



HAL
open science

Silence de l'invisible

María Sánchez

► **To cite this version:**

| María Sánchez. Silence de l'invisible. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01439041

HAL Id: dumas-01439041

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01439041>

Submitted on 18 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE SILENCE DE L'INVISIBLE

Université Paris 1 Panthéon -Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques & Sciences de l'Art
Master 2 MEEF Arts Plastiques cursus adapté
Année universitaire 2015/2016

MARÍA SÁNCHEZ

LE SILENCE DE L'INVISIBLE

Sous la direction de M. Hervé Bacquet

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, M. Hervé Bacquet, qui m'a guidée pendant l'écriture de ce mémoire et qui m'a éclairée à travers ses conseils ; Julien Parlant, qui m'a fait découvrir les particularités de la langue française et qui m'a aidée à avancer dans mon chemin ; ma mère, qui a toujours été mon principal soutien et qui m'a inculqué l'amour des arts; Isabel Bonafé, qui m'a écoutée et conseillée quand j'en ai eu besoin. Je remercie finalement Mehdi Zai, qui m'a accompagnée dans la traversée du désert, et qui a été, sans le prétendre, ma source d'inspiration.

Sans eux, l'écriture de ce mémoire n'aurait pas été possible.

SOMMAIRE

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Table de matières.....	9
Préface. Du portrait au silence.....	13
Partie I. Promenade. Le silence du lieu.....	23
Partie II. La fenêtre. Le silence de la contemplation.....	47
Partie III. Le désert. Le silence de l'oubli.....	63
Postface. Du silence à l'introspection.....	83
Transposition didactique. Le regard sensible.....	87

ANEXES

Galerie photographique.....	95
Index de notions.....	111
Bibliographie.....	113

TABLE DE MATIÈRES

PRÉFACE.

Du portrait au silence. Cheminement autour de la recherche de l'identité.

PARTIE I. PROMENADE. **Le silence du lieu.**

- Narration. L'hiver hollandais.
- L'aura du lieu silencieux : rendre visible l'invisible. Donner du son au silence à travers la photographie.
- La photographie comme moyen de faire voir. Le statut et le pouvoir de l'image.
- La beauté comme le sentiment issu de la contemplation. Comment parler de beauté ?
- Espace. Lieu. Non-lieu. Le non-lieu et la notion d'absence par rapport à la photographie.

PARTIE II. LA FENÊTRE. **Le silence de la contemplation.**

- Narration. Allégorie du silence réflexif.
- Paradoxe. L'acte impérissable de la contemplation et l'instantanéité de l'éphémère. La persistance de l'image à travers la photographie.
- Le cri du silence. La lenteur et le silence comme armes pour rendre visible l'invisible.
- La photographie silencieuse. L'image devient audible par le silence.
- La Procédure silence.* Vers l'esthétique de la disparition et de l'absence.

PARTIE III. LE DÉSERT. **Le silence de l'oubli.**

- Narration. La traversée du lieu déserté comme expérience sensible.
- Fable. Le désert comme lieu pour inscrire la notion d'absence.
- Le silence de l'oubli dans la traversée de la mélancolie.
- Beauté et vérité dans l'œuvre. *Chemins qui ne mènent nulle part.*
- Le principe de la nécessité intérieure comme le sens premier de la démarche artistique.
- L'abstraction comme moyen de faire voir. Vers une déshumanisation de l'Art.

POSTFACE.

Du silence à l'introspection. Cheminement vers la rencontre de soi.

TRANSPOSITION DIDACTIQUE.

Le regard sensible. Comment le quotidien peut-il devenir une œuvre d'art et comment la sensibilité artistique peut-elle changer la perception de la réalité. Apprendre à voir.

LE SILENCE DE L'INVISIBLE

PRÉFACE. DU PORTRAIT AU SILENCE.

Cheminement autour de la recherche de l'identité.

Diderot raconte l'histoire d'un homme qui, désireux de posséder un portrait de sa maîtresse, fait une description exhaustive de celle-ci, sans en oublier le moindre détail¹. Lorsqu'il considère la description achevée, il en fait cent copies, et il envoie chacune de ses copies à un peintre dans le but d'obtenir cent portraits. Une fois reçus les cent portraits commandés, l'homme est étonné de réaliser que, même si tous correspondaient exactement à la description, tous étaient différents, et aucun ne ressemblait à sa maîtresse. Cette histoire met en lumière la subjectivité de la représentation et nous amène à nous questionner sur le problème de la représentation de l'identité. Une description, aussi exhaustive soit-elle, est-elle suffisante pour représenter quelqu'un, pour évoquer les traces, les gestes ou les expressions qui le définissent? Le portrait peut-il traduire la nature de la personne ?

Pendant une longue période, le portrait a défini ma pratique. Au début, quand je peignais ou dessinais un visage, j'avais l'impression d'aller au-delà de la représentation. Je croyais insuffler vie au support. L'émotion de voir un visage se matérialiser peu à peu sur une surface vide me faisait sentir que j'avais le pouvoir de laisser ce visage inerte ou de le rendre vivant. Et c'était un grand défi. J'étais captivée par la sensation que j'éprouvais au fur et à mesure que le modèle apparaissait sur le support. Parfois, une fois le portrait achevé, je trouvais qu'il vivait. Parfois, je trouvais qu'il était mort, qu'il n'était qu'une superposition de couches de peinture sur une toile. Mais je faisais des portraits sans arrêt. Pourtant, à un moment donné, j'ai trouvé que cette initiative ne suffisait plus à exprimer la vérité de mon propos. Tout à coup je voyais le portrait comme quelque chose de banal, de froid, qui ne correspondait pas à l'idée d'intimité que je voulais transmettre. Comment un portrait peint, résultat d'un long posage artificiel, ou même d'une photographie, pouvait recueillir la nature de quelqu'un, ses expressions, ses particularités ou ses états d'esprit? Le portrait laissait voir la surface, à peine une partie minuscule de l'immensité d'une personne. Mais je voulais exprimer l'identité de l'individu, toute son

¹Diderot, Denis « Encyclopédie », *Œuvres*, éd. L. Versini, t. I, *Philosophie*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 387-388 (article paru dans l'*Encyclopédie*). Texte cité par Martínez Artero, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato* (pages 75-76) Barcelona, Ed. Montesinos, 2004. Extrait : « *Il commença par déterminer la juste proportion de la tête entière ; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du cou ; puis il revint sur chacune de ces parties, et il n'épargna rien pour que son discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux ; il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère* ».

essence. Et je n'en étais pas capable. Je reconnaissais ma frustration dans les mots écrits par Barthes et Baudelaire, au moment où les deux artistes cherchaient avec ferveur à obtenir un portrait de leurs mères sans succès. Baudelaire exprime son inquiétude à sa mère lors d'une lettre qu'il lui écrit en 1865, où il affirme qu'il n'y a personne capable de réussir ce qu'il désire : « un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin ² ». Barthes, d'autre part, nous raconte dans son ouvrage *'La chambre claire'* la période où il cherchait désespérément sa mère entre ses photographies et qu'il ne la trouvait pas, jusqu'à la reconnaître finalement, enfant, sur l'image du jardin d'hiver.

Perdu au fond du Jardin d'Hiver, le visage de ma mère est flou, pâli.
Dans un premier mouvement, je me suis écrié : 'C'est elle ! C'est bien elle !
C'est enfin elle !' Maintenant, je prétends savoir-et pouvoir dire parfaitement-
pourquoi, en quoi c'est elle. [...] Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien³.

Moi aussi, je voulais trouver mon image du jardin d'hiver. Épuisée de chercher sans réussite l'identité de l'individu dans le portrait conventionnel, représentation figurative du visage à travers le dessin et la peinture, j'ai voulu l'élargir à d'autres formes de portrait. Pendant une longue période, j'ai fait des portraits non-finis où je ne gardais que quelques traits du visage et j'effaçais le reste. Je voulais savoir jusqu'à quel point une partie pouvait suffire à exprimer une totalité. Je me demandais si, peut-être, un seul trait représentatif pouvait nous en dire plus sur la personne que son portrait entier. J'ai pensé au maître Frenhofer et à sa 'Belle Noiseuse'⁴, et je me suis questionnée sur la subjectivité de la représentation. En quoi un portrait non-fini allait-il mieux exprimer l'identité de l'individu ? À un moment donné, j'ai senti qu'il n'y avait pas plus de vérité dans cette

² "Je voudrais bien avoir ton portrait. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est dure, plus ils sont contents. De plus, je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces. Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. Enfin, nous-y penserons, n'est-ce pas?"

Charles Baudelaire, Lettre à sa mère, le 23 décembre 1865.

³ Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 154-155

⁴ Dans *Le chef d'œuvre inconnu*, Balzac raconte l'histoire du maître Frenhofer, qui passe dix ans de sa vie obsédé par l'idée de capturer l'essence de sa 'Belle Noiseuse' dans un tableau. Quand finalement il croit avoir réussi et, fier du résultat, le montre à Porbus et Poussin, ils sont déçus de ne voir sur la toile qu'une petite partie d'un pied sublime perdue dans une débauche de couleurs.

démarche que dans la précédente. Et encore une fois, j'ai abandonné mon idée. Je me suis alors focalisée sur l'identité de l'objet. On est entouré d'éléments quotidiens qui passent inaperçus, qui jouent une fonction utile spécifique dont on ne peut pas les dissocier. À travers la peinture, j'ai essayé de conférer à ces objets banals une aura différente, de leur faire acquérir d'autres connotations, et j'ai trouvé que le quotidien pouvait être extraordinaire, que l'objet le plus simple qui soit pouvait devenir un objet d'exposition. Et dans le cadre de cette recherche du sublime dans le quotidien, la modalité d'exposition acquiert un rôle essentiel. Prenons comme exemple Marcel Broodthaers, qui fait de la modalité d'exposition une partie très importante de son œuvre. « Tous les musées qui ont organisées des rétrospectives de Broodthaers ont trouvé le même problème : tenter d'exposer l'œuvre d'un artiste qui avait fait de la propre exposition son moyen d'expression artistique »- disait Michael Compton à propos de la rétrospective organisée par le Musée Reina Sofía de Madrid en 1992. Si l'essence de l'œuvre de Broodthaers réside dans le mode d'exposition et que ce n'est pas lui qui détermine ce mode d'exposition, quel est le sens d'organiser une rétrospective sur lui ? Les pièces de cette rétrospective pourraient-elles être conçues comme des œuvres de Broodthaers ? Ou peut-être ne seraient-elles qu'un exemple d'objets quelconques dépourvus de tout sens ? Pourrait-on considérer que l'œuvre de Broodthaers est éteinte après sa mort ? Le mode d'exposition est tellement important qu'il suppose la ligne de séparation entre l'exister et le ne pas exister d'une œuvre. Il définit l'instant où une œuvre de Broodthaers s'évanouit pour devenir une vitrine débordante d'œufs cassés (*White Cabinet and White Table*).

Cet intérêt pour la recherche du sublime dans le quotidien et cette réflexion autour de l'aura de l'objet m'ont amenée à considérer la possibilité d'associer les deux façons de portrait que j'avais abordées : l'individu et l'objet. Prenant appui sur les portraits métonymiques de Sophie Calle lors de son œuvre *L'Hôtel*⁵, j'ai voulu faire des portraits à travers des objets représentatifs de l'individu, et à travers sa mémoire. Étant donnée l'impossibilité, ou la grande difficulté de capturer l'identité à travers la représentation du visage, le regard aigu de Sophie Calle découvre cette identité dans un lit défait, dans l'odeur qui reste dans les vêtements que l'on vient de porter, dans l'empreinte des lèvres sur une cigarette qui se consomme, dans l'ordre et dans le désordre. Sophie Calle

⁵Pour son projet *L'Hôtel*, 1981, Sophie Calle s'est fait engager pendant trois semaines dans un hôtel de Venise, comme femme de chambre. Elle examine et photographie les traces laissées par les clients absents, afin d'imaginer leurs traits, leurs personnalités, leurs vies.

découvre les individus à travers leurs traces de vie, et j'ai trouvé que cette initiative était pour moi plus révélatrice que la représentation d'un visage à travers la peinture. Je voyais ma mère dans mes souvenirs d'enfance, dans les histoires qu'elle m'avait racontées, dans tous les objets qui me faisaient penser à elle. Et j'ai décidé de recueillir tous ces souvenirs et tous ces objets dans une série d'inventaires, me demandant si, peut-être, nos biens, souvenirs ou expériences vécues pouvaient être plus représentatifs de nous-mêmes que notre propre visage. Pour cela, j'ai utilisé la technique de la sérigraphie et de la lithographie, dont la délicatesse et la précision nécessaires étaient plus proches du côté intime. Le temps éternel de ponçage de la pierre, le dessin minutieux, ou le fait de devoir prendre soin du papier fragile m'obligeaient à adopter une lenteur qui me faisait rentrer dans l'œuvre, la connaître. Puis, avec la gravure à la pointe-sèche, j'ai créé une nouvelle forme de portrait où j'ai mélangé texte et image. Je m'inspirais d'une personne pour écrire un texte que j'associais à une image inventée. Parfois cette image était une sorte d'illustration du texte. Parfois texte et image parlaient de la personne de manière indépendante et ils se rejoignaient sur le papier pour constituer le portrait. Ces portraits n'étaient pas la représentation de la personne, mais sa réminiscence. Ces portraits me renvoyaient directement à l'idée que je m'étais construite sur chacune des personnes choisies. Au début, je voyais ces portraits métonymiques comme des idées qui nous renvoyaient à la personne, qui nous montraient des bribes de son essence sans passer par la représentation froide et banale du corps. Mais finalement, je me suis rendue compte que toutes ces procédures manquaient de spontanéité, de fraîcheur, de ce que Cartier-Bresson appelait « l'instant décisif ».

C'est pourquoi j'ai commencé à travailler la photographie, car elle me donnait la possibilité d'être spontanée, d'attraper l'instant, de songer à trouver cette « petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant »⁶ dont Benjamin parle. Dans la poursuite d'atteindre l'identité à travers l'intime, j'ai capturé des fragments de corps avec mon appareil. Je voulais m'approcher des parties du corps les plus représentatives de chaque individu, m'éloigner du visage pour parler de comment chaque bric de notre corps nous définit, et construire un portrait à partir de toutes ces parties. Encore une fois, j'ai décrit le tout à partir de fragments, que j'ai gardés à l'intérieur de bocaux en verre.

⁶ Benjamin Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris : Éditions Allia, 2012, p. 16.



Je voulais, d'une certaine manière, rendre visibles ces petits fragments de corps, et j'ai trouvé que la façon de les montrer était essentielle. J'ai décidé ainsi d'imprimer ces photographies sur un support transparent et de les contenir dans des bocaux en verre, comme si elles faisaient partie d'un inventaire d'essences.

Au moment où j'ai abordé cette question, j'ai cru avoir trouvé la vérité de la représentation. Ou, au moins, ma vérité relative. Quand je regardais mes photographies enfermées, quand je voyais la lumière traverser le verre et traverser l'image, je pouvais reconnaître l'essentiel de la personne. Dans chacun des bocaux j'avais gardé un fragment qui me semblait particulièrement représentatif de cette personne, et l'ensemble de tous ces fragments me laissait voir quelque chose qu'un visage peint ne me montrait pas. Je me disais qu'un portrait conventionnel ne montrait qu'un seul visage, à un moment concret, avec une expression concrète, et que l'on était fait de bouts de plusieurs moments, de plusieurs expressions, de plusieurs visages. J'ai ainsi trouvé que mes collections de fragments d'identité étaient plus proches de mon idée particulière de portrait. Mais au bout d'un moment, cette vérité relative que je croyais avoir trouvée s'est encore évanouie. La vérité, l'essence de l'individu, sont des idées tellement intangibles... Comment pouvait-on les matérialiser ? Chaque tentative d'exprimer cette vérité, cette essence, devenait un jour artificielle, ou insuffisante. Chaque tentative était trop banale pour exprimer la pureté d'une idée telle que la représentation de l'âme. Arrivée à ce point, je me demandais si la représentation de l'identité était possible, ou si cette idée était condamnée à disparaître lors de sa matérialisation. La déception de comprendre l'impossibilité de mon objectif m'a amenée à prendre d'autres routes. Je voulais poursuivre ma recherche, mais je voulais en même temps me débarrasser du mot « identité », qui me semblait être contaminé. Je voulais parler d'identité sans en parler, je voulais la suggérer. Et je me suis laissée porter par cette envie.

Mon cheminement s'est étendu comme un fil, qui est devenu de plus en plus incolore, de plus en plus silencieux. J'ai suivi le fil. Et ce fil m'a amené à une nouvelle problématique, que j'ai appelée *Le silence de l'invisible*, et qui constitue aujourd'hui le corpus principal de cet écrit. Ce fil parcourt mon récit comme s'il suivait la route d'un voyage, un voyage vers l'invisible qui s'organise en trois étapes. Je me suis éloignée du portrait, de l'objet, de la notion d'identité telle quelle, du fragment. Et pourtant, je me suis retrouvée. Tout au long de mon voyage, la photographie s'impose comme un besoin. Il n'y a pas de règles. Parfois, je me sens envahie par un sentiment que je ne peux pas

décrire, issu d'un moment de contemplation. Lorsque ce sentiment apparaît, apparaît aussi le besoin de la photographie, comme un éclat qui m'inonde et qui me pousse à garder une trace de ce moment de contemplation. Ce besoin me fait penser au « principe de la nécessité intérieure » de Kandinsky, que l'on développera plus tard. Quand je cherchais l'identité de l'individu, je trouvais une certaine fausseté dans ma démarche. Maintenant je ne cherche rien. Je réponds à ce besoin, et je sens que la démarche est vraie. Loin de chercher cette identité à travers la photographie, je crois que chacun de ces instantanés me définit, qu'il y a un peu de moi dans chacun de ces moments de contemplation.

Walter Benjamin écrit dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* sur la perte de l'aura lors de la reproduction mécanisée. Mon intention est de me servir de la photographie pour conférer une aura différente à l'anonyme, aux moments de contemplation qui passent inaperçus. Pour rendre visible l'invisible. Pour donner du son au silence.

I. PROMENADE. LE SILENCE DU LIEU

C'était un matin de novembre de l'hiver hollandais, et l'on pouvait respirer le silence. Le froid coupait mon visage, et autour de moi, il n'y avait que des constructions préfabriquées, une route vide, un fil d'arbres nus et les tristes voies d'un train solitaire.

