

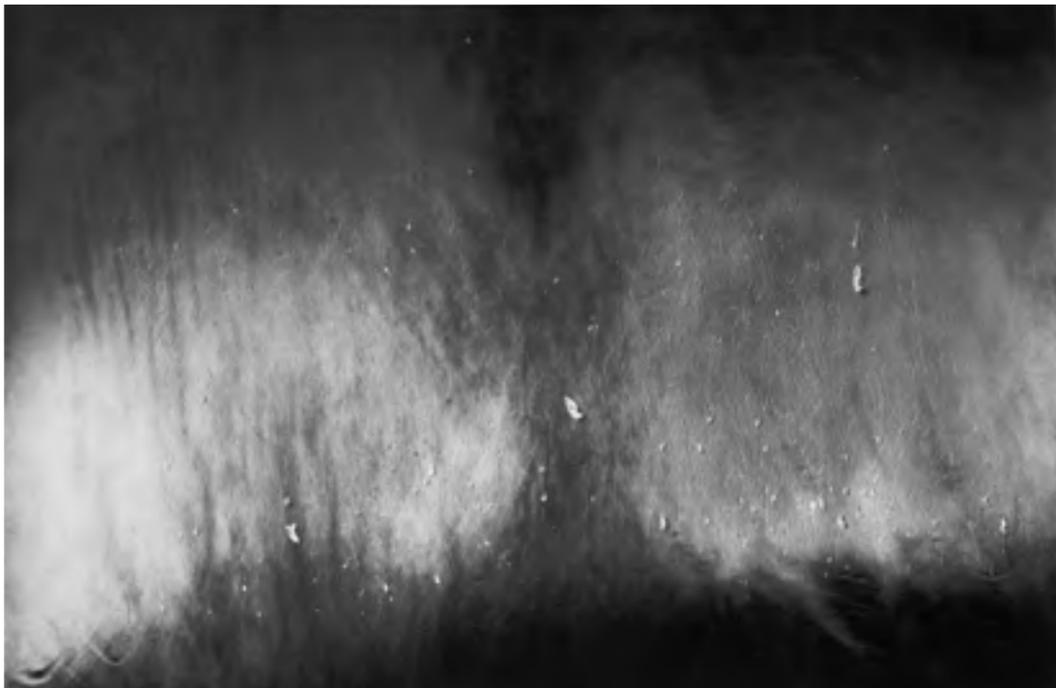


ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°12 mars 2020 **GRATUIT**

éclat

éclat

Refaire surface Grégory Fenoglio	4	Michael Wittassek, entre photographie et sculpture Églantine Maillot	50
Lumières de la peinture romantique Léo Carlier	7	Physicalité et matérialité de la photographie chez Michael Wittassek Marine Allibert	54
Lumière sur la lumière Claude Slowik	10	La photographie comme modèle Patricia Marszal	58
Le cinéma : un art éclatant, de ses origines jusqu'à ses appropriations en art vidéo Patrick Louguet	12	Dialectique du virtuel Thomas Lemire	61
Éclats de mémoire Julie Lécluse	15	Croquis de mode Alexandre Rucar	66
Premières rencontres avec Michael Wittassek	17	Peinture et photographie, un dialogue constant Valérie Beccaert	67
Des collections à la création Mélanie Lerat	23	Mobile Azélice Benoit, Jeanne Despinoy, Ninon Usai et Prune Vedel	70
Abrégé d'un artiste engagé Mélanie Lerat	28	La création d'un outil pédagogique : Michael Wittassek en "boîte-en-valise" Virginie Dewisme, Axelle Brogniart, Alice Noble, Coraline Warnier et Éloïse Capelle	72
La trace Chloé Carlier et Alexandra Neveu	30	Le petit laboratoire de petites tortures d'images Fabien Jovenet	76
En tout homme, il y a un ectoplasme qui dort Lolita Perazio	33	Discussion Gildas Lepetit-Castel et Michael Wittassek Grégory Fenoglio	78
Réflexions esquissées Michael Wittassek	38		
Une fiction photographique Leïla Pereira	47		



Refaire surface

Michael Wittassek et la (re)naissance de Vénus

Grégory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE,
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras.

« La photographie ne devient photographie que lorsqu'elle atteint ses propres limites. Si la question de ce qu'elle montre ne se pose plus, documentation ou fiction, c'est de son point d'intervention dans notre perception dont il s'agit : de quoi la photographie est-elle capable ? »¹

Au cours de sa résidence à L'être lieu, de septembre 2019 à mars 2020, Michael Wittassek a échangé avec les étudiants de l'option arts plastiques de la classe préparatoire littéraire du lycée Gambetta-Carnot, leur présentant ses réflexions sur la photographie, tout en les accompagnant dans leurs créations personnelles. Librement inspirées par la démarche de l'artiste, celles-ci ont pris la forme de multiples questionnements et explorations plastiques sur la matérialité photographique.

Michael Wittassek répète à l'envi qu'il travaille contre une conception de la photographie attachée à l'image et à sa valeur illusionniste, mais aussi contre sa prégnante bidimensionnalité. À cet effet, l'artiste crée une photographie amplifiée², expérimentant ainsi d'autres matérialités photographiques et plus particulièrement une photographie sculpturale qui a valeur de transmutation du médium. Depuis les années 1990, il déconstruit certains usages et fonctions assignés historiquement à la photographie : auto-réflexive dans ses captations et explorant ses confins matériels, elle ne semble renvoyer qu'à elle-même.

« Normalement, on ne voit pas la photographie, on entre dans une image. On voit une histoire, une représentation, une illusion... Si je casse l'illusion, qu'est-ce qu'il reste ? »³

La photographie située, spatialisée

Michael Wittassek a créé spécifiquement pour l'espace d'exposition une installation photographique intitulée « *refaire surface* », qui prend en considération la nature industrielle du lieu et son architecture d'atelier. Suspendu à une poutre métallique centrale, cet accrochage photographique s'assimile à un rideau ouvert qui divise donc l'espace mais qui permet aux spectateurs de le traverser. L'installation se déploie spatialement, s'appuyant sur les éléments de l'architecture. Elle fait corps avec la salle, se greffe à ses piliers et ses structures.

L'intention première exprimée par l'artiste était de créer une situation que l'on retrouve souvent dans d'anciennes



Michael Wittassek, dessin préparatoire de l'installation photographique « *refaire surface* » salle Bizet, L'être lieu, Arras

zones industrielles ou des chantiers : des ordures, papiers, sacs en plastique ou bâches sont emportés par le vent et sont brisés par des clôtures, des grilles ou des buissons. Michael Wittassek conçoit son installation comme l'interprétation de la notion d'éclat : *fragment détaché soudainement d'un corps dur ou projeté par un corps qui se brise*⁴. Cette vision d'un chantier traversé par le vent, avec une action de déchirure, semble être la parabole de son propre rejet de l'image photographique. Mais la complexité d'un processus de création – la polysémie de l'œuvre – ne se réduit pas à un unique récit.

Constituée de dix-neuf photographies, de 112 x 180 cm chacune, elles sont assemblées les unes aux autres par des vis et des écrous. De cet enchevêtrement photographique se détachent trois formes abstraites volumineuses – tangibles et tactiles – élancées et comme emportées par un mouvement, une dynamique ou des forces invisibles agissantes. De prime abord ces silhouettes ne rappellent rien d'identifiable. Mais en ronde-bosse, elles sont une invitation à être observées depuis d'autres points de vue, et en fonction des déplacements, d'en percevoir d'autres configurations formelles ou possiblement des anamorphoses. Ainsi, tourner autour de ces volumes constitue une nouvelle modalité de regard porté sur la photographie.



Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, 1485
Galerie des Offices, Florence (Italie)

Corporéité

Exposées comme des corps dans l'espace, ces formes organiques inspirent une idée de souplesse et de fluidité qui contraste avec la rigueur géométrique de l'architecture environnante. Certaines formes, à la stature humaine, évoquent des groupes de danseurs portés, élancés, d'autres sont en tension dans l'espace et risquent de chuter, comme les métaphores d'une chorégraphie. Aussi, dans les plis et replis de la matière pliée – écorchée –, la photographie s'apparente à une enveloppe charnelle traversée de veines, de cicatrices... Son dépliage est l'objet de l'énergie désirante de l'imagination⁵ des corps que Daniel Arasse analyse à propos du *Verrou* (1777) de Fragonard : « *L'angle satiné du drap évoque une cuisse et un genou habillés du même tissu que le jupon de la jeune fille.* »⁶

Motifs du trouble

Si « *une grande partie de l'histoire de la photo a été dominée par l'idée que le moment noble de la phase de production était la prise de vue* »⁷, le moment de l'enregistrement cède la place au traitement de la photographie (*processing*) chez Michael Wittassek. En dépassant la conception de la photographie comme image d'une vérité de l'instant, l'artiste recompose photographiquement quelque chose de plus proche de l'expérience phénoménologique. Les premières photographies de ce processus sont généralement ce qu'il appelle des « *bêtises* » : jeux de froissages, pliages, grattages... La seconde photographie vient saisir la trace de ces textures trafiquées. Ainsi, les photographies-photographiées de Michael Wittassek nous troublent : s'agit-il d'une image, d'un objet ou d'une illusion ? Le motif photographique créé pour cette installation est constitué de traces de révélateur dispersées, et dans ce registre fluide, tout semble encore en écoulement : l'image est nécessairement troublée. Cette série photographique, constituée de variations et de répétitions de ce motif, forme une unité par éclats.⁸

L'image latente de Vénus

« *Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus (...)
Ô nymphes, regonflons des souvenirs divers.* »
Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune* (1865)

Mon intuition est de rapprocher l'installation de Michael Wittassek avec l'un des plus célèbres tableaux de la Renaissance italienne du Quattrocento : *La naissance de Vénus*, peint par Sandro Botticelli vers 1485, qui représente l'histoire de Vénus – Aphrodite, la déesse grecque – racontée par Hésiode dans sa *Théogonie*. À gauche de la composition, Zéphyr, dieu du vent, est enlacé à Aura la personnification de la Brise. Ensemble, ils soufflent de l'air par leurs bouches en direction de Vénus au centre de la composition, sa silhouette est inspirée de l'antiquité avec son corps en *contrapposto*. À droite, l'Heure tend à la déesse son drapé fleuri.

Le souffle dirige donc l'action représentée de gauche à droite, conduisant l'embarcation divine (la coquille Saint-Jacques) vers le rivage. Ce souffle a de multiples fonctions (tensions) symboliques dans ce tableau, l'une concerne un possible dévoilement de cette Vénus pudique (*Pudica*) et donc sa mise à nu complète pourrait-on dire. Sa chevelure torsadée est prise au vent, elle tourbillonne et se démêle déjà. Une autre tension (fonction) correspond au voile tendu par Aura : le vent de Zéphyr pourrait le déchirer et redoubler l'impudique action imaginée, mais cette fois sur la terre ferme.

L'historien d'art Aby Warburg qualifie ces formes de « *formules de mouvement* » dans la peinture de la Renaissance, particulièrement florentine. Finalement, le chantier photographique soumis au vent, que Michael Wittassek évoque comme genèse de son installation, ne trouve-t-il pas de multiples résonances avec la grande machinerie du dévoilement de cette composition mythologique ? Il y a une mise en mouvement commune de ces deux œuvres : elles s'animent, se gonflent et s'empreignent de corps.



L'artiste contemporain donne vie aux surfaces charnelles de ses photographies, il en sensibilise les drapés par des traces de révélateur qui s'écoulent sur la cartographie d'un papier froissé. Ce *dripping* photographique a été soufflé par l'artiste avec un geste comparable à celui de Zéphyr.

Le rapprochement de ces deux œuvres pourrait se situer entre l'affect et la représentation que Freud théorise comme étant le principe psychique du « **déplacement** » et qu'il décrit dans *L'interprétation du rêve* (1899). Ce déplacement est assimilable à la transposition d'une représentation inconsciente – sous une forme quelconque – pour prendre position dans le champ de la conscience : « Ce qui dans les pensées du rêve est visiblement le contenu essentiel n'a pas du tout besoin d'être représenté dans le rêve » écrit Freud. Cette formation inconsciente peut être rapprochée des abstractions photographiques de Michael Wittassek. Il y aurait donc dans son installation tout un matériel aspirant à la représentation sous de multiples effets de masquage (couches, plis, froissages...). En d'autres termes, l'œuvre de Michael Wittassek serait prise d'une vision paréidolique qui en interroge la figuralité. Dans ce sens, son rejet manifeste de l'image photographique rejoint l'exigence platonicienne d'une image intérieure face aux « images sensibles ».

La question n'est pas de savoir si la photographie de Michael Wittassek imite, par une quelconque ressemblance ce qui serait visible chez Botticelli, mais si elle se situe au cœur même de la nature agissante et énergétique de cette peinture.

Tous les mouvements qui animent d'un souffle palpable et invisible l'œuvre de Michael Wittassek, nous les retrouvons dans *La naissance de Vénus* à travers la chevelure, les drapés, les vagues... Les effluves et les remous de l'eau de cette déesse sortie des eaux agitent – agissent – aussi à la surface du papier photographique dans l'œuvre de Michael Wittassek. C'est aussi grâce à cette poésie du drapé, et à son dépliage de sens, que son œuvre se soustrait à une analyse purement formaliste.



Historia

Un sens surgit donc par effraction dans l'installation de Michael Wittassek, il traverse le temps et les frontières

esthétiques pour faire renaître un mythe au cœur de l'inquiétante étrangeté de ses photographies chiffonnées. Il y a donc un retour du refoulé : l'histoire (*historia*) antique renaît – s'anime – sous nos yeux. Elle *refait surface*, alors que son langage abstrait semblait l'exclure. Toutes ces collisions entre le passé et le présent, l'abstraction et le récit, sont ce qu'Aby Warburg nomme des « **survivances** » (*Nachleben*)⁹.

« **Et le vent était comme le regret de ce qui n'est plus, était comme l'anxiété des créatures non formées encore, chargé de souvenirs, gonflé de présages, fait d'âmes déchirées et d'ails inutiles.** »

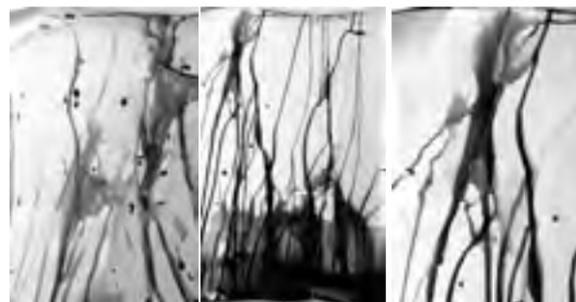
Gabriel D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*, 1928
Calmann-Lévy, p.116

Inversement, la figuration chez Botticelli nous confronte parfois à des formes impossibles à interpréter isolément, comme celle du drapé de l'Heure à droite. Petit paradigme de la tâche : ce tissu se disloque dans l'espace. Il n'y a pas de *mimesis* possible d'une tache qui n'a pas de signe iconique. Aussi, rappelons l'histoire du mythe de Vénus : elle naît de l'écume, c'est à dire de l'informe.

Ainsi, par cette analyse inversée, nous remarquons que la vision de la peinture comme *historia* – représentation d'un sujet – ne permet pas d'interpréter tous les pans de la peinture de Botticelli, et inversement chez Michael Wittassek, ce qui en apparence ne représente rien, nous ouvre à d'autres figuralités.

Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, il faudrait « *prendre le risque de mettre, les uns à côté des autres, des bouts de choses survivantes, nécessairement hétérogènes et anachroniques puisque venant de lieux séparés et de temps disjoints par les lacunes. Or, ce risque a pour nom imagination et montage* ».¹⁰

Le titre de son installation « **refaire surface** » fut choisi par Michael Wittassek à la suite d'un échange sur mon hypothèse de rapprocher et de comparer son œuvre à *La naissance de Vénus*, l'artiste allemand semble cautionner par ce titre l'intuition selon laquelle des fantômes habitent ses œuvres et qu'il nous est possible de les réveiller. ●



Michael Wittassek, détails de la série "refaire surface", conçue pour l'installation photographique.

- 1- C'est par cette question que Michael Wittassek accueille le visiteur sur son site internet : michaelwittassek.de
- 2- Cette expression est théorisée par Michel Poivert dans son ouvrage *La photographie contemporaine*, Ed. Flammarion, 2002.
- 3- Propos de Michael Wittassek au cours d'un entretien pour un journal arrageois en janvier 2020.
- 4- Définition du dictionnaire Larousse.
- 5- « L'imagination est la reine des facultés (...) elle perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies » Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857)
- 6- Daniel Arasse, *Le détail*, Flammarion, 1992
- 7- Quentin Bajac, *La photographie, pratiques contemporaines*, Art press (hors-série), novembre 2019, p.9.
- 8- *L'éclat* en horticulture est un fragment de plante muni de racines et obtenu par le déchirement d'une touffe afin de donner naissance à une nouvelle plante.
- 9- « La Survivance est constituée de retours intempestifs de formes et de contenus, d'un véritable inconscient visuel où certains faits et éléments plastiques font figure de symptôme et font alors éclater le temps de la vie des images » Jacinto Lageira, « *Georges Didi-Huberman, L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* », Critique d'art [Online], 20 | Automne 2002
- 10- Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », *Penser par les images*, autour des travaux de Georges Didi-Huberman, textes réunis par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 24.

Lumières de la peinture romantique

Léo Carlier

Étudiant en hypokhâgne, spécialités lettres et arts.

Lumière sur la toile

Le paysage comme monde spirituel traduit l'âme dans sa conformité à elle-même, telle qu'elle se contemple.

L'espace factice épouse l'infinité de l'esprit et réforme le regard porté sur les objets représentés. Celui-ci devient contemplation, non pas passivité bovine, mais principe d'extraction hors de tout rapport usuel, de toute économie, de toute pâture de l'objet.

Dans l'art du paysage, cette plus pure nature, la lumière et la profondeur permettent la conscience, viennent signifier la toile, différencient l'image formée par le peintre de l'observation naturelle.

Pas de perspective ou de recherche de vraisemblance dans le posé des volumes. L'horizon ne vient pas clore l'espace.

La lumière donne naissance au vertige, sentiment épousant la projection naturelle de l'âme dans la matière.

Vertige, profondeur, lumière : voici que la nature se donne spontanément à l'esprit qui la contemple, dans toute son immensité. Le détour par la toile fond l'espace spirituel, amène le spectateur à contempler une image de la nature infinie donnée par l'âme infinie. L'âme contemple une image de l'âme, telle qu'elle se perçoit dans l'immensité, et la pousse à se reconnaître et à se transformer elle-même dans l'espace spirituel.

L'âme retrouve sa véritable harmonie dans l'espace spirituel.

La perspective atmosphérique, tirée des couleurs, traduit le potentiel infini de la matière saisie par l'esprit. →



Claude Gellée (dit Claude Lorraine), *L'Embarquement de la reine de Saba*, 1648, huile sur toile, 149,1 x 193,7 cm, National Gallery, Londres.

La lumière perce dans le poème

« L'Amour Paysagiste », vision goethéenne de *l'Anschauung*, est l'observation naturelle associée à l'intuition de l'esprit, suivant un modèle donné par le peintre néoclassique Hackert. Le paysagiste contemple un horizon de brouillard, bientôt fendu par la lumière du soleil, révélant rivières, montagnes, lointains bleutés. L'amour, est une union : la lumière ne baigne-t-elle pas la terre ? Le désir de voir y atteint l'élément solaire, enfantant des formes terrestres.

*Alors que je parle encore, voilà que s'élève
Une brise légère qui agite les cimes,
Fait frémir les ondes du fleuve,
Gonfle le voile de la parfaite jeune fille*

L'influence de Claude Gellée, dit « le Lorrain », grande figure du paysage classique, est déterminante dans la conception du paysage romantique. Dans sa *Teutsche Academie* de 1675, Joachim Von Sandrart décrit le rapport entretenu par Claude le Lorrain avec le paysage : « ce qui est le plus loin du second plan, se perd vers l'horizon, s'élève jusqu'au ciel ». À la différence de Sandrart, qui utilise les éléments du paysage comme habillage de ses compositions historiées, Claude réalise des esquisses ne comportant qu'un plan médian et un arrière-plan. Les premiers plans, les personnages animés, ne doivent être rajoutés que plus tardivement. Werner Schade qualifie à cet égard l'œuvre de Claude comme celle d'une peinture naissant « de la distance », réalisant en cela une inversion des plans, où le premier n'advient que comme porte d'entrée au théâtre céleste des horizons.

Surexposer l'histoire ?

L'autonomie du paysage pense le mouvement de l'art. Cette évolution, Runge, peintre et théoricien de l'art romantique allemand, l'affirme comme déclin du religieux. Le tableau où la lumière perce entre les nuages éclaire par réflexion, déployant l'histoire universelle. La division de l'histoire en quatre phases proposée par le système de Runge nous donne à penser une évolution conjointe des croyances et des formes d'art ; le déclin des religions est aussi l'apogée de leur art, car celui-ci doit exprimer leur quintessence. Trois âges se succèdent : une Égypte Ancienne, dont la pauvreté spirituelle doit engendrer un art diminué, une Grèce à la richesse spirituelle fertile, et dont la décadence a engendré des œuvres grandioses, et une période désignée sous le nom de « Romains modernes » (*neuere Römer*: l'âge du catholicisme et de la représentation historique). La Réforme protestante doit, dans le mouvement décrit par Runge, amener au déclin du Catholicisme, et préparer l'avènement d'un nouveau genre, celui du paysage, qu'il nomme *Landschafterey*. La lumière du paysage brise et sublime la continuité de l'histoire. Dans son éblouissement, c'est tout l'art qui s'annule : « Michel-Ange représentait l'apogée de la composition, le Jugement dernier constituait la limite de la composition historique. Raphaël, déjà, produit un grand nombre d'œuvres qui ne relèvent plus de la composition historique pure, la Madone de Dresde n'est manifestement qu'un sentiment exprimé au travers de figures traditionnelles.

