Seuil. Une métaphysique du mur par l'image

Cláudia Rudge Ramos Villela de Souza

▶ **To cite this version:**

Cláudia Rudge Ramos Villela de Souza. Seuil. Une métaphysique du mur par l'image. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03262289

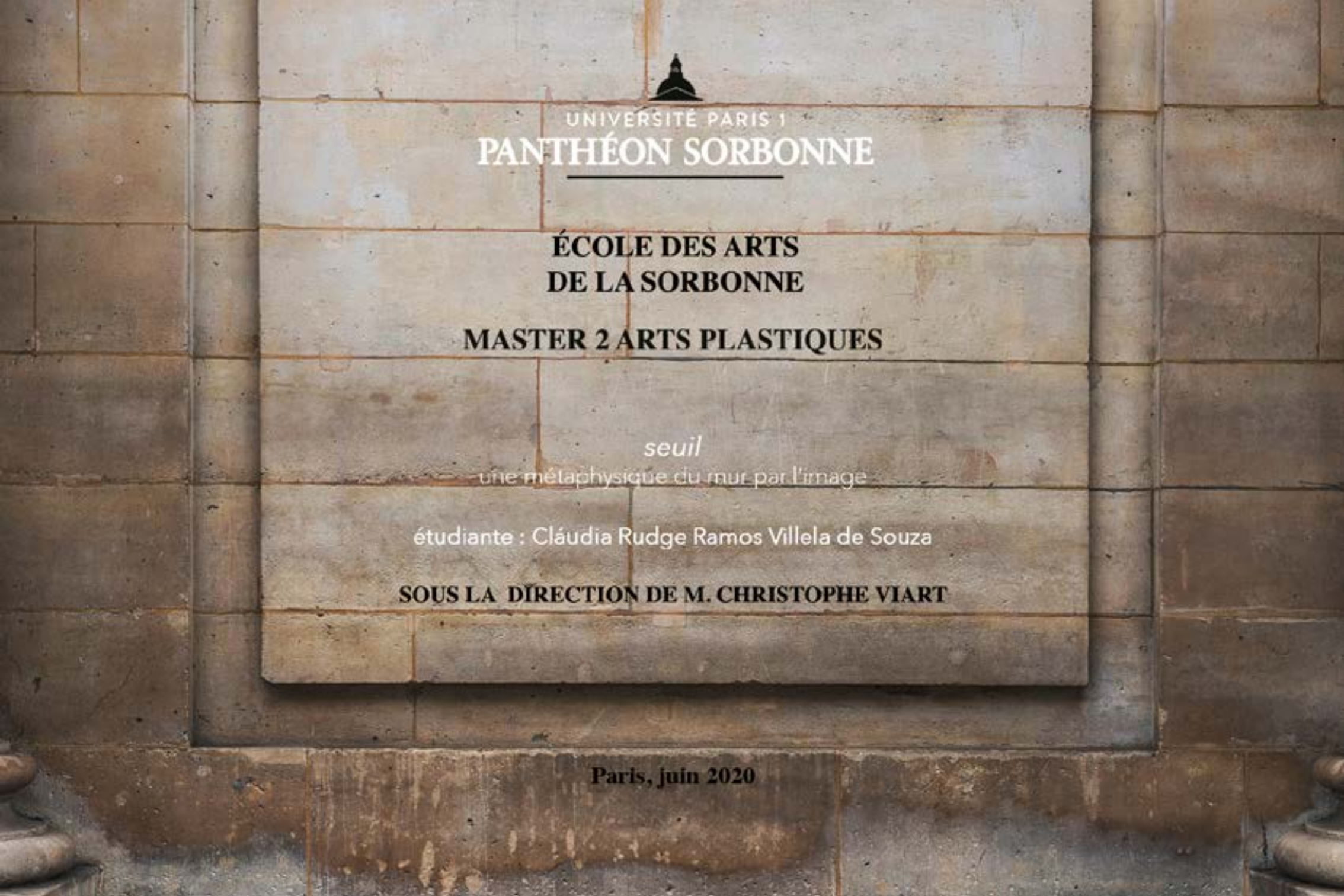
HAL Id: dumas-03262289

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03262289

Submitted on 16 Jun 2021

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.



UNIVERSITÉ PARIS 1

PANTHÉON SORBONNE

ÉCOLE DES ARTS
DE LA SORBONNE

MASTER 2 ARTS PLASTIQUES

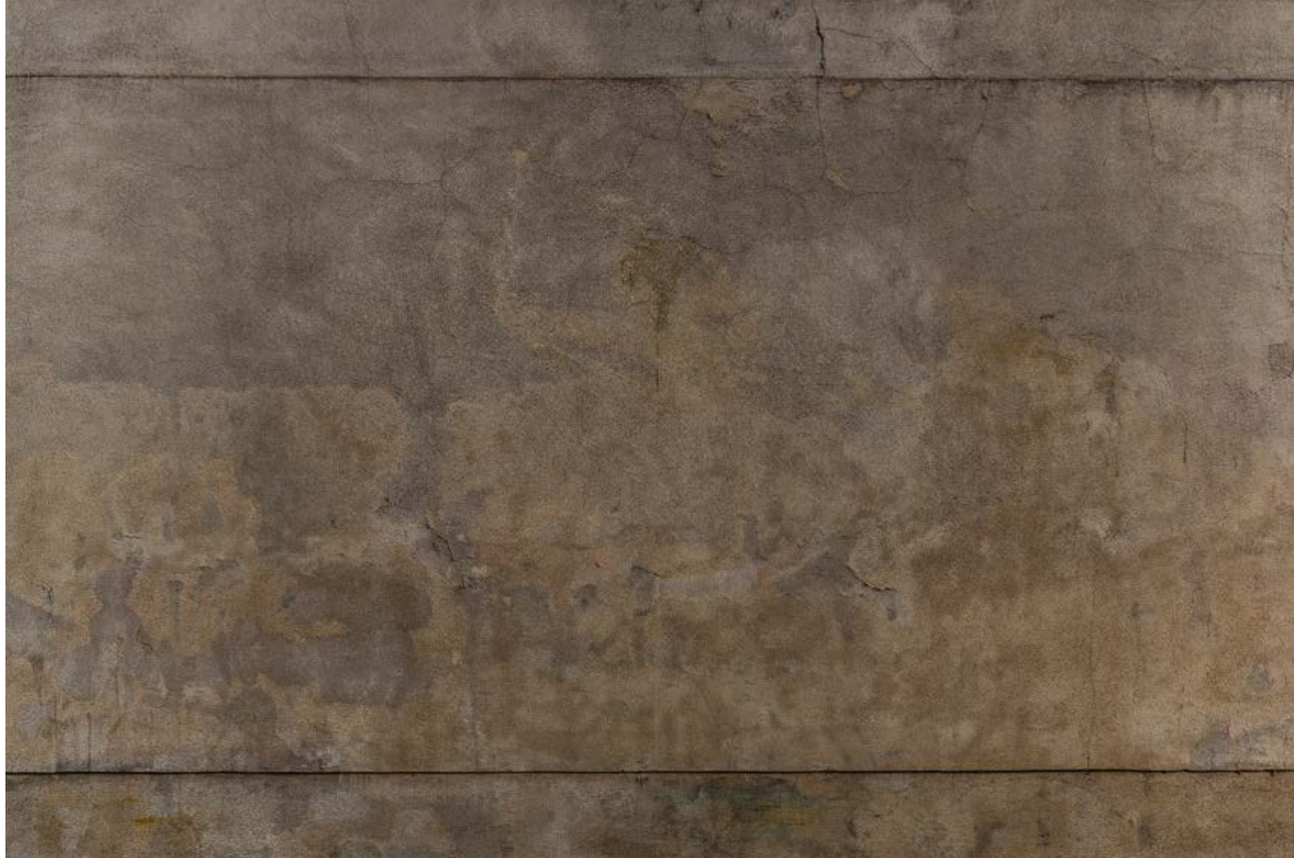
seuil

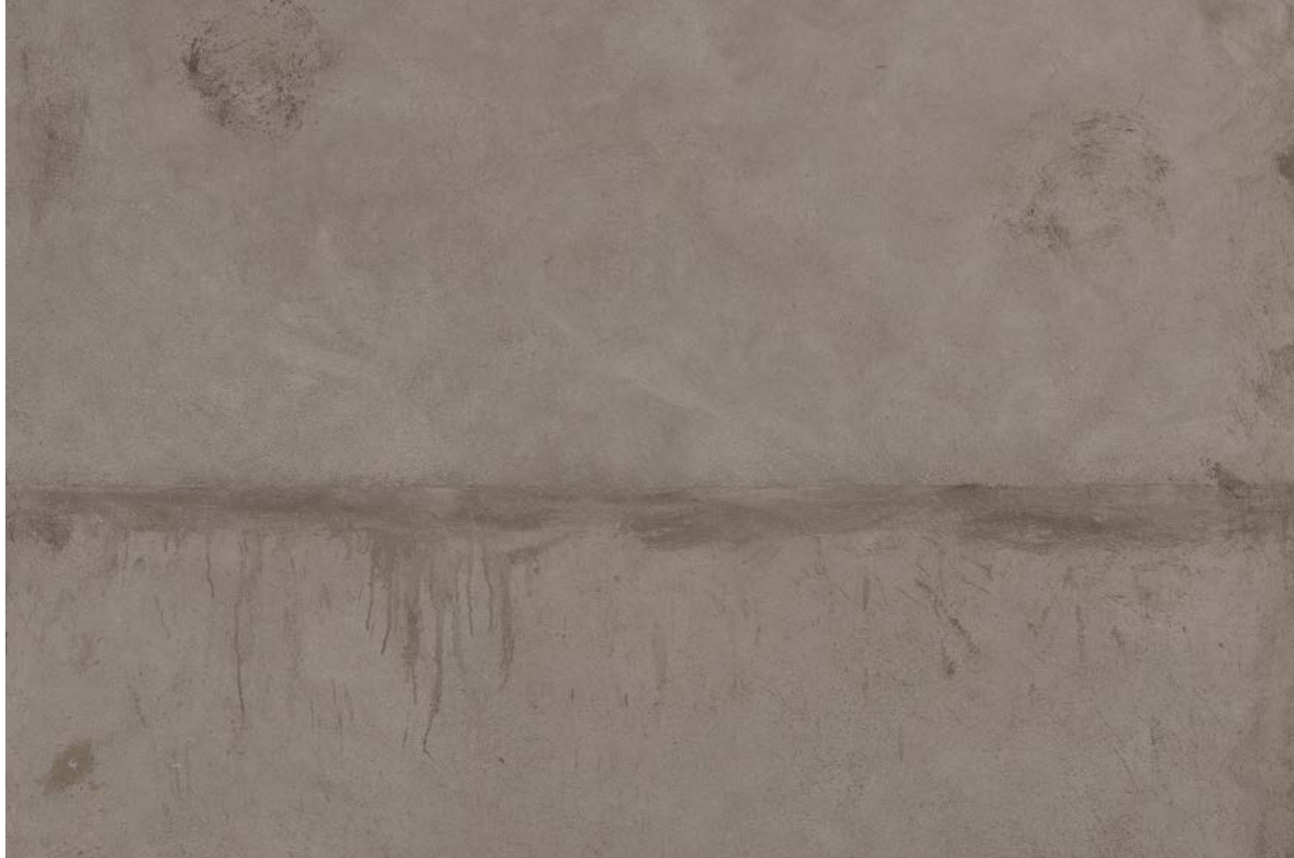
une métaphysique du mur par l'image

étudiante : Cláudia Rudge Ramos Villela de Souza

SOUS LA DIRECTION DE M. CHRISTOPHE VIART

Paris, juin 2020





« Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche, quand on monte aux Propylées). Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le pli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu comme un principe[1] ? »

Gustave Flaubert

1. Gustave Flaubert, ***Correspondance 1876, lettre à George Sand, 3 avril,*** t. V, Paris, Gallimard, 1980, p. 31.

seuil

Une métaphysique du mur par l'image

recherche en arts plastiques
photographie
dessin

mots clés :

mur – conscience – temps – photographie
dessin – platitude - éthique – protocole
indice/icône - présentation/représentation

Pour

Gera

Arthur, Beatriz, Lygia, Lele, Rinaldo, Ilze

Remerciements :

à Laurent...
toujours...

à mon directeur de recherche, M. Christophe Viart

sommaire

trente et une images 01

introduction 74

I. horizon 78
1° plan 80
2° plan 82
3° plan 84

II. temps et conscience 86
1° temps – la prise de conscience 88
2° temps – la conscience est intentionnelle et donatrice de sens 90
3° temps – la conscience est forme 96

III. le résultat plastique : seuil 120

conclusion 126

Δ Delta (table des notions) 130
Ø atlas (table des illustrations) 148
I. images de référence ..... 150 / 151 – 152 / 153
II. images de l'expérience ..... 154 / 155 – 156 / 157
III. autres images ..... 158 / 159 – 160 /161

Ω table des noms 162

bibliographie 166

table des matières 176

résumé 179

introduction

seuil est un travail d'art plastique en cours et développé depuis 2016, qui prend le mur comme sujet d'étude.
Au travers d'un protocole pré établi, ***seuil*** réalise un large éventail photographique des murs de Paris. Cette documentation est complétée par la représentation des murs par le dessin toujours dans l'échelle 1.
Photographies et dessins sont un gros plan *du mur*. Dans ***seuil,*** *le mur* est transformé en image et traité comme objet théorique. Il s'agit d'une recherche plastique sur *le mur* qui tente d'engager une réflexion sur nos rapports sociaux et son avenir dans l'ère du virtuel.

Ce mémoire retrace la démarche artistique décrite ci-dessus.

Lorsque je suis arrivée du Brésil à Paris, je me suis étonnée de la quantité de murs qui peuplent la ville. Rien qui ne soit particulièrement rattaché à Paris. Certes, j'ai vécu longtemps dans une région où il n'y a presque pas de murs, mais partout dans le monde, surtout dans l'espace urbain, il y a beaucoup de murs. Dans l'étonnement de la découverte de cet horizon insaisissable de murs, intuitivement, je cherchais une sorte de vérité par l'angoisse initiatique de l'espace.
À ce moment-là, j' essayais de faire au travers de la photo ce que Georges Perec avait fait au travers de sa plume[2]. Je me suis rendue sur la place Saint Sulpice avec une chambre photographique argentique. D'emblée, je n'ai pas eu l'autorisation d'entrer dans le café de Perec. Je n'ai pas pu, non plus, faire les photos des bonnes qui poussaient les landaus (que l'écrivain a décrit) - pour photographier, il faut une autorisation. J'ai tenté d'enregistrer tous les bus, toutes les voitures (comme Perec a fait). Mais, combien de murs il y a autour de cette place ! Et, cet énorme mur de l'autre côté, où le poème de Rimbaud a été peint, « Le Bateau Ivre[3] ». Magnifique ! Ce mur est une muraille ! Je me demandais qui était le plus beau, le poème ou le mur. Petit à petit, je ne voyais que les murs. Et j'ai commencé à les photographier.

Le mur est omniprésent. Il s'impose physiquement et conceptuellement dans notre vie ordinaire. Il nous empêche de passer et de voir. Il y a le mur, la cloison, la paroi, tout comme le mur et la frontière – deux choses bien différentes. Et, il y a aussi des barrières et des obstacles, qui sont

2. Georges Perec, ***Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,*** Paris, Christian Bourgois, 1982.

3. Arthur Rimbaud, ***Le Bateau ivre*** 1871. En 2010, les cent vers de ce poème ont été peints par le calligraphe hollandais Jan Willem Bruins, sur 300 m2 d'un mur du Centre des Finances publiques, dans la rue Férou (à l'angle des rues Bonaparte et du Vieux-Colombier), à côté d'où, le 30 septembre 1871, Arthur Rimbaud a récité son poème au restaurant Denogeant, aujourd'hui disparu, lors du dîner des « Vilains-Bonshommes ».

aussi *des murs*. L'espace urbain est devenu une sorte de « labyrinthe d'interdictions[4] ». Qu'il s'agisse de barrières institutionnelles ou auto-imposées, le mur est le signe le plus visible. Et pourtant, quand j'essayais d'en parler aux gens, j'ai réalisé que le mur leur était invisible. Il se situe dans la normalisation de l'habitude ou dans une sorte d'aveuglement platonicien - je ne pouvais pas m'empêcher de penser, effrayé, aux prisonniers dans la caverne.

