

Entre apparaître et disparaître

Contre « la tyrannie du visuel », représenter l'absence



Directeur de mémoire : Antoine Verdier

Sylvia Donis

Mémoire Master 2 EAD

Année 2020-2021

- « - Et ça, c'est trop transparent ou pas assez ?
- Ça dépend si vous voulez montrer la vérité.
 - C'est comment la vérité ?
 - C'est entre apparaître et disparaître. »

Jean-Luc Godard, *Alphaville*

Remerciements :

Je tiens à remercier monsieur Antoine Verdier mon directeur de mémoire pour ses remarques détaillées et précises ainsi que pour sa bienveillance, et particulièrement mes camarades d'études pour leurs encouragements et leur soutien, Sarah Chapey-Richon, Natali Mata et Fanny Pouedras.

Résumé :

I. Le paradoxe contemporain entre un trop-plein et un vide

Cette première partie explore l'esprit du temps paradoxal, qui me permet de situer mes recherches : entre la « tyrannie du visuel » et le morcellement du corps et des relations dû à la mondialisation.

Cette partie est constituée d'un parcours visuel et analytique.

II. Entre apparaître et disparaître : comment voir l'invisible, comment créer de nouvelles formes dans et malgré le vide ?

Il s'agit de ma problématique, située à l'intérieur même du paradoxe : comment voir l'invisible, comment créer de nouvelles formes dans et malgré le vide, comment trouver une troisième voie ? Elle amorce la proposition de rapport subtil au réel faite dans la partie suivante, en dissidence par rapport à l'esprit du temps analysé dans la première partie, mais également dans sa continuité.

Il s'agit de bannir les certitudes et d'investir la nuance.

III. Une pratique de la discrétion, de l'invisibilisation, de la fragilité et de la vulnérabilité

Cette partie apporte une réponse plastique à la volonté post-moderne de visibilité exacerbée : une pratique qui s'oppose à l'esprit du temps tout en y étant pleinement ancrée ; une proposition d'explorer une troisième voie faite de relation et de vide, de fragilité et d'éclatement, afin d'aiguiser les sens et la réflexion subtils des spectateurs.

Ma démarche suit le processus logique de réflexion qui préside et commande à la réalisation du projet. Il arrive que cette logique suive la chronologie.

La pratique et le corpus iconographique sont analysés au fur et à mesure de la progression de la réflexion.

N. B. : J'emploie le terme « image » dans différentes acceptions : comme synonyme de « reproduction », c'est-à-dire dans un sens global et général, mais également comme synonyme de « photographie ».

SOMMAIRE

Introduction

Pour une approche subtile du réel : de la discrétion comme pratique subversive p. 5

I. Le paradoxe contemporain entre un trop-plein et un vide p. 10

1. « Donner à voir », l'hyperréalisme de la vision ou l'« omnivisibilité pathologique » p. 11

Pratique : Contre le visuel à tout prix, la recherche de l'évanescence, de la disparition et de la réapparition. p. 16

2. L'éclatement des relations : le corps post-moderne p. 20

a. Le morcellement du moi, le narcissisme et la visibilité narcissique impliquent le renforcement de l'individualisme, du communautarisme, et empêchent toute action collective p. 21

Pratique : *Seuls ensemble ; créer une œuvre commune par le son et la voix* p. 24

b. La déconnexion de la dimension psychologique du sujet dans l'appréhension des corps p. 30

Pratique : L'« épiphanie du visage », expression de l'altérité absolue p. 32

Pratique : Le visage « retravaillé » en atelier et mis à distance p. 33

c. La désubstantialisation du réel : ombres et poussières p. 34

Pratique : L'ombre, « l'envers du visible » p. 37

d. La fragmentation des corps p. 40

Pratique : Parcours de recherches sur le vide, le fragment et l'espace entre p. 42

e. Considération des corps des spectateurs, éclatés et réunis p. 49

II. Entre apparaître et disparaître : comment voir l'invisible, comment créer de nouvelles formes dans et malgré le vide ? p. 51

1. Voir l'invisible, est-ce si contradictoire ? p. 52

2. Quelle troisième voie, entre le trop-plein et le vide ? p. 55

Pratique : Rendre le *ma* perceptible ? p. 57

3. Voir derrière les apparences et les certitudes p. 59

4. Proposition artistique : affirmer la présence, même subtile, dans l'absence p. 62

Pratique : Parcours exploratoire et expérimental du vide

1. Retrancher pour mieux solliciter l'imaginaire : le triptyque p. 64

2. La dissolution du médium, de l'image et du sujet p. 66

3. La disparition et la réapparition de l'image par la mise en jeu du corps des spectateurs p. 68

4. Exploration de la transparence et de l'ombre p. 69

III. Une pratique de la discrétion, de l'invisibilisation, de la fragilité et de la vulnérabilité	p. 70
1. La force subversive de la discrétion	p. 72
Pratique : «Faire et défaire, c'est toujours travailler».	
Quelle valeur marchande ?	p. 74
2. Les photographies de famille anciennes, fragilité du souvenir	p. 77
Pratique : L'amateur et l'accident	p. 83
3. À la recherche de l'image disparue	p. 84
Pratique : L'enfant effacé	p. 85
4. «Ça a été»	p. 89
Pratique : Ce que l'on sait et ce que l'on voit	p. 92
5. Le paradoxe de l'effacement	p. 93
Pratique : L'image effacée	p. 94
Pratique : L'invisible et le visible	p. 95
6. Un médium fragile et ambigu : le verre	p. 99
Pratique : Le verre chargé d'histoire	p. 100
7. Éclatement et distance à l'échelle du monde	p. 104
8. L'esthétique du ma	
Pratique : L'écart entre chaque partie du triptyque	p. 107
9. L'espace entre, l'«espace minimal de la liberté»	p. 109
10. Le vide et la relation	p. 111
Pratique : Creuser le vide pour chercher la relation	p. 113
11. La distanciation brechtienne appliquée à l'installation	p. 115
12. Le processus et l'incertitude au cœur	p. 117
Pratique : récapitulatif du processus de création	p. 118
Conclusion	p. 125
Une troisième voie ou un paradoxe insoluble ?	
Bibliographie	p. 129
Index des noms propres	p. 133

Introduction

Pour une approche subtile du réel

De la discrétion comme pratique subversive

1. Le trop-plein de voir

Le dispositif architectural du panoptique de Bentham, datant du XVIII^{ème} siècle puis réactualisé surtout par l'analyse de Michel Foucault (dans *Surveiller et punir, Naissance de la prison*) en 1975, constitue une sorte de métaphore de notre société de surveillance et de vision post-moderne. Utilisé principalement pour la construction de prisons, il consiste à voir « tout », c'est-à-dire à ne laisser invisible aucune zone des cellules des prisons, le comble étant que les gardiens présents au centre du dispositif sont eux même visibles par des sortes de méta-surveillants... dans une espèce de mise en abyme du voir. Cette faculté d' « omnivisibilité » est aujourd'hui intégrée par chacun dans sa pratique quotidienne : chacun peut se photographier, voir et faire voir son environnement familial, même le plus intime et le plus anodin, le soumettre à la vue donc à la surveillance de tout un chacun, par le biais principalement des réseaux sociaux et des écrans omniprésents. La surveillance qui était extérieure dans le panoptique est devenue intériorisée. Notre époque semble soumise à un « visuel hypertrophié », à un « hyperréalisme de la vision » et à « un panoptisme généralisé »¹.

Ce phénomène interroge intimement ma pratique qui est basée sur le visible, puisqu'étant photographe au départ, puis artiste visuelle, je ne peux faire autrement que d'y être sensible. Mais paradoxalement, cette « hypertrophie » m'empêche de voir, elle dissimule une partie du visible, comme du bruit empêcherait d'entendre un son subtil et peut-être plus « vrai », comme le suggère Godard cité en exergue. Je cherche donc à contourner ce trop-plein.

2. Chercher une forme de dissidence dans l'invisibilité

Dans ce contexte, la déploration face à ce phénomène ou l'opposition frontale ne me semblent en aucun cas des réponses satisfaisantes ou constructives. Elles seraient encore trop binaires ou manichéennes, et s'inscriraient encore dans ce « trop plein » de sens que je cherche à éviter. Mes recherches ont donc porté sur la question du visible et de l'invisible. Les matériaux, le médium, le processus choisis, tout concourt à proposer une approche subtile de la réalité, qui, en toute discrétion, contourne le diktat ambiant, la « tyrannie du visuel » pour reprendre l'expression de Marcel Duchamp.

Pour le philosophe Pierre Zaoui, la discrétion peut être paradoxalement politique : « [Il s'agit d'] une question de résistance à un nouvel ordre établi : celui qui prétend identifier l'être à l'apparaître et la valeur à la visibilité. [...] D'où l'enjeu politique et actuel de la discrétion : apprendre à quitter l'ordre de la monstration de soi et de la surveillance généralisée, c'est déjà entrer dans une certaine forme de dissidence. »² ; « dans des sociétés de surveillance généralisée et d'inféodation sans reste à l'image publique de soi, nouvelle sorte de totalitarisme *soft*, [l'art de la discrétion] est même devenu la condition *sine qua non* de tout engagement politique un peu sérieux. »³.

Prendre le contre-pied de l'art ambiant, montrer que je ne montre pas, voir ce qui n'est pas ou qui n'est plus, apercevoir le visible et regarder l'invisible, affirmer haut et fort une recherche de discrétion... c'est sur ce genre de paradoxes qu'ont porté mes recherches.

1 Maurice Fréchuret, *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique*, p. 11

2 Pierre Zaoui, *La discrétion ou l'Art de disparaître*, p. 17

3 Pierre, Zaoui, *op. cit.*, p. 145

3. De l'expérience au concept et vice versa : interroger la disparition par le moyen du médium photographique

Au-delà des questions politiques, la question suprême qui me traverse est de savoir ce qu'on voit quand on ne voit pas. Il y a beaucoup de fréquences du spectre lumineux que l'on ne voit pas. Qu'est-ce qu'on verrait si on pouvait voir ces fréquences ? Voit-on quelque chose dans le noir ? Qu'y a-t-il que l'on ne voit pas ? Que voit-on dans le noir ? En somme, comment voir l'invisible ? Comment représenter ce qu'on ne peut pas voir, représenter ce trou noir, ce vide, autrement que par le vide lui-même, le trou ou la béance ?

Mon but est de susciter une autre façon d'appréhender le réel, plus fine et subtile que celle que nous connaissons dans notre société cartésienne et pragmatique.

Même si le point de départ de ma pratique est la photographie, elle s'inscrit résolument dans le champ de l'art contemporain et pourrait être qualifiée de « conceptuelle ». Pourtant, si elle vise à être réflexive, elle propose également des expérimentations sensorielles qui interrogent le médium dans ses constituants, mais aussi qui questionne la place et le rôle du spectateur.

Le médium originel et essentiel que j'utilise dans ma pratique plastique est la photographie argentique. Mais dans mes recherches je ne m'en interdis aucun autre, il m'arrive donc de pratiquer la vidéo, le film super 8, la sérigraphie, le dessin ou encore la peinture en fonction des nécessités que je rencontre. Je développe et tire mes négatifs mais je peux aussi travailler à partir d'un fichier numérique. J'ai une approche de la photographie qui s'intéresse aux particularités de ce médium et à ce qui en découle, donc ma pratique s'éloigne quelque peu d'une photographie dite "pure" pour aller explorer d'autres possibilités. Dans un souci d'utiliser les pleines particularités des matériaux, je travaille sur du papier photographique ou spécifique (papier Shiramine par exemple). Le fait que je développe et tire moi-même les photographies argentiques noir et blanc me donne la possibilité de procéder à des expérimentations de supports, ce que permet particulièrement l'émulsion liquide : tissu, carton et toutes sortes de papier. Je m'intéresse également à la sérigraphie pour la liberté qu'elle me procure, sa facilité d'utilisation et le fait qu'elle puisse être, plus aisément que la photographie, appliquée à un nombre presque infini de supports (du papier au bois et à la plaque de verre...) Lorsque je veux expérimenter la transparence et l'invisibilité, j'utilise de l'encre de sérigraphie blanche transparente. Pour explorer également les interactions sur l'image et expérimenter sa disparition et sa réapparition, il m'arrive d'employer de la peinture thermosensible, qui a la particularité de devenir transparente avec la chaleur (par exemple en la réchauffant dans ses mains) et au contraire de redevenir opaque lorsque la température baisse à nouveau. Ainsi, je n'exclus a priori aucun matériau ni aucun support dans mes expérimentations, à partir du moment où ils sont nécessaires à mon propos et signifiants.

Je pratique principalement des installations, même si elles ne représentent pas l'entièreté de mes créations. Les installations et les mises en espace me permettent de questionner l'acte de voir et la place du spectateur.

Le projet final est une tentative d'élaborer un dispositif permettant de voir l'invisible, qui propose aux spectateurs non seulement une expérience singulière mais aussi une réflexion sur le paradoxe de l'apparition et de la disparition, d'une éventuelle troisième possibilité. Il s'agit selon moi de la seule manière de sortir de l'évidence et d'atteindre la nuance.

4. Entre absence et présence : la mort, la disparition et la photographie

La photographie étant une pratique qui questionne en particulier la représentation du réel, et qui concerne le temps, elle est intimement liée à l'idée de présence et d'absence. Je suis éminemment influencée par le concept élaboré par Roland Barthes dans *La chambre claire* : le "ça-a-été". Dans la photographie, précise-t-il, "je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. (...) Le nom du noème de la photographie sera donc : "ça a été". En cela, ce médium est étroitement lié à la disparition, à la mort et à la représentation, c'est-à-dire au fait de rendre présent à nouveau : "En attestant que l'objet a été réel, [la photographie] induit subrepticement à croire qu'il est vivant." ¹ En prenant l'exemple du portrait d'un condamné à mort, Lewis Payne, pris par le photographe Alexander Gardner en 1865 quelques heures avant sa pendaison, Roland Barthes prend soudainement conscience de cette collusion temporelle : le personnage représenté "est mort et va mourir". Il est à la fois présent et déjà disparu. Ce concept rejoint la pensée de Paul Ardenne qui parle de l'"esthétique des revenants", et évoque le "ce n'est plus là" à propos de certains travaux photographiques.²

C'est ce rapport entre l'absence et la présence qu'il m'intéresse au plus haut point d'expérimenter dans ma pratique. C'est ainsi que je m'intéresse au visage de personnes disparues. Je préfère parler de visage plutôt que de portrait, ce dernier terme sous-entendant une longue tradition picturale et photographique d'où les préoccupations psychologiques ne sont pas absentes. Or, ces préoccupations ne m'intéressent pas en tant que telles. De plus, étant donné que je n'ai pas de modèle, je ne considère pas que je pratique le portrait. Je m'intéresse au visage en tant qu'il s'agit du premier contact que l'on a avec un individu, comme l'analyse Emmanuel Levinas dans son approche éthique³. Le visage est également la partie du corps qui porte le plus la marque du temps qui passe. Il suffit de voir la série d'autoportraits que Roman Opalka a effectuée, constituée de photographies qu'il a prises à la fin de chacune de ses toiles pendant plusieurs décennies, et qui le montrent devenir de plus en plus blanc et lui aussi disparaître progressivement à l'instar de ses peintures.

Pour ma part, j'utilise des photographies d'archives, soit anonymes, soit personnelles, et je les "travaille", c'est-à-dire les modifie d'une manière ou d'une autre, afin de questionner la présence de ces personnages disparus. Enfin, travailler sur le visage est une manière de proposer un face à face aux spectateurs : il y a forcément une frontalité dans le visage qui affronte, confronte ou interroge celui ou celle qui le regarde. C'est pour cela que cette frontalité est la modalité principale de mise en relation des spectateurs avec mes installations. En cela, je cherche à les impliquer grâce à une distance physique et symbolique intime et personnelle.

1 Roland Barthes, *La chambre claire*, p.123

2 Paul Ardenne, *Entre fantomatique et métonymie, Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain*, p. 248

3 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, passim

La photographie soulève en effet ce paradoxe fondamental et vertigineux pour moi : comment rendre l'absence encore plus présente ? Par quels moyens plastiques expérimenter la disparition et le vide ? Comment résoudre le problème de rendre visible ce qui n'est pas, ou qui n'est plus ? Il ne s'agit pas uniquement de chercher à représenter une personne disparue, c'est-à-dire de la rendre à nouveau présente par son image photographique, mais de mettre en scène par et dans l'image, ce vide, cette béance laissée par sa disparition. Il s'agit donc également d'interroger l'image et la représentation elles-mêmes.

5. La recherche d'une troisième voie

Pour moi, affiner sa perception du réel et la rendre plus subtile passe par l'interstice, l'intervalle présent dans le paradoxe même : entre deux opposés je considère qu'il y a toujours une troisième voie. Dans mon travail, je m'inspire principalement d'un concept d'esthétique issu de la culture orientale, exprimé en japonais par ce mot : *ma*.

Le *ma* désigne l'intervalle, l'espace qui relie, le vide entre deux éléments, la relation entre les deux, ce qui permet qu'il y ait "du jeu", c'est-à-dire que ces deux éléments jouent ensemble. Il ne s'agit pas de rien, mais d'un "vide plein de rien". L'économiste et penseur Ikujiro Nonaka résume cette notion ainsi : "« You and me » as an object does not exist, only the relationship exists." ("Toi et moi" en tant qu'objet n'existe pas, seule la relation existe)¹.

Cette notion m'est utile pour mettre en scène ce vide dans mes installations ou mes créations : mon ambition est de lui donner autant d'importance que les pleins de l'image, et de permettre à l'imaginaire des spectateurs de se mettre en action et de le combler. C'est en cela que j'espère que ma pratique est réflexive.

Bien que ma proposition plastique soit en opposition avec une certaine tendance contemporaine au trop-plein (visuel, sémantique, de certitudes...), elle est néanmoins profondément ancrée dans cette époque et en fait partie, par son intérêt pour ce qui est éphémère, évanescent ou «désubstantialisé» ; elle ne se considère pas comme étant «hors du monde».

1 Cité de <https://fr.linkedin.com/pulse/le-ma-japonais-lespace-qui-relie-jean-yves-prax>

I.

**LE PARADOXE CONTEMPORAIN :
ENTRE UN TROP-PLEIN ET UN VIDE**

1. “Donner à voir” :
l’hyperréalisme de la vision
ou l’« omnivisibilité pathologique »

La «tyrannie du visuel»



Chuck Close, *Big Self-Portrait*,
277 x 210 x 5 cm, acrylique sur toile,
1967-68, Walker Art Center,
Minneapolis, USA



Duane Hanson, *Man with Camera*,
matériaux divers, 1991, grandeur
nature, galerie Gagosian, USA



Robert Bechtle, *Pontiac*, huile sur toile,
151.8 x 214 cm, 1961, Whitney Museum
of American Art, New York, USA



Ron Mueck, *Mask II*, matériaux divers,
76 x 116 x 83 cm, 2002,
photo courtesy Anthony d'Offay, Londres



Mike Dargas, *Black and Gold*,
huile sur toile, 102 x 122 cm, 2018



Jean-Olivier Hucleux, *Autoportrait*,
dessin sur papier Canson, 1985, collection privée,
domaine public

«La beauté spectaculaire qui prétend d'avance subjuguer le monde»¹

L'hyperréalisme en peinture et en sculpture propose, dans une certaine neutralité et un souci exacerbé du détail, de rendre compte de manière photographique de la réalité, et de la figure humaine en particulier.

L'hyperréalisme montre le monde capitaliste, de manière qui se veut objective, comme un simple constat (comme Robert Bechtel ou Duane Hanson par exemple). De même, les toiles ou dessins de Chuck Close proposent une vision précise, froide et neutre des visages représentés.

Les sculptures de Duane Hanson quant à elles, renvoient aux spectateurs le miroir très précis de leur propre corps, mais figé dans des attitudes du quotidien, banales et triviales. Chaque infime détail est soigné pour coller au plus près de la réalité. Dans la continuité du Pop-Art, la culture de masse et la quotidienneté accèdent au musée. Les années 1960-1970 sont en effet celles où le capitalisme et le libéralisme commencent à s'imposer, et font en particulier voler en éclat les limites de la «grande culture» et de la culture de masse². Ces idéologies cherchent à tout mettre en lumière, à rendre tout possible et donc à tout niveler sur un même plan.

Il s'agit d'une manière d'étendre son emprise sur le monde en l'englobant dans un seul et même regard. Rien n'est laissé dans l'ombre. Or, même dans la représentation du corps ou des visages humains, se dévoile à travers cette neutralité affichée, une sorte d'angoisse sourde face à la dés-humanisation.

Dans toutes ces pratiques, la photographie est utilisée comme point de départ ainsi que pour ses capacités d'enregistrement du réel, ce que les Américains appellent le «photoréalisme»³.

Le spectaculaire est la norme de l'hyperréalisme, dans le sens de «ce qui est donné à regarder», tel que l'emploie Guy Debord⁴ : les corps et les visages sont traités de la même manière que des objets ou des marchandises, dans une totale extériorité.

Le concept de «spectacle» tel qu'il l'emploie renvoie en effet à l'aliénation de l'individu. Guy Debord reprend à son compte la thèse de Marx sur le fétichisme de la marchandise : « C'est le principe du fétichisme de la marchandise, écrit-il, la domination de la société par « des choses suprasensibles bien que sensibles », qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le mode sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence »⁵ Les personnages représentés dans les œuvres hyperréalistes sont donc traités avec le même souci du détail et la même précision «objective» que s'il s'agissait d'objets manufacturés.

Cette thèse est reprise, approfondie et actualisée par Annie Lebrun : selon elle, le capital se serait emparé de l'image qui est elle-même devenue une économie, d'autant plus depuis qu'elle est dématérialisée par l'emploi des smartphones, et qu'elle ne nécessite plus d'intermédiaire : «C'est de se développer en gigantesque vampirisation de l'image par le capital que l'économie distributive tient sa radicale nouveauté⁶.»

1 Pierre Zaoui, p. 157

2 Christopher Lasch développe en effet cette idée selon laquelle, à partir des années 1960, la culture de masse est réhabilitée et devient un «exercice obligé» de la «contre-culture». Cette essort coïncide avec l'émergence du capitalisme et du libéralisme. (Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2011, p. 9)

3 À la suite de Louis K. Meisel qui aurait «inventé» ce terme en 1969, comme il le signale lui-même dans son ouvrage : *Photorealism*, Abradale/Abrams, New York, 1989

4 *La société du spectacle*, 1967

5 *La société du spectacle*, thèse 36.