Après lui, en réalité, plus aucune œuvre historique n'a été produite, toutes les belles compositions tendent au paysage [...] »¹

Il y a plus qu'un simple effacement à trouver dans cet éclair : Runge établit l'avènement prophétisé du paysage comme genre majeur, dont la finalité secrète est la représentation humaine. La supériorité du genre historique sur le paysage, naturelle et inébranlable, est déjà réfutée par Salomon Geßner dans sa *Lettre sur la peinture de paysage*, par Schiller dans *L'essai sur les « Poèmes » de Matthisson* ou encore Caroline et August Wilhelm Schlegel dans *L'Entretien sur les Tableaux*.

Le fragment 116 de l'Athenäum évoque la poésie romantique, que Schlegel qualifie de « poésie universelle progressive ». Ouverture à la totalité d'un langage brisé à partir de tous les instants de l'art. La terre est esprit, le ciel est un dedans : le paysage comme instauration de l'éternel.

Novalis pense la tripartition des temps du verbe poétique, entre Poésie Naturelle (grecque), Poésie-Art, et Poésie Romantique. Une période, dit-il, est potentialisation de celle qui la précède (critique et création). Sur ce tas de ruine, l'infini rouvert, la lumière.

L'œuvre de Runge, de manière bien plus prononcée que chez Claude Lorrain, exprime un rejet des thèmes et des compositions traditionnelles, dénoncées comme tentatives infructueuses de s'accorder aux canons esthétiques des anciens, et devant demeurer vaines : « Nous ne sommes plus des Grecs, nous ne pouvons plus désormais percevoir le tout lorsque nous voyons leurs œuvres parfaites, et encore moins en produire d'équivalentes, alors pourquoi nous efforcer de livrer quelque chose de médiocre ? »²

En qualifiant La Madone Sixtine (1512) de Raphaël de « sentiment exprimé au travers de figures traditionnelles » Runge effectue une inversion des valeurs relatives aux processus de création artistique de son temps. L'artiste peintre doit d'abord, de façon primordiale, éprouver un sentiment, et chercher à l'incarner de la manière la plus fidèle, à l'aide de la représentation adéquate. La force du paysage, miroir raffiné, complexe et dense de la profondeur de nos états intérieurs, est donc amenée à devenir « le réceptacle des émotions de l'homme sensible » (formule de Michel Baridon, au sujet du rôle du paysage dans le *Werther* de Goethe, et dans *La Nouvelle Héloïse*. Caspar David Friedrich affirme que le peintre « ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui »³. Tentative de restauration de l'Unité du monde : le peintre doit s'éloigner d'une grammaire esthétique incapable de saisir l'être dans sa plénitude, là où le paysage réalise l'adéquation entre le réel et le savoir-de-soi.

La lumière céleste fonde en deux mouvements la percée du regard dans l'infini des horizons et la révélation de l'unité du monde, la profondeur factice de la toile et la nature qui se donne au peintre la contemplant. « L'articulation de la vue à l'invisible » doit expliciter l'architecture, la structures des formes naturelles.

Entre ces deux fragments, je voudrais faire passer quelque chose de la lumière, ténue, infinie, des tableaux de Friedrich.

La mer et le ciel, chez Friedrich, symbolisent les infinis en lesquels l'âme est perdue. Aussi s'inscrivent-ils en elle : vagues et lumières s'élancent : substance mouvante de



Caspar David Friedrich, *Lever de Lune sur la mer*, 1821, Huile sur toile, 135 x 170 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

l'univers, accroissement et élanement, destruction et effondrement. Les rivages siciliens d'Achenbach traduisent l'union des infinis célestes et maritimes, représentations les plus saisissantes de l'absolu et de la puissance divine. Écumes, nuages, sont unis.

Runge traduit la révolution théologique de la Réforme en termes esthétiques, avènement de nouvelles modalités d'accès à l'Absolu, en la forme du Divin.

La pensée des peintres protestants et catholiques appelle à une conception contrastée de la divinité, qui peut être pensée dans l'avènement du paysage, et vis-à-vis des spécificités de la lumière. Le paysage intègre le sujet, à la fois lecteur des textes révélés et spectateur de la nature. La nature est l'œuvre de Dieu, donnée à la contemplation, et le sujet doit la lire pour y faire émerger le Verbe.

Deus Absconditus s'exprimant dans le paysage. Non pas visible, mais diffus. Fondation à l'infini, questionnement inépuisable du projet divin.

Le Retable de Tetschen (1807), chef d'œuvre de Friedrich. Architecture complexe autour de la « section d'or ». La verticale droite correspond, dans le sens de lecture européen, à la place du héros, suit l'axe de la croix dressée sur la montagne. L'horizontale inférieure marque le point d'ancrage de la croix dans le sol. La verticale gauche vient rejoindre le rayonnement du soleil dissimulé, Dieu quittant le monde. La lumière du soleil vient former les contours, elle inonde le monde physique, entrevu uniquement par elle, au moment où elle le quitte. La jonction entre le matériel et le spirituel est figurée par le Christ, dont le visage est tourné vers ce qui nous est masqué. La foi, l'accès à la lumière au sein du tableau, donc la projection de l'âme dans l'horizon, nous sont masquées par un roc, qu'il nous revient de considérer dans sa masse et de franchir. L'accès à l'Absolu, la réalisation du principe unitaire de l'Univers, passe par ce travail interprétatif accompli par le sujet romantique : déplacer, dépasser les montagnes...

Lever de Lune sur la Mer (1821). Friedrich utilise l'hyperbole mathématique, idéale à la représentation d'un mouvement continu, d'une lancée infinie, les deux branches de l'hyperbole se rapprochant indéfiniment de leurs asymptotes sans jamais les rejoindre.

La forme devient celle de l'élan infini vers Dieu, aspiration. L'hyperbole, lune extirpée de nuées mauves, s'ouvre sur la largeur du tableau, et émane des confins célestes, destinés à demeurer un espace d'accomplissement de la totalité.

L'aspiration au divin, chemin perpétuel, projection vers l'ineffable et l'irreprésentable, se construit en dehors des canons esthétiques de la Réforme Catholique : susciter la piété subjuguant le croyant.

Le rayonnement lointain, atmosphérique et symbiotique de l'âme au paysage comme expérience personnelle et dialoguée avec le Divin. Au contraire, la beauté des icônes foudroie, saisit le croyant, le hisse à un état de béatitude, de crainte et de reconnaissance par la dimension charnelle des visages, des corps et des martyrs.

Le paysage, formulation d'une spiritualité en devenir. Rayonnement et profondeur s'affirment comme agents de la transcendance participative, dans un moment de réunion au Divin. L'art catholique, au contraire, participe à une mise en chairs du divin par l'icône.

Place du croyant, position *essentielle* : élané comme projection de l'âme, réceptacle d'une vision béatique. Deux lumières paraissent.

L'or, lumière du visage, éclat profond et saisissant adressé au regard.

Aurore, lumière spirituelle, construction, chemin ouvert. ●

1- Cité dans Élisabeth Décultot, Philipp Otto Runge et le paysage. « La notion de Landschaft dans les textes de 1802 », Revue germanique internationale, Paris, PUF, 2/1994, p.44.

2- Lettre à Daniel Runge, février 1802, Philipp Otto Runge, *Peintures et Écrits*.

3- C. D. Friedrich, *En complétant une collection de peintures*.

Lumière sur la lumière

Claude Slowik

Historien des sciences.

Mardi 14 janvier 2020, 9h 44, recherche de documents sur un site de vente en ligne, mot clé : lumière : 9065 livres ou DVD contiennent le mot lumière dans leur titre ou sous-titre.

Dans la variété des emplois du mot lumière, la science va tracer un chemin bien à elle. Flânons dans l'histoire de l'usage scientifique de cette notion. Restera-t-il des zones d'adhérence avec le sens commun ?

Pour qu'une science puisse se constituer il faut en premier lieu poser l'existence d'un monde indépendant de l'homme, le monde existe en dehors de moi et indépendamment de moi. L'œil ne crée rien si ce n'est la possibilité de connaître. La lumière existe et elle m'arrive, le scientifique dans sa recherche doit faire le deuil de la lumière intérieure, et la question du fonctionnement de l'œil arrive comme un préalable.

Kepler, l'œil et le Saint-Esprit

L'histoire des sciences commune nous apprend que c'est grâce à la lunette astronomique que Galilée (1564-1642) découvrit des confirmations de la thèse héliocentrique de Copernic (1473-1543). On sait beaucoup moins bien que parmi les contestations de ses affirmations il y a la remise en cause de l'instrument. La nature doit s'observer naturellement et l'instrument, la lunette, était fautive, elle créait des illusions.

Ce fut à Kepler (1571-1630), ce confrère d'infortune, méprisé cruellement par notre icône italienne de la science naissante, qu'une certaine clarté sur le fonctionnement de l'instrument allait advenir.

Kepler, considéré comme le fondateur de l'optique, va s'intéresser au fonctionnement de l'œil et le décrire comme un instrument d'optique.

C'est toute l'observation de la nature au moyen d'instruments qui va être rendue possible, autorisée devrais-je dire. La science, pour être cohérente, doit fournir la théorie de ses instruments d'observations.

Je me dois de signaler que pour Kepler Dieu a créé le ciel, la terre, et l'homme à son image. La quête éperdue et douloureuse de la connaissance objective sur le fonctionnement de l'univers est une quête de la conscience de Dieu, permise à l'homme par Dieu lui-même. Dieu le père, le soleil, réside tout naturellement au centre de l'univers ; la terre est la demeure des hommes, la lumière solaire, le Saint Esprit nous apporte l'existence et la certitude d'un centre de vie et de compréhension. Pour Kepler, la lumière du soleil éclaire autant les objets que nos âmes.

Newton et la blancheur décomposée

Newton (1642-1727), père fondateur sur lequel repose toute notre science, va aussi s'intéresser à la nature de la lumière.

Au cours de ses célèbres expériences avec les prismes, il va prouver que la lumière blanche est composée et que les différentes couleurs ne sont pas des variations qualitatives de la lumière mais des constituants. La lumière blanche prétendue pure se retrouve composée, ainsi la science nous informe que, sous l'apparence du simple, la nature peut réellement être multiple.

Est-ce genre de considérations qui permet à Vasarely d'affirmer ? :

Loi physique¹ :

toutes les couleurs ensemble = blanc (lumière), toutes les anti-couleurs ensemble = noir (ombre). Par conséquent, une œuvre « noir-blanc » est la plus colorée...

À propos de la lumière, Newton ne se contente pas de la décomposer : il affirme, s'opposant ainsi à Huygens (1629-1695) qui lui soutient une théorie ondulatoire, qu'elle est constituée de particules. La lumière serait des corpuscules éjectés violemment de la matière lors de son échauffement. Au prix de raffinements assez alambiqués et d'un peu de mauvaise foi, Newton impose ce point de vue. Le monde savant, entièrement occupé par la mise en place féconde de la mécanique, va accepter cette thèse pendant plus d'un siècle.

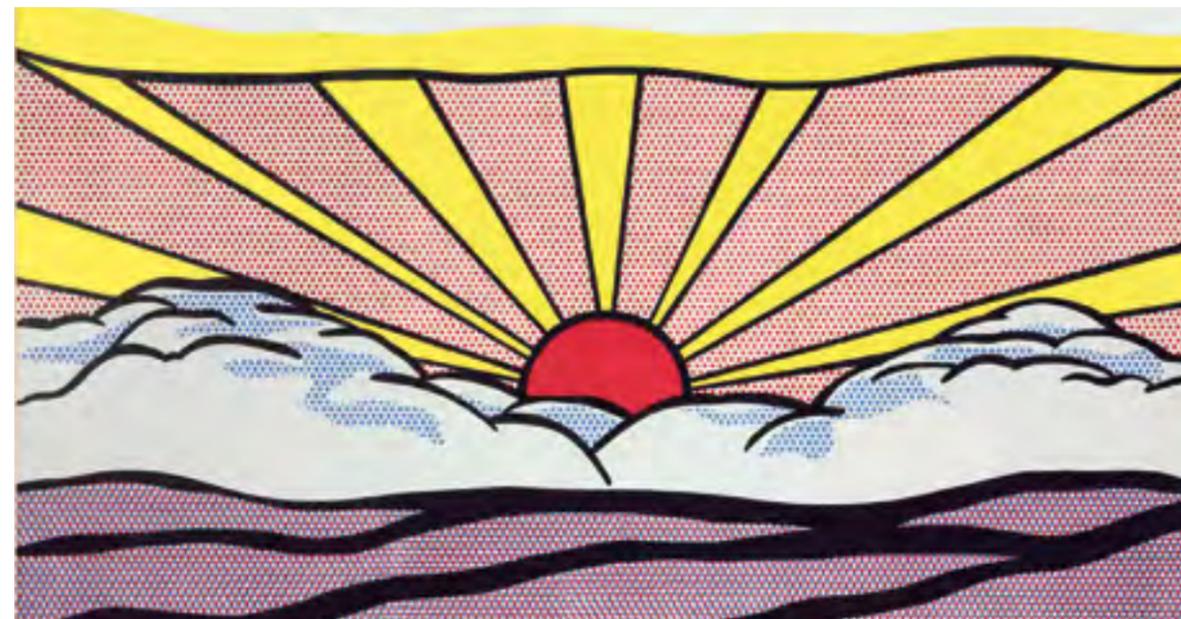
La vitesse de la lumière

Corpuscules ou onde, l'analogie lumière/son fait apparaître dans l'esprit des savants la possibilité d'une vitesse. L'expérience tant de fois répétée de cris enjoués poussés face à la paroi rocheuse d'une montagne distante et nous revenant après un délai perceptible nous oblige à accepter que le son a une vitesse ... mesurable. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour la lumière ?

Galilée est-il le premier à tenter une mesure ? Au moyen d'un procédé assez rudimentaire et non concluant, il annonce sagement que si la lumière a une vitesse elle doit être très grande.

Römer (1644-1710) par une méthode très astucieuse sur les occultations des satellites de Jupiter parvint à établir cette vitesse aux alentours de 300 000 km/s, la lumière parcourrait 7 fois le tour de la terre en une seconde : vertigineux !

La détermination de la vitesse de la lumière possède un enjeu crucial. La théorie corpusculaire de Newton conduit à penser que dans un milieu matériel les corpuscules de lumière soumis à l'attraction universelle doivent s'accélérer. Pour Huygens et ses continuateurs, les ondes gênées par la matière doivent se ralentir. Pour trancher cette question, il faudrait être capable de mesurer des vitesses vertigineuses dans un milieu matériel. Au XVIII^{ème} siècle, la supériorité écrasante de la théorie mécanique de Newton est telle que la mesure terrestre des vitesses de la lumière est une question annexe, délaissée. Newton triomphe sans partage dans tous les domaines.



Roy Lichtenstein, **Sunrise** [Lever de soleil], 1965, Huile et Magna sur toile — 91,4 × 172,7 cm
Collection particulière © Estate of Roy Lichtenstein New York / ADAGP, Paris

Mais la lumière fait des vagues

Tempête dans le monde de la certitude newtonienne, l'illustre savant aurait-il un peu tort ? Aurait-il été négligeant voire un peu tricheur ?

On refait les expériences sur la biréfringence du cristal d'Islande, Wollaston (1766-1828) en Angleterre et Haüy (1743-1822) en France et l'on constate que les mesures de Huygens étaient les bonnes. En 1808, une question est mise à prix à l'institut. La théorie corpusculaire est chahutée. De nouveaux phénomènes sont mis au jour. Malgré cela, les expériences de Thomas Young (1773-1829) mettent bien du temps à être acceptées et il faudra l'entêtement d'un provincial étranger du sérail parisien pour déstabiliser l'invraisemblable construction newtonienne. Augustin Fresnel (1788-1827) expérimente et calcule. La diffraction, les interférences lumineuses, la polarisation ... sont très bien expliquées dans un cadre ondulatoire

Au seuil du XX^{ème} siècle, la cause est entendue : la lumière est une onde.

Cependant, il reste un problème de taille : les vagues sont des ondes qui se propagent dans la mer, un liquide; le son est composé d'ondes de pression qui se propagent dans l'air, les expériences de sonnettes tintant inutilement sous des cloches privées d'air par l'action de pompes à vide sont formelles : pas de milieu porteur, pas d'onde.

Alors, quel est-il ce milieu, nommé éther, qui transporte les ondes lumineuses ?

En 1895, à la suite de la découverte et production des rayons X, la théorie de Maxwell (1831-1879) se retrouve remarquablement confirmée : la lumière n'est qu'un cas particulier d'ondes électromagnétiques et c'est une classe très large de phénomènes qui attendent un milieu porteur.

1905 Einstein tape deux fois

1905 est une date charnière de la physique : en effet, la même année, la même personne, Albert Einstein (1879-1955), petit fonctionnaire du bureau des brevets de Berne, propose à la publication deux articles qui vont alimenter les débats de la physique théorique de la première moitié du XX^{ème} siècle.

Dans le premier article : *Sur l'électrodynamique des corps en mouvement*, Einstein interroge notre détermination commune du temps et, ce faisant, c'est toute la physique

newtonienne qui se retrouve malmenée, victime collatérale du tremblement de terre, la notion d'éther. Avant 1905, l'éther était un milieu qui possédait des propriétés bien étranges. Maintenant, il se retrouve de surcroît tout simplement indétectable.

Conclusion : les ondes électromagnétiques, en général, et la lumière, en particulier, sont des ondes qui se propagent dans rien.

Dans un autre article, notre futur prix Nobel propose de considérer que la lumière est constituée de particules possédant une énergie quantifiée, c'est-à-dire que l'énergie de ces particules lumineuses peut prendre un nombre fixe de valeurs. S'appuyant sur les travaux de Max Planck (1858-1947), il donne une méthode pour calculer ces valeurs et ouvre l'explication de l'effet photoélectrique. Après de vives résistances du milieu scientifique, c'est pour cette théorie qu'il recevra le prix Nobel de physique en 1921.

Et aujourd'hui ?

La lumière est redevenue définitivement un corpuscule : le photon. Richard Feynman (1918-1988) qui n'a de cesse de louer Newton dans son ouvrage « *Lumière et Matière* » nous présente le photon comme un corpuscule bien étrange. Le photon selon la théorie de l'électrodynamique quantique n'est ni là, ni ailleurs et probablement partout et, fantaisie ultime, dès qu'il se manifeste en troupeau, il accepte volontiers de se plier aux calculs de la théorie ondulatoire.

Cette étrangeté avérée permet au sens commun de tordre le vocable « lumière » comme bon lui semble et les éditeurs peuvent continuer à en abuser dans leurs titres éclairants.

Pour son attitude, le photon se soumet exactement aux lois scientifiques et les savants actuels sont tout à fait capables de prédire son comportement. Quant à son essence, au risque de décevoir Kepler et à la suite de Richard Feynman, avouons que le Saint Esprit vient à nous d'une manière bien mystérieuse. ●

¹ - *Notes brutes*, Vasarely, Denoël (1972).

Sources : *La Lumière*, Bernard Maitte. *Lumière et Matière*, Richard Feynman, *Max Planck et les quanta*, Jean-Claude Boudenot et Gilles Cohen-Tannoudji. *Kepler*, Max Caspar.

Remerciements à Clément Evain maître de conférences au PhLAM de Lille et à Maryse !

Le cinéma un art éclatant, de ses origines jusqu'à ses appropriations en art vidéo

Patrick Louquet

Professeur émérite en études cinématographiques, rattaché au Centre de recherches ESTCA de l'Université de Paris 8.

Dans la *Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac donne à voir une matérialisation de la sphère pensante sous forme d'une boule de cristal de voyante dans laquelle se révèle un visage féminin.

Didier Coureau¹

A l'ère impérialiste du tout numérique tendanciel, de la dématérialisation croissante des conditions de naissance des signes visibles et audibles, la question de leur nouvelle présence et de leur maintien dans l'existence parmi les choses étantes (Heidegger) capable d'émouvoir les gens, solidaire du destin réservé aux supports, se pose avec d'autant plus d'acuité aux êtres humains qu'ils sont sensibles à l'aspect matériel de ces supports. Il y a là un enjeu de résistance. Dans l'histoire de l'art pictural c'est le mérite, du reste, du courant contemporain « support-surface », d'exalter la concrétude des supports, la beauté des toiles et des châssis, ou de l'absence desdits châssis s'agissant de grandes toiles flottantes qui ne tiennent que par quelques clous lorsqu'elles sont rivées au mur, ou suspendues au plafond par des fils.