Je me demande : Qu'est-ce qu'un mur ? et surtout: Qu'est-ce que le mur signifie et représente ? Il ne s'agit pas, bien entendu, de ces murs utilitaires de la vie privée, mais, *le mur* comme construction politique et émotionnelle.
Il y a une ligne de pensée qui trouve dans le fondement du mur la pétrification de toute sorte de domination et ségrégation. Il y a aussi une autre école qui voit dans l'ornementation et décor du mur, la généalogie d'une élaboration sociale.

Mes premières photos m'apportaient une certaine étrangeté. D'emblée, elles me bouleversaient puisqu'elles étaient belles. Comme si *le mur* n'avait pas le droit à la beauté. Les images avaient l'ambiguïté d'être entre l'éloge du mur et sa critique, elles révélaient les deux. Un peu à l'aveugle, j'ai commencé à établir un protocole. Si je voulais véritablement penser au *mur,* il fallait le détacher des autres choses, le mettre en suspension. Ainsi, le poème de Rimbaud comme les graffitis, les fenêtres, les portes, les vélos et, surtout, les gens… dorénavant, tout cela était interdit. Plusieurs autres mesures techniques ont été aussi mises en place, au fur et à mesure, que les images me révélaient le mur comme objet théorique.

Comme objet théorique, *le mur* peut représenter les barrières de tous les types : physiques, politiques, psychologiques, émotionnels, virtuels, et peut parler d'identité et d'altérité, d'inclusion et d'exclusion - des relations sociales. C'est à ce moment qu'en lisant les correspondances de Flaubert, j'ai trouvé cette belle réflexion sur *le mur* dont quelques lignes sont reproduites dans l'épigraphe de ce mémoire. C'est merveilleux quand un artiste met les mots justes sur ce qui est brouillon dans notre esprit ! En les lisant, je me suis sentie comme celle qui tâtonne dans l'obscurité d'une pièce et finalement trouve l'interrupteur qui l'allume.

4. Voir à ce sujet l'œuvre de Cildo Meirelles (ill. 03.)
Através, 1983/1989
Installation multimédias
collection Musée Inhotim, Brésil
Voir aussi : Gustavo Moura, ***Cildo***, documentaire, 78 min, couleur, dolby 5.1, Brésil, Videofilmes et Matizar, 2009

Pour révéler la démarche artistique menée dans ***seuil,*** j'ai besoin de tirer le fil depuis le début. Donc, montrer mon cheminement, la raison des choix plastiques, les attentes, les doutes… Et les chemins et les choix sont déterminés par mes références et par la façon dont celles-ci ont imprégné ma mémoire.
Il y a des références qui me sont tellement importantes que, finalement, ce mémoire fait de nombreux clins d'œil … des petits hommages aux personnages qui face à l'incertitude, m'ont toujours apporté une lumière. C'est en pensant à Walker Evans que j'ai mis les trente et une photographies en bloc au début de ce volume, avant tout texte[5]. C'est en ayant sous mes yeux le livre *Delta* d'Aristote[6] que j'ai élargi l'index de notions à un lexique avec de petites notices qui m'aident à éclairer le sens de certains termes clés dont je fais usage. Le sens comme préconisé par Georges Bataille : la «besogne[7] » du mot.

Au moment où j'écris ce mémoire, l'événement de la pandémie bouleverse le monde. Nous vivons une mutation planétaire des paradigmes sanitaires, économiques et surtout des relations sociales. Il est encore trop tôt pour en tirer les conséquences. Mais, il y a une reconfiguration des barrières et les gestes quotidiens que nous faisons pour nous protéger érigent des *murs* individuels, des frontières entre les gens. Cette démarche artistique tient à tout cela.
seuil s'approprie la beauté des surfaces des murs de Paris pour créer des images, des portraits à grande échelle de la ville.

ill. 01.

5. Walker Evans et James Agee, ***Louons Maintenant les grands hommes, Alabama : trois familles de métayers en 1936***, [1960], troisième édition, Traduit de l'anglais par Jean Queval, France, Plon, 2012

6. Aristote, ***Métaphysique Delta (Livre Δ)*** [IVe siècle av. J.-C.], traduit du grec ancien par Richard Bodéüs et Annick Stevens, Paris, Vrin, 2014

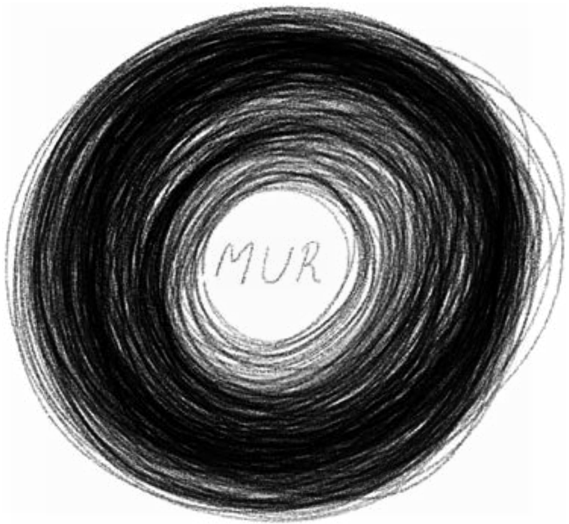
7. Georges Bataille, « Dictionnaire critique », revue ***Documents*** [1929], Paris, Mercure de France, 1968.

ill. 01.
Mur du Centre des Finances publiques, rue Férou (à l'angle des rues Bonaparte et du Vieux-Colombier), avec le poème d'Arthur Rimbaud, *Le Bateau ivre*, 2016.

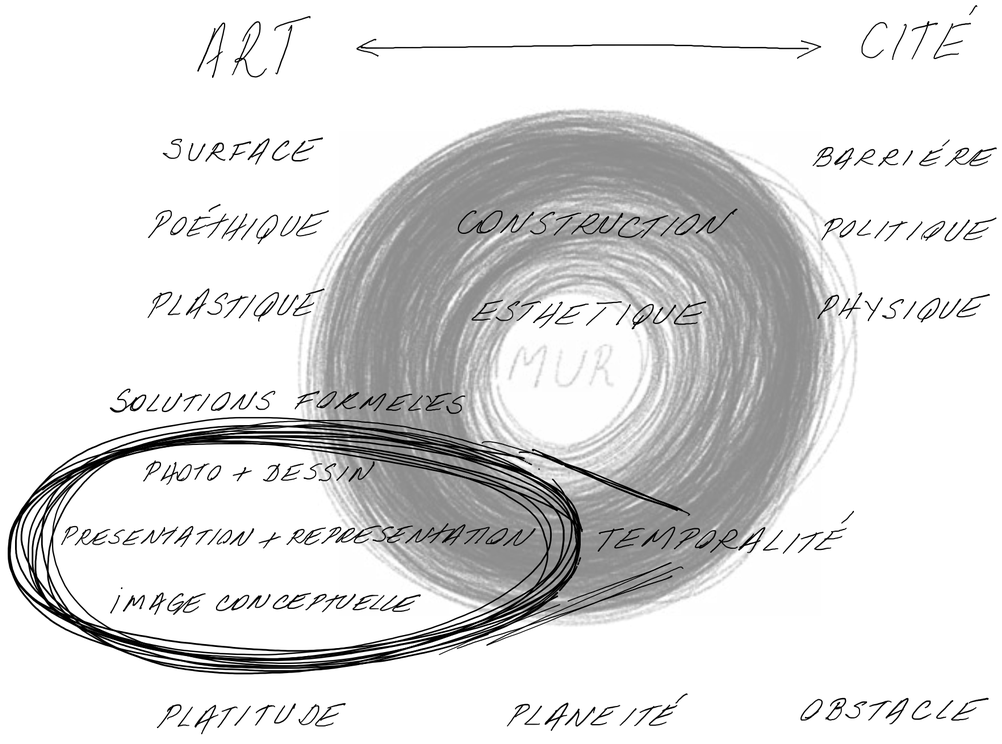
I. horizon

percevoir c'est prendre conscience de quelque chose et l'extraire de l'horizon perceptif en le détachant du tout

1° plan



2° plan


ART
CITÉ
SURFACE
BARRIÉRE
POÉTHIQUE
CONSTRUCTION
POLITIQUE
PLASTIQUE
ESTHETIQUE
PHYSIQUE
MUR
SOLUTIONS FORMELLES
PHOTO + DESSIN
PRESENTATION + REPRESENTATION
TEMPORALITÉ
IMAGE CONCEPTUELLE
PLATITUDE
PLANEITÉ
OBSTACLE

3° plan

ESTHÉTIQUE
FLAUBERT
BAUDELAIRE
PROUST
ÉTHIQUE
ARISTOTE
SPINOZA
BERGSON
MUR
PHENOMENOLOGIE
HUSSERL
LEVINAS
MERLEAU PONTY
BENJAMIN
B. BRECHT
DIDI-HUBERMAN
SOCIOLOGIE
ROUSSEAU
MARX
WEBER
LÉVI-STRAUSS
BOAS
SEMPER
BOURDIAU
SLOTERDIJK
DE CHASSEY
A. GELL
N. BOURRIAUD

II. temps et conscience

1° temps – la prise de conscience
2° temps – la conscience est intentionnelle et donatrice de sens
3° temps – la conscience est forme

1° temps – la prise de conscience

Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant les murs de Paris, des murs tous nus (comme celui qui est à gauche, quand on descend la rue de Babylone vers la rue du Bac, derrière l'hôtel Matignon - [ills. 18 et 19]*). Eh bien, je me demande si une œuvre d'art ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le pli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu comme un principe ?*

C'était la question que je me posais en 2016, après avoir quitté mon pays et quelques mois à peine vivant à Paris.
Quand j'étais enfant, nous nous déplacions librement entre les espaces intérieurs et la rue. Les portes des maisons étaient ouvertes toute la journée et les gens entraient sans avertissement. C'était normal. Il est cependant arrivé un moment où les portes se sont fermées. Ensuite, elles devaient être verrouillées. Ensuite, les gens ont mis des barres sur les porches, puis ces grilles ont avancé vers les trottoirs de circulation. Finalement, les gens ont commencé à construire des murs qui en plus d'empêcher le passage, empêchent de voir. Et ces murs sont devenus plus hauts, parfois en ajoutant des barbelés. La ville finit par être laide, absurde.
L'espace urbain est devenu une sorte de « labyrinthe d'interdictions[8] ». Qu'il s'agisse de barrières institutionnelles ou auto-imposées, *le mur* est le signe le plus visible.

Et voici qu'une pandémie ravage le monde et nous impose des distanciations sociales. Les barrières se reconfigurent, se dématérialisent et se ré matérialisent. Chacun confiné chez soi fait l'expérience des *murs* qui eux même deviennent comme des frontières matérielles que nous ne pouvons pas franchir.

Au milieu de tout cela, j'enregistre *le mur*. Je déambule avec mon appareil photo et je photographe *les murs* et je les dessine aussi. J'appelle ces images ***seuil***.

8. Voir à ce sujet l'œuvre de Cildo Meirelles, ***Através***, op. cit.

2° temps - la conscience est intentionnelle et donatrice de sens

« Quand on veut continuer vers l'intérieur, on doit faire la queue ; quand on cherche la vérité, on doit briser les codes et les murs ; car si la vérité habite dans l'"homme intérieur", c'est que l'homme profane réside bien entendu plus loin à l'extérieur dans le Soi échelonné[9]. »

Peter Sloterdijk

Le mur est une vérité première et indiscutable qui m'apporte une base de réflexion fiable. La conscience du mur déclenche une démarche réflexive et son oblitération conduit à la démarche artistique. Les surfaces de murs deviennent des grilles méthodologiques qui structurent la réflexion et le travail plastique. Son esthétique, comme un seuil, ouvre à l'imaginaire et à une chaine des rapports humains échelonnés.

Si les premiers humains ont vu sur les fissures des rochers des ressemblances organiques; si Leonard de Vinci a appelé les artistes à regarder une paroi ; si Flaubert a trouvé dans le mur plus qu'une inspiration, des structures formelles pour la littérature ; si les surréalistes et tant d'artistes ont fait du mur une sorte d'échappatoire, d'ancrage créatif et thème ; c'est qu'au-delà de sa matérialité, *le mur* offre lieu à une vérification du réel.
C'est entre les quatre murs de sa chambre, telle une chambre noire, que la plupart des souvenirs enfouis du narrateurs d'*A la recherche du temps perdu* remontent[10]. En regardant ces murs, la magie de Proust opère.
Le mur[11] est le titre d'un recueil de nouvelles de Sartre, mais il en est aussi le sujet au moins dans *La Chambre* et dans la pièce *Huis clos*[12] : Le rempart pour les victimes d'un peloton d'exécution; le rapport à soi entre quatre murs ; l'impossibilité de franchir le mur de l'enfermement en soi-même ; l'idée qu'il y a un mur entre le normal et le pathologique.
Dans les années 1970, le groupe de rock britannique Pink Floyd, fait du mur le thème d'un album et d'un spectacle. *The Wall*[13], traite des barrières physiques et émotionnelles, de la ségrégation, de l'isolement et leurs conséquences mentales. Toutes les chansons suivent le fil conducteur du mur et forment une histoire.
Tout cela, bien entendu, ne sont que des exemples parmi bien d'autres.

Le mur est, le mur signifie et le mur potentialise.

Il y a une ligne philosophico-politique qui, de Jean-Jacques Rousseau à Peter Sloterdijk en passant entre bien d'autres par Marx, Engels, Max Weber et Pierre Bourdieu, identifie le mur à une construction politique, la trace tangible et pétrifiée de la domination, de la ségrégation socio-culturelle et économique. Tout comme une ligne de pensée, celle des ethnologues Claude Lévi-Strauss, Franz

9. Peter Sloterdijk, ***Globes - Macrosphérologie - Sphères, tome II*** [1999], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Libella - Maren Sell, 2010, p. 250.

10. Marcel Proust, ***A la recherche du temps perdu*** [1913 - 1927], Paris, Gallimard, 1955.

11. Jean-Paul Sartre, ***Le mur*** [1936], recueil de cinq nouvelles [1939], Paris, Gallimard, édition électronique, 2017.

12. Jean-Paul Sartre, ***Huis clos***, pièce de théâtre en un acte [1943], représentée pour la première fois le 27 mai 1944, théâtre du Vieux-Colombier, Paris.

13. Pink Floyd, ***The Wall,*** Grande-Bretagne, 1979. Le double album fait partie d'un projet en trois volets: musique, représentation sur scène et long métrage.

Boas et de l'architecte Gottfried Semper, qui voyait dans l'ornementation et décor du mur la généalogie d'une élaboration sociale.

Le mur est omniprésent, physiquement et conceptuellement dans notre vie ordinaire, souvent sans être vraiment perçu. Il nous empêche de passer et de voir - dans notre maison, dans notre rue, sur notre chemin… Nous ne nous rendons pas compte de combien de fois nous sommes obligés de nous détourner à cause du mur ; de combien de fois il nous cache l'horizon.
Le mur est un obstacle physique et métaphysique.
Le mur - matériel ou immatériel – objectif des limites – aux déplacements et à l'imaginaire.
Il délimite les lieux à plusieurs échelles - du personnel à l'institutionnel. Il empêche de passer - d'entrer ou sortir, tout dépend de quel côté on se situe. Le mur établit une distinction entre dedans et dehors – la frontière entre moi et toi, entre nous et eux.
Le mur est fait et métaphore. Un mur est une présence et / ou une représentation d'une limite. La présence concrète d'un obstacle / barrière ou sa représentation. Physique, virtuel ou émotionnel, il s'agit d'une structure qui s'impose entre les gens. Le mur est toujours créé pour intervenir dans des relations. Le mur est toujours un lieu de tension, une force négative. Il est le signe de l'échec - social et politique. Plus qu'une barrière, il est l'impasse.
Le mur est géopolitique, dans les relations internationales mais aussi à l'échelle urbaine. Le mur est *le seuil* entre l'exclusion et l'inclusion d'un système, entre le centre et la périphérie. Le mur se situe dans l'affrontement entre l'officiel et le rejeté, dominant et dominé.

