

D' après peintures, d'après le fait qu'elles sont des images, d'après l'idée qu'elles sont mobiles.

L'article manque

et

tout se dérobe.

L'espérée fixité de la représentation fond comme cire au soleil (température 2700-3000K), les fruits sont déjà pourris, la cellophane n'y peut rien

pourtant,

«the best things in life come in [it]» (en 1953).

goût de pétrole

couleur hexadécimale

le prix augmente et le poids se compresse.

Vertige. Valeur d'usage vs valeur d'échange. L'idée indigeste donne la vision nocturne. Nausée X-Ray

du mal à admettre le négatif des objets du décor:

des mains invisibles touchent la vaisselle

la faire (tout) disparaître, la longueur d'onde des fleurs, improbable,

bris de vase & continuum spectral. La lésion est dans l'œil, le réel (ou ce qu'il renvoie) ???

Le liquide qui suinte émet un rayonnement sulfureux, sa lumière, rassurante Normalité de la toile de verre ne fait plus effet, se décolle du mur assume son propre trompe-l'œil.

Placoflam® image plutôt que barrière,

repeint le monde en rose Phos-Chek® pour retarder

le pire. Compense, stocke, duplique compulsivement et gave de contenu de fraises dans des boucles de feedback, l'attention décroche : mon chien a la rage et mon chat est mort. La

bodega empeste, un court-circuit a dû griller la ventilation. Je ne sais pas comment rattraper le coup, sature d'une accumulation de détails qui empêche de (se) représenter l'ensemble. Sortir la tête est

difficile

d'en décoller les yeux prendre la mesure des dégâts.

On verra après-trop de mal à dormir,

les images s'agitent. Trop même hors de la vue; il faut qu'on se calme un peu. Un verre d'huile d'œillette, déjà ramolli c'est bon signe. Le gras remonte, tache, révèle.

après

Diego Movilla après —nature

Commissariat : Carin Klonowski

31 janvier - 26 mars 2025

Galerie Le Passage,
Saint-Pierre-des-Corps

avoir mis à l'épreuve la représentation du paysage et ses enjeux autoritaires (*Lieux de passage*, 2018), puis son idéalisation au XVII^e siècle (*Foncer dans le décor*, 2021), Diego Movilla poursuit, avec *après—nature*, un travail sur l'instabilité de l'image, ses conditions d'apparition et ses seuils de visibilité. Peignant d'après les grands maîtres de l'histoire de l'art, il affirme dans des gestes de dilution, d'effacement et de repentir, la dimension circulatoire et transitaire de l'image. Celle-ci serait alors prompte à enregistrer, dans sa matérialité physique comme numérique, ses multiples déplacements techniques et médiatiques, indexant par là même troubles, fractures et glissements du monde.

Le paysage a longtemps été le genre pictural privilégié pour mettre en scène les bouleversements humains et naturels. Cependant, ces derniers excèdent aujourd'hui une représentabilité distanciée : la mélancolie s'actualise en urgence, le sublime est toxique et les écrans tactiles ne protègent pas des catastrophes en cours. C'est cette proximité, dissimulée par (dans) de multiples formes d'addictions et de consommation, que Diego Movilla entreprend ici d'interroger. Comme fraîchement sorties du Léthé, coagulant ce qui est déjà en partance, ses peintures traquent leur propre spectre, cherchent l'origine du drame. Il se précipite alors dans un genre historiquement plus ordinaire et familier, trop proche pour faire le point : à la maison, derrière nos cloisons en BA13 et sous la peau d'un citron, dans la prétendue tranquillité domestique (et domestiquée) de la *minoris picturae*.

clair—obscur—lémures

En métapeintre assumé, Diego Movilla réalise ses peintures à la grisaille, une technique picturale synonyme de *chiaroscuro*. Le terme désigne une peinture en monochromie pour imiter le bas-relief en employant des nuances d'une même couleur. Elle est aussi l'une des premières étapes de la peinture à l'huile, la préfigurant avant la pose des glacis – un ombrage primordial, état *larvaire* du tableau.

