

A propos des travaux de Marc Ferrante : dialogue avec Jean-François Robic¹

MF : J'ai commencé à travailler au début des années 2000 sur la radiographie. Je me suis fondé sur les ambiguïtés et les partis pris de la radiographie, mais en tant que matériau : si par exemple, vous éclairez cette feuille de plastique par derrière, elle apparaît transparente et un peu mate alors qu'à la lumière normale, elle devient opaque et aussi brillante qu'une carrosserie. De plus, cette image reste extrêmement dépersonnalisante et même si elle mentionne votre nom, quelqu'un d'autre pourrait certainement s'y reconnaître.

J'ai donc fabriqué, pour ce premier projet, un environnement constitué de 5 grands volumes de radiographies, 5 "osselets", histoire de redonner une 3e dimension à la radiographie tout en restant dans quelque chose qui tienne à la fois du monumental et de l'échelle humaine. Je voulais que le regardeur puisse éprouver physiquement les ambiguïtés que ce type d'imagerie véhicule, ne serait-ce qu'en circulant entre ces osselets. Pour cela, j'ai conçu ces volumes comme des bulles de radiographies, dans lesquelles on ne pouvait pas pénétrer, si ce n'est juste en passant la tête à travers une fenêtre ménagée à l'arrière de chaque sculpture. Je voulais créer une frustration, en obligeant le visiteur à rester en dehors de la bulle, pour qu'il éprouve ce qui se passe physiquement à l'extérieur : ainsi quand il s'approchait de ces volumes, ils devenaient opaques et quand il s'en éloignait, la radiographie se faisait transparente. Enfin ces grosses masses sombres se mettaient à craquer et tremblaient au passage d'une personne. Il y avait quelque chose de très fragile et de très imposant à la fois dans ce projet...

Les 4 séries de "jeux de mains" sont parties de là : le radiologue avec qui j'avais conçu le carton d'invitation de cette exposition en 2003, m'avait proposé de revenir travailler sur ce médium, mais cette fois-ci en tant qu'image.

JFR : La radiographie inquiète, de prime abord. Pour la radioactivité, mais aussi pour tout ce que cela représente...

MF : Bien sûr le médium est d'autant plus intéressant qu'il est chargé de fantasmes et lourd de significations. Il y a ce mythe du strip-tease absolu... et derrière, notre peur de la souffrance ou de la mort... et les masques que l'on met pour les tenir à distance. Travailler sur la radiographie, c'est évidemment une école d'humilité...

Pourtant, on ne peut pas oublier que ce médium est aussi une image codifiée qui a un passé en dehors de son contexte et de son usage habituel. J'ai donc cherché à définir la radiographie en la confrontant aux imaginaires qu'elle convoque de près ou de loin, à travers ses dispositifs de présentation et de fabrication, mais aussi à travers son histoire, ou celle des autres arts qui ont permis son invention. J'ai par exemple fait le rapprochement entre la radiographie et le théâtre d'ombre chinoise dès les premières séances chez le radiologue : en effet on est amené à prévisualiser en ombre chinoise ce qui va être radiographié parce qu'une lampe dans le foyer de la machine signale à l'avance l'ouverture de la fenêtre qui va délivrer les rayons et donc la taille de la surface qui sera exposée sur la table. De plus la radiographie procède comme une ombre portée puisque la main, faisant plus ou moins obstacle aux rayons en fonction de la densité de ses constituants, marquera par conséquent plus ou moins la plaque au phosphore. J'ai donc demandé à des marionnettistes et des ombromanes de rejouer le bestiaire des ombres chinoises. Ce qui n'a pas toujours été simple puisqu'il a fallu déformer certains modèles d'ombre pour pouvoir les redessiner avec le squelette des mains.

¹ Jean-François Robic, artiste, professeur des universités à Strasbourg, anime un séminaire sur *la reproductibilité et l'intermédialité en arts*. Il a publié récemment *Copier-Créer* aux éditions L'Harmattan (2008) et *Bruissements dans le jardin d'Éros et de Thanatos*, Cahiers-Recherche, Université de Strasbourg, (2009).

JFR : L'humain se positionne différemment pour que l'image du squelette dessine, simule un animal, mais est-ce qu'il y a des interventions graphiques après, avec des outils numériques par exemple ?