On sait que les cinéphiles emploient volontiers l'expression familière « se payer une toile », les plus érudits d'entre eux rappelant que peau et pellicule ont une étymologie latine commune². De ce point de vue, l'écran est le lieu même de tout enracinement, et si pensée de cinéma il y a, celle-ci s'inscrit – s'écrit – au gré des programmations dans les salles obscures : « *S'il est vrai que l'image relève de la catégorie de l'espace, il faut admettre que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées*³ ». D'où il appert que la matérialité de l'écran de cinéma – indissociable de sa spatialité de support, de la grandeur de son cadre – est ce qui rend possible la manifestation la plus engageante des phénomènes mobiles, de leurs sensibles configurations. Formes mouvantes, matériaux⁴, on les dira éclatantes pour ce qu'elles laissent passer plus ou moins de lumière lorsqu'elles se donnent comme sources rayonnantes sur grand écran. À vrai dire, elles sont réfléchies dès lors qu'elles dépendent de la projection, mais, perçues comme points mobiles d'origine, elles en donnent l'illusion au spectateur, du moins à celui qui ne se retourne pas pour regarder le cône de lumière qui traverse la salle : « elles brillent de tout leur éclat », pour employer une expression convenue, sinon

familière. Celle-ci nous conduit tout naturellement au statut de la star de cinéma, pleinement ou véritablement star du reste lorsque, telle un astre mort, elle continue à chaque projection de briller d'une « jeunesse éternelle » dans la nuit de la salle obscure, dit métaphoriquement, au plus près de l'astrophysique⁵.

On l'aura compris, le parcours proposé ici avec la notion d'éclat et autour d'elle est polysémique et notre méthode d'investigation relève aussi (d'abord) de l'accueil des expressions familières ou imagées déposées dans notre langue, toujours productif pour introduire aux chemins plus érudits de l'analyse filmique ou de considérations plus générales sur l'art du cinéma. Récemment⁶, José Alcala n'hésite pas à titrer son film *Coup d'éclat* et ce qui est d'emblée pointé ici ce sont les comportements humains pris dans le jeu des déterminations sociales, le cinéma excellent du reste dans ses grandes capacités à « mettre l'âme dans les conduites », pour reprendre l'expression du phénoménologue Maurice Merleau-Ponty. Mais c'est évidemment du côté de tous les opérateurs sensibles mis en œuvre à l'écran qu'il faut conceptualiser dans toute sa diversité la notion d'éclat et, tout naturellement et complémentirement s'agissant des images-mouvement, divers processus d'éclatement ou de distribution. C'est ainsi qu'en 1986 Jean-Louis Leutrat donne significativement pour titre *Kaléidoscope* à un essai d'analyses filmiques⁷: l'art du cinéma est un art qui scintille de multiples facettes, entre réunion et dispersion prises en diverses modalités perceptives de déplacements : (1.) au sein d'un film ; (2.) au sein d'une œuvre cinématographique d'ensemble (celles de Welles, de Ford, de Minelli, de Wilder, de Kurosawa, d'Antonioni, de Fellini ou de Visconti, pour ne considérer que quelques exemples mondiaux. En France, on peut évoquer *L'amour en fuite* (1979) de François Truffaut dans lequel il insère, avec des scènes de films précédents (*Baisers volés* – 1968 ; *Domicile conjugal*, 1970), divers parcours existentiels d'Antoine Doissel (Jean Pierre Léaud) son personnage constant faisant lien ; (3.) ou à considérer des



Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929)

confrontations entre des œuvres de différentes époques ou de différents réalisateurs qui invitent à considérer intertextualités, appropriations, réemplois et tout autre mode de reprise ou de migration des images⁸, pour ne rien dire des remakes, surtout lorsqu'ils sont le fait d'un même réalisateur⁹, et tout ceci jusqu'aux créations de ces artistes vidéos (4.) que sont Brice Dellsperger, Christoph Girardet, Douglass Gordon, Pierre Huyghe, Mathias Müller etc.

1. Scintillements au sein d'une œuvre : paradigmatique de l'éclat en régime d'image-mouvement est alors le film de D.W. Griffith *À travers l'orage* (*Way Down East* -1920). Plus précisément lorsque l'on considère le long bloc de mouvement-durée inscrit dans l'épisode dramatique qui précède le *happy ending* de l'épilogue : Lilian Gish, sous une tempête de neige, très affaiblie, un bras mollement plongé dans l'eau au risque d'être broyé – sinon congelé – dérive sur un petit radeau de glace, entouré d'un centaine d'autres, emportés par le courant du fleuve dont les eaux mouvementées se dirigent inexorablement vers des chutes vertigineuses. Dispersion et menaces de désagrégation jusqu'à la disparition, phénomènes cinématographiques surdéterminés par le caractère tragique de la dramaturgie, sont bien à l'œuvre avec le filmage de ces plaques de glace. Ces plaques éclatantes (fragments lumineux en déplacement), circulant au train des rapides, sont d'autant plus cristallines et glacées qu'elles en acquerraient une dureté de métal si ce n'était la neige qui, par endroit, les recouvre et en adoucit quelque peu la perception.

2. Œuvre d'ensemble d'un même réalisateur : « Chez certains cinéastes comme Visconti, l'intertextualité menée très loin conduit à la création de véritables images virtuelles naissant de la superposition, de l'empilement des références, et de leur saturation¹⁰ »

3. D'une œuvre à l'autre : considérons le motif du puzzle qui circule, *mutatis mutandis*, du *Citizen Kane* d'Orson Welles sorti en 1941 – avec la scène où, renvoyée à sa solitude radicale, subie et non désirée, dans l'immense palais de Xanadu, Susan Alexander Kane, dépressive,

tente péniblement de rassembler les morceaux épars de son existence en reconstituant un immense puzzle installé à même le sol – à *Étreintes brisées* (*Los abrazos rotos* - 2009) de Pedro Almodóvar où les reconstructions mémorielles et identitaires de Mateo et de son fils passent par le collectage de fragments mélangés de photographies prises à des moments très éloignés de leurs vies afin d'en retrouver leur propre unité¹¹.

Prenons en charge, ensuite, la métamorphose cinématographique du dispositif forain de captation d'images qu'est le labyrinthe des glaces. En ce lieu égarant, l'illusion perceptive est prise dans les rets de la multiplication, *quasi ad infinitum*, des images provenant du jeu combiné des miroirs multiples. Dans *Les lumières de la ville* (*City Lights* – 1931) de Charlie Chaplin, le policier fictionnel prisonnier d'un tel dispositif, tout comme celui qu'il poursuit, relâche Charlot enfin capturé après avoir tenté en vain de saisir ses reflets, tout en lui posant la question « Comment on sort de là ? ». On retrouve ce formidable appareillage de mise en scène finale dans le film d'Orson Welles *La dame de Changai* (1947) quand l'avocat fictionnel Arthur Bannister essaye d'atteindre l'aventurier Michael O'Hara (Orson Welles lui-même) d'une balle de revolver en tirant plusieurs coups de feu. À chaque fois, pris au leurre des reflets comme dans le film de Chaplin, il ne parvient qu'à briser les miroirs, sans jamais atteindre la personne physique. Ces deux exemples « filmophaniques » (au sens d'Étienne Souriau), répondent à « la poétique historique » telle que pensée par Youssef Ishaghpour « à la rencontre de trois problématiques lorsqu'il considère "la grande œuvre" d'Orson Welles : celle de l'époque, celle du matériau et celle de l'auteur. Cette rencontre se produit "en constellation"¹² ».

Cette constellation est nécessairement éclatante, de l'éclat d'une nouvelle création capable de transcender par sa nouvelle singularité toute ressemblance avec des solutions anciennes, plus ou moins germinatives sans être des modèles contraignants ou d'un académisme pétrifiant. →



Orson Welles, *Citizen Kane* (1941)

Ces héritages sont considérables et, dans l'arbitraire d'un inventaire quelque peu à la Prévert, négligeant donc la présence des postes de télévision (ou autre moniteur), je peux citer quelques films : *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau, *Les visiteurs du soir* de Marcel Carné, le prologue de *Persona* d'Ingmar Bergman... Ces œuvres exercent tellement leur autorité et leur fascination que ce sont 122 extraits de films différents que Matthias Müller et Christoph Girardet mobilisent en 1991 dans un vidéogramme artistique communément classé dans le genre du cinéma expérimental, plus précisément en son courant appropriationniste, héritier de celui du *found-footage*¹⁵. *Kristall* est le titre que Müller et Girardet ont donné significativement à leur travail de montage intensif qui convoque, assemble et enchaîne subtilement des scènes de personnages scrutant leur image (ou celle d'un autre, ou les deux) dans un miroir avec des captures de gestes ou d'actions de bris de verres à causalité humaine ou surnaturelle. Celles-ci proviennent de toutes les périodes et de tous les genres de l'histoire du 7^{ème} art. Quoi de mieux pour terminer mon propos que de dire que *Kristall* s'achève de manière éclatante avec le plan célèbre d'une surface tout aussi limpide que lisse après reconstitution du miroir brisé de la grande armoire, porte offrant un passage vers un au-delà d'invisibilité. On aura évidemment identifié sa provenance : le film *Orphée* de Jean Cocteau sorti en 1950, qui renvoie en amont à son premier long métrage, *Le Sang d'un poète* (1930) et qui offrira matière, ultérieurement, à son dernier, *Le Testament d'Orphée* (1960). ●

1- In *Flux cinématographiques*, cinématographie des flux, éd. L'Harmattan, coll. « esthétique → ars », p. 156. Didier Coureau ajoute, à propos de ce volume sphérique : « Nouvelle association filmique de la pensée et du visage, une sphère cristalline, certes, mais un visage flottant-venant prendre pour ainsi dire la place de l'étoile de mer du film de Man Ray ».

2- L'artiste photographe Hiroshi Sugimoto, dans sa série des années 1970 intitulée *Theaters*, a questionné l'écran cinématographique de vieilles salles de théâtres reconverties en cinémas et de *drive-in* américains, en le photographiant en très longue pause d'ouverture du diaphragme, jusqu'à le faire devenir une surface d'un blanc éclatant capable d'imposer sa lumière verticale sur la scène ou le sous écran horizontal et révéler ainsi divers aspects de la salle de spectacle ou du *drive-in*.

3- Cité par Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat dans leur ouvrage commun *Penser le cinéma*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « études », 2001, p.61

4- Gilles Deleuze qui, avec ce concept, « rebondit sur la théorie de l'individuation de Simondon (laquelle régit tout « système signal-signe » qui définit l'individu selon *Différence et Répétition*) », cité par Jean-Louis Leutrat in *Le mouvement des concepts (esthétique-cinéma)*, *murmure, une revue des arts*, Lille, février 2008, p. 199.

5- L'éclat de la star déchue sous la lumière éclatante (trop) des projecteurs d'un documentaire d'actualités dans le film *Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard-1951)* de Billy Wilder. Cf la trentaine d'occurrences citationnelles et analytiques tout au long de l'essai *Gravité* qu'Emmanuel Burdeau consacre à la totalité de l'œuvre de Billy Wilder (Montréal, Lux éditeur, 2019).

6- Film sorti en 2011, avec l'actrice Catherine Frot dans le rôle d'une capitaine de police fictionnelle, usée physiquement et moralement à force de traquer des clandestins, très affectée par la mort d'une prostituée sans papiers.

7- Jean-Louis Leutrat, *Kaléidoscope : analyses de films*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, janvier 1998

8- Dont certaines sont plus ou moins faiblement caractérisées par les filmologues avec les notions d'« échanges », d'« échos » ou de « citations ».

9- Deux exemples : Alfred Hitchcock pour *L'Homme qui en savait trop (The Man Who Knew Too Much)*, deux versions en 1934 et 1956 ; et Léo McCarey pour *Elle et Lui (Love affair - 1939 et An affair to Remember - 1957)*. À propos de ce remake réalisé par Mc Carey, Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat énoncent : « La surimpression d'un film sur l'autre aboutit à un délicat jeu d'arabesque qui demande à être apprécié pour lui-même » et s'y attachent en détail, de façon éclatante, au pages 171-176 de leur ouvrage *Penser le cinéma* (op.cit.).

10- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, op.cit., p. 91.

11- J'ajoute, dans le droit fil de l'ensemble de notre propos, que dans ce film miroitent aussi des extraits (via la mise en abyme d'un film tourné dans le film) d'un autre film de Pedro Almodóvar, *Femmes au bord de la crise de nerfs (Mujeres al borde de un ataque de nervios - 1988)* et aussi du film de Roberto Rossellini *Voyage en Italie (Viaggio in Italia - 1954)* à l'occasion d'une soirée TV que s'offrent le réalisateur fictionnel et sa maîtresse (Penélope Cruz) dans leur refuge de bord de mer.

12- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, op.cit., p. 92.

13- Pour ne rien dire des multiplications des écrans telles celles régissant les écrans triptyques et polyptyques dans les installations préconisées par Abel Gance au sein du mouvement avant-gardiste des années 1920.

14- L'artiste espagnol conceptualise le stable, par opposition au mobile, comme sculpture qui résiste au mouvement, qui le contient en puissance.

15- Cf. Patrick Louguet, chap. n°3 « Appropriations », *Sensibles Proximités, les arts aux carrefours (cinéma, danse, installation, vidéo-art)*, Arras, Artois Presses Université, 2009, p.87-114.

Tous les critères que nous venons de recenser – multiplicité et échanges des supports, multiplication et migration des images au sein d'un même film, ou d'un film à l'autre – permettent d'établir, à coup sûr, une parenté entre le travail du cinéma et les explorations photographiques de Michael Wittassek dès lors que les photos ayant migré sont greffées par l'artiste sur un support sculptural qui en fait miroiter différentes facettes. La solution adoptée n'est pas sans faire penser à la segmentation cinématographique de la surface bien connue sous le nom de *splitscreen*¹³. La clause du mouvement est présente, au moins virtuellement, dès lors que suspendue par un câble l'ensemble de la photosculpture peut bouger quelque peu, ou que Michael Wittassek le donne à imaginer, à la manière des stables de Joan Miró¹⁴. Reste une différence essentielle, irréductible, qui est celle de l'écart entre images fixes des composants sculpturaux et images mobiles du grand écran : si de telles sculptures enveloppées sont constituées d'assemblages ou de montages photographiques qui évoquent le mouvement, en revanche les opérations de filmage et de montage cinématographique permettent de le réaliser.

4. D'autant plus éclatantes sont les œuvres des vidéo-artistes qui s'approprient ou s'incorporent de nombreuses créations de l'art du cinéma, au premier chef tout ce qui a été bâti avec les miroirs et plans d'eaux métamorphosés en différents supports de modulation de l'image-mouvement ; pour ne rien dire des si nombreuses incorporations du petit écran dans le grand, ni de ces nombreuses réalisations ayant recours à des solutions de fragmentation de la surface selon le procédé déjà évoqué du *splitscreen*, donnant à voir des espaces et des actions situés dans des temps simultanés ou différents.

Éclats de mémoire

À propos de Téo Hernandez

Julie Lécluse

Étudiante en khâgne, spécialité arts plastiques.

La réalité telle que nous la voyons est entière dans son instantanéité. Lorsque nous voyons, nous enregistrons mille informations variées. Mais cette image mémorielle est-elle aussi fidèle à la réalité que l'est la photographie ? Nous pouvons questionner nos souvenirs. Ceux-ci ne sont pas d'un réalisme parfait. Dans nos mémoires et nos rêves les images se juxtaposent, se mélangent, se fragmentent.

Cet effet s'apparente à celui du prisme. Instrument optique en physique, il réfracte et décompose la lumière. Comme le rayon de lumière blanche, la réalité vient se fixer à notre vision. Et comme le prisme qui reçoit la lumière et la divise en plusieurs rayons de couleurs différentes, notre mémoire divise la réalité. Le prisme, comme l'indique son étymologie, « scie », découpe, décompose ce qui le traverse. Au sens figuré, « voir au travers d'un prisme » signifie voir la réalité de manière déformée. Cette expérience de déformation se retrouve dans l'œuvre de Téo Hernandez.

Né en 1939 à Ciudad Hidalgo au Mexique, Téo Hernandez fonde le C.E.C (Centro Experimental de Cinematografía) avec l'un de ses amis. En 1966, il effectue des études cinématographiques en France et s'y installe définitivement. Mort en août 1992, il laisse derrière lui 154 films. En 2019, l'institut culturel du Mexique de Paris en a dressé le portrait à travers une exposition intitulée « *Fragments dispersés de mémoire et de rêve* » où réalisations et documents personnels de l'artiste sont exposés chronologiquement. Les souvenirs de l'artiste entretiennent une relation particulière avec ses œuvres. Téo Hernandez est un véritable « *sculpteur du souvenir* ».

« *Le travail de l'artiste est un regard en arrière. C'est un retour aux origines, de soi-même, du monde. Plus on avance dans le travail artistique, plus on regarde vers le passé. Un passé qui dépasse le cadre personnel et atteint une dimension historique : il s'agit du passé du monde. Le but de l'artiste, son réflexe suprême est de parvenir au stade de la création, de la Création du Monde. Être témoin et s'y tremper.* »*



Téo Hernandez, *Novembre*, 1989
Film Super 8 couleur, silencieux.

© Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou



Téo Hernandez, *À Montpellier*, 1988
Film Super 8 couleur, silencieux.

© Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou

La mémoire est centrale dans l'œuvre de Téo Hernandez, et nous emporte dans des odes nostalgiques. Dans *Estrellas de Ayer* réalisé en 1969, des photographies d'anciennes célébrités sont filmées, avec pour accompagnement des chansons d'autrefois, des paroles attribuées à ces célébrités.

On découvre dans l'œuvre de l'artiste des films souvenirs : *Souvenirs/Bourges* (1981), *Souvenir/Florence* (1980), *Souvenirs/Paris* (1980). Dans *Le voyage au Mexique* (1989) on voit rapidement défiler des images vidéo en mouvement. Par des gestes vifs, l'artiste fait du mouvement ce qui désarticule l'image au travers de l'objectif. Cet objectif ne fait que suivre les traces de l'image en fonction du mouvement qu'il subit. On perçoit brièvement des scènes de vie quotidienne à Mexico, balayées par la caméra. Il y a alors peu de plans fixes. Certains endroits sont fixés une seconde ; on distingue difficilement l'espace. Une sensation hypnotique nous plonge dans ces images, et nous nous efforçons d'en fixer quelque chose, comme on s'efforce de retrouver un souvenir exact. La mémoire est défaillante, et cette image impossible à fixer est la sensation même de notre souvenir momentané. Cela nous mène vers une caractéristique significative du cinéma expérimental.

Le cinéma expérimental est une pratique artistique née autour de 1920, où se croisent cinématographie et arts plastiques. Il ne répond à aucun code prédéfini et est détaché de l'industrie commerciale du cinéma. Abstrait ou figuratif, le cinéma expérimental privilégie les sensations. Ainsi il s'adresse davantage à l'œil, à la perception et donc à la plasticité. →

« La réalité est une affaire de geste et de vision. Elle ne fonctionne qu'en tant que corps offert à la vision et à la fonction. Notre propre capacité de vision nous permet de transformer l'image de la réalité et sa fonction. Faisons un geste avec notre vision et le monde des formes subit une transformation. La caméra agit à la manière d'un prisme qui désarticule ou reproduit la réalité. Mais c'est notre geste qui décide de cette transformation. Il s'agit d'un choix fondamental. Au moment de faire tourner le prisme ; nous embrassons une vision du monde. Voilà la façon d'habiller, meubler le vide : faire apparaître l'image de la réalité et la refléter telle quelle, suivant les normes de la vision ; ce qui est en fait une façon de défier la propre réalité, on tombe dès le premier pas dans le vide. S'enfoncer dans les rythmes et lignes qui s'entrecroisent ; faire éclater les apparences. »*

Le tout qu'est la réalité, est composé de plusieurs points de vue sur le monde. Faire éclater les apparences, dévoiler à leurs marges, dirait Henri Michaux, les « contre-mondes », c'est aussi isoler des morceaux du monde. **Aller contre le monde** est alors faire éclater la réalité pour disloquer l'illusion d'un tout composé et d'un système de visions, c'est également refuser l'idée d'ordre, et montrer comment le monde est construit en le déconstruisant. Téo Hernandez déconstruit la réalité en éclatant la vision unitaire du monde. Tout comme Michaux, il exalte des fragments pris chacun isolément.

Dans **Nuestra Señora de Paris**, réalisé entre 1981 et 1982, la cathédrale est filmée par l'artiste de manière à inscrire à l'image ce qui semble être une peinture abstraite de la lumière. Téo Hernandez sculpte les vidéos souvenirs et crée des réalités à partir du mouvement de sa caméra. La réalité telle que nous la voyons est sa matière première dans la réalisation de ses œuvres, et la caméra un moyen de manipulation des images.

Le cinéma, par cette pratique, devient une peinture mouvante et hypnotique, créatrice de sensations visuelles. L'œuvre nous donne des sensations de vertige dans un déséquilibre total du champ visuel. Ce film exploite le flou et le geste créateur de l'artiste. Les images traduisent pourtant un autre mouvement, plutôt convulsif : l'objectif emporte Notre-Dame de Paris dans tous les sens, et en fait émerger de nouveaux points de vue. Des traînées de lumière forment d'attirantes abstractions dansantes. Une sensation vertigineuse s'empare alors de nous : il n'y a plus de temps, il n'y a plus d'espace. Pour l'hypnotique abstraction lyrique et la peur de perdre pied dans ces fragments chaotiques mais plaisants, on peut y voir une sublimation : l'artiste élève la pulsion sexuelle au niveau d'une valeur plus métaphysique que physique.

