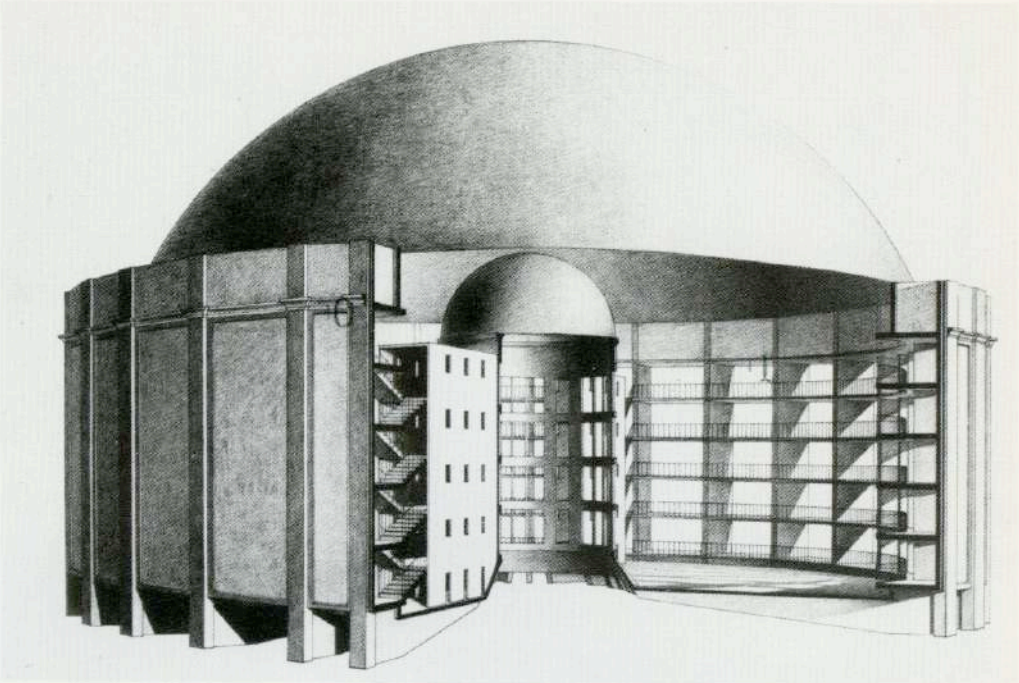
Catalogue de l'exposition « In Situ, douze artistes pour les galeries contemporaines », 25 mars - 31 mai 1982, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 39-47.

Philippe Comar

LES MENINES / LE PANOPTIQUE-PHENAKISTISCOPE



J'ai rencontré Philippe Comar, pour la première fois, dans son atelier, qui n'était alors qu'un appartement banal, remarquable simplement par son encombrement. Des outils recouvraient sols et murs. Il en avait forgé certains lui-même et poussait le souci de la pertection jusqu'à fileter ses vis. Des ailes d'oiseaux articulés qu'une manivelle mettait en mouvement, un squelette de félin, revu et corrigé par une fusion intime du biologique et du mécanique, évoquaient des souvenirs, aussi bien de Vinci que de Marey.

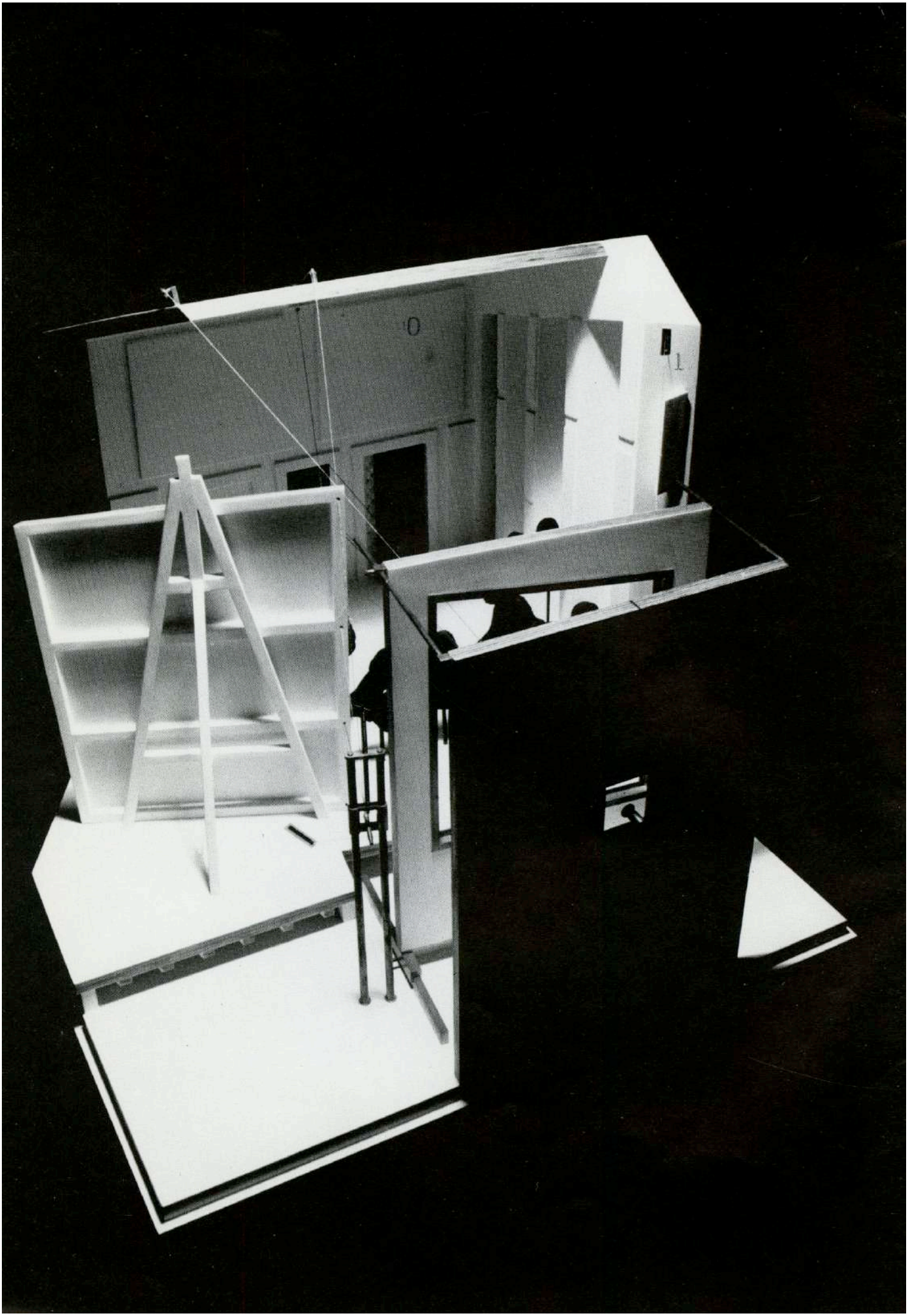
Les curiosités intellectuelles de Philippe Comar ne sont, en effet, pas moins étendues que le champ de ses patientes fabrications manuelles. Les deux maquettes qu'il présente aujourd'hui en témoignent, aussi précises dans leur conception que dans leur exécution. Elles ont en commun de concrétiser l'une et l'autre des spéculations sur l'espace et la perspective. La première s'appuie sur les "Ménines". Ce tableau de Vélasquez a les "dehors" trompeurs d'une simple séance de pose en atelier, mais il dévoile, à un examen approfondi, une complexité qui a suscité réflexions et hypothèses les plus diverses. La reconstruction schématique qu'en donne Philippe Comar permet à l'œil de voyager dans le tableau; elle met en évidence des imbrications d'espaces qui se révèlent incompatibles entre eux dans l'hypothèse classique d'un point de fuite central unique; elle scande l'espace virtuel de la peinture par une succession de montants et de silhouettes échelonnés dans la profondeur. Tout cet appareillage est présenté dans une position fixe dont le caractère définitif est souligné par des batteries de cabestans immobilisées. Ceux-ci sont reliés par des câbles aux portants de ce microthéâtre de l'espace pictural. Tout est bloqué. Le fonctionnement relève de l'imaginaire et du mental. L'immobilité suggère le domaine intemporel des problèmes résolus.