MF : Non. Ces radios sont numériques, mais les différents logiciels qu'utilisent les radiologues ne permettent pas de retoucher partiellement les images comme sur une palette graphique genre Photoshop. Aussi, je n'ai réalisé que des trucages à l'ancienne pour ne pas perdre au tirage les fonctionnalités des logiciels de radiologie. De ce fait, tout se passait en direct sur la table du radiologue ; et comme les séances étaient forcément très courtes, tout était dans la préparation.

JFR : Ce jeu sur l'animal me semble intéressant anthropologiquement. Finalement, on est face à des totems : la figure animale se charge de qualités spécifiques que le clan s'attribue. L'animal représente une partie de la communauté humaine et permet une identification. C'est quelque chose de très archaïque en nous et qui persiste dans les sociétés actuelles, dans les images médiatiques jusque dans le vocabulaire affectif (mon petit loup, ma puce). On retrouve cela dans l'ombre chinoise qui parle aussi bien de l'hominisation de l'animal que de la bestialité de l'homme : je pense à La Fontaine ou au cinéma d'animation.

MF : Toutes les images "naturelles" qui régissent notre rapport au monde, l'ombre, le reflet, l'empreinte, l'écho, sont des doubles de la réalité qui nous renvoient à notre condition, mais aussi à notre environnement ou à nos désirs, c'est-à-dire à ce qui nous échappe. C'est la vieille histoire de l'image qui oscille sans cesse entre reproduction de semblable et création volontaire de semblant...

JFR : Les 2 ou 3 mythes fondateurs sur l'origine de la peinture sont basés sur une projection de soi. Je pense que c'est aussi l'origine de la reproduction ! Cette main négative ou positive que l'on trouve dans les galeries préhistoriques, dont on ne connaît pas la signification réelle, m'intéresse profondément car c'est l'autre face de l'art. Jusqu'à une période très récente, l'art a toujours été l'expression du génie, de la personne, de sa singularité... Or là, cet "artiste" est tout modestement celui qui, à côté des grandes fresques animalières, fait un signe très simple avec les moyens du bord : en crachant de la peinture sur sa main, il invente un geste qui est hautement reproductible et qui est autrement singulier et identitaire, si je puis dire...

MF : Tout d'abord, j'ai un rapport tactile aux choses, aux textures, aux volumes ou à ce qui m'entourne. Avant d'être un outil, la main est pour moi l'organe spécifique de ma présence et de mon rapport au monde : c'est ce qui me permet de toucher l'autre comme de le repousser. C'est pour cela que la main revient souvent dans mon travail. J'ai par exemple impliqué des publics dans des performances filmées, en leur mettant des hochets dans les mains : je les confrontais ainsi à des postures sociales auxquelles l'objet renvoyait en fonction de son ergonomie ou de ses matériaux².

Avec la radiographie, je voulais sortir de l'image d'Épinal du crâne et rendre la main expressive pour elle-même, en dehors de son rapport avec les autres parties du corps³. Ce qui n'est vraiment pas évident. Quand par exemple, j'ai cherché à travailler avec des traducteurs en langage des signes, cela n'a rien donné, car pour eux les gestes de la main ne prennent de sens qu'en fonction de leurs rapports avec le buste, la tête ou les expressions du visage.

² *Hoquet sur hochet* 2000-2007: série de 8 hochets tirés à dix exemplaires que le public est amené à s'approprier en fonction du cadre, pour en faire des livres, des instruments de musique, des ringards (...) sous formes de concerts, de défilé...

³ *Speaking with hands*. Photographs from the Buhl Collection, Art publishers, S. R. Guggenheim Fondation, New York, 2004.

JFR : Du point de vue de l'image, la main est une métaphore, une métonymie qui signifie toute l'humanité. En même temps, tu es dans une pratique, comme beaucoup d'artistes contemporains, où la main intervient à des moments très décisifs, mais où le travail n'est pas fait par la main. Jusqu'au XIXe siècle (et même tant qu'il y aura des peintres), la main fait le travail et l'outil qu'elle porte n'en est que la prolongation ; on peut s'en passer pour faire de la peinture, mais pas pour faire de la photographie, de la vidéo, des rayons X.