C'était presque l'aube, et pendant que j'attendais mon train, je me suis rendue compte que le contour des arbres nus semblait faire partie de l'atmosphère blanchâtre qui les entourait, que l'orange des chaumes parlait avec les lettres lumineuses du panneau et avec les arbres du fond. J'ai réalisé le jeu de géométrie qui avait lieu entre les voies du train et le câblage, qui se projetaient ensemble jusqu'à l'infini, et j'ai perçu une gamme de couleur si ténue, si subtile, que j'ai cru, pour un instant, être au milieu d'une photographie désaturée.

Dans un espace solitaire qui passait inaperçu, j'ai découvert un paysage. Un paysage silencieux. Et j'ai eu besoin de le capturer. Cet instant a marqué le début d'un voyage où je me suis laissée envahir par la beauté de ce qui reste invisible, où j'ai voulu poser mon regard sur ce que l'on ne voit pas, où j'ai découvert le sentiment de la contemplation. La photographie a surgi comme une tentative de transformer le sentiment en image, de rendre matériel l'immatériel, comme une tentative de communication entre la contemplation et la vie intérieure. J'ai été très sensible aux paysages anonymes, aux moments où le silence et le lieu convergent dans une image. Aux pas d'un point rouge qui s'éloignaient dans la neige, à la singularité d'une feuille d'automne plus rouge que les autres, au reflet des arbres sur l'eau, à la vitesse du paysage qui défile lors d'un voyage en train. À travers la photographie, le sentiment est devenu œuvre. Les morceaux de Ludovico Eunadi m'ont accompagné.



« On photographie des choses pour se les chasser de l'esprit. Mes histoires sont ma façon de fermer les yeux⁷ ».

En lisant les réflexions de Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, j'ai eu une tendance à associer sa notion d'*aura* à cette atmosphère blanchâtre qui enveloppait mon hiver hollandais. Benjamin définit l'*aura* comme « un étrange tissu d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il »⁸. Si cette définition pourrait sembler compliquée, ou peut-être imprécise, au fur et à mesure que l'on pénètre dans ses pensées, on comprend que ce '*lointain proche*' dont il parle est une sorte de voile imaginaire qui enveloppe l'œuvre, l'atmosphère qui la rend unique et que l'on perd lors de sa reproduction mécanisée.

Suivre du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne montagneuse à l'horizon, ou une branche projetant son ombre sur celui qui se repose- cela signifie respirer l'*aura* de ces montagnes, de cette branche⁹.

Avec cet exemple, Benjamin illustre la notion d'*aura* à travers les mots, et il nous fait comprendre comment l'*aura* de l'œuvre, de la même manière que l'*aura* de cet après-midi d'été, ne pourra jamais être reproductible. Une photographie ne pourra pas capturer le mouvement du vent, l'odeur que les brins d'herbe dégagent, le son subtil d'une branche qui tombe ou la chaleur du soleil sur la peau. Une photographie ne pourra pas refléter ce que l'homme sent quand il s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes. Ainsi, lorsqu'une œuvre devient reproductible, elle perd son unicité, et cette perte de l'unicité suppose, selon Benjamin, la perte de l'*aura*. Bien évidemment, le sentiment que l'on éprouve quand on contemple une œuvre en vrai, n'est pas le même

⁷ Kafka Franz. Mentionné par Roland Barthes dans *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.88

⁸ Benjamin Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris : Éditions Allia, 2012, p. 39-40.

⁹ Benjamin Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2013. Chapitre III, p. 55-56.

que celui de voir une reproduction de cette même œuvre. J'avais regardé des photographies de la *Composition IV* de Kandinsky pendant des années, mais je n'oublierais jamais le moment où j'ai vu cette œuvre en vrai par la première fois. Elle était beaucoup plus grande que ce que j'avais imaginé, les couleurs vives semblaient bouger, et j'avais l'impression d'entendre la musique dont Kandinsky s'inspirait pour composer ses peintures. Pourrait-on imaginer que cet écart qui existe entre le sentiment que produit la contemplation d'une œuvre en vrai et la contemplation de sa reproduction est l'aura de l'œuvre ?

Comme dans l'après-midi d'été de Benjamin, je ne peux pas sentir dans ma photographie ce que j'avais senti ce matin de novembre. Je ne peux pas sentir le froid sur mon visage, ni respirer le silence coupé par l'arrivée du train, ni voir les arbres nus émerger d'une atmosphère blanchâtre qui se dilue. L'unicité de cet instant s'est perdue dans la photographie. Mais de la même manière, la photographie nous permet de choisir ce que l'on veut garder, ce que l'on veut montrer. La photographie nous permet de donner à la réalité une aura différente, et parfois, cette nouvelle aura qui se crée grâce à la photographie nous montre ce que l'on ne voyait pas, ou nous rend la réalité enveloppée d'un filtre qui l'améliore. Prenons comme exemple les photographies d'Atget : lorsque Walter Benjamin parle de ses rues désertes photographiées comme « une scène de crime¹⁰ », il fait référence à la capacité d'Atget à trouver l'isolé, à sauver l'oublié de l'oubli, à faire ressortir ce que l'on ne voit pas. À travers la photographie, Atget montrait la lumière cachée de la pauvreté, de l'abandon, de la désolation. Néanmoins, l'aura que l'on respire des photographies d'Atget serait-elle la même si l'on avait la possibilité de se promener où elles ont été prises ? Peut-être serait-on déçu de constater que les maisons abandonnées, les ghettos de la banlieue parisienne de 1900 ou les rues désertées pleines d'édifices en ruines ne dégagent pas la même magie que les photographies dont ces lieux ont été les référents. Si l'on observe la photographie suivante (Fig.1), on dira qu'elle est l'image de la pauvreté, de l'austérité, de l'abandon. C'est une réalité qui pourrait passer inaperçue pour la plupart des passagers, une réalité invisible. Mais cette réalité invisible a été transformée par les yeux d'Atget pour devenir une photographie très visible, contemplée par de nombreux regards au fil des ans. Qu'est-ce qui fait que cette image, que l'on ignore dans le quotidien, soit intéressante lorsqu'elle devient une photographie?

¹⁰Benjamin Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2013. Chapitre VI, p.74.



Fig.1 Porte d'Ivry, Eugene Atget. Source: www.americansuburbx.com

Cela pourrait être le flou, qui la rend imparfaite. Cela pourrait être le fait d'appartenir à une autre époque, qui nous fait rêver, ou l'absence de couleur. Roland Barthes dit qu'il n'aime pas la couleur dans la photographie, qu'il la trouve artificielle, « un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc¹¹ ». La magie du noir et blanc réside, peut-être, dans l'écart qui s'établit entre la photographie et la réalité. La photographie en couleur est plus proche de ce que nos yeux perçoivent, et elle peut acquérir, parfois, un caractère presque documentaire. Le noir et blanc, par contre, nous éloigne de la réalité, et agit comme un filtre qui transforme ce que l'on voit et qui nous fait voyager dans le temps et dans l'espace. Atget ne se considérait pas comme un artiste, mais comme un documentariste, et il ne croyait pas ses photographies dignes d'être publiées. Pourtant, il est bien évident qu'il y a quelque chose dans ses images qui échappe à la réalité, qui échappe au documentaire et qui nous montre l'intérêt de l'invisible. Si l'aura qu'Atget sentait à Porte d'Ivry le jour où il a pris cette photographie a disparu lors de la reproduction mécanisée, une nouvelle aura s'est créée, l'aura de la

¹¹ Barthes Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. P. 128.

photographie. Que ce soit par l'effet de rêverie qui produit le noir et blanc, par l'imperfection technique d'une photographie primitive, par la plasticité de l'image latente ou par son regard aigu, Atget se sert de la photographie pour montrer la réalité inaperçue, pour conférer à une scène quotidienne et même marginale, l'aura d'une œuvre d'Art.

« Qu'est-ce donc la force d'une image? » se questionne Marie José Mondzain dans son essai *L'image peut-elle tuer ?* « L'image n'est pas un signe parmi d'autres, elle a un pouvoir spécifique, celui de faire voir, de mettre en scène des formes, des espaces et des corps qu'elle offre au regard¹² ». Sa parole rejoint celle de Philippe Meirieu lors de sa conférence *L'évolution du statut de l'image dans les pratiques pédagogiques*, qui a eu lieu à Lyon en octobre 2003. Meirieu parle « d'apprendre à voir » comme le premier enjeu de l'éducation à l'image, considérant qu'« apprendre à voir c'est apprendre que voir est une intentionnalité ». Il définit ainsi l'image comme « un choc d'intentionnalités entre celui qui la construit et celui qui la reçoit¹³ ». En accord avec ces affirmations, pourrait-on répondre que la force de l'image réside dans son intentionnalité, dans l'intention de celui qui la produit ? Quand Atget prend en photographie la Porte d'Ivry, il voit. Il voit et il choisit ce qu'il veut offrir au regard. Il a une intention. On se demandait si l'intérêt de cette photographie était le flou, ou le fait d'appartenir à une autre époque, ou l'absence de couleur. Néanmoins, ce qui rend unique l'image peut aussi être l'intention de l'artiste. Ceci dit, quelle intention ? Atget avait-il l'intention de faire voir ? Ou peut-être voulait-il garder ses supposées images documentaires pour lui, sans aucune autre prétention ? Si l'image est « un choc d'intentionnalités entre celui qui la construit et celui qui la reçoit », parfois les intentionnalités de l'un et de l'autre sont divergentes. Et quand ces intentionnalités sont divergentes, où est le statut de l'image ?

Avec Diane Dufour comme commissaire, Le Bal a organisé en juin 2015 sa première exposition sans œuvre et sans artiste : *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*. Dans cette exposition, des images conçues dans des domaines non artistiques étaient montrées comme des œuvres d'art. On y trouvait des images produites en tant que preuves, en tant que traces d'actes criminels. Des images issues de la Préfecture de police, d'archives d'histoire, d'investigations judiciaires (Fig.2).

¹² Mondzain-Baudinet Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Paris, Ed. Bayard, 2002.

¹³ Meirieu, Philippe. *L'évolution du statut de l'image dans les pratiques pédagogiques. 2^e rencontres nationales de CDIDOC. Reformulation de la conférence* [en ligne] 2004.



Fig.2. Photographie prise au Bal pendant l'exposition *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*.

Des images qui avaient été déplacées de leur cadre de perception habituel pour être interrogées sur leur statut, et pour devenir le parfait exemple de la divergence des intentionnalités. « Nous avons tenté de comprendre comment, quand et par qui elles ont été produites, et de proposer une perspective critique sur leur statut- ni documents purs, ni images symboliques, ni preuves en soi¹⁴ » -explique Diane Dufour. Si l'on ne peut considérer ces images ni comme documents purs, ni comme images symboliques, ni comme preuves en soi, c'est parce que, inévitablement, même si elles ont été conçues dans de domaines non-artistiques, elles dégagent, par leur valeur esthétique et surtout par leur valeur expressive, une certaine aura d'œuvre d'Art.

C'est ici que l'on se questionne sur l'ambiguïté du statut de l'image et sur la divergence des intentionnalités. Des images construites dans un discours scientifique sont maintenant perçues sous le voile de l'Art. Et elles semblent être à leur place. Je peux toujours ressentir les émotions que contempler ces images m'a provoquées. J'étais émue et en même temps bouleversée, et en même temps émerveillée, et terrifiée et abattue. Je sentais qu'il y avait une intention artistique derrière ces images, et pourtant, il n'y en avait pas. Je me souviens spécialement de la partie consacrée à la Grande Terreur en URSS

¹⁴ Dufour Diane. *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*. Livret de l'exposition. Paris, 2015.

entre 1937 et 1938. Sur un grand écran, les portraits projetés des condamnés à mort par le régime Soviétique défilaient. La salle était sombre, et l'on ne voyait que ces grands visages suspendus au milieu de rien, accompagnés de l'histoire de chaque individu, et du motif de sa condamnation. Le fait d'avoir accès à la biographie des condamnés créait un lien entre le spectateur et l'œuvre. J'avais l'impression d'entrer dans l'intimité de chaque victime, et cela déployait l'intensité des émotions. Il n'y avait pas d'intentions artistiques au moment des prises de vue, mais faire le portrait d'un condamné quand il est déjà conscient de sa mort est un parti pris très fort. Très cru, mais très fort. Ces images avaient été pensées en 1937 comme des traces enregistrées pour des archives d'Histoire, mais les intentions que je ressentais au Bal en 2015 étaient bien autres. Ces portraits dégagent une puissance monumentale, une puissance qui allait au-delà d'une trace de vérité. On pouvait lire dans les visages le désespoir, la peur, l'impuissance. On pouvait y lire la mort. Le statut de l'image peut donc dépendre de sa réception, et cette réception est souvent loin de l'intentionnalité première de celui qui la produit. Pour Tomasz Kizny, le journaliste qui a photographié les condamnés en 1937, ces photographies avaient un caractère documentaire. Pour moi, aujourd'hui, ces photographies ont le statut d'œuvre d'art. En fin de compte, le but de la photographie de crime est de révéler la vérité, de faire voir. De « rendre visible l'invisible¹⁵ », théorise Adolphe A. Reiss. Tous les référents que l'on vient de citer expriment avec leurs mots ce qu'Atget exprimait à travers ses photographies : que l'image dévoile l'invisible, que l'image fait voir. Qu'à travers l'image, on a le pouvoir de montrer aux autres la réalité telle qu'on la perçoit.

Si l'on revient au jugement émis par Barthes sur la photographie en couleur, on comprend que sa perception était plus proche du silence du noir et blanc que du cri de la couleur vive. D'une certaine manière, en regardant mes photographies, je trouve aussi un intérêt pour l'image silencieuse. La couleur est toujours pâle, subtile, éteinte. Elle murmure, mais elle ne parle pas. Quand je reviens en arrière, je découvre que cet intérêt pour la couleur éteinte est arrivé avec le train de mon hiver hollandais, le jour où j'ai été émue par le silence de tout ce qui m'entourait. Et ce silence réapparaît dans chaque moment d'inspiration, dans chaque photographie. Au début, je n'étais pas consciente du pourquoi de ce silence persistant. Après, j'ai compris que c'est dans le silence que je trouve la beauté. Ou ce que j'appelle beauté. Consciente du péril d'utiliser un mot tellement subjectif, abstrait et éthéré comme celui de beauté dans le domaine de l'art, je

¹⁵ Source : Exposition *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*. Le Bal, 2015.

précise que l'on ne tente pas ici d'établir des jugements esthétiques sur ce que l'on considère ou l'on ne considère pas comme beau. Kant parlait déjà dans *Le jugement esthétique* de l'impossibilité de parler de la beauté en faisant une distinction entre le beau et l'agréable :

Au point de vue de l'agréable, il faut admettre le principe : à chacun son goût (il s'agit du goût de sens). Il en va tout autrement pour le beau. Car il serait tout au contraire ridicule qui se piquerait de quelque goût, pensât justifier ses prétentions en disant : cet objet [...] est beau pour moi. Car il ne suffit pas qu'une chose lui plaise pour qu'il ait le droit de l'appeler 'belle' ; beaucoup de choses peuvent avoir pour lui du charme et de l'agrément, personne ne s'en soucie, mais quand il donne une chose pour belle, il prétend trouver la même satisfaction en autrui. [...] Cela reviendrait à dire : il n'y a pas de goût, c'est-à-dire, pas de jugement esthétique qui puisse légitimement prétendre à l'assentiment universel¹⁶.

On aurait donc le droit d'exprimer que le paysage que l'on contemple nous est agréable et on n'aurait pas le droit de dire qu'il est beau. Mais l'agréable ne suffit pas pour exprimer ce que je sens quand mes yeux perçoivent quelque chose qui dépasse la surface du visible pour aller jusqu'à la profondeur de l'émotion. Il y a des images qui sont enregistrées par le cerveau et des images qui sont enregistrées par le cœur. La beauté sert ici à traduire l'émotion que ces images enregistrées par le cœur éveillent en moi. Y-a-t-il une autre manière de décrire ce qui inonde nos yeux et nous remplit l'âme ? Je ne la trouve pas. Peut-être pourrait-on recourir au *punctum*¹⁷ de Barthes pour nommer ce sentiment d'émotion face au visible, mais ce *punctum* ne serait-il pas également relatif à la perception de chacun ? Si la peur d'émettre des jugements esthétiques universels ou celle de pénétrer dans la subjectivité du beau nous empêche de parler de beauté de manière absolue, beauté est-il un mot condamné à ne pas être utilisé ? La beauté a-t-elle besoin d'être toujours vêtue de nuances qui l'éloignent du péril de la subjectivité ? Ou devrait-on pouvoir associer la beauté à la perception pour établir notre propre beauté relative ? Je pense à un moment où j'ai été émue par la contemplation d'un arbre géant au bord d'un lac. L'arbre était penché en avant comme si, faisant écho au mythe de Narcisse, il était

¹⁶ Kant Immanuel, *Le jugement esthétique. Textes choisis*. [Peut-on parler de beauté ?] Paris : Presses Universitaires de France, 1955, p.19.

¹⁷ Dans son essai *La chambre claire*, Roland Barthes emploie le terme d'origine latine *punctum* pour désigner, dans une photo, « ce hasard qui, en elle, me point ». Roland Barthes. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. P.49.

tombé amoureux de son propre reflet, et il se tenait en équilibre en défiant la gravité. Je ne pouvais pas me passer du mot beauté pour parler de ces feuilles d'un vert profond qui dessinaient une silhouette presque noire sur l'intensité du ciel blanc, pour parler de la dualité entre la stabilité et le déséquilibre de ce tronc qui semblait jouer avec les principes de la physique. Dans son texte *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* Kant associe, d'une certaine manière, la beauté à un sentiment, comme on peut déjà le constater dans le titre. En faisant la comparaison entre les réflexions que l'on trouve dans cet essai et celles de *Le jugement esthétique*, on parvient à comprendre qu'il établit une distinction entre la beauté en ce qui concerne les caractéristiques esthétiques de l'élément contemplé et la beauté qui fait allusion au sentiment que l'on éprouve lors de cette contemplation. Ainsi, il nie la possibilité d'émettre des jugements personnels en ce qui concerne la beauté dans *Le jugement esthétique*, mais il parle de ce qui est beau d'accord à un ressenti personnel dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. La beauté est ici liée à un sentiment de plaisir qui suscite « une sorte d'excitabilité de l'âme ¹⁸ » et qui « dépend moins de la nature des choses extérieures qui le suscitent que de notre sensibilité propre ¹⁹ ». Peut-on alors parler de beauté quand il s'agit d'exprimer ce sentiment d'émotion issu d'un moment de contemplation ? Kant va au-delà de l'agréable et du beau cités auparavant pour établir un nouveau sentiment : celui du sublime, qui se distingue du beau en ce qui concerne le mélange entre le plaisir et l'effroi. Le sentiment du beau surgit de la contemplation de ce qui nous procure du plaisir et de la joie, mais le sentiment du sublime naît de ce plaisir lié à une certaine sensation de mélancolie, d'inquiétude, de silence. « La nuit est sublime, le jour est beau. [...] Le sublime émeut, le beau charme ²⁰ »- affirme le philosophe instaurant ainsi deux degrés d'intensité en ce qui concerne la perception du sentiment que l'on appellera 'beauté'. Peut-on dire que le sentiment du sublime dépasse le sentiment du beau ? Et surtout, peut-on concevoir le sublime et le beau comme deux approches possibles, l'une plus intense que l'autre, de la perception de la beauté ?