« La caméra, emportée par l'agilité et la force imprimées par le bras, est une prolongation phallique. La vibration de l'image, mon rythme convulsif, est un acte sexuel intensifié et amplifié. »*

C'est par la sensation visuelle que Téo Hernandez donne du sens à son œuvre. Les allées et venues, sur et dans la cathédrale, offrent une forme de sexualisation de l'architecture divine. Il sublime ainsi l'acte sexuel, en transposant ses pulsions sur un plan supérieur afin de les mener vers quelque chose de plus élevé. En éclatant la réalité de la cathédrale, Téo Hernandez crée d'autres réalités par le prisme que constitue la caméra. La réalité religieuse et l'apparence de la cathédrale se mêlent aux sensations ressenties.

Téo Hernandez crée à travers cette vidéo, et grâce au mouvement, le désir, l'angoisse et le plaisir associés à l'acte sexuel par la symbolique religieuse. Le souvenir et la mémoire chez Téo Hernandez, par juxtaposition, permettent d'explorer chaque strate de la réalité qui se cache dans les profondeurs de notre vision.

« Désir : L'œil du cinéaste enveloppe la Terre, la capture tout entière avec son regard. Il pénètre partout, voit tout, et même l'indicible : la création même du mouvement du plaisir. Dans mes films on voit naître le désir, on le voit se transformer en plaisir. Un flot continu qui semble contenir le mouvement du monde. »*

Le prisme fait éclater les apparences et rend visibles toutes les réalités d'une image. La réalité est divisée en plusieurs rayons de réalité isolés par Téo Hernandez. L'artiste révèle ainsi les strates cachées des images. Sa main de peintre vidéaste choisit de tout éclater, de se servir de la défaillance mémorielle pour rendre visible ce qui ne l'était pas à l'état de tout : la composition du monde. ●

* Tiré d'un abécédaire, selon les notes de Téo Hernandez.

Téo Hernandez,
Nuestra Señora de Paris, 1982
Film 16 mm couleur, sonore.

© Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou

(En)quête de résidence

Premières rencontres avec Michael Wittassek

SEPTEMBRE 2019

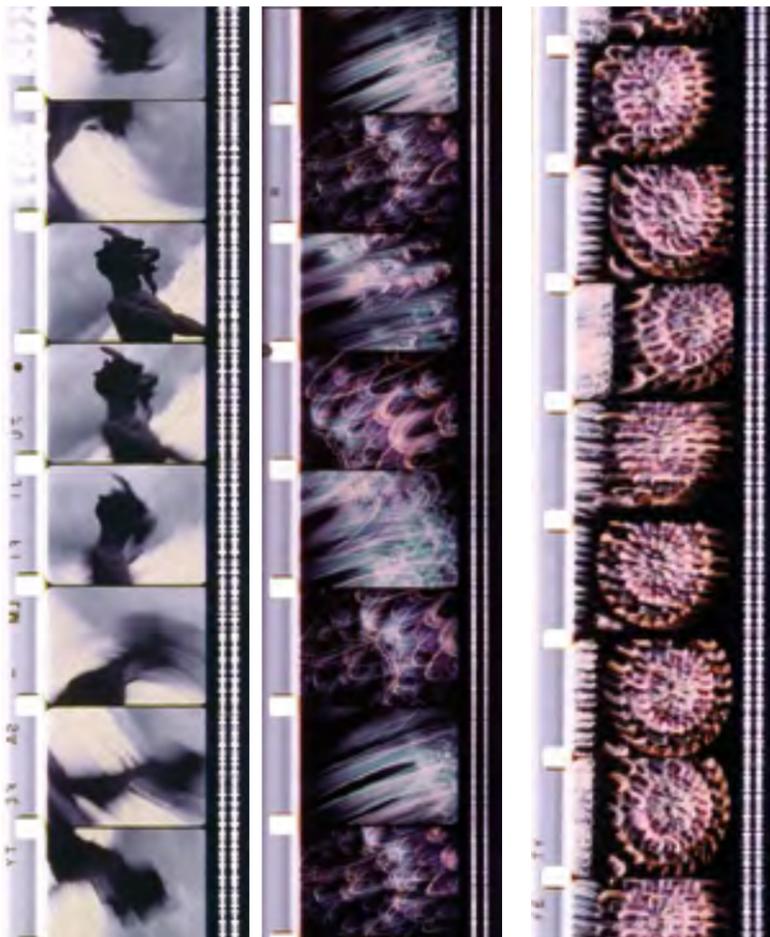
À partir de septembre 2019, Michael Wittassek est venu à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et de khâgne option arts plastiques. Ces premiers échanges ont été enregistrés et retranscrits.

Michael Wittassek Je crois que vous avez quelques idées sur ce que je fais. Je suis photographe, mais c'est très vaste : Il y a des photographies documentaires, des photographies scientifiques, des photographies artistiques... Finalement mon travail artistique porte sur la photographie. C'est un travail sur l'image photographique, sur la matérialité photographique.

Mais pour le comprendre, mon idée est de vous présenter mon travail avec une action. Vous serez les témoins d'une action photographique. Pour moi, la photographie, est aussi un outil pour créer une œuvre en volume, une sculpture. La photographie prend alors d'autres sens. Il y a plus qu'une image. Je prends ce matériau qu'on va plier. On peut travailler avec, comme une sculpture, on rentre dans le volume de l'image



Performance, lundi 9 septembre 14h





Michael On s'arrête là, c'est fini. C'est une sculpture photographique. Vous avez vu, c'est une expérience en direct. On peut dire une action et si j'ai raté quelque chose, c'est définitivement raté. On ne peut pas le refaire. Il y a vraiment une action pour une présence. C'est important parce que la présence, c'est un mot, une chose très importante pour ma photographie. Je ne fais pas une représentation des choses mais toujours une présence de la photographie.

Élève (Jeanne) Pourquoi avez-vous décidé de faire de la sculpture avec des photographies plutôt que de les garder telles quelles ?

Michael La photographie n'est pas une chose reconnaissable mais il y a quand même une image, avec une forme, une trace. Si vous avez bien regardé, il y a aussi une trace de pliage, de déchirure dans la photo même. C'est une idée sur le pliage que je fais en réalité pour former, reformer la photographie, et pour placer la photo dans un volume. Il y a un pliage, il y a une déchirure dans la photographie même, comme une illusion et qui met en doute le spectateur parce qu'il y a une superposition avec le pliage réel, le reflet sur la photographie en réalité, et finalement ça questionne la photographie sur la réalité : qu'est-ce que la réalité ? Qu'est-ce que l'illusion ?

Élève (Thomas) Par rapport à la sculpture, vous parliez de représentation, on voit que vos photographies sont abstraites, mais quand vous les sculptez, est-ce que vous sculptez le papier photographique ou est-ce que vous voulez sculpter ce qui est représenté, c'est à dire, en jouant aussi avec ce qui est l'objet de la représentation de la photographie ?



Michael C'est toujours les deux, entre les deux, entre ce qui reste comme représentation ou comme trace-image sur la photographie plane, et qui me donne vraiment de l'ampleur, une idée pour la déformer.

Comment rendre une photographie bidimensionnelle dans un volume ? Pour moi la photographie est toujours un corps, un corps matériel. C'est pour cette raison que je cherche toujours une possibilité de rendre visible ce corps. Au début, je collais la photographie sur une planche de bois, du plâtre, du métal... je pouvais déformer le métal avec la photographie et explorer ces possibilités et ces moyens pour sculpter la photographie. C'est cette idée qui m'a poussé, qui m'a forcé vers ces questions informelles.

Élève (Thomas) Concernant votre recherche sur les volumes, est-ce que vous vous conformez à certaines nuances pour délimiter un pli ou une déchirure ? Est-ce que vous établissez une sorte de plan, un projet ou un processus précis ?

Michael Oui bien sûr, j'appréhende l'espace réel pour travailler et je fais toujours des plans, des croquis et des projections pour les photographies de sculptures. C'est vraiment très connecté : l'image photographique, la sculpture et l'espace.

Pour la performance d'aujourd'hui devant vous, c'était un peu du hasard, je connaissais déjà un peu l'espace, mais tout n'était pas prévu comme le lieu particulier où je pouvais suspendre mon œuvre. C'était donc une action improvisée. Mais en même temps c'est un corps, comme mon corps qui joue avec l'espace. C'est toujours une relation avec les choses environnantes, les vitres qui sont là, une porte ou une couleur. Je joue toujours avec ces relations dans un lieu. Même si ma performance ici a été improvisée, je joue toujours avec ces relations entre les choses. C'est vraiment une sculpture qu'il faut regarder de tous les côtés. C'est une chose « équilibrée », mais ce n'est pas l'idée de beauté, je cherche surtout une surprise, qu'une chose m'étonne. Et en même temps, il y a une idée d'achèvement, mais c'est difficile de dire si c'est achevé...

Élève (Lolita) Est-ce que vous pensez qu'il y a une sensibilité presque cinématographique dans votre travail, dans le fait de mettre l'image -ici la photographie- en mouvement avec la création presque d'une séquence, faite de coupure, de jeux de lumière, de mise en mouvement des choses ?

Michael Oui, mais c'est difficile de parler de « cinématographique » parce que c'est quelque chose hors de la photographie. Bien sûr, il y a une idée avec l'installation d'un mouvement mais c'est plutôt le mouvement des spectateurs qui compte. Ce n'est pas du cinéma qui est une projection dans une salle noire avec une illusion. Moi je travaille contre

cette idée, précisément contre l'illusion. Je cherche toujours la réalité mais la question est très vaste : C'est quoi la réalité ? La réalité serait une construction, construite par nous même. Il n'y a pas une réalité absolue. Pour moi, la photographie est un moyen de faire une recherche sur cette question et je suis arrivé à faire une présence avec la photographie, une présence en réalité, pas une réalité illusoire.

Élève (Julie) Est-ce qu'il y a dans le choix de ces photographies, dans leurs formats particulièrement, une sorte de désacralisation de la photographie traditionnelle ?

Michael Oui bien sûr je crois que c'est visible. Avec le bruit du pli, avec l'idée de la prendre à bras le corps... C'est une désacralisation, une déconstruction, un travail contre l'image photographique classique.

Élève (Enzo) D'emblée on peut être surpris puisqu'on s'attend plutôt à de la photographie en deux dimensions. Donc installer une photographie dans l'espace, j'imagine que cela peut vous



permettre de lutter contre la « photographie décorative » en invitant le spectateur à une expérience sensorielle ?

Michael Je crois que oui ! Il y a une phrase très importante que j'ai trouvée dans le livre de Roland Barthes, La Chambre claire, il écrit que « la photographie on ne la voit pas ». Il a raison, par habitude on entre directement dans une photographie pour la regarder, pour retrouver des gens ou rechercher des choses par ressemblances. On se dit : « c'est une chaise, là c'est une amie à moi... ». On est tout de suite dedans, l'image nous donne une illusion et on ne voit pas la photographie et sa matérialité. Pour moi c'est cette action contre la photographie en tant qu'image et illusion que je travaille. Je ne suis pas d'accord avec Roland Barthes, pour moi on voit la photographie, c'est mon but de rendre visible la photographie. Il y a alors des techniques de désacralisation et des moyens de déconstructions.

Élève (Thomas) Walter Benjamin (l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique) théorise sur l'idée de la photographie comme objet reproductible, allez-vous contre cette conception en rétablissant par la photographie-sculpture ce qu'il appelle « l'aura » de l'œuvre en rétablissant une forme unique ?

Michael Oui, c'est vraiment une question importante pour moi. Si on regarde une œuvre d'art il faut regarder l'original et pas sa reproduction. Je peux utiliser la photographie pour créer une aura de l'œuvre d'art, une chose à la fois proche et lointaine.

Grégory Fenoglio Une remarque par rapport à cette question de Thomas. Ce qui me semble intéressant de rappeler c'est que Walter Benjamin parle de la perte de l'aura du fait de la reproductibilité des images, et en même temps il repense l'aura dans une nouvelle relation du spectateur à l'œuvre.

Michael Il y a aussi un deuxième livre de Walter Benjamin, « brève histoire de la photographie », où on trouve des choses intéressantes sur notre culture photographique, sur notre regard, parce qu'il parle d'un ancêtre à lui, qui a vu la photographie à ses débuts, et c'est étonnant comme il insiste sur cette illusion parfaite, car aujourd'hui nous avons perdu cette émotion, après en avoir trop abusé. Elle me plaît cette nuance, car la photographie change notre vision, en permanence, de même que les langues changent en permanence : les sonorités aujourd'hui ou au XVII^e siècle. Maintenant, avec la photographie et l'art, c'est la même chose, cela change, et une photo regardée, ça change notre vision sur les prochaines photos, et ça c'est une succession importante. Je dis ça car je travaille sur la photographie, sur le médium, et ça veut dire aussi sur les matériaux, le papier photosensible, le révélateur, la lumière, l'appareil... Toute chose nécessaire pour produire une photographie, et donc aussi sur l'histoire de la photographie. Au XIX^e siècle des photographes ont voyagé en Afrique ou dans des pays asiatiques, ils sont allés à la rencontre de ces gens et ont réalisé leurs portraits en photographies. Mais ils disent que ces gens, qui ne connaissaient pas la photographie, n'ont pas compris la nature de ces images et n'ont pas réussi à les voir... pour eux c'était un papier gris, mais ils n'avaient pas la possibilité de trouver la ressemblance. C'est

étonnant, mais cette anecdote questionne à la fois notre perception et notre culture. Nous sommes formés par une culture donnée, par exemple depuis la Renaissance la perspective est la technique d'illusion qui a marqué notre perception de la réalité.

Élève (Virginie) Précisément vous faites le choix de l'abstraction dans votre recherche photographique. Avez-vous commencé par une figuration pour arriver à l'abstraction ?

Michael Oui tout à fait. Au début il y avait encore une tendance à la figuration et aussi quelque fois aux choses illusionnistes. Mais j'ai pris un chemin vers l'abstraction pour laisser tomber cette idée d'illusion. Même si la photographie que j'ai choisie aujourd'hui conserve une part de figuration en ayant photographié le bitume...

Élève (Charlotte) Cette expérience de la sculpture est-elle toujours faite devant un public ou vous pouvez aussi la réaliser dans votre atelier ?

Michael Normalement, je ne travaille pas avec le public. C'est une situation vraiment très tendue pour moi. C'était aujourd'hui une idée pour vous faire comprendre mon travail, mais normalement je travaille seul, tranquille, en prenant mon temps.

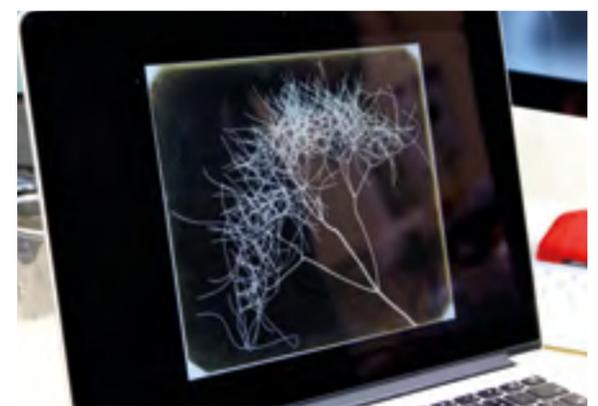
Élève (Thomas) J'ai une question sur le rapport au volume. Est-ce qu'il faut aussi prendre en compte le vide à l'intérieur des sculptures ?

Michael Oui, c'est important. Tout comme le côté blanc du papier, l'envers de la photographie c'est aussi de la photographie pour moi.

Élève (Léo) J'ai consulté un catalogue sur vos œuvres, j'avais l'impression d'une pesanteur et d'une grande densité, alors que quand on vous voit pratiquer, il y a une certaine fragilité. Il y aurait une forme d'ambiguïté...

Michael Exactement !

Élève (Léo) Je voyais aussi, par exemple, que certaines de vos sculptures étaient présentées dans des contextes que je qualifie de « brutalistes » ou au contraire dans des salons richement décorés.



Michael En effet, il y a un dialogue qui se crée à ce moment-là entre l'œuvre et l'environnement. L'image photographique est « située ». Aujourd'hui avec les téléphones, Facebook, Instagram et toutes ces images qui circulent, on peut envoyer des images partout dans le monde et instantanément. Ça, ce n'est pas mon idée ! Nous sommes surchargés d'images, partout. L'idée de mon travail artistique c'est de travailler avec une responsabilité.

Élève Avez-vous l'idée de réhabiliter ce qu'était la photographie à son origine ?

Michael Oui, mais aussi avec la culture de l'image ! La nôtre et celles de d'autres pays. Il faut comprendre que des choses ont été perdues, je crois que c'est important d'avoir cette réflexion culturelle sur la photographie. La photographie ne commence pas en 1839 avec l'invention officielle de la photographie, c'est plus ancien, l'image était

déjà là avant. Pour nous, la référence c'est l'époque de la Renaissance, mais la camera obscura existait déjà auparavant, depuis l'antiquité.

Élève (Virginie) Aujourd'hui vous nous présentez des photographies sur des très grands tirages avec des papiers brillants. Est-ce que vous travaillez toujours sur ce type de tirages ou est-ce que vous utilisez d'autres papiers texturés ou avec des impressions différentes pour varier la matière de vos sculptures ?

Michael Le rapport brillant et mat de la photographie m'intéresse. Je travaille beaucoup avec le noir parce que le révélateur crée le noir et c'est devenu une couleur importante pour moi. Autrefois, dans la langue latine, il y avait énormément de mots pour différencier les noirs, notamment les noirs mats et les noirs brillants.

Élève (Thomas) Concernant le développement de la photographie, est-ce que vous jouez avec les bains et les révélateurs, est-ce que vous jouez plus particulièrement avec les temps du développement pour intensifier le noir ?

Michael Oui, vraiment, ce sont toutes les possibilités offertes par l'argentique. Le papier photosensible avec des traces de révélateur c'est comme une peinture. Je fais aussi des mélanges avec le fixateur, parce que les deux produits travaillent l'un contre l'autre, et cela crée des effets particuliers. Souvent, aussi, je trouve des choses par hasard...

Élève (Lolita) Souvent vous faites le tirage d'une photographie et vous l'écorchez, vous la griffez, vous la déchirez, puis vous la photographiez à nouveau pour la développer. Mais pourquoi rephotographier ce tirage et pas directement attaquer le négatif, d'autant plus qu'il est irréversible ?



Michael C'est une bonne question ! C'est un schéma que j'ai expérimenté, l'idée de rephotographier ne fait pas directement sens, c'est un peu bizarre. Mais avec cette technique je peux rendre visible la photographie, je rephotographie la photographie avec une chose qui brille, des reflets, des lumières dedans, des surfaces attaquées, déchirées, froissées... Je peux rendre visible avec cette rephotographie la matière photographique. La deuxième chose, c'était aussi une façon de changer l'échelle des images. Les premières photographies que je développe sont de petits formats, après je les rephotographie pour réaliser de grands tirages. C'est toujours un tirage à taille humaine, 1,80 x 2m. Finalement quand l'échelle change, les petites fissures s'agrandissent et prennent de l'importance. C'est vraiment visible, même si on regarde une photo « classique », on peut le voir, mais on ne le voit pas, parce qu'on ne veut pas voir. Si j'agrandis c'est une force pour voir.

Aujourd'hui pour mes tirages je travaille les premières photographies en argentique et les deuxième sont re-photographiées en numérique. C'est une question d'argent car les grands rouleaux de papier argentiques sont très chers. C'était moins cher



d'acheter une grande imprimante numérique pour pouvoir faire des tirages.

Élève (Lolita) Dans la manière dont vous créez cette mise en forme subsiste une certaine lisibilité/visibilité de l'image originale en deux dimensions.

Michael Oui, on voit toujours des parties, l'image n'est pas totalement effacée.

Élève (Lolita) Peut-on considérer qu'il y a une notion de « combat » dans l'élaboration de cette structure ?

Michael Oui ! Au sujet de ta question sur le « combat », je crois qu'il y a encore un grand tabou, si on casse une photographie, si on plie et si on déchire une photographie, c'est encore un peu un sacrilège. J'ai lu un texte d'Hegel où il écrit que la meilleure chose à proposer à un enfant, c'est qu'il casse son joujou préféré... C'est aussi le sens de mon travail (rires).

Élève (Lolita) Pour le réinventer ?

Michael Oui exactement ! Baudelaire a écrit aussi un petit texte sur la morale du joujou, on trouve un peu la même idée mais en plus poétique, mais ça me touche beaucoup. Finalement je fais ça, je reste un peu comme un enfant, pas dans le sens infantile, mais comme un enfant qui découvre les choses, pour être étonné.

En 1992, j'ai fait un voyage en Inde. J'ai réalisé beaucoup de photographies sur place, mais quand je suis rentré chez moi j'étais complètement déçu de mes images. L'Inde est un pays surpeuplé, il y a vraiment une intensité, on n'y est jamais seul. Mes photographies ne révélaient pas cette intensité. Je me suis dit : comment faire pour que cette émotion soit visible ? Et finalement j'ai tiré des petites photos que j'ai quelque fois colorées avec du thé ou d'autres produits naturels de ce pays. J'ai fait mille petites choses comme ça, je remplissais des pots de compote avec des photographies et finalement je retrouvais des idées de ce pays. Cela a été une des premières expériences pour penser un peu différemment la photographie.