C'est intéressant parce que tu renvoies la main à une espèce de primitivité et à quelque chose qui est très loin au fond de la grotte. Finalement le cabinet de radiologie est un peu une caverne: ces jeux d'ombres sont archaïques à la fois par ce qu'ils montrent, l'identité entre l'homme et l'animal, mais aussi par leur mode de production : il suffit de l'obscurité, d'une chandelle et d'une paroi.

MF : C'est en tout cas pour cela que j'ai conservé la présentation sous forme de boîtiers lumineux ; d'une part parce que la technologie permet des réglages de lumière fabuleux. On garde la magie de l'image allumée que les écrans des médias font disparaître derrière l'effet de défilement.

JFR : Beaucoup d'artistes contemporains utilisent des caissons lumineux, mais pour faire "vibrer" la photographie et non pas pour parler de la lumière elle-même ; le Ciba sous caissons, ce grand "must" de l'art contemporain (!), ne parle pas de la lumière. Il n'y a pas à proprement dit de dimensions religieuses dans ton travail, mais ne crois-tu pas qu'on retrouve peut-être quelque chose de cette qualité presque mystique de la lumière dans tes radiographies... que ce soit du corps humain ou du corps de dieu fait homme ?

MF : Dans le fond, jouer à mimer un loup ou un cerf avec ses os, c'est bien sûr une façon de dépasser sa condition de mortel, de désamorcer ses peurs ou celles auxquelles le monde médical nous confronte nécessairement à un moment ou à un autre. Il y a là quelque chose de souverain... qui dépasse aussi ce sentiment d'étrangeté face à soi-même que l'on éprouve en regardant sa propre radiographie. Cette image reste à décrypter, mais cette fois-ci par n'importe qui et plus seulement par un spécialiste. Cela est d'autant plus savoureux que ces ombres chinoises remettent en cause le précepte qui veut que l'ombre ne se définisse que par le contour d'une silhouette, puisqu'il s'agit ici de squelette !

JFR : Est-ce qu'il y a des choses qu'on ne voit plus ? La radiographie évacue-t-elle la profondeur de la prise de vue, par exemple la profondeur de champ ?

MF : Dans la forme, cela dépend des réglages ; disons que tout ce qui a une densité inférieure à celle de la chair reste invisible. Et plus on éloigne le sujet de la surface d'inscription, plus il devient flou.

Dans le fond, la radiographie ne montre qu'une image très partielle de vous-même. Elle dévoile votre anatomie ou ses constituants, mais elle reste un écran qui masque votre personne dans toute sa complexité ; je n'ai devant ma propre radio que l'image d'un corps désincarné qui a perdu sa peau et tout ce qui fait par ailleurs l'opacité d'un être (vécu, ombre, masques, affect...). Elle évacue donc complètement toutes possibilités de transcendance (symboles, désirs...). En ce sens la radiographie réalise le miracle et l'illusion de la transparence : on réduit l'être à son corps qui ne serait plus qu'une carte que l'on déroulerait à plat devant lui sans que cela lui pose le moindre problème.

JFR : En même temps le rayon X est une matière opaque ? Comment procèdes-tu ?

MF : Sur une table du radiologue, je travaille à peu près dans les mêmes conditions que pour le photogramme. La main est positionnée entre la surface d'enregistrement et la source, que l'on ne peut évidemment pas manipuler directement, comme un rayon de photons. On ne peut intervenir que dans cet espace. En ce qui concerne les rayons X, tu ne peux régler que le

temps de rayonnement et la puissance de pénétration des rayons.

Le travail se fait forcément à l'aveugle, donc par échantillonnage, en notant le moindre changement d'un essai à l'autre... J'alterne les séances de préparation dans l'atelier où j'ai appris à coudre ou à désosser un poulet sans l'ouvrir (...), les séances chez le radiologue où j'ai découvert d'autres possibilités dans le faire, et enfin les séances de tirages sur les ordinateurs des radiologues. Il faut rajouter à cela les séances préparatoires durant lesquelles je filme en vidéo les mains des artistes. Au final c'est très long : il m'a fallu parfois jusqu'à 6 mois pour mettre au point certaines transparences.

JFR : On aurait pu penser au premier abord, qu'utilisant une technique datant de la fin du XIXe siècle, tu ne travaillais pas sur une nouvelle technologie au sens où on l'entend aujourd'hui ; mais finalement, la radiographie s'y est complètement intégrée.