Aux origines de la peinture est souvent associé le livre XXXV de l'*Histoire Naturelle* de Pline. Bien que «la question des commencements de [celle-ci soit] obscure», ils «en furent de circonscrire par une ligne l'ombre d'un homme. Voilà quel en a été le premier état. Dans le second, on employa une seule couleur, procédé dit monochrome». Plus loin dans son ouvrage, il précise ce geste fondateur : Callirrhôé, fille de Dibutades de Sicyone, «amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une

lampe»¹. Dibutades, potier, appliquera de l'argile sur le trait et fera cuire le modelage au feu, avec ses poteries.

L'on peut retenir de cette histoire que le dessin de l'ombre vient anticiper un manque – l'absence du jeune homme –, augurant le *ça a été* photographique de Barthes, ou donnant raison à Platon qui, méfiant à l'égard de la skiagraphie, voit dans le peintre un créateur de fantômes². En considérant la fin du récit, moment où Dibutades traduit le trait en argile, Peter Szendy y décèle l'idée d'un *transformatage* de l'image : «à l'origine de l'image peinte, il y a son immédiat reformatage en une autre version, en une autre édition d'elle-même. Ou mieux : à l'origine de la peinture, il y a un échange, une substitution de médiums ou de formats»³.

Suivant cette logique, les peintures ombrées de Diego Movilla ne seraient pas simplement fantômes de leurs modèles – d'un Zurbaran à un Caravage ou un Chardin – s'étiolant dans le sillage de ces derniers. Elles seraient plutôt des peintures

de la vie des images, celles de l'histoire de l'art, re-formatées (d')après leurs re-productions, des cristallisations à un endroit et moment saisis de leur circulation. En route, elles ont manifestement eu quelques accidents.

Balafres aux rayons X

C'est comme si les images avaient coulé, ou qu'entre elles et la toile s'entretenait une réaction biphasée. Des parties entières chutent sous une gravité inconstante, qui cesse de faire effet quand bon lui semble et laisse stagner des flaques au milieu des tableaux. Toute amalgamée qu'elle est dans son jus opaque, l'image est bien en présence, produit de son glissement. Dérivé de l'allemand *glitschen* (glisser), du vieux haut allemand *gliten* (se glisser ou planer) et du yiddish *glitshen* – (glisser ou déraper) le terme *glitch* est souvent convoqué par Diego Movilla pour décrire ses gestes picturaux, autant que conceptuels.

En informatique, un glitch désigne une erreur problématique, fâcheuse ou indésirable. Par extension, il est le résultat, souvent visuel, de cette erreur : artefacts numériques, fractures et décalages d'un .jpeg, fusion et déstructuration d'un .avi.⁴ S'il est d'usage de convoquer le terme pour parler d'image, il est avant tout une défaillance électrique ou électronique. Plus précisément, une pointe de tension ou une impulsion inopinée, dont on peut constater des répercussions matérielles et logicielles.

En février 1907, le journal *L'illustration* annonce la conférence et démonstration par le professeur Arthur Korn, physicien allemand, du procédé de transmission télégraphique des photographies. L'illustré publie un compte-rendu de l'événement, au cours duquel le professeur, entre deux dispositifs – émetteur et récepteur – fait voyager le portrait photographique du président Fallières sur le circuit téléphonique Paris-Lyon-Paris soit 1024 kilomètres. L'image, après sa course, est réceptionnée par lignes et en négatif sur un rouleau de sélénium, puis développée en direct. Le portrait du président « eut été parfait, sans un léger accident qu'accusaient deux des stries du cliché, tremblées, floues : un contact quelconque s'était établi, sur la ligne, au cours de la transmission, et avait produit cette perturbation », reporte le journal. « Mais cet accident même était un témoignage tangible de la réalité d'une expérience dont le succès fut considérable. »⁵