L'autre maquette est un Panopticon : l'œil du spectateur est amené au centre et il peut, de là, avoir une vision panoramique de l'intérieur de la structure architecturale. Celle-ci est constituée essentiellement d'un étagement de cellules identiques; au milieu de chacune d'elles et éclairées par transparence, se découpent des silhouettes humaines prises dans l'ouvrage de Muybridge. Le mouvement du corps y est décomposé dans le style des appareils optiques précurseurs du cinéma (le phénakistiscope en particulier) mais, ici, les figures ne sont pas concentrées et perçues en un même point, par la fente et le miroir. Ce n'est plus leur animation qui est le but mais leur coexistence dans la structure cellulaire de l'édifice. La dispersion périphérique ne se synthétise plus dans un flux de temps et de mouvement. Et cependant, comme dans les "Ménines", l'immobilité et le schématisme propres à toute maquette suscitent dans le Panopticon un mouvement incessant de l'œil, une activité intense du regard qui doit opter entre des parcours contradictoires, une excitation intellectuelle. Le spectateur oscille entre la pure admiration esthétique pour un objet étrange et l'exigence de compréhension devant des structures aux agencements complexes, dont il cherche les implications et qu'il devine significatives.

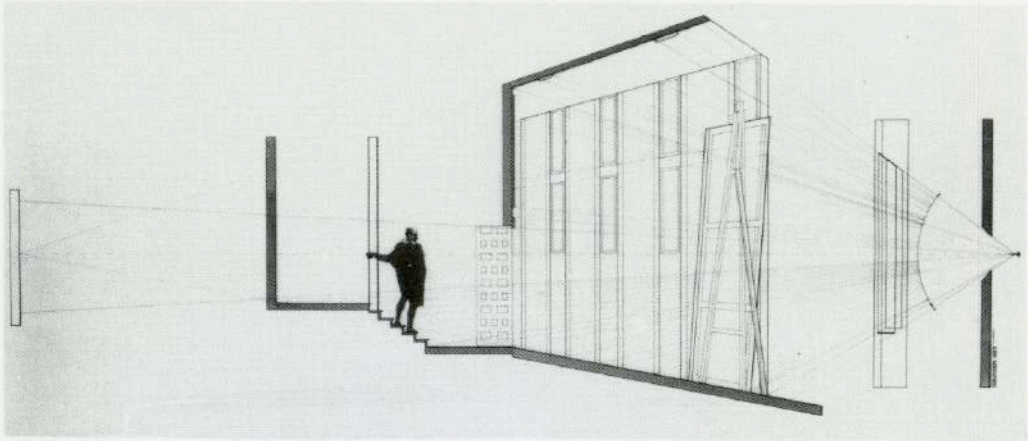
Maurice Eschapasse

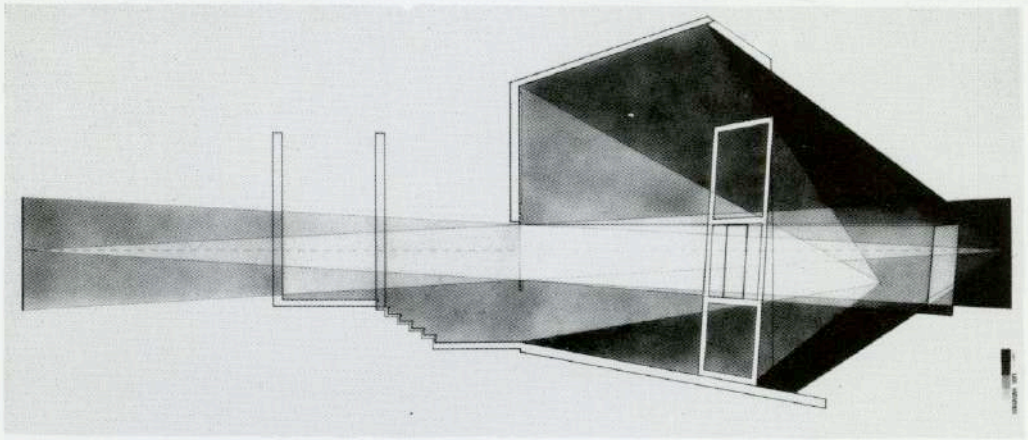
L'art de la théorie *par Louis Marin*

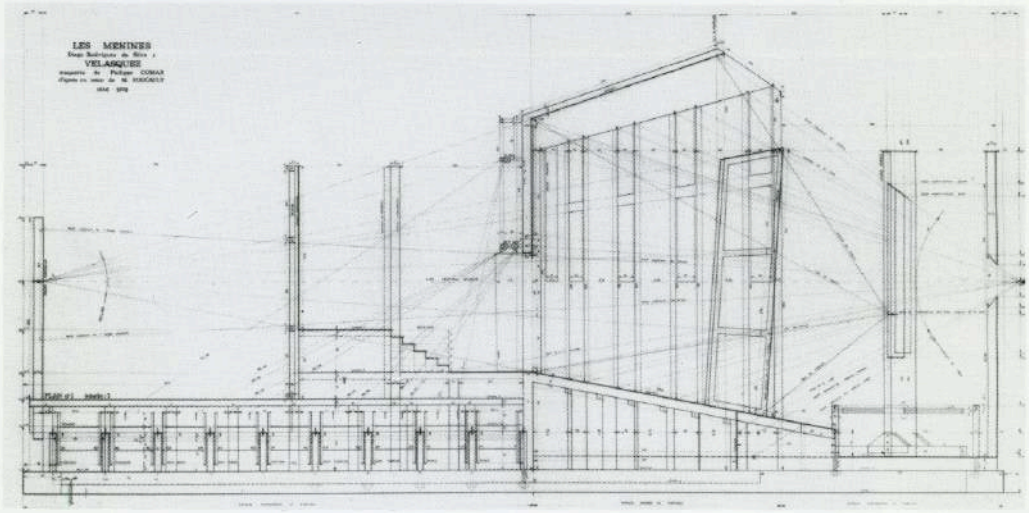
Comment une œuvre d'art peut-elle être un objet théorique ? Comment un objet théorique peut-il être une œuvre d'art ? Qu'on me permette d'employer ici l'expression, aujourd'hui quelque peu désuète, d'œuvre d'art et celle, étrange ou pour le moins qui mérite explication, d'objet théorique pour caractériser dans le chassé-croisé des deux questions inversées les deux travaux (œuvres ? objets ?) que présente Philippe Comar. J'ai