

documents d'artistes

auvergne — rhône — alpes

Pascal POULAIN

Né en 1972 à la Roche sur Yon
Vit et travaille à Lyon

<http://www.dda-ra.org/POULAIN>

Dossier mis à jour le 21/02/18



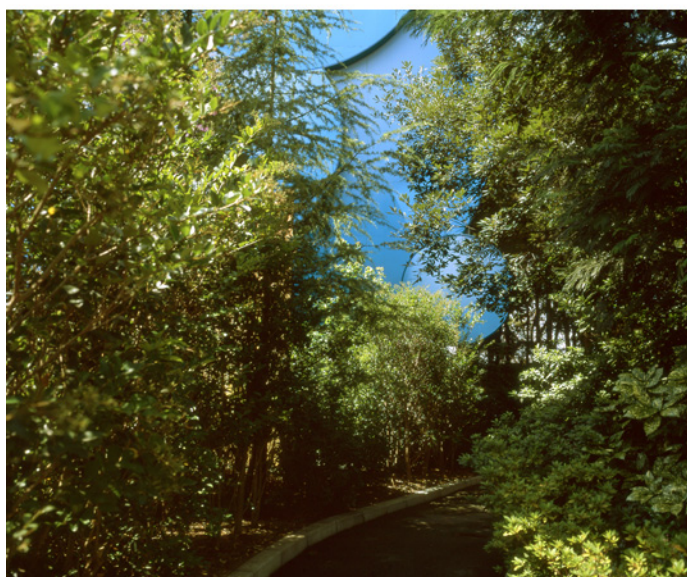
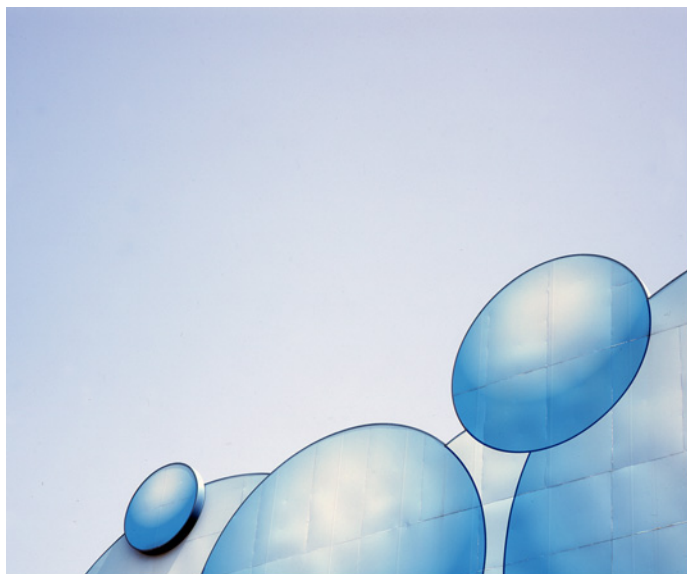
UP, 2015, Photographie contrecollée sur Dibond, 100 x 131 cm. Collection INSA Lyon

06 11 64 14 83

<http://www.pascalpoulain.com>

pascalpoulain1@gmail.com

Pascal POULAIN
Index des œuvres [extrait]



Cercles, 2016 (extrait)
6 photographies contrecollées sur Dibond
100 x 131 cm

Pascal POULAIN
Index des œuvres [extrait]



Vue de l'exposition *Geography expert, History freak*, Hall d'exposition des Humanités, INSA Lyon, 2015
En Résonance avec la Biennale de Lyon

Pascal POULAIN

Index des œuvres [extrait]



Covered Rust, 2017

Photographie contrecollée sur Dibond
105 x 131 cm

Pascal POULAIN
Index des œuvres [extrait]



Latency, 2017

Photographie contrecollée sur Dibond
105 x 131 cm

Pascal POULAIN
Index des œuvres [extrait]



Vue de l'exposition *Guillaume Janot, Pascal Poulain, Le bleu du ciel*, Lyon, 2016

Pascal POULAIN

Index des œuvres [extrait]



Bit Here, 2016 (extrait)
6 photographies contrecollées sur Dibond
100 x 131 cm

Pascal POULAIN

Index des œuvres [extrait]

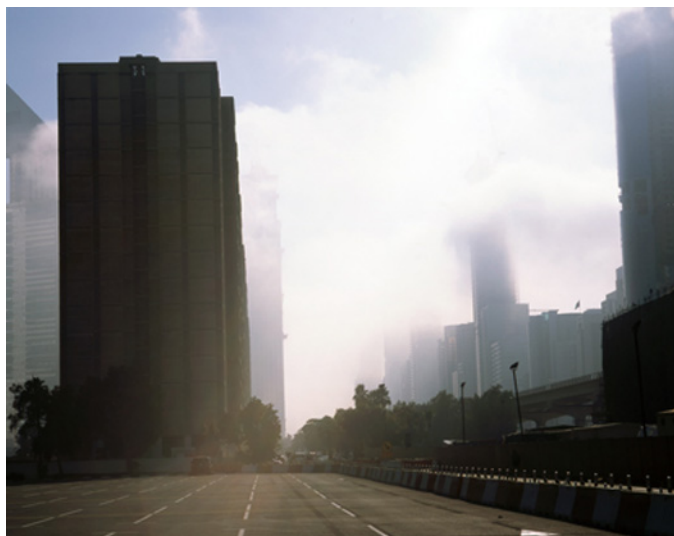


Cumulative intentions, 2015

Photographie contrecollée sur Dibond

100 x 131 cm

Pascal POULAIN
Index des œuvres [extrait]



Fog in progress, 2009 (extrait)
8 photographies contrecollées sur Dibond
70 x 90 cm

Pascal POULAIN

Index des œuvres [extrait]



De jour, 2013

Photographie contrecollée sur Dibond

105 x 120 cm

Pascal POULAIN

Index des œuvres [extrait]



Theme-based cemetery, 2013 (extrait)
12 photographies contrecollées sur Dibond
60 x 72,6 cm

Pascal POULAIN

Index des œuvres [extrait]



Out back, 2013

Photographie contrecollée sur Dibond

100 x 105 cm

Textes ci-dessous :

Là où tout peut commencer, Sylvie Lagnier, 2015
In-, Florence Meyssonier, 2013
Monde en morceaux, espace fictifs, Pierre Zaoui, 2010
Les Miroirs aux alouettes, Garance Chabert, 2009
Images intruses, Pascal Beausse, 2003

Autres textes en ligne :

Pascal Poulain. La réciproque des corps ; le sien, les nôtres, Fabien Pinaroli, production Réseau documents d'artistes, 2020
Les hors champs éloquents de Pascal Poulain (extrait), Marie-Cécile Burnichon, 2009
Pascal Poulain - Red Room, Anne Giffon-Selle, 2007
Sans feu ni lieu (extrait), Régis Durand, 2003
Entretien avec Pascal Poulain, Anne-Laure Even, 2001
Le Rectangle - Pascal Poulain, Keren Detton, 2000

LÀ OÙ TOUT PEUT COMMENCER

Par Sylvie Lagnier, docteur en histoire de l'art, août 2015
Pour l'exposition *Geography expert, History freak*, INSA Lyon, 2015

Nous parlons de beauté devant une chose qui est à la fois désirable et inaccessible, une chose qui me parle, qui m'appelle, mais qui me dit aussi qu'elle est inaccessible. Alors je peux dire qu'elle est belle, qu'elle existe au-delà, qu'elle possède un effet de transcendance, qu'elle est inaccessible. Donc, je ne peux pas la consommer – elle n'est pas consommable, c'est une œuvre d'art. Voilà la définition de l'œuvre : qu'elle n'est pas consommable. La beauté est quelque chose qui éveille mon désir en disant : "Tu ne me consommeras pas". C'est un joyeux travail de deuil, bien que ni travail ni deuil.

Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir - Ecrits sur les arts du visible (1970-2004)*, Paris, Editions de la Différence, coll. "Les Essais", 2013

Le chant d'une voix, le roulement des baguettes sur la peau tendue d'un tambour, le long chuintement de l'archet sur les cordes d'un violon : une impression sonore continue dans un espace clos qui la disperse et la contient en même temps. Les photographies de Pascal Poulain s'emplissent d'échos car le lieu où elles adviennent est moins une surface que de possibles étendues au sein desquelles les formes du réel et les formes de l'art participent d'une scénographie.

L'image désoriente.

Les éléments ne construisent pas d'emblée la phrase attendue – un fil narratif – mais produisent l'effet d'un frottement, une vibration nous rappelant peut-être, l'écart qui œuvre ici entre les choses présentes et leur sens. À travers les espaces proposés, l'artiste – arpenteur de territoires – n'illustre ni ne raconte, mais signifie au contraire l'interruption du sujet qui, selon l'image, est syncope, entracte ou silence. De cette disparition naissent résonances et réverbérations au sein desquelles fragments, lignes, plans et lumières remettent en question la nécessité de situer. L'ombre du flottement d'un drapeau, projetée sur des cloisons urbaines blanches (1), crée un jeu optique de va et vient. La monochromie qui s'empare de l'étendard attire l'attention sur la forme en mouvement, ce à quoi elle renvoie : un emblème. Est-il celui d'une nation ? D'une O.N.G. ? D'une firme multinationale ? Sur le mur écranique, l'ombre d'un mât équipé d'une caméra de surveillance interrompt le champ du drapeau, le dématérialisant un peu plus encore. La photographie est événement car dans l'ordre de cette image, aucun élément n'a à être plus réel qu'un autre. Le détail des branches des palmiers, le fragment du mur rouge derrière la baie vitrée ou encore celui de la chaussée n'ont d'autre objet qu'invoquer l'autre – même si celui-ci n'est que trace, reflet, soupçon ou effacement – signifiant ainsi son apparaître au monde. S'agit-il d'une forme ou d'un concept ? Question que posent les œuvres de Pascal Poulain car elles sont à la fois la construction mentale qui a précédé leur réalisation et l'émergence dans la conscience de l'existence de cette construction. Quelle est notre position face au prétendu réel ? Quelle est la réalité de l'œuvre photographique ? Selon Jean-Paul Sartre, *le mot d'image ne saurait désigner que le rapport de la conscience à l'objet, autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet.* (2)

De la mesure et d'un rythme.

Rester encore dans le champ musical car les photographies notamment comme *Up, The stairs, Outwardly* (3) – bien que de natures différentes – offrent des prégnances rythmiques sensibles contrariant l'hégémonie du visible. Elles

transforment l'acte de voir en une expérience : conduire la conscience en ce point précis où il y a une intuition à saisir donnée par la limite mouvante du cadrage. Ni rétention, ni déformation de l'information, mais propos sur l'espace, le temps et la perception. Dissoudre ainsi les vérités à l'image et faire de l'incertitude sensorielle l'accès à un autre visible. En lieu et place des objets indiciels, l'artiste leur substitue des rapports riches en diffraction, fusion, dilution et concentration ouvrant l'image sur autre chose qu'elle-même. La stabilité et la clarté des formes jouent avec leur inscription même dans un lieu, une dynamique de mouvements qui suppose un corps, un aller-retour entre quelque chose d'extérieur et quelque chose qui ne nous est donné qu'à l'intérieur de la photographie.

Le monde est une scène.

Pascal Poulain construit sa vision du monde de manière précise et attentive : lignes et couleurs, perspectives et cadrages y constituent autant de scènes. Absents, les humains y apparaissent à travers leurs empreintes (4) et les lieux deviennent des traces de leur passage. Présents, ils sont à distance (5), disparaissent derrière un parapluie qui ne sert plus à les mettre en lumière (6) – l'objet devient sujet de réflexion – ils intériorisent toute limite. L'être humain est une créature limitrophe vivant sans doute en permanence sur la frontière avec ce paradoxe de n'avoir aucune limite pour se circonscrire lui-même. Le monde est une foire vantant illusions et plaisirs éphémères, exhibant les aventures humaines. De quelle histoire de « monstres » s'agit-il ?

Avec le développement des technologies numériques, les mécanismes de la prostitution se dématérialisent. Elle s'efface pour ne pas trop risquer d'ennuis. Cette discrétion engendre un territoire fortement mutable, difficile à cartographier. Aujourd'hui, le racolage se fait par téléphone portable et les réseaux sociaux servent d'espaces de rencontre pour sexe tarifé. En écho à *La Carte* (7), la suite intitulée *Geography expert* (8), résulte d'une quête, restituer à ces lieux fantômes – ces espaces virtuels de la chalandise qui ne reconnaissent aucune limite géographique ou géopolitique – une réalité. Elle existe. Une collecte de mots et de phrases qui disent autant de la pudeur que de l'exhibition. Une écriture, un langage pour de nouveaux territoires. Les « cut » sont rassemblés, puis réécrits à la main sur du papier. Les découpages dans le passe-partout affichent une trame de losanges, trapèzes ou rectangles qui produit une forme mouvante. Le blanc des papiers ainsi que le rythme formel des espaces manuscrits provoquent la rétine. Et les mots sans doute confondent le lecteur cherchant une échappatoire. Chaque regard est indiscret, intrusif d'une certaine manière. Nos fenêtres sur le monde sont des écrans multiples, portatifs et nomades modifiant les contours de nos sphères, générant des expériences dans lesquelles le corps est un objet de la médiation technologique, il est au cœur d'une série d'interactions lourdes de motivation dionysiaque. Pascal Poulain questionne ainsi les sujets du regard, l'effacement du domaine privé comme la possibilité de l'intime dans un monde sans limites discernables.

Deux scènes entrent en dialogue, celle de l'acte de voir et celle des choses visibles qui se montrent sans dire pour autant. À peine s'ouvrent-elles sur un avant et un ailleurs, sur un toujours et un nulle part. Dans les photographies de Pascal Poulain, il y a une conjonction de moments pris dans une éternité et de lieux anéantis par l'absence de tout lieu. L'œil du photographe explore ainsi les potentialités fictionnelles des endroits en vue de briser peut-être ce réel dont on doute, c'est-à-dire la réalité de ce qui apparaît : ici des surfaces écraniques et des espaces scéniques (9). Ces lieux (10), irradiant vers le dedans et démultipliant la distance, possèdent une réelle présence iconique qui engage une réflexion sur l'authenticité photographique comme sur le réel lui-même. Cadres, scènes et écrans aident à surmonter le dualisme entre intériorité et extériorité. Et l'espace de s'emplier du silence d'un blanc éblouissant. Briser l'apparence – cette carapace du visible – autorise ainsi une situation poétique de transfert – ce qui pourrait arriver ou ce qui est possible – car le poétique, perce la surface de l'imaginaire.