Tout cela m'était clair et cristallin, mais pour saisir le véritable sens du *mur* il me fallait comprendre comment tout cela nous est arrivé. Il faut, donc, commencer par se demander : Qu'est-ce qu'*un mur* au juste ? À quelle fin les hommes construisent-ils des *murs* ?
D'abord, faire analytiquement la différence entre mur, cloison et paroi ; tout comme mur et frontière. Dans le principe de la frontière, il y a une identité et une altérité. Le mur, au contraire, renferme une identité. Le mur empêche, dans la frontière, de se mettre en relation. Le mur crée ou augmente un conflit.
Des grottes aux bâtiments contemporains - de tous les niveaux technologiques, à différents usages, époques et cultures - la fonction physique et originelle du mur était de répondre au besoin d'abri et protection. Des cabanes aux gratte-ciel, des maisons aux palaces, des temples aux écoles… les piliers et les colonnes sont les responsables de la sustentation du bâtiment. Le mur n'est que le revêtement des structures de protection et cloison, son habit et ornementation. En principe, le mur était léger et mobile - en palissade ou textile - tressages, tapis ou tissus.
Hors des bâtiments, en plein air, le mur délimite des espaces – propriété et/ou territoire ; privé et/ou public ; personnel et/ou institutionnel. Le mur devient barrière et obstacle contre les intrusions ou restreignant simplement la libre circulation des personnes ou des animaux.

Au début, lorsque nos ancêtres ont commencé à s'agrouper et à s'installer, dans la quête d'autoprotection, l'homme a commencé par construire des abris. Des logements, puis des rassemblements d'habitations qui, petit à petit, se sont détournés de l'environnement et qui sont devenus des villes. Les groupements humains, dans le processus de sédentarisation, ont créé l'habitat artificiel et collectif et la nécessité d'une organisation de l'ensemble. Dans le désir de protection, l'homme, conscient ou pas, renonce à l'espace et à la liberté de la nature pour s'enfermer et être commandé par une élite. Dans son *ontologie de l'espace emmuré*, Peter Sloterdijk , relie l'émergence du mur à l'essor de la ville.

« C'est à partir de la fusion entre ces deux motifs contradictoires que les villes et les États […] donnant naissance à une machine énergétique morphologique. […] S'abriter dans des concentrations de volonté magiques, derrière ses propres murs, comme un bateau ivre de volonté propre, tout en satisfaisant à l'impératif territorial et en tirant du pouvoir des temples, des murs et des greniers : c'est dans cette formule de l'espace que se dissimule le succès sphérologique de la ville, cette figure de construction de l'histoire du monde[14]. »

Au fil des millénaires, les villes-États de l'Antiquité, ont développé des systèmes de ceintes de plusieurs murs pour protection militaire, immunologique et religieuse. Dans l'Orient comme dans l'Europe antiques, ce sont les premiers grands espaces intérieurs politiques et inaugurent une culture du mur. Progressivement, *le mur* acquiert des fonctions symboliques.

14. Peter Sloterdijk, ***Globes - Macrosphérologie - Sphères, tome II***, op. cit., p. 232.

« L'énergie des murs et des tours est […] dressé à la verticale. Avec les villes royales de la Mésopotamie, […] le Dieu est devenu mur, et il habite parmi nous dans la mesure où nous y habitons. Qui vit dans une ville comme celle-là
habite une hypothèse de l'éternité[15]. [...]
Dans la mesure où le dieu clairvoyant se montre dans les murs, il se retire aussi derrière eux. […] Ainsi commence à prospérer un monde de temples et d'intérieurs de palais tenu à distance par des murs et des portails. […] Les murs se multiplient, et celui qui a franchi une porte est encore très loin d'avoir atteint son objectif. D'autres murs, des portes supplémentaires, des gardes renforcées éloignent l'intérieur et compliquent l'approche
– et pas seulement pour l'ennemi[16]. [...]
Le mur lui-même est déjà une épiphanie ; il est la vision édifiée, la face visible d'un intérieur émanant[17].»

Ultérieurement, dans les communautés Grecques - fondés plus dans l'idée d'un cosmos que sur un pouvoir religieux ou royal - tout comme après eux les villes de Rome, le mur change de statut et de relevance.
Dans l'orient de notre ère, notamment la Chine reprend l'essence des murs archaïques. La ville revient ceinte de murs massifs et politiques.
Et le mur continue à évoluer et à se transformer dans les temps modernes, en passant par l'industrialisation, par l'État laïque, par la constitution des nations républicaines, par les premières démocraties, par les retombées despotiques, … sans jamais disparaitre. Selon Sloterdijk, au milieu du siècle dernier, après la deuxième guerre, les murs perdent leur épaisseur physique. Les post nationalismes de notre ère ont créé « une société des parois minces[18] ».
Cependant, une simple observation attentive des murs permet de comprendre que ses dimensions ne sont pas liées à la nécessité de protection ni au problème de délimitation d'espace. Plus que physique, le mur est métaphysique.

En ce début du XXIe siècle, des murs sont construits partout dans le monde. Alors que le siècle précédent s'est clos sur la promesse d'une ère d'échanges et de prospérité - un monde où libre circulation et globalisation sont censées être les maîtres-mots - des tensions nouvelles sont apparues : le terrorisme, le trafic de drogue, les nouveaux flux migratoires.... Finalement, c'est à une durcification des frontières (*rebordering*) que l'on assiste. « Et ce monde qui se pensait en termes de flux ne cesse de mettre en place des filtres et des dispositifs de surveillance et de contrôle. Dans ce contexte, que peuvent bien signifier ces murs terriblement concrets, d'acier et de béton, grillagés ou couverts de barbelés[19] » mais aussi dématérialisés, culturels, économiques, émotionnels et maintenant sanitaires. Pourquoi, dans l'époque de la mondialisation et de la circulation, un tel retour ? « S'ils se révèlent largement inefficaces sur le plan fonctionnel, leur pouvoir discursif, symbolique et théâtral est incontestable[20]. »

Mais, *le mur* est aussi support et surface sensible pour l'art. Emparés par des artistes depuis le début - peinture rupestre, bas-reliefs, fresques, peinture murale, graffiti, street art. Aujourd'hui, ces peintures ensauvageant les villes et nous rappelant à une humanité criante et plurielle.

Et « mur » est encore la page personnelle dans *Facebook*. Cette réflexion nous amène à penser l'écran de nos dispositifs comme *mur*. L'écran est une sorte de fenêtre qui nous permet de voir virtuellement. Néanmoins, il est physiquement une barrière et également une sorte d'obstacle. Dans l'époque des relations sociales virtuelles, l'écran nous apporte une illusion de contact, une illusion d'ouverture. Certes, c'est une nouvelle forme de relation sociale - des *seuils* du monde virtuel.

Et *le mur* se reconfigure encore aujourd'hui par la crise sanitaire. Il se dématérialise et se ré matérialise. Est-ce que cela reconfigure et redéfinit aussi ce qui nous permettait de vivre ensemble jusque-là ? Comment dans ce contexte, et dans quelle échelle, se situer pour affronter ce problème ?

Ces questions ont émergé et se sont imposées au cœur de cette démarche artistique. Les choix plastiques mis en place tentent de faire face.

15. Peter Sloterdijk, ***Globes - Macrosphérologie - Sphères, tome II***, op. cit., p. 239.

16. *Ibidem.* p. 248.

17. *Ibidem.* p. 251.

18. *Ibidem.* pp. 274-275.

19. Wendy Brown, ***Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique***, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Éd. Les Prairies ordinaires, 2009, quatrième de couverture.

20. *Ibidem.*, quatrième de couverture.

3º temps - la conscience est forme

« Une photographie des usines Krupp ou GEC ne révèle pratiquement rien de ces entreprises ; elle impose qu'à partir d'elle soit construit de façon active quelque chose d'artificiel, de quelque chose fabriqué[21] . »

Bertolt Brecht

21. Bertolt Brecht, cité dans : Rosalind Krauss, ***Explosante-fixe. Photographie et surréalisme***, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, p. 25.

A. LES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

J'ai toujours été intriguée par la façon dont certains artistes parviennent à séparer l'œuvre du contexte dans lequel elle est créée. Par exemple, comment Monet a-t-il pu peindre de la même façon avant, pendant et après la guerre ? Il n'y a dans ses belles peintures aucun changement – ni de sujet, ni de palette, ni même des nuances - qui pouvait dénoncer l'effondrement du monde dans lequel il vivait. Je me suis toujours demandé comment une œuvre d'art pouvait être aveugle au monde.

J'ai vécu vingt années sous la dictature militaire au Brésil, une époque où la censure délimitait l'expression et façonnait l'art à ses contraintes. Cela a forgé une production artistique exceptionnelle - des œuvres qui, avec la distance de l'art, permettaient une appréhension autre de la réalité. Son pouvoir critique a été fondamental dans le mouvement de transformation dont le pays avait besoin.
De cette production, je présente brièvement ici trois artistes les plus importants à ma formation et à la démarche artistique sujet de ce mémoire. Ils sont contemporains et ont un travail pluriel et multidisciplinaire. Chacun pourrait faire l'objet d'une thèse. Afin de ne pas les réduire aux quelques lignes de ce sous-chapitre, je ne montrerai que quelques unes de ces œuvres les plus pertinentes à cette réflexion. Tout en sachant que, pour comprendre la manière dont ces œuvres redéfinissent l'insertion de l'art dans la culture contemporaine, il est essentiel de retrouver leur contexte historique, au risque de tomber dans le relativisme qui suspend toute possibilité de création et de jugement.

ill. 02.

ill. 02.
Cildo Meireles
Missão / Missões – Como construir catedrais (Mission / Missions - Comment construire des cathédrales)
1987
installation avec 600 000 pièces de monnaie, 8000 hosties, 2000 ossements de bétail et tissu noir
249,94 cm x 345,95 cm x 345,95 cm
Collection Daros-Latinamerica, Zurich, Suisse

Cildo Meirelles (Rio de Janeiro, 1948) a émergé en tant qu'artiste au milieu des années 1960, faisant la transition entre la production néo-concrète au Brésil et l'art conceptuel international. Son œuvre est multidisciplinaire, multiforme et multimédia ; la plupart sont des installations.

Missão / Missões – Como construir catedrais (Mission / Missions - Comment construire des cathédrales)
ill. 02 - installation présentée pour la première fois en 1987.
Au centre d'une grande pièce sombre, l'œuvre apparaît comme une fontaine dorée. Des milliers de pièces remplissent le bassin au sol au-dessus duquel, du plafond, pendent des milliers d'os, reliés aux pièces de monnaie par une délicate colonne centrale faite d'hosties ; un tissu noir semi transparent entoure l'ensemble, ajoutant à l'œuvre une sorte de voile. L'ensemble offre une expérience baroque, explicitement critique des missions jésuites d'Amérique du Sud et de toute façon de domination – religieuse, colonialiste, politique, capitaliste / communiste, raciste, sexuelle, sexiste, culturelle.

Através (À travers) 1983/1989 - ill. 03 - parle de la place des interdictions et des obstacles dans le cadre de la ville.

C'est une installation qui se présente comme un chemin par où le visiteur doit traverser – un grand espace en pénombre, où juste une source lumineuse perpendiculaire provoque des ombres allongées. Il s'agit d'un grand labyrinthe fait de matériaux et d'objets couramment utilisés pour créer des barrières de toute sorte, d'utilisation et de charge psychologique les plus différents : d'un rideau de douche à une grille de prison, en passant par des barrières en fil de fer – des matériaux d'origine domestique, industrielle ou institutionnelle. Tout est disposé sur un sol recouvert d'une épaisse couche de verre brisé, sur laquelle le visiteur marche. Au travers de sa promenade, le spectateur devient partie de l'œuvre, son action brise les plaques de verre et produit un bruit déconcertant qui résonne dans l'environnement et accentue l'expérience sensorielle. Par ces matériaux organisés symétriquement, l'œuvre explore les limites et les barrières disposées dans la trajectoire quotidienne de chacun.

ill. 03.

ill. 03.
Cildo Meireles
Através (À travers)
1983/1989
Installation
technique mixte
Collection Musée Inhotim, Brumadinho, M.G., Brésil
Photo: Agostino Osio

ill. 04.
Artur Barrio
Livro de Carne (Livre de chair)
1978/1979
Registre de l'œuvre par six photographies en couleur, 15 x 21 cm
Tirages numériques
Collection Centre Georges Pompidou, Paris, France

ill. 04.

.

Artur Barrio (Portugal, 1945) - En 1955, Barrio s'installe à Rio de Janeiro où il fait ses études à l'École nationale des beaux-arts - Enba. Sa démarche artistique défie les catégories traditionnelles de l'art, sa relation avec le marché, ainsi que la situation socio-politique en Amérique latine et au Portugal. En 1969, il créé *Situações (Situations)*, une série d'interventions dans l'espace urbain. D'œuvres de grand impact, réalisées avec des matières organiques tel que les ordures, les débris humains et la viande putréfiée. *Trouxas ensanguentadas* (*Paquets sanglants*) - parlent des exécutions de prisonniers politiques par le gouvernement militaire.

Livro da carne (Livre de chair) - ill. 04. - 500 gr de viande sculpté dans un format de livre. Exposé sur une table - la première fois dans une exposition collective à Rio de Janeiro - l'observateur pouvait la manipuler en feuilletant comme un livre. L'œuvre a été retirée de l'exposition au bout de quelques jours, en raison de l'état de putréfaction, mais contre la volonté de l'artiste et sous sa protestation.

ill. 05.

ill. 05.
Lygia Pape
Divisor (*Séparateur*), 1968
performance
Rio de Janeiro, Brésil
Photo: Paula Pape, © Projeto Lygia Pape

Lygia Pape (Brésil, 1927 – 2004) - L'œuvre de Pape, comme celle de Cildo Meirelles, traverse le mouvement concret brésilien et est multidisciplinaire – sculpture, gravure, performance, danse et cinéma. *Divisor (Séparateur),* 1968 est une performance réalisée pour la première fois dans les rues de Rio de Janeiro (ill. 05).
Composée d'un immense tissu - un monochrome blanc à grande échelle, activée par un public participatif – idéalement les enfants de la favela à côté de chez elle. La seule partie visible de chaque personne est sa tête, qui traverse le tissu, tandis que leurs corps cachés se déplacent ensemble dans l'espace public.
Divisor a été conçue dans le tissu social, il y a déjà un demi-siècle. L'actualité et la pertinence de son approche artistique ont amené l'œuvre à être reconstituée plusieurs fois dans plusieurs régions du monde. Notamment dans les rues de Hong Kong en 2013 et à New York dans le cadre de la rétrospective dédiée à l'artiste par le *Metropolitan Museum of Art* en 2017. Ce qui m'autorise aussi à la relier au contexte actuel. Cette mer de tissu que l'artiste a pensé comme lien dans une société marquée par les inégalités et ségrégations - qui accroche les gens par le cou, en ne montrant que leurs petites têtes, séparées par son blanc immaculé - ne serait-elle une sorte de geste barrière, de distancement sanitaire et social - *Séparateur* - d'aujourd'hui ?

Cette production artistique a forgé mes matrices visuelles et une conviction que l'art a un rôle politique. L'œuvre d'art doit apporter une conscience réflexive du contexte dans lequel elle s'inscrit, son esthétique rend service à une *éthique*. C'est sur ce terrain que ma démarche artistique a germée.

À ce sol, je dois ajouter ma passion par la peinture rupestre (ill. 06). Grâce à quoi j'ai fait mes premières démarches en peinture, et le parti pris d'utiliser des matériaux naturels tels que fusain, terre, pigments organiques, bois, fer et rouille. Dans ma quête esthétique, j'explorais les matériaux, les techniques, les textures, la ligne et l'ombre. Pour donner une idée de ces expériences artistiques, à la page 99, je mets les images de trois travaux anciens (ills. 07, 08 et 09). Néanmoins, malgré mon intérêt pour le dessin et la peinture, je vois dans la photographie des potentialités qui m'intéressent davantage et c'est pour cela que j'ai finalement orienté mon travail vers ce médium.

ill. 06.

ill. 06.
réplique de la caverne du Pont d'Arc
(grotte Chauvet),
Vallon Pont d'Arc, France,
Photo Th NICOLAS © Thierry NICOLAS
le 06 Mars 2015.

Sur la page opposée, trois de mes
premiers travaux :

ill. 07. Peinture et dessin avec crayon et
aquarelle faites à partir de pigments
naturels sur un assemblage de plusieurs
types de bois types de bois - 2002
145 x 125 cm

ill. 08. Objet fait avec barres de fer
rouillées
2010
80 x 80 x 80 cm

ill. 09. Peinture sur toile où j'utilise
fusain, sable et peinture à base de terre
2007
150 x 210 cm

ill. 07.

ill. 08.

ill. 09.

À la base, dans ces deux médium, tout est une affaire de cadre : Dans le dessin/peinture la question est : Que met-on dans le cadre ? Dans la photographie, la problématique est plutôt ce qu'on cadre. En d'autres termes, la photographie est une question de ce qu'on exclut et, en le faisant, la photographie met en question ce qu'elle exclut. Ainsi, la bonne photographie pointe du doigt ce qu'elle ne montre pas – donc, elle active le hors champs.