MF : Il est clair que ces images n'auraient pas été faisables sans une gestion numérique des rayons X. Cela dit, je n'aurais pas pu imaginer les résultats que j'ai obtenus devant un ordinateur : ces images sont le fruit d'expérimentations mélangeant les technologies récentes avec des façons de faire inspirées de Méliès ou de Moholy-Nagy... D'ailleurs je pense que la naissance⁴ de la radiographie n'est pas totalement le fruit du hasard ; Röntgen a certainement inventé la radiographie parce qu'il savait comment manipuler des plaques photographiques, ou peut-être parce qu'il avait connaissance du *modus operandi* de l'ombre chinoise, ou même du photogramme. Il faut se rappeler qu'au moment où il fait ses recherches scientifiques sur la matière, les spectacles populaires, d'ombre, de marionnettes, utilisent de plus en plus les inventions optiques du XVIIe, XVIIIe et du XIXe ; je pense notamment aux pantomimes de Reynaud, aux fantasmagories de Radiguet...

JFR : Oui, ce n'est pas seulement une découverte technique ou scientifique, mais une découverte culturelle, au sens où cela implique un savoir et des références culturelles. Ce n'est pas apparu à cette époque par hasard. L'idée de voir au-delà des apparences est particulièrement typique à cette période qui va des symbolistes pour aboutir au surréalisme : c'est une époque où le fantastique a une grande importance, y compris dans la littérature "rationaliste" : Jules Verne et Marcel Duchamp hériteront chacun à leur façon de cette culture "spirite" en imaginant beaucoup de dispositifs qui transgressent les barrières du visible, de la distance...

D'ailleurs dans un certain sens tu "trompes" les gens plutôt à la façon des surréalistes... Je veux parler d'ironie : tu signifies une chose en en montrant une autre.

MF : Ce qui m'a intéressé, pour faire le lien avec notre époque, c'est de faire "mentir" la radiographie.

JFR : Elle dit une vérité révélée, car le médecin sait repérer ce que toi tu ne vois pas.

MF : Oui, la radiographie te fait croire que tu vois, alors que tu ne fais que reconnaître ou deviner...

JFR : Tu reconnais quelque chose que tu n'as jamais vu. Et puis l'image demande toujours à être crue...

MF : Il ne se passe pas une semaine sans que le journal télévisé ne propose un reportage sur les dernières découvertes en matière d'imageries médicales ou scientifiques, plaquant dessus toutes sortes de fantasmes par la même occasion. Ici comme dans le langage commun, on associe la radiographie à tout un cortège de notions de pureté, de vérité, ou de dévoilement

4 Monique Sicard, *L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Les empêcheurs de penser en rond, 1994.

dans une vision simpliste de la transparence. Il n'est pas étonnant finalement que cette imagerie scientifique de notre corps devienne un non-lieu fascinant, censé plonger le grand public dans une contemplation presque pastorale ! C'est pratique par ailleurs : cela permet de mettre l'humain en carte en le réduisant à quelques questions biologiques ou génétiques !

JFR : Tu travailles aussi sur la mort... C'est normal au fond puisque tu travailles sur un matériau de reproduction. C'est kafkaïen... Les techniques de reproduction sont très liées à l'imagerie de la mort et cela dès la gravure au XVIe.

MF : Il y a évidemment un lien entre transparence et mort. La première lanterne magique⁵ fabriquée en Europe par Huygens au XVIIe s'appelait la "lanterne de la peur" : elle montrait une danse macabre copiée sur celle d'Holbein. Le fantôme de la transparence apparaît à la Renaissance dès que la science s'empare du corps avec l'écorché. C'est un des grands enjeux culturels et techniques de l'occident car il parle de notre condition humaine et sociale... Ainsi depuis 1800, suite à la démocratisation des loisirs aristocratiques, toutes sortes d'inventions optiques se sont développées dans ce sens : je pense aux paysages transparents sur des toiles enduites de cire ou d'huile qu'on animait par-derrière à la bougie pour les rendre plus vivants, aux panoramas que l'on déroule inspirés des makimonos japonais et qui annoncent les dioramas puis la photo, le cinéma... Et ce n'est peut-être pas pour rien si tout cela reste d'actualité : grâce aux colporteurs, la lanterne magique était déjà au XVIIIe le symbole des revendications et des fantasmes populaires.

JFR : Et cela aboutit au Grand Verre de Duchamp...