1. *National flag*, 2015, 120 x 151 cm, Photographie contrecollée sur Dibond.
2. SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, NRF, 1940, 14-18.
3. *Up*, 2015, 100 x 131 cm, Photographie contrecollée sur Dibond ; *The stairs*, 2015, 100 x 131 cm, Photographie contrecollée sur Dibond ; *Outwardly*, 2015, 90 x 131 cm, Photographie contrecollée sur Dibond.
4. Voir par exemple : *Klub K*, 2013, 105 x 120 cm, Photographies contrecollées sur Dibond ; *In the first two variations*, 2014, 110 x 161 cm, Photographie contrecollée sur Dibond ; *Vatican Fair*, 2015, 100 x 131 cm, Photographie contrecollée sur Dibond.
5. Voir par exemple : *The Reader*, 2012, 110 x 137 cm, Photographie contrecollée sur Dibond.
6. Voir par exemple : *Sunny rehearsal 5*, 2014, 60 x 72,6 cm, Photographie contrecollée sur Dibond ; *Sunny rehearsal 6*, 2014, 105 x 120 cm, Photographie contrecollée sur Dibond.
7. *La Carte*, 2007/2009, Jet d'encre sur papier dos bleu 110 grs., 158 x 2100 cm.
8. *Geography expert*, 2015, Texte manuscrit, graphite sur papiers, Cinq formats encadrés chêne, 44 x 62 cm chaque.
9. Voir par exemple : *Padiglione Zero*, 2015, 105 x 131 cm, Photographie contrecollée sur Dibond ; *Naked projection*, 2015, 120 x 151 cm, Photographie contrecollée sur Dibond ; *Scene*, 2013, 105 x 120 cm, Photographie contrecollée sur Dibond.
10. Nous pensons en particulier à la photographie *Padiglione Zero*, 2015.

Pascal POULAIN

Textes

IN-

Par Florence Meyssonier, 2013

Texte produit à l'occasion des expositions *Art in the age of extinction*, Cerbère et Portbou, 2012-2013, organisées par Shandynamiques, Commissariat Karine Vonna-Zürcher

S'il n'est pas aisé de saisir le travail de Pascal Poulain c'est qu'il s'en dégage une sensation paradoxale d'évidence et d'opacité. L'image s'y dresse comme l'imminence d'une impasse. Décrire ce que nous y voyons semble alors moins important que comprendre ce qui nous arrive. Cette "hantise" indéfectible de l'image se ressent dans son œuvre, au-delà du motif qui la précède ou de la forme qu'il lui donne. Le plus souvent d'ordre photographique, son travail infiltre l'ultra accessibilité de l'image contemporaine qui actualise aujourd'hui le plus facilement le moindre fait, par un sentiment d'impossibilité, par une "dramatisation" au sens deleuzien. Comprendre ce qui nous arrive serait alors saisir ce drama, cette dynamique qui opère en silence sous l'ordre de l'identification de la représentation par un principe d'intensification (1). Rapidement, le sentiment d'assurance qu'instaurent ces visions de lieux à fort quotient imageant, s'avère difficilement tenable, affaibli par l'inconfort des entrées que l'artiste nous y aménage. Du sujet au cadrage, ses partis-pris nous dévient du fameux "a été" vers un "à côté" qui ne nous aide pas à redonner un sens aux masses obstruant le champ d'horizon qui se dérobe, comme dans la série *Paysage sur Papier* (2011). Quelle est la raison de cet éparpillement de feuilles au sol ? Est-ce un mouvement social ou un accident ?

Nous abordons ainsi les œuvres de Pascal Poulain sur ce fond de drame, sur cet étant donné qui dérape lorsque la donnée est atteinte du "glitch", d'une défaillance qui l'indispose à répondre à ce que l'on attend d'elle. Mais ces ratages n'ont rien d'accidentel. Parfaitement prémédités par l'artiste, ils ne relèvent pas d'un aveu, mais mettent en scène un désaveu. À la manière du double usage du préfixe in-, l'artiste nous introduit par consentement dans une négation qui nous met à distance. Simultanément acte d'in-corporation et d'in-quiétude, son œuvre nous amène consciencieusement vers ce souci de l'origine dont parle Maurice Blanchot, qui la gagne dans une unité déchirée.

L'ironie est ainsi une donnée-clé pour comprendre ce travail. Elle nous installe dans une in-disposition qui contredit la facilité déconcertante que nous avons aujourd'hui à produire des formes imageantes et à nous satisfaire de leur seule visibilité — à défaut de ne rien rendre visible. C'est justement à l'endroit de cette visibilité que l'ironie fait son œuvre, sur ce point qui la nie en son milieu, qui la détourne de sa fin pour une destination qu'il nous faudra regagner.

Mais encore faut-il trouver ce milieu pour y agir. Et il n'est pas anodin de parler de "terrain d'investigation" lorsqu'on se penche sur les œuvres de Pascal Poulain. Leurs titres nous rappellent souvent qu'elles sont le fruit de déplacements plus ou moins lointains, de destinations plus ou moins exotiques (*Silicon Oasis, Carlton Beach, Shanghai, New Castle In Potsdam...*). Elles ne sont cependant jamais celui d'un hasard ou d'une flânerie à l'affût d'une réalité furtive — pas plus que ne sont aléatoires les choix de l'appareil et du format qui demeurent quasi identiques depuis des années. La prospection de l'artiste est orientée par un leitmotiv de prime abord inconnu mais dont l'origine émane toujours des faits et infrastructures que génère le capital. Des espaces publics aux interfaces informatiques, il s'agit en effet davantage de milieux que de lieux, de zones exponentielles d'échanges réels ou virtuels, programmables en continu, créées pour générer plus que répondre à nos besoins d'investissements imaginaires et matériels.

Durant une importante phase préparatoire, aidé par les moteurs de recherche et de géolocalisation qui semblent mettre désormais le monde à disposition, l'artiste repère ainsi des zones émergentes autour d'épicentres construits pour une communauté que des instances du pouvoir souhaitent toujours plus globale. Guettant ces formes-images du progrès avant qu'elles ne se caricaturent elles-mêmes, il s'approche notamment de ces espaces publics où l'histoire devient un pastiche de distraction, et le monument la réplique d'une volonté de puissance. Il se focalise sur les projets pharaoniques, débordés par le décorum du pouvoir et de l'entertainment, qui sous cette vaine prétention de survivre à tout, restent anonymes et impersonnels. D'une banlieue d'agglomération à un parc d'attraction, en passant par des mégapoles comme Dubaï, Hong Kong ou Shanghai, l'échelle est secondaire car d'une situation à une autre, le traitement est le même. Sur place, l'artiste souhaite défier les lieux et son propre geste de photographe, en se détournant de l'horizon planifié qu'offrent ces formes dégradées de la communauté, et des tendances d'une photographie qui s'en est délectée. En leur milieu-même, il nie leur mécanisme. L'image n'expose pas une plénitude sans reste ; mais au contraire, elle ne trouve sa réalité que lorsqu'elle parvient à saisir le symptôme qui ronge en son sein l'assise de l'indifférence, lorsque agit cette contre-effectuation dans l'in-forme de l'image.

Les tentatives d'approche — qui peuvent parfois s'avérer quasi infructueuses — se soldent alors par un nécessaire évitement. Par ces "après coup" ou ces "à côté", qui relèvent de la même stratégie de négation que l'obstruction, l'artiste instaure une lecture oblique contraignant la lisibilité de cet espace social planifié. Il se retranche dans ses réserves ou ces détails insignifiants comme les fumées, les indomptables végétations, les barrières de chantiers, ou encore des nuages, autrement dit ces hors champs indécodables car exemptés de toute fonction

assignée. Surexposé, surdimensionné, démultiplié, l'in-signifiant devient le stimulus qui motive la prise de vue, car il ouvre une zone qui vient disqualifier cette réalité construite. Comme le contre-chant des formes générées par ces sociétés, cet in-forme mine l'armature implacable de leurs infrastructures et de leur représentation, ruinant leur prétention déterministe dans un fond d'indétermination. Sous son voile, l'ironie introduit le soupçon qui vient souligner, que finalement — comme la figure humaine quasi inexistante dans ces photographies — tout principe de relation finit par manquer, que cette surproduction de formes et de biens soi-disant communs ne génère pas tant la proximité que l'isolement.

