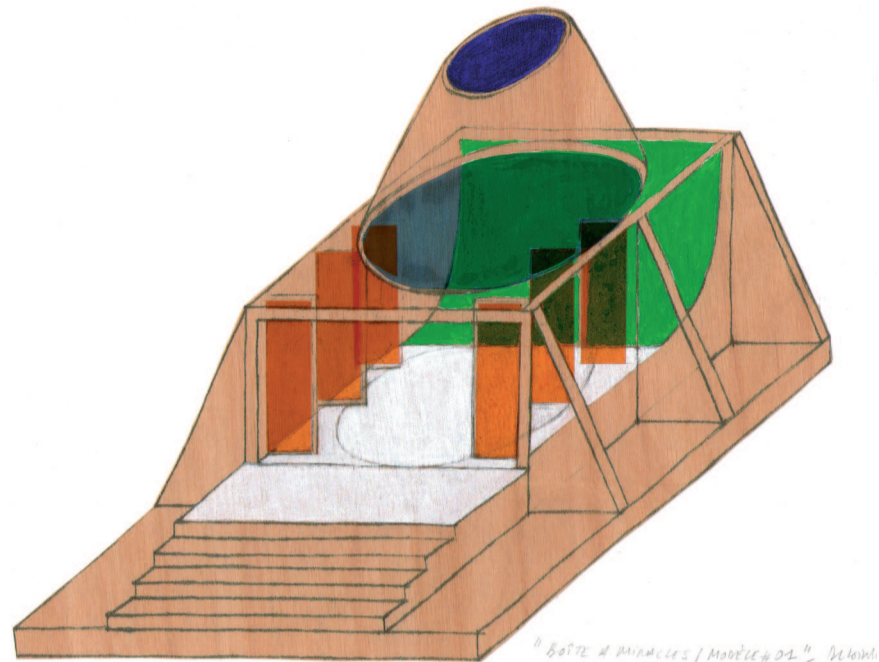




HUGUES DECOINTET

BOÎTE



A

MIRACLES

MODELES

17 mai - 1er juin 2013

En découvrant un courrier de Le Corbusier adressé à Albert Camus¹ dans lequel l'architecte explique être « habité par l'idée de la Boîte à Miracles », Hugues Decointet décide d'interpréter ce dispositif qui traverse depuis longtemps déjà son oeuvre, en creux.

Prolongeant cette idée que Le Corbusier aura maintes fois tenté d'introduire dans ses projets sans jamais y parvenir, Hugues Decointet réalise ici son premier modèle de *Boîte à Miracles*, prélude d'une série à venir. Si l'architecte y voyait une application contemporaine du *deus ex machina* grec (les miracles concernant les dispositifs de lumière, levage, manutention, bruit, etc...), l'artiste se l'approprie comme une boîte à outils pour concevoir l'exposition éponyme. Elle est à la fois la base et la clef de voûte du projet, le point de départ et le lieu de cohésion de toutes les pièces environnantes. Elle pose la problématique du décor et dialogue avec les œuvres déployées autour qui questionnent, chacune à leur façon, les moyens de faire spectacle : les découvertes utilisées dans le cinéma, les indications scéniques, le plateau et ses accessoires, la projection, jusqu'à la voix du dramaturge.

Ces *Modèles* permettent à Hugues Decointet de mettre en scène deux éléments clés dans son travail - la boîte et le décor - qui trouvent ici un point de contact avec une idée proche de l'obsession chez Le Corbusier. Comme la boîte contient le nécessaire à produire les œuvres, le décor anticipe l'action, il est le prélude à ce qui doit advenir. Tout se joue chez l'artiste dans cette possibilité d'une action, d'une pièce, d'une œuvre d'art. À chacun d'y projeter ses propres références ou ses souvenirs de spectateur.

Hugues Decointet investit cet espace tenu par de multiples moyens d'expression soumis à cet impératif de projection - de ce qui peut advenir, donc. Il instaure par exemple une connivence inédite entre le cinéma et la peinture. Dépourvue de son objectif classique de représentation, la peinture révèle ce qui est caché (les didascalies ou les ciels de fond) ou recrée les conditions d'une possible projection de film 16 mm. Par le biais inattendu du médium pictural, Hugues Decointet donne leur autonomie à ces outils qui garantissent l'illusion et qui permettent au spectacle d'avoir lieu. Il questionne de la même façon l'échelle

qui se joue entre le dispositif monumental et son modèle réduit devenu autonome. La confrontation des deux formats bouleverse l'appréhension de la projection : lequel est le transfert de l'autre ?