MF : Mais le Grand Verre est un pied de nez à tout cela. Duchamp m'intéressait surtout pour son rapport à l'empreinte, qui a forcément quelque chose à voir avec la préhistoire de la photographie : la radiographie est une empreinte différée, comme la photo. C'est pour cela que je suis assez logiquement passé des "ombres" ou des "peaux" aux "Ergon", puisque cette série m'a permis de matérialiser l'empreinte du vide qu'il y a entre deux mains.

JFR : Ces images sont très étranges, il y a quelque chose de presque mystique qui me rappelle aussi les photos spirites.

MF : Ce n'est pas voulu, mais cela ne m'étonne pas ! Les spirites se sont évidemment inspirés de la tradition religieuse de l'empreinte pour jouer sur l'apparition et la disparition. Il suffit de se souvenir du sudarium⁶ : c'est une apparition simulée dont l'effet "d'aura" résulte du contact entre le moulage et le moulé .

JFR : Tu te réfères par ailleurs souvent au théâtre.

MF : Bien-sûr... Avec le théâtre d'objets, j'ai cherché à faire de la marionnette un masque pour la main, un peu comme une seconde peau ; au début c'était un formidable laboratoire qui m'a permis de tester toutes sortes de matériaux. Cela n'a d'ailleurs rien de nouveau en soi : Albert Londe et d'autres ont fait de même dès l'apparition de la radiographie. Peu à peu, j'ai restreint mon champ d'action et je suis allé plus loin en peaufinant... les rapports de valeurs ! J'ai joué avec les stéréotypes, les conventions culturelles, en confrontant différents types d'imageries, qu'elles soient médicales, folkloriques ou archaïques... Et puis, beaucoup d'images de cette

⁵ La lanterne magique s'inspire des feux pyriques, des petits lampions importés de Chine à ce moment-là. Ce petit gadget annonce tous les procédés de reproduction cinématiques et optiques qui seront développés au 19e et au 20e : le cinéma, tous les types d'images fixes, projetées ou rétro-éclairées, et bien sûr la quête de la transparence.

⁶ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

série, comme le poulet transformé en marionnette à gant, sont le produit de collaborations avec des artistes issus du théâtre. Cela a permis des rencontres de regards, des collusions de savoir-faire. D'ailleurs la collaboration et les discussions avec les radiologues étaient tout aussi passionnantes.

JFR : Les choses ne se passent pas que dans l'atelier, mais toujours avec les autres. Dans les actions ou les performances que tu as réalisées par ailleurs, tu impliqués toujours beaucoup les gens. Ce n'est pas du collectif, mais il y a quand même du faire ensemble... C'est le cas dans tes manipulations de boîtes à musique ou de walkmans. Ce ne sont que des outils techniques à usage personnel, mais finalement, tu les mets en position de ne pouvoir fonctionner qu'ensemble : le sens que prend la manipulation ou l'objet n'a de valeur que dans la relation qu'il entretient avec tous les autres. On se demande par exemple lequel va s'arrêter en premier, lequel va rester en dernier... Ce sont des choses qui ne sont pas de l'ordre de la compétition, mais de la symphonie finalement. C'est autant de partitions...

MF : Ces projets portaient de peurs que l'on partage tous plus ou moins ; aussi je trouvais cela assez drôle d'en faire une forme concertante ! La "performance" ne m'intéresse, comme la radiographie d'ailleurs, que dans la mesure où elle me permet de voir comment on articule identité personnelle et identité collective. Dans mes "jeux de mains", j'essaie de voir comment une imagerie du "je", qui ne s'adresse qu'à un patient, peut devenir à une image du "nous", qui fait référence collectivement.

JFR : Ces expériences passées ont-elles d'une façon ou d'une autre à voir avec les "dances de mains" ?