Physiquement, la photographie est l'enregistrement des effets lumineux sur une superficie sensible. L'image est le résultat d'une relation physique qui établit une unité fondamentale et indissociable au monde. Comme les pas d'une personne laissent son empreinte sur le sable, un portrait photographique garde les marques du visage qui était face à l'objectif. La photographie est l'indice de son sujet (référent), ce qui fait de l'image plus que sa représentation, sa *présentation*.

En outre, et pour moi, très important, la photographie établit des relations temporaires complexes, rhizomiques, dans plusieurs couches. L'image photographique traverse le temps. Dans l'exemple du portrait, il y a le temps de la personne portraituré; il y a le temps du photographe qui a actionné le déclencheur ; il y a le temps que la lumière a mis pour graver le support ; il y a le temps de chacun qui regarde la photo dans plusieurs époques… et bien d'autres selon la particularité de chaque photographie. Cela signifie qu'à l'intérieur de la bi dimensionnalité d'une photo imprimée, coexistent plusieurs dimensions.

Le référent et le temps sont figés et arrêtés par la photographie mais ils y sont aussi reproductibles et portables. Barthes dit poétiquement : « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète à l'infini ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois[22] » Je m'étonne encore et toujours, comme les images des personnes les plus chères de ma vie, m'apparaissent dans ma mémoire au travers de leurs photographies – prises souvent à une autre époque - et non par ce qu'elles sont vraiment au moment où je pense à elles. C'est parce que, comme explique Susan Sontag, la photographie emporte toujours son référent et en le faisant, « les photographies objectivent : elles transforment un événement ou une personne en un objet que l'on peut posséder[23].» En plus, et très important encore, « une image photographique a toujours, nécessairement, un point de vue[24] » parce qu'elle est toujours le résultat de la décision de « quelqu'un [qui] a appuyé sur le déclencheur[25]. » C'est ce que j'appelle, son rapport *éthique*.

Ainsi, la suite presque logique de mes références est le « style documentaire[26] ». Toutefois, il faut bien préciser quelques limites fondamentales dans l'amplitude du documentaire, en écartant notamment la majorité de la production contemporaine et surtout la photographie dite « humanitaire[27] ». Le documentaire qui m'intéresse est notamment celui réalisé par Walker Evans.

C'est aux États-Unis que, dans les années trente, se développe un processus de légitimation de la photographie documentaire comme art. Pour cela, « Il faudrait l'éloigner d'enregistrement purement mécanique, séparer l'usage créatif du médium de ses 'vulgaires' fonctions documentaires […] et la charger d'une connotation éminemment positive (fidélité aux spécificités du médium et, donc, pureté, honnêteté morale)[28]. » Ce que le photographe Walker Evans a appelé *style*.

Entre les deux guerres, l'Allemagne et les États-Unis ont vécu une vague de ce style. Aux États-Unis, l'agent promoteur a été la *Farm Security Administration* (FSA), entreprise du gouvernement Roosevelt qui, entre les années 1935 et 1942, avait la mission de faire connaître par l'image, au Congrès comme au grand public, les problèmes d'une paysannerie sévèrement touchée par la crise économique. Projet inspiré par la photographie choc de Lewis Hine qui au début du siècle avait dénoncé les conditions épouvantables de travail, notamment des enfants, grâce à quoi une loi du travail a été promulgée. Durant ces sept ans, une vingtaine de photographes ont travaillé pour la FSA, notamment Evans. Chacun à sa façon a dressé un portrait de la crise - environ trois cent mille photographies qui ont marqué l'histoire du médium. Ces images aussi bien que presque toute la production photographique de cette époque aux États-Unis, se ressemblent beaucoup. C'est comme si tous faisaient plus au moins la même chose. En les regardant, j'ai l'impression de ne voir que l'exploration sensationnaliste de la misère. Certes, au moins pour les photos de la FSA, c'était leur but. En tant qu'art, cela ne m'intéresse pas ; c'est le rôle du photo journalisme et de la publicité. De l'art, j'attends autre chose.

22. Roland Barthes, ***La chambre claire***, Paris, Seuil, 1980, p. 15.

23. Susan Sontag, ***Devant la douleur des autres***, Christian Bourgois éditeur, France, 2003. p. 89.

24. Susan Sontag, ***Devant la douleur des autres,*** op. cit., p. 34.

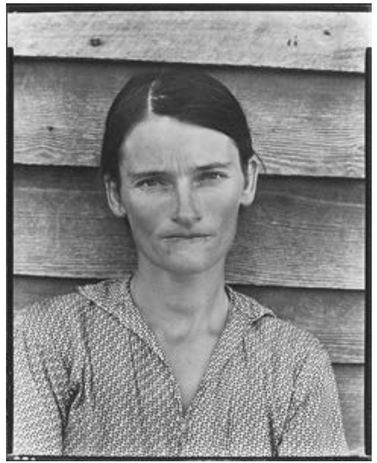
25. *Ibidem.*

26. Voir à ce sujet : Olivier Lugon, ***Le Style documentaire : D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945***, Paris, Macula, 2011.

27. Voir à ce sujet : Dominique Baqué, ***Pour un nouvel art politique – de l'art contemporain au documentaire***, Paris, Flammarion, 2004, p. 182.

28. Olivier Lugon, ***Le Style Documentaire, D'August Sander à Walker Evans,*** *1920 - 1945*, op. cit., pp. 25-26.

ill. 10.



ill. 11.

ill. 10. Dorothea Lange, ***Migrant Mother (Mère migrante)***, Californie, 1936
Épreuve gélatino-argentique
35.24 x 27.94 cm
Bibliothèque du Congrès, Washington, D.C

ill. 11. Walker Evans, ***Allie Mae Burrougs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County, Alabama (Allie Mae Burrougs, épouse du fermier cultivant le cotton, comté de Hale, Alabama),*** 1936
Épreuve gélatino-argentique
22,3 x 17,3 cm
Collection particulière

Toutefois, l'œuvre de Walker Evans est différente des autres. Malgré leur rapprochement sous le cadre d'une rubrique, leurs similitudes formelles et esthétiques, entre l'œuvre d'Evans et de ses contemporains, il y a des différences essentielles, déterminées par leurs *positionnements*. C'est là mon grand intérêt pour le travail d'Evans. Pour l'expliquer, il faut entrer un peu plus dans le détail.

En prenant comme exemple deux images iconiques de la FSA et de l'époque, une réalisée par Dorothea Lange et l'autre par Walker Evans, dans la même année et avec le même sujet (ills 10 et 11).

Les deux se ressemblent – deux portraits plan poitrine, d'une femme du même milieu socio-économique. Les différences sont subtiles, le cadre d'Evans est frontal et un plus serré, aucune profondeur, la femme regarde le photographe. Mais, la grande différence entre ces images est le *pathos*.
La photographie d'Evans est toujours laconique - directe, claire et sèche ; le cadre très serré – souvent recadré aux ciseaux, qui concentre le sujet dans l'image.

Dans le rapport avec ses collègues de la FSA, seul Evans ne sous-tend pas la position officielle de susciter la peur ou la pitié dans le public pour convaincre sur le plan moral, et pour cela il quittera le projet. Evans travaille *la matière visuelle* et non le sentimentalisme. Sa photographie n'a pas la fascination esthétique dans laquelle la photographie à ce moment, surtout dans son pays, était plongée. Elle ne se rapproche non plus des autres tendances de son époque, tels que la nouvelle vision, ou la *neue sachlichkeit* et la *straight photography*. Certes, ils photographiaient *les mêmes choses*, mais le sujet d'Evans était l'autre. Evans captait la visualité et l'imagerie ordinaire de son pays, dans une distance élégante de celui qui cherche l'objectivité plus que les déviations de la subjectivité. « Il ne s'agissait pas pour lui de montrer les effets de la Crise dans tel secteur socio-économique ou dans telle région […] mais d'interpréter la transformation culturelle du pays à l'est et dans le sud[29]. » C'est pour cette capacité de traduire la culture américaine que Lincoln Kirstein met le photographe du côté des écrivains. Les images d'Evans parlent au même niveau que les textes de Dos Passos, Hemingway, Willian Carlos Williams ou James Agee.[30]

29. Jean-François Chevrier, « Walker Evans et la question du sujet », ***Communications,*** n° 71, ***« Le parti pris du document »,*** 2001, [en ligne] mis en ligne le 06 juin 2006, p. 67. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2080 [dernière consultation le 06 mai 2020]

30. Lincoln Kirstein, « Les photographies de l'Amérique : Walker Evans », dans : Walker Evans, ***Photographies Américaines*** [1938], Italie, 5 Continents, 2012, p. 195

Donc, les éditions des livres sont aussi un bon exemple de la particularité de l'œuvre de Walker Evans. Le livre illustré était à la mode aux États-Unis comme en Europe. Il s'agissait des productions collaboratives entre un photographe et un écrivain, intégrant texte et image, afin de produire davantage de valeur documentaire.[31] Le livre *American Photographs*[32] est emblématique de l'œuvre d'Evans. Contrairement aux ouvrages en vogue, ici l'artiste revendique l'autonomie esthétique et conceptuelle des images et les présente « sans apport de textes ou d'effets graphiques extérieurs à elles[33]. Il s'agit d'un livre d'images qui construisent un récit. Ce sont elles qui apportent toute l'information et valeur - présentées linéairement comme un texte, pour être lues, l'une après l'autre, et non pas comme des images isolées. *American Photographs* dépasse aussi l'idée d'un « album d'images à feuilleter, [c'est] un livre de photographies construit à lire, [...] qui interprète, dans l'espace du livre, le modèle du montage cinématographique[34]. » « Pour la première fois, un livre photographique prenait l'épaisseur d'un roman[35]. »

C'est *Let us now praise famous men (Louons Maintenant les grands hommes)*, l'une de mes plus grandes références. Evans et l'écrivain James Agee, sous commande du magazine *Fortune,* ont été chargés d'enregistrer les conditions de vie des fermiers les plus défavorisés du Sud des États-Unis. Leurs travaux ont été d'une tel radicalité pour l'époque, qu'ils ont été refusés par le magazine et finalement, prendront la forme de livre, paru en 1941. L'ouvrage présente trente et une photographies d'Evans immédiatement après la couverture, « avant le moindre mot, avant le titre, avant le copyright, avant la table des matières. […] Le lecteur se trouve aux premières pages face à une série d'images, sans la moindre explication ni indication […] aucune mention ne permet de les identifier ou de les comprendre[36]. » Seulement après les images apparaissent les premiers mots : le titre et le texte de James Agee – une narration lyrique, à la première personne, avec des morceaux des offices anglicans, des versets de l'Apocalypse et des aphorismes de William Blake. Les images se distinguent du texte d'Agee : la rigueur et l'austérité du photographe, son absence de titres et de légendes, qui laisse au lecteur la faculté d'établir lui-même les rapports entre les deux.

31. Des ouvrages tel que ceux d'Erskine Caldwell et Margaret Bourke-White : ***You Have Seen Their Faces [Vous avez vu leurs visages]*** ou de Paul Taylor et Dorothea Lange dans ***An American Exodus [Un Exode Américain],*** sont devenus le nouveau dogme pour le documentaire.

32. Walker Evans, ***American Photographs,*** New York, The Museum of a Modern Art, 1938.

33. Jean-François Chevrier, « Walker Evans et la question du sujet », art. cit., p.135.

34. *Ibidem.*

35. Gilles Mora et John T. Hill, ***Walker Evans. La Soif du Regard,*** Paris, Seuil, 1993, p. 161.

36. Bruce Jackson, postface à la troisième édition, dans **:** James Agee et Walker Evans, ***Louons Maintenant les grands hommes***, Paris, Plon, 2014, p. 458.

L'intérieur dans la ferme d'un métayer, comté de Hale, Alabama, de 1936 (ill. 12), est emblématique de l'œuvre d'Evans, iconique dans l'histoire de la photographie et ma grande référence.

ill. 12.

ill. 12.
Walker Evans, ***Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale Country, Alabama [L'intérieur dans la ferme d'un métayer, comté de Hale, Alabama]***
1936
Épreuve gélatino-argentique
19,5 x 16,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York.

37. Jean-François Chevrier, « Walker Evans et la question du sujet », art. cit., p.68.

38. *ibidem.*

39. Voir à ce sujet : Éric de Chassey, ***Platitudes, une histoire de la photographie plate***, Paris, Gallimard, 2006, p. 81.

Qu'est-ce que l'artiste montre dans cette image épurée ? Selon la description de Jean-François Chevrier : « le coin encadré par une chaise et un balai posé au sol […] trois autres objets suspendus […][37] », à l'intérieur d'une humble maison de paysan, un paysan quelconque, qui lui-même n'est pas dans l'image. L'encadrement et la disposition des objets est celle d'une peinture de la tradition occidentale. Or, c'est évident que le sujet d'Evans n'est pas ces objets. La suite du commentaire de Chevrier dit : « évoquent les instruments de la Passion[38]. » Donc, le sujet d'Evans n'est pas dans l'image. Comme a précisé l'historien, l'action ici c'est « évoquer ». Le pouvoir de cette image est d'*évoquer* ce qu'elle ne montre pas. La capacité de parler de la réalité sans la montrer, ou, sans la *représenter,* c'est justement là que le message est plus parlant. En voyant cette image, Chevrier, tout comme nous, voit « les instruments de la Passion » où il n'y a vraiment rien.
La clé du résultat expressif de l'œuvre d'Evans est son *positionnement,* dans sa confrontation avec le sujet. D'une part, il utilise une longue focale, qui approche les éléments sur l'image et après, il recoupe les négatifs, en rapprochant encore plus le sujet[39]. (L'aplatissement de la femme du métayer dans l'image - ill. 11– presque écrasée contre les

planches de bois, finit par révéler son aplatissement socio-économique.) D'autre part, et à l'inverse, le photographe met sa propre personne le plus loin possible du sujet. Puis, il se place de façon frontale par rapport au sujet. À tout cela s'ajoute l'automatisme du médium qui accroître la neutralisation d'auteur. C'est le parti pris de distanciation au sujet.
Selon le philosophe Didi-Huberman, « Distancier, n'est pas se contenter de mettre au loin […] Distancier suppose, au contraire, d'aiguiser son regard. […] La distance, elle, ne s'impose que pour nous donner accès à l'altérité[40]. »
C'est cette *altérité* que je cherche.

Concernant la photographie documentaire contemporaine, comme indiqué ci-dessus, j'y porte peu d'intérêt, mais l'œuvre de Jacqueline Salmon fait exception.
Salmon travaille par projet qui normalement dévient livre en collaboration avec un spécialiste - philosophe, historien, critique. Des ouvrages toujours bien finis, élégants et beaux.
Parmi sa vaste production, l'illustration suivante appartient au projet *chambres précaires*. Ces images poétiques et pictorialistes, ont été faites dans les hébergements d'accueil du Samu, pour les sans-abris, à Paris pendant trois hivers de suite (ill. 13). Dans le livre homonyme, les photos sont accompagnées du texte de Paul Virilio.[41]

ill. 13.

La photographe m'a accordé une interview en octobre 2019, dans son atelier à Paris. De notre discussion, je retiens surtout cela :
« L'esthétique est extrêmement important parce que c'est une chose qui permet à ce que la personne qui regarde [la photo], la regarde un tout petit peu plus longtemps que s'il n'y avait pas d'esthétique. […] Je trouve que c'est très très important que les images soitent construites de telle manière qui on aie envie de les regarder suffisamment longtemps pour se poser la question de ce qui est dedans de ce qui rend[42]. »
Ainsi, l'image est une construction esthétique, dont l'objectif est d'orienter la perception du spectateur à ce que n'est pas forcement visible. Ici comme avant, la clé du résultat expressif est le *positionnement* de l'artiste par rapport au sujet. « Quelles images donner aux polémiques contemporaines sociales et politiques ? Questionne Michèle Chomette. Salmon répond à cette interrogation depuis 1991 en proposant une alternative, autant éthique qu'esthétique, […] elle adopte une nouvelle posture visuelle et politique : parler de la société en saisissant l'humain à travers le lieu, et inciter le spectateur à mener sa propre analyse par l'observation et la réflexion[43]. »[44]

C'est dans son choc ontologique avec la réalité - comme il a été dit plus haut - que la photographie rencontre sa chance, sa potentialité. Mais c'est là aussi son grand danger. Parce que, comme nous rappelle Dominique Baqué, la photographie, notamment le documentaire, « ne peut manquer de croiser la question éthique du voyeurisme : c'est-à-dire ce moment, dangereux autant que difficile à cerner, où le regard porté sur l'Autre cesse d'être empathique pour devenir complaisant si ce n'est jouissif[45]. »

À la croisée des chemins, le positionnement d'Evans et Salmon me montrent une voie.