La *Boîte à Miracles* permet de revoir les perspectives, de modifier les échelles, de légitimer les maquettes et de proposer des fragments d'une œuvre en développement. Les *Miracles* produits se rapportent ici aux œuvres d'art qui, chez l'artiste, demeurent en devenir, s'étirent dans le temps, y mûrissent pour trouver leur juste ampleur, leur possibilité d'advenir. Cette exposition conçue pour Made in Town – espace dédié à la fabrique – est aussi le projet d'une rétrospective à échelle réduite : elle offre ainsi un panorama (non exhaustif) du travail de Hugues Decointet où, par la médiation de la *Boîte à Miracles*, maquettes, modèles et croquis s'émancipent du travail préparatoire pour faire œuvre.

Marylène Malbert
Commissaire de l'exposition

¹ Courrier du 13 février 1957, ©FLC-ADAGP

BOITE A MIRACLES-NOTICES

1 - BOÎTE A MIRACLES (MODÈLE N°01), 2013

La *Boîte à Miracles* est qualifiée par Le Corbusier lui-même de « belle idée ». Soit un cube, contenant par-dessus « tout ce qui est nécessaire pour faire des miracles » (lumière, machineries...), dont l'arrière-scène pourrait s'ouvrir sur l'extérieur. Un dispositif scénographique, à la fois ouvert et fermé, que Le Corbusier dessinera dans une cinquantaine de projets architecturaux mais qu'il ne construira jamais.

La *Boîte à Miracles* reste une « belle idée » que Hugues Decointet a souhaité adapter sous forme de maquette. Le premier modèle de *Boîte à Miracles* présenté ici est conçu - par les couleurs, les matériaux et formes qui le constituent - comme un objet *signalétique* de pièces déjà réalisées par l'artiste dans le passé et exposées autour de celui-ci, mais aussi *préludique* de pièces à venir.

2 - DRAMA VOX, 2012-2013

Bande sonore, avec la voix de Hugues Quester. Durée : 3 min 20 (en boucle).

Inspiré par le portrait que Nathalie Léger fait de la voix de Beckett dans *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett* (1), *Drama Vox* est un projet en cours de développement qui s'intéresse à la description de la voix. Il s'agit de rassembler un répertoire de témoignages sur les voix d'écrivains dramaturges contemporains, rapportées par des amis, comédiens, metteurs en scènes... Des souvenirs singuliers, imagés, exprimés par une texture ou une couleur, ou révélateurs de situations ou d'intentions, à partir desquels se dessinera un lexique ou un index, pour aboutir à l'écriture d'un « portrait par la voix ».

(1) éditions Allia, 2006

3 - CABANE DE PROJECTION, maquette, 2002-2013 // construction, 2002-2013

La *Cabane de projection* est une construction qui « relie » plusieurs lieux ou moments de la production cinématographique. Elle est tout d'abord décor par sa fausse épaisseur et la présence de béquilles caractéristiques. Elle évoque ensuite le tournage par le matériau utilisé, des gélatines de couleur, habituellement employées pour l'éclairage des prises de vue (orangé comme couleur d'intérieur, et bleu comme couleur d'extérieur). Elle convoque également la projection cinématographique par le dessin même de la cabine et par la présence à distance de son image (projetée) en modèle réduit.

4 - INTÉRIEURS, 2009-2013

La sculpture *Intérieurs* vient directement d'un souvenir visuel : un jour d'automne pluvieux, une pile de fenêtres-décor en bois aperçue sous les arbres, oubliée à l'extérieur des plateaux de tournages des Studios de cinéma Barrandov à Prague. Abandonnées ? Ou en attente d'un prochain rôle, dans le nouveau décor d'un film à venir ?