MF : En fait cette série vient du protocole de travail que j'avais mis en place pour travailler avec d'autres artistes. Je filme en vidéo les mains de chaque personne, je leur fais faire des exercices pour rechercher par la suite, image par image, celles qui pouvaient m'intéresser avant d'en faire une radiographie. Aussi, j'ai travaillé les dances de mains comme des portraits, en axant mes recherches sur la capacité de la main à s'approprier le vide ou le temps. Je parle du mouvement, du cadrage, mais aussi des manies ou des rituels du danseur, de l'échauffement du marionnettiste... Je pense par exemple à une pose extrêmement inconfortable qu'un danseur avait choisie inconsciemment pour se détendre ou se distraire, au point d'en faire une véritable manie. Ces gestes étaient souvent très étonnants. C'est peut-être pour cela que je me suis intéressé à peu près en même temps aux poses pré-écrites qui rythment les dances traditionnelles et que les artistes répètent et peaufinent toute leur vie. Puis à force de travailler sur la gestuelle, j'en suis venu à faire des radios à 4 mains qui ressemblent à de fausses décompositions de mouvement... du faux Marey ou plutôt du faux Eakins ! Et puis j'ai carrément radiographié le mouvement aux rayons X.

JFR : Ce qui est intéressant ici, c'est que tu détournes un moyen de production⁷ pour l'emmener sur d'autres terrains du point de vue des images, notamment celle de la captation du mouvement. Ne penses-tu pas que les détournements que tu fais et les découvertes qu'ils provoquent pourraient pousser les fabricants de matériel radiographique à restreindre l'usage de leurs machines et faire en sorte qu'elle ne puisse plus être détournée ?

MF : Ces machines sont d'un accès très difficile. J'ai eu la chance de travailler directement avec le fabricant. Ils m'ont appris à tirer des radiographies, à utiliser leurs logiciels car j'en demandais

⁷ Pendant des milliers d'années, les artistes ont produit leurs outils. À partir du milieu du XIXe siècle, l'outil de l'artiste est la plupart du temps un outil produit à d'autres fins. On a vu cela au XXe avec la sérigraphie pour Warhol, la vidéo pour Paik, le béton pour Vostell...

parfois bien plus à leurs machines que les radiologues. Ils savent déjà comment les systèmes en place actuellement vont évoluer sur le court terme et le travail d'un artiste n'y changera rien : la chaîne graphique nécessaire à la production des radiographies va se simplifier, surtout du point de vue de son utilisateur. Il sera donc certainement de plus en plus difficile pour un artiste de détourner ces machines, car leur usage sera de plus en plus rationalisé, prédéfini. Aujourd'hui, il est déjà très compliqué de jongler avec ces systèmes car ils sont toujours en pleine évolution : je ne suis jamais sûr de retrouver la même machine d'une visite à l'autre sur un même site.

JFR : J'ai l'impression qu'il y a de moins en moins de place pour le fantasme dans la pratique et dans la poïétique industrielle. Dans les années 70 et 80, au moment où les technologies numériques ont commencées à voir le jour, leurs concepteurs se sont sentis un peu coincés face à ces outils essentiellement visuels dès qu'il s'agissait de reproduire, concevoir une image en 2 ou en 3 D ; ils n'avaient pas vraiment la culture pour inventer d'autres usages à ces machines, ni les capacités nécessaires de voir dans l'espace ou de se projeter dans un plan par exemple. Aussi, beaucoup de ces fabricants, comme Xerox, Canon ou les Télécoms en France, ont fait appel à des artistes pour tester leurs machines et voir jusqu'où ils pouvaient les pousser. Après les années 80, ils ont formé des gens pour les remplacer. Mais cette première période a permis une collaboration, en introduisant peut-être quelque chose qui serait de l'ordre du fantasme artistique dans la fabrication et la conception des machines.

Je ne sais pas s'il existe d'autres artistes qui ont utilisé ce médium ?

MF : Jusqu'à maintenant les artistes ont plutôt utilisé la radiographie en mettant l'accent sur le côté édifiant, voyeuriste du médium ou sur l'aspect tapageur et performance de la technologie. Le problème c'est que je n'avais aucun mystère à dévoiler, si ce n'est quelques secrets de polichinelle ! J'ai préféré faire apparaître ce que ces machines n'enregistrent pas, c'est-à-dire ce que l'être humain voit, ce qui fait l'opacité de tout un chacun pour troubler les attentes habituelles des regardeurs et jouer avec les conventions de lectures de la radio, de la photo, de l'imagerie 3D ou même de la BD.