En citant cet événement lors d'une de ses conférences, Peter Szendy développe une pensée de ce qui constitue l'image : ses réseaux et infrastructures, *iconoroutes*, *voiries du visible*⁶. Si cela nous apparaît relativement évident avec l'image numérique, le philosophe et musicologue observe que la dimension transitaire et multimédia de l'image est pratiquement simultanée de sa genèse, que ce soit chez le professeur Korn ou dans l'atelier de Dibutades. L'aspect structurel et souterrain (voire aérien) du déplacement incessant et ultra-rapide des images est mis en évidence par l'erreur elle-même : le glitch comme assurance d'un transformatage, la blessure de l'image comme révélatrice d'un temps et d'une distance parcourus, les images dégradées de Diego Movilla comme preuves que nous les réceptionnons toujours, à des siècles d'écart de leur émission. Mais il resterait réducteur et bien trop linéaire de les appréhender seulement comme des résultats de cette démonstration.

Les peintures de Diego Movilla portent cette mobilité plus qu'elles ne la démontrent. La toile n'est pas lieu de résolution, ou réceptacle. Elle semble plus en être un bref instant de solidification, de précipitation chimique de l'image, voire peut-être même la trace de celle-ci, déjà repartie car extrafluidifiée. Les couleurs bavent, infusent, d'autres – improbables – re-

montent. Elle se séparent par couches qui ne se réalignent pas et se moient d'aberrations, craquellent comme du sang séché autour d'une plaie. « Dans la taxonomie visuelle du philosophe Charles Sanders Peirce, les images peintes sont *iconiques*, dans le sens où la relation qu'elles entretiennent à leur référent n'est pas causale, mais fabriquée, composée. » Au contraire, les images photographiques (ou filmiques) analogiques sont de nature indexielle, puisqu'une trace – celle de la lumière – est causalement enregistrée sur la pellicule celluloïd, « un peu comme les empreintes digitales ou les empreintes de pas sont laissées sur les lieux d'un crime »⁷ selon Rosalind Krauss. La critique d'art ajoute que malgré les apparences, l'image numérique appartient au régime iconique. Celle-ci, comme résultat d'une configuration particulière de données codées et d'algorithmes, n'entretient en effet pas de lien direct, causal et matériel avec ce qu'elle représente.

En tirant le fil de ces raisonnements, les images accidentées de Diego Movilla maintiendraient sa peinture en vibration, entre l'indexiel et l'iconique, dont le référent ne serait pas un objet, lieu, sujet tangible, mais l'instabilité même de l'image. Dans leurs réactions improbables, huiles, pigments et solvants seraient alors les garants matériels de son enregistrement. Par ailleurs, étant peintes d'après des versions numériques des images originales, l'on pourrait dire que l'image fait sa propre médiarchéologie. De manière non-chronologique, elle flotte entre l'écran, la pellicule celluloïd et la mixture picturale, le tout comme compressé, concrétionné dans le format du tableau. Si cela transite par la surface de la toile dans un état plus ou moins heureux, cet aspect *négatif* a le mérite de nous faire voir l'envers des images, comme une vision aux rayons X de ce qu'elles dissimulent dans leurs ombres.

Fausse couleur et règlements CLP

On ne sera alors pas surpris.e.s que la question des seuils de visibilité soit rendue manifeste par des choix chromatiques appelant l'ultraviolet, l'imagerie infrarouge et la vision nocturne. On parle de fausse couleur lorsque celle-ci est volontairement modifiée pour donner à l'observateur une perception colorée d'une scène, différente de celle qu'il en aurait naturellement. Le procédé est largement utilisé dans l'imagerie satellite, médicale et militaire, où l'on remplace des variations de luminosité par des variations de couleur. Une autre possibilité est de représenter une image dans des couleurs différentes des couleurs réelles afin de montrer des variations de luminosité dans des longueurs d'onde non visibles, généralement le proche infrarouge. Ce que l'on pense en entendant « vision nocturne » est ce qu'on appelle l'intensification ou l'amélioration de l'image. Il s'agit d'une forme stéréotypée verte de vision nocturne, généralement associée à l'armée ou que l'on voit dans des films d'action. La couleur verte est utilisée à dessein parce que l'œil humain est plus sensible au vert qu'aux autres couleurs.