Une autre chose, une autre expérience à la même époque. Quand on travaille dans le labo photo pour faire des tirages, on n'a jamais une idée précise du temps d'exposition, alors on fait des tests de dégradation de noir avec deux, trois, quatre, cinq, six secondes... Normalement on jette ces essais, mais j'ai décidé de les garder parce que je trouvais qu'ils étaient assez beaux et qu'ils donnaient un esprit différent sur la photographie. J'ai commencé à collecter ces traces de laboratoire et je les ai photographiées et agrandies. Cette collecte a ouvert un chemin et finalement c'est le début de mon processus photographique.

Élève (Charlotte) Je voulais savoir si vous aviez été influencé par la peinture ?

Michael Pas vraiment en peinture. Je ne pense pas à la peinture parce que c'est vraiment trop loin de la photographie, mais dans mes dernières œuvres j'utilise le révélateur comme une peinture avec des tâches qui sont comme des dripping. Je fais cette référence mais ce n'est pas penser comme une peinture.



Élève (Thomas) Avez-vous des références ou des influences photographiques ?

Michael Je peux vous montrer quelques références. D'abord Victor Hugo, ce n'est pas photographique, c'est en rapport avec la peinture. Avec ses taches, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, c'est fort de faire ce travail abstrait, pictural... C'est étonnant !

Il est important de savoir que je n'ai pas fait mes études aux Beaux-arts, j'ai fait des études pour être professeur d'arts plastiques pour des élèves handicapés et finalement j'ai détesté le métier de professeur... alors je n'ai pas continué ces études-là. Mais j'ai appris beaucoup de choses, mes études sur la perception, c'est vraiment une chose qui m'a beaucoup touché et qui m'a poussé vers la photographie, comme un moyen pour l'interroger. C'est à dire questionner notre perception même, ce qui est complètement différent d'un appareil photo. Notre société est très formalisée, lorsqu'on dit qu'une photographie est une représentation d'une réalité, moi je dis que ce n'est pas vrai, parce que c'est une construction culturelle...

Grégory Fenoglio Lorsque tu évoques une autre perception, tu fais référence à un public qui avait justement un handicap ?

Michael Oui un handicap mental.

Grégory Fenoglio C'est cette expérience qui t'a permis de comprendre qu'il y avait d'autres façons de voir ?

Michael Oui et en lien avec des théories des perceptions dans les années 20-30... (Maurice Merleau-Ponty, Erwin Strauss, Victor von Weizsäcker)

Le titre de cette œuvre c'est Mélanographie, 2016 (page 36), installation 11 photos n/b, chacune 181 x 112 cm, 2 miroirs, qui vient de mélan, noir en grec, et graphie, ce qui signifie littéralement « créer avec le noir ».

« La photographie, disait Raoul Hausmann, est mélanographie : l'art de constituer des formes avec du noir. Et si la photographie se trouve enfin un corps et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra les trouver. Seul le noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair, et même si cette vibration ne peut avoir lieu sans le voisinage et l'instruction de la lumière. » Jean-Claude Lemagny, L'ombre et le Temps. Essai sur la photographie comme art, Nathan, 1992, p. 261.

La première fois que j'ai montré cette œuvre c'était dans le Musée à Bergisch Gladbach en Allemagne.

L'idée était de s'accrocher à cette rosette en plâtre et de placer ce volume suspendu.

Si on regarde les détails, les traces de révélateur très noires sont visibles. Et aussi, il y a deux types de papiers, un papier mat et un papier brillant. Il y a un mélange, à l'intérieur du corps c'était plutôt le papier mat et à l'extérieur c'était le brillant. On voit aussi, deux petites choses noires à côté de la sculpture qui étaient des miroirs. Autrefois les miroirs noirs étaient dangereux, parce que l'église n'aimait pas trop le noir. C'est toujours considéré comme une chose un peu diabolique, dangereuse, mauvaise... Mais en même temps les artistes du XVII^e siècle utilisent un miroir comme celui-ci convexe et s'en servent comme un support pour réaliser des dessins de paysages. Le noir réduit le contraste de couleur, les formes apparaissent nettement. Et en même temps la forme ronde du miroir subit une compression, c'est plus facile alors de dessiner avec un miroir qu'avec la nature même. Et Thomas Gainsborough, peintre anglais, l'utilisait aussi.

Élève (Jeanne) Quand avez-vous commencé la photographie ?

Michael J'ai monté mon premier labo photo à 14 ans dans la salle de bain familiale. Je m'y enfermais à clés. C'étaient mes premières expériences. Très tôt finalement je me suis intéressé aux matières, je ne sais pas pourquoi... Le côté technique m'intéressait aussi, parce que la photographie c'est une image technique, c'est une différence avec la peinture. Il n'y a presque pas de travail avec les mains, c'est juste le doigt qui déclenche un appareil, c'est aussi une production chimique.

Élève (Mathias) Est-ce que dans vos expérimentations techniques vous avez travaillé avec le hasard ?

Michael Vous avez une idée de ce que c'est un photogramme ? En France, on parle de photogramme pour une image cinématographique. Mais chez nous, en Allemagne, on dit photogramme pour une photo sans appareil photo en posant un objet sur la face photosensible d'un papier et en l'exposant à la lumière, et c'est tout ! C'est une technique avec laquelle on peut réussir à avoir de bons effets. Mais il y a pleins d'autres manières de créer une surface photosensible...



J'ai dit tout à l'heure que la photographie est une image technique. L'appareil c'est juste une boîte fermée, noire à l'intérieur avec un trou. C'est tout, c'est simple ! Et même votre appareil portable, numérique, c'est la même chose. C'est plus petit, plus technologique, mais le principe reste le même pour réussir une photo : il faut avoir une boîte noire. Chaque appareil travaille avec cette camera obscura. Si vous la dirigez vers la lumière, on peut voir une image. On peut aussi améliorer les appareils en plaçant une lentille, ce qui permet d'avoir une image plus claire, plus nette.

Ça c'est mon premier appareil photo, il date de l'année 1964, fabriqué en Chine. Il est entièrement en plastique. C'est aussi une boîte noire, avec des lentilles. Si je place ici du papier calque, on voit aussi l'image, plus foncée parce que la lentille est aussi en plastique. Parfois je fais les photos avec cet appareil-là, parce que chaque appareil donne sa propre vision, avec une vignette, une partie noire autour, juste une netteté au milieu... Si vous trouvez d'anciens appareils, c'est très intéressant pour faire des photos différentes.

Ça c'est un appareil professionnel, mais si je l'ouvre, c'est toujours une boîte noire. Mais la lentille est plus grande, plus élevée, on voit tout de suite que c'est bien net.

Aujourd'hui avec un appareil numérique, c'est juste l'écriture de

→

l'image qui a changé. Autrefois c'étaient des pellicules, maintenant c'est une capture numérique mais qui fonctionne aussi avec une sorte de photosensibilité. Il n'y a pas d'autres différences. C'est toujours une projection de l'extérieur vers l'intérieur, qui est passé par le trou, la lentille, c'est tout. On dit que le numérique est une révolution, mais finalement le numérique n'a rien changé.



Regardez ! l'image est bien visible, on peut retracer les choses pour avoir un dessin presque « photographique ». Il faut se rappeler que le mot photographie signifie littéralement « écrire avec lumière ».

À Venise, au XVIII^e siècle le peintre Canaletto travaillait avec la camera obscura, pour dessiner la ville. À cette époque, c'est une habitude pour l'artiste de travailler avec cet appareil qui lui offre une très bonne technique illusionniste.

Léonard de Vinci a aussi représenté sur un dessin une camera obscura avec cette idée d'un passage de la lumière de l'extérieur vers l'intérieur de la boîte. La Renaissance est une époque très riche dans ces innovations et ces recherches scientifiques.

Avec l'oeuvre *Refllet du ciel*, 2012, photographie n/b, 171 x 103 cm (5 pièces) (page 55), j'avais fait une projection à vide avec un projecteur à diapositives, mais sans aucune image, le focus uniquement placé sur la poussière dans la lentille intérieure. Ça vient en effet de projections de lumière, mais finalement on ne voit pas grand chose, c'est seulement la poussière à l'intérieur de l'appareil. Tout de même on voit les traces du papier...

J'ai aussi réalisé une série noire avec la même idée de poussière. (*Refllet de la terre*, 2012, photographie n/b, 47 x 29 cm (7 pièces) (page 55). Mais là je prends une pellicule ratée, il n'y a pas d'images, c'est simplement le support de la pellicule. Et ce matériel plastique attire tout de suite les poussières que je place dans un agrandisseur pour faire une image, finalement l'image de ces poussières.

Lorsque je rephotographie une photographie, je travaille beaucoup avec la lumière pour donner plus de volume au papier. Avec une lumière rasante je peux forcer l'idée de volume et rendre plus visible le papier.

Grégory Fenoglio Michael, comment imagines-tu ton travail de résidence et le rôle que pourront avoir les élèves, même si tout n'est pas décidé d'avance ?

Michael Mon intention est de vous pousser dans vos pensées, dans vos idées et réflexions sur les perceptions, ainsi que sur l'œuvre photographique dans un volume, dans une mise en scène, un espace... C'est l'idée que j'aimerais développer avec vous pour créer des choses, mais je suis très ouvert, je suis curieux, c'est aussi votre énergie et votre idée qui compte. Ce n'est pas mon œuvre que vous faites, c'est votre propre œuvre ! Je me considère un peu comme « un outil » pour vous pousser dans une autre pensée de la photographie. C'est mon intérêt. Je suis là aussi pour vous aider si vous avez des questions sur les techniques en laboratoire et aussi sur des expériences à mener pour rendre une image plane en volume...

Grégory Fenoglio Comment appréhendes-tu le lieu d'exposition ? T'inspire-t-il déjà des idées ?

Michael Il y a beaucoup de possibilités pour faire une mise en scène, avec des petits ou des grands formats... On a aussi ces structures du bâtiment que l'on peut utiliser, il y a quelques éléments qui sont intéressants pour installer des œuvres autrement.

Grégory Fenoglio Et par rapport au musée, as-tu déjà un projet en tête ?

Michael Oui je m'intéresse au « cliché-verre ». Je ne sais pas si vous en avez déjà entendu parler ?

Grégory Fenoglio Je ne crois pas...

Michael C'est une technique développée au XIX^{ème} siècle, autour de l'école d'Arras, avec Camille Corot qui a utilisé cette technique (page 25). Lorsqu'on voit un cliché-verre on ne pense pas directement à la photographie, on imagine plutôt une gravure, avec des traces de dessins, mais c'est basé sur une photographie ! Ça s'appelle cliché-verre parce qu'on utilise un verre qui a été noirci avec une peinture ou une fumée, qui est ensuite gratté pour obtenir un dessin transparent qui laisse passer la lumière. Le dessin se projette sur la photographie. Cette trace agit telle une gravure, c'est une trace marquée par la lumière. Ce procédé est à l'origine d'Arras et c'est une découverte pour moi. Ce sera une influence pour mon travail au musée. Des artistes contemporains travaillent encore avec ces procédés anciens du photogramme et du cliché-verre, mais différemment.

Aujourd'hui, ces clichés-verres ont majoritairement disparu, nous n'avons plus que les tirages photographiques. Ceux qui les utilisaient les abordaient dans un contexte d'expérimentation, sans y porter plus d'intérêts que cela.

S'il existe si peu de plaque de cliché verre conservées c'est aussi à cause de la fragilité du matériel. Par exemple on a réussi à conserver des plaques de cliché verre du photographe local Joseph Quentin (fin XIX^e début XX^e siècle)

Grégory Fenoglio C'est une photographie pratiquée par des peintres ?

Michael Cette technique du cliché-verre est très à part, atypique, c'est une photographie sans appareil photographique. C'est aussi l'intention de cette époque-là: le mélange avec les gravures et la photographie. On voit aussi la différence entre une vraie gravure qui nécessite beaucoup de concentration pour gratter car c'est une matière dure et le cliché-verre qui est d'une utilisation très agile.

Élève (Charlotte) Est-ce qu'on va développer des photos ?

Michael Oui nous allons installer le labo dans le petit local en bas. Nous travaillerons à partir de négatifs ou de pellicules. Cette dernière est encore une technique particulière, il faut avoir une certaine expérience du papier photo et des produits chimiques. On travaillera aussi des photogrammes sans pellicule, je vous en ai parlé tout à l'heure. J'ai aussi apporté un agrandisseur.

Merci de votre attention. J'espère que nous travaillerons bien tous ensemble !



Des collections à la création

L'histoire d'une résidence et d'une exposition

Mélanie Lerat

Conservatrice du patrimoine, Musée des beaux-arts d'Arras.

Vivantes, les collections du Musée des beaux-arts d'Arras entretiennent un lien dynamique avec les créateurs d'aujourd'hui, dans une continuité entre l'ancien et le contemporain. Le bâtiment, une ancienne abbaye bénédictine du 18^e siècle, et les collections, environ 32 000 objets du Moyen Âge à la fin du 19^e siècle, forment une source d'inspiration inépuisable ainsi qu'une matière à interroger, à retravailler, et sur laquelle poser un regard singulier et actuel. Si toute résidence au musée est conçue comme une carte blanche donnée à l'artiste et commence par une phase de découverte tous azimuts, Michael Wittassek s'est rapidement concentré sur la notion de verre, support de transparence et de reflets. Sa recherche artistique, pratique et théorique, s'attache au verre tour à tour comme outil de production (technique du cliché-verre), motif représenté (peinture de trompe-l'œil) et matériau constitutif de l'installation inédite intitulée *Éclat* (plaque, bris de verre).

Le cliché-verre est une technique combinant dessin, gravure et photographie, mise au point vers 1850 par deux photographes arrageois, Adalbert Cuvelier (1812-1871) et Léandre Grandguillaume (1807-1885). Cette technique complexe, sans emploi d'objectif, est pratiquée dans la seconde moitié du 19^e siècle, par les artistes paysagistes intéressés par le rendu des variations de la lumière et de l'atmosphère, de l'école d'Arras comme Constant Dutilleux (1807-1865) ou Camille Corot (1796-1875), et de l'école de Barbizon notamment. À cette époque, la photographie en est encore à ses débuts, et l'apparition du cliché-verre advient dans un contexte d'expérimentations techniques. Une plaque de verre est enduite d'une solution chimique (collodion) ou d'encre d'imprimerie. L'artiste grave le motif en ôtant de la matière à cette préparation à l'aide d'une pointe ou d'une brosse. Le dessin gravé sur le verre, le « négatif » de l'œuvre, s'imprime sur un papier sensibilisé préparé pour noircir au contact de la lumière. Mis au point par des photographes, le cliché-verre intéresse avant tout à cette époque des peintres qui y voit un médium artistique aux caractéristiques propres davantage qu'une photographie capable de dupliquer et de diffuser



Dutilleux, *Paysage marécageux*, 1853
Cliché verre à la pointe, inv. d884
© Musée des beaux-arts d'Arras

largement leurs œuvres picturales. Les plaques de verre originales, supports particulièrement fragiles, ont quant à elles bien souvent été brisées ou perdues. Seuls les tirages témoignent aujourd'hui de ce travail à la fois subtil et puissant sur le trait, donnant lieu à des compositions foisonnantes comme *Paysage marécageux* de Constant Dutilleux (1853, inv. d884) ou au contraire quasi abstraites comme en témoigne *Les Arbres dans la montagne* de Camille Corot (1856, inv. 000.2.10). Le cliché-verre, explorée au 20^e siècle par Man Ray (1890-1976) notamment, est encore utilisé aujourd'hui par les artistes qui effectuent des tirages sur papier argentique ou cyanotypique. Attiré par l'expérimentation et les innovations techniques des premières décennies de l'histoire de la photographie, Michael Wittassek s'est tout de suite intéressé à cet ensemble atypique des collections du musée d'Arras. Il s'est interrogé sur le statut artistique du verre gravé, objet unique sur lequel l'artiste est intervenu qui n'est pas conservé ainsi que sur la distance entre le motif vu dans la nature par ses peintres de plein air et sa retranscription toute subjective sur le papier pourtant photographique, comme l'ouverture d'un entre-deux photographique dès les années 1850.

La peinture illusionniste des 17^e et 18^e siècles, originaires des contrées du Nord de l'Europe, a également retenu son attention, notamment *Bouquet dans une niche*, huile sur toile peinte en 1785 par l'artiste régionale Dominique Doncre (1743-1820) (inv. 984.2). Ce trompe-l'œil figure un bouquet composé de lilas, de dahlias, de narcisses et de tulipes dans un vase à monture Louis XVI en bronze doré, installé dans une niche en bois, architecture décorative d'illusion que l'on croirait creusée dans le mur. Au pied du vase se promène un hanneton, insecte coléoptère. Le perfectionnement et la rigueur de la technique à l'huile comme la superposition des glacis permettent au peintre de rendre les matières de manière très réaliste : la niche imitant le bois, les effets de lumières et de clair-obscur créant la perspective ou encore la transparence de l'eau du vase. Il faut imaginer l'effet que devait donner cette peinture décorative sans doute créée pour l'intérieur d'un particulier, formant un piège optique, entre réalité et illusion.

Réalisés à la manière d'une photographie, quelques cinquante ans avant l'invention moderne de cette technique, l'eau du vase en verre transparent et ses reflets retiennent l'attention de Michael Wittassek. Le peintre nous montre le hors-champ du tableau dans lequel il se situe, éclairé par deux ouvertures lumineuses. Il pourrait s'agir d'un espace vécu, son propre atelier, à la manière d'un jeu illusionniste bien connu en Europe du nord, depuis *Les Époux Arnolfini* de Jan van Eyck (1434, National Gallery de Londres), prisé encore au 17^e siècle dans les peintures de nature morte et de vanités des artistes hollandais Pieter Gerritsz van Roestraten ou Pieter Claesz notamment. Métaphoriquement, le trompe-l'œil déploie une réflexion sur le temps et la fugacité de la vie terrestre, à l'image des fleurs coupées. La photographie entraîne un renversement de cette tradition de la nature morte, saisi d'un monde instable, car il s'agit d'enregistrer « pour toujours » une scène, une personne, le temps. Cet espace hors-champ pourrait enfin représenter un espace fantasmé en partie ou totalement fictif, irréel, un décalage volontaire pris avec le prétendu réalisme de l'image. Il signifierait une réflexion distanciée sur soi, un reflet de l'artiste s'interrogeant sur la peinture, l'art et leur capacité à créer des mondes.

Dans l'installation inédite intitulée *Éclat*, Michael Wittassek met en espace une quarantaine de tirages photographiques grand format, parfois associés les uns aux autres, de manière fragmentée, éclatée. Cette création *in situ* en volume est aménagée dans le péristyle du cloître de l'ancienne abbaye Saint-Vaast rappelant l'architecture religieuse du 18^e siècle, marquée par ses amples proportions et sa rigoureuse organisation, rythmée par les colonnes et le damier noir et blanc du sol.

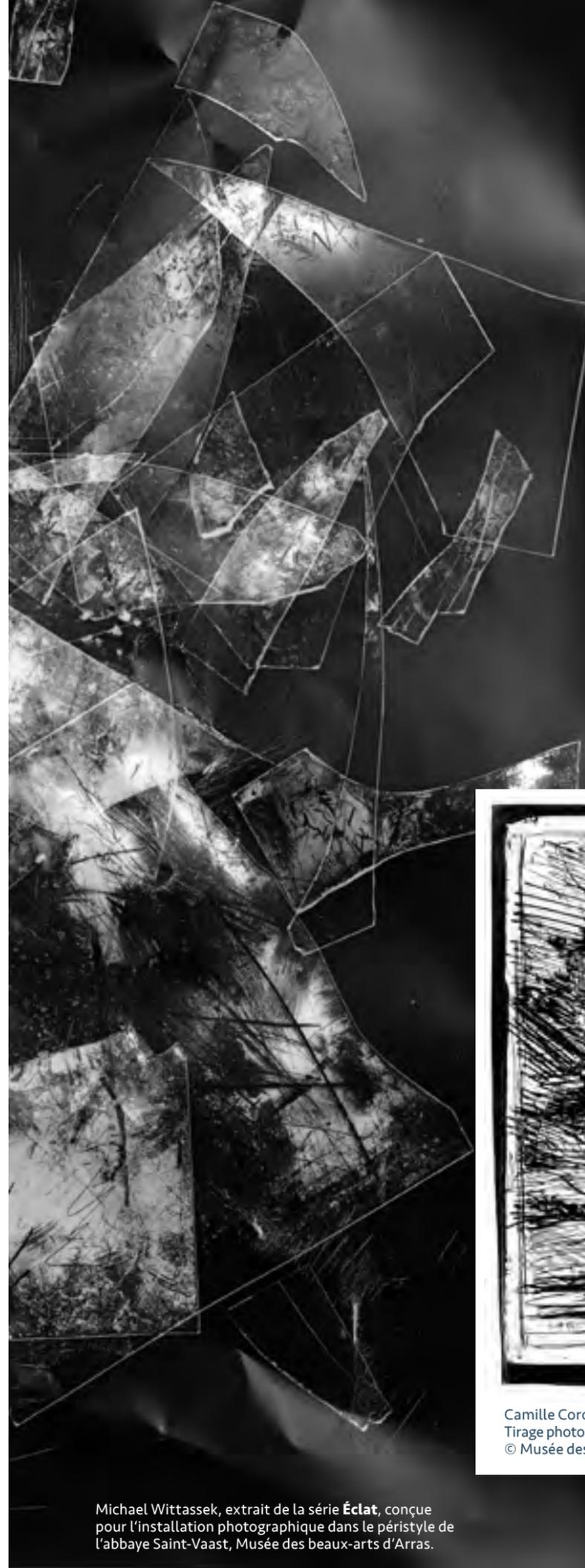
Suivant son processus de création, Michael Wittassek a d'abord procédé à de multiples prises de vue argentiques de plaques de verre de petit format, parfois intactes, parfois brisées, teintées plus ou moins régulièrement au noir de suie, marquées par la trace de la main ou du doigt. À la manière d'un cliché-verre, les motifs obtenus forment de manière aléatoire une nature imaginaire, constituée de réseaux de traits évoquant de mousseux branchages parfois troués par un illusoire rayon de lumière. Les tirages sont ensuite pliés ou froissés, exposés à un éclairage accentuant les reflets et re-photographiés grâce à un appareil numérique. Un effet de glacis se crée alors voilant ou modifiant le motif originel sur les seconds tirages de grand format. Cet usage du verre teinté



Dominique Doncre, *Bouquet dans une niche*, 1785
Huile sur toile, inv. 984.2
© Musée des beaux-arts d'Arras



Michael Wittassek, *Éclat*, dessin préparatoire de l'installation photographique, Péristyle, Abbaye Saint-Vaast, Musée des beaux-arts d'Arras.