En ayant tout cela comme orientation, j'essayais de produire un travail qui croisait la volonté d'objectivité documentaire avec le potentiel neutralisateur de l'art minimal et le pouvoir critique de l'art conceptuel des années 1960. J'avais déjà commencé le travail objet de ce mémoire, le principe et le protocole était déjà établi et le titre provisoire était *vide*. C'est lorsque j'ai lu le livre de Éric de Chassey, *Platitudes*[46]. A ma surprise, mon parti pris y était parfaitement décrit et utilisé par des artistes depuis plus d'un demi-siècle - d'Evans à Gronon, en passant par les Becher et Lewis Baltz (mes préférés).

ill. 13.
Jaqueline Salmon,
chambres précaires, 1996-1998
hébergements d'urgence - 08

40. Georges Didi-Huberman, ***Quand les images prennent position,*** Paris, Minuit, 2009, p. 65-66.

41. Jacqueline Salmon et Paul Virilio, ***Chambres précaires***, Berlin, Hildegard Kurt, 2000.

42. L'interview a été filmée sur mon téléphone portable, sans autre but que d'enregistrer notre conversation. Je l'ai édité dans une vidéo de 12 minutes. Disponible sur : https://youtu.be/kkdfM5aKTUU

43. Michèle Chomette, « zone déchets nucléaires », dossier de presse, ***European photography 77***, été 2005. Cet article peut être lu aussi sur le site web de Jacqueline Salmon. Disponible sur : http://www.jacquelinesalmon.com/fr/sommaire-des-projets-zone-dechets-nucleaire-presentation/ [dernière consultation le 11 mai 2020]

44. Voir plus à ce sujet : Dominique Baqué, ***Pour un nouvel art politique – de l'art contemporain au documentaire,*** Paris, Flammarion, 2004, pp. 187-188.

45. *Ibidem.*, p. 194

46. Éric de Chassey, ***Platitudes, une histoire de la photographie plate***, Paris, Gallimard, 2006.

La « platitude » en photographie est un *style* - une méthode de prise de vue neutralisante, caractérisée par la frontalité et la planéité, dans un cadrage serré qui accentue l'orthogonalité. Ces images ne documentent pas une totalité, mais « un morceau de réalité. En mettant celui-ci sous les yeux des spectateurs comme un fait brut, sans explication ni signification prédéterminées[47]. » Une forme porteuse d'une valeur critique qui propose une façon de voir et « invite paradoxalement à prêter attention à l'objet qu'elle définit[48]. »

L'ouvrage de De Chassey, paru en 2006, est riche, clair et précis. Il analyse en profondeur l'œuvre d'une quinzaine d'artistes. Il décortique la façon de travailler d'Evans, d'après quoi j'ai changé mon objectif par un de grande focale, avec le résultat attendu.

Alors, ma question était si mon travail était juste un répétition des méthodes déjà épuisées.

J'essayais de penser en quoi ma démarche pouvait ajouter à cette *tradition* et à ce que je voulais réaliser. Pouvait-elle apporter quelque chose de nouveau, donner un pas de plus ?

J'ai décortiqué, moi aussi, ma démarche. Une première évidence par rapport aux artistes analysés dans le livre : je ne m'intéresse pas au vernaculaire. Mais il y a une différence majeure qui, à mon sens, change le fondement : Si comme l'historien a dit : « Les Becher ont relevé l'entreprise typologique de Sander en la vidant de ses velléités d'explications sociologiques et historiques ; Philippe Gronon déplace l'entreprise typologique des Becher en la vidant de toute volonté d'exhaustivité et de systématisation[49]. » Dans ***seuil,*** je relève l'entreprise typologique de Sander avec toute volonté d'exhaustivité et de systématique des Becher, en ajoutant la critique socio-politique d'Evans.

Cette différence a à voir, par exemple, avec le concept d'une exposition que le commissaire d'exposition et critique d'art cubain, Gerardo Mosquera, a réalisée en 2000 au musée Reina Sofia, à Madrid. Intitulée *No es sólo lo que ves : pervirtiendo el minimalismo (Ce n'est pas seulement ce que vous voyez : pervertir le minimalisme)*[50]**.** À travers une présentation d'artistes qui, dans l'environnement latino-américain ont créé un « art minimal », en relation oblique avec les tendances dominantes, en rupture avec les dogmes fondamentalistes du minimal classique. Contrairement à ce que Frank Stella a dit - dont la phrase inversée sert de titre à l'exposition - ce que vous voyez n'est pas seulement cela. C'est ainsi que je vois ma démarche artistique réalisée dans ***seuil,*** dans le rapport à celle des artistes décrits par De Chassey.

Il faut ajouter encore une référence majeure: Mark Rothko. Je m'intéresse surtout à son processus où l'oeuvre est le résultat d'une lente sédimentation. Sa peinture est pensée; elle porte la profondeur d'une réflexion sur le monde. Elle n'est pas une abstraction du monde, mais son inverse, un encrage au monde. Sur la verticalité de la toile, l'horizon perce la peinture.

Lorsque je photographe un mur, pour faire la mise au point, j'ai besoin de trouver une petite faille sur la texture du mur, parce que l'objectif ne reconnait pas les surfaces trop uniformes. En outre, pour garder l'intégrité de l'orthogonalité des lignes au cadre, je dois éviter le basculement de l'appareil en orientant l'objectif au centre du mur. En réglant ces deux contraintes, étonnamment, une ligne horizontale se révèle comme une apparition dans la plupart des images. À ce moment, en regardant par l'œilleton, je pense à Rothko. Cette fraction de seconde est pour moi comme un souffle d'air qui me rappelle que le sens premier de l'œuvre est son rapport au monde.

47. Éric de Chassey, ***Platitudes, une histoire de la photographie plate***, op. cit., p. 207.

48. *Ibidem*, p. 206.

49. *Ibidem*. p. 204

50. ***No es sólo lo que ves : pervirtiendo el minimalismo***, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12/12/2000 – 19/01/2001

B. LES CHOIX PLASTIQUES

« Paradoxalement, c'est le travail pur sur la forme pure, exercice formel par excellence, qui fait surgir, comme par magie, un réel plus réel que celui qui si donne immédiatement aux sens. […] Il ne s'agit pas de rien de moins que d'écrire le réel (et non de le décrire, de l'imiter, de le laisser en quelque sorte se produire lui-même, représentation naturelle de la nature) ; c'est-à-dire de faire ce qui définit en propre la littérature, mais à propos du réel le plus platement réel, le plus ordinaire, le plus quelconque qui, par opposition à l'idéal, n'est pas fait pour être écrit[51]. »

Pierre Bourdieu

1. photographie – *la présence du mur*

L'image comme *indice*[52] *du mur.*
Dans ***seuil,*** l'indice photographique est utilisé comme preuve. Il renverse le noème de Barthes. Parce que, dans ce travail, la photographie atteste une *présence* : le mur dans l'image il *est.* Il existe. Chaque photographie comme chaque mur est un *fait.*
Comme l'explique Susan Sontag, « une peinture ou une description ne peuvent jamais être autre chose qu'une interprétation, tandis qu'une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même[53]. »

2. dessin – *la représentation du mur*

L'image comme *icône*[54] du mur.
Les dessins sont des signes iconiques, propre à des représentations, comme l'a précisé Sontag.
seuil se sers de ce medium de la façon la plus simple et, peut-être la plus ancienne – par le fusain. Les murs sont portraiturés par le dessin d'observation

51. Pierre Bourdieu, ***Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*** [1992], Paris, Seuil, 1998. Version numérisée par Nord Campo pp. 280 – 281.
Ici le sociologue parle de l'œuvre de Flaubert.

52. L'indice est ici compris dans le fonctionnement des signes ou processus sémiotique développé par Charles Sanders Peirce.

53. Susan Sontag, ***Sur la photographie*** [1977], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 19.

54. L'icône, comme l'indice, est ici compris dans le fonctionnement des signes ou processus sémiotique développé par Charles Sanders Peirce.

des photographies ! - dans l'échelle 1.
Le mode de production des signes affecte les processus de connaissance. Ainsi, au travers de la photographie et du dessin, j'aborde mon sujet plastiquement et conceptuellement différemment et je travaille dans deux temporalités.

3. principe

Les personnes ne sont point photographiées ni représentées.

4. protocole

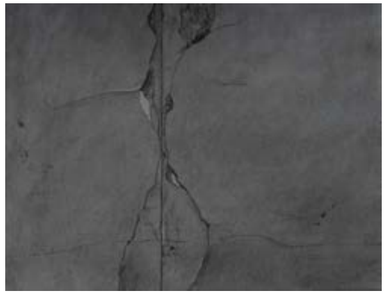
- Je photographie au moins une journée - prédéterminée et obligatoire - par mois. Le trajet est planifié à chaque fois sur mon GPS, de façon à toujours bien couvrir une région de la ville.
- Les murs qui m'intéressent sont ceux qui ségréguent, donc j'enregistre seulement les murs externes.
- Je ne photographie pas les murs où d'autres éléments apparaissent. Ainsi, pas de : voitures, vélos, motos, vitrines, fenêtres, ni inscriptions ou graffitis et pas d'ombres.
- Le mur doit être le plus uniforme possible, en coloration et en information.
- Dans ces conditions, tous les murs qui se présentent dans mon chemin, à partir du moment où je sors avec mon appareil photo, doivent être photographiés ; mais sans photographier deux fois le même mur.
- prise de vue frontale
- photographie haute résolution et grand format
- appareil Nikon D 800 et objectif 105 mm – macro
- vitesse entre 125 et 160 par seconde - la plus longue possible en prise de vue avec l'appareil en main (sans trépied) - afin d'obtenir la plus grande précision et netteté dans tous les points de l'image.
- distance entre moi et le mur : entre 5 et 12 mètres.
- L'appareil est placé au niveau du milieu du mur, afin d'éviter toute bascule et les distorsions optiques.
L'édition numérique, si nécessaire, corrige encore les lignes, afin de garantir leurs orthogonalité et parallélisme.

5. série

« L'information que nous voulons donner ne surgit que grâce à la série, à la confrontation d'objets, semblables ou différents, ayant une même fonction[55]. »

B. et H. Becher

La série permet de structurer une syntaxe visuelle. Elle opère par répétition et accumulation et crée un récit.
En rassemblant le corpus d'image dans une même rubrique, la série révèle l'intentionnalité et le volume. Ce qui dégage aussi l'épuisement et un certain vertige.
Voir l'ensemble de ces images est plastiquement et conceptuellement absolument différent que de les voir isolément.
La série donne à voir le protocole et le caractère expérimental de la démarche.
En outre, la série fait un clin d'œil à une lignée d'artistes dont le parti pris est ici évoqué.



ill. 14.

55. Bernd et Hilla Becher, ***Die Architektur der Forder -und Wsserturme. Industriearchitektur des 19. Fahrhunderts,*** Munich, Prestel, 1971, cité dans Éric de Chassey, ***Platitudes, une histoire de la photographie plate,*** *op. cit. p. 134.*

ill. 14.
seuil 1361, planche 8/20
dessin en fusain
50 x 65 cm
2020

ill. 15.
seuil 1361
dessin en fusain
20 planches 200 x 365 cm
2020

III. le résultat plastique : *seuil*

Les choix pris et déterminés dans le protocole, redressent la perspective et approchent l'objet. Le mur est isolé par une frontalité et un cadrage extrêmes. Comme le mur, l'image n'a aucun point de fuite, aucune suggestion de profondeur. Je prends la bi dimensionnalité de la photographie, comme donnée de base, mise en abyme avec la surface plate du mur. Dans cet équilibre et cette stabilité, l'image est réglée pour tenir. L'image est un mur.
Ces procédures préétablies et très resserrées, rendent le mur visuellement encore plus plane – la platitude désirée.

Les premiers tirages et une première exposition de quelques images ont montré que, grâce aux choix techniques décrits, les photographies ont une netteté presque holographique, un hyper réalisme accentué par l'échelle 1. Le mur devient monumentalisé, il gagne en réalité. Ces images ont un poids et un impact visuel tel, que le mur semble plus réel que son référent.
Ces photographies et dessins montrent simplement de grandes surfaces de murs qui éradiquent toute figure dans l'image. La surface étendue comme une entité en elle-même, sans relation à une autre entité que celle de sa propre existence. Les images révèlent la texture du mur comme peau, dans ses couches de temps de vie, les strates de mémoire qui y sont inscrites, la sédimentation de générations d'usages, des recouvrements et des effacements successifs. Elles n'offrent aucun point de connexion évident, aucune identification.

Bourdieu, dans son analyse de l'œuvre de Flaubert – dont la citation qui ouvre ce chapitre reproduit un petit morceau – a donné l'orientation majeure du chemin à suivre par cette démarche artistique. Et le sociologue conclut disant que : « L'esthétisme poussé à sa limite tend vers une sorte de neutralisme moral, qui n'est pas loin d'un nihilisme éthique[56]. » Je rejoins donc les propres mots de Flaubert en l'épigraphe de ce mémoire.

56. Pierre Bourdieu, ***Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire***, op. cit., pp. p. 316.

L'EXPOSITION

Les *propositions* suivantes sont envisagées aujourd'hui de façon générique, puisqu'il n'y a pas encore un lieu concret pour réaliser une vraie mise en scène d'une exposition.[57] Elles peuvent être mis en place ensemble, toutes, quelques-unes ou encore seulement une.

A. photographies :

- tableaux – Toujours tirage unique.
Certaines images peuvent être exposées sous forme de tableau. Dans l'échelle 1, c'est-à-dire au à peu près de 140 x 210 cm et 230 x 340 cm.
tirages fine arts - jet d'encre pigmentaire sur papier Ultra Smooth Hahnemühle 305g, contrecollés sur dibond (3 mm), châssis en aluminium rentrant.
Je préfère les présenter en suspension au milieu d'espace – fixées par des câbles (qui dans l'espace deviennent à peine visibles), pendant du plafond - accrochés par paire, recto-verso. (ills. 16. et 17.)
Ces tableaux peuvent aussi être accrochés traditionnellement aux murs. Dans ce cas, il est préférable qu'ils aient une bonne distance entre eux, et que la salle soit dans la pénombre, avec éclairage sur chaque tableau.

- projections – La projection permet la dématérialisation du mur. En outre, montrer toutes les images, donc, le volume, l'accumulation.
Elle rend possible la théâtralisation de l'espace et de mieux l'approprier ou l' améliorer, s'adaptant aux particularités de celui-ci.

- rideau – Selon la scénographie, une ou plusieurs images peuvent être imprimées retro-verso sur toile polyester 385g et suspendues comme un *rideau* – au plafond, par une barre clipante d'aluminium. Cette toile, découpée en bandes larges (entre 50 et 100 cm chaque bande), doit être placée dans un lieu de passage, de façon à le couper. Lors de son déplacement, le visiteur *traversera* des murs. (ill. 18.)

B. dessins :

Les dessins déjà réalisés ont été faits sur papier 200 gr. Chaque mur est composé de 20 planches 50 x 65 cm - dimension totale est 200 x 365 centimètres (ills. 14,15, 19 et 20). À ce stade de cette recherche, l'idée est de présenter les planches ensemble, encadrées (chaque planche dans un cadre ou toutes dans un seul cadre) ; accrochées au mur (mis en abyme) ou mises au sol ; et à côté de l'image photographique de référence.

57. Des simulations numériques et croquis de ces propositions tout comme quelques images de l'exposition déjà réalisée, peuvent être vues sur le lien : https://photos.app.goo.gl/miMmaqusaCXctLcKA

ills. 16 et 17.
Vue de l'exposition collective: ***L'Infini n'a eu lieu qu'une fois*** - à laquelle j'ai participé.
avril 2019
Mains d'Oeuvres, Saint Ouen - France

ill. 18.
Simulation numérique de rideau avec l'image du mur.