bien dit "œuvre d'art" : produit conçu, inventé, créé, construit, exécuté, montré par un individu singulier et qui appelle un jugement esthétique, simultanément : "cela est beau" et "cela relève d'un domaine d'objets communément nommé "art" dans notre tradition (moderne ?)". J'ai dit aussi "objet théorique", non pas objet d'une théorie ou théorie faite objet, mais jusqu'à un certain degré seulement : soit au-delà, précisément cet espace où œuvre et objet se rencontrent et se superposent, d'abord comme une offrande qui est faite à notre œil exigeant, mais aussi cet agencement d'éléments, de parties, de pièces et de morceaux dans un ensemble qui exige impérieusement notre regard, qui réclame de lui extrême attention : non pas simplement voir ou recevoir naturellement dans l'œil la forme de la chose vue, mais dans ce voir même, chercher avec une application particulière le moyen de bien connaître l'objet. Sous ma plume sont naturellement venus les propos de Poussin tentant simultanément de définir le prospect, office de raison, la prospective, et la théorie, la contemplation qui apporte avec elle la délectation qui est la fin de l'art. Une œuvre (d'art) est un objet théorique en ce sens donc qu'elle exige que le regard spectateur devienne, dans l'attention qu'elle requiert de l'œil et de l'esprit et qu'elle offre réalisée dans sa complexe unité, une contemplation, la connaissance la plus haute non point seulement parce que le plaisir que les yeux prennent aux formes et aux couleurs s'y dépasse dans la jouissance de soi — ceci n'est que le signe et l'affect de cela — mais aussi et surtout, parce que la connaissance est devenue l'objet connu ou, pour le dire autrement, ce moment parfait où la pensée de "théorie" est entrée dans l'objet, où l'objet se réfléchissant lui-même en lui-même et comme de son propre mouvement, s'accomplit en sujet.


0
1

Photographies des plans : Isabelle de Rouville.