La logique d'intensifier pour rendre visible, et d'une certaine manière déchiffrable, est inhérente à l'histoire scientifique, artistique et commerciale de la couleur. Pour cela, il aura fallu tenter de la domestiquer, elle qui, comme l'image, est instable, inscrite dans une longue histoire d'innombrables tentatives de l'isoler, la maîtriser, et de la contrôler comme un objet stable. « Dans la perception visuelle, une couleur n'est presque jamais vue comme elle est réellement – physiquement. Cela fait de la couleur le médium le plus relatif en art »⁸, note le coloriste du Bauhaus Josphe Albers en 1963.

En latin, le terme *colorem* signifie cacher, camoufler, tandis qu'en anglais moyen, *to color* signifie embellir, orner autant que déguiser, fausser, rendre spécieux. Si l'on fait un saut

dans le temps – omettant volontairement les approches optiques, mystiques et romantiques de la couleur –, et que l'on se penche sur la modernité, les couleurs industrielles et synthétiques qui s'y développent sont faites d'alarmantes connexions avec les guerres, le colonialisme, et l'avènement du capitalisme. Dans les années 60 sont développées de nouvelles couleurs synthétiques et fluorescentes qui, dans toute leur luminosité, appuient paradoxalement cette dimension délétère de la couleur.

Ces dernières ont la particularité d'à la fois générer et refléter la lumière, fonctionnant sur le mode de la synthèse additive et soustractive. Pour agir comme source de lumière, les fluorescents absorbent l'énergie ultraviolette, une forme de radiation électromagnétique venant juste après la fin du spectre des couleurs visibles. Cette énergie est transformée et ré-émise, conférant aux fluorescents la capacité d'émettre une lumière plus forte que les autres couleurs. En résultat, l'œil humain perçoit leur couleur plus vite, elle attire et séduit plus, pousse au second regard.

Nombre de ces couleurs ont été obtenues par des procédés hasardeux et empiriques, des réactions chimiques inattendues. Mais leur propension à attirer est bien vite tombée dans le viseur de l'industrie capitaliste et des logiques consuméristes, que Walter Benjamin déplorait dès la fin du XIX^e siècle.⁹ Une fois instrumentalisées, ces couleurs ont teinté une quantité considérable de produits de consommation, rendu désirables toutes sortes de gadgets dont l'utilité reste mystérieuse. Leur vibrance et leur magie ont été largement commodifiées, l'on s'en doute, pas pour le meilleur.

Après ce résumé elliptique de la part sombre de la couleur, qui mériterait lui aussi quelques nuances, l'on peut s'adonner à un *jeu* d'associations, et regarder de plus près quelle lueur irradie des peintures de Diego Movilla :

- Jaune de cadmium, opaque, doté d'un bon pouvoir colorant, absorbé partiellement par voie respiratoire et digestive, ne s'élimine que très lentement ;

- Violet de cobalt, bonne luminosité à sec, bonne solidité à la lumière, son ingestion accidentelle provoque vomissements et diarrhées, le tout avec des bouffées de chaleur ;

- Bleu de phtalo, apprécié pour son aspect brillant, bonne résistance aux intempéries, faible toxicité orale, peut provoquer des irritations ;

- Bleu de Prusse, usage militaire avéré, très colorant mais instable, bon traitement contre le césium radioactif, bon argument pour les négationnistes des chambres à gaz ;

- Violet de manganèse, doux et énigmatique, essentiel au système immunitaire, au delà de 0,12 mg par litre d'eau potable, cause des problèmes neurologiques et des troubles de la mémoire ;

- Blanc iridescent, change de couleur selon l'angle de vue, texture riche et nerveuse, liquide et vapeurs très inflammables, risque de somnolence et vertiges, nocif pour les organismes aquatiques ;

- White spirit, ou naphta lourd, produit raffiné de la distillation du pétrole, no comment ;

- Huile d'œillette, bon opiacé médicinal, elle nous servira plus loin.