Michael Wittassek, extrait de la série *Éclat*, conçue pour l'installation photographique dans le péristyle de l'abbaye Saint-Vaast, Musée des beaux-arts d'Arras.

est repris en volume dans l'installation : aux tirages assemblés, suspendus, sont associés des plaques et des bris de verre. Dans *Éclat*, le verre comme objet réel se mêle au verre comme motif, lui-même en miroir, image re-travaillée de l'image de l'objet.

Michael Wittassek cherche à donner « une expression en volume du cliché-verre » en travaillant ainsi la matérialité du verre et du tirage papier mais également la lumière, son évolution à travers les grandes baies de l'ancien cloître, ses effets et reflets sur les éléments transparents ou opaques, brillants ou mats de l'installation. L'artiste conduit une réflexion autant sur la matérialité éclatée, fragmentée, geste de dispersion voire de destruction que sur la création d'un monde et d'un récit qui lui est propre. La photographie devient alors révélation et destruction par la lumière, un éblouissement par le noir et ses nuances infinies. Une série de cinq tirages disposés dans la galerie du cloître attenante et travaillés au bitume de judée, composant organique d'origine fossile, rappelle enfin tout à la fois les peintres du 19^e siècle comme Eugène Delacroix (1798-1863), et les techniques employés par les premiers artistiques photographes comme Nicéphore Niepce (1765-1833), marquant ainsi la continuité entre créations anciennes et contemporaines. ●



Camille Corot, *Les arbres dans la montagne*, 1856
Tirage photo direct d'après cliché verre gravé, inv. 000.2.10
© Musée des beaux-arts d'Arras



Abrégé d'un artiste engagé

Mélanie Lerat

Conservatrice du patrimoine, Musée des beaux-arts d'Arras.

Michael Wittassek aime à affirmer qu'il travaille « *contre la photographie* ». Paradoxalement, ses installations photographiques s'engageraient en opposition, en lutte contre la photographie comme médium, c'est-à-dire support d'une image. Pourquoi et comment donne-t-il à voir cette remise en question ? Engagé dans son art, Michael Wittassek interroge la perception de l'image et l'éventuel conditionnement de sa production et de sa réception pour affirmer la photographie comme matériau artistique à part entière, support de l'impérieuse liberté du créateur. Déployant une stratégie de perturbation du regardeur, il participe au renouveau de la photographie par une attitude résolument ouverte et humaniste.

Libérer l'artiste et le regardeur

Dans ces installations, Michael Wittassek surprend, malmène, désoriente le regardeur : ses photographies ne sont pas sagement encadrées au mur. Les tirages, assemblés les uns aux autres par des vis et des écrous souvent laissés visibles, ne se laissent jamais appréhender immédiatement, ni en totalité. Les étranges volumes ainsi formés, suspendus, ne renvoient à aucune forme figurative connue. Le regardeur doit chercher, contourner, rassembler ce qui est disséminé, trouver un sens à des installations souvent éclatées dans l'espace.

Abstraits mais non dénués d'une puissance d'évocation, les motifs des tirages eux-mêmes se dérobent à lui. La technique de création de Michael Wittassek multiplie les étapes entre la première prise de motif, véritable prise de vue d'un objet ou simple jeu chimique, souvent aléatoire, des bains de révélateur et de fixateur sur le papier argentique faisant apparaître des formes en noir et blanc. Par le travail sur le matériau photographique, il met à distance et brouille la figuration : grattage, pliage, scarification du tirage papier à l'argentique, qui est ensuite rephotographié numériquement en exposant le papier à un certain éclairage créateur d'effets et de reflets, puis agrandit dans un ultime tirage qui transforme un détail en motif principal de l'œuvre. Maltraitance du support, jeu sur la sobriété du noir et blanc nuancée par un

éclairage dramatique et relation disproportionnée entre la partie et le tout, sont autant d'écrans créés dans le secret de l'atelier, imperceptibles d'emblée par le regardeur. Ces écrans visent la perturbation et la résignation face au paradoxe d'une photographie sans image. Déjouer dans ses habitudes et le confort d'une prétendue représentation objective du réel traditionnellement attachée au médium photographique, le regard s'interroge sur lui-même. La distance prise entre l'objet et son image pourrait ainsi libérer le photographe comme le regardeur et lui permettre d'atteindre en toute autonomie leur propre réalité individuelle et indivisible. En dépassant un usage strictement mécanique et conventionnel, l'artiste se réapproprie activement une expérience sensorielle intégrant pleinement son corps. C'est là un engagement intellectuel et artistique approfondi œuvre après œuvre, depuis plus de vingt ans.

Opter pour l'imagination

De l'Antiquité à nos jours, le statut des images a toujours été un objet de réflexion, tantôt pour dénoncer l'illusion de réalité qu'elles véhiculent si l'on pense à l'allégorie de la caverne chez Platon (Livre VII de *La République*, 4^e siècle avant J.-C.), tantôt pour vanter le réalisme de la représentation. Cette ambiguïté apparaît dans l'histoire de Zeuxis et Parrhasios, racontée notamment dans *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (1^{er} siècle après J.-C.) : il s'agit d'un combat dont le gagnant serait celui des deux peintres parvenant par sa technique picturale à la duperie la plus crédible. Le 19^e siècle marque un tournant dans cette histoire des images, parce qu'à l'invention de techniques de reproduction mécanique du réel que sont la photographie (1839) puis le cinéma (1895), répondent les avant-gardes artistiques, parmi lesquels l'impressionnisme, le symbolisme puis plus tard le surréalisme, qui ne cessent de prendre leurs distances face à la représentation d'une réalité objective univoque.

L'histoire de la photographie comme du cinéma est intrinsèquement liée au progrès technique visant la précision, la rapidité et la facilité d'exécution ainsi qu'au marché industriel, une technologie en remplaçant une



Michael Wittassek, *Reflet de la terre*, 2012, photographie n/b, 47 x 29 cm.

autre (argentique, polaroid, cibachrome etc.) et créant une nouvelle activité économique et de nouvelles perspectives de ventes. Dans son ouvrage *Pour une philosophie de la photographie* (1984), le théoricien Vilém Flusser émet l'hypothèse que l'histoire de la construction culturelle humaine depuis ses origines est marquée par deux « *coupures fondamentales* », d'une part l'invention de l'écriture et d'autre part, « *l'invention des images techniques* ». Cette dernière aurait accentué l'oubli que toute image émanant d'une construction culturelle donnée, est avant tout une image mentale, c'est-à-dire un reflet de réalité créée par l'imaginaire de l'artiste et reçu par l'imaginaire, tout aussi singulier du regardeur.

Depuis les années 2000, la généralisation de la technique numérique de production d'images comme celle de leur diffusion massive, mondialisée et instantanée par internet, réinterroge nécessairement la place de l'artiste photographe. Un constat paradoxal est celui de la profusion actuelle des images, parfois non souhaitées, non hiérarchisées et non comprises, qui engendrerait une perte culturelle irrémédiable, une uniformisation des savoir-faire et des comportements. La création du Collège international de la photographie du Grand Paris en 2018 ne sonne-t-elle pas l'urgence de la conservation des techniques et des métiers comme celui de tireur par exemple ? Les artistes semblent aujourd'hui réinvestir la

matérialité de la photographie, conçue non plus comme support de l'image mais objet plastique aux potentialités multiples. Le retour de procédés anténumériques ou « *pauvres* » comme le photogramme par exemple, pourrait être un défi lancé à la société de consommation. Le choix d'une technique s'affirme moins comme le signe d'une époque que comme le résultat d'une recherche, un choix délibéré parmi un ensemble de possibilités, pleinement intégré au sens de l'œuvre. Le travail de Michael Wittassek s'inscrit dans cette dynamique autoréflexive, à chaque étape de la production des tirages (argentique puis numérique, travail sur le tirage papier, assemblage dans l'espace des feuilles etc.) à l'attention qu'il porte sur la réception sensible de l'œuvre par le regardeur.

Accueillir l'autre

Affirmer l'ouverture de l'œuvre à la pluralité des regards et des compréhensions, tel pourrait être un des objectifs de Michael Wittassek. Dans cette forme d'engagement humaniste, c'est-à-dire qui prône le développement des facultés proprement humaines, l'installation incarne l'ouverture par sa pluralité d'organisation dans l'espace et de la diversité des réceptions possibles. Expérience renouvelée, l'exposition est un lieu de partage et de dialogue. La création d'œuvre abstraite, sans narration préconçue, serait comme une purification préalable et nécessaire afin de créer les conditions de ce dialogue. « *Je ne cherche pas l'idée de beauté mais la surprise* » affirme l'artiste : perturber le regardeur reviendrait à activer son sens critique, à lutter contre un certain engourdissement de l'esprit face aux images. Cette théorie réduirait à néant toute idée d'une perception objective, en adéquation avec une réalité unique, et ainsi par là-même son contraire, l'idée d'illusion ou d'interprétation erronée. Retrouvant son potentiel de révélation, la photographie regagne ainsi force et présence, « *l'aura* » qu'a théorisée Walter Benjamin, notamment dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* dès 1936.

Uniques, les installations de Michael Wittassek sont réalisées *in situ* pour un lieu à un moment donné, ici et maintenant. Elles détiennent ainsi une charge esthétique et culturelle : le geste et le corps de l'artiste interviennent de la création de la photographie à son installation en volume dans un espace.

Michael Wittassek ne travaillerait donc pas « *contre la photographie* » mais bien au service du médium, afin de mettre en avant ses pleines capacités et de le donner, pleinement, à voir, la face et le revers, les vides et les pleins. Il interroge et déconstruit l'image tout au long de ses étapes de travail comme un phénomène socialement échafaudé. Finalement, Michael Wittassek semble revendiquer un engagement politique que l'on pourrait qualifier d'utopie, littéralement défini comme un système à construire de conceptions idéalistes des rapports entre l'homme et la société. À travers ce rapport au monde sans récit préconçu, l'une de ses revendications serait d'accepter l'étrange, ce qu'on ne comprend pas ou n'apprécie pas immédiatement, ce qui revient pour lui spontanément et d'un point de vue plus social, à accueillir l'étranger. ●

La trace

Flash photographique

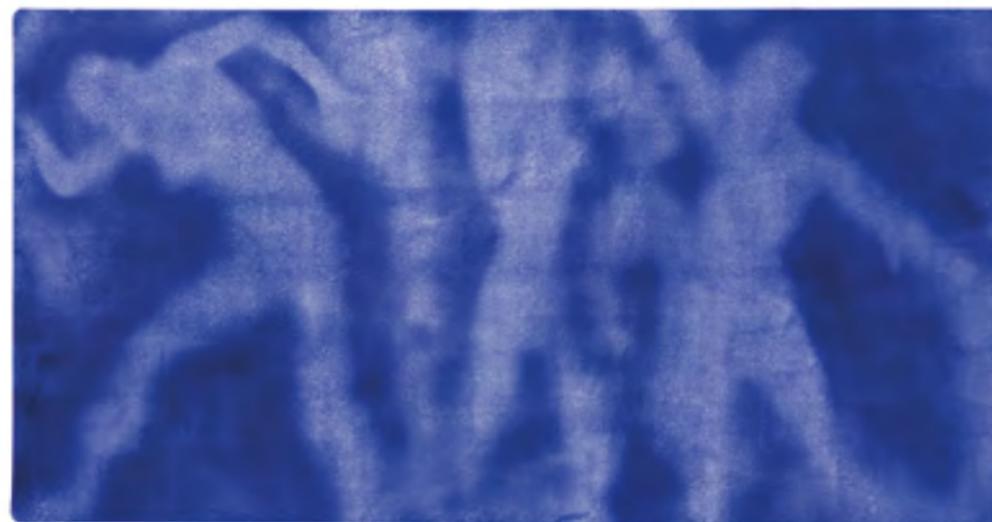
Chloé Carlier et Alexandra Neveu

Étudiantes en khâgne, spécialité arts plastiques.

Le 24 Novembre 2019, l'artiste Michael Wittassek a réalisé une performance au Musée des beaux-arts d'Arras dans le cadre de sa résidence en partenariat avec l'association L'être Lieu. La volonté de Michael Wittassek était de réaliser une photographie de l'un des deux anges, dits *Anges d'Humbert*, statue en bois polychrome datant de la fin du XIII^e siècle. Son intention première était de « **donner lieu à la création d'une photographie unique, sans l'aide d'aucun appareil photo, par le simple jeu de la lumière et de la chimie** ». L'artiste s'affranchit de toute technologie pour révéler une image photographique spectaculaire au cœur d'un laboratoire photographique créé pour l'évènement.

Un laboratoire d'image photographique

C'est dans la pénombre que le spectateur pénètre au cœur de ce laboratoire mis en place pour l'évènement, au sein d'une salle du musée. Entourés d'ampoules rouges éclairant légèrement l'espace, les spectateurs se positionnent tout autour d'une plateforme en cercle. La performance peut alors commencer : le papier photosensible est déroulé derrière une des statues des *Anges d'Humbert* placé sur un socle, en hauteur. Le papier parfaitement tendu, le flash est alors actionné. La photographie est réalisée, cependant l'image latente n'apparaît pas sur le papier blanc. Ce processus de révélation se réalise devant les yeux des spectateurs. Muni de seaux et de produits chimiques (révélateur et fixateur), Michael Wittassek s'engage dans ce processus de révélation de l'image. Dans le silence, les spectateurs, témoins de la scène, observent l'artiste, qui, les mains gantées, semble nettoyer la surface du papier photosensible à l'aide de chiffons. Se crée alors un contraste entre le statut sacré de cette sculpture, intercesseur entre le monde terrestre et céleste, qui participe à la révélation du divin, et les moyens de sa révélation photographique. Cette ambivalence du



sacré et du prosaïque était déjà quelque peu visible dès le début de la performance avec la présence des deux échelles situées aux extrémités de l'Ange pouvant par ailleurs faire référence au Christ détaché de sa croix. Cela s'accroît lorsque Michael vient se servir des seaux et enfiler ses gants jaunes comme pour commencer un chantier qui équivaut ici au processus de création de l'œuvre. On se retrouve alors plongé dans une forme de fabrique, d'atelier, propre au photographe, qui nous donne à voir la transformation.

Apparition – disparition

Lentement, par la répétition de l'artiste « *lavant* » le papier photosensible en y appliquant des produits chimiques, des traces se rendent visibles à la surface du papier blanc. L'artiste semble accompagner les traces sous ses mouvements, elles se dévoilent progressivement et semblent se mouvoir à leur tour. Paradoxalement, cette image photographiée dont le référent est une



Yves Klein, **Hiroshima**, 1961, Anthropométries. Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur panneau, 139.5 x 280.5 cm. The Menil Collection, Houston, Etats-Unis © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris

statue figée semble se créer par le biais d'un mouvement. Les traces se déploient au cœur du papier blanc et forment des stries venant préciser peu à peu la silhouette de l'ange.

Le contraste des couleurs s'accroît progressivement. À l'origine, de légères traces brumeuses de couleur grise dessinent les contours encore abstraits de la forme, sous un modèle d'effleurement léger et visuel. Peu à peu, les traces se multiplient et jaillissent en furie au cœur du papier photosensible, accentuant l'impression de dynamisme et formant une brume noire envoûtante.

Ces formes rappellent les anthropométries d'Yves Klein que l'artiste réalise avec des corps de femmes (« *femmes pinceaux* »). Sur la surface de la toile, des formes abstraites se déploient sous forme de fluide contenant l'empreinte de leur corps recouvert de peinture outremer (IKB). La pratique de Michael Wittassek a en commun avec celle de Klein de révéler la présence d'un corps plus ou moins abstrait en fonction des gestes de celui-ci. Enfin, les traces s'amplifient et se transforment en différentes nuances de noir autour de la silhouette blanche de l'Ange. Ce processus qui donne à voir la transformation et le processus de révélation structurant, fait apparaître son empreinte négative. Paradoxalement, la divinité, en apparaissant sous cette forme, semble s'être diluée : elle a disparu, laissant place à une page blanche légèrement brumeuse et de fines ombres sur les bords, comme par un processus d'évaporation et de dissolution. Cela évoque également l'œuvre « *Hiroshima* » réalisée par Yves Klein à la suite de la catastrophe atomique. Des corps évanescents et en lévitation sont plongés dans

le bleu Klein, traces fantomatiques de corps qui ont laissé leurs empreintes sur les murs au moment de l'explosion. La lumière a décoloré les murs lorsqu'elle a rencontré des obstacles, ce qui a inscrit des empreintes, sous la forme de pochoirs inversés. Photographie : impression révélée par un flash de lumière. La puissance lumineuse des bombes décolora le béton et laisse des traces fantomatiques de corps.

Le spectre

Dans cette performance photographique de Michael Wittassek, un univers semble avoir été figé, faisant disparaître la divinité. Le vide de cette forme renvoie à l'absence, à la mort et à la disparition d'un être. La photographie semble avoir exclu l'identité de l'image figurative de l'ange et seul un spectre en incarne la présence (intercesseur de l'homme et du divin), métaphorisant les craintes qui entouraient la photographie lors de son invention au XIX^e siècle : « *Selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres [...] chaque opération Daguerrienne venait donc suspendre [...] une des couches du corps objecté. [...] À chaque opération* »



En tout homme, il y a un ectoplasme qui dort

L'œuvre de Michael Wittassek
à travers le prisme de l'imaginaire spirite

Lolita Perazio

Étudiante en khâgne, spécialité arts plastiques.



renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive »¹.

Sur ce mode évanescent, formant une ombre aux contours estompés, brumeux et flous, l'univers fantasmagorique de cette photographie semble saisir un souvenir, une mémoire, une âme disparue qui s'incarnent. Une image poétique émane du papier photographique par de cette captation furtive qui oscille entre apparition et disparition du corps. Cette photographie semble être animée par une force symbolique surnaturelle, animée d'une présence mystique de l'ange : traces, éclats, brisures jaillissent de cette furie visuelle. De cette présence invisible, suprasensible, évaporée, on ressent l'incarnation symbolique.

La cérémonie

La performance se poursuit avec l'intervention de deux étudiantes qui transportent l'image à présent révélée à l'extérieur, dans la cour du musée. L'artiste les accompagne comme dans un cortège à travers les couloirs prestigieux du musée. La scène s'apparente à une cérémonie ou une procession. Plongée dans cette atmosphère toujours silencieuse, la photographie devient un objet sacré et rituel. Le public se positionne de nouveau en cercle, et assiste au processus de « consécration » de l'image. Celle-ci est déposée sur le sol, les deux intervenantes se munissent de seaux d'eau et les versent sur l'image photographique pour nettoyer les résidus de substances chimiques, « baptisant » ainsi l'image pour conclure ce rituel de naissance et d'apparition photographique. Métaphoriquement, l'eau vient purifier l'image. Par l'accumulation d'eau à la surface du papier, d'autres variations visuelles se forment sur la photographie. L'eau semble s'incorporer plastiquement dans la structure de l'image en formant des effets de matières éphémères comparables à un miroir fragmenté aux multiples éclats lumineux. L'artiste soulève verticalement sa réalisation et la montre à la foule, pour prolonger le mysticisme de cette performance « pour une ultime apocalypse ». ●

¹- Nadar, *Quand j'étais photographe*, 1899.



Dans la seconde moitié du XIX^e siècle la civilisation européenne industrialisée met au monde deux enfants que d'apparence tout oppose : la photographie et le spiritisme. Tandis que l'une est fille de la lumière, de la technique, de la raison et du progrès, l'autre est fils des ténèbres, de l'occulte, de l'imagination et de croyances archaïques. Pourtant, à peine sortis du berceau, ces deux enfants aux origines si divergentes fraternisent dans une étonnante association que le formidable engouement des sociétés victorienne et napoléonienne nourrit.