Si Kant associe la beauté à un sentiment personnel en lien avec la perception, François Cheng fait écho à cette réflexion lorsqu'il parle de la beauté du mont Lu en

¹⁸ Kant Immanuel *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p.18.

¹⁹ Kant Immanuel *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p.17.

²⁰ Kant Immanuel *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 19.

Chine. Il raconte comment il a été frappé par cet endroit en étant enfant, et il tente d'expliquer le pourquoi de cette beauté en développant les raisons qui la rendent possible : « Disons qu'elle est due à sa situation exceptionnelle, [...] à la présence de brumes et de nuages qui voilent et dévoilent tour à tour le visage de la montagne [...] »²¹. Mais finalement on sous-entend que cette beauté n'est autre que le sentiment de plaisir qu'être au milieu de cet endroit lui suscite. On comprend la subjectivité qui se cache derrière ses mots, et on associe cette beauté dont il parle à une expérience sensible. Au-delà de l'association entre beauté et sentiment, François Cheng réfléchit sur le caractère éphémère de la beauté, et affirme que « toute beauté a précisément partie liée à l'unicité de l'instant »²². Peut-on dire que ce sentiment poignant que la contemplation de la beauté nous provoque est lié à la conscience de son caractère éphémère ? Lorsque l'on est hanté par la contemplation d'un instant que l'on sait unique, cette unicité a-t-elle une influence sur la perception ? Je me promène, et tout à coup je suis envahie par la puissance et la délicatesse d'un rayon de lumière doré qui se reflète sur le bâtiment d'en face. J'y vois la beauté. Mais si la lumière ne changeait pas, si l'on avait la même lumière homogène chaque jour, de l'aube au couchant, pourrait-on associer la lumière à la beauté ? Puisque la lumière serait inaltérable et impérissable, elle serait de même imperceptible. Ce rayon de lumière me touche parce qu'il est périssable et unique, parce qu'il est, et il ne sera plus. Et le sentiment de beauté naît d'un accord entre le rayon de lumière et moi, entre ce qui est contemplé et celui qui contemple. « La beauté implique un entrecroisement, une interaction, une rencontre entre les éléments qui constituent une beauté, entre cette beauté présente et le regard qui la capte »²³ -allègue François Cheng, et il rejoint avec ces mots le 'chiasme' de Merleau-Ponty, qui est défini comme l'interpénétration entre celui qui regarde et ce qui est regardé. Puisque la beauté surgit de la rencontre entre ce qui est regardé et le regard qui le capte, on assume que la beauté ne peut être autre que relative. Le concept de beauté est également, depuis l'Âge classique, inséparable de celui de vérité. Platon établissait déjà cette relation en affirmant que « la beauté est la splendeur du vrai », et de nombreux auteurs disent ne pas concevoir la beauté sans vérité de la même manière que l'œuvre d'Art est aussi inconcevable si elle ne naît pas de la vérité de celui qui la crée, de son *principe de la nécessité intérieure*²⁴. Si l'on récapitule, on parvient donc à

²¹ Cheng François, *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Ed. Albrn Michel. 2006, p.15.

²² Cheng François, *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Ed. Albrn Michel. 2006, p.21.

²³ Cheng François, *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Ed. Albrn Michel. 2006, p.77.

²⁴ Kandinsky introduit cette expression dans son essai *Du spirituel dans l'Art* afin de définir le besoin d'expression de l'artiste, un sentiment qui le pousse à exprimer sa vérité. Kandinsky établit ainsi une

établir que la beauté surgit du croisement de toutes les données mentionnées, qu'elle apparaît quand l'on éprouve un sentiment d'émotion face au visible, un sentiment personnel qui nous est propre et qui est vrai, qui naît de la rencontre entre ce qui est contemplé et notre perception, et qui se donne lorsqu'on est conscient de l'unicité de l'instant, de l'instant périssable. La beauté est vérité, la beauté est éphémère, la beauté est relative à la perception de chacun. La beauté décrit le point de convergence entre l'extérieur contemplé et l'expérience intérieure vécue. La beauté est une idée, une idée tellement intangible qu'en parler concernant les caractéristiques esthétiques de l'élément contemplé peut sembler inapproprié. Vouloir rendre tangible l'idée de beauté serait restreindre cette idée, tuer son essence. On ne peut pas limiter une idée sans limite à nos goûts personnels. Mais on peut parler de beauté en tant que sentiment, on peut parler de ce que l'on sent face à la contemplation de notre propre beauté relative. Stendhal fait allusion à ce sentiment lors de son voyage en Italie en 1817, quand il se sent dépassé par la beauté de la contemplation jusqu'au point de considérer ce sentiment comme une maladie:

J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber²⁵.

Au-delà des caractéristiques esthétiques de la *Santa Croce*, Stendhal fait référence à l'émotion qui surgit du rencontre entre la contemplation de l'Art et ses propres sentiments. Une émotion qui le trouble et qui le charme en même temps, pour rejoindre ainsi les théories kantienne sur la contemplation du beau et du sublime, la notion de 'chiasme' de Merleau-Ponty ou 'l'éphémère destinée' de Freud. Ce sentiment qui naît de la mélancolie et de la conscience de l'éphémère, qui trouble et qui charme, qui traverse nos yeux et nous pique le cœur, ce sentiment qui surgit de la contemplation et de l'interaction entre nous et ce qui est contemplé, ce sentiment est le sentiment de la beauté. Les questions esthétiques vont toujours être de l'ordre de l'agréable, car elles dépendent du goût. Mais la beauté dépasse ce stade pour définir la rencontre qui se produit entre les questions esthétiques et la perception de la personne, pour définir le sentiment qu'un

opposition entre l'art pour l'art, qui est vide, et l'art qui naît de ce besoin interne, considérant que seulement l'art qui naît du *principe de nécessité intérieure* peut atteindre la beauté et émouvoir l'âme. Art et beauté sont donc intimement liés à la vérité.

²⁵Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Éditions Delaunay, Paris - 1826, tome II, p.102

élément de caractéristiques esthétiques déterminées suscite dans l'imaginaire d'une personne concrète. La beauté est la fusion entre l'esthétique et l'émotion.

Ayant compris le sens de la photographie par rapport à la relation entre la contemplation et le sentiment de la beauté, j'ai poursuivi mon voyage, et j'ai vécu mon deuxième moment un jour enneigé de janvier. Il n'y avait rien autour de moi, il n'y avait personne, et encore une fois le silence régnait. Tout à coup, j'ai vu un point rouge qui marchait sur la neige, qui s'éloignait en diagonale et qui devenait de plus en plus petit. La neutralité du blanc et du gris a été cassée par la vivacité de ce rouge fugace, et j'ai pensé à l'abstraction, à la photographie géométrique de Moholy-Nagy, et au suprématisme russe. Je ne voyais qu'un point rouge sur une toile en deux couleurs, et j'ai senti le besoin de photographier cette peinture imaginaire. Le moment de contemplation est devenu photographie, une photographie caractérisée par la dualité entre la couleur éteinte et la couleur vive, entre la quiétude et le mouvement, entre le silence et le cri.



La surface gris perle est traversée par plusieurs diagonales qui se poursuivent dans l'hors-champ pour converger dans un point de fuite imaginaire. La diagonale formée par les reflets de l'eau fait écho aux diagonaux blanches résultats du chemin enneigé, équilibrant ainsi la composition. Le poids de l'image tombe sur le triangle qui se forme dans la partie

inférieure droite, où l'on trouve plus d'informations. Mais le vide de la partie gauche est compensé par la matérialité que les effets de lumière et de mouvement créent sur l'eau. Une succession de lignes verticales suit le chemin des diagonales inférieures pour marquer la séparation entre le plein et le vide, entre la terre et l'eau, et pour conférer un certain dynamisme à la scène. On trouve encore deux lignes verticales, qui supposent les seules notes de couleur : le vert et le rouge, couleurs complémentaires. Ainsi, une palette qui va du blanc jusqu'au noir traversant différentes nuances de gris, est couronnée par deux touches de couleur à peine perceptibles. Ainsi, un triangle se superpose à un rectangle. Ainsi, horizontal, vertical et diagonal cohabitent en harmonie. Le moment de contemplation est devenu peinture imaginaire, et la peinture imaginaire, photographie. Ce jour-là, j'ai remarqué qu'entre le premier et le deuxième moment, entre l'hiver hollandais et le point rouge, il y avait un lien commun : les deux moments s'étaient déroulés dans des lieux vides, silencieux, sans intérêt apparent. Ce jour-là je me suis rendue compte que, au-delà du silence, ce qui m'intéressait était le silence du lieu. Le silence du lieu invisible. Ce qui m'intéressait était, justement, le caractère de non-lieu.

Qu'est-ce qu'un non-lieu ? Quand je me suis questionnée sur la nature du lieu invisible, j'ai eu une tendance à associer ce lieu invisible au lieu inexistante, au lieu qui n'est pas, au non-lieu. J'ai dû me questionner d'abord sur la nature du lieu pour aller après jusqu'à l'extrême opposé, jusqu'au lieu nié en tant que lieu. Je me suis dit que le lieu faisait partie de l'espace. On vit dans l'espace, tout ce qui nous entoure est espace, mais il y a des espaces qui peuvent être considérés lieux et des espaces qui ne sont qu'espaces. Si le lieu est un espace habité, un espace parcouru, un espace où l'on a envie de rester, le non-lieu devrait être un espace abandonné, un terrain vague, un espace de désolation. Si le lieu est un espace qui dégage une certaine atmosphère d'identité, un espace que l'on s'approprie, un espace qui fait partie de nous-mêmes et que l'on vit, le non-lieu devrait être un espace vide, que personne ne s'approprie, dont personne ne se sent attaché. Si notre maison est un lieu, le supermarché devrait être un non-lieu. Si la ville est un lieu, l'autoroute devrait être un non-lieu. Le mot lieu nous évoque une aura chaleureuse que le mot espace ne nous évoque pas. Le non-lieu serait donc un espace qui ne peut pas être considéré comme lieu. Entre les réflexions de Marc Augé j'ai découvert d'ailleurs les mots suivants, qui rejoignent, d'une certaine manière, mon idée de non-lieu: « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel ou historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel ni comme historique définira un non-

lieu. [...] La distinction entre lieux et non-lieux passe par l'opposition du lieu à l'espace²⁶ ». Marc Augé parle des non-lieux pour faire référence aux lieux issus de la surmodernité, aux lieux absents de toute trace d'anthropologie ou d'histoire. Aux lieux manquants d'identité. Il considère comme non-lieux ces espaces artificiels et vides construits en série, ces espaces de passage qui font partie de la vie, mais où l'on ne se construit pas : les chaînes hôtelières, les aéroports, les gares ou les distributeurs automatiques seraient de parfaits exemples de non-lieux. Plusieurs auteurs ont abordé cette relation entre le lieu et l'espace, certains considérant l'un l'opposé à l'autre, certains considérant le lieu comme un dépassement de l'espace. Lorsque Merleau-Ponty affirme que « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé ²⁷ » il manifeste l'abstraction du terme « espace » par rapport à celui du « lieu ». L'espace est plus large, plus multiple, plus ambigu. L'espace se dilue comme la parole quand elle est prononcée, qu'elle devient diffuse, vague, imprécise. Même éphémère. Le lieu, comme le mot écrit, est concret. Mais quelle est la place du non-lieu au milieu de cette opposition ou superposition entre le lieu et l'espace ? Si pour Marc Augé le non-lieu est un espace impersonnel, un espace de passage manquant d'identité, Didi-Huberman a une approche différente de ce terme. Dans son écrit *Génie du non-lieu*, il parcourt l'œuvre de Parmiggiani afin d'explorer le non-lieu à partir de la démarche de l'artiste. Il se détache du côté anthropologique pour parler du non-lieu d'un point de vue artistique, pour parler de la représentation du non-lieu à travers l'œuvre d'art. Il associe le non-lieu à l'absence, au silence, à ce qui reste quand le lieu disparaît : *maison brûlée*, *espace soufflé*²⁸. Il choisit l'œuvre de Parmiggiani pour son caractère silencieux, éphémère, périssable, parce qu'il questionne la notion d'absence à travers l'empreinte et des matériaux aériens, immatériels, comme la poussière ou la suie. L'œuvre de Parmiggiani illustre, d'une certaine manière, l'approche de Didi-Huberman sur le non-lieu : le blanc sur blanc, l'élevage de poussière, la finitude, la caducité, le néant. *Delocazione* interroge spécialement la question de l'absence en rapport au lieu qui n'existe plus, ainsi que l'empreinte et l'ombre comme traces du corps. Sur cette série, Parmiggiani écrit :

²⁶ Augé Marc *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : La librairie du XXI^e siècle. Ed Seuil, 1992, p. 100-101.

²⁷ Merleau-Ponty Maurice *Phénoménologie de la perception*, p.173. Cité par Augé Marc *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : La librairie du XXI^e siècle. Ed Seuil, 1992, p. 103.

²⁸ *Maison brûlée* et *Espace soufflé* sont les titres que Didi-Huberman donne aux deux premières parties de son écrit, faisant allusion à ce qui pourrait-être considéré un non-lieu.

J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence, l'empreinte sur les murs de tout ce qui était passé là, les ombres des choses que ces lieux avaient abritées. Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie²⁹.

Didi-Huberman raconte comment le point déclencheur de cette démarche a été le hasard. L'artiste déplaçait des objets pour faire de l'espace quand il a été conscient des empreintes de ces objets, laissés en négatif par la poussière, par le temps. Suite à cette découverte, il a décidé de consacrer à la trace de l'objet une grande partie de son œuvre. Des espaces, arrosés de fumée au préalable, sont vidés, afin de laisser voir les empreintes qui se sont formées suite au mariage entre la couche de fumée et la poussière, qui était déjà là. L'artiste intervient avec la fumée pour rendre plus évident ce qui avait déjà été fait par le temps. Ces traces de poussière et de fumée sont la réminiscence du lieu qui n'existe plus.

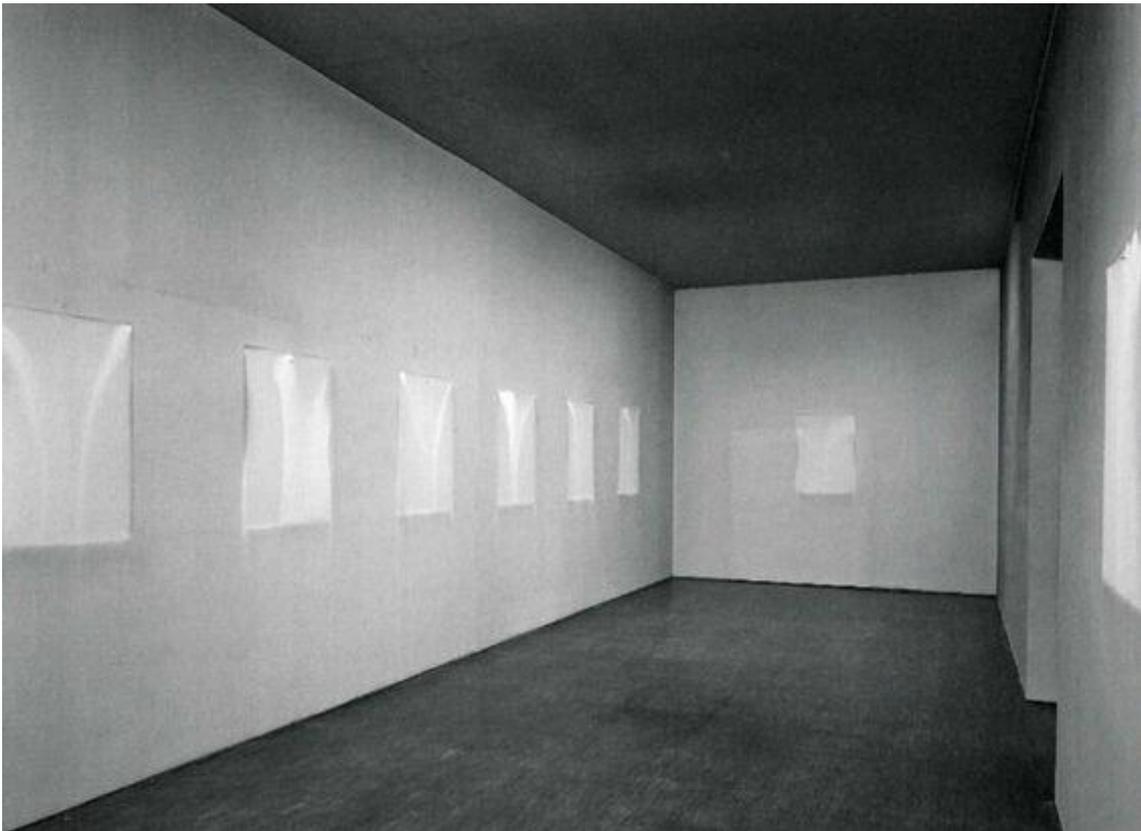


Fig.3 Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 1970- 1997 | *Fire, Soot, Dust* | Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

²⁹ Parmiggiani Claudio, *Stella Sanguis Spirito*, p.194-195. Cité par Didi-Huberman Georges, *Génie du non-li eu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les éditions de minuit, 2001, p.24.