C. corpus d'images :

L'accumulation, la répétition et l'épuisement sont des concepts importantes pour ce travail. Dans ce sens, montrer le corpus d'images semble nécessaire. Ensemble, vues une après l'autre, les images établissent un dialogue interne et peuvent soutenir un discours.
L'idéal serait d'éditer un livre. Toutefois, dans l'échéance, l'autre option sont les cartes postales – la photographie en recto et au verso serait imprimée l'adresse où se situe le mur. Les visiteurs pourront les emporter.
Une troisième alternative est la projection des images (comme il a été dit plus haut) ou diffusées sur un écran – en tournant en boucle.

ill. 18.

ill. 16.

ill. 17.

ill. 19.
seuil 3030
dessin en fusain
20 planches 200 x 365 cm
2020

ill. 20.
seuil 3030 planche 5/20
dessin en fusain
50 x 65 cm
2020

conclusion

seuil porte un regard intense sur le monde. Une loupe qui détache l'objet *mur* de l'horizon, en le mettant en suspension.
Il s'agit de prendre *conscience du mur*, de s'enquérir du mur, de le décrire et, finalement, le voir.
Chaque image est un portrait en gros plan d'un mur. Ces surfaces ainsi éclatées par la photographie, sont le symbole de l'invérifiable, du chaos contemporain - des *seuil*s qui illustrent le mouvement d'exclusion au sein de notre société.

A ce stade de ma recherche, l'archive contient plus de 600 images[58] et il y a encore beaucoup à faire. Au lieu de s'épuiser, ma quête se révèle de plus en plus pertinente. Les trente et une images qui ouvrent ce mémoire sont bien plus qu'un hommage à Evans. Pour le lecteur qui s'est ennuyé en tournant chaque page... sachez que ce n'est que cinq pour cent du corpus d'images de ***seuil***. Malgré plus de trois ans en suivant un protocole très restreint, qui empêche de photographier la majorité des murs, et sans photographier deux fois le même mur, il y a encore beaucoup à enregistrer. Je scrute la ville de Paris mais je n'ai pas encore réussi à épuiser ses murs comme Perec a épuisé la place Saint Sulpice. Je joue avec la stratégie d'Evans. Les images, vues une après l'autre, comme dans un film, nous révèlent un côté de notre ville. La première photographie, après la couverture de ce mémoire, est celle du mur dont je parle au début de l'introduction, situé dans la rue de Babylone où j'habitais. De ce très beau mur (ills. 21 et 22), l'image ne montre que la surface - l'impression de son écorce, de ses couleurs, de ses pierres et coulis. « Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le pli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu[59] ? »

Les murs sont plus que symbole des espaces urbains ruinés. Si au début la ville était le lieu de protection et rassemblement humain, aujourd'hui elle est l'impossibilité de vivre ensemble. Comme dit Sloterdijk, depuis plus de cinq millénaires nos villes sont devenues « des agonies murées [...] Ce n'est pas que leurs habitants éprouvent [...] un peur tellement plus grande des ennemis réels et imaginaires. [...] Les murs sont des réponses psychologiques à la provocation dimensionnelle du grand monde émergeant. [...] Ils sont les réalisations et les autoreprésentations de soi d'une spatialité intérieure reformatée[60]. »

58. voir une sélection d'images déjà réalisées sur le lien :https://photos.app.goo.gl/WzHGi6fxd8LJCaHfA

59. Gustave Flaubert, ***Correspondance 1876***, op. cit., p. 31.

60. Peter Sloterdijk, ***Globes – Macrosphérologie - Sphères, tome II***, op. cit., p. 268.

Notre siècle s'est ouvert sur la promesse d'une ère d'échanges et de prospérité. La mondialisation rapprochait les gens, les cultures et les races. Toutefois, nous avons mal mesuré le retour en arrière. La chute du mur de Berlin n'a fait tomber que le béton, la barrière a été juste déplacée plus à l'est. Ce monde qui se pensait en termes de flux ne cesse de mettre en place des barrières physiques et dématérialisées, institutionnelles et auto-imposées, des filtres et des dispositifs de surveillance et de contrôle.

Pour aggraver les choses, une pandémie ravage les peuples et nous impose la distance sociale et les frontières se renferment davantage. A l'intérieur de la crise sanitaire, il y a une crise économique et sociale en germe et à l'intérieur de celle-ci une troisième, une crise des valeurs, morale, une crise de civilisation. La pandémie - comme *le mur* - révèle aussi les exclusions. Le virus - comme *le mur* - remet en question les relations sociales, l'État et la frontière. Le virus ne connait pas les frontières mais il reconnaît le mur. Donc on érige de nouveaux *murs* : masques, plexiglass, marquages au sol… des dédoublements des obstacles. Certains bâtis solidement d'autres tout aussi solides, parce que très intériorisés. Certes, ce virus là va passer, mais les murs qui nous ont été imposés vont-ils aussi s'en aller ? Ou, encore une fois, seront-ils institutionnalisés et, en passant par l'oubli de la pensée entreront dans la perversité de l'habitude ?

Tout cela est fondamentalement dans cette démarche artistique, et y ajoute encore des nouvelles couches réflexives. Et, si tout cela a vraiment de l'importance, il faudra étendre cette démarche à d'autres villes.

Une sélection des images de seuil peuvent être vue en ligne sur le lien :
https://photos.app.goo.gl/WzHGi6fxd8LJCaHfA

Page opposée : ills. 21 et 22 - croquis de mon journal et photo du mur de l'hôtel Matignon, rue de Babylone, novembre 2016.

Δ Delta
(table des notions)

Dans son livre Δ *Delta*, de la *Métaphysique*,
Aristote[61] se penche sur trente termes liés à sa quête,
qui avaient besoin d'une clarification et surtout d'une structuration de leurs usages.
Il ne s'agit pas d'un dictionnaire (et les termes ne sont pas présentés dans l'ordre alphabétique)
mais plutôt d'une clarification desdits termes. Ces trente notices sur les trente termes,
ressemblent, à mon sens, à l'idée de « l'informe » de Georges Bataille[62].
où le dictionnaire donnerait moins le sens que la « besogne » du mot.
Inspiré par le livre Δ *Delta* d'Aristote et par « l'informe » de Bataille,
j'ai élargi la traditionnelle table de notions. J'y rassemble quelques
notions parmi les plus importantes pour ma recherche artistique
- les termes avec leur localisation dans ce mémoire.
J'ajoute à chacun un texte/notice qui ajoute quelques précisions sur ces termes clés,
portés moins sur la sémantique que sur leur valeur pragmatique.
Ces textes sont parfois très courts, parfois très longs,
certains sont un peu flous... car pour moi
« il consiste en un schème opératoire de notre [mon] entendement,
quelque chose comme le rythme d'un vers dont on ne peut retrouver les mots[63].»

61. Aristote, *Métaphysique Delta* (Livre Δ) [IVe siècle av. J.-C.], traduit du grec ancien par Richard Bodéüs et Annick Stevens, Paris, Vrin, 2014.

62. À la fin de 1929, dans le « Dictionnaire critique » de la revue *Documents*, Bataille publie un court texte consacré à la notion d'*Informe*.

63. André Lalande, Lectures sur la philosophie des sciences, [1893], Paris, Vrin, 1967.

1

mur

pp. 61, 65, 67, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 115, 116, 117, 121, 122,123, 126, 127, 128, 157, 160, 161, 167, 168, 170, 171, 172, 179

Étymologie - du latin *murum*, accusatif de *murus* - fortification
dérivés : murer, emmurer - v.

Obstacle physique qui fait office de barrière, de séparation et de cloison.
Séparation ; abri ; protection ; résistance ; isolation.
Dans un plan généralement vertical, sert à enclore un espace, à soutenir des terres, à constituer les côtés ou les divisions d'un bâtiment et à en supporter les étages. Outre les murs de clôture et ceux de soutènement, les bahuts et les murs d'appui, on distingue les gros murs, ou murs porteurs, et les murs de refend, les murs gouttereaux et les pignons.
Barrière, enceinte.
Paroi naturelle ou creusée. Les murs d'une grotte, d'une caverne.
Fortification, muraille, rempart.
Mur-rideau - Enveloppe extérieure, non porteuse, d'un bâtiment.
Contre-mur - Mur bâti contre un autre pour le renforcer.
Clocher-mur -mur extérieur d'une église percé de baies, d'arcades pour abriter.
Mur de montagnes ; mur d'un précipice.
Mur de brouillard, de grêle, de pluie, mur d'eau, mur de flammes.
Mur thermique.
Mur du son, le mur sonore : l'ensemble des obstacles, des difficultés qui s'opposent au dépassement de la vitesse du son. Avion qui franchit le mur du son.

Mur d'escalade ou mur artificiel.
Mur comme support pour une œuvre picturale (fresque, graffiti, etc.) ou sculpturale (bas-relief)
Sens métaphoriques et figuratifs :
Obstacle d'ordre psychologique. Le mur qui s'élève entre deux êtres.
Mur d'incompréhension ; mur du mépris.
Ce qui isole, sépare, sert de limite : mur de la vie privée. Vivre derrière un mur - Isolement.
Être dans ses murs. Être chez soi.
Obstacle à la communication, à la compréhension entre les personnes.
Désespérer : Se taper la tête contre un mur. Se cogner, se heurter à un mur ; échouer à cause d'un obstacle insurmontable.
Être au pied du mur - mettre au pied du mur : acculer à, enlever toute échappatoire.
Aller (droit) dans le mur, vers un échec certain. Planter (se).
Cette attitude va nous conduire, nous mener droit dans le mur.
Coller quelqu'un au mur.
Se heurter à un mur.
Se mettre le dos au mur : s'interdire toute possibilité de recul, décider de rester ferme sur ses positions.
Raser les murs.
Faire le mur. Obstacle constitué par des personnes ou des choses serrées les uns contre les autres, pour s'opposer, résister ; former une défense compacte lors d'un coup franc.
Par des manifestants ; par des gendarmes ; par un groupe de joueurs, au football, au rugby.
Cette personne est un mur, un mur de glace, elle est insensible, muette, froide. Parler à un mur.
Tout obstacle ayant une apparence relativement unie et infranchissable peut être qualifié de mur :
Mur bleu - Lieu situé à une certaine profondeur où le plongeur perdre de vue la surface.
Page personnelle d'un membre d'un réseau social - Poster une photo sur son mur Facebook.
Géologie - Surface inférieure d'une formation géologique.
Équitation - mur de puissance = Obstacle de bois ayant l›apparence d›un mur dont le faîte est arrondi.

Faux mur
Intra-muros et Extra-muros – La distinction entre le dedans et le dehors ; la question de ce qui est l'intérieur et ce qui est l'extérieur ; leur dehors devient leur dedans et inversement.
Âge mûr / Mur borgne / Mur d'appui / Mur de chute / Mur de refend / Mur orbe / Mur plein / Nu de mur

* Quelques murs dans l'histoire:
Murs cyclopéens de Mycènes
Mur de Thémistocle, Longs Murs et mur de Phalère.
Mur d'Hadrien
Mur de Trajan
Mur-du-Diable
Mur des Fédérés
Muraille de France (ligne Maginot)
ligne Siegfried
Mur de l'Atlantique
les lignes de Pédron et Morice
Mur de Berlin

* Quelques murs actuels (en juin 2020)
Mur des Lamentations
Murailles de Chine
Corée du Nord / Corée du Sud
Inde / Bangladesh
Cachemire
Arabe Saoudite / Iraq
Grèce

Bulgarie
Hongrie / Serbie
Pologne / Russie
Belarus / Ukraine
Kenya / Somalie
Sahara Occidental (mur de sable)
Chypre
Israël / Palestine
États-Unis/ Mexique
Mur de Schengen
Belfast

2
seuil

pp. 63, 75, 77, 89, 91, 92, 95, 114, 116, 118, 120, 121, 125, 127, 128, 161, 179

Seuil est physiquement et conceptuellement un passage et un limite.
Le terme est utilisé dans les plus divers domaines :
la psychologie, la médecine, la mathématique, la physique, la biologie, l'économie.
Physique - Dalle ou pièce qui forme la partie inférieure de la baie d'une porte.
Entrée ; partie du sol qui entoure la porte d'entrée. Pas (de la porte).
Passer, franchir le seuil, pour entrer ou sortir.
Dès le seuil en entrant = Dès la porte d'entrée.
Le seuil d'une forêt = Lisière, orée.

Par métaphore – Entrée : Au seuil de la vie ; de la mort ; de l'aube ; de l'aurore ; Sur le seuil de l'hiver.
Commencement : Au seuil de son discours. Entrée (en matière), liminaire.
Impressions qui ne franchissent pas le seuil de la conscience - Subliminal.
Limite : Ils vivaient sur leur seuil. = dans une situation limite.
Passage à un niveau supérieur ou inférieur. L'apparition de la vie, de la pensée… constituent des seuils
seuil de la conscience ; seuil de pauvreté
Limite = Au seuil ; Liminaire = Seuil absolu
Sur un mur, un seuil est une ouverture, une possibilité de passage.

3
éthique

pp. 67, 85, 103, 107, 113 , 121,

éthique - du grec èthikè = c'est la science qui étudie l'éthos = relatif au caractère. Signifie d'abord l'habitat. Ainsi, le caractère d'une personne dans le sens de la manière dont elle habite le monde. Signifie également mœurs, les manières de se comporter dans une société donnée à une époque donnée. Le comportement et l'habitude. Pour les anciens Grecs, c'était une forme de connaissance qui concerne les comportements. L'éthique s'établit dans les relations de l'homme – individuel ou collectif - et marque un positionnement face à l'autrui.
morale - du latin : morale. À l'origine, les deux termes désignaient le même type de réflexion. Malgré leur synonyme d'origine, l'éthique et la morale, dans les développements des relations humaines, ont développé de plans différents de vie et de pensée. La morale prend plutôt le côté des normes héritées, plus au moins figés et éthique le côté des normes en construction.
À l'époque prémoderne, la morale devient, en essence, théologique.

À partir des lumières, les modernes ont jeté les bases d'une morale indépendante des dogmes religieux, afin de ressouder la nation par la voie d'une unité morale nécessaire aux sociétés laïques.
Dans l'éthique moderne, « les obligations supérieures envers Dieu
n'ont fait qu'être transférées à la sphère humaine profane[64]. »
Depuis la fin du XIXe siècle un autre mouvement éthique entame un nouveau rapport entre l'individu et le collectif. Il accroit la vision de la personne en tant que citoyenne concernée à un contexte de différences raciales, sociaux-culturelles et économiques, qui demande son propre statut face au monde et à ses enjeux.
Au début du siècle XX, une nouvelle régulation sociale des valeurs morales s'est mise en place,
ce que Gilles Lipovetsky appelle « l'âge de l'après devoir ou post moraliste[65]. »
La culture éthique n'est plus irriguée par les impératifs religieux ou par le devoir national.
Au fur et à mesure que les normes morales perdent l'unité souveraine dans un chronos, un dieu ou une nation, le terme éthique s'écarte de la morale pour assumer cette condition de liberté des valeurs individualistes et eudémonistes, dont les bases ont été posée trois siècles avant, par Spinoza, à savoir : la compréhension que l'être est ontologiquement éthique. L'être est la conséquence d'un ensemble de choix - loin des jugements moraux – qui, conscient ou pas, de sa plus petite particule à sa plus grande pensée, impliquent toute une chaine d'actions et réactions, qui forme tout ce qui existe au monde –
du grain de sable au concept le plus complexe.

4
positionnement

pp, 107, 109, 111, 112,113

Étymologie : de positionner, d'après l'anglais : positioning.
Action de positionner ; fait d'être positionné ; action de se placer, de se positionner.

64. Gilles Lipovetsky, ***Le crépuscule du devoir,*** Paris, Gallimard, 1992, p. 14.

65.*Ibidem.*

« Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité de ce mouvement. […] Prendre position, c'est se situer deux fois au moins, sur les deux fronts au moins que comporte toute position puisque toute position est fatalement, relative[66]. »

Georges Didi-Huberman

« La globalisation commence comme une géométrisation de ce qui n'est pas mesurable.
Par le biais de ce processus, qui constitue le cœur de la theoría grecque, la question du positionnement de l'être humain dans la nature prend une signification radicalement technique. Les hommes, en effet, et eux seuls, se placent […] dans un rapport intelligible, formel et constitutif avec le Tout du monde[67].»

5

<u>temps</u>

pp. 67, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 96, 108, 121

latin : *tempus*
Durée
Milieu immatériel et invisible, considéré dans sa durée où se déroulent les phénomènes.
Peut être considéré comme une grandeur mesurable, mais toujours relative à
un phénomène permanent et stable (normalement, les mouvements des corps célestes).
Le temps se manifeste sous deux aspects : la durée et la fréquence,
caractérisant les rythmes par l'intervalle de temps (la période).
Succession ininterrompue vécue par notre expérience personnelle ou collective (mémoire, histoire)
d'un « avant », d'un « après » et l'entre-deux – le temps est tout.

66. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009, pp. 11 - 12.