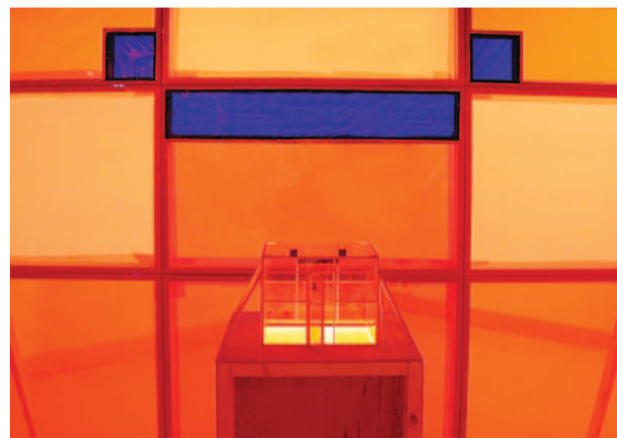
5 - DÉCOUVERTES (CIELS), 2005

Une découverte est un élément de décor d'arrière-plan, qui comble l'espace dans le champ d'une ouverture : un ciel aperçu par une fenêtre, une façade au fond d'une perspective, etc...

Une découverte est une image qui n'est pas faite pour être vue telle quelle, mais selon un cadre, un axe, une optique, une lumière : elle est destinée à être refilmée et non reproduite. Du fond du décor, elle se retrouve dans le fond d'une nouvelle image. Les *Découvertes (Ciels)* sont réalisées selon une technique ancienne : la colorisation à la peinture à l'huile diluée de grands tirages photographiques noir et blanc. La peinture ajoute du « lointain », une touche moins réaliste, mais étonnamment plus juste dans l'œil de la caméra.

6 - SCREEN PAINTINGS, 2010

Les *Screen Paintings* sont des toiles monochromes apparemment blanches. Elles sont peintes à la peinture « photocryle », invisible à la lumière naturelle. Dans l'obscurité, elles s'illuminent sous les rayons ultra-violets (appelés encore lumière noire) : apparaît alors, comme sur un écran, la forme d'une projection d'images fixes et vides d'un film super 16 mm. Les tableaux deviennent des écrans lumineux, légèrement bleutés, au gré de la feinte projection d'une image non mouvante.



7 - D'APRÈS BLANCHE-NEIGE (MAQUETTES), 2010

« *D'Après Blanche-Neige* hérite à la fois de la pièce de Robert Walser et du film de João César Monteiro, son adaptation culte car désertée par l'image. Le dispositif de Hugues Decointet est l'écho de ce premier dialogue: en split screen ou image plein écran, il alterne répétitions, brèves archives où le cinéaste portugais justifie sa démarche sibylline, et le témoignage du comédien Hugues Quester, victime collatérale de ce passage au noir. (...) L'à-représenter du théâtre, désormais inscrit sur l'écran noir d'un cinéma, fraie dès lors avec un irreprésentable. Le spectateur du film est alors contraint de produire ses images propres, sans leur ôter pour autant l'obscurité qu'y inscrit Monteiro - ce "non" énigmatique qu'il oppose au "oui" de Blanche-Neige. Le geste de Decointet par conséquent est risqué. Car le film-source invite la production de ses images perdues autant qu'il la décourage. En ce sens le choix de filmer des lectures-répétitions semble justifié, comme une option qu'eût pu choisir Monteiro lui-même. Au risque d'entendre Walser plus que Monteiro, dont la référence menace toujours de se dissoudre. »

Mathieu Capel, *Images de Culture*, revue du CNC N°25, décembre 2010

8 - SET PAINTINGS, 2013

Les *Set Paintings* sont des peintures *in situ* réalisées au pochoir comme une signalétique. Elles sont réalisées à partir de didascalies piochées dans différents scénarios ou pièces de théâtre, choisies pour leur précision de lieu, d'action ou de temporalité, mais sans pour autant être identifiables ou participer de façon explicite au récit. Le graphisme des textes épouse des formes architecturales simples : un coin de mur, une marche d'escalier, une porte entrouverte, amenant le spectateur vers une idée de décor...

www.hdecoinet.fr
www.voixdrama.com/spip.php
www.projektraum.at
www.artgates.com

Ci-contre :
Hugues Decointet, *Cabane de projection*, 2002, (détail)
galerie Agnès b, Paris
bois, gélatines de couleur, table lumineuse
construction : H=210 x L=250 x l=180 cm
maquette : H=20 x L=42 x l=40 cm

Hugues Decointet est né en 1961. Il vit et travaille à Montreuil (France).