JFR : Tu n'utilises pas seulement des rayons X comme un outil technique, mais tu produis des images qui sont d'abord une représentation mentale, une scénographie. Tu as travaillé avec des danseurs, des marionnettistes... ce n'est pas innocent. Il y a d'ailleurs quelque chose de commun entre tes images et les pratiques spectaculaires comme le théâtre ou la danse contemporaine : il n'y a pas de décor, cela se fait sur fond noir, comme ta surface d'inscription... au-delà, il n'y a rien. Dans la peinture, le dessin, la photographie, la surface d'inscription est au milieu, entre le regard de l'artiste et le monde qu'il va reproduire : il y a une profondeur de champ qui laisse tout voir. Tes radios par contre ne laissent rien voir au delà de ce noir ? Quelle est sa nature ?

MF : Ce noir donne une profondeur à l'image ; il correspond à l'empreinte la plus forte des rayons en l'absence de tout obstacle devant la surface d'inscription. Contrairement aux apparences la radiographie est plutôt une question d'opacité : la transparence à laquelle la radio nous a habituée n'est en fait qu'un certain niveau d'opacité convenu et communément accepté. Il existe bien d'autres types de transparences différentes, comme je le montre dans les "présences modifiées". En fait l'opacité est le régime sous lequel on perçoit le monde... Et l'ombre en est la trace. Là encore cela nous renvoie à notre condition première, à laquelle nous ne pouvons véritablement nous résoudre, et pour laquelle nous avons inventé toutes sortes d'échappatoires : cela va des grands mythes, à la transparence ou même à la cartographie !

JFR : Est-ce que le principe esthétique du caravagisme est présent dans ton esprit quand tu réalises ces figures qui émergent du noir ? Il n'y a jamais de dessin chez Le Caravage, d'ailleurs je crois qu'il utilisait une chambre noire ou quelque chose de cet ordre-là. Toi, tu fais émerger les images dans le noir sans intermédiaires ?

MF : Il y a bien d'autres intermédiaires que le dessin pour esquisser un projet. Je travaille en vidéo, par échantillonnages, je sculpte ou je confectionne mes accessoires... Sinon je n'ai pas pensé les choses en terme de clair-obscur, même si au départ j'avais un négatif, qui n'en est pas vraiment un d'ailleurs, puisque la radio montre les os blancs tels qu'on les voit dans les ossuaires par exemple. Je me suis plutôt efforcé d'agrandir la gamme de valeurs sur laquelle je pouvais travailler.

JFR : On retrouve à plusieurs moments dans la construction imaginaire du travail, à plusieurs échelles, quelque chose qui est de l'ordre de la chambre. Le cabinet de radiologie, le lieu où tu produis les radiographies, est une sorte de *camera obscura*. En même temps ces images sont de l'ordre d'une plongée à l'intérieur du corps, dans un espace qui n'a presque plus de réalité, où la lumière n'accède pas. On est dans la nuit des fantômes, du rêve, dans la nuit de la pensée, là où se forme l'imgo. "L'image naît précisément là où il n'y a pas d'image. C'est la chambre primitive, d'où va sortir l'apparition"⁸.

J'en reviens à Éros et Thanatos. Dans ta façon de parler de ton travail, tu privilégies beaucoup le contact avec les gens qui travaillent avec toi plutôt que d'aller vers ces grands archétypes qui sont évidemment trop présents dans le médium pour essayer de t'en évader. Tu parais étonné quand je parle de mort...

MF : Disons qu'il me semble plus intéressant de redonner une distance à cette imagerie, une autre dimension culturelle, symbolique... et pourquoi pas plus "légère". Par exemple, il est assez drôle de constater que les gens oublient instantanément que les os ont disparu quand ils regardent une de mes peaux transparentes !

JFR : Cette transparence permet surtout d'éclairer par derrière l'image sur le négatoscope. Du point de vue du regardeur, il y a un effet miroir comme pour tout écran de verre. On voit en même temps l'image de la radio, l'image reflétée de celui qui regarde et la vitre.

MF : Le spéculaire, le reflet est une des problématiques qui m'intéresse le plus, mais je l'aborde toujours de biais. Ça doit être pour faire durer le plaisir ! C'est là encore pour moi une façon d'articuler un "je" et un "nous". Ceci dit, je ne pense pas forcément le reflet d'un point de vue visuel dans mon imaginaire, mais plutôt comme reflet construit, un peu comme Vermeer pensait l'espace, entre la carte et le rideau.

JFR : Que signifie cette image d'une main qui se déshabille de sa peau ? C'est le passage d'un monde à un autre ? Cela me fait penser au trucage que Cocteau a utilisé dans Orphée quand J. Marais passe à travers le miroir de son armoire pour aller dans l'autre monde.