67. Peter Sloterdijk, *Globes – Macrosphérologie - Sphères, tome II*, op. cit., pp. 41-42.

Henri Bergson[68]
Le temps n'est pas une illusion mais l'étoffe de la réalité, sinon la réalité elle-même, et la réalité, une transition.
Il faut distinguer la durée et l'espace : nous méconnaissons le temps, car au lieu de le vivre, nous le spatialisons. Le problème c'est confondre le temps avec l'espace (ex: la trajectoire)
Le lien entre l'art et la durée.
Le découpage du temps – opéré par la fiction, le cinéma, la photographie…

Le temps comme matière pour l'art.
Le temps tel qu'on l'aperçoit, intègre le passé.
Temps comme mémoire.

Le temps dans l'antiquité était une totalité où passé, présent et futur se mélangeaient – symbolisé par les chants homériques. La vision positiviste des lumières a rendu le temps linéaire, une succession des faits dans une progression chronologique - dont le symbole est le roman. Dans la contemporanéité, le temps revient à une conception totalitaire - ces couches ne sont ni linéaires ni progressives, mais rhizomateuses, dont le symbole est la photographie et l'internet - le monde virtuel.
La photographie a plusieurs niveaux temporels. Elle passe à travers le temps, elle lui donne une forme physique. Le réel est fixé et conservé par la grâce de l'arrêt temporel qu'opère la photographie,
ce qui rend ce réel spectral, mobile et transportable.

. Comment avoir la conscience du temps ?
Le Mythe de Sisyphe
-Le jongleur :
Le jongleur est quelqu'un qui organise trois objets dans un espace où seuls deux peuvent tenir.
Dans ce cas, la notion de temps doit être introduite.

68. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Puf, 2013, p. 174.
La pensée et le mouvant [1934], Paris, Puf, 1990.
Matière et mémoire [1896], Paris, Flammarion, 2012.

En fait, le jongleur est quelqu'un qui trouve sa place dans le temps.
-Le sablier :
Par l'aménagement du sable dans l'espace, la matière devient temps.
-La photographie

. Comment donner une image au temps ?
La forme temporelle - le temps imprègne la plasticité de l'œuvre.
temporalités : photographique X pictural
Le temps d'objet mur - le mur a des strates de mémoire inscrites dans sa matière,
la lente sédimentation de générations d'usages, de recouvrement et des effacements successifs.
Le mur révèle physiquement et conceptuellement différentes couches de temps qui travaillent en double
avec la temporalité photographique et la temporalité du dessin.

6
photographie

pp. 67, 75, 77, 83,89, 96, 101, 103, 104, 106, 107, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 118, 121, 123, 127, 128, 152, 152, 154, 156, 157, 161, 179

L'image comme signe indiciel.
trace

« La photographie est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale […]. La photographie est donc génétiquement différente de la peinture, de la sculpture ou du dessin. Dans l'arbre généalogique des représentations, elle se situe du côté des empreintes de mains, des masques mortuaires, du suaire de Turin, ou des traces de mouettes sur des plages.
Car techniquement et sémiologiquement, les dessins et les peintures sont des icônes,
tandis que les photographies sont des indices[69]. »
Rosalind Krauss

Découverte au XIX[e] siècle, la photographie a élargi l'horizon visuel et la compréhension de ce qui est vu. En apportant une image fidèle à une réalité donnée, la photographie façonne ou modifie notre idée sur cette réalité. Désormais, cette image emporte et requiert un positionnement face à eux - à l'image et à la réalité donnée. En outre, sa nature technique et multiple, lui permet d'être purement et simplement une répétition, ce qui effondre la notion d'originalité.
La photographie a été d'emblée vue comme image crédible du réel. Assurée par l'enregistrement de faits, utilisée pour produire et transmettre de l'information, pour constituer des bases de données, l'archive, portraits d'identification, images pour les catalogues et modes d'emploi des produits de tous les types - la photographie a été attachée à une valeur scientifique et de preuve,
foncièrement apte à produire des documents.
Toutefois, l'indice photographique ne ressemble pas forcément à son référent et, même lorsqu'il lui ressemble, la photographie n'est jamais la restitution plate et objective d'un réel donné. La photographie n'est pas la réalité. Elle n'est pas la chose ni même un morceau brut de la chose. La photographie est une abstraction - la transformation d'un point de vue d'une réalité en image – en « vérité ».
La photographie est ainsi le simulacre - la pire copie selon Platon - car elle peut être confondue avec le réel.

69. Rosalind Krauss, ***Le Photographique – Pour une théorie des Ecarts,*** traduit de l'anglais par Marc Bloche et Jean Kempf), Paris, Macula, 1990, p. 115

7
dessin

pp. 67, 75, 103, 104, 116, 118, 121, 122, 125, 179

L'image comme signe iconique.
Ensemble de signes graphiques qui s'organisent sur une surface.

8
trace

pp. 91

Suite d'empreintes ou de marques que laisse le passage d'un être ou d'un objet (la trace de…)
sur quelque chose ou quelqun.
Reste, vestige, débris, mémoire
Très petite parcelle perceptible.
Indice de présence.
Très faible quantité d'une substance.
Marque physique ou morale faite par un événement, une situation, une maladie, un coup.

« L'image photographique est une trace, apparentée aux fragments de toute espèce et aux déchets organiques. […] L'enregistrement comme empreinte ou inscription d›un fait brut[70]. »

70. Jean-François Chevrier, « Walker Evans et la question du sujet », art. cit., p. 83. [En ligne], mis en ligne le 06 juin 2006. URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2080

9
présence / présentation

pp. 67, 83, 92, 106, 114, 116

Étymologie: latin - *præsentia*
Existence
Manifestation, concrétisation de la présence de quelqu'un ou de quelque chose - physiquement, matériellement - en un lieu déterminé.
Fait de se percevoir comme un élément du monde, de se sentir impliqué dans ce qui concerne le monde.

10
représentation

pp. 67, 75, 91,106,116,127,179

Le fait de rendre sensible un objet absent ou un concept au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe.
Processus par lequel l'art renvoie à une réalité extérieure absente.
Image d'une chose irréelle ou absente.
Action d'évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage
Activité de quelqu'un qui représente

Psychologie: Ce que l'on imagine, ce qui forme le contenu concret d'un acte de pensée.

11
image

pp. 65, 75, 76, 77, 83, 89, 103, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 121,122, 123, 127, 128, 149, 152, 156, 160, 179

« J'appelle image d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre[71]. » Platon

Étymologie: latin - *imago* (l'*imago* désignait un portrait de l'ancêtre moulé en cire, placé dans l'atrium et porté aux funérailles)
langage
signe
Reflet
Représentation visuelle, mentale ou physique, de quelque chose - naturelle (ombre, reflet) ou artificielle (sculpture, peinture, photographie), visuelle ou non, tangible ou conceptuelle (métaphore).
Les « nouvelles images » sont les images de synthèse numériques.

12
cadre

pp. 99, 103, 106, 109, 111, 115, 122, 179

Bordure d'une forme quelconque.

71. Platon, ***La République***, Livre VI, (484a - 511e).

Ce qui circonscrit un espace, une scène.
Arrangement des parties d'un ouvrage.
Ce qui limite, impose une contrainte.

13
platitude

pp. 67, 83, 111, 113, 114, 118, 121

Caractère de ce qui est plat, de ce qui manque d'élévation, d'originalité, d'intérêt.
Médiocrité.
Banalité, fadaise
Aplatissement, avilissement, bassesse, obséquiosité
Bassesse, courbette.
Caractère de celui qui est sans élévation morale, sans aucune noblesse, et, spécial, de celui qui s'abaisse avec servilité.

La platitude photographique :
Selon Éric de Chassey, « La photographie a été inventée pour reproduire et produire de la profondeur[72]. »
Le système optique de la boite noire, comme la perspective albertienne, est approprié pour rendre la profondeur sur une image bidimensionnelle, spatialement plate.
Lorsque le photographe, intentionnellement, fait des photographies qui nient la profondeur, en mettant en avant la planéité de ses images, elles deviennent plates, neutres et opaques, ce qui, paradoxalement, accroitre la profondeur sémantique.

72. Éric de Chassey, ***Platitudes, une histoire de la photographie plate***, op. cit., quatrième de couverture.

14
relations

pp. 67, 76, 77, 92, 95, 106, 128

Étymologie : latin: relatio « récit » et « rapport, lien »
famille de référence : « reporter » et « rapporter »
Relater, référer, référendum.
Récit
Rapport ; Rapport entre / avec - connexion, corrélation, liaison, lien, interaction
- Comparaison, rapprochement ; rapporter.
- Ordre, organisation, structure.
Relation causale, relation de cause à effet.
Les relations mathématiques.
Caractère de deux objets qui sont tels qu'une modification de l'un entraîne une modification de l'autre.
Dépendance / Independence / interdépendance
Caractère de deux objets de pensée, tel que le fait de poser le premier implique la pensée du second.
Les relations : Lien de dépendance ou d'influence réciproque par lequel deux ou plusieurs personnes communiquent où se fréquentent.
Les fonctions de relation comprennent l'activité nerveuse (sensation, réponse musculaire, etc.).

15
frontalité

pp. 112, 114, 117, 121, 179

frontal
Se présenter de face.
Dans l'art : loi de la frontalité dans la sculpture alcaïque.
La frontalité du théâtre.

16
protocole

pp. 67, 75, 76, 113, 117, 118, 121, 127, 179

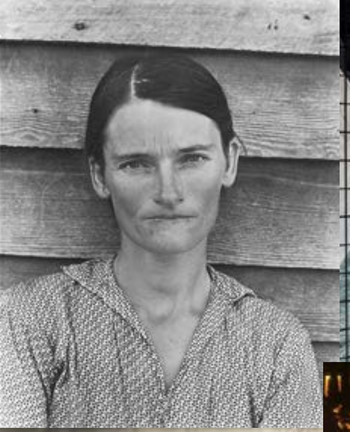
Étymologie : du grec: prôtokollon, de prôtos « premier », et kolla « colle ».
Le protocole est un méthode pour arriver à une structure logique d'objectivation.
Recueil de règles à observer.
Méthode adoptée pour une expérimentation, une recherche ;
ensemble des opérations effectuées.
Liste de conventions.

Ø atlas
(table des illustrations)

I. images de référence

II. images de l'expérience

III. autres images



LIVRO
de
CARNE
-1978-1979
TRABALHO de:
ARTUR BARRIO
REGISTRO: DIAPOSITIVOS
e P.B.
LOUIS D. HANEUSE

images de référence, utilisées dans ce mémoire

ill. 10.
p. 102
Walker Evans
Allie Mae Burrougs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale Country, Alabama [Allie Mae Burrougs, épouse du fermier cultivant le cotton, comté de Hale, Alabama]
1936
Épreuve gélatino-argentique
22,3 x 17,3 cm
Collection particulière

ill. 9.
p. 102
Dorothea Lange
Migrant Mother [Mère migrante]
Californie, 1936
Épreuve gélatino-argentique
35.24 x 27.94 cm
Bibliothèque du Congrès
Washington, D.C , États-Unis

ill. 03.
p. 94
Cildo Meireles
Através [A travers]
1983/1989
Installation
Médium: technique mixte
Collection Musée Inhotim, Brumadinho, M.G., Brésil
Photo Agostino Osio

ill. 02.
p. 92
Cildo Meireles
Missão / Missões – Como construir catedrais [Mission / Missions - Comment construire des cathédrales]
1987
Installation avec 600 000 pièces de monnaie, 800 plaquettes de communion, 2000 os de bétail, 80 pavés et tissu noir
249,94 cm x 345,95 cm x 345,95 cm
Collection Daros-Latinamerica, Zurich, Suisse

ill. 11.
p. 105
Walker Evans
Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale Country, Alabama [L'intérieur dans la ferme d'un métayer, comté de Hale, Alabama]
1936
Épreuve gélatino-argentique
19,5 x 16,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York

ill. 11.
p. 106
Jacqueline Salmon
chambres précaires
1996-1998
hébergements d'urgence - 08

ill. 04.
p. 95
Artur Barrio
Livro de Carne [Livre de chair]
1978/1979
Registre de l'œuvre par six photographies en couleur
15 x 21 cm
Tirages numériques d'après diapositives couleur
Collection Centre Georges Pompidou, Paris, France

ill. 05.
p. 96
Lygia Pape
Divisor [Séparateur]
1968
performance réalisée à Rio de Janeiro, Brésil
Photo Paula Pape, © Projeto Lygia Pape

ill. 06.
p. 98
Réplique de la caverne du Pont d'Arc (grotte Chauvet),
Vallon Pont d'Arc,
France,
Photo Th NICOLAS © Thierry NICOLAS le 06 Mars 2015

images de l'expérience de la démarche artistique

Jacqueline Salmon
lorsqu'elle m'a reçu dans son atelier.
frame de la vidéo
automne 2019

Constance Nouvel et moi
dans son atelier,
hiver 2018

tirage d'une image de seuil
printemps 2019

prête pour une journée
photo
avec une chambre
novembre 2016

équipement pour
une journée photo
novembre 2016

Place Saint Sulpice
et la chambre photographique
novembre 2016

Viseur du dépoli de la
chambre photographique
prête pour la photo de
l'église Saint Sulpice.
novembre 2016

En suivant le pas de Perec :
Tentative d'épuisement
de la place Saint Sulpice avec
une chambre photographique
novembre 2016

Photographiant les murs le Paris
printemps 2020

LE BATÉ
IVRE

LE BATEAU
IVRE

ill. 01.
p. 71.
Mur du Centre des Finances
publiques, rue Férou (à l'angle
des rues Bonaparte et du Vieux-
Colombier), avec le poème d'Arthur
Rimbaud, Le Bateau ivre, 2016.

ll. 08.
p. 99.
Mes prémiers travaux :
Objet
barres de fer rouillées
2010, 80 x 80 x 80 cm

ill. 07.
p. 99.
Mes premiers travaux :
Peinture et dessin avec crayon et aquarelle faites
à partir de pigments naturels sur un ensemble de
plusieurs types de bois
2002, 145 x 125 cm

ill. 19.
p. 118.
seuil 3030
dessin en fusain
20 planches 200 x 365 cm
2020

ills. 17.
p. 117.
Vue de l'exposition collective: ***L'Infini n'a eu lieu qu'une fois*** - à laquelle j'ai participé.
avril 2019
Mains d'Oeuvres, Saint Ouen - France

ill. 15.
p. 113.
seuil 1361
dessin en fusain
20 planches 200 x 365 cm
2020

ill. 09.
p. 99.
Mes prémiers travaux :
Peinture sur toile
fusain, sable et peinture à base de terre
2007, 150 x 210 cm

ill. 18.
p. 117.
Simulation numérique de rideau avec l'image du mur.

ills. 16.
p. 117.
Vue de l'exposition collective: ***L'Infini n'a eu lieu qu'une fois*** - à laquelle j'ai participé.
avril 2019
Mains d'Oeuvres, Saint Ouen - France

ill. 22.
p. 123.
photographie du mur de l'hôtel Matignon,
rue de Babylone,
novembre 2016.

photographie du mur du Centre des Finances publiques,
avec le poème d'Arthur Rimbaud, Le Bateau ivre,
rue Férou
juin 2020.