La présence est suggérée par l'absence, et ces lieux vidés de corps, mais remplis de mémoire, constituent pour Didi-Huberman la définition de non-lieu. On pourrait dire qu'à travers cette démarche le lieu est devenu espace, mais un espace qui garde toujours la réminiscence du lieu. Un espace qui garde la réminiscence d'un lieu, peut-il être considéré un non-lieu ? Didi-Huberman définit le non-lieu par l'absence de corps, Marc Augé par l'absence d'identité. Malgré les différences évidentes qui existent dans leurs parcours, l'absence persiste. Pourrait-on dire que le non-lieu est inévitablement uni à la notion d'absence ?

Si l'absence est inévitablement liée à l'idée de non-lieu, aucune de ces notions ne peut être détachée du silence. Parmiggiani affirme qu'il préfère « le silence au son », et qu'il préfère les images aux mots « parce qu'elles sont silencieuses³⁰ ». Et ce silence on peut le voir reflété dans ses œuvres. Les images sont-elles silencieuses ? Pas toujours. Une image peut murmurer, et parler, et crier. Mais les images de Parmiggiani sont à peine audibles. Et ce n'est pas parce qu'elles ne peuvent pas crier, ce n'est pas parce qu'elles n'ont rien à dire. C'est parce qu'elles crient le silence. « Faire le silence » -précise Didi-Huberman.

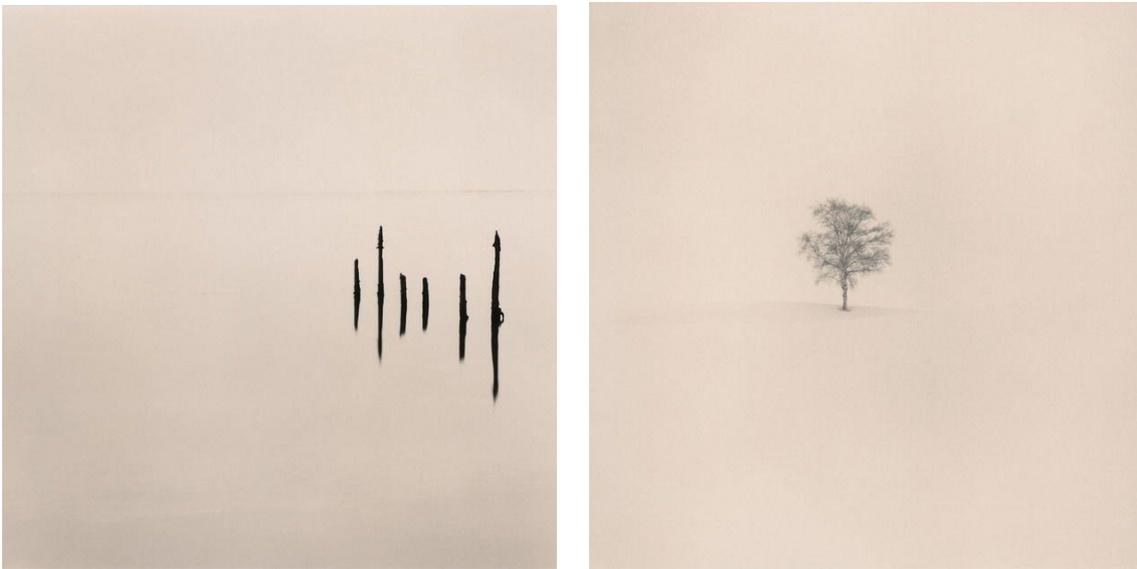
« Non que les images n'aient rien à nous signifier, non qu'elles soient muettes, ineffables, ou niaises, ou dispensées de la pensée. Mais faire le silence, Parmiggiani l'énonce, c'est faire de l'image l'équivalent visuel d'une 'question qui veut demeurer telle'. Une parole seulement soufflée- entre explosion et soupir-, une pulvérisation du sens³¹ ».

Le silence du non-lieu dans l'image nous offre, dans l'œuvre de Parmiggiani, une vision épurée du lieu qui n'existe plus. La discrétion du silence, le vide de l'absence, se détachent de tout ce qui n'est pas essentiel pour nous faire réfléchir sur le pouvoir de la mémoire et du passé, et sur la nature éphémère du temps. Sur la disparition. Ainsi, l'image qui murmure finit par crier, et elle fait du silence sa meilleure arme d'expression. Le silence naît comme le moyen de favoriser une communication intérieure entre l'artiste et l'œuvre, entre le spectateur et l'œuvre. Une image très bruyante n'a pas le pouvoir de diriger notre regard ni notre pensée vers l'essentiel, car on se sent dépassé par la couleur,

³⁰ Parmiggiani Claudio *Stella Sangue Spirito*, p. 38-39. Cité par Didi-Huberman Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les éditions de minuit, 2001, p.44.

³¹ Didi-Huberman Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les éditions de minuit, 2001, p.46.

par la forme ou par l'accumulation d'éléments. Mais le filtre du silence surgit comme une sorte d'abstraction qui ne garde que l'indispensable pour la compréhension de l'image. La contemplation du silence induit la réflexion, une communication intérieure entre l'objet contemplé et nous-mêmes. Le silence du non-lieu dans l'image, le silence comme forme d'abstraction, on peut aussi les voir reflétés dans l'œuvre de Michael Kenna. À travers ses paysages minimalistes, le photographe nous laisse voir la force du silence comme moyen d'expression. Et d'abstraction. « Il y a deux types de photographies, une qui produit du son et une autre qui est dépourvue de son ; le travail de Michael Kenna tombe certainement dans la dernière catégorie. Il me semble que ses images nous invitent à un monde silencieux³² » -écrit Kohtaro Iizawa.



La photographie de Michael Kenna est silencieuse. Sa série '*Silent World*' se caractérise par la prédominance du vide, un vide où les éléments se dessinent d'une manière tellement synthétique, que l'on confond la réalité et la fiction. Parfois, on a l'impression de contempler un dessin à l'encre sur un papier japonais. Kenna amène la figuration jusqu'à la limite de l'abstraction, il déshabille la réalité pour nous offrir l'essentiel, pour nous

³² Iizawa Kohtaro, dans l'introduction de l'album *Michael Kenna*. Japon : Min Gallery, 1990. Citation originale : "There are two kinds of photography, one which produces sound and one that is deprived of sound, the work of Michael Kenna certainly falls into the latter category. It seems to me that his images invite us into a silent world, depriving the viewer of the noises, one by one, with which the world is filled."

montrer sa propre vision silencieuse. Il travaille à partir d'expositions longues faites pendant la nuit, afin de photographier « ce que l'œil humain est incapable de voir³³ ».

Les photographies de Michael Kenna, comme l'œuvre de Parmiggiani, sont chargées de subtilité et d'absence. Mais cette absence résulte de la synthèse épurée de la nature, nous montre, certainement, ce que l'œil humain n'est pas capable de voir : l'essence détachée de tout habit. En regardant ces images³⁴, je comprends le pouvoir expressif de l'abstraction, je comprends que la synthèse peut-être parfois plus révélatrice que le tout, et que le silence peut parler plus que le bruit. En regardant ces images, je découvre que je suis particulièrement touchée par la simplicité et par le vide, et je sens le besoin de vider mes photographies, de réduire les éléments visibles pour avancer vers la disparition. Cet éloignement de la forme, cette abstraction imminente, je les découvre dans la contemplation de ma fenêtre. J'ai été encore séduite par le silence du lieu, mais la fenêtre m'a amené vers le silence de la contemplation. Mes images se sont évidées peu à peu.

³³ Kenna Michael. Citation originale: "you can't always see what's otherwise noticeable during the day... with long exposures you can photograph what the human eye is incapable of seeing". Disponible sur le site: <http://supervisionnewyork.com/artists/michael-kenna/>

³⁴ Fig.4. Michael Kenna. *Six Sticks*, Omi, Honshu, Japan, 2003. Source: www.michaelkenna.net

Fig. 5. Michael Kenna. *Field of Snow*, Biei, Hokkaido, Japan. 2004. Source: www.michaelkenna.net

II. LA FENÊTRE. LE SILENCE DE LA CONTEMPLATION

Il était tôt le matin, et je montais l'escalier de l'immeuble pour la première fois. Quand la propriétaire de l'appartement a ouvert la porte, j'ai su que je devais rester. Sans hésitation.

Elle était vieille, blanche, givrée. La peinture écaillée laissait entrevoir le bois à travers les fentes. Je n'ai pas remarqué l'espace minuscule parce qu'elle était là, comme un passage entre mon silence et la réalité, comme mon point d'ancrage à la contemplation.

J'ai vu le temps passer à travers cette fenêtre, j'ai été témoin de la succession des saisons, de la force de la pluie et de la neige silencieuse, de l'éphémère, de la grâce d'un rayon de lumière qui filtre à travers un verre embué. Comme une allégorie de mon propre silence, la fenêtre a été l'élément déclencheur d'une contemplation réflexive, d'une contemplation motivée par la perception de la beauté invisible. Lors de cette contemplation, j'ai été envahie par ce sentiment de dépassement, de mélancolie et d'effroi, mais aussi par ce sentiment d'agrément et d'émotion face à l'élément contemplé : la fenêtre. J'avais déjà été fascinée par l'éclat du lieu invisible, par le cri du silence, mais cette fenêtre m'a amenée jusqu'à l'extrême de la simplicité, pour me faire découvrir la splendeur du quotidien chaque jour, chaque heure, chaque instant.

Cette ode à ma fenêtre naît comme une incursion dans mon univers intime, dans le but de comprendre le pourquoi de cet intérêt par l'image silencieuse. Si Freud associe beauté et mélancolie, je suis incapable de séparer la perception de la beauté et le silence. Je pars de l'image narrative pour aller vers le presque rien, afin de rendre compte du silence de l'intime, du silence de la contemplation.



« La photographie doit être silencieuse : ce n'est pas une question de 'discrétion', mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire [...] ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective »³⁵

Il pleut. L'horizon est à peine visible à cause de la densité du brouillard. Le verre inondé de gouttes sert de barrière entre ma chambre et le blanc infini. A travers la fenêtre je ne vois que le blanc, je n'entends que la pluie. Assise sur mon lit je ferme les yeux, et la pluie devient plus évidente, et l'image parle. L'image parle dans le silence. Je prends une photographie, et un instant après, cette image que je viens de garder dans mon appareil n'existe plus. Le ciel est moins blanc et plus gris, la pluie a cessé, et les gouttes qui restent sur le verre s'évaporent peu à peu. Si j'ai appris quelque chose de la contemplation de ma fenêtre c'est la fugacité de l'image, la nature éphémère de l'instant. Mais que peut-on dire de cet instant éphémère lorsqu'il est inscrit dans un acte de contemplation impérissable ? Les images coulent comme les gouttes d'eau sur le verre, elles ne sont jamais les mêmes. Parfois, on n'est pas conscient de l'instant éphémère parce que l'on vit au même rythme que les choses caduques, parce que l'on vit dans la fugacité, dans l'imminence, dans la vitesse. On fait partie de la surmodernité, et dans la surmodernité tout bouge à un rythme frénétique, les gens ne naissent et ne meurent pas au même endroit, et les relations humaines s'étendent et se rapprochent comme si elles dépendaient d'un fil élastique. Marc Augé et Zygmunt Bauman³⁶ théorisent sur cette idée. Comment pouvait-on être conscient de l'instant éphémère lorsque cette fugacité est aujourd'hui à la base de notre vie ? Parfois, on n'a pas le temps pour la partie sensible dans un monde où la fin est plus importante que le parcours. Parfois, on oublie les adjectifs parce que l'on est obsédé par les verbes. Parfois, on n'a plus le temps pour la

³⁵ Barthes Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 88-89.

³⁶ Augé Marc : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Bauman Zygmunt : *La vie liquide, La modernité liquide*.

contemplation. Peut-être, on est encore moins conscient de cette fugacité lorsqu'il s'agit de la contemplation de quelque chose qui paraît statique, inaltérable. Une montagne. Mais quand on contemple une même fenêtre tous les jours, quand on photographie mille fois le même coin et que l'on n'obtient jamais la même image, on se rend compte de la fugacité inévitable, et on comprend que chaque photographie qu'on ne prend pas est une photographie perdue, parce qu'elle ne pourra jamais se reproduire. On pourra aller au même endroit, on pourra choisir le même cadrage, mais il y aura toujours une variation dans la lumière, un élément déplacé par le vent ou une motte de poussière subite qui donnera lieu à une nouvelle image, qui rendra chaque image unique. L'unicité de l'image est soumise à l'unicité de l'instant. L'image traite de rendre impérissable l'instant éphémère, de la même manière que l'instant éphémère conditionne l'unicité de l'image. Une fois que la photographie est prise, l'image persiste. Mais dans le cas contraire, elle s'évanouit pour ne plus exister.

Quand je suis émue par un instant de contemplation qui éveille en moi une certaine sensibilité, j'ai besoin de le faire persister, de le rendre éternel. Parfois, je réussis à canaliser ce besoin à travers la photographie, qui est le seul moyen d'expression qui me permet d'affronter la fugacité et de convertir l'instant en image sans l'altérer. Ou sans trop l'altérer, puisque il aura toujours une aura qui se perdra. Il ne s'agit pas de maîtriser chaque réglage possible de la technique photographique, il ne s'agit pas de produire des images construites à la Jeff Wall, où tout est mesuré et préparé et pensé, il ne s'agit pas de s'étendre dans le temps. Il s'agit de se servir du caractère d'instantanéité que la photographie nous offre pour pouvoir exprimer ce sentiment issu de la contemplation de la manière la plus fidèle possible. Il ne s'agit pas de montrer des connaissances techniques, mais un ressenti. Et si l'on se perd dans des réglages très pointus, on sera dissocié de la spontanéité de l'instant pour suivre un fil temporel divergent, et l'essence de ce ressenti sera perdue. La photographie ne m'intéresse tant comme technique que comme moyen de rendre périssable un moment de contemplation éphémère, comme moyen de garder un sentiment dans une image. Le problème se pose quand je suis envahie par un de ces moments de contemplation et que je n'ai pas la possibilité de prendre une photographie.

Je regardais à travers la fenêtre du train, perdue dans mes pensées. Tout à coup, le ciel blanc a été traversé par la lumière la plus intense que je n'avais jamais contemplée. C'était l'aube parisienne, et pourtant la lumière semblait provenir d'un couchant en

Afrique, tellement elle était orange. Quand je suis descendue du train, j'ai pu sentir l'odeur de l'hiver, et le froid, qui s'imposaient comme un paradoxe impossible à côté de cette lumière ravissante. L'orange inondait l'ambiance, et traversait la fumée des cheminées, et la vapeur du matin, et les verres embués. Et j'avais oublié mon appareil. L'impuissance que j'ai sentie était presque douloureuse. J'avais perdu une image. Et je ne pouvais pas la récupérer. Ce sentiment douloureux conséquence de la perte de l'image, qui réapparaît sans cesse tout au long de mon voyage, est un rappel constant au besoin de création, au principe de la nécessité intérieure. L'acte de la contemplation est devenu composant essentiel de ma démarche, mais cet acte de contemplation est parfois matérialisé par l'image et parfois il reste une idée, un souvenir, une œuvre incomplète. D'un côté, on trouve les images qui ont été prises, les photographies comme trace des sentiments éphémères. D'autre côté, on a les images qui se sont évanouies avec la fugacité de l'instant, les photographies perdues. Mais qu'est-ce qui fait œuvre ? Les photographies perdues persistent comme des images mentales. Elles restent idées, sans être altérées par le filtre de la photographie. Et je sens que parfois ces images mentales qui ne peuvent pas être matérialisées vont au-delà du souvenir pour devenir œuvre au même titre que les photographies matérielles. Peut-on considérer comme œuvre une image que l'on ne peut pas voir, une image invisible ? La notion de l'absence réapparaît ici pour questionner le statut de l'œuvre. Si Parmiggiani érigeait son œuvre à partir de l'absence du lieu, peut-on parler d'œuvre quand il s'agit de l'absence de l'image, de l'absence de toute trace possible du sentiment que l'on voulait transmettre ? Dans les écrits qu'accompagnent son œuvre, Munch nous révèle qu'il nécessite la peinture pour exprimer non ce qu'il voit mais ce qu'il a vu³⁷. Il se sert de la peinture pour faire sortir les images qui sont restées dans sa tête et dans son cœur, pour faire sortir les images qui crient à l'intérieur de lui. La peinture peut-elle être le moyen de matérialiser les images mentales issues de chaque moment de contemplation perdu ? Ou serait-elle en contradiction avec la nature éphémère de l'instant ? La peinture ne pourra jamais rendre compte de ce moment de contemplation de manière instantanée, mais peut-elle être un moyen d'exprimer ce sentiment de beauté qu'une fois nous avait envahi et qu'on n'avait pas pu enregistrer ?

³⁷ Munch, Eduard. *El friso de la vida*. Sélection de textes par Victoria Parra. Traduit de l'allemand par Cristina Gómez-Baggethun et Kirsti Baggethun. Madrid : Nórdica Libros, 2015

Une exposition sur la contemplation et le silence de l'inaperçu a eu lieu au Bal en 2015. A travers de l'œuvre de Mark Lewis, Diane Dufour et Chantal Pontbriand, commissaires de l'exposition, nous font prendre conscience de la grandeur des petits détails. Je reviens sur cette exposition pour l'intérêt qui a suscité chez moi la démarche de cet artiste, qui nous donne à voir les moments de contemplation qui l'envahissent à travers un dispositif qui met en lien la vidéo et la photographie, et qui devient presque pictural. Je mène un carnet d'expositions où j'écris les impressions que me provoquent les expositions que je visite, ainsi que les réflexions qui surgissent de ces impressions. Quand j'ouvre mon carnet aux pages que j'avais consacrées à l'exposition de Mark Lewis, je trouve que ces réflexions sont plus approfondies que d'habitude, et j'estime important d'inclure quelques parties dans cet écrit, afin de montrer celle qui a été, de manière inconsciente, la source d'inspiration principale de ma démarche actuelle.

J'ouvre la porte et je regarde à droite. Ce que je trouve coupe ma respiration. Un grand écran qui couvre la quasi-totalité du mur, une image fixe, une montagne enneigée d'une telle finesse que je ne peux pas la quitter des yeux.