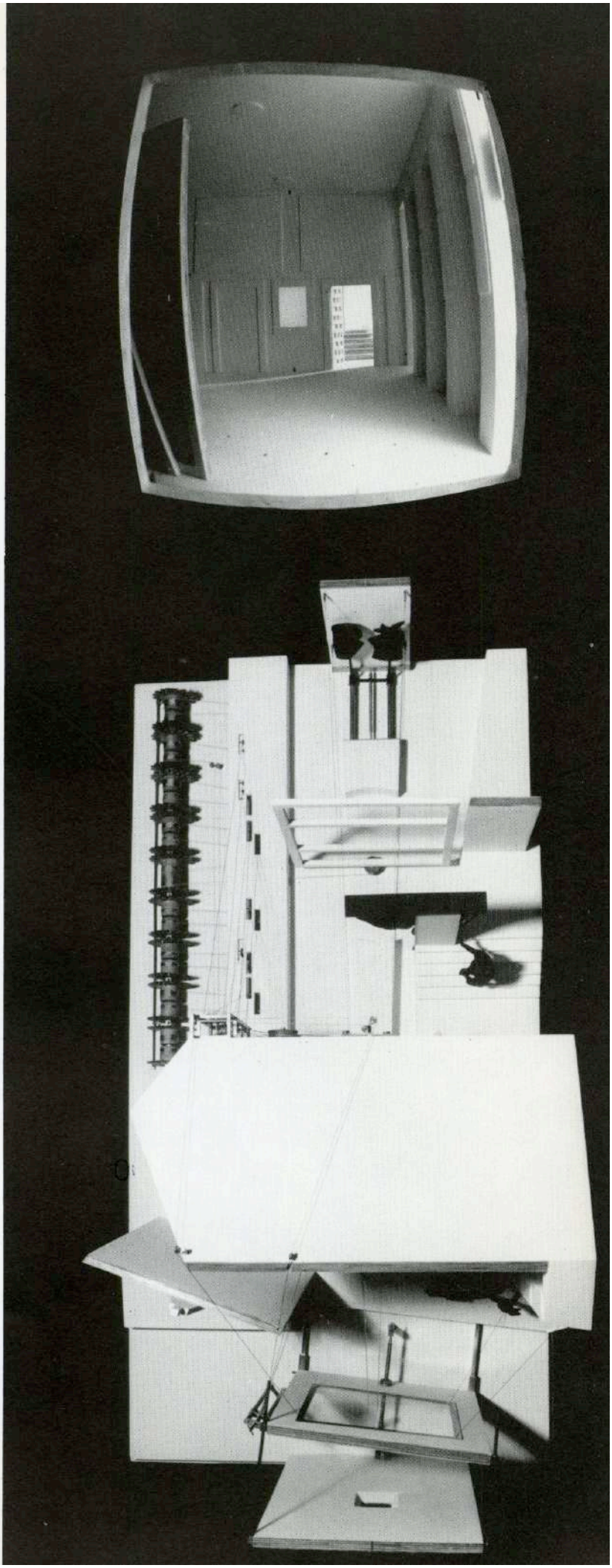
LES MENINES

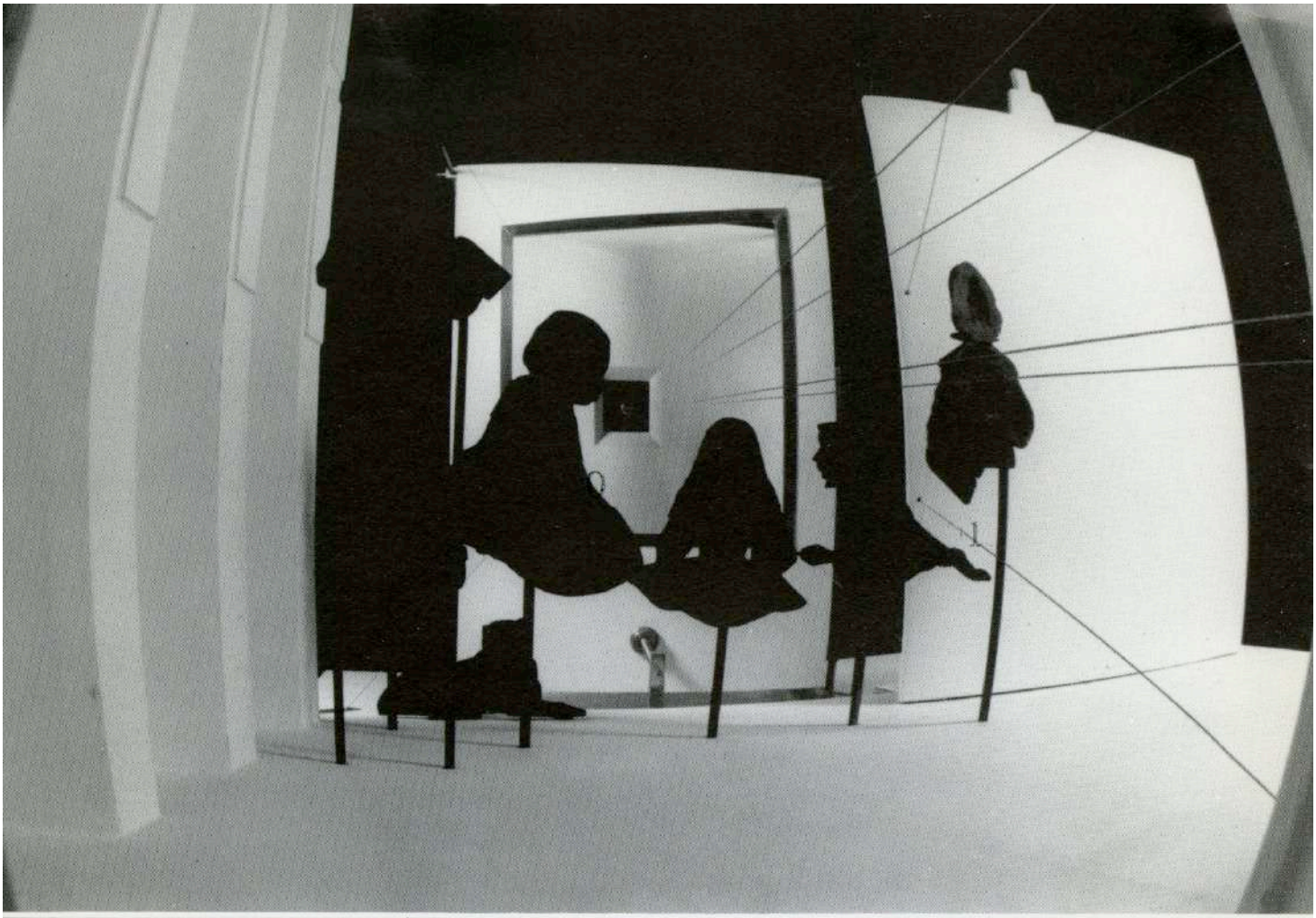
Le travail que Philippe Comar a consacré aux *Ménines* de Vélasquez se situe, me semble-t-il, quelque part sur ce double parcours du sujet de connaissance à l'objet connu et du second au premier, par lequel le théorique se ramasse dans un acte de vision unique. Très précisément, Philippe Comar nous donne à voir cet acte du regard "office de raison". Il nous engage à le contempler. Objet théorique, l'œuvre de Vélasquez l'est éminemment au sens où, pour s'accomplir en beauté délectable, elle convoque au service du plus attentif regard de connaissance toutes les ressources, toutes les *mèchanai*, toutes les machinations du dispositif de la représentation. C'est alors que Philippe Comar intervient : il "réalise" le dispositif en en déployant les ruses — comme dans la stratégie militaire, une armée se déploie sur le champ de bataille — il "construit" l'objet théorique du tableau, il "agence" le monde rigoureusement réglé de l'espace que le tableau représente, il "fabrique" la complexe machine qu'est l'esprit du spectateur lorsqu'au prix de la plus exacte considération, il est enfin entré dans la surface où se sont inscrites les apparences, en *croyant* — plaisir suprême, délectation — en maîtriser et en enclore les illusions. En un mot, Philippe Comar montre le vrai regard, le regard du vrai, (le prospect) de la représentation classique. Il loge dans l'œuvre-objet théorique classique, une œuvre-objet théorique qui *montre et démontre* comment les *Ménines* de Vélasquez opérait, dans la plus complète transitivité avec les choses et les êtres du monde, la réflexion de la représentation sur elle-même par laquelle elle produit et l'œil qui la contemple et le sujet qui la conçoit. Le travail de Philippe Comar *produit*, au sens fort du terme, cette opération : comment ? Tout simplement en introdui-