Aussi nous sentons-nous égarés face à ces images évidées. Comme devant cette immense *Carte* dont l'artiste efface les frontières, nous laissant comme seuls repères des noms de villes dans lesquelles résonnent les langues des pays survolés, nous nous rattachons à quelques signes pour tenter de refigurer cette représentation défigurée. Le lieu gagne alors son statut d'expérience psychique, et l'image, une véracité relevant de cette déficience imageante. Cette approche "par défaut", n'est pas sans rappeler encore celle de Maurice Blanchot ou Jean-Luc Nancy autour d'une représentation négative de la communauté — celle de la "communauté désœuvrée" ou des "singularités quelconques" — faisant de l'image à la fois son aboutissement et son commencement. Sous la plastique des œuvres de Pascal Poulain — qu'elles soient d'ordre photographique, sculptural, ou même sonore — s'échafaude ainsi un dispositif dans lequel naît ce pressentiment de l'art dont parle Blanchot, "ce scandale de l'erreur absolue, de quelque chose de non vrai, mais où le "non" n'a pas le caractère tranchant d'une limite, car il est plutôt l'indétermination pleine et sans fin avec laquelle le vrai ne peut se frayer, qu'il n'a aucunement le pouvoir de reconquérir et en face de quoi il ne décide qu'en devenant la violence du négatif" (2).

Attirée par une mine d'or que pour mieux l'éviter, son œuvre est ainsi marquée par ce revers et ce "savoir de réserve" (3) qui rompt la confiance en un présent trop dogmatiquement partagé. L'ironie s'y saisit moins comme une posture d'attaque qu'une stratégie d'auto-défense, refusant l'itinéraire tracé par le champ du visible pour regagner le lieu du regard et de l'image dans cette fascination que Jean-Luc Nancy appelle la methexis : "un absentement interminable qui vient et qui revient à la présence dans le ressac par lequel l'image nous touche, nous frappe et comme on le dit nous fascine, c'est à dire nous entraîne dans cette houle de sa profondeur faisant surface" (4). L'image ne peut garder en elle ce fonds d'inquiétude qui la retourne sur elle-même, comme sur son propre corps. Car oui, finalement, cette duplicité contenue est une forme de pudeur qui ne dit pas son nom, et ce pressentiment, l'avènement d'une autre obsession qui habite ce travail, la moins figurée sans doute, mais la plus palpable. C'est celle du corps qui transparait sous ce voile d'ambiguïté ou de l'altérité qui bruisse sous ces mondes suffisants, dans l'échancrure d'un *YES* (2002), sous la fine peau des pages de *Magazines* (2005) ou dans l'intimité des *International Bedrooms* (2010). À cet instant d'absentement, c'est à la fois le corps de l'image et le nôtre qui surviennent comme un in-conscient dans ce drame de surface.

Le photographique ne se résout définitivement pas pour Pascal Poulain à l'assimilation du réel à son similaire, mais à un dispositif d'enchâssement de réalités disjointes, à un processus de formation, de mise en rapport qui peut s'avérer long et rarement acquis, car justement, toujours réversible. À ce titre, l'usage que l'artiste fait de son site internet est assez significatif. Les séries peuvent mettre des années à s'y formaliser, la mise en ligne de certaines images en feront disparaître ou apparaître d'autres, ou encore les déplaceront d'une rubrique à une autre dans une typologie mouvante. L'une des plus révélatrices, la série *Why do Spikes of Grass*, éclate l'approche d'un même site (l'étonnant et démesuré *Garden by the bay* à Singapour), dans une variation de points de vue et de formats. On y comprend comment, à l'échelle d'une image, d'une série ou d'un site, le virtuel n'offre pas pour l'artiste la transparence d'une médiation, mais une densité à ce geste in-conciliant.

Le virtuel nous engage ainsi dans le travail de Pascal Poulain, vers une nécessaire disponibilité, tenant à la fois du lâcher-prise et de l'action. Il ne nous conforte pas dans un présent se confondant avec l'actuel mais il nous situe dans cet instant de divergence de l'actualisation (5). L'œuvre s'y saisit comme une intermittence dans un flux de productions imageantes, pour que se réalise ce que Frédéric Neyrat qualifie d'"imagination crépusculaire", que les fictions du capital ne savent que partiellement exploiter (6). Si l'horizon des événements nous échappe dans leur survisibilité, c'est bien qu'il nous appartient d'ouvrir les perspectives de cette imagination du "sans-image".

1- Gilles Deleuze, "La méthode de dramatisation", Bulletin de la Société Française de Philosophie, n°3, juillet-septembre 1967, p. 89-118, texte repris dans *L'Île déserte et autres textes*, Les Editions de Minuit, 2002, p. 131-162.

2- Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p 326.

3- Michaël Fœssel, "Hegel, Kierkegaard et l'ironie contemporaine", revue *Esprit* n°5, mai 2013.

4- Jean-Luc Nancy, "Le Lieu des images", *Penser l'image*, Presses du réel, 2010, p 82.

5- Gilles Deleuze, "La méthode de dramatisation", *L'Île déserte et autres textes*, Les Editions de Minuit, 2002, p. 141.

6- Frédéric Neyrat, "L'imagination crépusculaire. Fictions, mythes et hallucinations", *Multitudes* n° 48, printemps

2012, p.135.

MONDE EN MORCEAUX, ESPACES FICTIFS

À propos de trois photographies de Pascal Poulain

Par Pierre Zaoui, novembre 2010

Dans le cadre de l'exposition *HIC / L'exposition de La forme des idées*, Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice, 2010

"La poussière réfute le néant. Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement. Elle forme l'écume indestructible de la destruction. Comme si le temps, en pulvérisant (en décomposant) toute chose per via di levare, pulvérisait (disposait en soufflant) sur toute chose, per via di porre, son pigment favori." G. Didi-Huberman, *Génie du Non-Lieu*

Morceaux, fictions, espaces. Trois traits ou plus exactement trois topoï de notre modernité. Plus le monde se mondialise, plus il se morcèle, part en fragments dont il est de plus en plus difficile de trouver aussi bien l'unité que le sens. Fragmentation des images, fragmentation des idées, fragmentation des objets, fragmentation du travail, fragmentation des sociétés. Comme si l'explosion des circulations et des échanges mondiaux se payait au prix de la désunion radicale du monde. Même s'il est spontanément difficile de s'en réjouir, il n'est pas non plus obligatoire de le déplorer. Un monde morcelé n'est pas nécessairement un monde brisé, défait ; ce n'est pas non plus le signe d'une ère du vide, tant ces morceaux s'ajointent mal et laissent parfois passer entre eux trouées et souffle du dehors, ce qui donne de l'air à défaut de sens. Mais il est au moins nécessaire de le constater.