Fig.6 Photographie prise au Bal pendant l'exposition *Mark Lewis. Above and Below.*

Peu à peu la caméra bouge, elle s'éloigne, et l'on passe de l'image fixe à l'image en mouvement, de la photographie au film. Je m'éloigne de la montagne en même temps que la caméra, et je prends conscience de ce qui m'entoure. Sept films courts mais délicieux sont réunis dans une exquise exposition qui parle du temps et de l'espace, du silence, de l'importance des petits détails. Sept œuvres subtiles et à la fois puissantes, à mi-chemin entre la peinture, le film et la photographie, qui amènent le spectateur à se questionner sur la notion de la contemplation, et à adopter un autre regard sur la réalité [...]. Le fait d'avoir des coussins par terre devant l'écran est déjà un indice du but de l'exposition. Le spectateur est invité à se mettre à l'aise, à se reposer, à prendre son temps. À se perdre dans la contemplation. De la même manière, la disposition de chaque œuvre est soigneusement pensée. Forte ! et Hendon F.C., les deux films où la camera bouge lentement et où le spectateur a l'impression de faire partie du paysage, sont projetés à la suite, sur le même écran. The Pitch et Cold morning, où la camera reste fixe et le personnage humain tient le rôle principal, sont projetés l'un en face de l'autre, sur deux écrans presque symétriques. Staircase at the edificio Copan, où l'escalier acquiert une importance particulière, se situe dans l'escalier donnant lieu à une tautologie inévitable. Cigarette Smoker at the Café Grazynka Warsaw, caché dans un coin, passe presque inaperçu, comme si l'artiste voulait préserver l'intimité du penseur. Et c'est Above and Below the Minhocao, le film autour duquel l'exposition est construite, l'œuvre qui ferme ce parcours des sensations.

Mais au-delà des aspects de commissariat, c'est la poésie de l'image qui rend unique cette exposition. Et surtout, ce qui rend unique cette exposition, c'est le rythme, et la soif de faire ressortir les petits détails, de mettre en évidence ce qui reste d'habitude invisible, imperceptible, silencieux. Le désir de nous ouvrir les yeux pour nous apprendre que les choses plus petites peuvent devenir les plus grandes. « Concentrer notre regard, le ralentir, qu'il devienne à la fois flottant et inquisiteur est pour Mark Lewis le moyen le plus sûr de nous rendre sensibles à la poésie du rien et conscients de l'enjeu du tout. » À travers ces mots Diane Dufour exprime l'esprit de l'exposition, et l'esprit de l'œuvre de Mark Lewis. Un regard lent et silencieux projeté sur les micro-événements, sur l'intrahistoire. Sur ce qui se trouve en arrière-plan. Quand Mark Lewis fait The Pitch en 1998, il exprime son intention de faire des films sur les figurants du cinéma, de les mettre en valeur. Ne serait-il pas en train d'annoncer sa démarche artistique postérieure ? Les figurants dont il parle pourraient être une métaphore allusive aux figurants de la vie réelle,

aux terrains vagues, aux sans-abris, à une simple autoroute de passage. Au quotidien inaperçu.

La lenteur et le silence sont les deux armes que Mark Lewis utilise pour rendre visible l'invisible. Le ralenti de la caméra nous oblige à prendre conscience de l'image, à nous imprégner du film comme s'il s'agissait d'une photographie. L'absence de narration nous oblige à focaliser l'attention sur ce que l'on voit, sans perdre de détail [...].

Lorsque l'on regarde les films silencieux de Mark Lewis, on sent que ce silence est indispensable pour rendre possible la perception du détail. Les images silencieuses, dévêtues de son, passent devant nos yeux vêtues d'une telle force qu'elles semblent émettre un cri. Le cri du silence. J'ai fermé mon carnet l'année dernière et je ne l'ai jamais rouvert. Jusqu'à maintenant. Mais les impressions que la lenteur et le silence m'ont provoquées sont restées d'une certaine manière dans mon inconscient, et un an après, je me retrouve à écrire sur le silence de l'invisible et sur le sentiment de beauté que dégage l'acte de la contemplation. Tous les intérêts que j'avais déjà éprouvés pour le silence, pour la délicatesse, pour la contemplation de ce qui passe inaperçu, je les ai vu réunis dans l'espace existant entre les deux étages du Bal. Mark Lewis résout la divergence entre la contemplation et l'instant éphémère grâce au ralenti de sa caméra, qui élargit la fugacité de ce qui est contemplé pour le faire durer, créant une relation dialectique entre le mouvement et le temps. Quand il affirme « je ne cherche pas les lieux, ce sont les lieux qui me trouvent », il fait à nouveau allusion à ce sentiment qui nous envahit et qui induit au moment de la création. La vérité de l'œuvre disparaît quand elle ne naît pas d'un besoin intérieur.

Si l'on revient aux réflexions émises par Roland Barthes sur la photographie silencieuse, on trouvera une relation entre sa parole et l'œuvre de Mark Lewis. Comme si les films silencieux illustraient les idées de l'auteur, on a l'impression d'entendre les images, et on découvre que les images deviennent audibles grâce au silence, que ce silence permet de dépasser l'image visible pour comprendre l'image dès l'intérieur. Le silence, l'obscurité, la lenteur, font que tous les sens se concentrent sur ce que l'on voit. On est imprégnés du silence de l'image, et on perçoit des détails qui seraient passés inaperçus si les conditions avaient été autres. J'éprouve un sentiment équivalent avec la photographie. Plus elle est silencieuse, plus elle me parle. Mais qu'entend-on par

photographie silencieuse ? S'agit-il d'une photographie sans couleur, d'une photographie avec peu d'éléments, d'une photographie qui ne montre rien mais qui transmet tout ? Pour Roland Barthes l'image silencieuse est l'image dévêtue de ce qui n'est pas essentiel, dévêtue du bla-bla. Dans son film *La Grande Bellezza*, Paolo Sorrentino fait allusion à ce bla-bla pour parler du bruit qui nous entoure et qui nous empêche d'apercevoir les petites étincelles de beauté silencieuse, et de comprendre que la vie n'est qu'un instant éphémère qui s'écoule entre deux néants éternels. La beauté ne s'atteint que dans le silence.

Ça finit toujours comme ça. Avec la morte. Mais avant, il y a eu la vie. Cachée sous du bla-bla... Tout est sédimenté sous les paroles et le bruit. Le silence et le sentiment. L'émotion et la peur. Les rares fugitives éclaircies de beauté. Et la tristesse disgracieuse et l'homme misérable. Tout recouvert par le manteau de la gêne d'être au monde. Bla-bla³⁸.

Sorrentino revendique avec son film le caractère éphémère de l'instant, qui devient imperceptible dans un monde où l'acte de la contemplation n'est pas en accord avec le rythme de la vie, dans un monde où le bruit nous empêche d'entendre le silence. Le film nous offre une dualité constante entre le bruit et le silence, entre le côté banal de la vie et le côté spirituel, entre la vitesse aveugle et la beauté de la contemplation. Cette dualité que l'on trouve dans les dialogues et l'argument est également présente sur le plan esthétique. Parfois, les images nous évoquent un silence visuel qui symbolise le silence intérieur, le silence dont on a besoin pour percevoir la beauté qui se cache sous le bruit (Fig. 7 et 8). Parfois, on se sent noyé par les images bruyantes, qui symbolisent l'étouffement du protagoniste au milieu d'un bla-bla mondain qui l'éloigne de son silence intérieur et de la contemplation de la beauté (Fig.9). Avec une photographie exquise et une bande sonore qui avance au même rythme que l'image, Paolo Sorrentino maintient cette alternance du début à la fin, dans le but de nous faire comprendre qu'il faut parfois se détacher du bruit pour avoir accès à la perception de la partie sensible de la vie. Que pour atteindre 'La Grande Bellezza', on a besoin du silence.

³⁸ Sorrentino Paolo, *La Grande Bellezza*. Roma: Giuliano, Nicola et Cima, Francesca, 2013. Citation originale: "Finisca sempre così. Con la morte. Prima, però, c'è stata la vita, nascosta sotto il bla bla bla bla bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio et il rumore. Il silenzio e il sentimento. L'emozione e la paura. Gli sparuti inconstanti sprazzi di bellezza. E poi lo squallone disgraziato e l'uomo miserevole. Tutto spolto della coperta dell'imbarazzo dello store al mondo. Bla bla bla bla bla."



Fig.7 Sorrentino Paolo. *La grande Bellezza*. Roma : 2013. Photogramme.



Fig.8 Sorrentino Paolo. *La grande Bellezza*. Roma : 2013. Photogramme



Fig.9 Sorrentino Paolo. *La grande Bellezza*. Roma : 2013. Photogramme

Peut-on alors dire que le silence est nécessaire à la prise de conscience de la beauté qui nous entoure, que c'est grâce au silence que l'invisible devient visible ? Si le silence se définit comme l'absence de son, dans l'œuvre de Mark Lewis, dans les films de Sorrentino ou dans les réflexions de Barthes, on sous-entend le silence visuel, qui, en parallèle à l'absence du son, pourrait définir l'absence de couleur, ou l'absence d'éléments, ou l'absence de mouvement. Dans ma photographie, j'associe le silence au vide, à la couleur ténue, au presque rien. A la disparition. Ce silence visuel est abordé par Paul Virilio dans son écrit *La procédure silence*, où il nous parle d'une esthétique de la disparition imminente inscrite dans le contexte de la surmodernité. Il cite à Kandinsky lorsqu'il affirme que « plus dégagé est l'élément abstrait de la forme et plus le son est pur, élémentaire³⁹ ». L'abstraction serait-elle donc une manière de purifier l'œuvre pour aller vers l'essentiel de l'idée ? Le silence pourrait-il agir comme un moyen d'abstraction ? Pour Merleau-Ponty, l'abstraction est certainement nécessaire pour arriver à l'essence. « Pour me rendre compte de ce que c'est que voir et que sentir- affirme-il- je dois cesser d'accompagner le voir et le sentir dans le visible et le sensible où ils se jettent, et ménager, en deçà d'eux-mêmes, un domaine qu'ils n'occupent pas et d'où ils deviennent compréhensibles selon leur sens et leur essence⁴⁰ ». Pour comprendre le sens pur de l'idée, il faut abandonner les limitations de toute caractéristique humaine et l'abstraire jusqu'à sa déshumanisation. Mais comment rendre possible cette

³⁹ Virilio Paul. *La procédure silence*. Paris: Éditions Galilée, 2000, p. 69.

⁴⁰ Merleau-Ponty Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p.57.

déshumanisation ? Paul Virilio propose la contemplation de l'invisible comme chemin possible vers une disparition inévitable :

Regarder ce qu'on ne regarderait pas, écouter ce qu'on n'entendrait pas, être attentif au banal, à l'ordinaire, à l'infra-ordinaire. Nier l'idéale hiérarchie du crucial à l'anecdotique, parce qu'il n'y a pas d'anecdotique mais des cultures dominantes qui nous exilent de nous-mêmes et des autres⁴¹.

La contemplation de l'invisible comme forme de déshumanisation, et l'abstraction comme moyen de comprendre le sens pur de l'idée, vont rejoindre ultérieurement la pensée de Kandinsky et d'Ortega. Mais pour cela, il faudra d'abord clarifier la notion d'absence, indéniablement en rapport avec le silence et inséparable de l'esthétique de la disparition. Et pour clarifier la notion d'absence, il faudra traverser le désert.

⁴¹ Virilio Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris : Éditions Galilée, 1989, p.44.

III. LE DESERT. LE SILENCE DE L'OUBLI

Même si le coucher du soleil approchait, la chaleur était insupportable. La densité de l'air devenait chaque seconde plus évidente, et la brume aride m'enveloppait. On nous avait prévenus de la tempête de sable, mais on avait décidé d'entreprendre quand même la traversée. Ce qui m'entourait était l'illustration parfaite de l'infini. Les dunes de sable s'étendaient jusqu'aux limites de mon regard, comme des forces motrices qui dansaient au rythme du vent. Au fur et à mesure que la lumière descendait, le vent augmentait son rythme et rendait plus violente la danse des dunes. Le sable frappait mon visage. La tempête était arrivée, et je luttais pour ne pas perdre l'équilibre. Les dunes interminables changeaient sans cesse leur disposition, et je me demandais si trouver le chemin était possible dans un lieu qui ne restait jamais le même. Je me sentais vulnérable, minuscule et fragile, perdue au milieu de l'immensité du désert. Mais j'étais émerveillée par le silence.

Malgré la force du vent, malgré la violence de la tempête, le silence restait impassible. Comme dans un film muet, on pouvait imaginer le son, mais on ne pouvait pas l'entendre. Pendant des heures, j'ai vu cohabiter la tempête et le silence, j'ai été témoin d'une tempête silencieuse. Je ne savais pas que c'était possible, mais dans le désert, le silence persiste. Dans le désert, le seul son que l'on peut entendre c'est le son que l'on produit soi-même.

Avec la lune, l'orage s'est calmé, et le sable a cessé sa danse pour se déposer sur les dunes infinies. L'obscurité s'est imposée sous la forme d'un ciel étoilé, et j'ai eu l'impression de traverser le firmament. Les dunes n'étaient plus là, car nos yeux faisaient maintenant partie du silence, submergés dans l'obscurité silencieuse. Je me suis sentie au milieu de rien, et en même temps au milieu de tout... et je me suis endormie en réfléchissant sur la beauté du silence, sur le silence du désert, sur le silence de l'oubli.



« Cette fable commence avec un *lieu déserté*, notre personnage principal [...]. Notre personnage secondaire sera, singulier parmi d'autres, un arpenteur du lieu, un homme qui marche. [...] Comme sa faculté de compter les jours s'est assez vite épuisée, le temps réel de sa marche n'a plus rien à voir avec le temps vraisemblablement écoulé : il s'éprouve donc marchant sans fin, marchant sans fin dans l'absence de tout tracé, de toute route. L'objet de sa marche n'est pas une destination, mais un destin⁴² ».

Le désert, où le silence persiste, où le tout est défini par le néant, s'instaure comme le lieu idéal pour inscrire la notion d'absence. Le désert est absence en lui-même. Absence de son, absence de constructions, absence de vie. Pourtant, on ne peut pas associer cette fois-ci la notion d'absence à celle de non-lieu. Le désert est un lieu chargé d'identité, un lieu qui n'a pas été touché de la main de l'homme et qui préserve toute son essence. L'expérience sensible que suscite la traversée du désert déploie notre perception pour nous rendre susceptibles à tout stimulus extérieur. Et tout stimulus extérieur se répand vers l'intérieur faisant écho, et créant un lien entre nous et le lieu parcouru. Ce lien, qui nous fait sentir partie de l'immensité du désert, ou qui nous fait appréhender le désert comme une partie de nous-mêmes, nous éloigne du non-lieu non-identitaire évoqué par Marc Augé. Encore une fois, le silence et l'absence multiplient l'intensité de la perception, et le silence et l'absence premiers deviennent une présence sensorielle.

Prenant appui cette fois-ci sur l'œuvre de James Turrell, Georges Didi-Huberman aborde encore le lieu du point de vue de la présence et de l'absence dans son écrit *L'homme qui marchait dans la couleur*. La couleur a ici un double sens, faisant allusion d'un côté à l'importance de la couleur dans l'œuvre de James Turrell, qui serait l'homme, et d'un autre côté à la couleur du lieu déserté, monochrome, inaltérable, infinie. Didi-Huberman construit une fable autour du lieu déserté, établissant une métaphore entre l'homme qui marche dans le désert et Turrell, entre le désert et son œuvre. Entre l'expérience sensorielle que la traversée du lieu déserté nous suscite, et l'expérience sensorielle issue de la contemplation de l'œuvre de Turrell. Comme dans le désert, la notion d'absence est très présente dans son œuvre. Comme dans le désert, l'absence devient présence lorsque nous sommes inondés par la perception de la lumière. La perception joue un rôle essentiel. « Ce qui m'intéresse, -dit-il- ce sont des lieux publics

⁴² Didi-Huberman Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : les Éditions de Minuit, 2001, p.9.

dénués de leur fonction ⁴³». James Turrell joue avec la perception du spectateur changeant l'aura du lieu à travers la couleur et la lumière. Il dénoue les lieux jusqu'à ce qu'ils deviennent espace. Et l'espace devient absence et l'absence devient œuvre.

Cette fable fait également référence au chef-d'œuvre de l'artiste, *Roden Crater*, qui constitue le détournement de l'intérieur d'un volcan réel par le biais de la lumière et de la couleur. Ici, on oublie la métaphore établie entre le désert et l'œuvre pour parler littéralement du désert comme œuvre et de Turrell comme l'homme qui marchait dans la couleur et dans le désert. La fable devient réelle. En 1977, l'artiste acquiert le volcan dormant, situé au *Painted Desert* d'Arizona, pour l'investir, pour le faire devenir son œuvre la plus ambitieuse, un projet encore inachevé qui durera toute sa vie. L'espace intérieur du volcan est transformé par l'architecture pour héberger différentes salles qui communiquent entre elles par des tunnels infinis, ainsi que des ouvertures qui captent directement la lumière naturelle du désert. Des dispositifs scientifiques de toute sorte se disposent dans les salles afin de rendre possible aux yeux du spectateur ce qui est le principal intérêt de Turrell : la contemplation du cosmos.



Un dialogue s'établit entre la lumière naturelle capturée par les ouvertures architecturales, et la lumière artificielle que l'on trouve à l'intérieur du volcan, qui constitue une partie très importante de l'œuvre et qui crée des effets visuels afin de troubler la perception du spectateur. On y accède par les escaliers de l'entrée de l'Est, qui communique avec la salle *Son et Moon Chamber* à travers le tunnel *Alpha*.

⁴³ Cité par C. Adock, *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley- Los Angeles: University of California Press, 1990, p.196. Didi-Huberman Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Éditions de Minuit, 2001, p.40.