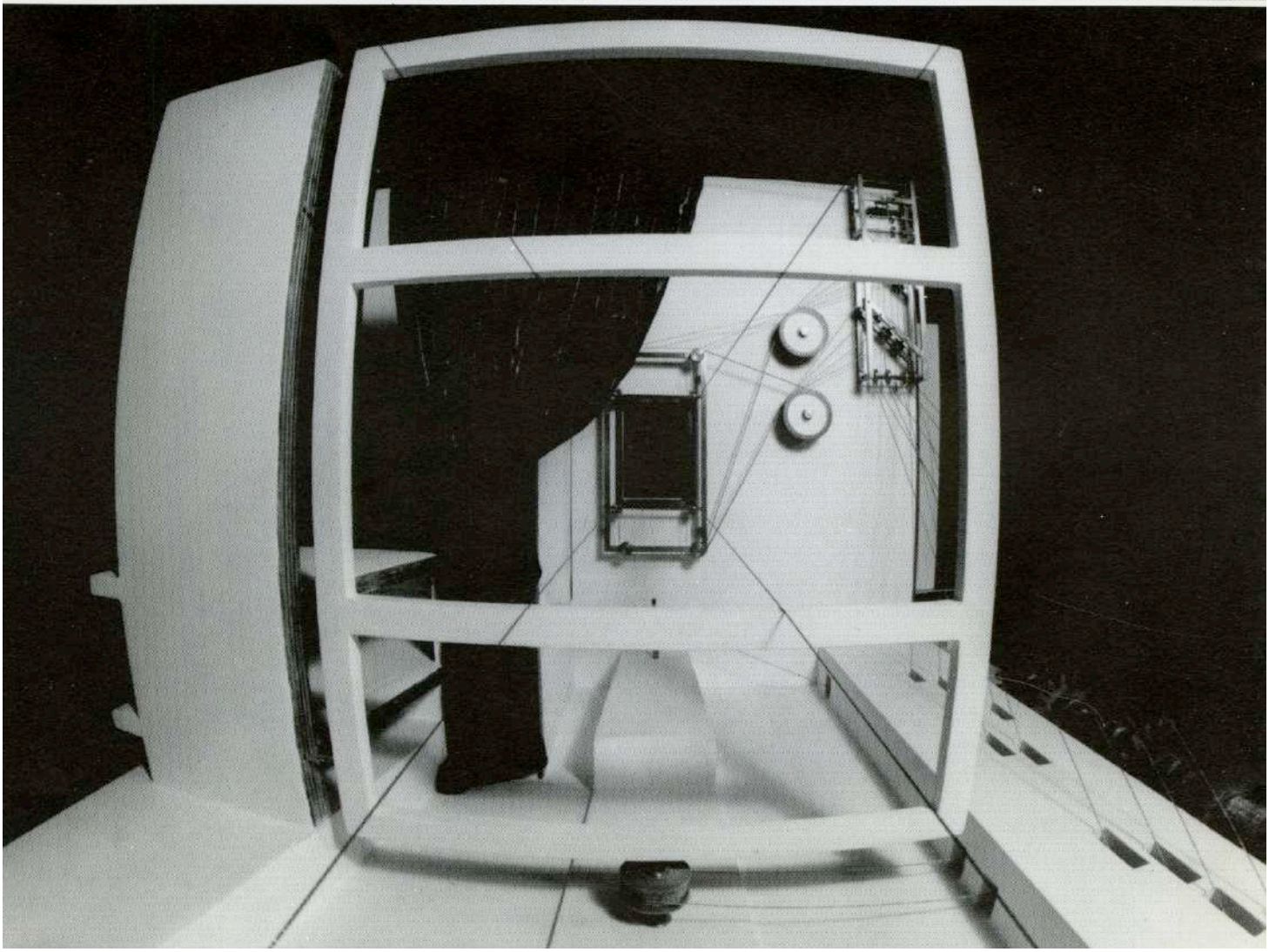
sant une dimension supplémentaire — la troisième — aux dimensions de la "superficie" qu'est le tableau de peinture. Il transforme en une question théorique elle-même productive d'un objet théorique, la troisième dimension, celle de la profondeur, celle du regard et du sujet — ce qui dans le tableau est l'effet de leurre et d'illusion d'une articulation déterminée du plan. Autrement dit, il transforme le tableau (une surface à effet de profondeur) en maquette (un volume creux, un modèle réduit de théâtre); du même coup, il révèle toutes les ruses du dispositif représentatif dont l'illusoire profondeur dans le plan à partir d'un point de vue unique est seulement la plus évidente. Ne découvre-t-il pas ce qu'attentifs au "prospect" et par "prospect", nous devinions seulement: que le point de fuite *"théorique"*, projection dans l'espace représenté d'un point à l'infini ici déterminé au bras de la figure qui apparaît au fond, par la porte entrouverte, en écartant un rideau, se déplace vers un point de fuite "fictif", fiction qui est aussi une feinte, vers lequel, irrésistiblement, notre regard de spectateur se précipite, le miroir où les figures des modèles s'évoquent, ces modèles royaux que peint le peintre, double image aussi de notre visage de spectateur. Ainsi nous placerons notre œil à l'œilleton et nous verrons se déployer la perspective "accélérée" du tableau selon l'axe sagittal de la vision qui va de l'œil à la porte entrouverte où se tient le personnage et au-delà, dans l'espace lumineux "infini", ouvert dans le "tableau". Notre regard peut s'y perdre, mais il peut s'arrêter aussi sur le miroir, car le volume anamorphotique de la maquette est orienté sur lui, où se mirent les modèles, nos autres délégués dans l'espace représenté. Ainsi, comme l'explique Philippe Comar[1], y a-t-il deux toiles dans les *Ménines* que la maquette rend visibles; deux toiles, c'est-à-dire deux lectures: le miroir reflétant les portraits peints sur le tableau dont nous n'apercevons que le châssis ou reflétant les modèles que nous "sommes", mais alors le tableau que nos "doubles" contemplent est celui des *Ménines*. Ainsi y aurait-il un troisième point de vue, ainsi... Sans doute, la mise en volume que Philippe Comar fait du tableau place-t-elle notre œil — comme il se doit — à l'œilleton pour "voir". Mais parce qu'il s'agit d'un volume, nous pouvons aussi bien percevoir, c'est-à-dire parcourir, l'espace représenté selon une infinité de directions, tous les regards possibles, tous les autres, soudain, par la grâce du constructeur, à notre usage. Ce que nous découvre Philippe Comar, c'est que la dimension réflexive de la représentation — "se représenter représentant" — par laquelle s'accomplit sa dimension transitive — "représenter quelque chose" — introduit l'infini dans le dispositif et qu'à entrer dans la "clôture" de sa machine théâtrale, le spectateur devient Dieu; une infinité, une divinité qui se concentre et se condense dans le petit trou de l'œilleton où notre regard se fixe sur la scène. Au fond, le spectateur devra rendre grâces deux fois à Philippe Comar: la première, parce qu'un moment et en un point, il sent et expérimente une infinité (ce qui n'est pas si courant); la seconde, parce qu'il lui a donné le bonheur nostalgique de parcourir les coulisses de la scène de théâtre avant ou après (pendant ?) le spectacle "royal" qui s'y joue, de passer sur l'envers des surfaces peintes et de traverser les toiles sans les déchirer, non point pour y trouver — frustrante déception — le bois d'un châssis ou les rugosités poussiéreuses d'un support, mais la complexe machinerie à roues dentées, à fils et à cordes, c'est-à-dire les secrets merveilleux des fantasmagories de la peinture. Ainsi un objet théorique peut-il être un poème.