Second constat : ce monde moderne morcelé est un monde de la démultiplication sans pareille de fictions, au sens d'histoires ou d'images fabriquées et renvoyant à d'autres mondes possibles ou impossibles. Il y a toujours eu des fictions, mais elles furent longtemps circonscrites. Un lieu et un temps pour fictionner, un lieu et un temps pour s'atteler au réel commun. Mais aujourd'hui il y a des fictions de tout : des fictions de l'ailleurs, d'autres ciieux, d'autres mondes lointains, et aussi bien des fictions des assises traditionnelles du monde, des fictions chtoniennes et architecturales - "inquiétude des sols" disait Foucault. Ce qui ne signifie pas que tout soit devenu fictions ou simulacres. Si l'on définit le réel comme à la fois ce qui résiste aux variations imaginaires, ce qui est capable de nous surprendre et ce qui mobilise notre corps, il y a bien encore une frontière nette entre réalité et fiction, entre ce que l'on voit et entend en ouvrant les yeux et les oreilles et ce que l'on voit et entend en les fermant ; comme entre ce qui touche les corps et ce qui ne touche qu'à leur représentation psychique. En revanche, ce qui a changé c'est l'augmentation considérable des passages entre réalité et fiction. En rhétorique, on appelle de tels passages des métalepses. Notre époque vit sous le signe de la métalepse, bien davantage que d'on ne sait quel pan-fictionnalisme ou simulacre essentialisé. Il y a tant de fictions aujourd'hui qui cherchent non seulement à nous surprendre mais à résister à l'épreuve de réalité que l'on aimerait leur faire subir et à mobiliser les fonctions kinesthésiques de notre corps propre. C'est presque tout le sens des installations de l'art contemporain. Mais parce que c'est déjà le sens de la plupart des fictions produites par le capitalisme mondialisé : non plus satisfaire des besoins naturels, s'il en a jamais existé, mais incarner des fantasmes, donner corps à des idées, résister autant que possible au détournement du regard. La peinture ancienne se contentait d'épater des pigeons ou des rivaux inattentifs (la belle affaire disait Hegel !). La technique et l'art contemporain y parviennent avec les hommes, sinon toujours, sinon longtemps, au moins sans cesse. Et là encore, rien à craindre ni à espérer. Car par contre-coup c'est souvent la nature et la réalité sociale les plus nues qui nous donnent aujourd'hui le plus à rêver et à penser - ce qui n'est pas mal non plus. La métalepse n'abolit pas les frontières entre réalité et fiction, mais fonctionne toujours dans les deux sens.

Troisième constat : un monde qui part en morceaux et dans lequel la fiction passe son temps à prendre la place de la réalité et inversement, n'est plus vraiment un monde mais un espace, et même une multiplicité d'espaces disjoints. Le propre d'un monde tient en effet à la consistance de sa clôture, de son ordre (ou de sa légalité) et de ses régions (ou de son système de localisation). Au contraire un espace n'a pas de clôture propre, il est par définition illimité. Il n'a pas non plus d'ordre propre, c'est-à-dire de forme et de contenu déterminés : on peut le tordre, le courber, l'étendre, le contracter, lui ajouter autant de dimensions qu'on voudra. Et il n'a pas davantage de régions ou de localités précises : on peut en changer la métrique, voire le penser sans métrique, et ainsi rendre tout lieu indiscernable d'un autre, donc illocalisable - l'espace nu n'a pas le sens du lieu et des régionalismes. D'où son affinité particulière à la fois avec le fragment séparé de toute idée de totalité et la multiplicité des fictions. Pour penser un monde morcelé, il faut encore un nombre limité de morceaux ; pour penser la fiction comme autre monde possible il faut peu de fictions. Mais quand morceaux et fictions se démultiplient anarchiquement, il n'y a plus de monde, seulement des espaces fragmentés et fictifs. Nous vivons dans un tel triomphe de la spatialité sur les ruines de tous les mondes anciens. Et là encore l'expérience est plus qu'ambiguë : l'espace libère autant qu'il angoisse, tout comme le monde étouffe autant qu'il rassure.

La force et l'énigme profondes de ces trois photographies de Pascal Poulain viennent sans doute de leur capacité à

Pascal POULAIN

Textes

nous plonger d'emblée au cœur de ce triple constat et du problème qu'il constitue. On pense en effet d'abord aux photographies crépusculaires de Cincinnati par Lee Friedlander : un "excess of Fact" comme disait le photographe américain, saturé de signes sans hiérarchie et sans unité apparente. Ou l'on pense encore, plus récemment, aux magnifiques "Détails du monde" de Sophie Ristelhueber : traces infimes ou massives des cicatrices d'un monde en fragments et sans continuité. Mais à chaque fois, cela ne colle pas. Friedlander et Ristelhueber sont encore des artistes du monde. Un monde délavé, déchiré, fêlé, peut-être perdu, mais un monde commun, en train de passer ou à venir.

En revanche, les photographies de Pascal Poulain, prises lors de l'Exposition universelle de Shanghai en 2010, c'est-à-dire en cette vitrine ou en ce cœur sans cœur du capitalisme mondialisé, nous semblent avoir pris bien plus clairement acte de ce basculement moderne des structures du monde vers celles de l'espace. Sans nostalgie et sans utopie. On pourrait parler alors de post-modernité ou d'hyper-modernité. Mais ce serait sans doute tomber dans une illusion historique. Si cette spatialisation est initiée par une mondialisation qui fragmente et fictionne le monde bien davantage qu'elle ne l'unifie, force est en effet de constater que celle-ci n'est à maints égards que la reprise de la première mondialisation de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle, seulement stoppée par les deux guerres mondiales et la crise des années 1930, c'est-à-dire celle qui justement se donne à voir dans les grandes Expositions universelles. Notre modernité est autant celle du XIX^{ème} que celle du XXI^{ème} siècle. "Peinture bigarrée de tout ce qui a jamais été cru", disait déjà Nietzsche. Or, c'est exactement le sentiment qui émane de cet accrochage singulier de trois photographies : un plus léger que l'air perdu dans un ciel pollué, c'est-à-dire l'un de ces aéronefs triomphant avant 1914 ; une enseigne aux néons éteinte, prise de dos, écrivant un "happy street" morose et se lisant à l'envers - étrange nostalgie des fêtes foraines des années 1950 ; et l'arrière d'un très étrange édifice, sorte de maquette de bibliothèque à l'échelle 1 mais où les livres ne sont plus que des symboles nus et sans contenu, encastrés dans les murs mêmes du bâtiment - nouveau siècle du livre numérique, bibliothèque de Babel renversée qui ne contient plus tous les livres du monde, mais fait signe vers eux de l'extérieur, non plus monde clos du savoir, mais espace ouvert des signes. Et entre ces trois photographies qui se juxtaposent sans se connecter, aucun renvoi et aucune redondance, qui permettraient au moins de partir en quête d'un sens et d'une totalité : pur espace fragmenté où le réel passe dans la fiction et la fiction dans le réel.

Nul besoin donc de contextualiser davantage, de dire le ciel de Shanghai, le pavillon néerlandais, le pavillon slovène. La force de ces photographies tient justement à la fois à leur anonymat et à leur non-lieu : fragments de choses hors sol et hors ordre symbolique, vus de loin ou de dos, ne renvoyant à rien d'autre qu'eux-mêmes, donc pures présences réelles, et pourtant ne se présentant que sous la modalité de rêves surannés ou à venir, donc tout autant pures fictions, pures simulacres de réalité. Pascal Poulain est photographe de l'espace et de la métalepse, bien davantage que des choses ou des lieux.