À l'intérieur du tunnel, des arches de lumière artificielle se disposent de manière concentrique et se succèdent jusqu'à déboucher sur la salle. Du côté de l'entrée, les arches de lumière se resserrent pour nous offrir une vision en forme de serrure, mais au fur et à mesure que l'on s'en éloigne, ces arches s'ouvrent progressivement, pour nous offrir une vision d'ensemble sur la salle consacrée à la contemplation de la lune et du soleil, du lever et du couchant. La lumière artificielle surgit de l'obscurité absolue pour nous guider vers la source de lumière naturelle, donnant lieu à un fort contraste. Le spectateur parcourt le chemin envahi par le silence, se sachant participe d'une structure artificielle qui est venue faire irruption dans la nature pour l'altérer, et pour nous offrir en même temps la possibilité d'une vision ralentie de cette nature, pour nous offrir la possibilité de la contemplation. Lorsqu'il parcourt le tunnel, le spectateur se sent isolé, enveloppé par un espace artificiel qui l'éloigne de l'espace extérieur, et qui pourrait bien appartenir à un film de science-fiction. Mais lorsque le tunnel finit et il découvre les salles d'observation, il se sent partie de la nature, partie du désert, il éprouve l'expérience sensorielle qui suscite le passage entre la lumière artificielle et la lumière naturelle, entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre le néant et le tout. Entre le parcours aveugle et la contemplation lumineuse. Turrell joue avec la perception du spectateur pour le rendre sensible à l'expérience de la contemplation. L'artificielle devient finalement le pont vers la compréhension de la nature, une fenêtre ouverte à la contemplation de la lumière et de l'espace, à l'assimilation du temps. Les ouvertures qui nous montrent l'espace extérieur cadrent cet espace pour nous offrir sa vision partielle, une vision qui a été déjà choisie par l'artiste. James Turrell nous montre son propre regard sur le monde à travers ces fenêtres, qui deviennent la métaphore de ses yeux. Le volcan, comme un appareil photographique, est transformé en un dispositif qui fait des focalisations sur le monde, qui concentre notre regard sur ce que l'artiste veut nous faire voir. L'œuvre d'art devient, de nouveau, un moyen de faire voir, de rendre visible l'invisible. Le cratère devient un œil ouvert sur le monde. « Qu'est-ce qu'un cratère, sinon le bord par excellence entre ces deux abîmes symétriques que sont le fond du ciel et le fond de la terre ?⁴⁴ »- annonce Didi-Huberman dans son écrit. Cet espace a été stratégiquement choisi par Turrell car il s'agit d'un élément de transition entre deux univers, entre l'extérieur de la terre et l'intérieur, entre

⁴⁴ Didi-Huberman Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001, p. 75.

le ciel et l'enfer. *Roden Crater* n'est plus un lieu déserté, mais il devient l'observatoire du monde dans le sens le plus ample. On pénètre le cratère pour observer le ciel dès l'intérieur de la terre, on est isolé de l'observation de tout élément de la surface terrestre pour se concentrer sur la contemplation des deux grands inconnus : l'intérieur de la terre et le ciel. On constate ici la puissance du lieu dans l'œuvre de Turrel. Cependant, peut-on dire que le cratère constituait déjà un lieu ? Ou peut-être l'espace est-il devenu lieu lorsqu'il est devenu œuvre ? Didi-Huberman affirme que les œuvres de Turrell nous invitent « à nous tenir dans le passage même de l'espace visible au lieu visuel⁴⁵ ». En lisant ces mots, pourrait-on associer ce passage dont il parle à l'acte de la contemplation ? La différenciation entre espace visible et lieu visuel nous amène à considérer les nuances possibles qui existent entre ces deux expressions. L'espace visible est l'espace tel qu'on l'aperçoit lors d'un premier abord, l'espace que l'on voit sans que cela nous trouble ni altère notre perception. Mais lorsque l'on se consacre à l'observation d'un espace qui nous émeut spécialement, lorsque l'on s'approprie cet espace parce que l'on est envahi par les émotions que sa perception nous suscite, l'espace devient lieu, et ce qui était juste visible se rend visuel. Le visible est ce que l'on voit de manière inconsciente, le visuel est ce que l'on choisit de voir, ce que l'on contemple. Lorsque l'on se donne à la contemplation d'un endroit, on le détourne inévitablement, on élève son statut. *Roden Crater* symbolise ce passage entre le ciel et la terre qui nous oblige à adopter la lenteur du regard, qui nous oblige à contempler. L'espace devient lieu et le visible devient visuel par le biais de l'acte contemplatif. Ce passage que l'on voit reflété dans *Roden Crater*, constitue la panacée de l'œuvre de James Turrel et de toute œuvre d'art. L'œuvre d'art induit à la contemplation, et la contemplation est l'arme qui constitue le passage entre ce qui nous laisse impassible et ce qui nous pique le cœur.

Mais cette fable va au-delà de l'œuvre de James Turrel pour nous parler aussi d'un cheminement personnel, d'un cheminement vers la rencontre de soi guidé par la soumission à la puissance du lieu. « L'objet de sa marche n'est pas une destination, mais un destin » sont les mots que Didi-Huberman utilise pour nous évoquer cette idée, l'idée d'un homme qui, soumis dans le silence et dans l'absence du désert, marche pour trouver son destin, pour se trouver, établissant une métaphore entre la marche physique et le cheminement personnel. Si le silence du lieu induit le silence de la contemplation et la

⁴⁵ Didi-Huberman Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001, p. 79.

contemplation constitue le passage entre l'invisible et le visible, peut-on établir la contemplation comme l'un des chemins possibles vers la rencontre de soi ? Le silence de la contemplation est-il essentiel pour atteindre l'introspection ? Dans l'attente de répondre à ces questions, je choisis le désert comme scénario pour réfléchir sur le silence, sur l'absence, sur l'oubli. Le désert, où le silence persiste, où le tout est défini par le néant, devient aussi le lieu idéal pour inscrire ma propre fable. Lorsque l'on est envahi par le silence, lorsque l'absence dépasse les limites de notre regard, on est inévitablement confronté à la notion d'oubli. L'oubli tombe sur nous comme une lourde dalle de marbre, parce que le lieu déserté est toujours un lieu oublié, et la présence de l'absence est la preuve indéniable de cet oubli. On respire l'oubli dans l'ambiance, et on se sent soi-même oublié au milieu de cette immense mer de rien. Au fur et à mesure que l'on parcourt les dunes d'absence, la beauté réapparaît sous la forme d'une étrange mélancolie. Essayant de comprendre les raisons de cette beauté naissante, je trouve un fort parallèle entre l'expérience de la traversée du désert et la traversée de la mélancolie que Julia Kristeva annonce. L'oubli nous amène inévitablement à la mélancolie, mais on découvre que même si ce sentiment est forcément lié à la tristesse, il est aussi uni au sentiment du beau. Kant associait le sublime, le plus haut grade de perception de la beauté, à la mélancolie. Mais quel est le pourquoi de cette insolite association ? Je me suis toujours questionnée sur la singulière concordance que l'on trouve entre la beauté et les sentiments associés à la tristesse. La mélancolie, la nostalgie, le chagrin, donnent lieu à la souffrance, à la douleur. Pourtant, peut-on les dissocier du beau ? Quelles sont les raisons qui nous amènent à unir la beauté à ce qui nous provoque de la douleur ? Pourquoi parle-t-on de beauté mélancolique ? Julia Kristeva nous offre une vision de la mélancolie crue et atroce, qui nous pousse au malaise et au désespoir. Une mélancolie noire, profonde et douloureuse. Néanmoins, elle réussit à trouver sous le soleil noir⁴⁶ de la mélancolie une beauté consubstantielle. Quelle est l'origine de cette beauté noyée dans les eaux noires de la désolation ? Peut-être, la beauté de la mélancolie réside dans la différence entre l'agréable et le beau, ou entre la beauté concernant le beau et la beauté concernant le sublime. Si l'on revient aux réflexions émises par Kant dans *Le jugement esthétique*, on peut établir que l'agréable répond au domaine de l'esthétique, et si l'on fait référence à la beauté du point de vue de l'agréable, on ne pourra pas l'associer à la mélancolie. On ne pourra jamais dire que la mélancolie est agréable, elle ne l'est pas. Pourtant, on avait

⁴⁶ L'expression fait référence au titre de son livre *Soleil noir : dépression et mélancolie*.

considéré la beauté comme un sentiment, un sentiment qui surgit de l'acte de la contemplation et de la rencontre entre l'objet contemplé et celui qui contemple, un sentiment qui est susceptible d'être altéré par l'effet de la mélancolie. Lorsqu'il s'agit de la beauté, les sentiments sont en jeu, et la mélancolie est un sentiment qui exprime la perte de ce qui était, à priori, bienfaisant. Pourrait-on considérer la mélancolie comme un état de nostalgie face à la perte de la beauté ? Ou devrait-on assumer, par contre, « la beauté comme le déni de la perte⁴⁷ »? « La beauté se manifeste comme le visage admirable de la perte, elle la métamorphose pour la faire vivre⁴⁸ »- affirme Julia Kristeva. La perte est intrinsèque à la mélancolie. La douleur issue de la mélancolie est la preuve de l'amour, de la beauté, de la joie, qui étaient et qui ne sont plus. Si on prend la beauté dans toutes ses connotations et significations possibles, on peut dire que la mélancolie est la réminiscence de la beauté aujourd'hui absente. Lorsque l'on plonge dans la mémoire d'un sentiment qui était beau, le souvenir de ce sentiment sera beau malgré la peine que nous provoque la conscience de son absence. La mélancolie est associée à la beauté au moment où la mélancolie suppose la souffrance occasionnée par la perte du sentiment de la beauté. Kristeva considère la beauté comme le moyen de métamorphoser la perte, de masquer la douleur qu'elle présage pour ne garder que le romantisme de l'idée. En associant la beauté à la mélancolie peut-on nier son rapport inévitable à la perte et à l'absence ?

Si l'on rapporte ces réflexions au plan esthétique, on parvient à des stéréotypes établis qui associent la mélancolie à la couleur neutre, au silence, à la quiétude, au vide. Une femme au milieu de nulle part projetant son regard vers l'horizon imaginaire, les branches nues d'un arbre caressant le ciel blanc, la calme du désert après une tempête de sable, pourraient être des images de la mélancolie. Mais la mélancolie ne peut pas être illustrée par un paysage coloré de début d'été, par un ciel intense bleu turquoise ou par une foule de gens en mouvement. J'ai toujours eu une tendance à assimiler ces stéréotypes et à associer la beauté à tout ce qui peut être considéré comme mélancolique. Cependant, j'éprouve une certaine difficulté à l'heure d'envisager le mot 'beau' comme adjectif qualificatif d'un scénario plein de monde, de bruit, ou de couleurs vives. S'il n'y a pas un voile de mélancolie enveloppant ce que je contemple, je ne peux pas songer à sentir la beauté. Comme si la beauté était certainement indissociable de la mélancolie, comme si la beauté avait une aura de sublimité qui était inenvisageable en absence de la mélancolie.

⁴⁷ Kristeva Julia, « La traversée de la mélancolie. », *Figures de la psychanalyse* 1/2001 (n°4), p. 19-24

⁴⁸ Kristeva Julia, « La traversée de la mélancolie. », *Figures de la psychanalyse* 1/2001 (n°4), p. 19-24

S'il n'y a pas de silence, je pourrai dire que la chose est agréable, ou intéressante, ou intense, ou expressive. Je pourrai utiliser plein d'adjectifs pour la décrire, mais jamais celui du beau. Pourquoi cette étrange harmonisation indissociable entre beauté et mélancolie ? Je ne sais pas. On a déjà assimilé la mélancolie comme une forme indéniable de beauté, on a déjà compris le sentiment de beauté qui déclenche la douleur face à la perte de ce qui était beau, mais comment peut-on limiter la beauté au champ de la mélancolie ? Comment peut-on nier le statut de beau à ce qui n'est pas mélancolique ? En parcourant ces questions, j'ai l'impression de traverser le désert et de pénétrer dans des chemins qui ne mènent nulle part. J'ai l'impression de marcher entre des dunes qui changent leur disposition selon le rythme du vent, ou de parcourir des chemins qui meurent tout à coup sans avoir vu leur destin. Il existe un mot en allemand pour désigner cette expression, pour nommer les chemins qui « le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé⁴⁹ », les chemins qui ne mènent nulle part. Heidegger utilise ce mot, *Holzwege*, comme titre de l'un de ses écrits, un recueil de six textes qui explorent la pensée subjective, un parcours à travers six pensées qui, comme le 'holzwege', restent toujours inachevées. Heidegger traite de questions abstraites telles que la beauté, la vérité ou l'origine de l'œuvre d'art, et avec ce titre, il se sert de la métaphore pour exprimer l'infinitude de ces questions, pour nous transmettre que certaines pensées peuvent être abordées sans cesse et qu'ils sont, pourtant, condamnés à ne pas avoir de fin. C'est à l'intérieur de ces pages que j'ai trouvé l'articulation inévitable entre beauté, vérité et œuvre, les trois sommets d'un triangle qui pourrait bien répondre aux questions qui ont été posées. « Nous tentons de faire quelques pas en posant la question de l'origine de l'œuvre d'art. [...] Ce que signifie ici le mot d'origine est pensé à partir de l'essence de la vérité. [...] La Beauté ne se rencontre pas à côté de cette vérité : car lorsque la vérité se met en œuvre, elle apparaît ⁵⁰». Lorsque l'on parle d'œuvre d'art, la beauté et la vérité sont inhérentes l'une à l'autre. Il n'y a pas de beauté sans vérité puisque la beauté est la conséquence de la vérité. Heidegger part du principe que toute œuvre qui naît de la vérité du créateur donnera lieu à une beauté consubstantielle. Ainsi, si ma vérité réside dans l'association entre beauté et mélancolie, cette mélancolie devra être inévitablement présente dans mon œuvre, dans chaque démarche minime, et même dans la perception du monde et dans l'acte contemplatif. Les motifs qui m'amènent à associer beauté et mélancolie on ne les saura jamais, parce que la vérité est relative à la

⁴⁹ Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962, p.7

⁵⁰ Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962, p.91

sensibilité de chacun. Mais on n'a pas besoin de tout savoir. L'intérêt de la pensée et de l'œuvre réside dans l'espace qui existe entre la certitude de ce que l'on connaît et l'incertitude de ce que l'on ne connaît pas. Entre les chemins qui nous découvrent un destin, et les chemins qui ne mènent nulle part.

Si Heidegger considère que la vérité est essentielle pour la consécration de la beauté dans l'œuvre, Kandinsky désigne cette vérité comme *le principe de la nécessité intérieure*, que l'on pourrait assimiler au besoin de création de l'artiste, « au principe d'entrée en contact efficace avec l'âme⁵¹ ». Il établit une différence entre l'art pour l'art et l'art qui naît du besoin d'expression de l'artiste, considérant que l'art pour l'art donne lieu à la rupture du son interne de l'œuvre, et que seulement les œuvres résultantes du principe de la nécessité intérieure sont capables de garder ce son interne, d'atteindre la beauté et d'émouvoir l'âme. « L'artiste doit être aveugle vis-à-vis de la forme 'reconnue' ou 'non reconnue', sourd aux enseignements et aux désirs de son temps. Son œil doit être dirigé vers sa vie intérieure et son oreille tendue vers la voix de la nécessité intérieure⁵² ». Précurseur de son temps, Kandinsky paraît présager à travers ces mots l'avenir de l'art, qui était destiné à s'éloigner du principe de la nécessité intérieure pour tomber dans un grand mensonge. Les foires d'art sont le reflet de la situation que l'art traverse aujourd'hui. Les gens paient des prix exorbitants pour pouvoir passer une journée entourés 'd'œuvres d'art' au milieu d'un dispositif qui paraît plus être une sorte d'industrie qu'un événement culturel. Les galeries montrent leurs nouvelles acquisitions d'une manière tellement froide que nous avons l'impression de contempler un catalogue commercial, et les artistes semblent travailler comme si, à la marge de toute sincérité, leur seul but était d'être achetés. Dans une foire d'art, on peut aussi réaliser qu'une grande partie du public est composée des gens qui passent devant les œuvres comme des fantômes, en regardant mais sans rien voir. Comme si le fait d'être là-bas, le fait d'occuper son dimanche avec un 'événement artistique', était une obligation morale. Baudelaire critiquait déjà ces mêmes idées lors du Salon de la Photographie de 1859 quand il parlait de la soif d'étonner du côté de l'artiste, de la tendance à confondre l'art et l'industrie et de la contamination de l'art, qui comme conséquence de sa démocratisation « diminue de

⁵¹ Kandinsky Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : Éditions Denoël, 1989, p.122.

⁵² Kandinsky Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : Éditions Denoël, 1989, p.138.

jour en jour le respect de lui-même⁵³ ». Rien n'a changé. Aujourd'hui, le panorama artistique s'instaure comme la contraposition du principe de la nécessité intérieure annoncé par Kandinsky. Loin de privilégier la vérité dans le but d'atteindre des œuvres pures, l'art se voit enveloppé d'une aura de fausseté qui affecte autant l'artiste, que l'institution ou le spectateur. Loin des préceptes du principe de la nécessité intérieure, on fait partie d'une situation où toute démarche est guidée par un intérêt économique au lieu d'artistique. On traverse l'ère de l'art subventionné, des bourses artistiques, de la spéculation. Mais où est la place de la vérité dans un contexte où il faut rentrer dans les paramètres établis par l'institution, où la voix intérieure se tait à force de se soumettre aux goûts des galeristes et aux intérêts du public ? Est-on en train d'arracher à l'art son essence par le biais d'une démocratisation- ou devrait-on dire commercialisation ?- inévitable ? Au risque de sembler trop radicale, je tiens à dire que parfois j'ai l'impression de contempler toujours la même démarche, qui se répète sans cesse. Employer l'art comme arme de critique sociale, économique et politique est à la mode, et lorsque l'on visite les salons où les artistes émergents sont exposés, on découvre que, très souvent, l'art devient un moyen de provocation accentué par la disparition de tout plaisir esthétique, comme si l'on avait oublié le rapport évident qui existe entre art et beauté, comme si, aujourd'hui, le seul but de l'art était de provoquer. Peut-on songer à penser que tous ces nouveaux artistes sont motivés par les mêmes intérêts ? Ou devrait-on considérer, plutôt, qu'ils ont tous subi les mêmes règles, les règles du marché de l'art ?