---

(1) Cf. le numéro 83 de la revue OPUS-INTERNATIONAL, hiver 1982.

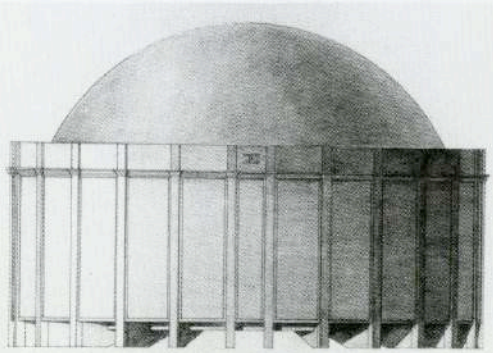
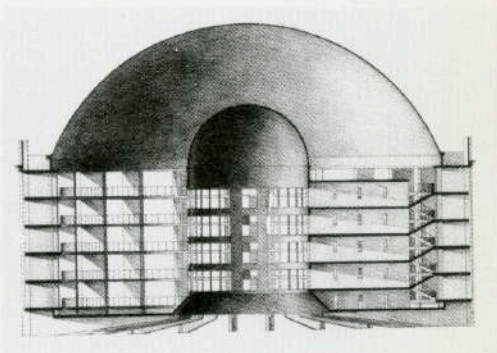
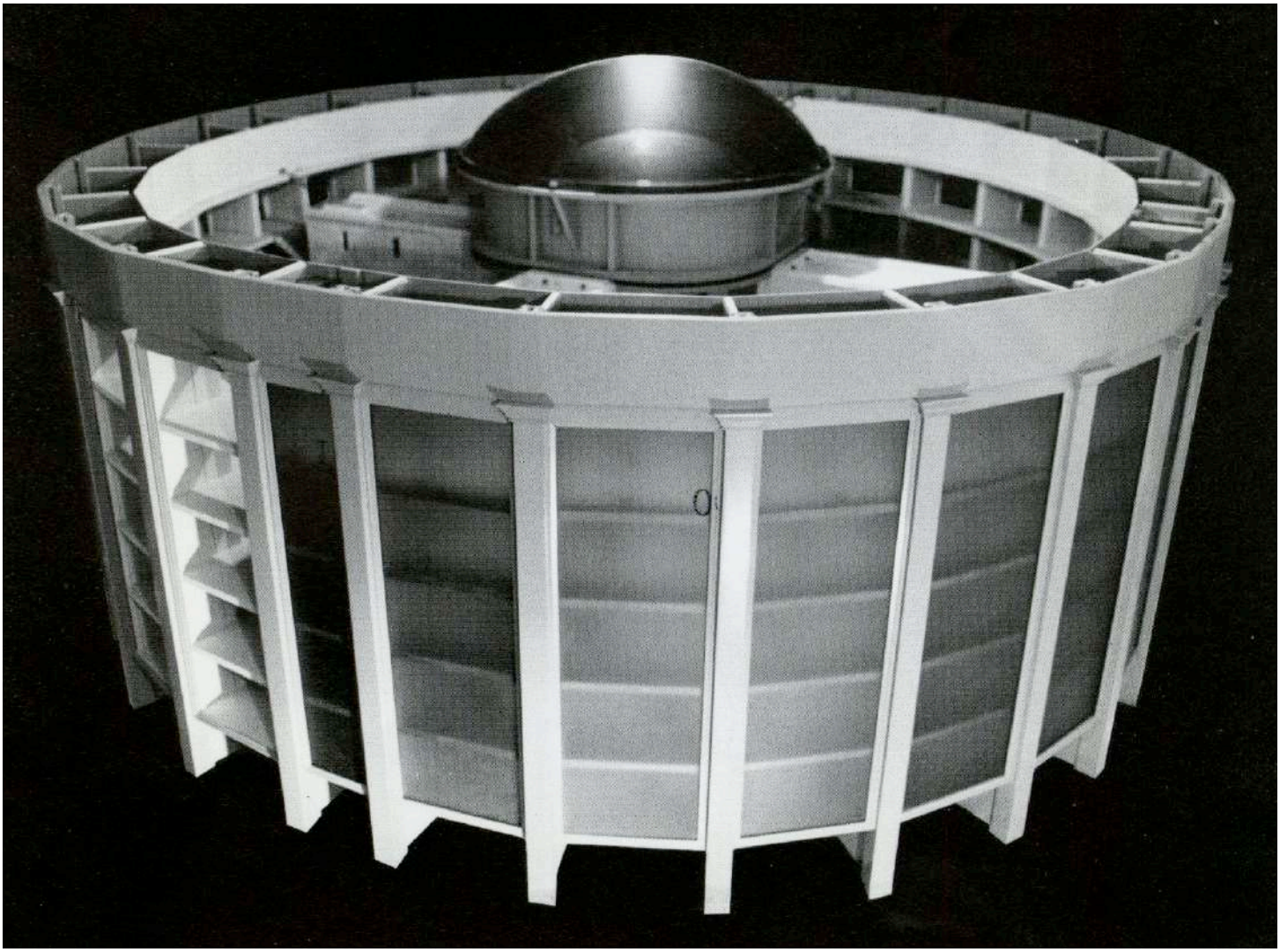
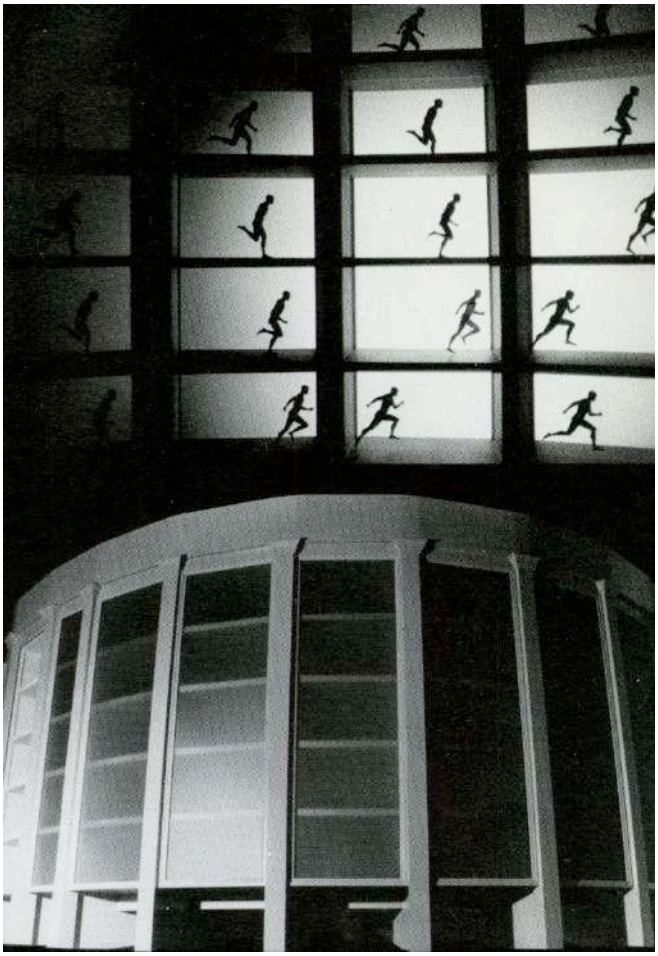






LE PANOPTIQUE-PHENAKISTISCOPE

Je remercie Renaud Ditte, Josette Trublard et Thierry Rye, ainsi que la Société Re-plex, de m'avoir apporté leur collaboration technique pour la finition de cette maquette.