Si toutefois ces trois photographies apparaissent sans rapport (ni de contiguïté, ni de causalité, ni de ressemblance) sinon forcé, c'est ce "sans rapport" même, cet espace discontinu de l'accrochage les rassemblant malgré tout en une même cimaise, qui constitue leur problème commun. Car l'humanité n'a cessé jusqu'à nous de penser de manière séparée les problèmes de la fiction, du fragment et de la continuité spatiale. Le problème de la fiction ou du simulacre (surtout chez Platon), c'était celui de la disjonction inquiétante entre réalité et vérité : quel peut être exactement le statut d'un être qui est réel (on le voit, il a des effets) sans être vrai ? Le problème du fragment (surtout dans le romantisme allemand) c'était celui de son rapport nostalgique à la totalité : comment en un seul fragment singulier retrouver le sens universel d'un monde perdu ou à venir ? Et le problème de la contiguïté (surtout dans les théories mathématiques de la fin du XIX^{ème} siècle), c'était celui du rapport du discret et du continu : comment sous un espace discret retrouver une continuité plus profonde ? Or, ces trois photographies muettes, si énigmatiques, nous invitent peut-être à nous interroger sur l'unité de ces trois problèmes, à savoir le problème de l'unité de notre modernité. Problème qui pourrait nous amener loin dans la spéculation philosophique. Mais qui déjà peut se formuler très simplement pour les simples spectateurs de spectateurs que nous sommes tous devenus : comment vivre encore ensemble dans un tel espace fictif et fragmenté, c'est-à-dire quand nul ne sait plus où il habite ni même quel peut encore être exactement le sens d'habiter ?

Evidemment, Pascal Poulain n'apporte aucune réponse et nous n'en avons pas davantage. Mais nous avons peut-être au moins là un problème commun. Et quand on n'a plus de monde commun, force est de reconnaître que c'est déjà ça.

LES MIROIRS AUX ALOUETTES

Par Garance Chabert, 2009

In *Going Back to Cali / Sao Paulo*, édition Centre d'Arts Plastiques de Saint-Fons, 2009En 1843, Ludwig Feuerbach remarque que "*(son) époque préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la*

Pascal POULAIN

Textes

représentation à la réalité, le paraître à l'être". (1) Diagnostic qui se confirma tout au long du XXème siècle, et fit dire à Baudrillard au début des années 1980 que la réalité avait définitivement basculé dans le simulacre et la virtualité de l'image. (2) L'invention de la photographie, contemporaine des propos de Feuerbach, correspondait au désir d'illusion de l'époque, mais insidieusement, puisque son caractère indicial maintenait la croyance en un accès authentique à la réalité. L'image, qui, comme l'explique Susan Sontag, consomme en fait la réalité et l'appauvrit, est devenue notre expérience privilégiée du monde, qui s'est lui-même adapté à ce nouveau paradigme et produit en boucle des situations iconiques. (3) Cet aller-retour entre l'image et la réalité, qui se contaminent mutuellement et deviennent par là-même difficilement dissociables, est un questionnement depuis plusieurs années au centre de la pratique de Pascal Poulain. Au lieu de chercher à percer au-delà de la surface lisse de l'image photographique la complexité historique d'une situation réelle – ce vers quoi tendent de nombreuses pratiques documentaires – Pascal Poulain s'attache précisément dans ses images photographiques et *in situ* à déceler le processus inverse : l'image quand elle agit au contraire comme révélatrice de la vacuité du réel.

Cette superficialité se repère particulièrement dans l'accumulation de signes qui sature notre environnement urbain et médiatique. C'est donc sur ce terrain que, par différents procédés de distanciation, l'artiste s'attache à démasquer que certaines images ne cachent rien d'autre que leur pure présence comme images consommables. Dans l'installation *Yes* (2002), sur le mur d'une galerie recouvert de plaques de forex blanches, un dessin vectoriel de fermetures éclair découpe des ouvertures dans le plastique et révèle sur le mur les lettres d'un immense YES. Sous la surface brillante, point de mystères ou d'énigmes à décrypter, seulement la littéralité du signe et la formulation joyeuse d'une évidence déclarative, sans objet ni sujet. Si le choix d'un signe linguistique agit presque comme un exemple conceptuel, Pascal Poulain nous montre que le monde regorge de signes plus circonstanciés mais tout aussi vides de contenu.

Dans une série de photographies réalisées en 2007, l'artiste a découpé sur des pochoirs les principaux slogans des candidats aux élections présidentielles sous la Ve République. Il a ensuite photographié différentes personnes essayant de trouver la posture adéquate pour que les slogans s'écrivent sur le sol sous l'effet de la lumière. Malgré l'effort déployé pour bien positionner leur corps et la pancarte par rapport au soleil, on remarque une difficulté certaine à faire apparaître nettement les phrases, dont les lettres se brouillent et sont peu lisibles. L'implication physique des personnes photographiées contraste avec la fragilité et l'immatérialité des slogans qui se révèlent momentanément à la lumière. En plus de leur évanescence, les slogans s'avèrent interchangeable (*La France en marche, La France unie, Nous irons plus loin ensemble*, etc.) et totalement déconnectés des attentes concrètes que supposent l'action et l'engagement politiques. Pour son exposition personnelle *Red Room*, à la chapelle du Carmel à Chalon-sur-Saône en 2007, Pascal Poulain avait installé en regard de cette série d'images un grand mur de feuilles de calque rouge sur lequel était imprimé par gaufrage un motif pavillonnaire proliférant de manière anarchique (*Côte Atlantique*). Associée aux photographies de slogans, cette représentation d'une ville-champignon structurée par la répétition sans fin de la même construction identique (et que l'on retrouvera plus tard réalisée en dur, "plus faux que nature", dans les chantiers de Dubaï), caricaturent l'uniformisation des politiques urbaines qui recourent à des modèles standard d'habitation coupés des réalités historiques et locales d'un territoire.

De plus, les visiteurs étaient invités à refaire eux-mêmes la même opération technique sur une feuille qu'ils pouvaient emporter (*Le Parking*). Ces deux corpus d'œuvres montrent ainsi que l'image, pour peu qu'elle soit produite plutôt que consommée, ici par des techniques manuelles de reproduction – directement expérimentées par le visiteur, ou dans le cas des slogans politiques, par l'identification facile à la personne qui tient la pancarte – possède un potentiel de réflexivité et de résistance aux signes qui nous sont imposés. Dans les travaux que nous venons d'évoquer, Pascal Poulain fabrique des dispositifs visuels pour mettre en abyme et révéler la platitude d'une certaine catégorie d'images et de signes.

Une autre stratégie consiste à repérer et à photographier des lieux qui accentuent particulièrement la confusion entre la réalité et l'image. Ainsi de deux photographies (*Le Nouveau Final 1&2*), prises pendant le spectacle *Cinésclénie* du Puy-du-Fou, au moment clé de l'attaque du donjon. L'artiste adopte ici le point de vue frontal et en contre-plongée du spectateur, position classique assignée au public pour jouir du spectacle, c'est-à-dire assez près pour y être immergé et assez loin pour ne pas y participer physiquement. L'aspect carton-pâte de la bâtisse et la lévitation des boules de feu flottant dans l'air au premier plan, paraissent des effets tout droit sortis d'une mauvaise manipulation photoshop, alors même que les images sont prises à la chambre sans trucage. Le parc d'attraction vendéen mettant en scène un Moyen Age français fantasmagorique qui correspond par ailleurs sous plusieurs aspects à ce que Michel Foucault avait désigné comme une "*hétérotopie chronique*" (4), c'est-à-dire un lieu isolé où tout est scénarisé pour abolir le temps, "*où les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel*" (5). Dans les deux images en question il est néanmoins malaisé sans lire la légende d'identifier et de localiser "cet espace autre", puisqu'il se déréalise sous l'effet de sa propre représentation. En sortant du périmètre balisé, voire en déplaçant le point de vue de plusieurs degrés et en l'élargissant au site, les autres photographies réalisées au Puy-du-Fou (*Le Grand Parc*), permettent l'identification progressive de cet espace spectaculaire. Chaque image questionne le positionnement particulier du photographe, qui zoome, recule ou se déplace par rapport à la scène (on le remarque