6 Annie Lebrun, Juri Armanda, *Ceci tuera cela, Image, regard et capital*, éd. Stock, «Les Essais», 2021, p. 16

D'ailleurs le gigantisme des formats participe de cette tentative de sidération du spectateur, qui empêche tout esprit critique et contribue à la transformation de l'art en marchandise.

La sculpture *Mask II* de Ron Mueck est caractéristique de cet art qui est tourné vers une pure extériorité imposée à la vue des spectateurs par son format : en effet, elle est plus grande que nature (113 x 46 x 30 cm) et présente un visage masculin en train de dormir, dont les traits sont déformés par la position couchée et la détente du sommeil. L'acte intime est mis au jour et rendu public dans sa plus grande cruidité.

Les toiles hyperréalistes sont souvent d'un grand, voire d'un très grand format, comme pour imposer leur vision. L'autoportrait de Chuck Close de 1967 mesure presque 3 mètres sur 2. Le gigantisme est une autre façon de proposer une forme de domination du visuel.

L'hyperréalisme se situe donc pour moi du côté du *plein*, c'est-à-dire que le champ visuel est rempli, tout est donné à voir, la représentation est pleine de signification et de certitude sur elle-même. Pour reprendre l'expression de Marcel Duchamp, le visuel y est «tyrannique»¹.

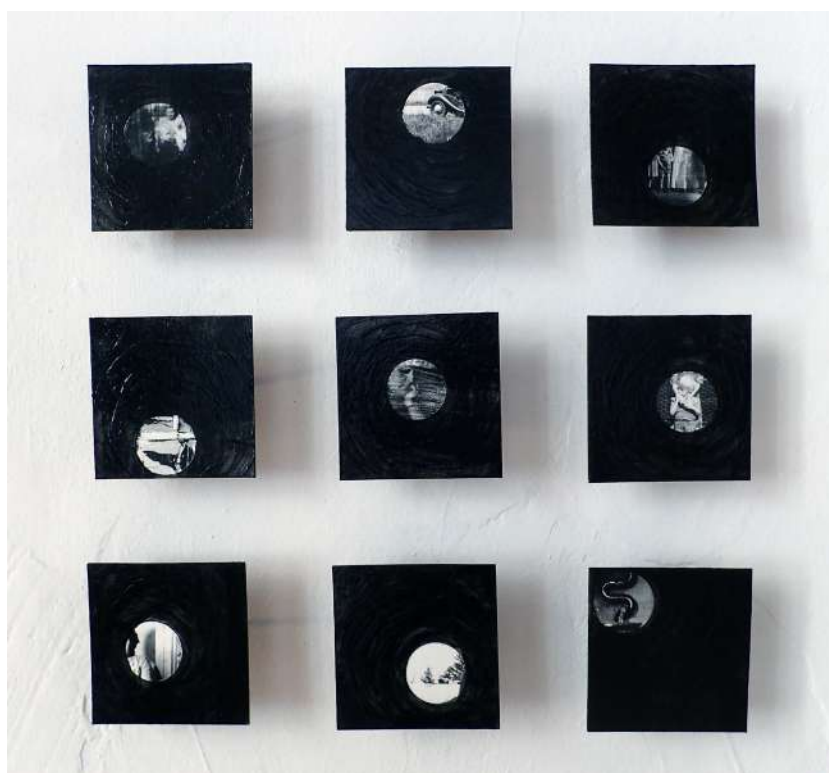
¹ Beaucoup plus récemment et dans le même ordre d'idées, Annie Lebrun parle de la «dictature du visuel» à propos de l'ère de la «distribution» (et non plus de la «reproduction» comme l'avait analysée Walter Benjamin au XX^{ème} siècle) dans laquelle est entrée l'image depuis l'avènement des réseaux sociaux et le développement phénoménal d'internet : Annie Lebrun, Juri Armanda, *Ceci tuera cela, Image, regard et capital*, éd. Stock, «Les Essais», 2021

Contre le visuel à tout prix, la recherche de l'évanescence, de la disparition et de la réapparition

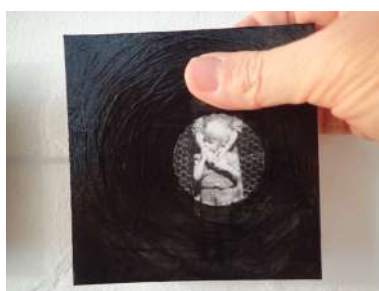
Ne pas voir : soumettre le visible à un dévoilement progressif (1)

La série *Détails, seconde génération* propose d'explorer l'intime sans que celui-ci ne soit donné immédiatement : il nécessite une intervention et un effort de la part du spectateur. Des photographies d'archives sont tirées sur du carton aquarelle et recouvertes de peinture thermosensible, sauf un détail. La peinture thermosensible devient transparente à la chaleur et laisse voir la photographie tirée en-dessous.

Le corps du spectateur est mis en jeu puisqu'il doit réchauffer l'image dans ses mains pour qu'elle soit vue dans son entier. Le visage récurrent d'un enfant mort jeune apparaît alors d'une photographie à une autre. L'intime ne se donne pas d'emblée.



Photographie argentique sur carton aquarelle,
peinture thermosensible,
10 x 10 cm chaque – 2016



Ne pas voir : soumettre le visible à un dévoilement progressif (2)

D'autres images d'archives, d'anciennes plaques de verre datant du XIX^{ème} siècle et représentant des moments intimes d'une vie familiale pris en studio ou par des photographes amateurs (une noce, un communiant, un grand-père assis dans son jardin...) sont tirées sur du tissu, matériau léger et translucide. La cendre résultant de la crémation des emballages de ces négatifs anciens recouvre le tissu et est soumise au vent ou autre déplacement d'air : au gré des mouvements de l'air, l'image se dévoile ou au contraire est cachée.



Photographie argentique sur tissu,
cendres,
20 x 25 cm– 2017

Expérimenter le temps long de la disparition

S. H. propose d'expérimenter la disparition de l'image en même temps que celle du médium : l'image du visage d'un jeune homme disparu sans laisser de traces est dessinée au pochoir à l'aide d'argile sur un rond de glace.

Les éléments naturels suivent leur rythme propre qui est lent : au fur et à mesure que la glace fond, l'image du visage se déforme jusqu'à disparaître en tant qu'image.



Glace, argile, diamètre 12 cm – 2019

À l'opposé d'une représentation «pleine», le *rien* de Tino Sehgal

En 2004, Tino Sehgal propose une expérience aux spectateurs dans sa performance¹ intitulée *This objective of that object* : ils les invite à pénétrer dans une salle d'exposition dans laquelle il n'y a rien à voir. Des performers sont placés là comme le seraient des spectateurs d'art, mais ils ont tous les yeux tournés vers le sol. L'artiste met en scène le vide puisqu'aucune œuvre n'est exposée dans ce lieu dédié aux expositions. Les spectateurs ne peuvent que se raccrocher au moindre objet présent dans la salle, au moindre accident dans son architecture, pour se construire une fiction satisfaisante et remplir ce vide.

Dans cette situation, le regard s'affine et l'imaginaire déborde.

Non seulement cette performance traite du vide et de la fiction qui peut le peupler, mais elle s'inscrit également dans un mouvement insaisissable par le capitalisme et le monde marchand. En effet, il n'y a pas d'objet à acquérir ou à vendre. L'essentiel est l'expérience vécue à un moment donné, dans un lieu donné, rétive à toute reproduction à l'identique.

Poussant sa position à l'extrême, Tino Sehgal refuse de documenter ses créations. Aucune captation ni aucun enregistrement de ses performances n'existe.

1 Je reprends ici la définition de la performance telle que la donne Manon Blanchette : «Par performance il faut entendre, ici, une forme d'art pluridisciplinaire qui a pris naissance autour de la fin des années soixante-dix et qui voulait mettre en scène des artistes provenant de pratiques différentes, des comédiens et souvent des gens du public. Ces œuvres donnaient lieu à des improvisations qui illustraient bien l'idée que chacune d'elles est unique, éphémère et indépendante des forces du marché de l'art.» (Blanchette, M., «Tino Sehgal : chuchoter la fable ou ne rien voir». *ETC*, (70), 30-32, 2005)

2. L'éclatement des relations : le corps post-moderne

a. Le morcellement du moi, le narcissisme et la visibilité narcissique impliquent le renforcement de l'individualisme, du communautarisme, et empêchent toute action collective

Selon Gilles Lipovetsky, le monde post-moderne est éminemment narcissique. Ce narcissisme, terme aux connotations très péjoratives, engendrerait une "fragmentation sociale"¹ : "le narcissisme, nouvelle technologie de contrôle souple et autogéré, socialise en désacralisant, met les individus en accord avec un social pulvérisé, en glorifiant le règne de l'épanouissement de l'Ego pur." Richard Bennett, que cite et discute Gilles Lipovetsky, va plus loin : selon lui "l'intimisme est tyrannique et "incivil"". Le narcissisme engendrerait donc des relations ""fratricides" et asociales". L'idée est en effet très répandue selon laquelle les nouvelles technologies et en particulier les réseaux sociaux qui permettent d'afficher son intimité et de la partager à distance avec des milliers d'individus, rendent les relations dépersonnalisées, paradoxalement anonymes, sans contact sincère et concret entre les personnes. Ce narcissisme rendrait l'homme vulnérable : "traversant seul le désert, se portant lui-même sans aucun appui transcendant, l'homme d'aujourd'hui se caractérise par la vulnérabilité. (...) Narcisse en quête de lui-même, obsédé par lui seul et, ce faisant, susceptible de défaillir ou de s'effondrer à tout moment, face à une adversité qu'il affronte à découvert, sans force extérieure" (Gilles Lipovetsky).

Or, il apparaît que la photographie est un médium propre à porter ce vide et cette absence, non pas uniquement dans les relations interpersonnelles mais également et plus largement dans notre rapport au monde : "Le fondement naturel vide de signification fait son apparition en même temps que la photographie moderne."² Cette réflexion fonde le concept de la photographie comme représentation d'une absence. Pour Kracauer, ce médium ne conserve que les restes, les rebuts de l'histoire.

Cette pensée amorce celle de Walter Benjamin, selon lequel la photographie et son caractère reproductible désacralisent l'œuvre d'art³. Gilles Lipovetsky parle de "désublimation" (p. 127). Aussi la reproduction se distingue-t-elle de l'image par le fait de la répétition possible du même qui conduirait à une standardisation de l'unique. C'est ainsi que l'œuvre d'art selon Benjamin perdrait son aura par le fait de sa possible reproduction.

L'image d'un visage répété reviendrait donc à n'être plus qu'une sorte de "logo" vide de sens, comme dans les sérigraphies d'Andy Warhol par exemple. En effet, le visage de Marilyn Monroe n'est pas un portrait, mais une simple image : "le visage qui, dans la tradition occidentale est à la fois le motif et la manifestation de l'intériorité et de la profondeur", ne renvoie pas ici à "une individualité mais à une image, sans le corps ni la chair qui ont prêté leurs traits à une certaine inscription de la lumière sur du papier sensible ne soient plus considérés"⁴. L'image reproduite et donc diffusée apparaît ainsi comme le symptôme d'un monde public, "où tout ce que je vois est par principe à ma portée (au moins à la portée de mon regard) relevé sur la carte du "je peux""⁵. Sur cette carte règnent l'image et le simulacre, où celui-ci n'a d'autre sens que de présenter sa surface vide au public, et où enfin, toute identité ne s'accroche qu'au visible, où toute image est l'image d'une autre. Ce monde des images et des simulacres qu'Andy Warhol a reconnu et auquel il a contribué représente la réalité, ou tout au moins, une autre réalité. Ceci lui permet d'affirmer : "je ne sais pas où l'artificiel s'arrête et où commence le réel. Le monde est un artefact⁶..."

Ainsi, le morcellement des relations sociales et de l'individu trouvera un écho dans celui du moi et du visage.

1 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, p. 79

2 Siegfried Kracauer, « La photographie », *Frankfurter Zeitung*, 28 octobre 1927

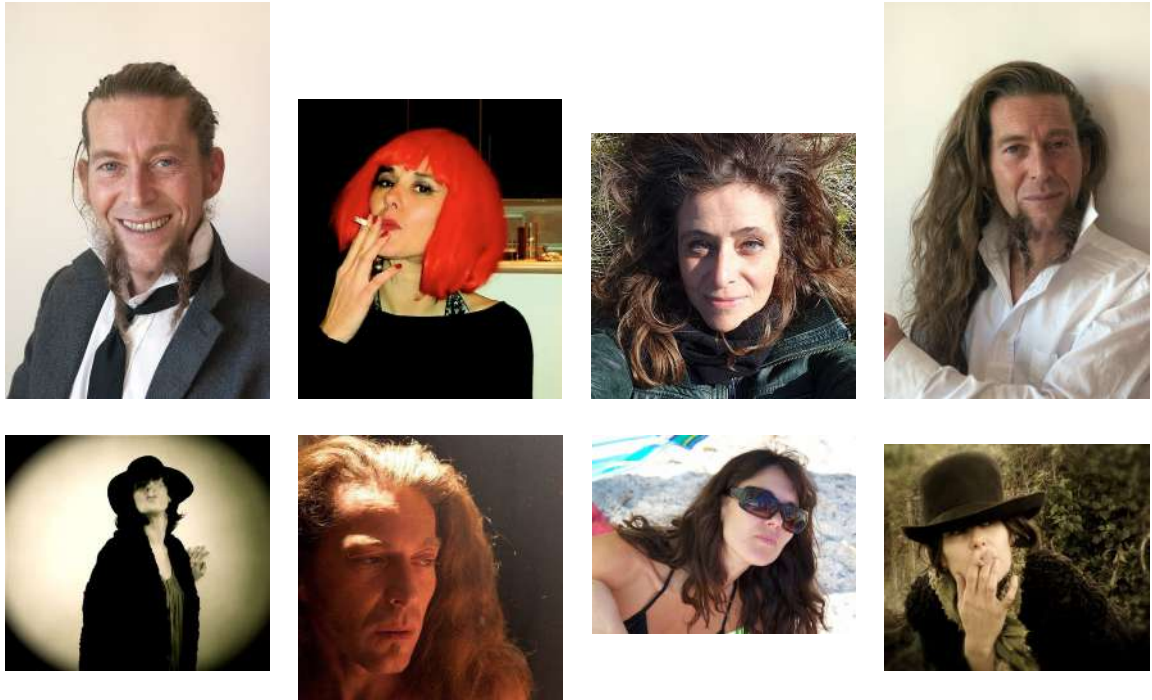
3 C'est la thèse qu'il développe dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* en parlant de la perte de l'aura de l'image, que provoque l'apparition de la photographie et du cinéma.

4 Luc Lang, *Artstudio* n°8, p. 46, printemps 1988 "Andy Warhol"

5 Merleau-Ponty cité par Paul Virilio dans *La machine de vision*, p. 26

6 Cité par Bernard Blisthène dans *Peinture-Cinéma-Peinture*, p. 270

Paradoxalement, la multiplication des représentations de visages, au lieu de créer un lien entre les individus, renforce leur séparation, en les centrant sur eux-mêmes et en empêchant d'une certaine manière les actions collectives, politiques par exemple, qui pourraient être menées. Or n'y a-t-il lieu que de s'en désoler ? Ou est-il possible de trouver des moyens de lier les individus entre eux d'une nouvelle manière, plus impalpable et subtile ?



Série d'images de profil issues des réseaux sociaux.



Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, acrylique sur toile, 205.44 cm × 289.56 cm, 1962, Tate Gallery, Londres

Seuls ensemble : créer une œuvre commune par le son et la voix

*Maintenant nous sommes seuls / ensemble l'un et l'autre*¹

Créer une œuvre collective à partir d'individus singuliers revient à chercher une voie hors de la désolation liée au narcissisme contemporain qui empêcherait toute possibilité d'action commune.

J'ai mené plusieurs tentatives pour tisser un récit commun en entremêlant différentes voix, sous la forme de vidéos et d'installations.

Ces deux médiums permettent de mettre en jeu non seulement l'image, mais aussi le son. C'est grâce à lui que dans ces tentatives, une histoire commune peut se créer.

Vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=uJaxhhu5X_I&t=648s



Là, vidéo 20 minutes, 2007
Captures d'écran

Au Cambodge, les khmers rouges ont enfermé et massacré des centaines de personnes dans le camp de Tuol Sleng, surnommé S21.

Dès son entrée dans le camp, chaque personne était photographiée, classée. Il nous en reste des centaines de visages.

Plus de trente ans plus tard, d'autres personnes attendant dans la salle d'attente du service psychiatrique d'un hôpital de Phnom Penh racontent ce qu'elles ont vécu pendant cette période. Leur visage fait écho à ceux des disparus.

Les voix off racontent des récits singuliers mais qui tous font partie de la même histoire. Toutes ces personnes, sans se connaître, contribuent à un seul et même récit, celui du

¹ Jon Fosse, *Quelqu'un va venir*, L'Arche, Paris, 1999, p. 19

formatage communiste auquel étaient soumis les khmers rouges et qu'ils faisaient eux-mêmes subir à leurs victimes.
Ils ne le livrent à la caméra qu'avec pudeur.
Ces visages dialoguent avec ceux des internés dans ce camp, prises en particulier en 1975.



Là, vidéo 20 minutes, 2007
Captures d'écran

Alors que chaque individu est seul dans le cadre de l'appareil photographique ou de la caméra, les voix et les histoires qui se tissent les relient entre eux et forment comme un unique récit englobant toutes ces singularités.

Un autre récit lié à une autre guerre réunit des individus isolés.

Sept anciens déportés dans le seul camp de concentration nazi situé sur le territoire français, le Struthof, sont réunis dans une vidéo autour d'un récit fictif.

Une légende en effet rapporte qu'un déporté se serait évadé du camp en sautant à la perche par-dessus les barbelés. Or selon les historiens liés à ce camp, ce déporté n'aurait jamais existé.

Néanmoins, cette légende permet aux anciens déportés, anciens résistants, de raconter leur propre histoire, bien réelle, vécue dans le camp.

La vie carcérale qu'ils ont endurée rend leurs récits proches : ils bâtissent et tissent eux aussi une histoire commune. Là encore, c'est la voix, l'impalpable du corps qui unit leur présence.

Vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=y09BCi65IIw&t=158s>



*Ils ne savaient pas que c'était impossible alors ils l'ont fait,
vidéo, super 8, 37 minutes, 2011*

Sept autres personnes ont livré un récit autour de leur expérience particulière de la mort. Elles ont été filmées en gros plan de face. De cette vidéo, deux images de chaque personnage ont été extraites, au moment où leur visage montre qu'ils semblent s'abs-traire du présent pour plonger dans leurs souvenirs.

Sur ces images, les voix des participants tissent encore une fois un récit commun. La seule présence du dispositif et du protocole de prise de vues très strict, crée forcé-ment une communauté de récits.



Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts,
14 impressions sur plexiglas, 50X60 cm chaque – 2011



Bande son : https://www.youtube.com/watch?v=_u3b38GVokE

Pour expérimenter la nuit polaire et l'obscurité permanente, je suis allée passer l'hiver en Islande au moment où le soleil ne se lève jamais, et j'ai demandé à cinq personnes natives du lieu de me raconter une histoire intime sur cette obscurité.

Un lien s'est créé naturellement entre les cinq personnes concernées, mais aussi entre l'obscurité et le récit. Il semblerait que la nuit soit propice à l'imaginaire et aux histoires que l'on se raconte. L'absence de vision favorise le récit partagé.



Bande son et tissage des voix : https://www.youtube.com/watch?t=3&v=toGClxdlctE&feature=emb_imp_woyt

b. La déconnexion de la dimension psychologique du sujet dans l'appréhension des corps

Tout d'abord, si mon travail traite du visage, je ne pratique absolument pas de portrait. Le genre du portrait est très connoté dans l'histoire de l'art et peut très rapidement être encombré d'une dimension psychologique qui ne m'intéresse pas. En effet, le visage n'est ici considéré que dans sa superficialité, comme celle de l'image elle-même d'ailleurs, sans aucune profondeur psychologique. Selon Richard Schechner¹, le postmodernisme marquerait même la fin de l'humanisme. Cela peut sembler paradoxal dans une société où les images de visages sont légion, mais elles ne semblent renvoyer qu'à la superficialité de leur représentation, d'autant plus quand il s'agit de représentations par des moyens reproductibles, comme la photographie ou la sérigraphie. Alors que la notion de "portrait" semble chercher à rassembler l'identité d'un personnage dans une même image, la "reproductibilité technique" propre à la photographie et à la sérigraphie crée le morcellement de l'identité et sa progressive disparition : "la répétition ne se contente pas de multiplier les exemplaires sous le même concept, elle met le concept hors de soi et le fait exister en autant d'exemplaires, "hic et nunc". Elle fragmente l'identité elle-même... Ou plutôt, la multiplication des choses sous un concept absolument identique a pour conséquence la division du concept en choses absolument identiques"².

La répétition rejoint également "l'option métonymique" de la disparition dont parle Paul Ardenne à propos de l'esthétique disparitionniste : "le plein (du vivant) représenté par le vide (du disparu), le corps charnel remplacé par une substance métaphorique qui en tient lieu, l'expression redonnée sous la forme de l'élosion etc..."³.

Le fait d'utiliser dans ma pratiques des images d'archives, donc anciennes et dont je ne suis pas l'auteure, contribue à ce que les visages soient considérés de manière distancée, sans que la psychologie du personnage entre en ligne de compte, ce qui n'empêche pas une certaine émotion de naître.



S. H., 2019

Ce visage provient d'une recherche internet : son expression est neutre. La force émotive qu'il renferme semble n'être due qu'à sa seule présence, en tant que visage, c'est-à-dire ce qui me permet d'entrer en contact avec l'autre dans son altérité.

1 Schechner, R. & Morin-McCallum, N. (1981). «La représentation postmoderne : la fin de l'humanisme», *Jeu*, (20), 35–51.

2 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1989

3 Paul Ardenne, *Opus cité*, p. 253

Selon Emmanuel Levinas¹ en effet, le visage est le moyen immédiat d'entrer en relation avec autrui, et en cela il requiert une responsabilité "infinie" pour l'autre. Le visage est exposé, sans défense et vulnérable.

Il permet peut-être d'accéder à une sorte de transcendance et en tout cas de mystère, comme il l'écrit dans un article intitulé "La ruine de la représentation"²: "Rencontrer un homme, c'est être tenu en éveil par une énigme."