Avec son deuxième travail, l'entreprise de Philippe Comar se développe et s'amplifie. Elle se développe puisque l'objet n'est plus un tableau dont il s'agirait de réaliser les opérations dans une *épideixis*, une monstration exemplaire et par une *apodeixis*, une démonstration rigoureuse, mais un projet et un plan, un texte et un édifice, un "discours" et une architecture, le panoptique de Bentham. Mais en même temps, l'entreprise se heurte à un obstacle, peut-être insurmontable ; car construire une maquette, fut-elle interprétative, d'un projet architectural est, semble-t-il, une simple traduction du projet qui lui reste homogène, quels que soient les changements métriques affectant le produit. Comment dès lors opérer et réaliser cette réflexion de l'œuvre en soi et par soi pour l'amener au statut d'objet théorique, comment, sans sortir de l'œuvre même, par son développement spécifique, lui donner cette dimension supplémentaire qui la fait accéder, si l'on peut dire, à la conscience d'elle-même en conduisant son spectateur à l'identification théorique avec le dispositif producteur de l'œuvre ? Avec la mise en volume des *Ménines*, Philippe Comar avait, en quelque sorte, pris à la lettre l'effet de profondeur du dispositif représentatif dans le tableau et, ce faisant, avait exhibé poétiquement les ressorts que son fonctionnement présuppose et en avait démontré rigoureusement les règles et les contraintes. En quoi consisterait donc la quatrième dimension de l'espace volumineux de la représentation architecturale par laquelle celle-ci, dans l'œuvre qui en est le produit, donnerait à *voir* la théorie qui la sous-tend et le regard où cette théorie s'effectue et s'accomplit ? La quatrième dimension, celle du temps, ici sous l'espèce des figures du mouvement, trouvées dans le phénakistiscope de Marey, non qu'une pièce quelconque de l'objet de Philippe Comar se meuve ou un ensemble d'éléments ou la totalité, mais les silhouettes immobiles du coureur dont la rapide succession permettait l'illusion perceptive d'un mouvement recomposé par la rotation du dispositif devant le spectateur, ces silhouettes, une lumière extérieure viendra les découper sur chacun des panneaux translucides des alvéoles disposées sur les cinq étages circulaires dont le panoptique de Comar est fait. Le temps n'est pas perçu ou vécu dans l'illusion cinématographique du mouvement à la manière où la troisième dimension était perçue ou vécue dans l'illusion perspectiviste de la profondeur dans le tableau des *Ménines* ; nous n'aurions alors affaire qu'à une simple translation du temps-mouvement dans l'édifice panoptique. La quatrième dimension doit être *construite*, c'est-à-dire rendue *lisible* dans ses figures dynamiques ici les silhouettes de Marey. Le temps doit donc être *conçu* dans et par le regard du spectateur comme l'anneau par lequel et autour duquel l'édifice "omnivoyant" se réfléchit en se contemplant lui-même. Mais cet anneau (ou les cercles formés par les cinq étages du bâtiment) constituait déjà la structure architectonique de l'édifice. Pour qu'avec lui la quatrième dimension temporelle accède à la lisibilité et avec elle, l'omnivoyance à l'auto-réflexion, il fallait que l'anneau, en chacun de ses cercles, et les cercles, en chacune de leurs parties, portassent une trace à la fois parfaitement semblable et singulièrement différente. Il fallait qu'anneau, cercles, arcs de cercle fussent inscrits de la marque de la répétition et de la différence. Les figures humaines de Marey, silhouettes anonymes, profils abstraits d'un même individu indéterminable, qu'elles répètent, identiquement, par un geste chaque fois différent, sont ces signes énonçant le monotone phrasé du temps, ces marques qui nous disent qu'un homme est la *trace*, toujours reproduite, sans cesse différente, et pourtant *en fin de compte* (mais y a-t-il une fin du compte ?) semblable à elle-même, de ce que l'homme nomme "le temps". Ne pas oublier en effet que l'anneau est circulaire en chacun de ses cercles, en chacun de ses arcs et qu'ainsi les figures du mouvement par lesquelles le temps s'inscrit, se *totalisent* bien comme la course de *cet* homme dont je ne connaîtrai jamais que le profil sans nom mais qu'en même temps (si l'on peut dire) ce total toujours réalisé en chacune des figures (car chacune peut être lue comme la dernière) est sans cesse remis en compte, est incessamment à recommencer par n'importe laquelle des figures (puisque chacune peut être lue comme la première). C'est donc ainsi que le pseudo-panoptique de Comar — qui est la vérité de celui de Bentham — se réfléchit, qu'il accède à sa propre contemplation, qu'il devient objet théorique par l'inscription du faux phénakistiscope de Comar — qui est la vérité de celui de Marey — et la figure de cette sui-réflexion est le spectateur, vous ou moi. Mais ce n'est qu'une figure dont l'édifice, dans le modèle qui le constitue en objet théorique, pourrait fort bien se passer puisqu'il est déjà et de part en part son auto-contemplation. Le spectateur occupera le lieu de la tour centrale. Certes, c'est le lieu du grand fonctionnaire de la surveillance générale qui, au prix d'une rotation sur place, peut voir chaque alvéole-cellule. Je disais, il y a un instant, que le panoptique-phénakistiscope était le développement et l'amplification de l'entreprise de Philippe Comar amorcée avec le volume anamorphotique du tableau de Vélasquez. C'est vrai, mais il en est aussi le terrible revers. De la visite des coulisses du tableau, nous avions gardé le souvenir de la merveille qu'est la grande machinerie de la représentation et aussi celui de l'humour qui se joue des points de vue tout en s'y soumettant. De la visite de l'édifice panoptique sourd l'étouffante angoisse tragique. Car, vous m'avez bien compris, la machine panoptique de Comar *marche*, elle court avec la multitude identique de son coureur, même s'il n'y a *personne*, vous entendez *personne*, au centre pour la voir, car *elle se voit toute seule*. L'œuvre-objet de Philippe Comar (qui, en fonctionnant dans le musée, fait, à son tour, du musée, un panoptique) est, à mon sens, une assez exacte figure du destin.

Louis Marin