Pascal POULAIN

Textes

notamment à la place qu'occupent dans les photographies les effets de feu et de fumée), jusqu'à parfois être presque complètement hors-champ. (6) Repoussés par des écrans de végétation, les éléments de décor (les gradins, l'amphithéâtre, le village médiéval, etc.) deviennent alors des détails d'arrière-plan dans l'image. Si l'on constate qu'un point de vue distancié révèle autant qu'il le met en faillite le fonctionnement spectaculaire du parc, Pascal Poulain, par ce va-et-vient de différentes focalisations, témoigne surtout de la possibilité de redonner un regard actif au spectateur, par essence passif face à ce type de représentation. Le fait d'écarter toute présence humaine de ses photographies - alors même que *Cinésécénie* affiche complet trois fois par jour et que l'endroit est bondé -, n'est-il pas un indice du refus de représenter la position bloquée dans laquelle se trouve le spectateur ?

Comment néanmoins prendre la distance nécessaire lorsque le spectacle n'est pas délimité par les frontières d'une scène distincte ? Dans un article publié dans *Libération* en 1996, (7) Jean Baudrillard développe l'idée que le monde est devenu un vaste parc à thèmes virtuel, construit sur le modèle des parcs Disney. Limité au départ aux frontières du parc, il constate que "*l'initiateur de la réalité virtuelle de l'imaginaire est en train de s'emparer aujourd'hui de tout l'univers réel, pour l'intégrer dans son univers de synthèse, sous forme d'un immense reality show, où c'est la réalité elle-même qui vient se donner en spectacle, où le réel lui-même devient un parc d'attraction*". (8) Le parc à thèmes, historiquement construit comme une enclave isolée du monde environnant par un système d'entrée et de sortie uniques et la multiplication des attractions formant un parcours thématique, est en effet en train de devenir dans certains territoires un projet urbain et architectural. Passage dont témoigne sur un mode décalé la dernière série de photographies de Pascal Poulain, réalisée à Dubaï.

Alors qu'au Puy-du-Fou, la distinction entre le parc d'attraction et ses alentours est encore possible, l'échappatoire devient plus difficile quand l'extension du décor recouvre le territoire et surtout que les spectateurs, parce qu'ils l'habitent, en deviennent les premiers figurants. Engagé dans un processus de développement urbain pharaonique, l'émirat a pour ambition de faire de Dubaï un paradis touristique et consumériste de luxe : une utopie capitaliste concrète. Sorte de Puy-du-Fou puissance mille, à Dubaï les bâtiments semblent tout aussi irréels, mais plus proches de l'image de synthèse idéale des logiciels d'architecture que des trucages amateurs. La ville est d'ailleurs recouverte de panneaux publicitaires vantant les mérites de ses programmes d'urbanisme. La palissade publicitaire barrant l'horizon et cachant la construction de *Palm Deira* - une des îles en formes de palmiers - affiche ici son message architectural persuasif : la photographie de l'île vue du ciel associée au slogan *When Vision Inspires Humanity* et au logo du constructeur. Flambant neufs, les buildings aux surfaces miroitantes, les routes à l'asphalte et à la signalisation parfaite répondent et illustrent les promesses des cheikhs : la ville conserve l'apparence virtuelle des plans qui l'ont dessinée. Avant qu'elle ne soit entièrement ce gigantesque parc à thème qu'elle idéalise et se presse de devenir, Pascal Poulain a photographié les zones en construction de ce vaste trompe l'œil. L'intérêt de la prise de vue dans les quartiers en travaux de Dubaï réside dans l'ambiguïté de ce que le photographe nous donne à voir : à ce stade transitoire se télescopent encore la réalité persistante du chantier (le sable, qu'il faut déplacer, le sol terreux, les palissades provisoires) et l'ébauche (dans les grandes lignes architecturales, de hauteur, de proportions, de matériaux) de la ville-décor en devenir. À l'inverse d'une vision dirigée vers le ciel et à laquelle invitent les entrepreneurs de Dubaï en construisant les tours les plus hautes du monde, l'appareil photographique de Pascal Poulain s'accroche au sol et aux rares éléments qui contrarient les perspectives lisses (pierres, plots, grues etc.). Dans ses images, sorte de *memento mori* avant la liquidation définitive de la topographie d'origine du territoire, le regard du photographe semble ainsi irrésistiblement attiré vers le bas, où gisent encore quelques fragments d'une autre réalité - la réalité quotidienne, faut-il le préciser, des presque-esclaves qui construisent ce petit paradis pour riches. Les rares images prises en hauteur sont en partie masquées par une sorte de brume qui monte du sol. On retrouve ici une image similaire aux fumigènes voilant le spectacle du Puy-du-Fou. Mais quand les tours de Dubaï s'évanouissent dans les vapeurs d'eau remontant de la mer, ce n'est pas là un effet programmé mais une mise en spectacle "naturelle" et en direct. Merveille du simulacre "*où les choses sont doublées par leur propre scénario*" (9) : Les photographies de Pascal Poulain rappellent ainsi les images des Twin Towers, modèle et précédent iconique du fantasme apocalyptique de toute ville utopique, à savoir son propre effondrement.

À ces images hyperboliques transférées dans le monde réel, Pascal Poulain, dans une de ses dernières œuvres (*La Carte*, 2008), semble répondre par une tentative de représentation symbolique du territoire au degré zéro : sur une carte de l'Europe de 26 mètres de long qui s'étend dans l'espace d'exposition, chaque ville est inscrite à la latitude de son emplacement. Police et taille de l'écriture sont identiques pour chaque nom. La hiérarchie démographique, économique et politique des villes est ainsi écrasée par l'équivalence linguistique, le passage des frontières se signalant seulement par le changement progressif de la langue. La carte, territoire pourtant hautement symbolique - Baudrillard choisit comme premier exemple pour illustrer le monde-simulacre une fiction de Borgès où la carte recouvre et remplace petit à petit un territoire réel (10) - est ici le lieu possible d'un retrait fictif face à la surenchère des images dans le monde réel.

On pourrait ainsi qualifier l'œuvre de Pascal Poulain en reprenant la terminologie foucauldienne, d'"hétérotopologie poétique" : "une sorte de description systématique (11) qui aurait pour objet l'étude, l'analyse, la description, la "lecture" de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation mythique et réelle des lieux où nous

Pascal POULAIN

Textes

vivons". (12) Tour à tour, les lieux qu'il choisit répondent ainsi aux critères caractéristiques de l'hétérotopie énoncés par Foucault. Isolés mais pénétrables, ils se retrouvent un peu partout et dans chaque culture. Ils sont par ailleurs profondément liés à l'imagination de notre temps, s'avèrent souvent paradoxaux pour peu qu'on les saisisse à différentes échelles, et synchroniques dans la mesure où ils juxtaposent les époques ou hallucinent le temps réel.

Pascal Poulain, quelque soit le sujet qu'il représente, cherche la bonne distance à adopter face aux messages visuels caractéristiques de notre contemporanéité consumériste. En pratiquant une sorte de feuilleté du monde en sa surface, il interpelle le spectateur à adopter l'image pour ce qu'elle permet de liberté de regard contre les images superficielles qui nous aliènent. Les espaces vides qu'ils représentent – où il efface volontairement les présences humaines effectives – fonctionnent comme autant d'espaces de projection pour un nouveau regard et un nouveau positionnement physique. Jean-Luc Godard, dans le court-métrage *Changer d'images*, disait que tout contrat accepté avec les visibilités s'ouvre comme une collaboration avec l'ennemi. (13) Pascal Poulain, sur le même terrain, oppose à l'image-ennemie son double, qui, une fois n'est pas coutume, la reflète et la démasque l'air de rien.