La pensée de Levinas me permet d'envisager le visage non pas simplement comme un élément concret reflétant une intériorité, mais de le prendre comme lui, dans toute son "extériorité", c'est-à-dire en considérant que le visage de l'Autre est l'extériorité de son être et qu'il enclenche la responsabilité de celui qui le reçoit. C'est ce genre de responsabilité que j'aimerais convoquer chez les spectateurs, une manière éthique de considérer le visage et l'Autre.

1 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Biblio essais, 1971

2 Paru dans *Edmund Husserl 1859-1959. Recueil commémoratif publié à l'occasion du centenaire de la naissance du Philosophe*, Nijhoff, La Haye, 1959, Collection Phaenomenologica.

L' «épiphanie du visage», expérience de l'altérité absolue

Pratique

Pour Emmanuel Levinas, le visage est donc non seulement ce qui permet la rencontre de l'autre dans son plus grand mystère, mais aussi ce qui échappe à notre contrôle.

Il porte en lui une sorte de dialectique entre le visible et l'invisible : il semble être la porte par laquelle passent et deviennent visibles une multitude d'émotions, mais il ne nous laisse qu'entrevoir cet invisible d'une profondeur insondable.

Internet fournit quantité de visages dont nous ne savons rien.

Je me suis intéressée à celui des personnes disparues dont nous n'avons plus aucune trace, si ce n'est ces photographies datant d'avant la disparition. Le mystère que ces visages renferme en est encore plus grand.

Le visage «retravaillé» en atelier et mis à distance



Gueules cassées, 2018

Ces images proviennent de médaillons abîmés par le temps, trouvés sur les pierres tombales d'un cimetière, qui ont été photographiés puis sérigraphiés.

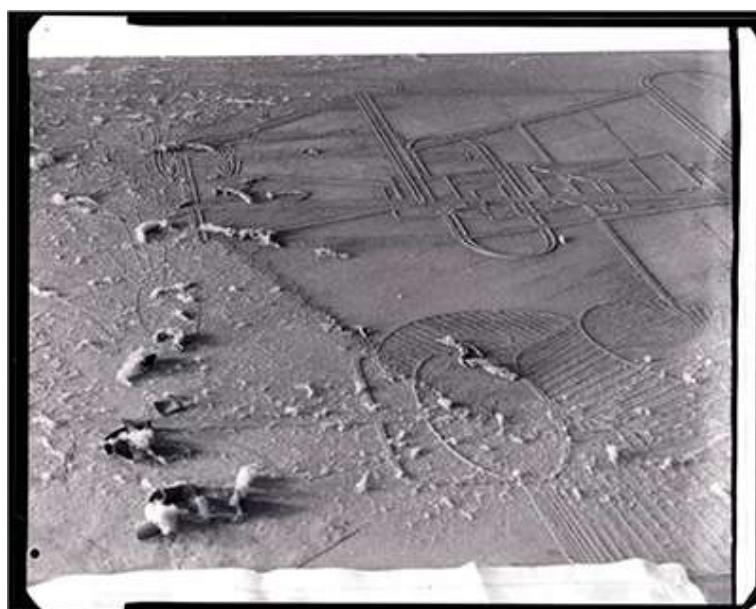
Ces diverses manipulations en atelier contribuent à mettre une distance entre le sujet représenté et le spectateur.

La dimension psychologique est quasiment inexistante mais l'«énigme» de ces visages n'en est que plus grande.

c. La désubstantialisation du réel : ombres et poussières

La répétition et la manière dont le visage est traité en photographie ou en sérigraphie, sont donc liées à la disparition et à la «désubstantialisation». Selon Gilles Lipovetsky, "partout c'est la disparition du réel lourd, c'est la désubstantialisation, ultime figure de la déterritorialisation, qui commande la post-modernité"¹. Cette considération rejoint un grand enjeu de la représentation postmoderne du corps : celui justement de la disparition de ses représentations. C'est dans ce paradoxe que s'inscrit mon travail : comment représenter un visage en train de disparaître, comment voir un visage qui n'est plus, comment voir l'invisible... ?

Les pratiques du XX^{ème} siècle qui mettent en avant tous les matériaux évanescents, fragiles ou éphémères, sont nombreux. Le réel tangible semble disparaître et il n'en reste que la trace, comme par exemple dans *Élevage de poussière* de Marcel Duchamp et Man Ray.



Man Ray, *Élevage de poussière* 1920, scan positif du négatif argentique sur film souple, 9,2 x 12 cm, Centre Pompidou, Paris

En 1920, Man Ray photographie *Le Grand verre* de Marcel Duchamp. Mais ce qui retient son attention est l'accumulation de la poussière sur l'œuvre, qui forme comme une cartographie d'un pays inconnu. Cette image met l'accent non sur ce qui aurait dû être le sujet principal de l'attention du photographe, mais sur ce qui est de l'ordre de l'accidentel, de l'accessoire, du dérisoire et de l'éphémère. Il s'agit d'une façon de voir proprement surréaliste, puisque Man Ray est fortement lié à ce mouvement : s'attacher au hasard, à tout ce qui permet de déjouer les attentes habituelles du regard. À la suite de Dada et de sa révolte liée aux atrocités vécues pendant la première guerre mondiale, les surréalistes cherchent à renverser le monde établi, à détruire la rationalité et à chercher une autre réalité dans la réalité communément appréhendée, plus poétique. Ils cherchent d'une certaine manière à se défaire du «réel lourd» pour reprendre les termes de Gilles Lipovetsky. Cette image est donc emblématique de cette nouvelle façon de voir le monde, qui tente de déceler ce à quoi le regard rationnel ne peut accéder, en allant au-delà des apparences et en s'intéressant à ce que l'on ne voit pas habituellement.

¹ Gilles Lipovetsky, *Opus cité*, p. 61

Dans la lignée de Man Ray et de Marcel Duchamp, l'artiste lié à l'Arte Povera, Claudio Parmiggiani lui aussi se détache de la représentation pour aborder l'abstraction, dans l'optique de ne pas «piéger le regard». Dès la fin des années 1960, en plein essor de la société de consommation, de nombreux artistes, dont ceux de l'Arte Povera, cherchent à s'en extraire et à la dénoncer dans leurs œuvres. Si Parmiggiani par la suite a pris ses distances avec ce mouvement, il en a gardé un attrait pour les matériaux «non stables», comme par exemple les ombres, et pour l'action du hasard. Pour lui, le processus de création est plus important que le résultat, c'est-à-dire que l'objet d'art qui peut alors devenir une marchandise et entrer dans le monde capitaliste marchand. Dans ses sculptures d'ombre, il accentue les zones sombres laissées au fil du temps par une bibliothèque sur un mur par exemple, en faisant brûler des matériaux (pneus ou couvertures) qui laissent une trace noire de suie sur les murs, à l'endroit des manques, précisément là où ne sont plus les objets une fois qu'on les a retirés. La trace et l'empreinte sont plus importantes que les objets. Là encore, l'artiste joue sur l'inversion entre le plein et le vide, entre ce que l'on voit habituellement et ce que l'on ne voit pas, de la même manière qu'un négatif photographique qui présente une image dont les valeurs sont inversées : les blancs correspondent à du noir en positif, et vice-versa.

Comme le précise Georges Didi-Hubermann dans l'ouvrage qu'il a consacré à deux œuvres de Parmiggiani¹, l'empreinte et la trace expriment à la fois la perte et le reste, l'absence et la présence. Cette dialectique se retrouve dans cette œuvre par sa matérialité paradoxale : la suie en effet est bien une matière, même si elle «représente» ici un manque.



Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre*, 2002,
sue sur bois, 240 x 460 cm, Musée Fabre, Montpellier

1 Georges Didi-Hubermann, *Génie du non-lieu : air, poussière empreinte, hantise*. éditions de Minuit, 2001

Ce travail de Claudio Parmiggiani fait écho aux images qui ont été prises à Hiroshima et Nagasaki après l'explosion de la bombe atomique américaine en 1945. Un phénomène étrange se produisit à ce moment-là : le souffle de la bombe atomique provoqua l'anéantissement pur et simple d'hommes ou d'objets dont, pour certains, seule l'ombre subsistait. Dans ce cas-là, l'ombre semble être devenue matière et avoir son existence propre.



Photographie de Matsumoto Eichi,
Nagasaki.

Elle représente la trace des atrocités commises, mais en tant que trace, elle porte elle aussi un invisible : celui de l'homme et de l'échelle soufflés, elle renvoie donc à plus grand qu'elle-même¹.

¹ Je m'oppose en cela à l'analyse de Maurice Fréchuret qui considère que ce cliché «reste [...] un objet passif, simple enregistrement d'une séquence historique [...] exceptionnelle. Les images que réalise Parmiggiani sont des images actives et non pas seulement réactives, contrairement à celles de la ville japonaise. Elles restent fondamentalement silencieuses (l'artiste insiste beaucoup sur cette particularité) alors que les clichés d'Hiroshima résonnent des bruits assourdissants de l'histoire.» (Maurice Fréchuret, *Opus cité*, p. 78-79). Il me semble que cette façon d'analyser ces images reste superficielle et néglige l'aspect référentiel de ces images et de l'ombre qu'elles portent, au sens propre comme au sens figuré.

L'ombre, «l'envers du visible»

Pratique

Dans le même ordre d'idées, l'ombre portée est à la fois absence et présence. Non seulement elle rappelle la légende racontée par Pline l'Ancien¹ au sujet de Dibutades et de l'invention de la peinture - puisque ce personnage aurait dessiné la silhouette de l'ombre du visage de son amoureux avant son départ pour la guerre afin d'en conserver l'image - mais aussi elle permet d'inverser le rapport entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, entre le plein et le vide, entre l'important et l'accessoire. Ce serait donc l'«envers du visible», pour reprendre l'expression de Max Milner². Selon lui, explorer toutes les ressources de l'ombre relèverait d'une urgence, puisque « le visible prolifère d'une manière proportionnelle à son manque de profondeur et d'«aura»³... »

C'est ce qu'il m'importe d'expérimenter dans ma pratique : ne rendre visible l'image que par son ombre.

Ainsi les images sont-elles imprimées sur des plaques de verre avec de l'encre transparente : elles sont donc invisibles lorsque les objets sont éclairés de manière habituelle et naturelle, par un flux de lumière descendant.

Elles ne peuvent être visibles que par l'ombre projetée de l'encre sur le mur situé à l'arrière. L'objet qui est aussi le médium, la plaque de verre, perd de son importance au profit de la trace évanescence et fragile d'une image qui disparaît dès que l'on éteint la lumière. Du même coup, une sorte de confusion s'installe sur la question du support : est-ce la plaque de verre qui supporte l'encre ? ou le mur qui porte l'ombre de l'encre ? Cette indécision me permet de voir l'importance de l'«espace entre» la plaque de verre et le mur.



1 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 12

2 Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Seuil, 2005

3 Max Milner, *Opus cité*, p. 10.



Gueules cassées, sérigraphies sur plaques de verre, base pour encre transparente, ombres projetées, 20 x 25 cm chaque – 2018

Le titre de cette installation, *Gueules cassées*, renvoie à l'expression que l'on employait pendant la première guerre mondiale pour désigner les soldats qui avaient été défigurés au front, souvent de façon monstrueuse.

Ici, il renvoie de manière métaphorique mais aussi concrète au dispositif : les photographies de soldats de la première guerre mondiale (prises sur des médaillons présents sur leur tombe) sont imprimées en sérigraphie sur des plaques de verre avec de l'encre transparente. L'éclairage projette l'ombre de cette encre sur le support (mur ou feuille de papier) présent derrière, et rend l'image visible.

Le titre renvoie donc à la fragilité du processus : les plaques de verre pourraient se casser, les visages invisibles apparaissent à la faveur de matières évanescentes, la lumière et l'ombre portée.

Tout est donc fragile, à l'instar d'un visage humain.

d. La fragmentation des corps

L'éclatement dans le temps et dans l'espace est une autre des caractéristiques des représentations postmodernes des corps, autant que leur fragmentation ¹.

En témoignent par exemple les interrogations sur les nouvelles découvertes scientifiques et le fait qu'elles permettent de soigner le corps mais aussi de le transformer. C'est là-dessus que porte par exemple une exposition du Musée de l'Homme intitulée *Aux frontières de l'humain* et dont l'affiche propose un corps, et en particulier un visage, proprement morcelés et éparpillés.



Affiche de l'exposition *Aux frontières de l'humain*, Musée de l'Homme, du 13 octobre 2021 au 4 juillet 2022

Cette image renvoie aux interrogations sur les progrès scientifiques et les peurs vertigineuses qu'ils suscitent dans la société, où domine l'impression que l'homme est dépassé par la technologie qui est censée à terme le détruire, ainsi que son environnement. C'est ce qu'indique explicitement le texte de présentation de cette exposition : «Les progrès technologiques ont permis de réparer notre corps biologique et d'accroître nos potentiels physiques et intellectuels, mais jusqu'où peut-on aller tout en restant humain, individuellement et collectivement ? N'avons-nous pas compromis notre propre avenir en malmenant la planète au nom du progrès ?».

Pour Gilbert Lacasse³, la science a permis cette fragmentation des corps soumis à l'examen d'un nombre de plus en plus grand d'appareils : l'imagerie médicale par exemple fractionne le corps en différentes zones pour pouvoir mieux l'observer.

La photographie a à voir avec le fragment de manière presque intrinsèque : en effet, par l'effet du cadrage, elle fractionne le réel.

1 D'après Lacasse, G. (1996). «La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images». *Cinémas*, 7(1-2), 167-184. <https://doi.org/10.7202/1000938ar>

2 Repris du site <https://www.mnhn.fr/fr/visitez/agenda/exposition-evenement/frontieres-humain>

3 *Opus cité*, p. 173

Ce qui m'intéresse dans cette fragmentation est justement le fragment, c'est-à-dire un élément re-tranché du reste mais qui le représente, qui en est extrait et qui contient l'ensemble en même temps. C'est ce qu'exprime l'artiste lui aussi qualifié de minimaliste Michelangelo Pistoletto dans sa série intitulée *Oggetti in Meno*, «Objets en moins» : « ... ce sont des objets par l'intermédiaire desquels je me libère de quelque chose – non pas des constructions, donc, mais des libérations. Je ne les considère pas comme plus mais moins, ce ne sont pas des plus mais des moins, en ce qu'ils apportent avec eux le sentiment d'une expérience perceptive qui s'est définitivement manifestée une fois pour toutes¹. »

L'œuvre *The ears of Jasper Johns*, qu'il a créée en 1966 en fait partie et est représentative de ce parti pris de retrancher une partie de l'image.



Michelangelo Pistoletto, *The ears of Jasper Johns*, 1966,
Photographies sur papier, deux éléments, 250×80 cm chaque,
Collection Fondazione Pistoletto, Biella

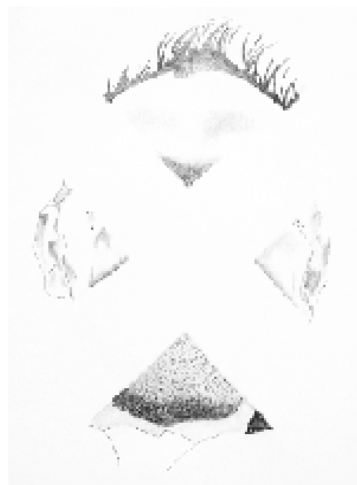
Le visage de Jasper Johns est fragmenté, la partie manquante marquée par le mur blanc étant aussi importante que les deux pans de photographie. Le vide laissé au milieu est signifiant, il permet à l'imaginaire des spectateurs de reconstituer l'image, qui même absente, existe bien de ce fait.

Ce vide mis en évidence puisque central est le véritable objet de l'œuvre, bien qu'il ne puisse être perçu que par les parties pleines qui l'encadrent.

¹ Citation empruntée à cette interview et traduite par mes soins : <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/michelangelo-pistoletto3>

Parcours de recherches sur le vide, le fragment et l'espace entre

Pratique



Vanishing F., série de 9 dessins, graphite sur papier, A3, 2020
Expérimenter le geste de la fragmentation par le dessin

Dans le cas des dessins *Vanishing F*, l'intention est d'expérimenter à peu près toutes les possibilités de la disparition partielle d'un visage, comme pour acter cette disparition et la rendre effective à mon regard. Il s'agit d'une manière de reconnaître cette disparition en la rendant concrète et visible.

Or il semble ici que le vide ne peut exister que s'il est cerné, délimité ou contrebalancé par le plein.

Dots & Nothing a été créé et installé sur les vitres d'un atelier en Norvège (d'où le titre en anglais puisqu'elle s'adressait au départ à ses premiers spectateurs qui étaient Norvégiens).

Ceci a permis de créer un trouble de la perception entre l'intérieur et l'extérieur, entre les pleins des bandes de papier et les vides, remplis de l'arrière-plan, c'est-à-dire de la nature.

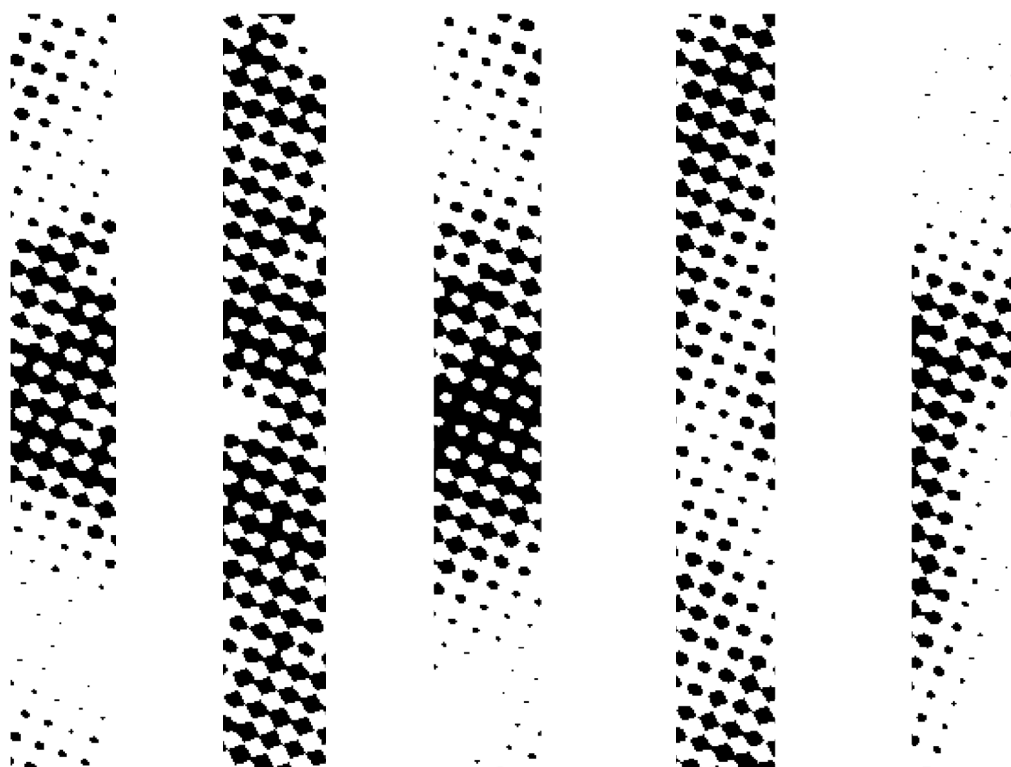


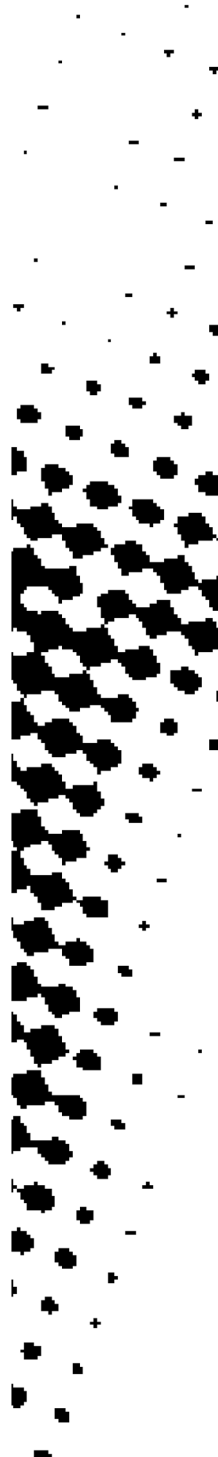
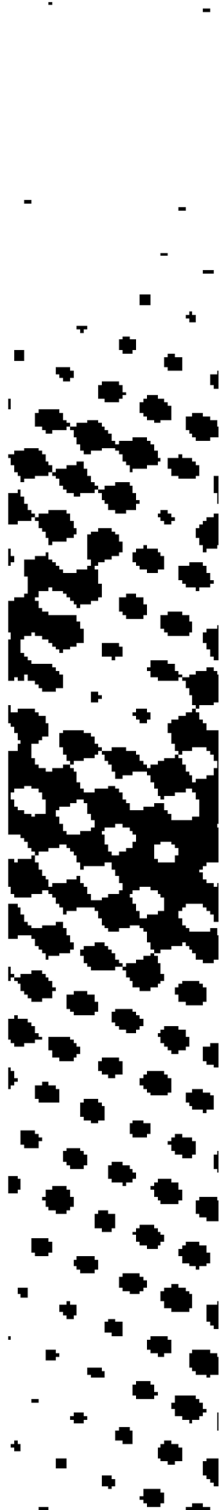
Dots & Nothing, Acrylique sur papier Shiramine, 7 bandes de 21 x 150 cm, dimensions de l'ensemble : 273 x 150

En agrandissant l'image numérisée de *Dots & Nothing*, je me suis rendue compte d'une sorte de fragmentation de la perception, due à la présence des points de trame qui finissent par exister par eux-mêmes, indépendamment de la représentation à laquelle ils participent.