Ces propriétés, bénéfiques ou létales, des couleurs et composés sus-mentionnées sont celles de leurs ingrédients historiques, à l'origine naturels pour la plupart d'entre eux. Aujourd'hui reproduits synthétiquement, ils sont passés au crible de réglementations, telles que le CLP ou « Classification, Labelling, Packaging ». On sera prévenu-e-s, par une myriade de pictogrammes, des nouveaux risques liés à des substances

différant chimiquement de leurs modèles, mais présentant toujours l'aspect de ces derniers.

L'aposématisme est la capacité qu'ont certaines espèces (généralement des animaux, parfois des plantes) d'émettre un signal d'avertissement clairement perceptible par de potentiels prédateurs. Ce signal peut être visuel, le plus souvent une couleur, pour signaler leur toxicité. Chez les animaux, certaines espèces ne présentent néanmoins aucun danger pour leurs prédateurs, mais copient, par mimétisme, un animal aposémate pour se protéger.

Il est toujours question de profit : l'animal se prétend dangereux pour sa survie, l'industrie, elle, affirme l'inverse pour garantir la sienne. En revenant aux œuvres de Diego Movilla, nous sommes saisi-e-s par ces ambiguïtés chromatiques : s'agit-il de signaux d'alerte, d'un usage séducteur de la couleur, ou bien de l'affirmation que tout objet est un simulacre, dès lors qu'il est présenté en tant qu'image ?

Plus morte que nature

« Image » dérive du latin *imago*, qui désigne un masque mortuaire, « un moulage de cire prélevé sur le visage du défunt dans les familles patriciennes romaines. Garantissant au moyen de la procédure d'empreinte la survivance de la ressemblance, ces images-contact sont ensuite peintes pour redonner au visage un regard et un incarnat. Parce qu'elles-mêmes conservent les traits du défunt, ces images sont moins faites pour être regardées que pour être conservées : on les enferme donc dans des boîtes, qu'on loge dans des niches de la demeure familiale. »¹⁰

Plus largement, l'image est la représentation (ou réplique) perceptible d'un être ou d'une chose. L'on a dit que chez Diego Movilla, ces *choses* étaient les images. Images d'images, qu'il endort à l'huile d'œillette, extraite de la graine de *Papaver somniferum*, ou pavot à opium. Etant un des liants des moins siccatifs pour la peinture à l'huile, celle-ci reste fluide, le masque se relâche, l'on peut voir ce qu'il y a dessous. Précisément, il s'agit de *natures mortes*, peinture de choses – viles –, de menus objets, inertes.

Rhyparographie (du grec ancien *rhyparós* : sale, ordurier, et *graphein* : dessiner), *minoris picturae*, ou encore « vie coite » constituent le bagage de ce genre pictural, qui a peiné à gagner ses lettres de noblesse. « Le mépris a longtemps minoré ces objets inanimés qui avaient l'inconvénient de venir du monde commun et quotidien en rappelant avant tout la satisfaction des besoins élémentaires individuels. » Le choix de Diego Movilla n'est pas sans raison, s'étant déjà attaqué à des constructions visuelles autoritaires, il semble assez logique qu'il observe ce que ces dernières ont négligé. Aussi, « se prendre à nouveau de passion pour les choses n'a sans doute rien d'étonnant au moment où l'orgueil humain doit en rabattre plus que jamais dans nos sociétés qui en produisent bien plus que ce que nous avons le loisir de consommer, d'absorber, d'éliminer. »¹¹ Qu'il s'agisse d'images, de biens de consommation ou de produits toxiques, l'absorption n'est en effet plus possible : le monde sature, les peintures de Diego Movilla aussi. Ses fruits, fleurs et gibiers régurgitent un excès, l'image elle-même ne le supporte pas.