1. Ludwig Feuerbach, *L'Essence du Christianisme*, préface à la seconde édition, Paris, Lacroix et Verboeckhoven, 1864, p. XV
2. Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1980
3. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, p.181-209.
4. Michel Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits IV*, Paris, NRF/Gallimard, 1994, p. 752-762
5. *Ibid.*, p. 759
6. Voir à ce sujet l'article de Marie-Cécile Burnichon *Les hors champs éloquentes de Pascal Poulain*, in *ZéroQuatre*, printemps 2009, p. 9
7. Jean Baudrillard, *Disneyworld Company*, in *Libération*, 4 mars 1996, p. 7
8. *Ibid.*
9. Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, *op. cit.*, p. 16
10. *Ibid.*, p. 9-10
11. Remplaçons ici "systématique" par "poétique"
12. Michel Foucault, *art. cit*, p 756
13. Jean-Luc Godard, *Changer d'images*, court-métrage documentaire, 1982, 10 min.

IMAGES INTRUSES

Par Pascal Beausse, 2003

Catalogue de l'exposition *Pale Fire*, Édition du Centre National de la Photographie, 2003

Envahissante image. Omniprésente, surplombante, médusante image. Intruse, jusqu'au plus intime de nos vies. Incrustée dans la trame de nos imaginaires, de nos rêves, l'image recouvre le réel de son voile. Cet enveloppement génère le paradoxe d'une virtualité réelle : d'un agissement concret de l'image fictive sur la réalité vécue. D'où la multiplication des psychopathologies participant d'une confusion entre mondes imaginaire et réel. L'heure n'est effectivement plus à la reconduction, caduque, de l'ancienne dichotomie entre iconoclasme et iconodulie. Mais l'iconocrash produit par la répétition inlassable, en rotation constante depuis l'impact inconcevable, de l'encastrement des deux avions dans les deux tours, le onze septembre, n'a fait qu'entériner de manière extrême la puissance d'impact d'une image médiatique vécue dans le temps réel et global de l'iconophilie contemporaine. Cet iconocrash radical, provoquant la destruction des emblèmes, n'est que la partie saillante d'un principe imageant inscrit au cœur du fonctionnement de la surmodernité. Face à cette profusion générée par les flux médiatiques, face à une communication globalisée fondée dans son processus sur une interaction entre émetteur et récepteur, l'art n'a que peu de poids. Mais s'il est vrai que l'art a perdu depuis longtemps la primatie des représentations, il conserve malgré tout la capacité de générer une interrogation sur l'image quotidienne. Un iconoclash, c'est-à-dire une confrontation entre des régimes de représentation a priori incompatibles, et qui pourtant n'ont cessé de s'influencer l'un l'autre depuis l'irruption de la modernité, en passant à la vitesse supérieure de ces échanges permanents depuis l'avènement du Pop Art. C'est la stratégie de la critique de l'image par l'image, qui consiste à actualiser l'image ordinaire pour en déconstruire les procès de symbolisation, par le développement d'un dispositif plastique dans l'espace physique de l'exposition.

C'est ce à quoi s'emploie Pascal Poulain, tant par le biais de ses installations que de ses photographies. Pour ses installations, qui se déploient dans le lieu d'exposition en prenant la mesure d'une ou plusieurs de ses dimensions, il fait appel à un répertoire iconographique qui semble tiré de l'enfance. Il a ainsi donné pour titre à l'une de ses expositions : *Ma bétonneuse, ton avion, son car*. Des véhicules de transport comme véhicules de la réflexion plastique de l'artiste. Un plus petit dénominateur commun, donc, pour figurer concrètement le concept d'une image habitable, exploré ces dernières années tant dans les domaines de l'architecture (1), de la psychanalyse (2) que des nouvelles technologies. Philippe Quéau définit ce concept ainsi : "*La notion "d'image habitable" est une extension du concept*

Pascal POULAIN

Textes

d'image virtuelle. Plus précisément cette notion recouvre l'idée d'une nouvelle étape de la civilisation de l'image. Après les images que l'on regarde (télévision, cinéma), et les images qu'on "lit" (écrans d'ordinateurs, consoles en tout genre), voici venir les images dans lesquelles on "habite" : de la maison de Bill Gates aux nano-peintures intelligentes, des bureaux de travail en "réalité augmentée" aux bulles virtuelles de la "réalité mixte"..." (3). Développé dans le champ des nouvelles technologies, cette notion tend à définir le véritable statut de l'image virtuelle : une image qui autorise une action sur et dans la réalité - une réalité augmentée, où l'image se superpose au réel.

Avec des moyens sommaires, Pascal Poulain produit des images entendues comme signes, voire comme signalétiques, qui, si elles font appel à l'informatique lors de leur réalisation, s'étendent bien concrètement dans l'espace réel, à l'aide d'un matériau ordinaire : l'adhésif coloré ou réfléchissant. Il procède ainsi à une mise en tension du lieu d'exposition par l'image même. Modélisations de véhicules, les images vectorielles qu'il invente reproduisent les formes profilées d'un avion de ligne, d'une camionnette, d'une voiture familiale. Lors de leur conception sur ordinateur, comme lors d'une simulation, ces images sont dessinées comme des maquettes, renvoyant tant au monde du jouet qu'à celui de l'ingénierie industrielle. Agrandies et détournées sur autocollant, elles se présentent comme des logos à l'échelle de leur modèle. Comme des plans articulant sur un support bidimensionnel la silhouette d'un objet tridimensionnel. Dans son mimétisme forcené à son référent, l'image remet en cause l'espace auquel elle est pourtant destinée. Comme inappropriée, elle doit se contorsionner pour être contenue. Pliée aux angles des murs, s'étendant parfois jusqu'au plafond et/ou au sol, coupée ou tronquée par les angles des murs, elle cherche une justesse dans un lieu non dimensionné à son soudain gigantisme. Pascal Poulain met en place une stratégie plastique d'hypertrophie. Comme une application à l'objet de l'idée borgésienne d'une carte représentant un territoire à l'échelle 1 et le recouvrant donc entièrement. Le spectateur est contenu dans l'espace d'une image qui se mesure à son échelle physique. Le signe fait irruption spectaculaire dans un espace dont il chercherait à s'affranchir en l'excédant. En pratiquant une effraction dans le réel.

À chaque instant de la vie quotidienne dans la société de surconsommation, le design est omniprésent. L'alliance de la publicité et du graphisme a généré une véritable infiltration de tous les espaces visuels par l'économie. La prolifération d'images et d'objets de consommation désirables correspond à la prolifération de technologies de persuasion. Pascal Poulain met en évidence cette ambiguïté de la culture visuelle contemporaine. Plutôt que d'accepter d'en être le complice impassible, l'art ne peut aujourd'hui que pointer cette source, parmi d'autres, du malaise dans la civilisation.

1. Cf. notamment le catalogue de l'exposition *L'image habitable*, Genève : Centre pour l'image contemporaine, 2002
2. Cf. Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Le Plessis-Robinson : Institut pour le progrès de la connaissance, 1996, pp. 75-78
3. Philippe Quéau, *Image habitable & société de l'information*, www.neteconomie.com, 2000