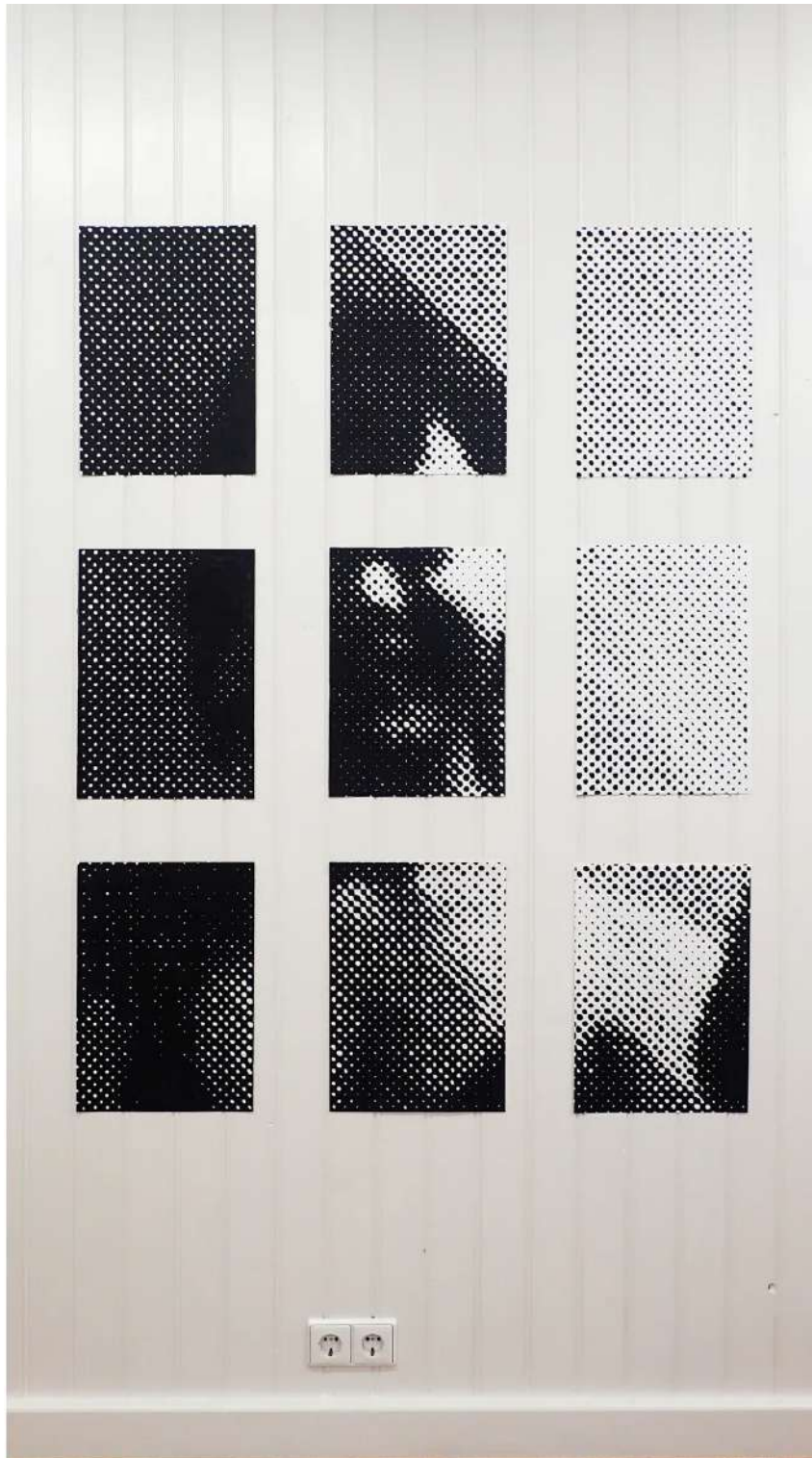
En particulier, je me suis intéressée au vide entre les points, et j'ai réalisé son importance primordiale pour "faire tenir" l'ensemble. Il en résulte une sorte de composition abstraite, qui semble répondre à une certaine organicité.

De plus, la perception de la limite du cadre est brouillée par endroits.



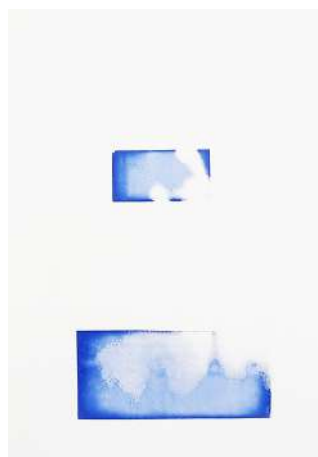
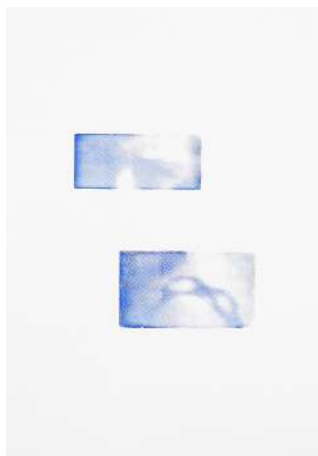


Fragmenter, espacer, voir ce qu'il se passe dans les espaces vides.



Gap, feutre, vide – 130 x 167 cm – 2020

Des fragments de visages sont extraits de films super 8 anciens.
Le fragment étant présent à son emplacement réel dans l'image, les vides autour de lui
sont signifiants.



Fovéas, sept sérigraphies à l'encre thermosensible, A3,
2020

Point aveugle et fovéa

Le point aveugle désigne une partie de la rétine «dépourvue de photorécepteurs¹» et donc complètement aveugle.

La fovea à l'inverse est la zone de la rétine où les détails sont vus de la manière la plus précise².

C'est à ce phénomène que fait référence ma dernière série.

L'œil, organe paradoxal, comporte donc en lui-même deux entités contradictoires, l'une contribuant à rendre visible, l'autre en revanche rendant invisibles certains objets selon l'angle dans lequel ils sont situés par rapport à l'œil.

Comme l'analyse Maurice Merleau-Ponty, le visible et l'invisible sont intimement liés. Il conditionne la relation entre les individus à une relation du regard. L'invisible de la rencontre avec autrui creuse la relation : «En réalité, il n'y a ni moi ni autrui comme positifs, subjectivités positives. Ce sont deux antres, deux ouvertures, deux scènes où il va se passer quelque chose³». La métaphore du creux qu'il emploie permet de mettre en évidence cet invisible nécessaire.

Cette relation est primordiale dans la rencontre entre les spectateurs, à la fois éclatés et isolés, mais également réunis par le dispositif.

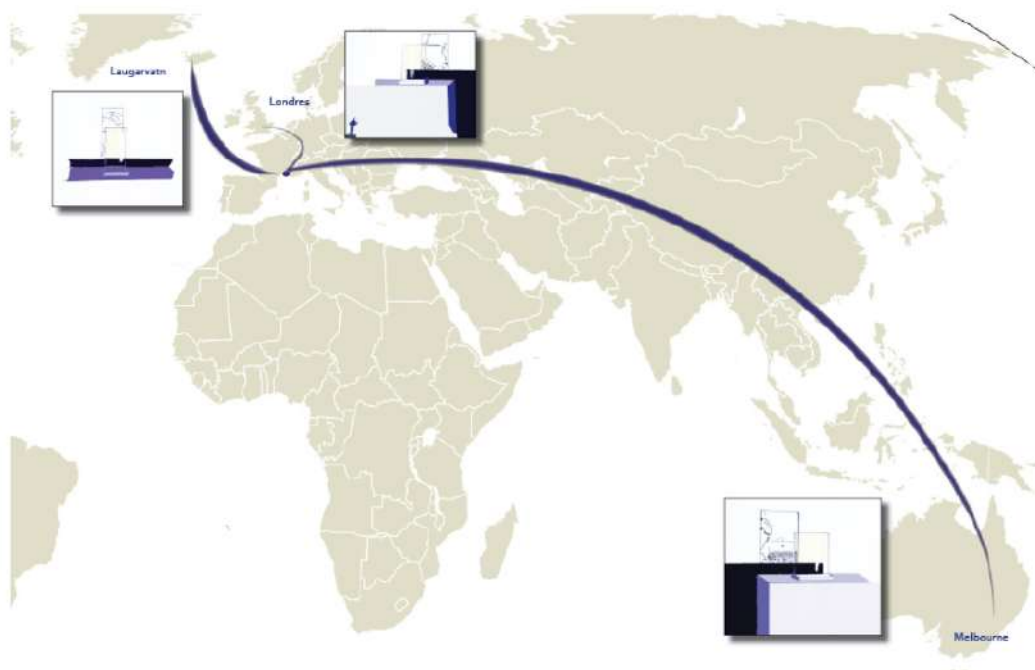
1 https://fr.wikipedia.org/wiki/Point_aveugle#:~:text=Le%20point%20aveugle%20ou%20tache,%C5%93il%20et%20quittant%20l'%C5%93il.

2 Selon le CNRS : <https://lejournel.cnrs.fr/nos-blogs/aux-frontieres-du-cerveau/la-photo-de-la-semaine-la-fovea-zone-particuliere-de-la-retine#:~:text=C'est%20la%20zone%20de,d%C3%A9tails%20est%20la%20plus%20pr%C3%A9cise%20!&text=Sur%20cette%20photo%20C%20on%20peut,au%20centre%20de%20la%20r%C3%A9tine.>

3 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 317.

e. Considération des corps des spectateurs, éclatés et réunis

Enfin, mon travail interroge également la place et les corps des spectateurs, à la fois morcelés et réunis. En effet, non seulement les spectateurs doivent se tenir à une certaine distance du triptyque pour pouvoir le voir dans son intégralité et accéder à son ombre projetée, donc à l'image, mais en plus, mon projet est de distancer encore davantage chaque partie du triptyque, aux dimensions du monde. Il s'agit par là de chercher une autre relation sociale et «politique» entre les hommes, à travers la distance et dans l'écart. Dans mon projet final, le sujet est donc comme démembré : seule une partie de son corps, son visage, est traité ; il est de plus découpé et éclaté. De même les spectateurs ne sont pas, comme ils le sont traditionnellement, réunis dans un même espace pour regarder une œuvre d'un seul tenant, mais ils sont dispersés. Et pourtant, leur regard fait exister une seule et même image : celle du visage de cet enfant. Le fragment étant à la fois une partie du tout et le tout lui-même, regarder un tiers de l'image équivaut donc à la regarder en entier. Le corps du spectateur "idéal" est donc à la fois éclaté et uni. Il s'agit pour moi du même paradoxe que nous trouvons dans notre ère postmoderne concernant les relations interpersonnelles : nous sommes à la fois isolés les uns des autres derrière nos écrans, et en même temps entièrement connectés, en lien avec le monde entier.



Les éléments du triptyque ont été envoyés respectivement à Londres, en Islande et en Australie.
Le «vide» entre les trois parties a donc été creusé par la distance,
et paradoxalement, le lien entre elles s'est approfondi.

Pour conclure, l'air du temps est donc propice au voir, à la monstration de tout ce qui est possible, des recoins les plus cachés et les plus intimes.

Le monde néolibéral, sous couvert d'abolition de toutes les frontières, rend l'individu soumis à cette tyrannie. Cela rejoint l'analyse de Michel Foucault sur la société de surveillance : tout est visible et donc tout est livré au contrôle de tous.¹ Mais trop voir empêche de bien voir.

Je propose une approche où il ne s'agit pas de voir tout mais de voir mieux, c'est-à-dire de voir ce qui n'est pas visible, de rechercher ce qui est caché au regard ou qui disparaît.

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, 1975

II.

**ENTRE APPARAÎTRE ET DISPARAÎTRE,
COMMENT VOIR L'INVISIBLE,
COMMENT CRÉER DE NOUVELLES FORMES
DANS ET MALGRÉ LE VIDE**

1. Voir l'invisible,
est-ce si contradictoire ?

Re-présenter signifie bien «rendre présent à nouveau», rendre visible quelque chose ou quelqu'un qui est absent, qui est donc invisible, ainsi que l'explique Louis Marin : « Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans la représentation et, du même coup, dominer le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu ? ¹ » Regarder une représentation équivaudrait donc à regarder une absence, un invisible.

La photographie est un medium tout entier occupé de la question de la représentation : par ses capacités d'enregistrement d'une portion de réel, elle permet bien de redonner une présence à des êtres disparus, d'où sa très grande proximité avec la mort².

Dès l'invention de ce procédé et dès les premiers daguerréotypes, la précision de l'image jetait un trouble chez les spectateurs : « On n'osait pas d'abord [...] regarder trop longtemps les premières images qu'il produisait. On avait peur de la précision de ces personnages et l'on croyait que ces minuscules figures sur les images pouvaient nous apercevoir, tant l'on était impressionné par l'insolite précision, l'insolite fidélité des premières images daguerriennes. ³ » Outre la question de la «mimèsis» entre la représentation (le daguerréotype) et ce qui est représenté (les personnages) que soulève cette citation, ce qui semble intéressant ici est surtout la précision de l'image qui tend à rendre la présence des personnages représentés d'autant plus forte. L'espèce de vertige qui prenait les spectateurs de ces images peut s'expliquer par le décalage entre cette puissance et l'absence ressentie.

Or, pour approfondir encore le rapport entre la photographie de visage et l'absence (du personnage représenté), nous pouvons noter comme Emmanuel Lévinas que le visage est peut-être justement l'irreprésentable par excellence, l'«infigurable» : « Le mode selon lequel le visage indique sa propre absence sous ma responsabilité, exige une description ne se coulant que dans le langage éthique. ⁴ ». Patrick Poirier résume très clairement cette pensée ainsi : « Dans le face-à-face où m'incombe une responsabilité irrécusable, le visage d'autrui échappe à la représentation. ⁵ » Il est «abstraction», il semble se dérober à toute tentative de figuration qui serait une sorte de trahison de l'acte de la rencontre, éminemment éthique selon le philosophe.

La représentation, ou la tentative de représentation, de visages semble donc concerner l'invisible à double titre : d'abord parce qu'il s'agit de visages, c'est-à-dire d'objets dont nous ne pouvons percevoir qu'une extériorité, et dont la part d'invisible nous est totalement inaccessible ; ensuite parce qu'il s'agit de représentations, donc d'images rendant présente l'absence.

1 Louis Marin, *De la représentation*, Gallimard, 1994, p.305

2 C'est tout le sujet du livre de Roland Barthes *La chambre claire, Notes sur la photographie* : l'auteur développe l'idée que la photographie est très étroitement liée à la mort et «atteste que cela que je vois a bien été» (p. 129).

3 Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters* [1912], Munich, Langen, 1925, p. 46-47, cité par Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931], éd. Payot et Rivages, 2019

4 Emmanuel Lévinas cité par Patrick Poirier dans «De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot (On the impossible face or an unknown language in Lévinas and Blanchot)», *Études françaises*, 2001, vol. 37, no1, pp. 99-116. Si Lévinas évoque ici plutôt le langage comme mode de représentation, il me semble que la même limite à la «représentabilité» du visage peut s'appliquer à tous les médiums, donc à la photographie en particulier.

5 «De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot (On the impossible face or an unknown language in Lévinas and Blanchot)», *Études françaises*, 2001, vol. 37, no1, pp. 99-116.

La photographie comme «révéléteur de l'invisible¹»

La «représentation» du visage du Christ sur le voile de Véronique (*Vera Icona*, la «vraie image») est représentative et significative de cette impossibilité de représentation pour laquelle la photographie joue un rôle primordial. En effet ce serait par l'apposition d'un voile sur le visage de Jésus souffrant que son visage se serait «imprimé» sur ce support, sans aucune intervention de la main humaine. Le visage est ici comme révélé et devient réellement présent.

Ce visage photographié en 1898 semble emblématique de la capacité de la photographie à rendre compte de ce qui est invisible à l'œil nu. Pour reprendre ce que Roland Barthes dit de la photographie, elle permet de faire revivre ce qui n'est plus : «La photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, par la distance...), mais d'attester que cela que je vois a bien été. [...] La photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du christ dont le suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas de main d'homme, *acheiropoietos* ?²»

Le médium photographique semble donc, contrairement à la manière dont les peintres hyperréalistes l'ont appréhendée par exemple, être en lien avec l'invisible, le vide et le rien.



Négatif photographique du visage du linceul de Turin, pris par Secondo Pia en 1898

1 À propos du linceul de Turin et de la trace du Christ qui y est laissée, photographiés en 1898, Marie-José Mondzain indique : «La photographie a été mise au service de l'irreprésentable, pour devenir le révéléteur de l'invisible» (Marie-José Mondzain, «Histoire d'un spectre», *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 236.)

2 Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, p. 129

2. Quelle troisième voie
entre le trop-plein et le vide ?

La force du paradoxe

Ma problématique est donc fondée sur un paradoxe : cette figure même repose sur l'écart et l'intervalle, puisqu'elle oppose deux idées qui sont a priori contradictoires.

Or, le but d'un paradoxe n'est pas de concilier de force deux idées opposées, mais de dégager de cette opposition, de cet écart, une troisième voie, pas forcément consensuelle mais plutôt inattendue qui peut naître du « frottement » des deux idées éloignées l'une de l'autre. Pour moi, Le paradoxe repose sur l'écart entre deux réalités en apparence opposées, il met en évidence une béance, un creux, un vide féconds.

Donc entre le fait de produire des images «pleines» de visible et celui de représenter, c'est-à-dire d'être dans l'invisible, peut-il se trouver une troisième voie ?

Le paradoxe, une mise en œuvre conceptuelle du *ma*

Trouver cette troisième voie entre les opposés contribuerait pour moi à rendre la perception du réel plus fine et subtile. Pour cela, je m'inspire d'un concept d'esthétique issu de la culture orientale, exprimé en japonais par ce mot : *ma*.

Le *ma* désigne la distance ou l'intervalle entre deux points, c'est donc l'espace qui relie, le vide entre deux éléments, la relation entre les deux, ce qui permet qu'il y ait "du jeu", c'est-à-dire que ces deux éléments jouent ensemble. Il ne s'agit pas de rien, mais d'un "vide plein de rien". L'économiste et penseur Ikujiro Nonaka résume cette notion ainsi : «« You and me » as an object does not exist, only the relationship exists.¹» .

Cette notion qui provient initialement de l'architecture mais concerne tous les domaines artistiques, «signifie la relation d'absence qui oppose par exemple l'espace compris dans un paravent à l'espace compris dans une pièce, puis la pièce elle-même²». Dans cette conception, l'espace est fondamentalement vide, absence. Cependant ce vide est plein, c'est-à-dire plein de l'énergie fondamentale, le *chi*, c'est-à-dire la «vie et existence»³. L'espace vide serait donc éminemment vivant.

Il s'agit donc d'inverser la manière habituelle que nous avons de voir la réalité : alors que nous nous concentrons sur le visible ou le spectaculaire, sur les pleins de l'image, il s'agit de nous focaliser sur ce que nous ne voyons pas, ou en tout cas, que nous ne percevons pas de prime abord avec nos codes habituels.

1 "Toi et moi" en tant qu'objet n'existe pas, seule la relation existe. Cité de <https://fr.linkedin.com/pulse/le-ma-japonaais-lespace-qui-relie-jean-yves-prax>

2 Définition tirée du *Dictionnaire de la langue classique Iwanami*, citée dans le Catalogue de l'exposition du festival d'Automne grâce à laquelle ce concept a été introduit en occident (traduction Christian Polak) : *Ma, Espace-temps du Japon*, Musée des Arts décoratifs, 11 octobre-11 décembre 1978, commissaire Arata Isozaki.

3 *Idem*

Rendre le *ma* perceptible ?



"Υστερον, le jour d'après, vidéo, super 8, 2015

Dans cette installation, le vide présent entre les deux images, c'est-à-dire dans l'angle formé par les deux murs, est signifiant. En effet, le personnage de dos dans l'image super 8 retire un à un ses vêtements et les jette sur la gauche du cadre. Ils disparaissent alors hors champ. Or chaque vêtement retombe l'un après l'autre dans l'image vidéo de gauche, au moment précis où il est censé tomber.

Le temps est en effet ici également important puisque les deux images sont synchronisées de manière à ce que le trajet des vêtements se fasse dans l'imaginaire des spectateurs, précisément dans l'espace vide situé dans l'angle des murs, et dans le laps de temps réel nécessaire à ce trajet.



In absentia, impression sur 2 pans de plexiglas suspendus,
190 & 140 x 1000 cm – 2017

Dans cette proposition, le *ma* est expérimenté dans l'espace entre les deux pans, et également dans celui qui déborde l'image dans son entier, dans le «hors cadre» : ici encore, l'imaginaire des spectateurs est sollicité pour combler le manque et le vide. Serait-ce donc cet imaginaire qui ferait le lien, qui serait cette énergie vitale à l'image ?

3. Voir derrière les apparences et les certitudes

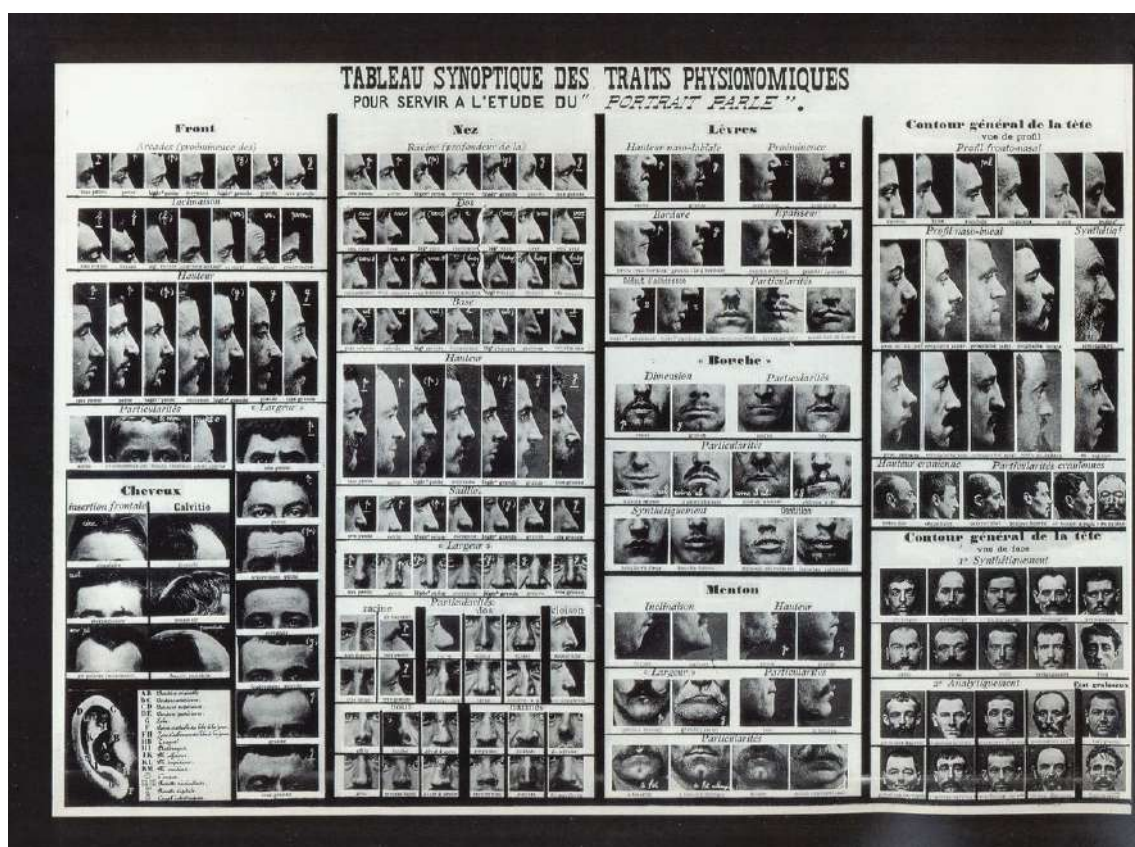
Contre une «technologie de pouvoir»

La photographie permet de saisir et de fixer la «surface corporelle», et peut, de ce fait, être utilisée uniquement comme instrument d'enregistrement de la surface des choses et des individus. Le danger de cette façon de la concevoir serait de s'en servir comme preuve à l'appui d'un système d'indexation numérique. C'est ce que l'on peut constater dans l'emploi des photographies dites d'«identité» depuis l'invention de la photographie anthropométrique par Alphonse Bertillon à la fin du XIX^{ème} siècle. Dans ce cas-là, elle devient auxiliaire d'une maîtrise du corps, passant par un savoir supposé que l'on a sur lui, et plus largement sur la société. Elle est dans ce cadre, comme le dit Michel Foucault, «une technologie politique du corps»¹.