Expositions (sélection) :

- *Le Chant de la Carpe*, commissaires Sandra Patron et Vanessa Desclaux, Parc Saint Léger centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, 2009
- *D'après Blanche-Neige*, galerie José Martinez, Lyon (production entre2prises, avec l'aide du CNC), 2009
- *Objet Perdu*, commissaire Mario Caeiro, centre d'art contemporain Plataforma Revolver, Lisbonne, 2010

Publications (sélection) :

- "(Image-réserve), Hugues Decointet", in *Vivre dangereusement... jusqu'au bout*, sous la direction de Benoît Maire, revue du Pavillon du Palais de Tokyo, Paris, éditions Cercle d'Art, 2011
- Pascale Cassagnau, *Intempéstif, Indépendant, Fragile, Marguerite Duras et le Cinéma d'art contemporain*, éditions des Presses du Réel, 2012

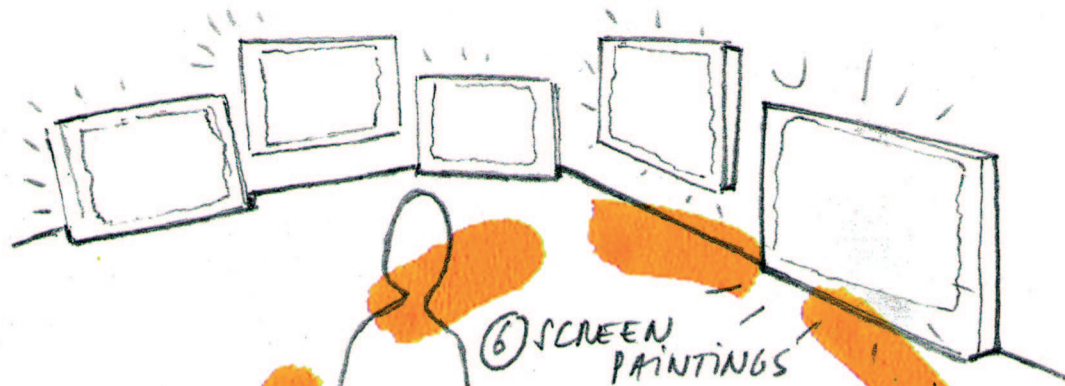
MADE IN TOWN

UN MANIFESTE À LA FABRICATION LOCALE - *Un lieu à Paris et un magazine digital*

Deux espaces entièrement dédiés à l'esprit de la fabrication dans les domaines de la gastronomie, du design et de la mode. MADE IN TOWN propose une programmation d'ateliers éphémères, d'expositions, de projections, de rencontres, de dîners, qui accompagnent une sélection de produits nés du savoir-faire exceptionnel d'artisans ou d'industriels animés par une passion commune pour leur métier.

REMERCIEMENTS

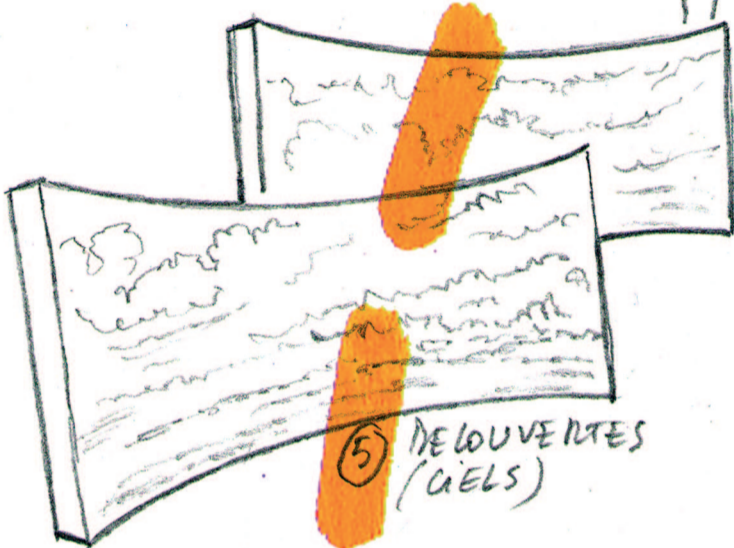
Pascal Gautrand, Maxime Desmet, Jean-Philippe Trapp, Alain Smadja, Michel Richard et la Fondation Le Corbusier, Mehdi Belhaj Kacem, Hugues Quester, Ibéa Atondi, Florent Verdet, Franck Chapelain, Didier Balick, Michel Le Bayon, Damien Froidevaux, Benjamin Diguierher, entre2prises