MF : Oui, on n'est pas loin ; cela suit toujours la logique de fabrication de Méliès. La peau est forcément le prétexte à un jeu sur les apparences : c'est une mise en scène du fantasme instituant de la radiographie comme un striptease.

JFR : Quand tu montres les os, tu es dans quelque chose qui montre l'humanité tout entière ; mais quand tu superposes la peau dans ses moindres détails, tu fais réapparaître la personne qui se cache derrière et une certaine sensualité...

MF : Oui le plus frustrant pour moi était de travailler depuis plusieurs années sur la main sans parler du toucher et de la peau !

JFR : Rien n'empêcherait de faire des radios en couleur ?

⁸ Marie-José Mondzain, "Aborder l'image", in Colette Tron (Dir.), *Esthétique et société*, L'Harmattan, 2009.

MF : L'ajout de couleurs ne serait qu'un code arbitraire puisque les valeurs de gris suffisent à transcrire l'effet des rayons X sur la matière. La couleur en échographie par exemple n'est là que pour remédier à des besoins affectifs de la clientèle (et non des patients). On peut juger abusive cette attente d'imageries technologiquement léchées, que de plus je ne trouve pas très intéressantes... Tout cela n'est que le revers de médaille des problématiques au centre desquelles se trouve l'imagerie médicale. D'un côté il y a les aspects éthiques ou techniques et à l'autre bout les difficultés du médecin qui doit annoncer diagnostic à son "im-patient".

JFR : C'est une des difficultés de la médecine, la communication entre le patient et le médecin.

MF : C'est en tout cas un débat très en vogue aujourd'hui, mais qui dépasse de loin le champ de son énoncé : en bref, le discours dominant impose de plus en plus des normes sur les comportements au-delà des fonctions curatives de la médecine, car elle s'inspire des modèles économiques et technologiques : le corps glorieux est encensé par la performance et la technique, tandis que le corps souffrant est de plus en plus transféré sur des écrans, derrière des chiffres, des gènes, parce que la plainte nous est de moins en moins recevable. Et puis les hommes se sont toujours un peu brûlés les doigts avec les images et la technologie. Aujourd'hui certains parlent de "réel augmenté" en microchirurgie pendant que d'autres dénoncent une médecine qui tiendrait notre corps toujours plus à distance de notre personne. Cette terminologie très actuelle n'empêche pas pour autant de reparler de présence, au sens le plus fort du terme. Car même s'il ne peut plus se passer de ces imageries, un médecin établira malgré tout son diagnostic à partir du dialogue, de la palpation et de l'observation directe du patient.

JFR : Il ne s'agit plus de science, mais de techno-science ; c'est-à-dire d'une science complètement inféodée au profit, à la surveillance... Zamiatine en 1924 imagine dans "Nous autres" un régime de surveillance des uns par les autres. Chacun y est son propre flic grâce à un système architectural complètement transparent. Tu es chez toi, tu vois ton voisin qui te voit aussi. C'est une vision politique de la transparence qui est censée être une des merveilles de la démocratie.

MF : Le problème c'est qu'en responsabilisant chacun vis-à-vis de son propre corps, la politique médicale joue de plus en plus sur notre culpabilité : "je suis libre et donc responsable, c'est-à-dire potentiellement coupable de mes maladies et de ma mort !" Du coup, il est facile de confondre la technologie et la quête d'intériorité qu'elle autorise, avec le désir narcissique qui s'y manifeste : je pense aux gens qui prennent leur corps pour un capital en oligo-éléments ou qui se prennent pour des cintres et fétichisent leur corps à travers leur look ou leurs muscles...

JFR : En se reportant sur les pratiques de la science, on fait comme elle : on focalise, on sélectionne, on coupe, en prolongeant les effets de la transparence de Zamiatine qui produit une vision panoptique. Or tous les outils utilisés par la science ne s'intéressent qu'à des petits bouts ; la médecine scientifique ne déroge pas à la règle et a beaucoup de mal à raccorder le tout ensemble.

MF : C'est pour cela qu'il me semblait important de redonner à la radiographie une dimension culturelle que l'usage médical a évidemment occultée, histoire de voir si cette imagerie peut encore dire quelque chose de plus sur nous...