Elle permet de mettre à plat chaque trace, chaque marque de la peau, et par là même, de mettre en lumière chaque trait distinctif d'une population qu'il s'agit de surveiller. Elle sert un état de contrôle. Le corps morcelé et analysé pour se laisser réduire à des normes est donc la représentation du champ d'action d'un pouvoir qui se fonde sur une «anatomie politique»².

Dans ce système, le visage est le lieu privilégié où s'exerce le pouvoir, par «la réduction de ce volume sur un plan, selon des lignes que l'on peut décrire, classer et mesurer.³»

Dans cette approche, la photographie dispense une foi en ses qualités de mimétisme et en ses renseignements de surface. Elle instaure d'emblée une confiance absolue en la concordance de la copie à son modèle. Elle est alors «pleine» de certitudes sur ses propres capacités.



Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique des traits physiologiques pour servir à l'étude du portrait parlé*,
ca 1889, Collection particulière Jean Henry

1 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 31

2 *Idem*, p. 139

3 Catalogue d'exposition *Identités*, CNP, Collection Photo Copies, Paris, 1985.



Depuis la mise en place des photographies biométriques en 2006, le visage est normé, mesuré, analysé afin d'être mieux contrôlé.

Il n'est réduit qu'à être une surface, pleinement visible.

Source : https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/depliant_norme_photo-2.pdf

Le choix du doute

«Ouvrir les portes qui mènent à l'invisible, ou plus exactement à l'inapparaissant, c'est s'ouvrir à une expérience aussi précieuse que rare et difficile. Tout le problème consiste toutefois à comprendre pourquoi, si une telle expérience s'avère si précieuse, il faut concéder dans le même temps qu'elle est rare et difficile.¹»

Contre l'appréhension totalisante (voire totalitaire) de la photographie, je choisis une approche plus inconfortable et vertigineuse, qui met l'accent sur l'incertitude et le doute à propos de ce que l'on voit. Cette approche non seulement questionne les particularités du médium photographique, mais aussi renvoie le spectateur à une sorte de responsabilité face à ce qu'il perçoit. En effet, je cherche à redonner ce sentiment de responsabilité face au visage de l'autre, et surtout face à son mystère, ainsi que l'indique Emmanuel Levinas : «Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable, se mue en résistance totale à la prise.²»

Appréhender un visage n'est pas chose si aisée, ou en tout cas ne devrait pas l'être : «Le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance.³» Il invite à approcher cet insondable invisible.

1 Pierre Zaoui, *Opus cité*, p. 27

2 Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 215

3 Idem, p. 215-216

4. Proposition artistique :
affirmer la présence, même subtile,
dans l'absence

Une esthétique du spectre ?

Pour Paul Ardenne, «la disparition n'est pas le vide»¹. En effet, elle convoque le désir de voir, une sorte de tension et d'aspiration vers ce qui manque. Une «esthétique des revenants»² est donc mise en œuvre, dans laquelle «le vide [...] se corrige par le lien.»³

Cette tension et ce lien créé seraient donc des éléments constitutifs de cette énergie présente dans le *ma*, cet espace manquant, une énergie qui rendrait cet intervalle présent et vivant.

Il s'agit donc de proposer des expériences sensibles questionnant cette disparition et permettant de se confronter à cet espace manquant, dans l'optique de susciter non seulement une certaine émotion, mais également une réflexion même sur la nature des images.

Interroger «l'énigme de l'essence des images»

«Non pas : comment rendre visible l'invisible au moyen du visible, mais : comment rendre accessible l'invisible au moyen du visible ; ce n'est pas là une affaire de détail, c'est dans cette différence, précisément, que réside l'énigme de l'essence des images »⁴.

Cette proposition a donc l'ambition d'aller au-delà même d'une simple expérience factuelle, elle vise à questionner ce qu'est une image, c'est-à-dire ici une représentation, qui est toujours image de quelque chose, d'un manque.

1 Paul Ardenne , « Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain », *L'Epoque de la disparition : politique et esthétique*, sous la dir. de Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, Ed. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2000, pages 247 à 270

2 Idem, p. 254

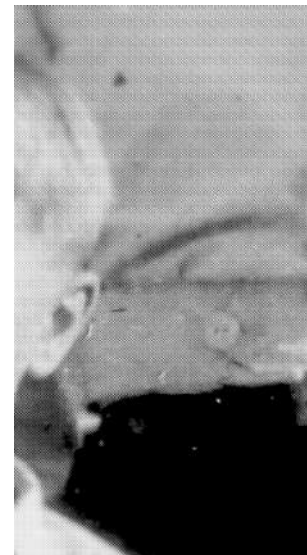
3 Id., p. 255

4 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible*, éditions Jacqueline Chambon, 2009

PARCOURS EXPLORATOIRE ET EXPÉRIMENTAL DU VIDE

1. Retrancher pour mieux solliciter l'imaginaire : le triptyque

Pratique



Étape préparatoire pour le projet de M2
Cf. la troisième partie

Le triptyque et le rite

Le choix du triptyque renvoie à un usage à l'origine sacré, puis devenu laïque surtout au XIX^{ème} siècle.

En effet, les premiers exemples de polyptyques apparaissent au Moyen-Âge et sont constitués de diptyques et de triptyques, employés d'abord pour un usage de dévotion personnelle. Ce n'est que plus tard que le triptyque deviendra retable et atteindra les dimensions monumentales des églises et des chapelles. Tombé en désuétude à partir du XVII^{ème} siècle, il reviendra en grâce au début du XIX^{ème} siècle, pour exprimer une «sacralisation laïque» pour reprendre les termes de Bruno Foucart¹.

Il est pendant des siècles le lieu privilégié de la peinture religieuse, sa symbolique évoquant la trinité.²

Cet emploi du triptyque n'est donc pas uniquement une manière d'expérimenter le vide entre chacune des trois parties, elle donne une valeur «cultuelle» à l'image, pour reprendre l'expression de Walter Benjamin.

En effet, d'après ce dernier, l'image reproductible désacralise l'œuvre d'art (ou la «désublime» d'après le terme qu'emploie Gilles Lipovetsky³). Nous pouvons considérer que le visage humain est donc aujourd'hui désacralisé par les photographies d'identité (plus précisément par les normes coercitives qui lui sont imposées depuis Bertillon et encore davantage depuis le passeport anthropométrique) et par les selfies (par la mise en scène de soi, sa déformation, son identification à une autre norme sociale).

Mais il n'en demeure pas moins que selon Walter Benjamin, le visage humain représente les derniers retranchements de la valeur cultuelle de l'image⁴ : «Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois.» Étant entendu que pour être «désacralisée», l'image d'un visage est considérée dès le départ comme sacrée. Cette ambiguïté semble subsister même dans les usages les plus triviaux de la photographie de visages.

Les photographies des proches disparus ou éloignés sont en effet considérées comme faisant partie d'un «rite du culte domestique»⁵, d'après ce que dit Pierre Bourdieu de la photographie elle-même.

L'emploi du triptyque est donc censé inviter le spectateur à aiguïser son regard, à le rendre conscient de l'invisible presque sacré qui entoure le sujet représenté.

1 Bruno Foucart, « Le polyptyque au XIX^{ème} siècle, une sacralisation laïque », dans *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, ouvrage collectif, (cat. expo. Paris, musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), Paris, RMN, 1990, p.130-139.

2 Daniel Arasse, *L'Homme en perspective - Les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008

3 Gilles Lipovetsky, *opus cité*, p. 127

4 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, p. 31

5 Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965

PARCOURS EXPLORATOIRE ET EXPÉRIMENTAL DU VIDE

2. La dissolution du médium, de l'image et du sujet

Pratique





Projection d'une image fixe noir et blanc, en vidéo sur de la neige, 2019

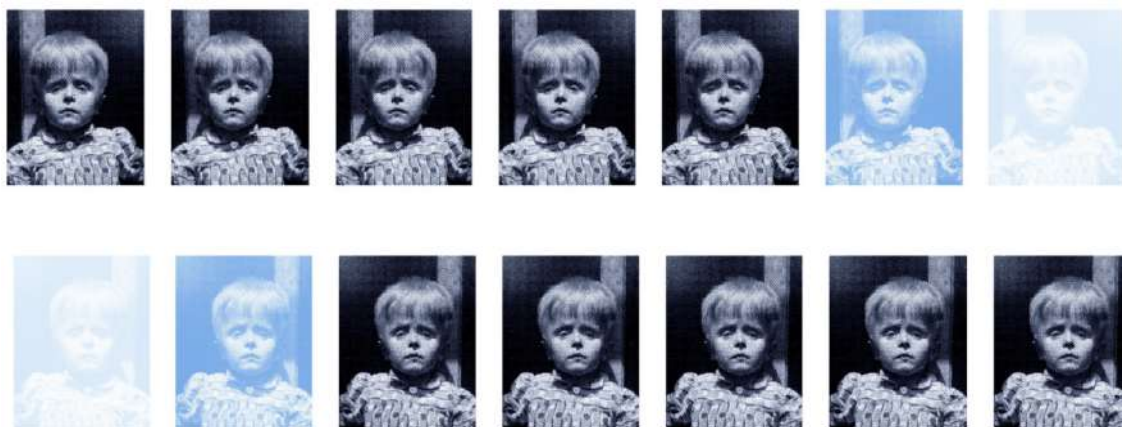
Les variations de lumière et de température de couleurs sont dues au signal vidéo et à celui du vidéoprojecteur, ainsi qu'au fait que la projection soit faite sur de la neige. Au fur et à mesure que la neige fond, l'image se transforme, finit par se dissoudre et par disparaître.

L'image projetée est celle d'un soldat de la guerre 1914-1918.

PARCOURS EXPLORATOIRE ET EXPÉRIMENTAL DU VIDE

3. La disparition et la réapparition de l'image par la mise en jeu du corps des spectateurs

Pratique



7 sérigraphies sur papier avec de l'encre thermosensible
325 x 2050 cm l'ensemble

Lorsque la peinture thermosensible est réchauffée par les mains ou d'autres parties du corps des spectateurs, elle devient transparente.
L'image disparaît donc mais réapparaît lorsque la température baisse à nouveau.

PARCOURS EXPLORATOIRE ET EXPÉRIMENTAL DU VIDE

4. Exploration de la transparence et de l'ombre

Pratique



Capture d'écran de la performance
Comme cet ambigu sans nom et plein d'incertitude, 2017

Cette performance a pris place dans un endroit obscur et souterrain, une cave. La présence des performers est marquée par le son qu'ils produisent dans l'obscurité : celui de leurs pas sur le sol, de leur souffle et de leur respiration, du froissement de leurs vêtements... Ils ne sont pratiquement pas visibles, si ce n'est indirectement, par leur ombre projetée sur du calque par exemple.

III.

UNE PRATIQUE DE LA DISCRÉTION, DE L'INVISIBILISATION, DE LA FRAGILITÉ ET DE LA VULNÉRABILITÉ

«Alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait,
comme à la limite de la mer un visage de sable.»

Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*,
éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 398

1. La force subversive de la discrétion

«Se faire discret c'est bien davantage que se limiter :
c'est créer, c'est donner, c'est aimer, c'est laisser être,
[c'est d'une] singulière puissance subversive,
en particulier dans des sociétés d'omnivisibilité pathologique
comme les nôtres.»¹

Miser sur la discrétion équivaut pour moi à privilégier le questionnement et la remise en cause incessants, plutôt que de se cantonner à des certitudes. C'est en cela qu'elle me semble subversive, et d'autant plus paradoxale qu'elle est revendiquée.

Mais il n'en reste pas moins qu'affirmer la discrétion dans la création, ce serait aller à l'encontre de ce que le critique d'art Wolfgang Ullrich nomme «l'art des vainqueurs pour les vainqueurs»², c'est-à-dire un art non seulement validé officiellement, mais également glorifié et entièrement tourné vers sa *visibilité*.

Annie Lebrun dans son ouvrage *Ceci tuera cela* poursuit et actualise l'analyse de Walter Benjamin, en affirmant que nous sommes aujourd'hui passés de l'ère de la reproduction de l'image, en vigueur surtout au XX^{ème} siècle, à celle de sa distribution, rendue possible par les technologies de communication et de diffusion.

Ce changement de paradigme implique une perte de valeur du contenu de l'image, qui n'existe que par le fait qu'elle soit visible, partagée, likée, etc..., c'est-à-dire par le nombre. C'est donc la «visibilité du nombre»³ qui donne sa valeur à l'image, d'où le gigantisme des propositions qui visent à «sidérer» le spectateur sans lui laisser la liberté d'exercer son esprit critique.

La critique d'art relie ce gigantisme et cette visibilité aux exigences du monde marchand et capitaliste qui se nourrit de cette société du spectacle décrite par Guy Debord et qui tend à tout marchandiser, même les images, même et peut-être surtout lorsqu'elles sont dématérialisées.

La visibilité peut sembler suspecte, voire même dangereuse, par le fait non seulement qu'elle reste en surface des choses et qu'elle a la capacité de croître de manière exponentielle en colonisant tout, mais aussi et surtout parce qu'elle participe d'un système prêt à anéantir tout ce qui pourrait entraver son développement»⁴, c'est-à-dire le système capitaliste marchand.

La discrétion et l'invisibilité semblent donc aller à l'encontre de cette propension au contrôle absolu, que ce soit celui de l'image et de sa diffusion, mais aussi celui de l'impact qu'elle a sur les spectateurs.

Elles laissent ouvertes les possibilités d'être ou de disparaître, de subsister ou de se briser. Elles donnent pour moi une place à la fragilité et à la vulnérabilité.

1 Pierre Zaoui, *op. cit.* p. 144

2 Wolfgang Ullrich, *Siegerkunst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2016, cité par Annie Lebrun (*Opus cité*, p. 17) à propos d'artistes tels que Jeff Koons, Damien Hirst ou Anish Kapoor.

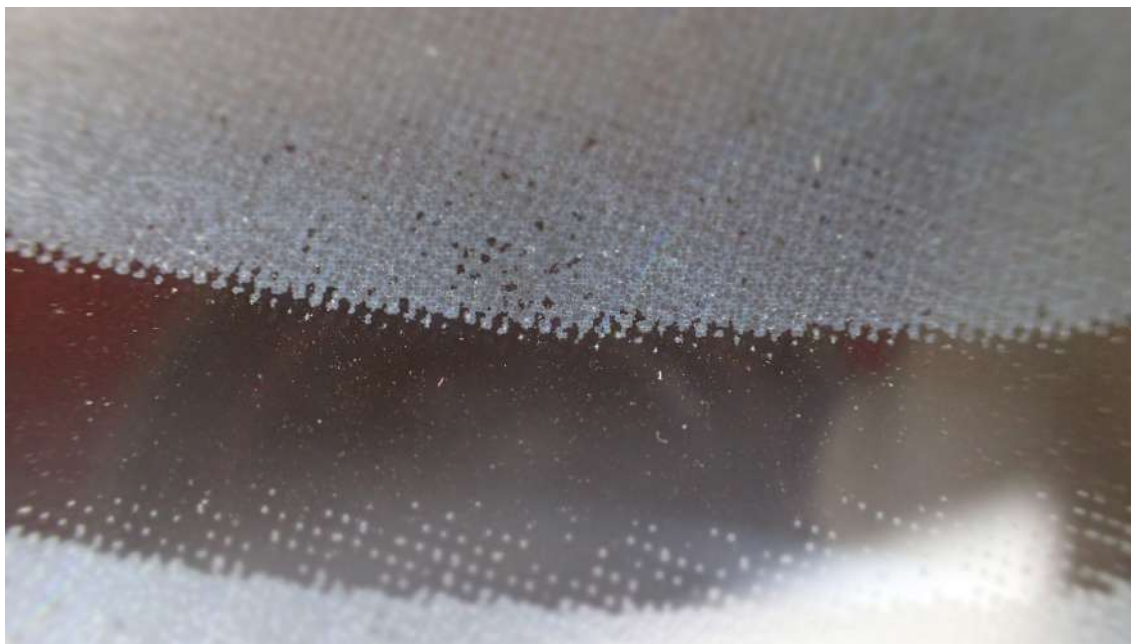
3 Annie lebrun, *op. cit.*, p. 18

4 *Idem*

«Faire et défaire, c'est toujours travailler.» Quelle valeur marchande ?

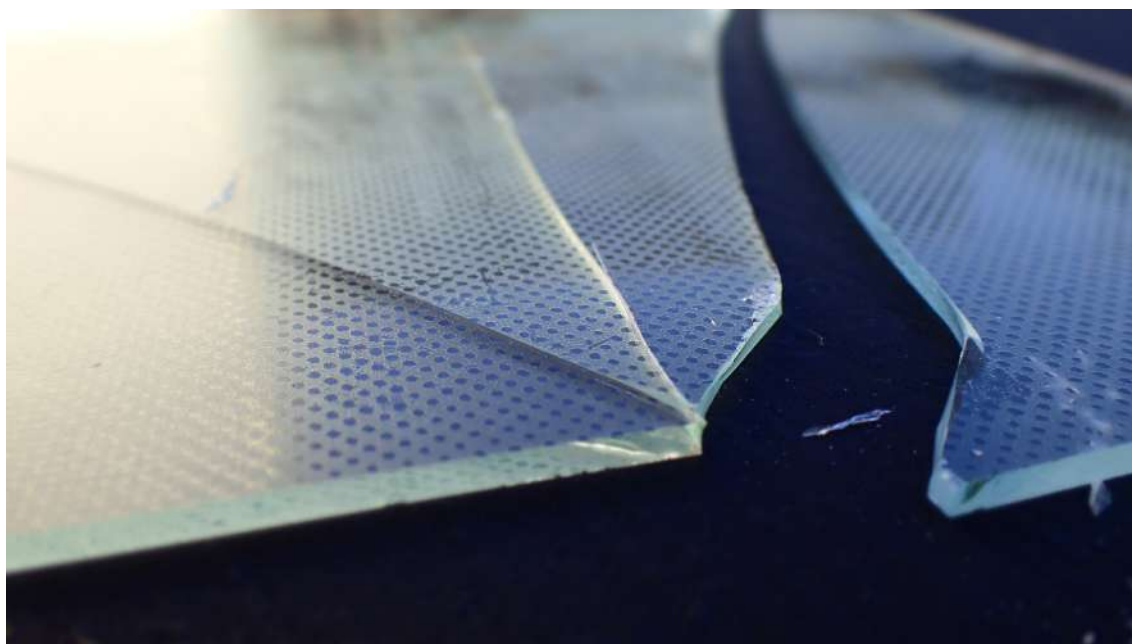
Pratique

Faire et défaire me semblent être un moyen pour «aller toujours un « pas au-delà », [...] toujours regarder au-devant de sa vérité, et du même coup [...] vouloir faire disparaître tout ce qui nous définit actuellement - soi, œuvre ou chapelle.»¹ Je préfère donc travailler sur des formes en devenir, qui ne sont pas figées, qui restent «vivantes» et mouvantes, qui peuvent donc disparaître ou même être remplacées, puisque j'emploie des techniques de reproduction telles que la photographie et la sérigraphie. Donc comment donner une valeur marchande à un objet susceptible de disparaître ? Qui plus est lorsque cet objet peut être reproduit, donc nie la valeur de l'unicité ? Or, tous ces questionnements sont eux-mêmes soumis à caution dans mon travail, puisque les procédés de reproduction que j'emploie ne créent jamais vraiment deux exemplaires absolument et résolument identiques.



Pour le projet de M2, j'emploie une base transparente pour encre de sérigraphie sur du verre. Or cette base est initialement prévue pour être employée sur du papier. De plus, elle n'est pas fixée sur le support. Elle pourrait donc facilement s'effacer si l'on ne faisait pas attention.

¹ Pierre Zaoui, *Opus cité*, p. 149



En outre, j'utilise des plaques de verre très fines qui peuvent facilement être ébréchées ou cassées.

Ces particularités ne sont pas des «erreurs», elles sont partie intégrante du projet et du processus.

Je revendique cette fragilité, de même que l'effort d'attention qui est demandé. Il se peut en effet que l'encre ne s'efface jamais et que les plaques de verre ne se brisent à aucun moment, si les spectateurs et manipulateurs font preuve d'un minimum d'attention. Je cherche par là à affirmer la valeur culturelle de l'image telle que la définissait Walter Benjamin¹, en lui rendant les égards propres à un culte, en la manipulant avec considération, presque avec révérence.

Néanmoins, si un accident devait se produire, il n'aurait rien de dramatique, étant donné qu'il s'agit d'un procédé de reproduction sérigraphique, et donc que l'impression peut être refaite presque à l'identique.

Il n'en reste pas moins que ces particularités affichées vont à l'encontre d'un système marchand qui demande des objets sûrs et plus ou moins pérennes, qui ne risquent pas de se détériorer entre le moment de leur production et celui de leur commercialisation.

La valeur marchande de mon projet est donc très difficile à établir, à moins de tirer entièrement profit de la dématérialisation de l'œuvre et d'entrer de plain-pied dans le nouveau marché de l'art qui se développe de manière complètement virtuelle en vendant des images des œuvres au lieu des œuvres elles-mêmes, comme les NFT² par exemple.

1 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, p. 31

2 *Non Fongible Token* : «Les « Non fungible tokens » (NFT) , que l'on pourrait traduire par « jetons non fungibles », sont des éléments cryptographiques et virtuels sur la blockchain avec des codes d'identification uniques et des métadonnées (auteur, signature, date, type...) qui les distinguent les uns des autres. Un NFT est unique, comme peut l'être une œuvre d'art.» (source : <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/tech-non-fungible-token-19205/>).