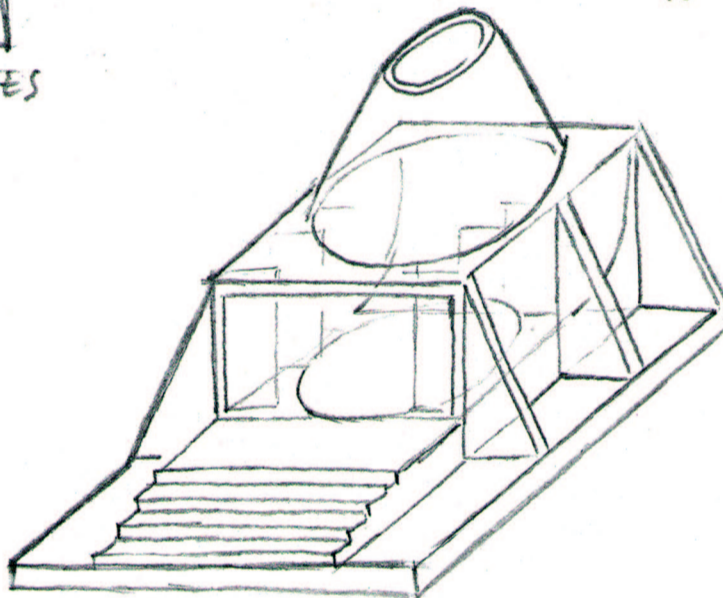
⑥ SCREEN PAINTINGS



⑦ D'APRES BLANCHE-NEIGE

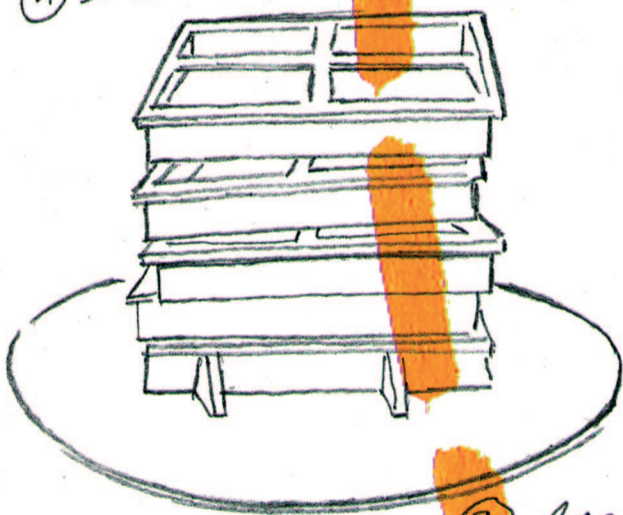


⑤ DE LOUVERTRES (CIELS)