Au milieu d'un contexte où la banalisation de l'art était imminente, Kandinsky se réfugie dans la musique, qu'il considérait comme le plus immatériel des arts, afin de préserver la communication avec l'âme. La musique, totalement émancipée de la nature et de la forme, était pour lui le moyen le plus direct et le plus cohérent d'exprimer le *monde intérieur* et de refléter la vie spirituelle de l'artiste. La musique, intangible et invisible, peut nous faire sentir sans le risque d'être limité par la banalité de la représentation. Ainsi, cherchant l'immatérialité de la musique dans la peinture, Kandinsky plonge dans l'abstraction afin de se détacher de la forme, afin d'exprimer à travers la peinture la spiritualité que la musique éveillait en lui. Il trouve alors que la couleur, aussi immatérielle que la musique lorsqu'elle n'est pas restreinte par les limites

⁵³ Baudelaire Charles. *Extrait du Salon de la photographie de 1859*. Disponible en ligne : <http://www.penser-la-photographie.com/litterature-et-photographie/baudelaire-extrait-salon-1859/>

de la forme, exerce une influence indéniable sur l'âme⁵⁴. Il se laisse porter par la musicalité de la couleur, en établissant des comparaisons entre les tonalités et les sons, entre les couleurs et les instruments, et ses peintures avancent au même rythme que sa pensée, comme témoignage d'un art qui naît de la vérité la plus pure. En ce qui concerne le silence et la mélancolie, il y a une couleur qui m'intéresse particulièrement : le blanc. Kandinsky écrit sur le blanc les mots suivants :

À l'analyse, le blanc [...] apparaît comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également sur notre âme comme un grand silence, absolu pour nous. Il résonne intérieurement comme un non-son, ce qui correspond sensiblement à certains silences en musique [...]

Le blanc est la couleur du silence, et elle acquiert une forte présence dans mon travail. Le blanc est la couleur que j'associe à la mélancolie et à la réflexion, la couleur qui nous isole de toute distraction extérieure pour nous induire à un état de calme absolu et de rencontre avec soi-même. Dans chaque moment de contemplation où j'ai été envahie par le sentiment de la beauté, la couleur blanche était présente. Dans chaque instantané qui sert de réminiscence de l'un de ces moments de contemplation, le blanc apparaît comme l'une des couleurs prioritaires. Le blanc est une non-couleur, une non-couleur silencieuse et discrète, une non-couleur qui était pour moi indissociable de la beauté mélancolique, du silence de l'invisible et de la disparition. Depuis le début de mon voyage, je me suis éloignée progressivement de la couleur et de la forme pour concentrer mon regard sur la force du blanc et de la lumière. Les éléments constitutifs des premières photographies ont disparu pour donner lieu à des images presque imperceptibles, où l'on est interpellé par un éclat discret de lumière entouré de rien, par la simplicité du ciel blanc ou par les nuances que la vapeur peut créer sur le verre de ma fenêtre. C'est dans ces moments de simplicité intime, où, enveloppée du silence et du vide, je sens le besoin d'expression.

⁵⁴ « La couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration ». Kandinsky Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : Éditions Denoël, 1989, p. 112.

Dans son essai *La déshumanisation de l'Art*, Ortega y Gasset prélude une tendance à la purification de l'Art, qui «conduira à une élimination progressive des éléments humains⁵⁵ ». De la même manière que l'on a assisté à une déshumanisation de la musique de la main de Debussy, et que la déshumanisation de la lyrique a vu jour à partir de l'œuvre de Mallarmé, cette tendance à la déshumanisation est destinée à affecter tous les domaines de l'Art. Le philosophe considère que la réalité empêche l'artiste de s'évader, et qu'il a besoin de s'en détacher pour pouvoir aller vers un art pur: « Il faut que l'artiste soit un Ulysse à l'envers, qui, libéré de sa Pénélope quotidienne, navigue entre les écueils vers les charmes de Circé⁵⁶ ». Là où Pénélope symbolise l'humanité de la réalité connue, Circé est la métaphore des terrains inconnus et irréels de l'abstraction. Kandinsky et Ortega semblent marcher dans la même direction lorsqu'ils font allusion à l'abstraction comme la manière d'atteindre la spiritualité de l'Art. Si bien exprimer ce qui est intangible à travers la représentation du tangible ne semble pas très cohérent, l'abstraction est-elle le moyen de rendre possible une communication intérieure ? Ortega établit diverses manières de favoriser la déshumanisation de l'Art. L'une est la métaphore, qui supprime une chose par une autre, qui masque la réalité pour la définir à travers une image plus poétique, plus esthétique ou plus sensible. La métaphore déshumanise parce qu'elle évite les images banales pour aller vers le divin, vers le mythe, vers l'inaccessible, pour nous offrir, généralement, une vision plus romantique de la chose. Le deuxième instrument de déshumanisation est le simple fait de faire de l'Art à partir de petits détails, à partir de ce qui passe inaperçu. Lorsque l'on dirige notre regard vers l'invisible, lorsque l'on se concentre sur l'intra-histoire, sur l'intimité de l'infime, et lorsque l'on leur concède la importance dont normalement ils manquent, on altère la perception de la réalité, et l'on avance vers une réalité plus intime et moins mondaine. Kandinsky choisit la synthèse de la réalité, la musicalité de la couleur et la prédominance de la couleur abstraite sur la forme comme la manière la plus sincère d'appeler l'esprit. Et cette synthèse, cette abstraction, est sans doute aussi une forme de déshumanisation.

⁵⁵ Ortega y Gasset José. *La déshumanisation de l'Art*. Traduit de l'espagnol par Adeline Struvay et Bénédicte Vauthier. Paris: Éditions Allia, 2014, p.20.

⁵⁶ Ortega y Gasset José. *La déshumanisation de l'Art*. Traduit de l'espagnol par Adeline Struvay et Bénédicte Vauthier. Paris: Éditions Allia, 2014, p. 36.

Dans le cadre de cette tendance vers la déshumanisation, vers la disparition, vers le silence, la composition musicale 4'33'' de John Cage me vient à l'esprit⁵⁷. Une œuvre qui recueille le silence existant dans quatre minutes et trente-trois secondes, qui nous parle de l'absence, de la disparition et de la relativité du silence, et qui nous amène à une réflexion intérieure, n'est-elle pas le reflet de cette déshumanisation imminente ? 4'33' est un exemple d'art déshumanisé que, pourtant, nous rapproche de la dimension spirituelle de l'œuvre et de notre propre vie spirituelle. 4'33' est l'œuvre qui ne montre rien, mais qui exprime tout. Si j'inscris mes photographies dans ce contexte, j'imagine que ma soif d'exprimer le silence de l'invisible et de photographier le presque rien, ne sont que des tentatives d'abandonner toute forme tangible afin d'atteindre l'immatérialité de la musique, ou du silence, pour répondre ainsi à mon principe de la nécessité intérieure. Peut-être que la traversée silencieuse du lieu déserté était nécessaire pour le comprendre.

⁵⁷ Le morceau 4'33'' est une œuvre composée par John Cage et décrite souvent comme « quatre minutes 33 secondes de silence ». Il se structure de trois mouvements de silence. Dans la partition, l'interprète ne voit pas de notes musicales, mais l'indication de garder silence pendant toute la durée de l'œuvre. L'intention première de John Cage était de composer un morceau de silence ininterrompu. Néanmoins, le silence est finalement rempli par les bruits inévitables de l'environnement, par les murmures des spectateurs. Et ce sont ces bruits et ces murmures qui constituent l'œuvre, et qui nous montrent l'impossibilité d'atteindre le silence absolu.

POSTFACE. DU SILENCE À L'INTROSPECTION

Cheminement vers la rencontre de soi.

Noyée dans l'infinitude d'une pratique non définie, je cherchais au début de mon périple la manière d'exprimer l'identité de l'individu à travers l'acte artistique, mais je ne la trouvais pas. À un moment donné, j'ai voulu m'éloigner du mot identité pour trouver un mot capable d'exprimer l'intimité d'une odeur, la profondeur d'un regard, l'imprécision d'un souvenir. Un mot capable de parler d'identité à travers l'immatériel, l'éphémère, l'intangible. Dans la recherche de ce mot impossible, je me suis retrouvée au milieu d'un scénario anonyme, silencieux, presque invisible, où j'ai été envahie par le sentiment de la contemplation. Ce sentiment d'émotion que j'éprouvais pouvait-il être dû à la perception de la beauté ? Pouvait-on associer la beauté à un ressenti personnel issu d'un acte de contemplation ? J'ai certainement établi la beauté comme un sentiment, qui surgit de la rencontre entre les caractéristiques esthétiques de l'élément contemplé et les impressions que ces caractéristiques suscitent dans la perception de celui qui contemple. Afin de rendre visible ce sentiment, j'ai choisi la photographie comme moyen d'expression artistique, comme le médium le plus approprié de faire que le sentiment devienne image. Ou œuvre.

Tout au long de cet écrit, on a essayé de manifester le pouvoir de l'image comme moyen de rendre compte de la beauté invisible, on a revendiqué la capacité de montrer à travers l'acte artistique, et plus concrètement à travers l'acte photographique, ce que l'œil ne voit pas. On a tenté de clarifier la notion 'd'apprendre à voir' par la construction d'un regard sensible, un regard que l'on a posé sur les endroits les plus silencieux, les plus inaperçus, les plus oubliés. Mais à la fin du voyage, je me questionne sur le pourquoi de cet intérêt pour le silence, pour le presque rien, pour l'éphémère, pour l'inaperçu. Je me questionne sur le pourquoi de cet intérêt pour l'invisible. Je regarde à l'intérieur de moi et je comprends que, peut-être, ce voyage vers l'invisible était une tentative d'introspection, de rencontre de soi. Que ce voyage vers l'invisible était une tentative de parcourir les chemins qui me définissent afin de retrouver le fil de l'identité que l'on avait perdu.

Mes photographies naissent comme mon portrait le plus sincère au moment où elles ne répondent pas à une démarche concrète ni à un protocole, mais à un besoin d'expression. Cela peut sembler naïf, mais je considère que le fait de devoir répondre à

un protocole, ou le fait de chercher une démarche dans laquelle inscrire son travail, contamine, d'une certaine manière, la nature première de l'art : celle de répondre au principe de la nécessité intérieure. Celle de répondre aux sentiments. Lorsque ces sentiments sont emprisonnés par les limites de la démarche, l'œuvre risque de devenir artificielle, forcée. La démarche emprisonne parce qu'elle nous oblige à garder une même ligne de création, à rester fidèle à ce qui nous définit, comme si le fait de changer de démarche pouvait supposer un conflit d'identité entre l'artiste et la personne qu'il habite. Très souvent, une fois que l'on adopte une démarche, elle se maintient inaltérable toute notre vie. Je ne l'ai jamais compris. Je n'ai jamais compris comment certains artistes peuvent travailler pendant toute la vie de la même manière. On évolue, et nos idées évoluent, et nos intérêts changent. Si ma démarche est de mettre en valeur l'objet quotidien à travers la photographie, suis-je condamnée à photographier des objets pour toujours ? J'imagine que lorsque l'artiste est finalement associé à une démarche, il doit y rester pour favoriser la construction de sa personnalité artistique, qui lui permettra d'être reconnu. Sa démarche devient sa marque d'identité. Mais cela ne m'intéresse pas. J'estime que l'œuvre devrait évoluer au même rythme que la personne, que ses idées et que ses intérêts. Ainsi, mes aspirations dans le champ artistique ne sont pas très ambitieuses. Loin de vouloir faire partie du marché de l'Art, ma seule prétention est d'utiliser les arts plastiques et l'écriture comme moyen de répondre à un besoin d'expression. Ce besoin d'expression est ici déterminé par le silence et par le plaisir de contemplation de l'inaperçu. Mais les paramètres qui déterminent le besoin de création sont périssables. Cela changera.

Ma seule démarche réside dans le fait de ne pas avoir de démarche. C'est justement parce qu'il n'y a pas de démarche que la démarche est sincère. Il a fallu découvrir le non-lieu, plonger dans le silence de la contemplation et traverser le désert pour le comprendre. Puisque je n'ai pas de démarche, je présente ici une sélection de photographies dont le but est de rendre visibles les sentiments d'un vécu, résultants de ma perception de la beauté. A ces photographies j'ajoute les images mentales, les photographies perdues qui se matérialisent par le biais de la parole. Elles font aussi partie de mon œuvre. Dans le cadre de la matérialisation de ces images mentales, j'envisage la peinture comme une possible ouverture. La peinture surgit comme la manière de faire sortir ces images mentales qui ne sont pas devenues photographie, comme une trace de mémoire contre le silence de l'oubli.

TRANSPOSITION DIDACTIQUE

Le regard sensible. Apprendre à voir.

Dans le cadre d'un parcours de recherche personnel autour de la contemplation de la beauté, on a abordé le pouvoir de l'image comme arme pour rendre visible l'invisible, pour donner du son au silence. A travers l'image, le banal peut devenir œuvre. Mais quels sont les enseignements possibles que l'on peut en tirer d'un point de vue didactique ?

Comme on l'a déjà cité auparavant, Philippe Meirieu aborde ces notions lors de sa conférence *L'évolution du statut de l'image dans les pratiques pédagogiques*. Il considère que « le premier enjeu de l'éducation à l'image est d'apprendre à voir », et nous invite à montrer à nos élèves que « l'image est un choc d'intentionnalités entre celui qui la construit et celui qui la reçoit ». L'image a la faculté de faire voir, de nous montrer la perception de celui qui la produit, et apprendre à voir ce que l'image veut nous offrir, être conscient de ce choc d'intentionnalités, est certainement indispensable dans l'éducation artistique de l'élève. Néanmoins, quelles sont les démarches qui nous amènent à apprendre à voir ? Comment fomenter la naissance d'un regard sensible chez l'élève ?

Au fil de cet écrit, on a résolu que le silence visuel peut être un moyen de favoriser la contemplation et d'éduquer le regard. Ainsi, des artistes comme Michael Kenna recourent à l'image minimaliste, à la synthèse de la réalité, afin de montrer « ce que l'œil humain est incapable de voir ». Ainsi, Kandinsky et Ortega parlent de l'abstraction, ou de la déshumanisation, comme moyen d'atteindre une communication intérieure et de rendre possible la production d'une œuvre sincère. Ortega propose, d'un côté, la métaphore comme arme pour s'éloigner de la réalité, et d'autre côté, l'initiative de faire de l'art à partir des éléments les plus infimes de la vie, à partir de ce qui, normalement, passe inaperçu. En modifiant la hiérarchie, on altère inévitablement la perception. Et altérer la perception est le premier pas nécessaire pour apprendre à voir.

Pendant mon stage au collège, j'ai pu constater que l'élève est très influencé par le stéréotype, et que le fait de ne pas vouloir se détacher de ce stéréotype le limite en ce qui concerne la création. L'élève a besoin de figurer, mais il le fait à partir de l'idée stéréotypée qu'il a assimilée. Et souvent, cela donne lieu à des résultats très pauvres. Dans l'attente de résoudre ce problème, j'ai décidé de changer la modalité de référent dans la conception de mes cours. Je suis partie d'un référent littéraire au lieu de visuel, afin de fomenter l'inventive de l'élève et de favoriser sa liberté de création. A partir du poème *Gros temps la Nuit*, de Victor Hugo, l'élève devait suggérer la matière et le

mouvement de la mer pendant une tempête, se laissant porter par les mots. Le bilan a été positif. La plupart des élèves ont su se détacher des stéréotypes pour produire des compositions assez intéressantes. Ils ont été portés par la métaphore et par l'ambiguïté de la parole d'Hugo pour plonger dans la limite entre la figuration et l'abstraction. À partir de cette expérience, j'ai appris que, comme l'énonçait Ortega, la métaphore, l'abstraction et toute tentative de déshumanisation peuvent être des moyens très révélateurs pour oublier les stéréotypes et apprendre à poser le regard sur ce que l'on ne voit pas. Pour apprendre à voir. Même s'il peut avoir des manières infinies de fomenter le regard sensible de l'élève, j'en propose les trois suivantes :

1. **Suggérer le référent sans le dévoiler à travers les mots.** On pourra partir d'un poème ou d'un texte littéraire, utiliser des figures rhétoriques, ou inventer un texte où l'élément à représenter sera décrit de manière exhaustive, mais jamais dévoilé. On pourrait, par exemple, concevoir un texte descriptif d'un objet quelconque et demander à l'élève de modeler en terre l'objet que le texte décrit. L'élève, qui ne connaît pas la nature de l'objet, sera confronté à la terre sans aucun référent visuel, et il devra créer motivé par la signification des mots.
2. **Abstraire comme moyen d'évasion.** On apprendra à l'élève que l'abstraction est une synthèse du référent, et on l'invitera à utiliser l'image comme arme pour faire voir. On pourra donner à l'élève une photographie pleine d'éléments et lui demander de la reproduire de manière synthétique, en faisant des choix. L'élève ne devra garder que ce qui est essentiel pour lui, que ce qu'il veut montrer.
3. **Faire que le banal devienne œuvre.** A partir de l'idée du 'Ready Made' ou de la notion de poésie visuelle développé par Chema Madoz, on fera comprendre à l'élève que le quotidien peut devenir œuvre d'Art, et que parfois, les choses plus petites peuvent devenir les plus grandes. L'élève devra poser son regard sur les petits détails, et détourner les éléments les plus infimes pour les vêtir d'une aura de magnificence.

Grâce à ces trois démarches, l'élève apprendra à travailler l'image avec une intentionnalité, il développera un regard sensible capable de percevoir la valeur de l'inaperçu, et il poussera son imagination afin de rendre visible l'invisible.

EXEMPLE DE SÉQUENCE.

Niveau 6ème.

NOTIONS. Objet, œuvre, détournement, quotidien, poésie visuelle, photographie.

RÉSUMÉ. Lorsque l'artiste espagnol Chema Madoz photographie des objets quotidiens, il s'éloigne de la réalité de l'objet, de sa nature banale, pour créer des images poétiques, pour nous offrir ce qu'il appelle « poésie visuelle ». Il montre, à travers la photographie, une autre vision de l'objet, le conférant une aura différente. Il fait, de l'objet banal, un objet artistique. L'idée est de faire travailler à l'élève la question du « statut de l'objet à partir du détournement de l'objet quotidien », le faire découvrir « la place de l'objet non artistique dans l'art ».

L'élève devra choisir un objet quelconque de sa réalité quotidienne et le détourner par le biais de la photographie, en prenant compte du côté narrative, symbolique, poétique, sensible et imaginaire de la représentation. Ainsi, l'objet tridimensionnel deviendra bidimensionnel, et l'objet banal adoptera une nouvelle réalité sous un regard sensible qui l'éloignera de l'idée d'objet pour l'approcher à l'idée d'œuvre.