Accident, hasard et vandalisme

Le hasard joue donc un rôle dans mon projet, celui de laisser les œuvres intactes ou au contraire de les casser, d'autant plus que les plaques de verre ont été envoyées à trois endroits différents dans le monde. Il existait donc une probabilité¹ pour qu'elles se cassent ou se fêlent pendant le transport, ce qui s'est effectivement produit.

La question se pose alors de savoir si, dans ce projet, le hasard n'est pas aussi créateur, au même titre que moi, et si oui, s'il ne jouerait pas le rôle de « vandale » pour reprendre le terme de Miguel Egaña², même si la place du hasard dans la création artistique a été exploitée dès les surréalistes (Man Ray ou Moholy-Nagy par exemple, pour évoquer que des artistes ayant travaillé avec et sur la photographie).

Dans son article en effet, Miguel Egaña considère que le vandalisme peut être « stratégique » et qu'il peut donc être instrumentalisé par les artistes. Il cherche à déceler les nuances et les ambiguïtés des artistes vis-à-vis de leur position envers le vandalisme et le musée. Après avoir parcouru la définition originelle du mot « vandalisme » selon l'abbé Grégoire qui l'assimilait à la barbarie opposée à l'esprit de raison des Lumières, et pour illustrer cette thèse, il étudie deux œuvres : les affiches lacérées de Jacques de La Villeglé et une installation urbaine de Hans Haacke datant de 1988 (*Et pourtant vous étiez les vainqueurs*). Dans cette dernière surtout, l'auteur voit une manipulation du public par l'artiste, puisqu'il fait surgir un refoulé (les exactions nazies) dans la conscience de ce public autrichien, en faisant exploser son œuvre à la fin de l'exposition. C'est en tout cas la thèse de Miguel Egaña, qui rend Hans Haacke responsable de cette destruction.

Cette thèse sert ma recherche plastique parce qu'elle me fait prendre conscience de la part de vandalisme présent dans ma propre pratique et m'amène à réaliser que je pourrais être considérée, à l'instar de Haacke, comme « autrice-manipulatrice », bien que mon réflexe premier serait de m'en défendre.

Dans mon projet, il y a donc destruction, mais la question est de savoir si cette destruction pourrait être considérée comme du vandalisme, et qui plus est, comme un vandalisme provoqué. En tout cas, la possibilité de cette destruction existe bel et bien, et j'en serais éventuellement responsable puisqu'à l'origine, mais elle est tout entière soumise au hasard.

La thèse de Miguel Egaña m'aide donc également à me positionner a contrario. En effet, le seul vandale dans mon projet serait le hasard, même si ce hasard est mis en scène et dirigé par mes soins. Je serais donc une sorte de vandale par procuration ? Dans ma volonté de mettre en lumière la fragilité de l'existence humaine dans les relations à distance qui nous caractérisent de plus en plus (d'autant plus dans le contexte actuel), il ne semble pas y avoir de véritable subversion dans mon approche, si ce n'est celle de la conception habituelle d'une œuvre qui est censée être d'un seul tenant, dans un même lieu.

1 Ou une « possibilité » comme dirait Marcel Duchamp (Cf. 8. « L'esthétique du *ma* »).

2 « Deux figures du vandalisme : vandalisme récupéré, vandalisme provoqué », in *Du vandalisme. Art et destruction*, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 29-44.

2.

Les photographies de famille anciennes,
fragilité du souvenir

Les photographies amateurs qui jouent avec l'accident

Le point de départ de mon projet est une photographie de famille ancienne. La photographie amateur, en particulier la photo de famille, est depuis un certain temps accrochée aux cimaises des galeries, elle a acquis un statut « artistique ». En témoigne l'exposition qui s'est tenue à Arles en 2015 *J'aimerais tant voir Syracuse*¹ montrant des photos souvenirs de voyages prises par des amateurs. En effet, le principe de cette exposition était de collecter, à la suite d'un appel à participation, des photographies de vacances prises par des amateurs dans des sites archéologiques antiques, des pyramides d'Égypte en passant par Pompéi.

De même, en 2013 parut l'album de famille collectif dirigé par Jean-Paul Moulères et intitulé *Chercheurs de midi*².

Ainsi est détruit le mythe de la photographie « artistique » bien léchée et travaillée, de la photographie pensée et réfléchie, savante, au profit d'une sorte de force ou de désir bruts, issus d'une pratique sans contraintes, n'ayant pas peur de faire des « fautes de goût », comme en témoigne également le livre de Clément Chéroux analysant et mettant en exergue les photographies dites « ratées »³. Il met l'accent sur les images condamnées à être jetées ou supprimées. Il s'intéresse aux « ombres » de ce médium, à « ses accidents et ses lapsus »⁴.

Les frontières sont donc abolies entre « ce qui se fait » et « ce qui ne se fait pas », la liberté semble totale dans ce monde néo-libéral. L'époque post-moderne est caractérisée, depuis même Marcel Duchamp, par une ouverture du champ de l'art aux pratiques les plus diverses, sans qu'aucun genre, aucune règle, ni aucun canon ne soient plus dominants.



La première photographie amateur connue qui aurait été prise d'un reflet en 1939.
Ce hasard a été abondamment exploité par les surréalistes.

1 http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/docs/antiqueestnous/dossier_de_presse_syracuse.pdf

2 Dominique Cabrera, Jean-Paul Moulères, *Chercheurs de midi. Un album des albums de famille*, éditions Le Bec en l'air, 2013

3 Clément Chéroux, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, éditions Yellow now, Crisnée (Belgique), 2003. Le terme de « fautographie » aurait été formé par Man Ray.

4 *Idem*

L'accident et les jeux de reflets, de superposition et de lumière ont été explorés en particulier par Laszlo Moholy-Nagy :



Laszlo Moholy-Nagy, *Jeu de lumières noir - blanc - gris*, 1930

La photographie, la sérigraphie et la culture de masse

Dès l'invention de la photographie en 1839, celle-ci s'est démocratisée, au grand dam de Baudelaire par exemple. En effet, dans sa critique du salon de 1859, il fait une satire acerbe de l'engouement populaire que suscite cette nouvelle technologie, traitant les nombreux amateurs de photographie de «foule idolâtre»¹. Il s'agit d'une pratique éminemment populaire, d'autant plus aujourd'hui où ses moyens de diffusion sont démultipliés à l'échelle mondiale.

Quant à la sérigraphie, cette technique est devenue un procédé populaire surtout depuis le début du XX^{ème} siècle : l'évolution des procédés techniques l'ont rendue d'un usage très commun, notamment dans les années 1960-1970, comme en témoignent par exemple le fait qu'elle ait été utilisée par la contre culture, en particulier la contre-culture américaine, comme outil de propagation des idées ou événements de cette période, ou le fait qu'on l'ait employée pour créer les

¹ «Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. [...] Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance.» (Baudelaire, «Salon de 1859», *La Revue française*, 20 juin 1859.)

affiches militantes de mai 1968.

En effet, la sérigraphie, procédé facile, peu coûteux, ne nécessitant pas de matériel imposant ni onéreux, et surtout permettant la reproduction d'affiches à assez grande échelle, semble avoir été un des agents de la révolte de la jeunesse, comme l'analyse le journaliste Michaël Lellouche : « Dans une société où la radio et la télévision sont aux mains du pouvoir, où les journaux sont gérés par de vieilles gardes corporatistes, la liberté d'expression est plus un concept qu'une réalité. Avec les affiches, les jeunes ont désormais la possibilité d'exprimer leurs idées, leurs espoirs, leurs révoltes, sous une forme spontanée et immédiate. »¹

La sérigraphie, tout comme la photographie, est donc un procédé éminemment populaire qui appartient à ce que Christopher Lasch nomme la « culture de masse »².



La beauté est dans la rue. Montpellier. Sérigraphie 65x40 cm. France 1968.
Collection Michaël Lellouche

1 Michaël Lellouche, *Protest !*, éditions du Chêne, Paris, 2018

2 Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2011.

Cette technique a d'ailleurs été reprise par les artistes du Pop Art, qui ont justement cultivé les relations ambiguës entre l'art et les procédés reproductibles et manufacturés, entre la culture de type « populaire » et celle des musées.

C'est le cas de Roy Lichtenstein par exemple, qui s'inspire de l'imagerie populaire de son époque (les *comics* en particulier) à laquelle il donne forme en utilisant ou en s'inspirant des procédés multiples comme la lithographie, les affiches offset ou la sérigraphie.



Roy Lichtenstein, *Crying girl*, huile sur toile, 1964, Milwaukee Art Museum, 116 x 116 cm
Même s'il s'agit d'une toile peinte, Lichtenstein reprend les caractéristiques des procédés d'impression des *comics* dont il s'inspire : aplats de couleur, trame pour les parties en relief.

En tout cas, cette pratique, tout comme la photographie, est un procédé mécanique et industriel de reproduction. La référence à Walter Benjamin que fait Christopher Lasch me conduit à m'intéresser à la réception de mes créations : «La reproductibilité des œuvres d'art avec les technologies modernes démystifie l'œuvre, la rend accessible, et encourage un "mode de participation" [...]. Pour lui, le déracinement créerait les conditions d'un nouveau type de fraternité. [...] Il croyait avec Brecht que l'art devait "aller, sans la moindre hésitation, jusqu'au bout de la phase (capitaliste industrielle)", afin de parvenir à une forme de société socialiste où les apports de la technologie moderne serviraient les besoins de tous et pas uniquement ceux des capitalistes »¹.

Cette réflexion me permet de m'interroger sur ma propre pratique, sur ma volonté de l'adresser à « tout le monde », d'autant plus dans le contexte actuel d'industrialisation et de mondialisation de la culture. En un mot, elle m'amène à me demander si ma pratique, dans mon parti-pris d'échapper à un modèle de consommation culturelle, est vraiment démocratique, et s'il faut nécessairement coller à un certain type de pratiques ou de techniques pour être compris par tous.

1 Christopher Lasch, *Opus cité*, p. 50-51

La photographie de famille, une pratique populaire et fragile

Mon projet de M2 consiste à travailler à partir d'une photographie de famille choisie parmi d'autres (Cf. 3. «À la recherche de l'image disparue»).

Si, comme nous l'avons vu, la photographie de famille, forcément amateur, est une pratique très populaire, elle présente une fragilité à la fois dans le fond et dans la forme.

En effet, cette pratique a affaire avec la mémoire, elle enregistre des moments précis de la vie de famille, qu'a recensés Richard Chalfen¹ : la naissance à la maternité, les premiers pas de l'enfant, l'adolescence, les anniversaires, les fêtes religieuses, les examens, le mariage, les vacances, les voyages, le premier enfant, etc... Il est notable que la mort soit en général exclue des albums de famille, alors que ce médium y est étroitement lié.

Ces «photos-souvenirs» semblent chercher à arrêter le temps et à figer la mémoire, mais on peut plutôt affirmer comme Jean-Pierre Montier qu'elles «soulign[ent] surtout notre impuissance radicale au regard du temps qui s'est déroulé sans remède»². Elles révèlent donc leur fragilité et leur difficulté à nous rassurer sur le temps qui passe.

C'est en cela également que la photographie a partie liée avec la mort. Elle fonctionnerait comme une sorte de *memento mori*, «qui donne comme vaine toute construction humaine»³.

Elle place le spectateur de la photographie-souvenir face à la «platitude» de la mort, en particulier de celle des personnes qui lui sont proches. Elle est donc liée au culte et au rite : «contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la mort littérale. *La vie / la Mort* : ce paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final.»⁴

Cette façon de concevoir la mort par la photographie comme une «mort plate»⁵ n'est pas contradictoire pour moi avec ma volonté de «sacraliser» l'image photographique, de lui donner une *aura* qu'elle aurait fait perdre elle-même aux autres œuvres d'art⁶.

Quoi qu'il en soit, le rapport de la photographie de famille avec la mémoire est fragile, d'autant plus quand plus personne n'est vivant pour se souvenir des personnages représentés.

1 Dans son article « La photo de famille et ses usages communicationnels », Études photographiques [En ligne], 32 | Printemps 2015, mis en ligne le 24 juillet 2015. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502>

2 Jean-Pierre Montier, «Contourner Barthes pour relire Proust», in *La photographie au pied de la lettre*, Publications de l'Université de Provence, 2005.

3 Maurice Fréchuret, *Opus cité*, p. 36.

4 Roland Barthes, *opus cité*, p. 144-145.

5 Idem, p. 145

6 Selon Walter Benjamin (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*).



Cette photographie de famille amateur, tirée d'archives personnelles, constitue la base de mon projet. On peut y trouver nombre d'éléments que l'on pourrait qualifier de «fautes», en particulier dans le cadrage et le moment de la prise de vues : l'horizon est très penché, les personnages sont coupés dans le bas de l'image, celui de droite a les yeux fermés... Néanmoins, cette image porte «malgré elle» une charge sémantique et affective (Cf. 3. «À la recherche de l'image disparue»)

3.

À la recherche de l'image disparue



Cette image existe et est prise en considération dans mon projet non seulement pour son caractère plastique, mais également pour l'histoire qu'elle véhicule.

En effet, cette photographie de famille est la seule image connue qui subsiste de cet enfant qui est mort jeune, à 15 ans et demi. Il a été si complètement effacé de la mémoire familiale qu'aucune image de lui n'existe plus, à l'exception de celle-ci, retrouvée récemment et par hasard.

J'ai donc procédé à un recadrage afin de centrer mon travail uniquement sur son visage qui porte à la fois sa présence et son absence. Celle-ci s'y trouve doublement convoquée, puisque non seulement ce personnage est mort peu de temps après la prise de vues, mais encore on a cherché à l'effacer jusqu'à en bannir la mémoire, comme s'il n'avait jamais existé.

Le recadrage et le gros plan pour inverser le cours de l'histoire

L'acte de recadrer l'image dans ce cas-là revient à chercher à donner une existence à une image perdue, puis retrouvée. Alors que le fait de cadrer équivaut habituellement à exclusion du cadre tout ce qui n'a pas à y être, dans ce cas-là cet acte est inversé de manière revendiquée et même vindicative : le cadrage exclut de fait les deux personnages qui se trouvent à droite de l'enfant, qui eux n'ont pas été effacés de la mémoire familiale, et qui ont même plutôt contribué à gommer son existence.

Cet acte revient donc à redonner à cette présence discrète et fragile une forme d'existence qu'on lui a retirée.

Il en résulte un gros plan qui paradoxalement met le visage de cet enfant en évidence, et également le transforme en fantôme : «le gros plan fait du visage un fantôme et le livre au fantôme.¹»

Poursuivant sa réflexion sur le gros plan, Gilles Deleuze cite Eisenstein : «L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage...²».

Le recadrage qui crée un gros plan sur ce visage porte en effet un affect particulier et surtout fait correspondre intimement le fond et la forme, puisque pour Gilles Deleuze, «le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection.³»

1 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 141

2 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, éd. de Minuit, Paris, 1983, chapitre 6, p125

3 Idem

La rémanence des images et du souvenir

Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige sont deux artistes libanais nés avant la guerre du Liban ayant eu lieu de 1975 à 1990. Leur travail est hanté par la question de la mémoire, de la construction des images et de l'identité libanaise.

En 2001, ils trouvent un film super 8 tourné par l'oncle de Khalil Joreige avant la guerre, donc avant son enlèvement en 1985 et sa disparition. Ce film n'avait pas été développé et était resté à l'état latent pendant trente ans. Normalement toutes les images auraient dû être effacées d'autant plus que le film se trouvait être voilé. Mais par l'emploi d'un procédé chimique particulier, les deux artistes ont réussi à en rendre visibles les photogrammes. Il en résulte des images effacées, fragiles, des images d'une vie heureuse d'avant la guerre, qui ont été «scannées, tirées, coupées et collées d'une façon telle que nous avons à tout instant le sentiment que l'œuvre risque de se défaire ou de tomber, de disparaître.¹»



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *180 secondes d'images rémanentes* (détail), 2006.
4 500 photogrammes, tirages lambda sur papier, bois, bandes velcro. Galerie In Situ, Paris

Les 4500 photogrammes qui en sont tirés présentent des images évanescentes de scènes de promenades dans Beyrouth pas encore détruite, insouciantes et joyeuses, qui s'opposent dans la conscience et l'imaginaire des spectateurs à la réalité de la disparition de l'auteur des images et de la guerre.

Elles sont restées cachées et enfouies dans la mémoire pendant de nombreuses années et semblent émerger et représenter de manière métaphorique ces souvenirs lointains, effacés mais pourtant bien présents.

¹ Joanna Hadjithomas dans une interview donnée à l'occasion de l'exposition rétrospective du Jeu de Paume en 2016 : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2016/06/okwui-enwezor-conversation-artistes/>

Ce travail remet en question le récit officiel de l'histoire de Beyrouth et de la reconstruction du Liban d'après guerre. Il tente de lui opposer une identité libanaise fluctuante, fantomatique, refusant de disparaître complètement, à l'instar de l'oncle disparu de Khalil Joreige et des 17000 autres libanais ayant subi le même sort pendant la guerre civile.

Les deux artistes tentent de remettre en lumière la vie de cette personne que l'on a tenté d'effacer. Les images subsistent même dans leur fragilité, tout comme le souvenir de ces personnes et de ces moments disparus.

Pour Khalil Joreige en particulier, ces images latentes et cette mémoire rémanente coïncident formellement avec la disparition de son oncle : «Nous étions très proches, nous habitions le même immeuble et, très soudainement, vous vous trouvez en face d'une absence présente. Pas de quelqu'un qui serait mort, mais disparu, dont on n'a aucune nouvelle ; il est présent sans être visible. Ou bien il n'est pas là, mais vous sentez qu'il est là. C'est un état très bizarre, entre plusieurs états. De sorte que la latence, pour nous, c'est véritablement un état, quelque chose qui est là, mais dont les conditions de visibilité ne sont pas présentes. Quelles peuvent alors être les conditions de la réapparition d'une image, de la réapparition d'une personne, de la révélation d'une situation ?¹»



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Images Latentes*,
3e partie du projet Wonder Beirut, 1997-2006.

3 épreuves chromogènes sous Diassec mat montées sur châssis aluminium
et 38 épreuves numériques plastifiées montées sur aluminium. Galerie In Situ, Paris

Un autre de leurs travaux, *Images latentes*, fait référence à l'une des particularités physiques de l'image photographique argentique : lorsque celle-ci n'est pas développée sur la pellicule, elle n'existe pas, elle est invisible bien que présente de manière latente. Elle ne devient visible qu'à partir du moment où la pellicule est développée.

Les deux artistes ont fait des photographies sans les développer de 1997 à 2006, et les ont conservées dans cet état de latence. Il s'agit pour eux de retirer de l'univers surabondant des images déjà existantes, celles qui auraient pu s'ajouter mais qu'ils retiennent à l'intérieur de la boîte photographique. Ils s'interrogent sur la question de savoir «comment redonner du pouvoir aux images à une époque où elles sont produites en masse.²»

Cette latence des images est pour moi métaphorique de la mémoire et des souvenirs.

1 <http://lemagazine.jeudepaume.org/2016/06/okwui-enwezor-conversation-artistes/>

2 Idem.

4.

«Ça a été»

«*Cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu.¹»

Ce qui me «point»

Dans la *Chambre claire*, le sémiologue Roland Barthes exprime ce qui caractérise pour lui la photographie : sa grande relation avec la mort et avec ce sentiment qui nous pousse à dire : «*ça a été et ça n'est plus*». Il analyse dans cet ouvrage la réception que l'on a des photographies.

En parlant d'affect lié à l'image photographique, il distingue ce qu'il nomme le *studium* du *punctum* : le *studium* représente un goût ou un intérêt que l'on a pour certaines photographies, goût informé par «le relais raisonnable d'une culture morale et politique»².

Quant au *punctum*, il le définit par le biais de métaphores : «cette blessure, cette piqure, cette marque faite par un instrument pointu.[...] En somme le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).³»

Ce qui le *point* particulièrement dans une photographie est une forme d'intensité temporelle due au fait que la photographie a enregistré un élément qui nous porte à croire qu'il est réel, alors qu'il ne l'est plus ; le fait que nous sachions au moment où nous regardons l'image photographique que ce qui y est représenté n'est plus mais que cela *a été* au moment de la prise de vues, provoque une prise de conscience vertigineuse.

Parlant des «esthétiques disparitionnistes», c'est-à-dire non plus de la réception des images mais de leur création, Paul Ardenne note la même particularité : ce qu'il appelle le «ce n'est plus là» est pour lui l'instance qui permet de créer, car «l'absence se fait non seulement présence mais tout autant puissance active»⁴.

«Il est mort et il va mourir»

Cette prise de conscience apparaît de manière accrue à la vue de la photographie ancienne d'un condamné à mort, Lewis Payne.

Il s'agit d'une photographie d'Alexander Gardner prise en 1865 de ce jeune homme qui attend dans sa cellule le moment où il va être pendu.

Ce qui frappe l'auteur dans cette image, ce qui le «point», est le fait qu'il sache qu'au moment où cette photographie a été prise le personnage était vivant, mais qu'il allait mourir quelques instants plus tard, et que de toutes façons il est mort au moment où il regarde son image.