Ω table des noms

AGEE, James - États-Unis, 1909 – 1955 1961 - p. 109, 110
ARISTOTE - Grèce, 385 - 323 av. J.-C. - pp. 77, 85, 131
BALTZ, Lewis - États-Unis, 1945 - France, 2014 - p. 113
BAQUÉ, Dominique – pp.107, 113
BARRIO, Artur – Portugal, 1945 – p. 101
BARTHES, Rolland - France, 1915 -1980 – pp. 106, 116
BATAILLE, Georges, France, 1897 – 1962 - pp. 77, 131
BAUDELAIRE, Charles - France, 1821 -1867 - p. 85
BECHER, Bernd - Allemagne, 1931 – 2007 - p. 113, 114, 118
BECHER, Hilla - Allemagne, 1934 – 2015 - p. 113, 114, 118
BENJAMIN, Walter - Allemagne, 1892 - Espagne, 1940 - p. 85
BERGSON, Henri - France, 1859 – 1941 – pp. 85, 138
BLAKE, William – Angleterre, 1757 – 1827 – p. 110
BOAS, Franz - Allemagne,1858 - États-Unis, 1942 – pp. 85, 92
BOURDIEU, Pierre - France, 1930 – 2002 – pp. 85, 91, 116, 121
BOURKE-WHITE, Margaret - États-Unis, 1904 – 1971 – p. 110
BOURRIAUD, Nicolas - France, 1965 – p. 85
BRECHT, Bertolt - Allemagne, 1898 – 1956 – pp. 96
BROWN, Wendy - États-Unis, 1955 – pp. 94
CHEVRIER, Jean-François - France, 1954 – pp. 109, 110, 111, 142
CHOMETTE, Michèle – p. 113
DE CHASSEY, Éric - États-Unis, 1965 – pp. 111, 113, 114, 115, 118, 145
DIDI-HUBERMAN, Georges - France, 1953 – pp. 85, 112, 137
DOS PASSOS, John - États-Unis, 1896 – 1970 – p. 109
ENGELS, Friedrich - Allemagne,1820 - Angleterre, 1895 – pp. 85, 91
EVANS, Walker - États-Unis, 1903 – 1975 - pp. 77, 107, 108, 109, 110, 111, 113,

FLAUBERT, Gustave - France, 1821 -1880 – pp. 61, 76, 85, 116, 121, 127,
GRONON, Philippe – France, 1964 - p. 113, 114
HEMINGWAY, Ernest - 1899 – 1961 - p. 109
HILL, John T. - États-Unis, 1934 – p. 110
HINE, Lewis - États-Unis, 1874 – 1940 – pp. 107
HUSSERL, Edmund - Tchéquie, 1859 - Allemagne, 1938 - p. 85
JACKSON, Bruce - États-Unis, 1936 - p. 110
KIRSTEIN, Lincoln - États-Unis, 1907 – 1996 – pp. 109
KRAUSS, Rosalind - États-Unis, 1941 – pp. 96, 140
LALANDE, André - France, 1867 - 1963 - p. 131
LANGE, Dorothea - États-Unis, 1895 – 1965 – pp. 108, 109, 110
LEVINAS, Emmanuel - Lituanie,1906 - France, 1995 – p. 85
LÉVI-STRAUSS, Claude - Belgique, 1908 - France, 2009 – pp. 85, 91
LIPOVETSKY, Gilles – Italie, 1944 – p. 136
LUGON, Olivier - Suisse, 1962 – pp. 107,
MARX, Karl - Allemagne, 1818 - Royaume-Uni, 1883 – pp. 85, 91
MEIRELLES, Cildo - Brésil, 1948 – pp. 76, 89, 98, 99, 100, 103
MERLEAU-PONTY, Maurice - France, 1908 – 1961 – p. 85
MONET, Claude - France, 1840 – 1926 – p. 97
MORA, Gilles - France, 1945 – p. 110
MOSQUERA, Gerardo - Cuba, 1945 – p. 114
PAPE, Lygia - Brésil, 1927 – 2004 – pp. 102, 103
PEIRCE, Charles Sanders - États-Unis, 1839 – 1914
PEREC, Georges - France, 1936 -1982 – pp. 75, 116, 127

Platon - Grèce, 428 / 427 - 348 / 347 av. J.- C. – pp. 141, 143
PROUST, Marcel, France, 1871 – 1922 - pp. 85, 91,
RIMBAUD, Arthur - France, 1854 - 1891 - pp. 75, 76, 77
ROOSEVELT, Franklin - États-Unis, 1882 – 1945 – pp. 107
ROTHKO, Mark - Russie, 1903 - États-Unis, 1970 – p. 115
ROUSSEAU, Jean-Jacques – pp. 85, 91,
SALMON, Jacqueline – France,1943 – pp. 112, 113
SANDER, August 1876 – 1964 – p. 114
SARTRE, Jean-Paul, France, 1905 – 1980 – pp. 91,
SEMPER, Gottfried - Allemagne,1803 – Italy,1879 – pp. 85, 92
SHAKESPEARE, William - Royaume-Uni, 1564 – 1616 - pp. 126
SLOTERDIJK, Peter, Allemagne, 1947 - pp. 85, 90, 91, 93, 94, 127, 128, 137
SONTAG, Susan - États-Unis, 1933 – 2004 - pp. 106, 107, 116,
SPINOZA, Baruch - Pays-Bas 1632 – 1677 – pp. 85, 137
STELLA, Frank - États-Unis, 1936 – p. 114
VIRILIO, Paul - France, 1932 - 2018 - p. 112
WEBER, Max - Allemagne, 1864 – 1920 – pp. 85, 91
WILLIAMS, William Carlos - États-Unis, 1883 – 1963 1961 - p. 109

bibliographie

OUVRAGES ET ARTICLES

AGEE, James et EVANS, Walker, *Louons Maintenant les grands hommes, Alabama : trois familles de métayers en 1936,* [1960], troisième édition, Traduit de l'anglais par Jean Queval, France, Plon, 2012

ARISTOTE, *L'éthique à Nicomaque* [c. 340 av. J.C], Traduction [1959] J. Tricot, Paris, Les Échos du Maquis, v. : 1,0, 2014

Métaphysique Delta (Livre Δ) [IVe siècle av. J.-C], traduit du grec ancien par Richard Bodéüs et Annick Stevens, Paris, Vrin, 2014

BALTZ, Lewis, *Textes* [2012], Traduction de l'anglais (États-Unis) par Bertrand Schefer, Strasbourg, Éditions de la Haute école des arts du Rhin, 2019

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique - de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980

BATAILLE, Georges, « Dictionnaire critique », *Documents* (1929), Paris, Mercure de France, 1968

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal,* [1861], Paris, Poulet-Malassis et de Broise, version numérique par Bibebook, 2015

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie, Essais 1* [1922-1934], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, traduit de l'allemand par Lionel

Duvoy de la 4° version de l'essai [1939] + passages non conservés par Benjamin figurant dans la 2° version de l'essai [1935-1936], Paris, Allia, 2013

Paris, Capitale du XIXème siècle – Le livre des passages, [achevé en 1939, paru en allemand en 1982, a été édité en français pour la première fois en 1989], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 2006

Essais sur Bertolt Brecht, traduit de l'allemand par Paul Laveau , Paris, Maspero, 1969

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Puf, 2013

La pensée et le mouvant [1934], Paris, Puf, 1990

Matière et mémoire [1896], Paris, Flammarion, 2012

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998. Version numérisée par Nord Campo

BOURRIAUD, Nicolas, *L'exforme,* Paris, PUF, 2017

BROWN, Wendy Murs. *Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique,* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Éd. Les Prairies ordinaires, 2009

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde,* 69e édition, Paris, Gallimard, 1942, éd. numérisée, 2010

CHASSEY, Éric de, *Platitudes, une histoire de la photographie plate,* Paris, Gallimard, 2006

CHEVRIER, Jean-François, « Walker Evans et la question du sujet », *Communications,* n° 71, « Le parti pris du document », 2001. [En ligne], mis en ligne le 06 juin 2006. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2080

Walker Evans dans le temps et dans l'histoire, Paris, L'Arachnéen, 2010

CHEVRIER, Jean-François et ROUSSIN, Philippe, « Le parti pris du document, Présentation », *Communications*, 71, 2001. [En ligne] mis en ligne en 03 juin 2006. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2077

DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images (1991-2005),* Paris, Seuil, 2005

Au dos de nos images II (2005-2014), Paris, Seuil, 2015

DE JONG, Sigrid, «Séparer la vie à l'intérieur de la vie à l'extérieur. Gottfried Semper et sa notion de Raum», *Revue germanique internationale*, n° 26, « Gottfried Semper – Architecture et anthropologie au XIXe siècle », 2017

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris, Minuit, 1992

Quand les images prennent position, Paris, Minuit, 2009

DUQUET, Anne-Marie, *Déjouer l'image,* Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002

EVANS, Walker, *Photographies Américaines [American Photographs,* 1938], Traduit de l'anglais par Jean-François Allain Italie, 5 Continents, 2012

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance 1876*, t. V, Paris, Gallimard, 1980

FLUSSER, Vilèm, *Pour une philosophie de la photographie,* Traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Paris, Circe, 2004

Post-histoire [1983], Paris, T&P Work Unit, 2019

FOSTER, Hal, « L'Artiste comme ethnographe, ou la 'fin de l'Histoire, signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ?' », dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : L'artiste moderne devant l'événement historique,* catalogue d'exposition, traduit de l'anglais par J-P. Ameline, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou,1996

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975

GARREL, Thierry, « Thierry Garrel, Le documentaire, machine à penser », interview par Dominique Paini, *Art Press*, n° 264, janvier 2001

GELL, Alfred, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais par Sophie & Olivier Renaut, Belgique, Les presses du réel, 2009

KALINOWSKI, Isabelle, « Qu'est-ce qu'un mur ? Mur de pierre, enclos et tressage de couleur chez Gottfried Semper », *Gradhiva, revue d'anthropologie et d'histoire de l'arts*, n° 25, « Gottfried Semper, habiter la couleur », Paris, musée du quai Branly, 2017

KOSUTH, Joseph, *L'Artiste comme anthropologue*, Anvers, Textes, 1974

KRAUSS, Rosalind, *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985

Le Photographique : Pour une théorie des écarts, traduit de l'anglais par Marc Bloche et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990

LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et Infini,* Paris, Livre de Poche, 1984

LIPOVETSKY, Gilles, *Le Crépuscule du devoir, L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques,* Paris, Gallimard, 1992

LOWY, Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire : D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et L'Esprit,* Paris, Gallimard, 1964

MOINEAU, Jean-Claude, « L'Artiste et ses « modèles », *Marges* [En ligne] 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, Disponible sur:
https://journals.openedition.org/marges/625#xd_co_

MORA, Gilles et HILL, John T., *Walker Evans. La Soif du Regard*, Paris, Seuil, 1993

NOVOSSELOFF, Alexandra et NEISSE, Frank, *Des murs entre les hommes*, Paris, La Documentation française, 2015

PANOFSKY, Erwin, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art,* traduction de Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982

PERNOT, Mathieu, *Tsiganes 1995 – 1998*, Arles, Actes Sud,1999
Un camp pour les Bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers, Arles, Actes Sud, 2001
Hautes Surveillances, Arles,Actes Sud, 2004
Le grand ensemble, Paris, Le Point du Jour, 2007
Les Gorgans 1995-2015, Paris, Xavier Barral, 2017

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu* [1913 - 1927], Paris, Gallimard, 1955

RANCIÈRE, Jacques, « L'Art de la distance », *Depardon, Détours,* Paris, Paris audiovisuel, 2000
Le partage du sensible, Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000
Le spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* [1755] Paris, Flammarion, 2008

SALMON, Jacqueline et VIRILIO, Paul, *Chambres précaires,* Berlin, Hildegard Kurt, 2000

SALMON, Jacqueline, *Sangatte*, Paris, Trans PhotographicPress, 2001
Le temps qu'il fait, Le temps qu'il est, Évreux, La Maison des Arts Solange Baudoux, 2010
42.84 km² sous le ciel, Portugal, Loco, 2016

SARTRE, Jean-Paul, *Le Mur* [1936], recueil de cinq nouvelles [1939], Paris, Gallimard, édition électronique, 2017

SAUSSIER, Gilles, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, Paris, Seuil, 2001

SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soulillou et Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007

SHAKESPEARE, William, *Hamlet* [1601], traduction de l'anglais par Yves Bonnefoy [1865], Paris, Folio, 2016

SLOTERDIJK, Peter, *Globes – Macrosphérologie - Sphères, tome II* [1999], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Libella-Maren Sell, 2010

SONTAG, Susan, *Sur la photographie* [1977], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1993
Devant la douleur des autres, Paris, Christian Bourgois, 2003

SZARY, Anne-Laure Amilhat, *Qu'est ce qu'une frontière aujourd'hui ?*, Paris, PUF, 2015

VITRUVE, *De l'architecture, De architectura* [c. 30-20 avant J.C.], édition bilingue Français - Latin, dirigée par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres, 2015

CATALOGUES D'ESPOSITION

AMELINE, Jean-Paul, (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique,* Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, exposition : 19 décembre 1996-7 avril 1997, conception, réalisation et traduction de l'anglais par Jean-Paul Ameline, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou,1996

BESSA, Antonio Sergio et FIORE, Jessamyn (dir.), *Gordon Matt-Clark – Anarchitecte,* catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume, 2018

DUPLAIX, Sophie (dir.), *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou,* Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2007

GILI, Marta (dir.), Mathieu Pernot, *La traversée,* catalogue d'exposition au Jeu de Paume, Paris, Le Point du Jour, 2014

GODFREY, Mark (dir.), *Olafur Eliasson in real life,* catalogue d'exposition à Tate Modern, Londres, Tate Publishing, 2019

KRAUSS Rosalind E. et LIVINGSTON Jane (dir.), *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme,* Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985

LATHUILLIÈRE, Marc, *Musée national*, éditions de la Martinière, 2014

LUKKAS, Lynn, et ORANSKY, Howard (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent,* catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume, 2018

NUNEZ, Gabriele Betancourt (dir.), August Sander, *Persécutés / persécuteurs, des Hommes XX^e siècle,* Catalogue d'exposition, Paris, Coédition Mémorial de la Shoah/Gerhard Steidl GmbH & Co.Göttingen, 2018

PARDO, Alona (dir.), Dorothea Lange. *Politiques du visible*, catalogue d'exposition, Paris, Barbican / Jeu de Paume / Prestel, 2018

Persona grata, l'art contemporain interroge l'hospitalité, Dossier de presse, Musée national de l'histoire de l'immigration et MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.[En ligne], mis en ligne en octobre 2018. Disponible sur : http://www.macval.fr/Persona-grata-279

FILMS

DARDENNE Luc et Jean-Pierre, *L'Enfant,* Production franco-belge, 2005
Rosetta, Production franco-belge,1999

COURDERT, Gilles, *Kimsooja à l'œuvre : Bottari Truck/Migrateurs,* Paris, 2007

MOURA, Gustavo, *Cildo*, documentaire, 78', couleur, dolby 5.1, Brésil, Videofilmes et Matizar, 2009

Pink Floyd, *The Wall,* Grande-Bretagne, 1979

WEHN-DAMISCH, Teri, Jacqueline Salmon, l'art d'avancer masqué, 54 minutes, Vidéo HD, France, 2016

TABLE DE MATIÈRES

trente et une images 01

sommaire 72

introduction 74

I. horizon 78
1° plan 80
2° plan 82
3° plan 84

II. temps et conscience 86
1° temps – la prise de conscience 88
2° temps – la conscience est intentionnelle et donatrice de sens 90
3° temps – la conscience est forme 96
A. les références artistiques 97
B. les choix plastiques 116
1. photographie – la présence du mur 116
2. dessin – la représentation du mur 116
3. principe 117
4. protocole 117
5. la série 118

III. le résultat plastique : *seuil* 120
l'exposition 122
A. photographies 122
B. dessin 122
C. le corpus d'images 123

conclusion 126

Δ Delta (table des notions) 130

Ø atlas (table des illustrations) 148
I. images de références ..... 150 / 151 – 152 / 153
II. images de l'expérience ..... 154 / 155 – 156 / 157
III. autres images ..... 158 / 159 – 160 /161

Ω table des noms 162

bibliographie 166

résumé 179

résumé

seuil est un travail d'art plastiques, qui prend *le mur* comme sujet d'étude.
Au travers de la photographie et du dessin, ***seuil*** réalise un large éventail des murs de Paris.
Des portraits en gros plan des murs qui révèlent *l'objet théorique mur.*

À Paris comme ailleurs, *le mur* est omniprésent.
Il s'impose physiquement et conceptuellement dans la vie ordinaire.
Qu'est-ce qu'un mur ? Qu'est-ce que *le mur* signifie et représente ?
Il y a le mur, la cloison, la paroi, tout comme le mur et la frontière.
Il y a des barrières et d'obstacles, qui sont aussi des *murs*.
Certains bâtis solidement d'autres tout aussi solides, parce que très intériorisés.
Et *le mur* se reconfigure par la crise sanitaire, il se dématérialise et se ré matérialise.
L'espace urbain est devenu une sorte de « labyrinthe d'interdictions[75] ».
Qu'il s'agisse de barrières institutionnelles ou auto-imposées, le mur est le signe le plus visible.

Au travers de choix techniques et d'un protocole pré établis, le mur est isolé par une frontalité et un cadrage extrêmes. Photographies et dessins montrent simplement de grandes surfaces de murs qui éradiquent toute figure. Ces images révèlent la texture du mur comme peau, dans ses couches de temps de vie, les strates de mémoire qui y sont inscrites.
Les images sont présentées en tirages unique et dans l'échelle 1.

75. Voir Cildo Meirelles, ***Através***, Installation multimédias, collection Musée Inhotim, Brésil, 1983/1989.