① BOTTE A MIRACLES

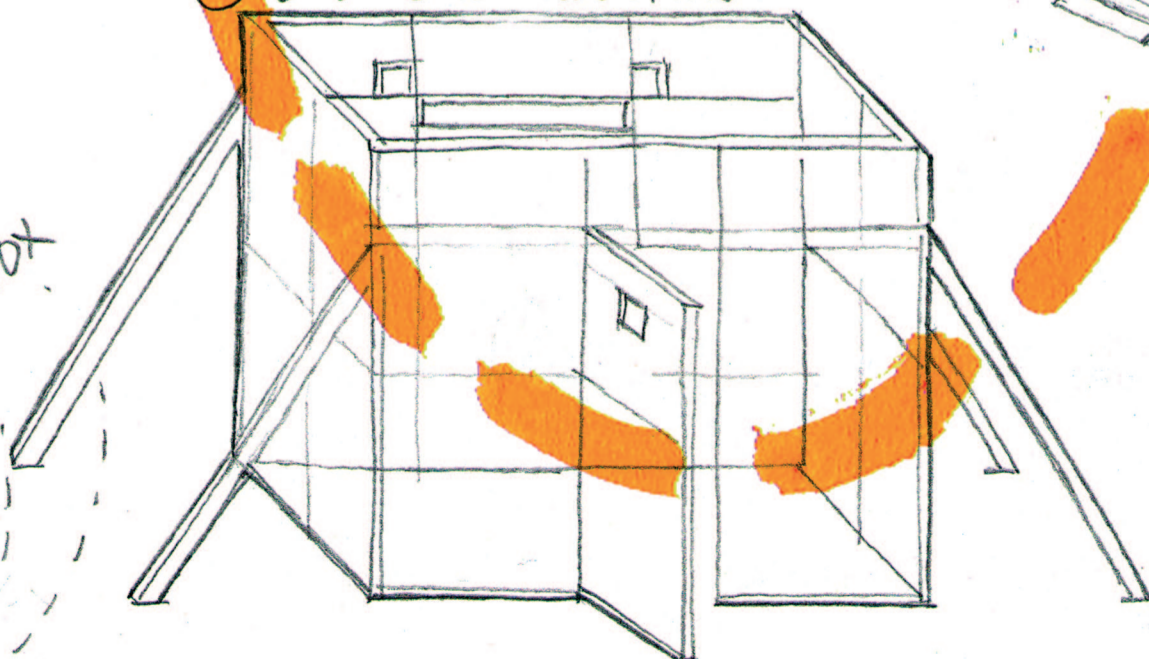
④ INTERIEURS



③ CABANE DE PROTECTION



② DRAMA VOX



INTÉRIEUR
SALON
SOIR SUIVANT
⑧ NET PAINTINGS



Contrechamp à *La Boîte à Miracles* - Un essai inédit de Mehdi Belhaj Kacem

Le Schématisme, ou la construction de la Mimésis

L'exposition de Hugues Decointet, aussitôt qu'il m'en exposa le projet, me fit irrésistiblement penser à l'une des réflexions philosophiques à la fois les plus discutées, admirées et énigmatiques de la modernité. Je veux parler du concept de schématisme chez Kant, défini comme un « art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont il sera bien difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret. »

Il est de bon ton aujourd'hui de répéter, quasi hypnotiquement, que l'esthétique moderne est tout entière dirigée contre l'esthétique kantienne. Ce qui est en réalité trivial : on demande par là au philosophe, de manière quelque peu extraterrestre, ce qu'on ne demande pas à l'artiste, c'est-à-dire d'échapper à son temps, dont l'art, au dire des artistes eux-mêmes, était tout entier orienté vers le Beau. Le pont-aux-ânes de l'artiste anti-kantien par excellence, c'est Duchamp qui vient à l'illustrer. « L'anti-rétinisme » de ce dernier est, d'évidence, une machine de guerre dirigée contre l'esthétique kantienne, c'est-à-dire contre l'art ordonné au Beau. Là encore, c'est trivial, puisque l'esthétique kantienne, c'était celle de son époque. Dire que l'art moderne est dirigé contre Kant est aussi trivial, et en réalité aussi absurde, que de dire qu'il est dirigé contre Watteau, ou David.

L'incidence exercée par Duchamp jusqu'à nous compris, ce fut sous le signe du *ready-made*. Par contre, quelques abondants commentaires qu'il ait suscité, *Le Grand Verre* me paraît toujours encore devant nous, énigmatique plus qu'à son tour, contenant un potentiel d'interrogations et de possibilités artistiques encore inexplorées. Et c'est ici qu'un *déplacement* par rapport à la vulgate anti-kantienne va s'avérer intéressant, et coïncidant avec ce que nous propose ici Decointet. Avec son concept de « schème de l'entendement », Kant ne voulait pas faire de l'esthétique, parce que l'art de son époque n'en relevait pas, on peut oser ce déplacement : et tenir que *Le Grand Verre* n'est rien d'autre que l'illustration artistique la plus radicale du concept de schématisme kantien. Decointet, Hugues du prénom, propose une continuation quasi systématique de la question posée par *Le Grand Verre*. Donc du schématisme.