INCITATION ET ENONCÉ. (Adressé aux élèves)

« Regarde bien ton objet. Il cache une identité secrète ! Ta mission est de découvrir cette identité et de nous la montrer à l'aide d'une photographie. Tu peux te servir de la peinture, de l'écriture ou du collage pour rendre cette identité cachée plus évidente. Ta photographie finale devra nous faire oublier la nature première de ton objet pour nous suggérer une autre. La mission commence... Peux-tu imaginer ce que ton objet cache ? »

OBJECTIFS. À partir de cette initiative l'élève appréhendera la notion de détournement, très présente dans le programme d'enseignement de la 6ème, et il travaillera les différents regards possibles d'un même objet ainsi que le côté sensible et poétique de la représentation, ce qui développera sa capacité à observer la réalité sous un regard artistique. Ainsi, il découvrira la notion du statut de l'objet, car il devra assimiler la nature de l'objet et chercher les possibles interprétations, interventions et compositions en vue de son détournement. L'élève expérimentera aussi un premier contact avec la photographie numérique et la composition photographique.

DESCRIPTION. Le dispositif se développera dans une séquence de deux séances, dont la première sera consacrée à l'expérimentation, et la deuxième à la réalisation finale du poème visuel et à la verbalisation. Lors de la deuxième séance, les élèves disposeront de 25 minutes pour créer leurs poèmes visuels à partir des essais effectués la semaine précédente. Le choix de matériaux sera libre, et la seule consigne sera l'utilisation de la photographie numérique pour enregistrer le poème. Quelques appareils numériques seront à disposition de la classe. Une fois achevés les poèmes aura lieu une verbalisation où le professeur donnera la définition de poésie visuelle et montrera quelques poèmes de Chema Madoz comme référence. Les notions de détournement, objet quotidien/ objet artistique, représentation, composition et photographie seront abordées, ainsi que le statut de l'objet et ses fins possibles : artistique, symbolique, décoratif, utilitaire ou publicitaire. On parlera du côté sensible de l'objet, de comment l'objet le plus simple peut acquérir des connotations narratives, poétiques, symboliques, sensibles ou imaginaires s'il est montré de la façon appropriée. A la fin de la séance les photographies faites par les élèves seront projetées, et ils devront intervenir en expliquant les grands jalons de sa démarche.

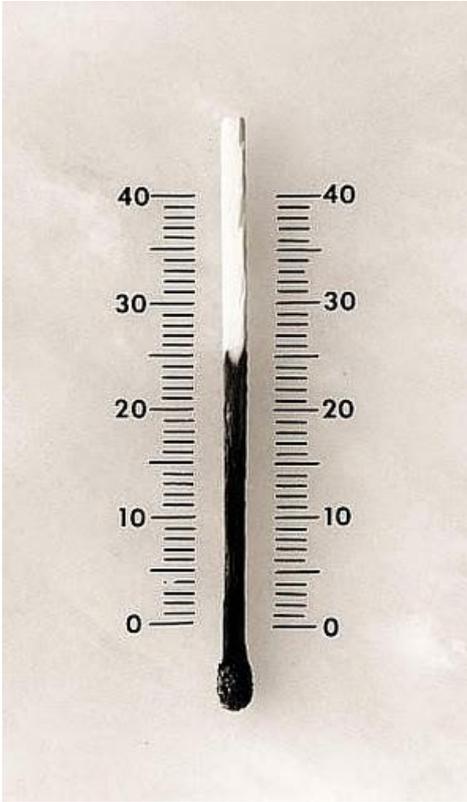
En PARTENARIAT avec la Maison Européenne de la Photographie (j'ai pu constater pendant mon stage que la MEP se prête à faire des partenariats avec les collègues), on pourrait envisager une petite exposition où les élèves devront montrer les objets et les photographies résultantes de ces objets, les poèmes visuels. Grâce à cette initiative, l'élève pourra vivre en première personne l'une des grandes lignes du programme de 6ème : la relation entre l'objet et son environnement et les modalités et les lieux de présentation de l'objet (exposition, installation, musée, vitrine, écran, cadre, socle, piédestal). Chaque élève devra choisir la manière la plus appropriée d'exposer son œuvre.

Les critères d'évaluation s'appuieront sur la cohérence entre l'objet et sa modalité d'exposition et sur la capacité d'appropriation de l'objet pour arriver à des fins narratives, sensibles, symboliques, poétiques et imaginaires.

À la fin de ce dispositif, l'élève aura acquis tous les grands objectifs de la 6ème : il aura travaillé l'objet et ses réalisations plastiques à partir du détournement et de la représentation, il aura appris la relation entre l'objet et son environnement à travers l'exploration des modalités et des lieux de présentation de l'objet pendant le partenariat avec la MEP, et il aura abordé la notion de l'objet dans la culture artistique en découvrant la place de l'objet non artistique dans l'art et la question du statut de l'objet. L'élève aura

appris que l'objet quotidien peut devenir un objet artistique. Que les choses plus petites, peuvent devenir les plus grandes.

RÉFÉRENCE : CHEMA MADDOZ.



GALERIE PHOTOGRAPHIQUE





























INDEX DE NOMS

- Augé Marc: 40, 41, 43, 53, 69.
Barthes Roland: 16, 29, 31, 34, 35, 53, 58, 59, 61.
Baudelaire Charles: 16, 77, 78.
Benjamin Walter: 18, 21, 29, 30.
Broodthaers Marcel: 17.
Cage John: 81.
Calle Sophie: 17.
Cheng François: 36, 37.
Didi-Huberman Georges: 41, 42, 43, 69, 70, 72, 73.
Dufour Diane: 32, 33, 56, 57.
Heidegger Martin: 76, 77.
Kandinsky Wassily: 21, 30, 37, 61, 62, 77, 778, 79, 80, 89.
Kant Immanuel: 35,36,38,74.
Kenna Michael: 44, 45, 89.
Kristeva Julia: 74, 75.
Lewis Mark: 56, 57, 58, 61.
Madoz Chema: 90, 91, 92, 93.
Meirieu Philippe: 32, 89.
Merleau-Ponty Maurice: 37, 38, 41, 61.
Mondzain Marie-José: 32
Munch Edvard: 55.
Ortega y Gasset José : 62, 80, 89, 90.
Parmiggiani Claudio : 41, 42, 42, 44, 55.
Sorrentino Paolo : 59, 60, 61.
Turrell James : 69, 70, 72, 73.
Virilio Paul : 61, 62.

INDEX DE NOTIONS

Absence : 31, 32, 42, 43, 44, 45, 55, 58, 61, 62, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 81.
Agréable : 35, 36, 39, 74, 76.
Âme: 20, 35, 36, 37, 38, 77, 78, 79.
Aura : 17, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 41, 54, 59, 70, 75, 77, 78, 79, 90, 91, 92, 93.
Beau : 35, 36, 37, 39, 74, 75, 76.
Beauté : 25, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 55, 58, 59, 6, 63, 74, 74, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 89.
Contemplation : 21, 25, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 49, 53, 53, 55, 57, 58, 59, 62, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 79, 85, 86, 89.
Couleur : 25, 30, 3, 32, 34, 39, 40, 44, 58, 61, 69, 70, 72, 73, 75, 78, 79, 80
Émotion : 15, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 59, 73, 85.
Éphémère : 37, 38, 39, 41, 42, 49, 53, 54, 55, 58, 59, 85.
Espace : 25, 29, 31, 32, 41, 42, 43, 49, 56, 58, 70, 72, 73, 77.
Essence : 16, 17, 18, 20, 38, 45, 54, 61, 69, 76, 78.
Faire voir : 32, 34, 72, 89, 90.
Fugacité : 53, 54, 55, 58.
Hasard : 18, 35, 42.
Idée : 15, 16, 17, 18, 20, 38, 41, 43, 45, 53, 55, 58, 61, 62, 73, 75, 77, 78, 86, 89, 90, 91.
Identité : 15, 16, 17, 18, 20, 21, 41, 42, 43, 69, 85, 86, 91.
Image : 15, 16, 18, 20, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 43, 44, 45, 49, 53, 56, 57, 58, 59, 75, 79, 80, 85, 86, 89, 90, 99.
Impérissable : 37, 53, 54.
Inaperçu : 17, 21, 25, 30, 32, 55, 57, 58, 80, 85, 86, 89, 90.
Instant : 17, 18, 21, 25, 30, 37, 38, 49, 53, 54, 55, 58, 59, 79.
Intangible : 20, 38, 78, 80, 87.
Intentionnalité : 32, 33, 34, 89, 90.
Intimité : 15, 18, 34, 57, 80, 87.
Intra-histoire : 57, 80.
Invisible : 20, 21, 25, 30, 31, 34, 40, 49, 55, 57, 58, 61, 62, 72, 73, 78, 79, 80, 81, 85, 89, 90.
Lieu : 25, 30, 32, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 53, 58, 63, 69, 70, 73, 74, 81.
Matérialiser : 15, 20, 53.
Mélancolie : 36, 39, 49, 74, 75, 76, 77, 79.

Mémoire : 17, 42, 44, 75, 86.
Néant : 42, 59, 69, 72, 74.
Non-lieu : 40, 42, 42, 43, 44, 43, 69, 86.
Oubli : 30, 65, 74, 86.
Perception : 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 49, 58, 59, 69, 70, 73, 74, 76, 80, 85, 86, 89.
Photographie : 15, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 44, 45, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 77, 78, 79, 81, 85, 86, 90, 91, 92.
Portrait : 15, 16, 17, 18, 20, 34, 85.
Présence : 37, 42, 69, 70, 74, 79.
Principe de la nécessité intérieur : 38, 55, 77, 78, 8, 85.
Quotidien : 17, 30, 32, 49, 57, 80, 86, 90, 91, 92, 93.
Regard sensible : 85, 87, 89, 90.
Rémémoration : 18, 42, 43, 75, 79.
Rendre visible : 20, 21, 34, 57, 72, 85, 86, 89, 90.
Représentation : 15, 16, 17, 18, 20, 42, 78, 80, 91, 92, 93.
Sentiment : 20, 21, 25, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 54, 55, 58, 59, 74, 75, 76, 79, 85, 86.
Silence : 20, 21, 25, 30, 34, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 49, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 85, 86, 89.
Statut : 32, 33, 34, 55, 73, 76, 89, 91, 92, 93.
Sublime : 17, 36, 37, 39, 74.
Trace : 15, 17, 18, 21, 32, 34, 41, 42, 55, 86.
Unicité : 29, 30, 37, 38, 54.
Vérité : 15, 17, 20, 31, 34, 38, 58, 76, , 77, 78, 79.
Voyage : 20, 25, 31, 38, 39, 55, 79, 81.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AUGÉ Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: SEUIL, La librairie du XXème siècle, 1992.
- BAJAC Quentin. *Après la photographie ?* Paris: Gallimard, 2010.
- BAJAC Quentin., CHÉROUX, Clément (éds.) *100 chefs-d'œuvre de la photographie [dans les collections du Centre Pompidou]*. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2010.
- BALZAC Honoré de. *Le chef d'œuvre inconnu*. Paris: Garnier-Flammarion, 1981.
- BARTHES Roland. *La chambre claire*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Gallimard, 2015.
- BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemand par Frédéric Joly. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.
- BENJAMIN Walter. *Petite histoire de la photographie*. Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy. Paris: Éd. Allia, 2012.
- BERNHARDT Uwe. *Le regard imparfait – Réalité et distance en photographie*. Paris: Harmattan, 2001.
- CALLE Sophie. *L'hôtel*. Paris: Éditions L'Étoile, 1984.
- CHENG François. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Éd. Albrn Michel, 2006.
- CRIQUI Jean-Pierre. *Les carnets du Bal. L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*. Paris: Éditions/LE BAL, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les éditions de minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les éditions de minuit, 2001.
- FRIZOT Michael. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: A. Biro, 1994.
- GAYA Ramón. *Velázquez, pájaro solitario*. Valencia: Ed. Pre-textos, 2002.
- HEIDEGGER Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962.
- HOGARTH William. *Analyse de la beauté*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991.
- KANDINSKY Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris: Éditions Denoël, 1989.
- KANT Immanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Traduit de l'allemand par Roger Kempf. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2008.
- KANT Immanuel. *Le jugement esthétique*. Textes choisis par Florence Khodoss. Paris : Presses Universitaires de France, 1955.

- LE GALL Guillaume. *Les carnets du Bal. La persistance des images*. Paris: Editions/LE BAL, 2014.
- MARTÍNEZ-ARTERO Rosa. *El retrato*. Barcelona: Ed. Montesinos, 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- MOHOLY-NAGY Laszlo. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez. Paris: Gallimard, 2007.
- MONDZAIN-BAUDINET Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.
- MUNCH Eduard. *El friso de la vida*. Sélection de textes par Victoria Parra. Traduit de l'allemand par Cristina Gómez-Baggethun et Kirsti Baggethun. Madrid: Nórdica Libros, 2015.
- ORTEGA Y GASSET José. *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1986.
- ORTEGA Y GASSET José. *La déshumanisation de l'Art*. Traduit de l'espagnol par Adeline Struvay et Bénédicte Vauthier. Paris: Éditions Allia, 2014.
- RUIZ DE SAMANIEGO Alberto. *Medio siglo de arte: Últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Ed. Abada, 2006. « 4. Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico » p.67-87.
- SOULAGES François. *Esthétique de la photographie*. Paris: Ed. Armand Colin, 2005.
- UNAMUNO Miguel. *Niebla*. Madrid: Editorial Castalia, 1955.
- VIRILIO Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris : Éditions Galilée, 1989.
- VIRILIO Paul. *La procédure silence*. Paris: Éditions Galilée, 2000.
- WHITMAN Walt. *Hojas de hierba*. Traduit de l'Anglais par José Luis Chamosa y Rosa Rabadán. Barcelona: Espasa, 2011.

ARTICLES

- BROCHET Isabelle, « Le statut de l'image dans la pensée augustinienne. », *Archives de Philosophie* 2/2009 (Tome 72), p. 249-269 [consulté le 14 mars 2016]
URL: www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2009-2-page-249.htm.
- CÉNAC Laetitia, « James Turrel, sculpteur de lumière », *Le Figaro* [en ligne] 19 novembre 2010 [consulté le 13 avril 2016] URL : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/james-turrell-sculpteur-de-lumiere-191110-29539>.
- GUYOMARD Patrick « LACAN JACQUES - (1901-1981) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] [consulté le 18 avril 2016]. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-lacan/>
- HOCHMANN Jacques, « La nostalgie de l'éphémère. », *Adolescence* 4/2004 (n° 50),

p. 677-686 [consulté le 25 avril 2016]

URL : www.cairn.info/revue-adolescence-2004-4-page-677.htm.

DOI : [10.3917/ado.050.0677](https://doi.org/10.3917/ado.050.0677).

JUIGNET Patrick, « Lacan, le symbolique et le signifiant. », *Cliniques méditerranéennes* 2/2003 (n° 68), p. 131-144 [consulté le 18 avril 2016]. URL : www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-131.htm. DOI: [10.3917/cm.068.0131](https://doi.org/10.3917/cm.068.0131).

KRISTEVA Julia, « La traversée de la mélancolie. », *Figures de la psychanalyse* 1/2001 (n°4), p. 19-24 [consulté le 5 avril 2016] URL: www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm. DOI : [10.3917/fp.004.0019](https://doi.org/10.3917/fp.004.0019).

LE CROSNIER Hervé. Place et rôle de l'image dans l'éducation. *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 2, 2004 [consulté le 14 mars 2016]. Disponible sur le Web : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-02-0113-008>>. ISSN 1292-8399.

LEONI-FIGINI, Margherita. Qu'est-ce que la beauté ?, *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou*, 2010 [consulté le 22 février 2016]. Disponible sur le Web : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-beaute/ENS-beaute.html>

MEIRIEU, Philippe. L'évolution du statut de l'image dans les pratiques pédagogiques. *2° rencontres nationales de CDIDOC. Reformulation de la conférence* [en ligne] 2004 [consulté le 14 mars 2016]. Disponible sur le Web : <http://www.meirieu.com/ARTICLES/educationalimage.pdf>

RABAIN, Jean-François, « Le charme inquiétant de la beauté. », *Revue française de psychanalyse* 2/2003 (Vol. 67), p. 469-491 [consulté le 5 avril 2016] URL: www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2003-2-page-469.htm. DOI : [10.3917/rfp.672.0469](https://doi.org/10.3917/rfp.672.0469).

WEBOGRAPHIE

BAUDELAIRE Charles. *Extrait du Salon de la Photographie de 1859*. [Consulté le 25 octobre 2015] URL : <http://www.penser-la-photographie.com/litterature-et-photographie/ baudelaire-extrait-salon-1859/>

FREUD Sigmund. *Éphémère destinée* [Consulté le 25 avril 2016] URL : http://psycha.ru/fr/freud/1915/ephem_dest.html

KENNA Michael. [Consulté le 30 avril 2016] URL : <http://www.michaelkenna.net/>

TURRELL James [Consulté le 13 avril 2016] URL : <http://jamesturrell.com>

TURRELL James [Consulté le 13 avril 2016] URL : <http://rodencrater.com>

FILMOGRAPHIE

PAHANI Jafar. *Taxi Téhéran*. Téhéran: Pahani, Jafar, 2015.

SORRENTINO Paolo. *La grande bellezza*. Roma: Giuliano, Nicola et Cima, Francesca, 2013.

SORRENTINO Paolo. *Youth*. Suisse: Giuliano, Nicola et Cima, Francesca, 2015.

EXPOSITIONS

BROODTHAERS Marcel, *Département des Aigles*. Monnaie de Paris, 2015.

GOUDAL Noemí, *Cinquième corps*. Le Bal. Paris, 2016.

HENRI Florence, *Miroir des avant-gardes*, Jeu de Paume. Paris, 2015

LEWIS Mark, *Above and Below*, Le Bal. Paris, 2015.

MUÑOZ Oscar, *Photographies*, Jeu de Paume. Paris, 2014

Construyendo mundos. Fotografía y arquitectura en la era moderna. ICO. Madrid, 2015

Histoires de poussière. Le Bal. Paris, 2015.

Images à charge, la construction de la preuve par l'image. Le Bal. Paris, 2015.

Matérialité de l'invisible. L'archéologie des sens. Cent quatre. Paris, 2016.

Qu'est-ce que la photographie ? Centre Pompidou. Paris, 2015.