Il découvre cette collusion temporelle : «*cela sera et cela a été*», autrement dit «une catastrophe qui a déjà eu lieu.»⁵

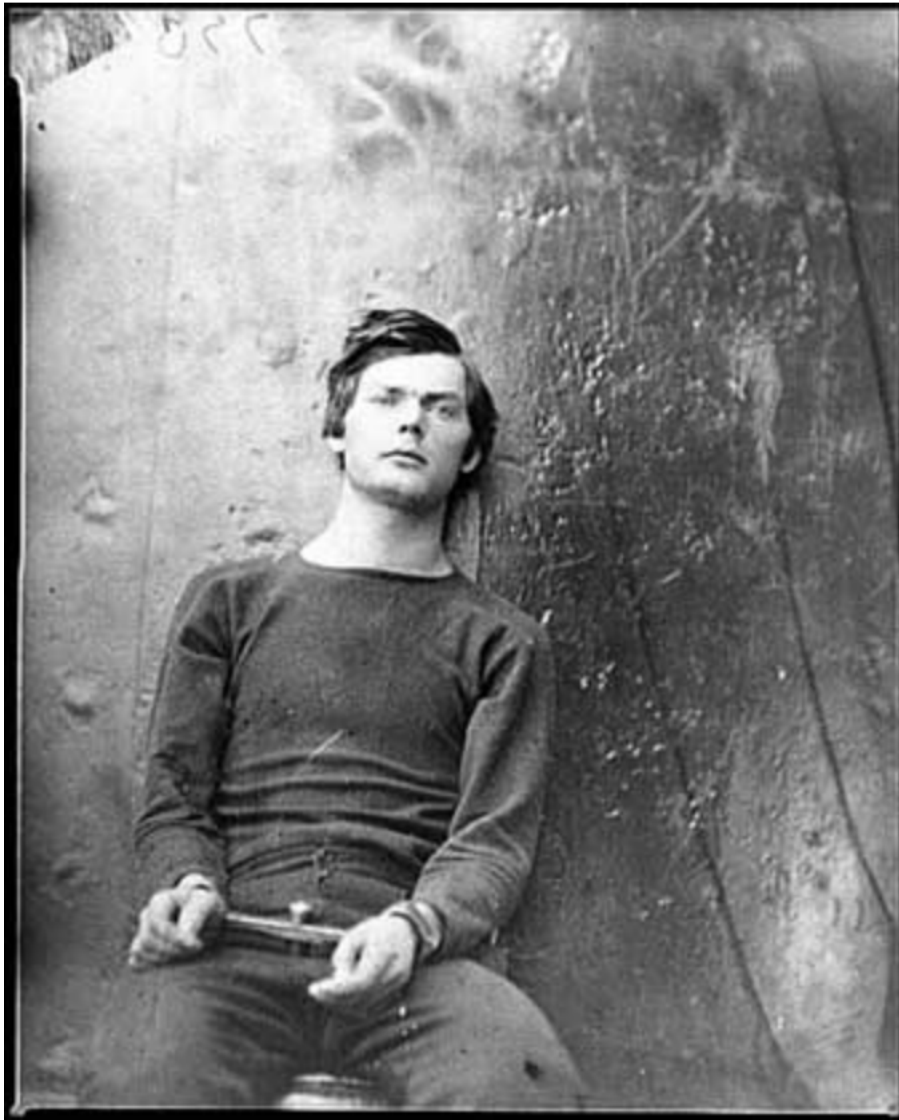
1 Roland Barthes, *Opus cité*, p. 150

2 Idem, p. 48

3 Idem, p. 49

4 Paul Ardenne, *Opus cité*, p. 256

5 Roland Barthes, *Opus cité*, p. 150



Alexander Gardner, *Portrait de Lewis Payne*, 1865

Cette photographie est donc emblématique de la réflexion de Roland Barthes sur une des particularités du médium photographique, qu'il résume ainsi : «Que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe.¹»

1 Roland Barthes, *Opus cité*, p. 150

Ce que l'on sait et ce que l'on voit

Pratique

Il me semble qu'une des raisons pour lesquelles on peut considérer ma pratique comme «conceptuelle» est le fait que l'objet matériel à lui seul ne suffit pas à son appréhension globale. L'idée sous-jacente et le discours qui entoure l'œuvre elle-même sont également nécessaires.

Par conséquent, ce que je sais sur ce gros plan qui est le point de départ de mon projet, à savoir que ce personnage mourra quelques petites années après la prise de vues, est central.

Le «*punctum*» dans cette image est alors constitué d'un double contraste.

D'abord, le sourire et la présence confiante de cet enfant contrastent fortement avec ce que je sais de son futur (qui pour moi est du passé).

Le second contraste repose ensuite sur le soin et l'attention que l'on a de toute évidence accordés à cet enfant, visibles à sa coiffure et à ses vêtements soignés, qui s'opposent avec violence à la volonté d'effacer toute trace de son existence après sa mort, dont cette unique photographie est le témoin.



5.

Le paradoxe de l'effacement



Le visage de l'enfant est sérigraphié sur des plaques de verre avec une base transparente pour encre. Cette encre n'est pas fixée, donc est susceptible d'être effacée au moindre geste maladroit.

Les traits de l'enfant sont pratiquement invisibles, «effacés», gommés, tout comme lui-même l'a été.

L'invisible et le visible

Pratique



L'impression transparente sur les plaques de verre est donc invisible à l'œil nu.
On ne peut voir l'image que par la projection de l'ombre de l'encre sur le mur qui se trouve derrière les plaques de verre, à l'aide d'une source lumineuse située, elle, devant les plaques.

La question du médium et de la matière

Ce travail questionne le médium et le support de l'œuvre : est-ce qu'il s'agit des plaques de verre, du mur ou des deux ? Le médium est à la fois invisible et visible : c'est vraiment sur ce paradoxe que je travaille, c'est-à-dire que d'une part, je cherche à faire voir la trame de la sérigraphie mais avec de l'encre transparente, et d'autre part, les plaques de verre sont visibles mais en même temps rendues invisibles lorsqu'on regarde les ombres projetées. Leur invisibilité même est nécessaire à l'installation.

Celle-ci se situe à la limite entre une matérialisation et une dématérialisation de l'œuvre. Les deux dimensions jouent ensemble : l'une ne peut exister sans l'autre.

Il ne s'agit pas ici d'une dématérialisation «pure», comme les artistes utilisant le virtuel peuvent la pratiquer, et comme elle a été analysée dès les années 1960 par Lucy Lippard¹.

Ici, une sorte d'entre-deux est mise en œuvre : l'essentiel ne serait peut-être pas l'encre de la sérigraphie ni son ombre projetée, il se situerait dans l'espace entre les deux, c'est-à-dire dans le vide entre les plaques de verre et le mur. C'est ainsi que le *ma* informe ce travail (Cf. 8. «L'esthétique du *ma*»).

Mettre en œuvre le paradoxe

Chercher à montrer ce qui n'est pas ou qui n'est plus est effectivement paradoxal, comme le souligne l'historien de l'art Maurice Fréchuret dans son ouvrage au titre explicite : *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*².

À propos du travail de Claudio Parmiggiani, il évoque le «geste destructeur mais non pas iconoclaste»³ de l'artiste. En effet, de la même manière, dans mon projet, une image existe, qui renvoie aux photographies-souvenirs que tout le monde connaît ou reconnaît.

De plus, il ne s'agit pas uniquement d'effacer la photographie, mais aussi de montrer cet effacement : le jeu de projection, la lampe et les plaques de verre sont visibles, les rouages de l'installation sont mis à la disposition des spectateurs puisqu'ils en sont partie intégrante. C'est également l'acte même de regarder que ce dispositif interroge, de même que la question de la distance.

1 Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Praeger, New York, 1973.

2 Maurice Fréchuret, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Les Presses du réel, Paris, 2016

3 Idem, p. 77

L'œuvre de l'artiste conceptuel Roman Opalka en général et les autoportraits qu'il a faits à la fin de chacune de ses toiles en particulier marquent son travail pour la forte cohésion entre le processus et la signification de cette œuvre, et pour l'effacement qui y est au cœur.

Comme ses toiles qui finissent par être totalement blanches au fil du temps, ses autoportraits pris à intervalles réguliers pendant environ quarante ans, montrent son visage vieillir progressivement et l'image devenir de plus en plus blanche. Il finit par disparaître et s'effacer, tout comme les nombres qu'il peint disparaissent à la vue.

Son œuvre est à la fois d'une très grande simplicité et d'un immense engagement : l'artiste engage entièrement son corps dans son œuvre ainsi que le temps qui constitue le fil de sa vie. Dans cette série d'autoportraits, le temps est donc également créateur de l'image et aussi paradoxalement de son effacement.



Roman Opalka, Série d'autoportraits numérotés – Détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636.

Oscar Muñoz quant à lui, a beaucoup travaillé sur des visages de morts anonymes, dont la photographie est tirée de rubriques nécrologiques. Son travail me fascine par sa capacité à allier de manière expérimentale les procédés techniques employés et le propos de l'oeuvre. Par exemple, il a mis au point dans les années 1990 une technique d'impression sur eau avec du charbon. Ce procédé met en scène la mémoire, mais aussi la fragilité et la précarité de l'image photographique et sa faculté à se métamorphoser et à disparaître.



Oscar Muñoz, *Narciso (Narcisse)*, 2001.

Poussière de charbon et papier sur eau, Vidéo 4/3, couleur, son, 3'.



Oscar Muñoz, *Aliento (Souffle)*, 1996-2002, sérigraphie et graisse sur miroirs métalliques, 7 miroirs, diamètre : 20 cm chaque.

Dans cette œuvre, le souffle des spectateurs fait apparaître l'image du visage photographié ou au contraire l'efface en le laissant dans l'invisible du néant. Cette œuvre évoque bien sûr encore Narcisse, mais un Narcisse surpuissant qui aurait la possibilité de donner une existence aux disparus, donc de se racheter en quelque sorte, ou au contraire de les laisser disparaître et d'asseoir son propre pouvoir.

6.

Un médium fragile et ambigu : le verre



Dans ce projet, j'utilise des plaques de verre non pas seulement pour les propriétés singulières de ce matériau, comme la transparence, la fragilité ou la dureté, mais aussi parce qu'il renvoie à l'histoire de la photographie.

En effet, les premiers procédés, négatifs ou positifs, utilisaient le verre.

L'expression «plaques de verre» est même employée telle quelle pour désigner les premières photographies utilisant ce support. Les images, prises en studios ou par des amateurs éclairés, représentaient des scènes familiales et intimes.

Une double mémoire est donc ici sollicitée, celle du sujet représenté sur l'image, et celle du matériau.

Les premières photographies sur verre

Le verre est employé dès les premières tentatives de représentation photographique, après le daguerréotype.

L'ambrotype par exemple est un cliché sur verre au collodion. Dans ce procédé, la transparence du matériau est importante pour révéler l'image.

En effet, à la prise de vue l'image est sous-exposée, puis elle subit un traitement chimique particulier qui, au lieu de produire la couleur noire habituelle des négatifs, confère à l'image des reflets grisâtres.

En présentant le cliché sur un fond sombre (du velours noir ou une couche de laque noire appliquée sur le dos du cliché), il apparaît en positif. Les zones claires de l'image sont formées d'argent réduit et les ombres proviennent du support noir qui transparaît à travers le verre.



Anonyme, ambrotype, XIX^{ème} siècle

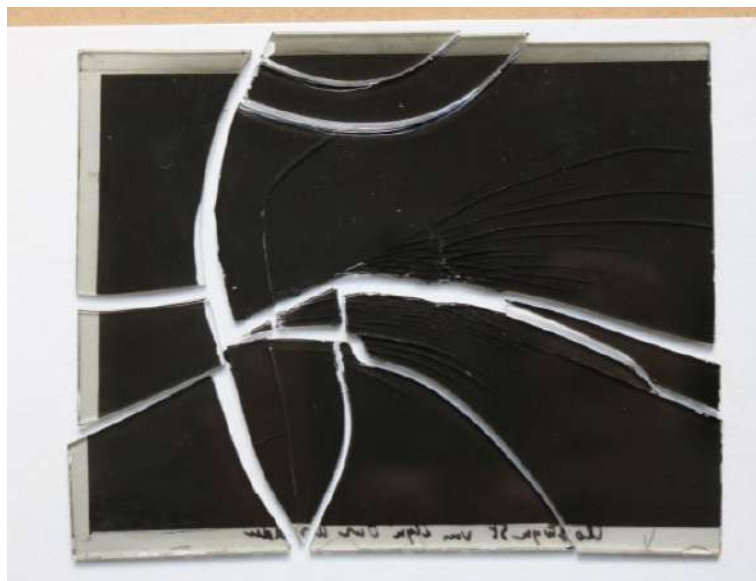
Le fond de cet ambrotype a été partiellement retiré pour montrer les effets du positif et du négatif.

Les négatifs sur plaque de verre albuminée, introduits par Niépce de Saint-Victor en 1847 forment la première technique photographique sur verre. Mais c'est surtout avec le procédé au collodion humide que les plaques étaient principalement utilisées : cette technique était très bon marché et produisait des négatifs d'une grande précision et d'une grande netteté.

L'avantage du verre sur le papier était sa neutralité chimique qui permettait d'expérimenter plusieurs procédés sans que sa constitution n'interfère dans l'expérience. En effet, l'introduction de clichés sur supports flexibles et transparents à partir de 1889 commença à poser des problèmes techniques particuliers¹.

Néanmoins l'avantage des supports souples sur le verre était leur plus grande légèreté et leur plus grande solidité.

¹ Les explications et références concernant ces techniques anciennes sont tirées de : Sylvia Donis, *Conservation restauration des photographies*, travail de fin d'études en vue de l'obtention du diplôme de l'École Nationale de la Photographie d'Arles, 1993.



Ce négatif sur plaque de verre est cassé en douze morceaux.
Fonds Albert Demangeon (vers 1890-1940), Bibliothèque Mazarine, Paris

Le verre et son caractère fragile est un matériau qui a également intéressé Marcel Duchamp. Entre 1915 et 1923 en effet, il réalise *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, ou *Le Grand Verre*. Cette œuvre est composée de deux panneaux de verre assemblés, peints pour partie à l'huile, et comprenant des inserts en plomb, de la poussière, etc...

En 1926, les deux panneaux sont exposés au Musée de Brooklyn, puis emballés dans une caisse en bois pour être livrés chez Katherine Dreier qui en était propriétaire. La caisse n'est ouverte qu'en 1936 où on constate que les panneaux de verre sont brisés. Marcel Duchamp choisit d'en conserver les brisures et consacre trois mois à assembler les fragments en les emprisonnant dans des plaques de verre plus épaisses.

Il aurait eu l'idée d'employer ce matériau alors qu'il utilisait une plaque de verre en guise de palette et qu'il observait les couleurs par transparence. Il aurait alors pensé à protéger les pigments en les enfermant entre deux plaques de verre. Dans ce cas-là encore, c'est la fragilité et la transparence du verre qui intéressent l'artiste.

Or, Duchamp aurait également trouvé son inspiration dans un texte évoquant l'invisible, comme il le précise lui-même : « J'avais à ce moment-là essayé de lire des choses de ce Povolowski [sic¹] qui expliquait les mesures, les lignes droites, les courbes, etc. Cela travaillait dans ma tête quand je travaillais, bien que je n'aie presque pas mis de calculs dans le *Grand Verre*. Simplement, j'ai pensé à l'idée d'une projection, d'une quatrième dimension invisible puisqu'on ne peut pas la voir avec ses yeux... »².

Le verre et l'invisible semblent donc bien liés d'une manière ou d'une autre.

1 Il s'agit en réalité de Gaston de Pawlowski, auteur d'un *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912), qui est une anthologie de textes de science-fiction.

2 Pierre Cabanne et Marcel Duchamp, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, coll. « Collection Entretiens », Paris, 1967



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataire même*, 1915–1923, autrement appelée *Le Grand verre*. installée au Museum of Art de Philadelphie depuis 1956. Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre. 277.5 × 175.9 cm.

7.

Éclatement et distance à l'échelle du monde

Une mise à l'épreuve de la fragilité

Un autre paradoxe est mis en œuvre dans mon projet : celui d'envoyer chaque élément du triptyque à des milliers de kilomètres l'un de l'autre.

Cette étape est déterminante afin de contrer la volonté d'effacement du personnage représenté et de diffuser son image dans le monde entier.

Le paradoxe prend ici forme dans le mouvement contradictoire de suppression et de diffusion.

Ce projet a donc eu une partie collaborative, puisque j'ai demandé à trois personnes de bien vouloir réceptionner leur partie, de la prendre en photographie dans leur environnement et par la suite de me faire parvenir leurs images. Cette étape prend place dans un rapport particulier au vide et à l'écart (Cf. 10. «La relation dans le vide», et en particulier le développement sur le *village planétaire*). Dans ce cas-là, leurs photographies documentent le processus, d'une manière simple et néanmoins personnelle. Le médium est ici employé pour ses capacités d'enregistrement.

Australie :



Islande :



Angleterre :



8.

L'esthétique du *ma*

L'écart entre chaque partie du triptyque



Outre la référence sacrée, le triptyque est un dispositif qui a été choisi parce qu'il permet la séparation et l'écart entre chaque élément. Le questionnement qui consiste à savoir ce qui constitue un triptyque est ici également mis en œuvre : suffit-il de juxtaposer trois images pour que cela forme un triptyque ? Quelles sont les relations entre les différentes parties d'un triptyque ? Que signifie le vide entre ces trois parties ?

En divisant l'image de départ en trois, en espaçant ces trois parties de plus en plus jusqu'à l'échelle du monde, je cherche une manière de montrer le vide, c'est-à-dire la relation entre les différents éléments, entre ce qui est disparu et ce qui est, simplement, au moment présent.

L'oubli et la disparition seraient donc les métaphores du vide et de l'écart.

Il s'agit de mettre en place les conditions d'existence du *ma*, de l'écart plein de cette énergie vitale, de l'intervalle signifiant, de l'interstice fécond, c'est-à-dire concrètement celui qui sépare les trois éléments du triptyque.

L'écart et l'inframince

Je cherche à rendre visible cet intervalle, que Marcel Duchamp qualifiait d'inframince et dont il donnait cet exemple en guise de définition : «Séparation inframince entre le bruit de la détonation d'un fusil (très proche) et l'apparition de la marque de la balle sur la cible.¹»

Si pour Marcel Duchamp, il s'agit d'un phénomène imperceptible qui peut être simplement conceptualisé ou imaginé, pour ma part je cherche à le faire exister et à lui donner une certaine épaisseur, même dans l'imperceptible².

1 Marcel Duchamp cité par Manuela De Barros, *Duchamp & Malevitch: Art & théories du langage*, page 139

2 L'inframince concerne aussi la *possibilité* selon Duchamp, ce qui intéresse ma pratique, puisque dans le processus, il est *possible* que le verre se casse ou que l'encre s'efface pendant le transport ou les manipulations : «Le possible est un inframince. La possibilité de plusieurs tubes de couleur de devenir un Seurat est « l'explication » concrète du possible comme inframince. Le possible impliquant le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince. Allégorie de l'oubli.» (*Idem*)

9.

L'espace entre,

l' «espace minimal de la liberté»

L'intervalle ou l'interstice est non seulement signifiant plastiquement dans le triptyque, mais il porte également un sens politique.

En effet, cet espace semble être absolument nécessaire pour la possibilité de la rencontre avec l'autre, et également pour préserver sa propre liberté : «Une vie sans secret, sans mystère, sans part d'ombre, sans espace interstitiel entre soi et les autres comme entre soi et soi, c'est une vie vouée à la terreur absolue et sans limites qui détruit en nous, à terme, toute part d'humanité.¹» Philosophiquement et socialement donc, l'espace vide est nécessaire et s'oppose à l'espace plein sans possibilité de s'en libérer : «Un tel « espace entre », un tel *Zweiraum*, est l'espace minimal de la liberté - qui permet alternativement de s'approcher et de s'éloigner, de parler et de se taire, de se voir et de se cacher -, et c'est un espace autrement plus vital que l'immonde *Lebensraum* hitlérien.²» D'après Pierre Zaoui donc, cet *espace entre* permet l'existence de propositions opposées, l'existence du paradoxe, et c'est en cela que pour moi, il est garant de la liberté puisqu'il laisse le choix.

Pour reprendre les développements de la première partie, l'auteur cite Hanna Arendt qui associe le manque d'espace entre les individus au totalitarisme : «En écrasant tous les hommes les uns contre les autres, la terreur totale détruit l'espace entre eux.³»

Je cherche donc à faire jouer ces espaces vides avec le maximum de légèreté afin de donner aux spectateurs le sentiment de l'expérience, et leur laisser exercer pleinement leur libre arbitre.

1 Pierre Zaoui, *Opus cité*, p. 134

2 Idem.

3 Hanna Arendt, *Les origines du totalitarisme*, t. 3 : *Le système totalitaire*, trad. J.-L. Bourget, Seuil, Paris, 1979

10.

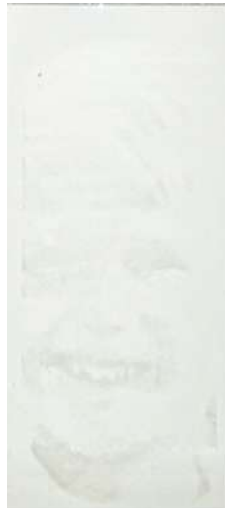
Le vide et la relation

Creuser le vide pour chercher la relation

Pratique



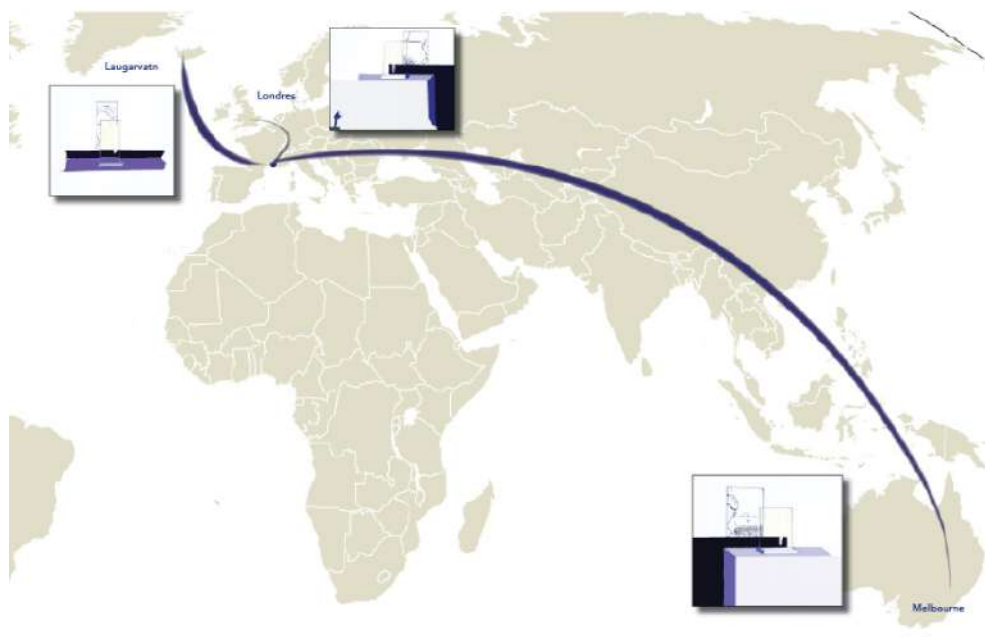
Australie



Islande



Angleterre



Carte représentant les trois endroits du monde où chaque élément du triptyque a été envoyé

Les spectateurs idéaux, éclatés et unis

Mon ambition est de chercher une autre relation sociale et «politique» entre les hommes, à travers la distance et dans l'écart.

Dans ce travail, le sujet est donc comme démembré : seule une partie de son corps, son visage, est traité ; il est de plus découpé et éclaté.