Le schématisme kantien est un anti-cartésianisme, c'est-à-dire un anti-platonisme. Kant donne raison aux empiristes (à son époque : Hume, qu'il admirait plus que quiconque) qui contestent aux cartésiens, donc au platonisme de toujours, qu'il y ait des « idées innées », dont le paradigme sont évidemment les Idées mathématiques ou géométriques. C'est-à-dire : les Archétypes de Platon. Pour ce dernier et pour Descartes, il existe une Idée innée, pure, indépendante, éternelle et universelle, du triangle, du cercle, etc., donc, de fil en aiguille de tout ce qui existe : du Bien, de la Femme, de la cacahuète... L'objection, puissante, des empiristes, c'est qu'il est impossible à la conscience humaine de se représenter jamais de telles idées innées sans se rapporter, à chaque fois, à l'image d'un triangle concret, avec une forme et une dimension concrète, à un cercle réel, à un Bien effectif que quelqu'un rend à quelqu'un quand on pense au Bien, à une femme singulière quand on songe à l'éternel féminin, etc. Kant concède aux empiristes leur argument dans un premier temps. Toute Idée soi-disant innée est toujours localisée dans le sens interne de notre psychologie particulière, qui elle-même rapporte toujours les Idées générales à un objet toujours empirique. Mais, si on le concédait jusqu'au bout aux empiristes, nous entrerions dans l'âge des ténèbres d'un scepticisme généralisé. À l'extrême, l'empirisme aboutirait au nihilisme cynique, celui notoirement illustré par Diogène, qui disait qu'il voyait toujours un cheval, mais jamais la caballité. Kant, contre le

platonisme de toujours, incarné en son temps par Descartes, dira : il n'y a pas d'Idée innée, éternelle et intemporelle, du cheval, indépendamment de chaque cheval singulier, que ce soit en réalité ou en imagination. Mais, contre l'empirisme sceptique de toujours, il dira : c'est parce qu'il y a, dans les « profondeurs de notre âme », le schématisme, que, des chevaux singuliers, nous *déduisons* l'Idée *nécessaire* de la « caballité » : une Idée intemporelle et universelle de ce qu'est un cheval.

Le schématisme, c'est le point de suture entre l'universalité et l'intemporalité du concept, et la *facticité* de ce qu'il soit impossible que de tels concepts se rapportent à autre chose qu'à des objets chaque fois temporalisés et concrets. L'Idée du cercle, même si elle vaut pour tout être humain à n'importe quelle époque, n'est jamais indépendante de la méthode de construction par laquelle je *temporalise* concrètement cette éternité et universalité, par l'image d'un cercle, soit dans mon imagination, soit par un dessin concret. « Il n'y a pas d'image d'un triangle qui puisse être jamais adéquat au concept d'un triangle en général », dit très exactement Kant. Il y a toujours une *faille* entre les deux. Il y a toujours une *incongruité* entre l'Idée générale d'un objet, qui subsume tous les objets concrets comme des cas *particuliers* de ce concept, et chaque objet *singulier* à quoi on vient appliquer ce concept. Ainsi, chaque femme singulière est toujours *incongrue* par rapport à l'Idée platonicienne d'un éternel féminin. Le schème est le chiasme qui rend, comme on dit, tout singulier toujours « décalé » par rapport à la construction « généraliste » que s'en fait notre entendement. « Le schème du triangle ne peut exister ailleurs que dans la pensée (...) il signifie une *règle* de la synthèse de l'imagination. » Le schème, c'est une sorte de faculté archi-esthétique de l'homme, et c'est ce qui scandalise encore aujourd'hui pas mal de philosophes (par exemple, l'ultra-platonicien Badiou). Parce que le schème nous dit tout simplement ceci : la faculté *scientifique* elle-même, par exemple mathématique et géométrique, dépend beaucoup plus radicalement et fondamentalement de l'*imaginaire* que ne l'aura jamais voulu la tradition philosophique.



(...) S'éclaire alors d'un seul coup comme la continuation, par Decointet, du « second Duchamp » par d'autres moyens, peut être qualifié d'*art schématisé*. Kant ne pouvait évidemment considérer le schématisme comme un art au sens strict, puisqu'il ne relevait pas des beaux-arts de son temps, mais des seules facultés de l'âme humaine. Il dit, par contre, que c'est un art *caché dans les profondeurs de l'âme humaine*, c'est-à-dire qu'il parle là exactement comme un « artiste contemporain ». Il est donc duchampien, puisque anti-rétinien. Ce qui est inné, ce n'est pas l'éternel ou l'universel « en-soi » qu'aucun être humain n'a jamais rencontré phénoménalement où que ce soit ; ce qui est inné, c'est cet art lui-même, c'est

le schématisme, c'est-à-dire la part d'*imaginaire mimétique* en notre âme, sans laquelle nous n'aurions ni entendement, ni Raison, ni Science, ni notion de l'éternel et de l'universel.