Dans son ouvrage *Le consumérisme à travers ses objets*, la philosophe Jeanne Guien décide d'aborder la polysémie de cette notion (entre doctrine de croissance économique, défense des droits des consommateur-ice-s, mode de vie fondé sur la consommation), par certains de ses objets phares (et manifestement pas si muets). L'on y lit notamment la trajec-

toire du gobelet jetable, apparu au début du XXe siècle aux Etats-Unis. Il s'est d'abord imposé comme solution sanitaire aux gobelets des fontaines publiques, gagnant après la rue d'autres lieux de transit, tels que les trains et les gares, pour rejoindre, une vingtaine d'années plus tard et pour des raisons « pratiques » et « esthétiques » l'espace domestique. Le tout, bien sûr, ne se serait fait sans la contribution de la couleur et de l'image, promotrices de marchandises, elles-mêmes devenues images, garantes de celle que l'acheteur-euse renverra à ses convives. En 1928, le gobelet Dixie® était décrit comme « d'un effet si délicieux que, chaque fois que vous servirez des boissons dans ce Dixie, vous entendrez un murmure approbatif s'élever parmi vos invités ».¹²

Le plastique, et bien d'autres dérivés polymères et pétroliers, est la « substance fondamentale (on n'ose dire originaire) [de notre quotidien]. Il est aussi la matière philosophale qui permet de découpler les cadences de l'industrie culturelle et celle des images. »¹³ Du film celluloïd à l'enrobage d'un écran de smartphone, aux gaines des câbles sous-marins qui font transiter l'image à vitesse grand v. L'on a beau connaître les conditions et conséquences désastreuses de sa fabrication, de sa consommation et de son *élimination*, il n'en demeure pas moins qu'on continue de l'ingérer, de le rejeter, qu'il nous traverse, qu'il déborde (du ventre des animaux), et nous déborde. Le monde est mis sous cellophane, étouffe, et s'il nous est possible de se représenter la catastrophe par fragments individuels – du sac plastique à la brosse à dents, à l'adhésif effet bois sur l'étagère d'un placard – il nous est impossible de nous en figurer l'ensemble.

A ce propos, Carolyn Kane parle de *sublime rétrograde*¹⁴. Filant les définitions du sublime naturel d'Edmund Burke et d'Emmanuel Kant, elle actualise ce dernier au contexte anthropocénique actuel (on pourra insister sur le fait qu'il n'est pas né de la dernière pluie acide). Ces soixante dernières années, la production de plastique n'a cessé d'augmenter, ce malgré les études et constats de ses effets néfastes. Si on a envoyé ces déchets dans des « zones lointaines », distantes des regards privilégiés, le camouflage ne tient plus. Cela est maintenant rapporté dans notre champ de vision, dans les corps, dans un agglomérat si proche et si compact qu'on ne peut le nier. Dépassé-e-s par le produit de notre propre fabrication (culturelle, technique, économique), il nous est néanmoins impossible de nous en tenir à distance, étant, en somme, non pas face à une mer de nuages, mais engloutis par l'océan de plastiques multicolores.

Ainsi, la grande catastrophe réside dans de petits objets, et dans un petit genre, d'autant plus éloquent qu'il est omniprésent, que ce soit dans nos intérieurs ou dans l'exposition de Diego Movilla. Dans celle-ci, même les verres en plastique ne peuvent plus faire semblant, s'affaissent sous le poids des liquides qu'ils ont contenu, éclatent sous la pression leur reproduction sérielle. A trop débattre sur ce qui avait valeur à être représenté, nous voilà saturé-e-s de ce que l'on voulait jeter hors du monde.