De même les premiers spectateurs ne sont pas, comme ils le sont traditionnellement, réunis dans un même espace pour regarder une œuvre d'un seul tenant, mais ils sont dispersés. Et pourtant, leur regard fait exister une seule et même image : celle du visage de cet enfant. Le fragment étant à la fois une partie du tout et le tout lui-même, regarder un tiers de l'image équivaut donc à la regarder en entier. Le corps du spectateur "idéal" est donc à la fois éclaté et uni, isolé et relié par les moyens modernes de communication, «seul» et «ensemble»¹.

Un «art relationnel»

Pour exacerber encore davantage cette distance et cette interrogation, chaque partie du triptyque a donc été envoyée à trois personnes distancées de plusieurs milliers de kilomètres l'une de l'autre : l'une à Londres, l'autre en Islande et la troisième en Australie. Il s'agit d'expérimenter les liens qui peuvent se tisser entre les trois parties du triptyque, entre les trois possesseurs de chacune des parties, et entre ces personnes et moi-même (qui suis, *in fine*, le seul point commun entre eux). Il se trouve que la distance, la multiplication des moyens de communication «télé» (téléphone, téléconférence...), le virtuel, les relations d'où le corps est absent sont caractéristiques de notre ère post-moderne.

Mes recherches font écho à ce qui a été nommé l'Art relationnel. Celui-ci met l'accent sur les relations sociales et les rapports humains autour des œuvres d'art. Il s'agit d'un art où les relations sont plus importantes que les objets eux-mêmes. Ce concept peut être rapproché de l'« esthétique relationnelle » théorisée par Nicolas Bourriaud en 1998 à propos d'artistes des années 1990, consistant à mettre en relation les spectateurs avec l'œuvre, avec l'artiste, avec l'institution...

De ce fait, il prône une esthétique anti-spectaculaire au sens où Guy Debord emploie ce terme : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »².

Selon lui, « une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives »³. L'art relationnel serait donc un art qui ouvrirait des «interstices» dans le tissu social et permettrait l'exploration de nouveaux modes de penser la vie collective.

Même si l'esthétique relationnelle a été quelque peu critiquée, il n'en reste pas moins que la possibilité d'ouvrir d'autres voies de compréhension et d'appréhension de l'art et des relations m'intéresse au plus haut point.

1 Cf. Jon Fosse, *Opus cité*.

2 Guy Debord, *Opus cité*, §4

3 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 2001, p. 30.

Distance et proximité dans le «village planétaire»

Le prolongement et l'aboutissement de mon projet qui consiste donc à séparer les parties du triptyque de plusieurs milliers de kilomètres trouve un écho dans l'analyse de la société des médias faite par Marshall McLuhan dans les années 1960¹. En effet, selon lui les médias, la télévision surtout mais aussi le téléphone, permettent une proximité de chacun avec l'autre et le monde. Une sorte d'uniformisation culturelle se produit alors de cet échange d'informations. Aujourd'hui, internet semble également entrer dans la catégorie de ces médias qui relient les habitants du monde distancés.

Il s'agit d'un paradoxe supplémentaire de notre ère postmoderne concernant les relations interpersonnelles : nous sommes à la fois isolés les uns des autres derrière nos écrans, et en même temps entièrement connectés, en lien avec le monde entier.

Ma proposition est donc totalement en phase avec cette particularité de notre ère des médias.

1 Marshall McLuhan, *Message et Massage, un inventaire des effets*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968 (titre original : *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York, 1967.)

11.

La distanciation brechtienne
appliquée à l'installation

La place des spectateurs

Mon travail interroge donc également la place et les corps des spectateurs, à la fois morcelés et réunis. En effet, non seulement les spectateurs doivent se tenir à une certaine distance du triptyque pour pouvoir le voir dans son intégralité et accéder à son ombre projetée, donc à l'image, mais en plus, des milliers de kilomètres les séparent des deux autres parties du triptyque.

Dans ce travail, le sujet est donc comme démembré : seule une partie de son corps, son visage, est traité ; il est de plus découpé et éclaté. Le regard des spectateurs dispersés fait exister une seule et même image : celle du visage de cet enfant. Chaque regard reconstitue donc l'image entière à partir d'un fragment.

La distanciation brechtienne

Cela rejoint ce que dit Gilles Lipovetsky sur la distanciation brechtienne : « l'art moderne tout entier, du fait de ses préoccupations expérimentales, est fondé sur l'effet de distanciation et provoque étonnement, suspicion ou rejet, interrogation sur les finalités de l'œuvre et de l'art lui-même. À cette distanciation du spectateur correspond, chez les créateurs, une interrogation croissante axée sur les fondements même de l'art : qu'est-ce qu'une œuvre, qu'est-ce que peindre, pourquoi écrire ? ¹ »

Même si l'art contemporain ne s'interroge plus actuellement sur la nature d'une œuvre, la référence à la distanciation théâtrale théorisée² et mise en œuvre par Bertolt Brecht me semble intéressante pour comprendre plus précisément la place assignée au spectateur dans ce projet. En effet, Brecht, s'opposant radicalement au réalisme et à l'identification de l'acteur avec son personnage, prône un jeu ou une mise en scène qui détruisent l'illusion théâtrale. Il propose alors d'intégrer les spectateurs, se s'adresser à eux en brisant le quatrième mur. Selon lui, cette distanciation empêche une sorte de sidération du spectateur qui le rend passif. Au contraire, elle le pousse à s'interroger et à réfléchir sur ce qu'il voit, à être actif dans sa réflexion.

C'est le même type de réflexion que j'aimerais susciter chez le spectateur en intégrant ouvertement la distance dans ma proposition.

Ainsi, dans cette recherche, la question de la place du spectateur est centrale : le projet questionne la distance physique, mais aussi sensible et réflexive des spectateurs face à ce qui est représenté.

1 Gilles Lipovetsky, *Opus cité*, p. 140-141

2 Dans *Le petit organon pour le théâtre*, Éd. De L'Arche, Paris, 1948

12.

Le processus et l'incertitude au cœur

Récapitulatif du processus de création



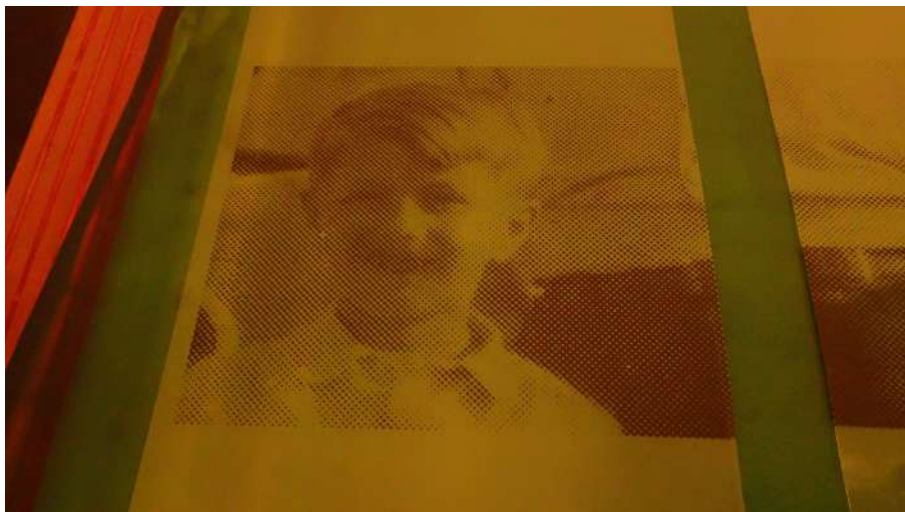
Sélection à partir de photographies d'archives anciennes et découverte de la seule image existante représentant cet enfant mort jeune.



Recadrage de l'image sur le visage de cet enfant
qui devient un gros plan.



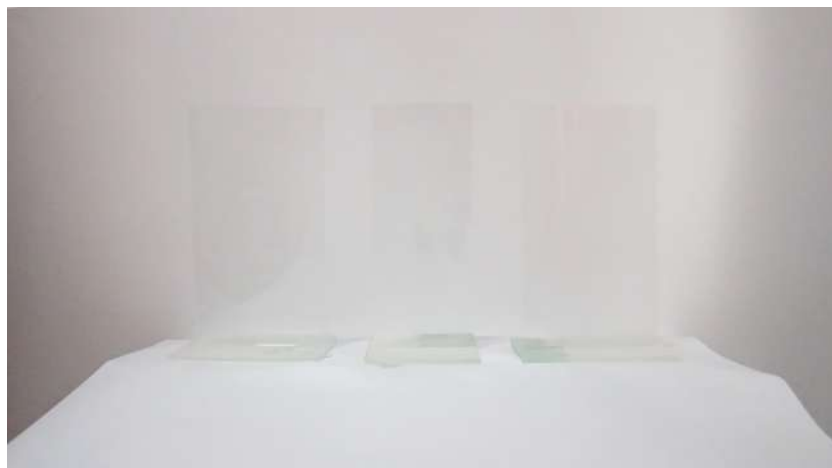
Transformation de cette image en triptyque
et tramage en vue de l'impression.



Sérigraphie de ce triptyque sur des plaques de verre très fines (2 mm)
avec de la base transparente pour encre.



Résultat des sérigraphies, légèrement éclairées devant un mur afin de faire exister l'ombre portée de l'encre.



Installation : l'image est invisible en conditions d'éclairage normales. Elle devient visible par l'ombre projetée de l'encre lorsque le dispositif d'éclairage est approprié.



Envoi et réception de chaque partie du triptyque dans trois endroits du monde,
dans l'ordre en Australie, en Islande et en Angleterre.
Documentation de cette réception.

CONCLUSION

Une troisième voie ou un paradoxe insoluble ?

À l'issue de ce projet qui reste expérimental, et après être allée au bout du processus, c'est-à-dire après la dispersion du triptyque dans le monde, je constate que le résultat reste ambigu, à la fois satisfaisant mes attentes et les décevant.

En effet, le fait d'inclure une part de hasard dans le projet crée une incertitude minimale étant donné que ce doute est lui-même prévu donc il est d'une certaine manière neutralisé, comme pour ne pas prendre trop de risques, ou en tout cas pour les maîtriser.

Tout d'abord, la part d'imperfection que génère le processus mis en place a donné lieu à certaines surprises. Par exemple, le transport des plaques de verre et les délais de livraison n'ont pas été ceux auxquels on pouvait s'attendre, puisque c'est la partie arrivée en Australie, le pays le plus lointain, qui a été livrée en premier et de manière complètement intacte.

Surtout, deux des parties du triptyque ont été cassées pendant le trajet, mais non pas de façon à détruire complètement l'image, qui a subsisté.

Une autre cause de satisfaction concerne l'acte lui-même de diffuser l'image de cet enfant effacé dans trois endroits du monde et de l'y faire exister d'une certaine manière.



La plaque arrivée en Angleterre a été en partie cassée pendant le transport.

En revanche, une sorte de troisième voie me semble bien avoir été tracée, mais de manière assez surprenante. C'est en effet dans la relation entre les trois participantes et les parties du triptyque que des éléments inattendus sont apparus. Par exemple, l'écart entre les explications que je leur avais données et l'interprétation de l'œuvre que les trois personnes ont faite dans les images qu'elles ont prises, est révélateur de ce « jeu » possible entre deux éléments qui est susceptible de créer une surprise. Une seule des trois personnes a photographié sa partie de la manière que j'avais prévue, même si la plaque de verre est arrivée cassée. Sa photographie reste surprenante puisqu'elle montre ses bras et ses mains tenant le verre, dont l'ombre sur le mur semble flotter dans les airs.

La deuxième personne propose une vision de l'ombre encore plus subtile, puisqu'elle a laissé la lumière naturelle éclairer la plaque. L'image est alors très évanescente. Quant à la troisième personne, elle n'a de toute évidence pas compris l'importance de l'ombre, mais a proposé une vue qui exploite la transparence du verre. Cette liberté d'interprétation, et finalement de création, laissée à ces trois spectatrices m'intéresse et de mon point de vue mériterait peut-être d'être davantage incluse dans le projet.

Ces différentes réactions, si elles sont inattendues, me confortent dans le projet et dans l'ambition de développer encore davantage ces notions d'incertitude, de hasard et de relation.

En revanche, si dans ce projet les trois spectatrices jouent un rôle important, qu'en est-il des autres spectateurs qui pourraient voir le triptyque de manière classique, dans une salle d'exposition par exemple ? Joueraient-ils le même rôle ? Ce triptyque ne pourrait-il pas être vu dans une salle d'exposition, au risque de dévoyer le projet ?



Le triptyque en position d'exposition,
Marseille, Prix Polyptyque, août 2021

Finalement, en plus de ces questions, un paradoxe subsiste également : celui de prôner et d'affirmer la discrétion dans ce travail. En effet, proclamer que l'on est discret, est-ce encore l'être ? L'une des possibilités de résolution de ce paradoxe peut consister justement à rendre les spectateurs partie prenante et co-créateurs.

En effet, le fait de laisser de la place à d'autres personnes que moi dans ce projet peut participer de la discrétion que j'essaie de placer au centre. Pour reprendre les termes employés par le sociologue Éric Fassin¹, la discrétion équivaldrait à «être dans une position d'affirmation du monde et des autres», simplement à «laisser la place aux autres», dans un mouvement contraire au narcissisme dont parle Gilles Lipovetsky². Il s'agirait alors peut-être d'expérimenter une autre manière de creuser le même écart entre les parties du triptyque, mais cette fois aux dimensions d'une salle d'exposition.

1 Dans une analyse qu'il fait du livre de Pierre Zaoui lors d'une émission sur France Culture du 18 décembre 2013 : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/la-discretion-comme-acte-de-resistance?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2OfkUDwchs-u1WQ7bMWsx7EHL0_XPxWpVdzI2fT7u-Vu56kWFcXCx9kd4U#Echobox=1573585438

2 Dans *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE Daniel, *L'Homme en perspective - Les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008

ARDENNE Paul « Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain », *L'Epoque de la disparition : politique et esthétique*, sous la dir. de Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, Ed. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2000, pages 247 à 270

ARENDT Hanna, *Les origines du totalitarisme*, t. 3 : *Le système totalitaire*, trad. J.-L. Bourget, Seuil, Paris, 1979

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, Paris, 1980

BAUDELAIRE Charles, «Salon de 1859», *La Revue française*, 20 juin 1859.

BENJAMIN Walter, *Essais 1, 1922-1934*, «Petite histoire de la photographie», p. 149 à 168, Denoël/Gonthier, Paris, 1983

BENJAMIN Walter, *Essais 2, 1935-1940*, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», p. 87 à 126, Denoël/Gonthier, Paris, 1983

BLANCHETTE Manon, «Tino Sehgal : chuchoter la fable ou ne rien voir». *ETC.*, (70), 30–32, 2005

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 2001, p. 30.

BRECHT Bertolt, *Le petit organon pour le théâtre*, Éd. De L'Arche, Paris, 1948

CABANNE Pierre et DUCHAMP Marcel, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, coll. «Entretiens », Paris, 1967

CABRERA Dominique, MOULÈRES Jean-Paul, *Chercheurs de midi. Un album des albums de famille*, éditions Le Bec en l'air, 2013

CHÉROUX Clément, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, éditions Yellow now, Crisnée (Belgique), 2003.

CURNIER Jean-Paul, *Montrer l'invisible*, éditions Jacqueline Chambon, 2009

CHALFEN Richard, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques* [En ligne], 32 | Printemps 2015, mis en ligne le 24 juillet 2015. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502>

- DE BARROS Manuela, *Duchamp & Malevitch: Art & théories du langage*, L'Harmattan, Paris, 2011, page 139
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Folio, 1996
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1989
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, éd. de Minuit, Paris, 1983, chapitre 6, p125
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 141
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière empreinte, hantise*. éditions de Minuit, 2001
- EGaña Miguel, « Deux figures du vandalisme : vandalisme récupéré, vandalisme provoqué », in *Du vandalisme. Art et destruction*, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 29-44.
- FOSSE Jon, *Quelqu'un va venir*, L'Arche, Paris, 1999
- FOUCART Bruno, « Le polyptyque au XIX^{ème} siècle, une sacralisation laïque », dans *Polyp-tyques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, ouvrage collectif, (cat. expo. Paris, musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), Paris, RMN, 1990, p.130-139.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, 1975
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, éditions Gallimard, Paris, 1966
- FRÉCHURET Maurice, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Les Presses du réel, Paris, 2016
- KRACAUER Siegfried, « La photographie », *Frankfurter Zeitung*, 28 octobre 1927
- LACASSE, Georges (1996). «La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images». *Cinémas*, 7(1-2), 167–184. <https://doi.org/10.7202/1000938ar>
- LANG Luc, *Artstudio* n°8, p. 46, printemps 1988 “Andy Warhol”
- LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2011
- LEBRUN Annie, ARMANDA Juri, *Ceci tuera cela, Image, regard et capital*, éd. Stock, «Les Essais», Paris, 2021
- LELLOUCHE Michaël, *Protest !*, éditions du Chêne, Paris, 2018
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Biblio essais, Paris, 1971
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide*, Gallimard, Folio, Essais, Paris, 1983

LIPPARD Lucy, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Praeger, New York, 1973.

MARIN Louis, *De la représentation*, Gallimard, Paris, 1994, p.305

MCLUHAN Marshall, *Message et Massage, un inventaire des effets*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968 (titre original : *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York, 1967.)

MEISEL Louis K., *Photorealism*, Abradale/Abrams, New York, 1989

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1979

MILNER Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Seuil, Paris, 2005

MONDZAIN Marie-José, «Histoire d'un spectre», *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996

MONTIER Jean-Pierre, «Contourner Barthes pour relire Proust», in *La photographie au pied de la lettre*, Publications de l'Université de Provence, 2005.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 12

POIRIER Patrick, «De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot (On the impossible face or an unknown language in Lévinas and Blanchot)», *Études françaises*, 2001, vol. 37, no1, pp. 99-116.

SCHECHNER Richard & MORIN-MCCALLUM, Nicole «La représentation postmoderne : la fin de l'humanisme», *Jeu*, (20), 1981, 35-51.

VIRILIO Paul, *La machine de vision*, éd. Galilée, Paris, 1988

ZAOUI Pierre, *La discrétion. L'art de disparaître*, éd. Autrement, Paris, 2013

Catalogues d'expositions

Identités, CNP, Collection Photo Copies, Paris, 1985

Ma, Espace-temps du Japon, Festival d'Automne, Musée des Arts décoratifs, 11 octobre-11 décembre 1978, commissaire Arata Isozaki.

Peinture-Cinéma-Peinture, Bernard Blisthène, «Andy Warhol» p. 269 à 281, Hazan, Paris, 1989

Sitographie

<https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/tech-non-fungible-token-19205/>

http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/docs/antiqueestnous/dossier_de_presse_syra-cuse.pdf

<http://lemagazine.jeudepaume.org/2016/06/okwui-enwezor-conversation-artistes/>

<https://www.mnhn.fr/fr/visitez/agenda/exposition-evenement/frontieres-humain>

<https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/michelangelo-pistoletto3>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Point_aveugle#:~:text=Le%20point%20aveugle%20ou%20tache,%C5%93il%20et%20quittant%20l%27%C5%93il.

<https://lejournel.cnrs.fr/nos-blogs/aux-frontieres-du-cerveau/la-photo-de-la-semaine-la-fovea-zone-particuliere-de-la-retine#:~:text=C'est%20la%20zone%20de,d%C3%A9tails%20est%20la%20plus%20pr%C3%A9cise%20!&text=Sur%20cette%20photo%2C%20on%20peut,au%20centre%20de%20la%20r%C3%A9tine.>

<https://fr.linkedin.com/pulse/le-ma-japonais-lespace-qui-relie-jean-yves-prax>

https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/la-discretion-comme-acte-de-resistance?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2OfkUD-wchs-u1WQ7bMWsx7EHLo_XPxWpVdzI2fT7uVu56kWFeXCx9kd4U#Echobox=1573585438

INDEX DES NOMS PROPRES

ARDENNE Paul, p. 8, 30, 63
ARENDT Hanna, p. 110
BARTHES Roland, p. 8, 54, 90, 91
BAUDELAIRE Charles, p. 79
BECHTEL Robert, p. 14
BENJAMIN Walter, p. 21, 65, 73, 81
BENNETT Richard, p. 21
BOURRIAUD Nicolas, p. 113
BRECHT Bertolt, p. 81, 116
CHALFEN Richard, p. 82
CHÉROUX Clément, p. 78
CLOSE Chuck, p. 14, 15
DEBORD Guy, p. 14, 73, 113
DELEUZE Gilles, p. 86
DIDI-HUBERMANN Georges, p. 35
DUCHAMP Marcel, p. 6, 15, 34, 78, 102, 108
EGAÑA Miguel, p. 76
EISENSTEIN Sergueï, p. 86
FASSIN Éric, p. 128
FOSSE Jon, p. 24
FOUCAULT Michel, p. 6, 50, 60, 71
FRÉCHURET Maurice, p. 96
GARDNER Alexander, p. 8, 90
HADJITHOMAS Joanna, p. 87
HAACKE Hans, p. 73
HANSON Duane, p. 14
JOREIGE Khalil, p. 87, 88
KRACAUER Siegfried, p. 21
LASCH Christopher, p. 80, 81
de LA VILLEGLÉ JACQUES, p. 73
LEBRUN Annie, p. 14, 73
LELLOUCHE Mickaël, p. 80
LEVINAS Emmanuel, p. 8, 31, 32, 61
LICHTENSTEIN Roy, p. 81
LIPOVETSKY Gilles, p. 21, 34, 65, 116, 128
LIPPARD Lucy, p. 96
MARIN Louis, p. 53
MCLUHAN Marshall, p. 114
MERLEAU-PONTY Maurice, p. 48
MILNER Max, p. 37
MONROE Marylin, p. 21
MONTIER Jean-Pierre, p. 82
MOULÈRES Jean-Paul, p. 78
MUECK Ron, p. 15
MUÑOZ Oscar, p. 98
NARCISSE, p. 21
NONAKA Ikujiro, p. 9, 56
OPALKA Roman, p. 8, 97

PARMIGGIANI Claudio, p. 35, 36, 96
PAYNE Lewis, p.8, 90
PISTOLETTO Michelangelo, p. 41
POIRIER Patrick, p. 53
RAY Man, p. 34
SCHECHNER Richard, p. 30
SEHGAL Tino, p. 19
WARHOL Andy, p. 21
WOLFGANG Ullrich, p. 73
ZAOUI Pierre, p. 6, 110