Passons maintenant en revue les propositions de l'exposition de Decointet. C'est au sens absolument trivial, pré-kantien, que nous n'y avons affaire qu'à des *schèmes*. Et plutôt que de nous montrer, ce que l'art a si souvent fait (et fait très souvent encore, dans le cinéma, ou le néo-réalisme littéraire...), justifiant en apparence la condamnation platonicienne, des *imitations* de la réalité, il nous montre, à chaque fois, le processus de *construction de l'imitation*, qui n'a rigoureusement rien à voir. Et, à chaque fois, *suspend* le processus en son centre, ne l'*accomplit* pas (au sens où Aristote définirait la technique, c'est-à-dire l'art, comme ce qui *accomplit* la Nature). Ce qui est un geste absolument « kantien », à condition d'entendre qu'il ne l'est pas au sens de l'esthétique explicite de Kant, mais au sens du schématisme. Ce que la plupart du temps Hugues nous présente comme « décor », c'est exactement ce que j'appelle ici un schème. Lisons par exemple le texte sur les « Découvertes », c'est un véritable « Manifeste schématisé » : « Une découverte est une *image-décor* qui précède l'*image-film*. Une image destinée à être refilmée, et non reproduite. (...) C'est une image peinte ou photographiée qui, comme un décor, *disparaît* dans l'image filmée. »

L'art contemporain a peut-être, sous ce rapport, souffert d'une *schize*. C'est-à-dire qu'il fut à la fois anti-platonicien et platonicien. Inutile d'insister sur la dimension hostile, emblématisée par le post-duchampisme ; c'est la complicité secrète qui doit aujourd'hui ressortir. C'est-à-dire : le motif avant-gardiste de la fin de la Représentation, de la destruction de l'imitation, du « retour » à la « chose même », etc. C'est ce motif, si surdéterminant au vingtième siècle, qui est secrètement platonicien : l'immense contresens, c'est d'avoir considéré que la *Mimésis* n'est qu'*imitation*, réduplication. Ce que l'art schématisme nous *montre*, c'est que la *Mimésis* est le contraire d'une répétition, d'une réduplication : elle est à chaque fois construction, invention, production. Ceci ressort d'autant plus qu'on se place, comme Decointet à chaque fois, au point d'*interception* du processus et non dans le « produit fini ». Que ce soit la « réserve » originaire de Méliès et Hantaï ou dans l'*interruption* volontaire de la production duplicative chez Monteiro, que ce soit le décor volontairement squelettique de *Dogville*, ou les propres installations de Hugues, *Boîte à Miracles* ou de... Production (le schème de la production elle-même, non le Produit), on nous montre comme le schématisme, c'est l'art de la *Mimésis* comme art de la différenciation par décalage, déracinement, « incongruisation ». Qu'est-ce que la notion de « didascalie », par exemple, sinon celle du schématisme propre à l'art de l'acteur, dont je fis personnellement l'expérience avec Hugues, pour la reconstruction schématisée de *Blanche-Neige* symptomatiquement noirci de Monteiro. Et pourquoi, en abyme, ne présenter ici que des « maquettes » de celle-ci ?... Je développerai l'analyse en détail dans un texte futur. Il faudra à chaque fois dire de chaque œuvre comment s'y *intercepte*, en abyme, le processus de construction schématique. Pour une exposition, il ne faut qu'introduire : être plus qu'à son tour schématique.

Mehdi Belhaj Kacem, né en 1973, est écrivain, philosophe et parfois acteur. Auteur d'une vingtaine de romans et essais philosophiques, il signe récemment *Après Badiou* (éditions Grasset, 2011) et *Opéra Mundi, la seconde vie de l'opéra*, 1 (éditions Léo Scheer, 2012).

Ci-contre : Répétition de *Lummo*, de Herbert Brenon, 1930, Feature Prod. (un des premiers films parlants), in « Le Décor au Cinéma » de Jean-Pierre Berthomé, éd. Cahiers du Cinéma, 2003