Mais cela serait sans compter sur la capacité précocorporatrice et autophage du capitalisme, s'empressant de s'emparer, sinon de la catastrophe, de sa régulation et de ses images. Si l'on remet les lunettes X-ray qui nous révèlent les dessous de la couleur, l'on verra clairement des mains, parfois gantées, tenter de s'emparer d'asperges contaminées, de saisir des corbeilles de fruits en PET pour en tirer profit. La catastrophe est elle aussi image, marchandée, instrumentalisée, compulsivement consommée pour rester plus commode. On a ainsi fait du chien mort sous les cendres du Vésuve une carte postale, un

modèle réduit *cheap* (mais pas peu cher) en résine polymère à poser sur – comble de l'ironie – son rebord de cheminée.

Comme pour nous signaler que la vigilance est de mise, quatre itérations de la célèbre image sont reproduites dans l'exposition. Dans ces gravures, le canidé, bel est bien mort, n'en reste pas pour le moins agissant. Faites de poudre de pigments plutôt que d'encre de gravure, ces images sont volatiles – merci de porter un masque afin d'éviter tout risque d'inhalation.

Cave canem

De l'image fuyante à une figurine en plastique, de bonds temporels à une actualité brûlante, nous pourrions terminer sur trois faits précis, resserrant focale autant que propos.

En 1833, alors qu'il expérimentait avec le goudron de houille, un sous-produit brun et visqueux de la distillation de la houille, et un déchet des mines de charbon, le chimiste allemand Friedlieb Ferdinand Runge appliqua des couches de ce goudron mélangé à d'autres produits chimiques sur la clôture extérieure de sa maison afin d'éloigner les chiens et d'empêcher ces derniers d'y uriner. Son plan ne fonctionna pas, et les chiens du voisinage continuèrent à uriner sur sa clôture. Runge fut cependant agréablement surpris de découvrir qu'après le passage des chiens, une brillante teinte bleu fluorescent apparaissait sur la clôture traitée. Les substances chimiques contenues dans l'urine s'étaient oxydées au contact du goudron de houille. Il baptisa cette couleur éclatante « Kymol ». En transformant une matière sans valeur (des déchets d'animaux et de machines) en une teinte éclatante et inédite, la matière morte semblait recevoir une seconde vie, presque par magie.¹⁵

En 2021, des photographies de chiens errants à la fourrure bleue intense inondent les réseaux sociaux. Une fois l'affolement – mêlé d'excitation malsaine – à la vue de ces images retombé, l'on apprend que ces chiens ont été photographiés à Dzerjinsk en Russie, dans la région de Nijni Novgorod. Autrefois centre de production d'armes chimiques, cette ville fait partie des endroits les plus pollués du monde. L'explication probable de ce phénomène est ainsi expliquée par le fait que la plupart des chiens ont été observés près d'une usine connue pour ses rejets de produits chimiques. Cette usine désaffectée est celle de Dzerzhinskoye Orgsteklo, spécialisée jadis dans les plexiglas et le cyanure d'hydrogène avant de faire faillite en 2015. Il est possible que les chiens se soient ainsi trouvés au contact de résidus chimiques, comme par exemple du sulfate de cuivre. Les chiens sont pris en charge par une clinique vétérinaire, et les médias assurent qu'ils paraissent en bonne santé et « très sympathiques ». Quatre ans plus tôt, des chiens bleus similaires avaient été observés dans les rues de Navi Mumbai, une ville située à l'ouest de l'Inde, après s'être plongés dans une rivière pour chercher à manger. Les autorités avaient fini par découvrir l'origine de leur teinte : un colorant utilisé pour fabriquer des détergents avait été rejeté dans le cours d'eau.