Si dès les années 1850 la pratique du portrait *post mortem* permet aux familles endeuillées de garder le souvenir d'un proche disparu, souvent le souvenir unique d'un enfant à une époque où la mortalité infantile est répandue, la photographie spirite représente le paroxysme du « *deuil victorien* ». Dans les ateliers de photographes spirites, on vient soigner sa peine en se faisant tirer le portrait avec à ses côtés la figure spectrale d'un revenant que l'œil humain ne peut percevoir, mais que le troisième œil surpuissant de l'appareil photographique sait saisir instantanément. Lors de ces séances solennelles, le photographe invoque l'esprit du défunt avec les clients crédules. Puis en arrière-boutique, selon des trucages que lui seul connaît, il suggère plastiquement l'apparition rapide et éphémère d'un esprit. Tout comme les tables tournantes, l'appareil photographique est dans la seconde moitié du XIX^e siècle un moyen de communication avec l'au-delà. Ce nouveau rituel funéraire relève d'un acte de mémoire et contribue à rendre acceptable le fait biologique socialement scandaleux que représente la mort. Cependant, au-delà de cet usage social qui n'est finalement que la continuation de la tradition du « dernier portrait » mais pris en charge par l'image de la modernité, la puissante association entre photographie et spiritisme se fait à l'occasion d'un autre usage, non pas social mais scientifique. Quand en 1875 le procès de photographes portraitistes spirites français révèle au grand jour la manipulation des clichés, la photographie spirite perd de nombreux adeptes et prend un tournant tout autre. De nombreux photographes se reconvertissent dans la photographie dite d'inspiration spirite qui détourne comiquement les codes esthétiques développés quelques années auparavant dans les mêmes ateliers. La seule photographie spirite qui sait garder une certaine aura de crédibilité après ce procès est celle qui s'effectue dans un cadre scientifique.



William Hope, *Elderly couple with a young female spirit*, 1920

Allan Kardec, théoricien de cette pratique, précise dans *Le Livre des Esprits* que le spiritisme n'est pas une religion, mais une science de l'au-delà. Dans la continuité d'une démarche positiviste, il démontre un clair refus de la foi au profit de la preuve expérimentale, car il pense que les spectres sont de l'ordre du naturel et non du surnaturel. L'appareil photographique devient l'instrument idéal du projet de rationalisation du spiritisme : il est un appareil de mesure objectif et l'image photographique est prise comme une preuve à valeur scientifique.

Mais ce couple photographie-spiritisme formé par les adeptes de cette prétendue science ne relève pas d'une simple association opportune et finalement accidentelle voire forcée. Ces deux enfants de la modernité révèlent une gémellité paradoxale dans laquelle leur dualité se réconcilie momentanément. Par l'étude du vocabulaire développé séparément dans ces deux domaines, on décèle une connivence intrinsèque entre l'acte photographique et l'imaginaire spirite. Une filiation technique et sémantique apparaît jusqu'à une confusion extrême des termes qui jouent de leur équivocité dans les deux disciplines. Le « fantôme » est à la fois l'apparition d'une personne décédée sous une apparence désincarnée, et, en photographie, la première image imprimée sur une plaque

→

de daguerréotype que l'on a ensuite lavée, mais dont il subsiste toujours une trace. La notion de « spectre » est fondamentale dans les deux disciplines : elle évoque le spectre lumineux qui imprime la plaque ou la pellicule, mais aussi le spectre d'un mort. Le spectre du spiritisme possédant un corps lumineux apparaît comme l'image latente que l'acte photographique révèle et fixe. Plus qu'une terminologie en partage, ces deux pratiques sont nimbées d'une aura de mystère, inspirant à la fois l'idée de magie et de secret. Nadar dit à ce propos :

« **La nuit, chère aux thaumaturges, régnait seule dans les profondeurs de la chambre noire.** »

En somme, la modélisation imaginaire du défunt laisse place au désir de matérialisation codifiée, ce qui détermine des signes plastiques évocateurs tels que celui de la trace, de l'empreinte ou de la transparence.

Ces deux enfants jumeaux promeuvent dans leur association une modernité technique mais aussi esthétique, l'un rendant possible par ses qualités techniques et plastiques la réalisation en images de l'imaginaire de l'autre. Le philosophe allemand Ernst Bloch met en évidence l'un des paradoxes de cette fin de siècle : la domestication de l'électricité n'a pas abouti à la domestication des esprits mais bien au contraire à leur propagation. L'enfant de la lumière et l'enfant des ténèbres s'allient et conquièrent ensemble de nouveaux territoires qui leur étaient jusqu'alors déniés. Tandis que la photographie ouvre la voie de la science au spiritisme, le spiritisme ouvre la voie de l'imagination à la photographie, « *reine des facultés* » selon Baudelaire, et qui par ailleurs sera une voie d'accès détournée à une certaine reconnaissance artistique.

Mais alors qu'au XXI^e siècle le spiritisme est largement décrédibilisé et que les pratiques qui y sont liées sont considérées comme de simples superstitions, quelle pertinence y a-t-il à reconvoquer l'imaginaire spirite afin d'approcher la photographie contemporaine telle que la pratique Michael Wittassek ? Cette mise en relation reste-t-elle tout autant convaincante pour comprendre les enjeux de la photographie contemporaine, incomparablement différents de ceux de la photographie du XIX^e ? Peut-on tenter une lecture de l'œuvre de Michael Wittassek à travers le prisme de l'imaginaire spirite ?

Plusieurs notions que l'artiste emploie pour caractériser son œuvre et son geste artistique rencontrent directement des problématiques primordiales que soulève le spiritisme. Une de ces notions cardinales autant chez l'artiste que chez les spirites est la recherche de la présence. L'appareil photographique du spirite apparaît comme un troisième œil greffé qui supplée la faiblesse de la vision humaine pour capter et fixer la présence des esprits qui hantent l'espace. Les spectres surgissent tels des éclats de présence qui à l'occasion de leur apparition impriment leur corps lumineux et évanescents sur la pellicule et



Albert von Schrenck-Notzing, **Eva C** (séance de juin 1911)

et y laissent une empreinte trouble et délicate. Ils manifestent leur passage d'une trace ténue et résiduelle, ils impriment l'image d'un souffle éphémère. La présence signe l'image par des signes plastiques qui suggèrent de légers effleurements d'une émanation lointaine.

La photographie spirite joue donc la présence contre la représentation : tandis que la représentation s'apparente à la description, la présence à l'évocation. Le corps des spectres n'est pas représenté au sens fort du terme, car il n'est ni circonscrit clairement ni instantanément reconnaissable. Au contraire, il semble se dissoudre, il semble être un fluide qui s'épand dans l'espace, il est même parfois à peine discernable. Le corps que donnent à voir les spirites explore les limites de la forme, il la défie et la subvertit, mais simultanément il s'y cramponne car il conserve, floue et ondoyante, une enveloppe.

Cette tension dans la matérialisation entre dissolution extrême et impossible cristallisation côtoie l'informe voire l'informaté monstrueuse et dit toute la complexité de l'idée de présence : elle se doit d'être forte pour marquer, mais elle doit marquer délicatement. Cette dichotomie interne la voue à une existence sous le mode de la trace et du résiduel. La présence est un éclat à la fois assez puissant pour marquer la pellicule mais assez succinct pour ne laisser qu'une ombre.

Or, rechercher la présence plutôt que la représentation est un enjeu majeur chez Michael Wittassek et le choix d'une photographie non représentative et non descriptive en découle. Ses différentes photographies explorent cette notion et l'on retrouve des signes plastiques similaires – traces, empreintes – qui permettent de lier ces deux pratiques photographiques sans forcer le lien. Quand lors de sa performance au musée des Beaux-Arts d'Arras en novembre 2019 l'artiste choisit de photographier un couple d'anges, il ne reproduit pas leur matérialité – deux statues de bois au visage doux et impénétrable – mais leur ombre, c'est-à-dire les contours de leur corps et non leur corps en soi.

Dans un premier temps, alors que le public est plongé dans l'obscurité, une lumière éclatante projette en un éclair cette ombre double sur le papier photosensible situé à l'arrière des statues. Puis dans un second temps, alors que l'artiste semble effacer obstinément une trace imperceptible sur l'immense surface photosensible, il vient en fait révéler leur image en frottant la surface d'une serpillière imbibée de révélateur. Le corps de ces anges apparaît comme celui d'un fantôme, leur aura s'épand jusqu'à la lisière du support photographique. Leur ombre manifeste un éclat de présence transitoire mais désormais indélébile. En somme, la recherche de la présence s'effectue à travers un acte d'évocation ou d'invocation et se réduit à effleurer ce qu'on suggère, geste d'apparence minimal.

Mais il semble qu'un second recouplement peut s'effectuer entre la pratique photographique de Michael Wittassek et celle des photographes spirites. Ces deux pratiques partagent une volonté de rendre visible l'invisible. Au XIX^e siècle, l'appareil photographique ouvre le champ perceptif de l'homme à l'infra-visible, voire à l'invisible comme

le prétendent les spirites qui disent photographier des esprits venant de l'au-delà. Mais à notre époque le domaine de l'invisible s'est déplacé de l'au-delà à celui de l'image photographique elle-même. Dans *La Chambre claire* que Michael Wittassek cite volontiers, Barthes écrit :



The Medium Stanislaw P. Emission and Absorption of an Ectoplasmic Substance Through the Mouth, (1913). Photographie du docteur Albert von Schrenck.

« **Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.** »

Le spectateur ne voit pas la photographie car il y entre en y cherchant une ressemblance : le référent ombrage la « photo ». Or, on peut considérer l'œuvre de Michael Wittassek comme une entreprise qui viserait à réactiver la photographie en tant que corps, autrement dit, à la rendre visible. Par le geste de pliages successifs des immenses tirages, l'artiste intègre l'acte sculptural à l'acte photographique. L'acte sculptural n'est pas un adventice mais la continuation naturelle de l'acte photographique. L'artiste défait la planéité de l'image et le regard du spectateur ne peut plus y entrer si facilement, ni glisser indifféremment sur la surface à la recherche d'une quelconque ressemblance. Son regard est confronté à l'objet-photographie rétif qui ne s'efface plus si aisément qu'auparavant. Le regard se heurte successivement aux plis et replis de la matière, aux chatolements du papier photosensible. Tandis que l'acte photographique spirite donne un corps à un esprit invoqué en capturant son émanation lumineuse, l'acte photographique de Michael Wittassek se prolonge au-delà de la prise de vue et donne corps à la photographie par le geste du pliage. L'image photographique et le spectre sont tous deux décharnés, c'est pourquoi l'acte photographique les incarne en leur donnant une présence tridimensionnelle dans l'espace afin de les rendre visible. Ces deux objets dénotent un manque de matérialité, l'un est plat l'autre est impalpable, et ces deux actes photographiques les matérialisent par des moyens différents, ils convertissent l'invisible en visible. Mais rendre visible, est-ce faire illusion ou redoubler une réalité qui nous échappe ? Ces deux pratiques photographiques mettent le spectateur face au principe d'hésitation : illusion ou réalité ? Toujours est-il que la corporéité dans l'œuvre de Michael Wittassek n'est pas de l'ordre de l'illusion, elle est même prégnante et indubitable.

L'acte photographique est certes une empreinte de la lumière sur le papier photosensible, mais, chez Michael Wittassek, cet acte se double d'une empreinte charnelle lorsque l'artiste sculpte à bras-le-corps les immenses tirages. Ce corps à corps avec la matière pour faire acte de photographie rappelle la démarche des photographes fluidiques, autre genre de la photographie spirite développée à la toute fin du XIX^e siècle dans un cadre strictement scientifique. Ceux-ci inventent des protocoles pour capter les rayonnements de la pensée. Louis Darget s'essaie à ce genre de performance et appose la nuit sur son front une plaque de daguerréotype afin de capter un rêve. Si une image sur la plaque le lendemain matin a pu s'y imprimer, c'est grâce aux émanations des « rayons vitaux », terme de son invention, qu'il estime être le transport de toute pensée.

La photographie d'ectoplasmes qui présente une certaine analogie formelle avec les sculptures photographiques de Michael Wittassek appartient à ce genre de pratique, mais s'en démarque grandement par l'investissement corporel intense qu'elle présuppose. Un ectoplasme est une substance qui s'extériorise du corps d'un médium sous une forme gazeuse, vaporeuse ou liquide. Ces émanations amorphes et polymorphes s'éploient dans l'air et leurs métamorphoses successives évoquent des formes embryonnaires de membres de corps : bouts de doigts, visages, mains, phallus. Ils s'échappent des orifices du corps tels que de la bouche, du nez, de l'entrejambe, et ces merveilles donnent à voir ce que l'homme porte en lui de plus monstrueux ou obscène. L'ectoplasme n'est autre que la mise en forme d'une intimité viscérale, et l'interpréter ainsi c'est considérer qu'une continuité entre corps et esprit existe.

Les individus capables de rendre un tel phénomène font l'objet d'une étude de la part de la communauté scientifique qui s'intéresse à la parapsychologie à la toute fin du XIX^e siècle, tels que Pierre et Marie Curie, Camille Flammarion, ou encore Bergson. Ces médiums, principalement des femmes, sont pris dans des protocoles expérimentaux marqués par la rigueur scientifique. C'est dans ce cadre que le Dr Schrenck-Notzing réalise de nombreux clichés d'ectoplasmes. Après avoir attaché le corps du sujet sur une chaise, son visage est délicatement recouvert d'un filet au maillage fin, semblable à de la dentelle, afin de ne pouvoir laisser s'échapper de la bouche qu'une substance vaporeuse, et non un voile léger qui aurait été au préalable placé à cet endroit par le médium, fraude couramment répandue.

Après quelques spasmes, déborde d'entre les lèvres du médium une substance blanche et laiteuse, filandreuse et semblable à une toile d'araignée, à la fois d'apparence légère et cotonneuse mais au toucher lourde et glacée. Puis cette substance aérienne lentement se sculpte dans l'espace, le médium accouche de fragments de corps successifs et éclatés. Cette substance d'une incroyable délicatesse s'échappe d'un corps en pleine convulsion et se sculpte également dans le corps à corps qu'elle esquisse avec le médium. Elle parcourt le corps du médium, se niche dans ses replis, s'accroche à ses reliefs et s'enroule autour des doigts, de la pointe des seins, du bout du nez. L'ectoplasme est comme une empreinte diffuse de l'esprit intérieur du médium, une sculpture éphémère née d'un accouchement monstrueux mais infiniment délicate, évoluant en volutes et en arabesques sinueuses. Le corps se charge d'émois irrationnels et en accouche dans une transe qui par d'incroyables forces idéoplastiques

se matérialisent dans l'espace. Après un certain temps, cette matière s'effiloche pour finalement s'évaporer dans l'espace, sans laisser de traces.

Les sculptures photographiques de Michael Wittassek sont comme d'immenses ectoplasmes qui ne se seraient pas évaporés mais qui se seraient cristallisés dans la matière, en suspens dans le temps et l'espace. L'artiste se fait médium et la forme qui émerge après l'arrachement du corps à la matière apparaît comme l'empreinte d'une intériorité particulière. Le spectateur éprouve à la vue d'une de ces sculptures une lutte passée entre le corps et la matière, il voit cette matière nue du corps qui l'étreignait car elle en exhibe la mémoire dans sa chair. surtout, elle manifeste une continuité entre corps, matière et esprit : elle semble être la matérialisation d'un état psychique qui animait un corps à un instant et qui pour s'en alléger l'a incarnée en une matière qu'il a tordue, entremêlée, froissée, torturée, et ainsi a rendu visible ce mouvement d'âme, tout comme les médiums cracheurs d'ectoplasmes rendent visibles les tréfonds de l'être.

Mélanographie (2016) amène vers cette curieuse supposition : peut-être les ectoplasmes sont-ils la transmutation à l'état gazeux des humeurs liquides qui, selon Hippocrate, irriguent le corps de chaque être et influent sur l'état d'âme. L'imposante sculpture photographique suspendue au plafond est comme un ectoplasme de bile

noire, une mélasse luisante et lourde qui s'écoule inlassablement, la loque d'une humeur dont l'artiste s'est délestée pour ne pas s'y enliser. Quand le spectateur effleure la sculpture du souffle de son passage, elle bouge doucement et montre une légèreté inattendue. Cette atrabile perpétue une angoisse qui ne passe pas, à la fois lourde et légère, compacte et diffuse, minime et démentielle, car pendue dans cette grande pièce elle prend trop de place et agit comme un obstacle pour le spectateur qui doit la contourner. Le regard du spectateur reste absorbé par ce noir profond et visqueux que suggèrent les reflets du papier photosensible, tout comme le curieux reste fasciné par le clair-obscur caractéristique des photographies du Dr Schrenk-Notzing sur lequel se découpent nettement les infinitésimaux linéaments qui composent l'ectoplasme en train de naître.

Les photographies d'ectoplasmes du XIX^e siècle et les sculptures photographiques de Michael Wittassek ont une singulière corporéité en partage, qui ne révèle plus l'au-delà mais l'en-deçà qui gît dans les profondeurs de l'être. À la fois étranges merveilles et loques désincarnées, le spectateur contemple ces formes extirpées du corps et de l'esprit confondus, et peut-être dans une intuition mi-délicieuse, mi-terrifiante, son corps se remémore cette phrase de J. Renardin : « **En tout homme, il y a un ectoplasme qui dort** ». ●



Michael Wittassek, **Mélanographie**, 2016, Installation photographique, 11 photographies n/b, chacune 181 x 112 cm et objet miroitant (plâtre, laque), Ø 21 cm. Musée d'art Villa Zanders à Bergisch Gladbach

réflexions esquissées
Michael Wittassek, travail préparatoire

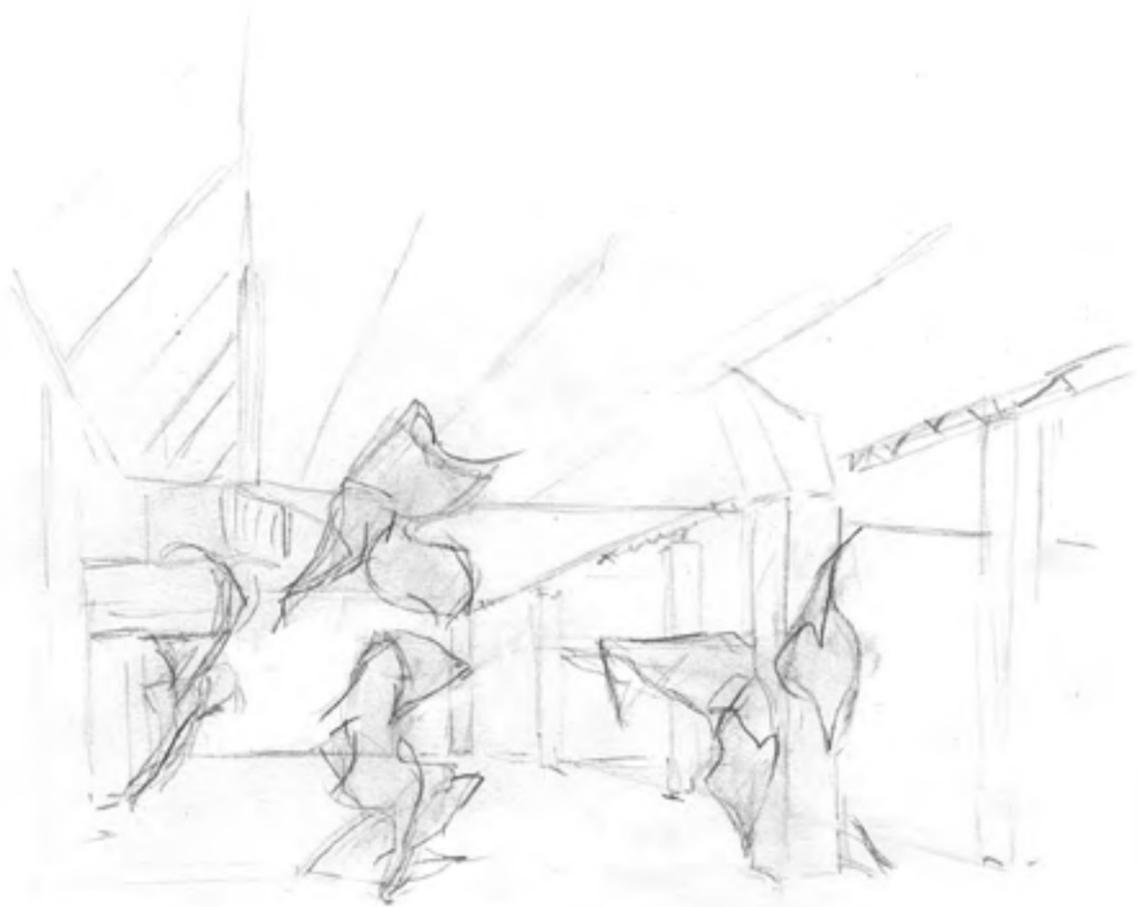




éclat, dessin préparatoire de l'installation photographique. Péristyle, Abbaye Saint-Vaast, Musée des beaux-arts d'Arras

Planche I - III
extrait de la série éclat, conçue pour l'installation photographique





refaire surface. dessin préparatoire de l'installation photographique. salle Bizet. L'âtre lieu. Arras

Planche IV - V
extrait de la série refaire surface. conçue pour l'installation photographique





Une fiction photographique

Leïla Pereira
Photographe plasticienne

C'était un matin d'hiver, le soleil était si distant qu'on pouvait le regarder dans les yeux. Ses rayons traversaient doucement la fenêtre de l'atelier. Elle était entourée de rideaux, comme deux parenthèses occultant la lumière au besoin. La poussière flottait à travers la vitre, comme suspendue dans le faisceau lumineux.