Si l'issue de ces deux anecdotes n'apparaît pas manifestement tragique, elles appuient néanmoins l'intrication de l'image, de la couleur et de leur impact viral sur un vivant trop souvent relégué au second plan. La teinte « éclatante et inédite » a fui de son contenant, et l'on continue à en minimiser les risques. On se réjouit de l'affection du meilleur ami de l'homme, quand bien même ce dernier l'a peint chimiquement. Les chiens de chasse dans l'exposition ne sont pas de cet avis, et jettent un regard enragé sur leurs maîtres, se prélassant dans une posture flasque qui ne restera pas dominante pour longtemps. Derrière des vapeurs bleu de cuivre, un autre nous

toise, prêt à bondir. Non loin, dans le format désuet d'une photocopie, la couleur bleue se rebelle et s'enrubanne autour de son sujet.

Dans le confort de nos espaces domestiques hermétiques, nous nous sommes entouré-e-s de simili-matériaux déclarés non-dangereux, d'animaux de compagnie sages comme des images et pensons canaliser le surplus dans des Tupperwares®. Avec désinvolture, nous avons signé un pacte minimisant l'agentivité du non-humain et de l'inerte, mais il gronde plus que jamais une révolte du mineur aux effets majeurs. A trop jouer en maîtres d'une machine qui nous échappe, celle-ci surchauffe.

En janvier 2025, Los Angeles, ravagée par des flammes incontrôlables, est repeinte en rose fuchsia par des avions citernes. Le Phos-Chek®, mélange d'eau et de poudre ignifuge, ralentit la propagation des flammes sans s'évaporer comme l'eau. Une étude publiée dans la revue *Environmental Science and Technology Letters* a pourtant révélé que ces produits contenaient à long terme des métaux toxiques comme le thallium ou le plomb. Ces métaux peuvent inhiber la croissance des plantes, voire les tuer. Selon l'association américaine US Forest Service, ce produit tue les poissons des eaux touchées. Concernant les humains, ce produit n'est pas toxique selon l'État de Californie, bien qu'une forte inhalation puisse provoquer une irritation des voies respiratoires.

Reste à voir si, quand même les fraises en barquette auront cette couleur, elles resteront à notre goût.

Carin Klonowski
janvier 2025

-
1. *Histoire naturelle de Pline*, II, LIVRE XXXV, 5 et 43
 2. voir Platon, *La République*, X, 596d-598d
 3. Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, Minit, 2021, p.20
 4. voir Carolyn L. Kane, *High Tech Trash, Glitch, Noise and Aesthetic Failure*, University of California Press, 2019
 5. Supplément à *L'Illustration* n°3337, 9 février 1907, p.103
 6. voir Peter Szendy, *op. cit.* et *Le supermarché des images*, Gallimard, Jeu de Paume, 2020
 7. voir Rosalind Krauss, à propos de Film de Tacita Dean, in « FRAME BY FRAME », *Artforum*, septembre 2012
 8. in Carolyn L. Kane, *Chromatic Algorithms, Synthetic Color, Computer Art and Aesthetics after Code*, University of Chicago Press, 2014, p.23
 9. voir Carolyn L. Kane, *ibid.*, chap. 1
 10. voir Mathieu Bouvier, « Imago : survivance », <https://www.pourunatlasdesfigures.net/>
 11. Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Gallimard, 2020, p.20 et 11
 12. voir Jeanne Guien, *Le consumérisme à travers ses objets, Gobelets, vitrines, mouchoirs, smartphones et déodorants*, Divergences, 2019, chap. 1
 13. Hervé Aubron, « En plastiques : nos vies, notre œuvre », in *Le supermarché des images*, *op. cit.*, p.130
 14. voir Carolyn L. Kane, *High Tech Trash*, *op.cit.*
 15. in Carolyn L. Kane, *Chromatic Algorithms*, *op.cit.*, p.46 (nous traduisons)