Les carreaux se reflétaient, difformes, sur la grande table en verre qui servait de bureau. L'ordinateur et l'imprimante n'étaient pas encore au travail. Autour, les carnets et feuilles volantes attendaient d'être annotés. L'autre moitié de la table semblait disponible, à l'affût d'un événement.

Le rai de lumière achevait sa course sur des étagères en bois, suspendues elles-aussi. Elles contenaient de multiples choses, transparentes ou opaques : des appareils photos, livres, cahiers, classeurs, des pinceaux de toutes formes et tailles, des pinces, un thermomètre, des verres, des brocs, des bouteilles opaques étiquetées de sa main.

Au fond, la chambre noire était tapie dans l'ombre. Les murs peints en noir absorbaient toute forme de lumière. La pièce était occupée par une grande machine métallique, un agrandisseur auquel faisaient face de nombreuses boîtes de carton renfermant le papier photosensible. Elle était également pourvue d'un lavabo et de cuves de plastique de tailles différentes.

Cet atelier dans lequel nous sommes est celui, fictif, de Michael Wittassek et pour transposer cet artiste dans notre histoire, nous l'appellerons dorénavant « M. »

Malgré la froide lumière d'hiver, ce vaste atelier est chaleureux. Les multiples objets posés ça et là nous deviennent utiles et intimes. Il est encore tôt mais bientôt la poussière dansera autour du bureau encombré et des étagères chargées. Bientôt les liquides, les outils et machines se mettront en action pour servir la réflexion de l'artiste.

Il entre dans la pièce, allume la radio et pose sa tasse sur une pile de documents. L'odeur du café chaud se mélange à celle, familière et rassurante, de l'atelier : une légère odeur de papier, une légère odeur vinaigrée. M. prépare une nouvelle exposition, il est à la fois angoissé et exalté à l'idée de la mettre en œuvre. Il traverse la pièce du regard et s'arrête plus longuement sur la fenêtre, il observe les formes, traces du temps sur la vitre, il contemple la lumière, matière qu'il a si souvent observée à travers son appareil photo.

Quand il photographie il a le sentiment de regarder la vie à travers une chrysalide, à travers ses diverses facettes. Le monde lui semble difforme, fait de lueurs, de taches de couleurs, de mouvements troubles, de sons distants : il se sent à la fois perdu et protégé, narrateur omniscient. Dans cet entre-deux, il est un corps que l'on devine sans le voir, témoin des métamorphoses du monde, un messenger silencieux.

Cette image en suspension habite M. depuis longtemps : « Comment percer à jour cette chrysalide ? Que se passe-t-il dans cet espace clos et inaccessible ? »

La chrysalide, M. peut aussi bien l'appeler black box¹. Il connaît son matériel et ses contraintes, mais la machine possède sa volonté propre. Elle est contenue à l'intérieur, dans le boîtier, dans une boîte noire qu'on ne peut observer que lorsqu'elle n'est pas en action. Le photographe décide



tout de même de l'endroit, du moment et du fragment à enregistrer, mais il veut agir encore, se réapproprier les images mécaniques par d'autres gestes, atteindre leurs limites.

Alors il attrape un classeur, parcourt ses dernières images. Elles représentent des surfaces du monde, des morceaux de murs, de papier, des draperies, des matières de peu de relief animées seulement par la lumière. Il enfile ses gants et attrape la bande négative d'un tissu plié, sans motif.

Il ferme la porte de la chambre noire, allume la lampe rouge et place son négatif dans le tiroir de l'agrandisseur. Lorsqu'il l'enclenche, l'image se projette en grand sur le mur d'en face, prête à s'écrire sur le papier photosensible.

À son habitude, il commence par des essais, il déchire de petits morceaux de papier de différentes textures. Le papier reçoit l'image plus ou moins longtemps et passe d'une cuve à l'autre pour être révélé, fixé, rincé. La journée se termine, les bouts d'essai s'alignent le long d'un fil tendu, le fil ploie sous leur poids.

Il revient le lendemain, choisit une autre image de tissu, celle d'un tulle froissé.

Il essaie d'autres temps d'insolation, d'autres papiers, des feuilles déjà voilées par la lumière. Parfois il y applique lui-même la couche photosensible, il les froisse, les plie soigneusement, les déchire encore. Les jours passent, M. est entré dans un état de frénésie créative. Le café sur la pile de documents a refroidi, il le boit malgré tout. Les essais s'ordonnent et s'entassent sur la table en verre. Il ne plonge plus le papier dans le révélateur mais le projette ou l'étale sur la surface à l'aide de pinceaux ou d'éponges.

Un autre jour, M. tire une autre table d'un angle de la pièce et y place côte à côte ses expériences. Le faisceau de lumière de la fenêtre se pose sur elles maintenant. Assis sur un tabouret, il les observe longuement, une à une et ensemble, au rythme régulier de son souffle. Il observe les miroitements qui se forment à leur surface, il s'aperçoit, s'absorbe ou disparaît à travers eux. Il tourne autour de la table, attentif aux variations provoquées.

À mesure qu'il déambule, un léger sourire naît sur ses lèvres. M. vient de prendre une décision ; il veut transmettre l'expérience qu'il est en train de vivre. Il veut donner du volume aux images.

Le spectateur pourra tourner autour d'elles.

Les yeux pétillants, toujours rivés sur les fragments photographiques, son esprit se déplaçant dans le lieu d'exposition,

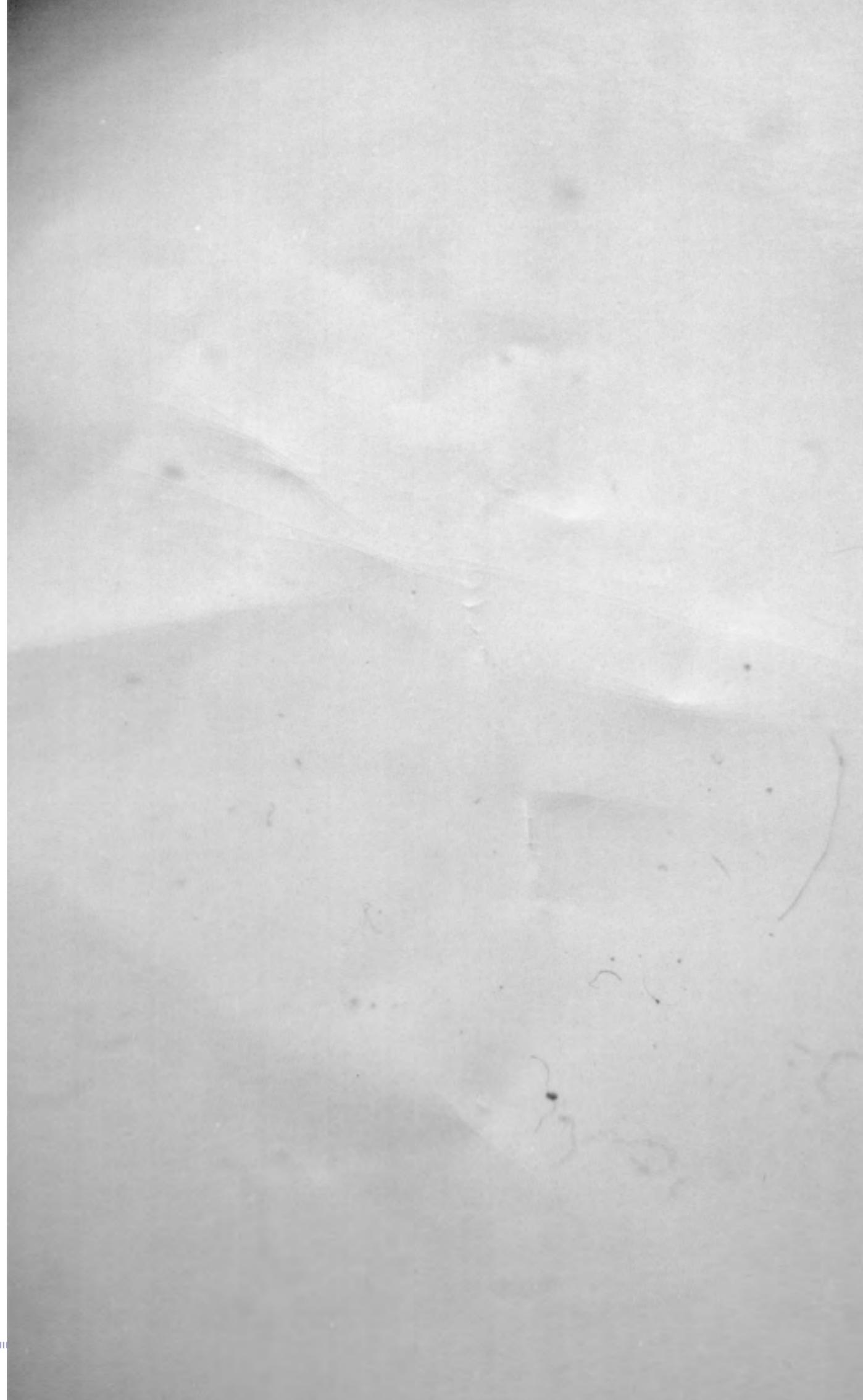
M. se tient dans l'encadrement de la porte. D'ici il visualise les deux fenêtres de chaque côté de la pièce. Elles se font face et répandent lumière et reflets sur les murs blancs, sur le parquet en bois massif, sur les plafonds incurvés et la poutre en bois.

Peu à peu ses images viennent augmenter l'endroit. Les petits bouts d'essai deviendront de grands tirages. Il les travaillera comme s'ils avaient les attributs du tissu, tout en souplesse. Face à la porte, des lés interminables descendront du plafond pour retomber en molle cascade sur le parquet et les escaliers. Ils seront comme des mues, la seconde peau des murs. Les photographies seront laiteuses, presque invisibles, proches de la couleur des parois. Parfois le papier montrera son envers, se froissera, il le laissera faire, la lumière se chargera de révéler ces imperfections.

M. repense à la fragile chrysalide, à son impénétrable légèreté. La comprendra-t-il mieux s'il en produit une ? Sinon il partagera son énigme avec d'autres. Le cocon sera suspendu à la poutre, composé de grandes impressions chiffonnées, tordues, tenues entre elles par leurs plis aidés de quelques fils. Les feuilles seront de diverses textures, absorbant ou réfléchissant le reste de l'espace. On verra apparaître par touches le revers blanc du papier que constitue l'intérieur du volume.

Il amènera encore d'autres tirages à suspendre ou épandre, il produira encore d'autres images flottantes, instables, accidentées ou accidentelles. M. poursuivra son expérience des images jusqu'à ce que leur sens cesse de lui échapper. ●

1- Le terme est notamment utilisé en ce sens par Vilém Flusser dans *Pour une philosophie de la photographie*, ouvrage publié en 1991. Considérant la photographie comme une coupure majeure dans la culture humaine, l'auteur interroge dans cet essai les mécanismes de fabrication et de diffusion de l'image technique.



Michael Wittassek, entre photographie et sculpture

Réflexions sur l'œuvre d'art et son espace
à travers la pensée de Martin Heidegger

Églantine Maillot

Étudiante en khâgne, spécialité arts plastiques.

Michael Wittassek ne fait pas partie de ces artistes qui chargent leur œuvre d'un discours théorique. Ainsi se proclame-t-il explicitement contre le critique français Roland Barthes (1915-1980) et sa tentative de théorisation du procédé photographique qui a lieu dans son ouvrage *La Chambre claire* (1980). Peu de paroles et de commentaires personnels entourent la création de Wittassek. S'il lui arrive de parler de son œuvre, ce n'est souvent que pour s'en tenir à ce que le spectateur peut déjà voir par lui-même. C'est-à-dire : d'immenses formes sculpturales composées de photographies qui ne représentent pas un référent précis du monde, ce qui donne alors l'impression que ces images refusent l'échange et ne nous parlent de rien.

Nous voudrions pourtant éclaircir son travail par le prisme de la pensée du philosophe Martin Heidegger (1889-1976), c'est-à-dire transmettre un point de vue phénoménologique à ses photographies. Néanmoins, face à une telle économie discursive et à un mutisme du sens, il n'est pas évident de regarder l'œuvre de Wittassek à travers la rationalité d'un discours philosophique. La mise en dialogue de ces deux hommes est d'autant moins justifiée que Heidegger n'a pas ou peu parlé de la photographie dans sa carrière, écartant de ses réflexions ce procédé qu'il connaît évidemment.

Cependant, Martin Heidegger vouait une grande admiration à la sculpture, qu'elle soit antique ou contemporaine. L'œuvre de Michael Wittassek possède donc la particularité de lier à la fois ce qu'ignore et ce que vénère Heidegger la photographie et la sculpture. La pensée du philosophe permettrait alors d'éclairer : une partie de l'œuvre de l'artiste, et peut-être pouvons-nous tenter d'introduire le procédé photographique à la pensée du phénoménologue. En effet, Heidegger a contribué à enrichir le concept de phénoménologie, qui est un domaine important de la philosophie du XX^{ème} siècle : il s'agit de penser la relation de l'individu au monde, non plus en distinguant sujet et objet, mais au contraire en les considérant comme interdépendants. Cette pensée du

lien primitif qui réunit l'individu et son environnement, sans qu'aucun discours ne s'imisce encore entre eux deux, pourrait ainsi s'articuler avec l'œuvre de Michael Wittassek.

Si Heidegger ne parle pas directement de la photographie, il a écrit des ouvrages intitulés *La question de la technique* (1954) et *Chemins qui ne mènent nulle part* (1986, conférence retranscrite par écrit et qui comprend une interrogation sur la conquête du monde comme image), à partir desquels il nous est possible de penser le rapport de ces deux hommes.

Dans *La question de la technique*, Heidegger pose la question de la modernité et critique un monde qui devient calculable et scientifique. La technique moderne impose un rapport au monde qui défie la nature en lui demandant d'être inépuisable, ce qui implique un contrôle des ressources. La nature est alors interprétée comme purement instrumentale. De ce point de vue, la photographie peut être considérée comme un système mécanique qui encadre le monde dans le but d'y appliquer un pouvoir coercitif, puisqu'elle fixe et limite un objet dans une image qui l'arrache au reste du monde. La photographie serait alors comme une véritable accumulation des représentations qui démontrent le contrôle qu'exerce l'humain sur son environnement. *Chemins qui ne mènent nulle part* manifeste le même problème : Heidegger y affirme que « **la représentation perd de sa valeur mimétique et phénoménologique pour ne devenir que la garantie de la vérité** ».

Selon lui, la photographie est bien la pure garantie d'une vérité, qui ne fait que reproduire un fragment de monde pour soumettre la nature à son contrôle. Il faut pourtant constater que les œuvres de Michael Wittassek ne se tiennent pas à cette conception de la technique chez Heidegger. Ses photographies ne sont pas la « *garantie d'une vérité* » que déplorait le philosophe dans la technique : quelle vérité le spectateur peut-il en effet percevoir dans ces grandes images en noir et blanc ayant perdu toute référentialité au monde ?



L'apparente absence de signification, en ce qu'aucune représentation figurative n'est visible, empêche ainsi la création de Wittassek de se promouvoir comme une tentative de contrôle et de domination du monde : aucun sens précis, aucune idéologie ne ressortent de ses images. D'autant plus que le caractère sculptural ici vient à nouveau réconcilier le philosophe avec la photographie constamment ignorée. Si la photographie de Wittassek n'a plus l'arrogance de vouloir encadrer le monde, c'est ici le monde qui sert de cadre aux œuvres de l'artiste. En effet, ces sculptures photographiques sans socle, directement au contact de leur environnement, sont parties intégrantes de leur espace au lieu de leur être distinctes : elles sont intégrées au monde.

Ces photographiques manifestent un véritable « *être-au-monde* ». Elles exigent que nous entrions avec elles dans une proximité, que nous nous tenions dans l'espace de leur présence, de leur phénoménalité sculpturale – ce qui ne veut pas dire pénétrer physiquement dans la sculpture, puisque c'est précisément parce que ces sculptures n'ont ni centre ni foyer intérieur qu'elles nous ménagent un espace qui est l'ouverture même. Seule une vraie expérience, un corps à corps, rend perceptible la réalité de cette ouverture de l'espace au monde que permet la sculpture. Il n'est ainsi pas possible de regarder une œuvre de Wittassek en étant immobile. L'œuvre nous met en mouvement : elle n'a pas d'orientation, pas de centre, pas de direction établie, elle nous désoriente dans nos gestes et nos habitudes corporelles. Le corps de la photographie

se constitue alors dans l'espace, au lieu d'en être séparé comme objet distinct et sans rapport d'interrelation.

Martin Heidegger définit ainsi le verbe espacer. Il s'agit de « **fai[re] advenir le libre, l'ouvert pour que puisse avoir lieu l'établissement et l'habiter des êtres humains** ».

C'est bien le sentiment qu'a le spectateur de l'œuvre de Wittassek, qui sent la chose s'ouvrir à lui pour qu'il puisse se donner au monde, expérimenter le phénomène qu'il perçoit, ici l'œuvre. L'originalité de la pensée du philosophe, c'est de penser l'espace non comme un contenant ou une chose, mais comme le déploiement même : c'est signer ici l'impossibilité de s'exclure l'un l'autre. Le spectateur et l'œuvre partagent l'espace et ne se le disputent pas, il peut y avoir continuité entre eux.

Il apparaît dès lors aussi que les choses ne sont pas dans l'espace (en tant que contenant), mais que les choses sont en elles-mêmes des lieux. L'œuvre de Wittassek est en lui-même un pur lieu. Le lieu, quant à lui, n'est pas une étendue géographiquement localisable. On parle de lieu ou de site quand s'ouvre une dimension d'entre-appartenance entre des choses ; le lieu est ainsi la dimension pour laisser place à une rencontre. Il n'y a rencontre que si est ménagée une dimension essentielle de rencontre, que Heidegger nomme monde. Lieu et monde sont donc en pleine affinité. En Grèce, modèle artistique qu'admire Heidegger pour sa perfection architecturale et sculpturale, les

→



temples sont aussi en eux-mêmes des lieux, des sites, parce qu'ils configurent un monde, ménagent l'espace où se rencontrent les dieux et les mortels, en articulant ensemble des éléments, en particulier, le rapport entre les colonnes et la lumière qui se déploie grâce au rythme de la taille de la colonne elle-même et au jeu des colonnes entre elles, lequel jeu est lui-même pris dans celui de l'alternance entre le plein des colonnes et le vide qui les unit. Les photographies suspendues de Michael, dont la forme est véritablement verticale, ne font-elles pas penser à ces colonnes, construites par l'artiste voulant réunir dans un même espace de rencontre spectateur et œuvre ?

La question du rapport entre l'espace et l'œuvre de Michael Wittassek pousse à s'interroger sur la notion de vide : en plus de la matière, des failles et de légers trous parsèment ses sculptures. L'enjeu est de ne pas opposer matière et vide. Martin Heidegger ne fait pas du vide une pensée centrale de son œuvre, mais on peut intégrer à l'interrogation phénoménologique la relation entre la matière et le néant au sein d'un même corps. Dans l'espace ne se déploie pas uniquement la matière consistante (qui a une étendue, un volume), mais existe aussi bien le vide. Néanmoins, Heidegger refuse cette simple opposition entre vide et plein : selon lui, il s'agit de deux choses complémentaires. Ce sont en effet les distinctions mêmes du vide et du plein, de l'intérieur et de l'extérieur, qui ont perdu leur sens et qui nous engagent à découvrir une spatialité autre pour habiter le monde en corps. Autrement dit, le vide devient une part intégrante de l'œuvre, aussi bien que le plein que constitue le volume de ces sculptures. Le vide n'est pas à voir comme un simple vide, une lacune qu'il faudrait ignorer : il faut au contraire l'intégrer à notre regard. On le voit dans l'œuvre de Michael : dans ces photographies empilées subsistent des trous d'air, des espaces de vide qui ne sont pas une carence, un manque, mais participent de sa création.

Cette spatialité, qui n'est plus celle du volume interroge fondamentalement la place de l'être humain, ici du spectateur, ou plus exactement la manière pour lui d'être à sa place et de donner corps. Libéré du volume, l'être humain se découvre livré à l'espace en tant qu'espace.

Notre réflexion sur les relations entre matière et vide, ou substance et néant, nous amène à considérer le rôle de l'éclat dans l'œuvre de Michael Wittassek : ses sculptures sont en effet éclatées entre ces deux pôles. L'éclat a deux sens : brisure et lumière. Dans les photographies sculptées de l'artiste Wittassek, ces espaces de vide apparaissent comme éclats à la fois en tant que cassures et possibilités pour la lumière de se dévoiler.

Quand on regarde le contenu de ses photographies, de petites touches d'éclat surgissent dans la pure opacité, qui viennent briser le noir néant par leur légère variation lumineuse. L'image abstraite, éclatée aussi pour perdre toute figuration et représentation, est à la fois vide et pure projection de lumière. Chez Heidegger, la notion d'éclat est présente. Il lie l'éclat à la question de l'apparence dans son *Introduction à la métaphysique*. Tandis que chez Wittassek, nous n'avons plus que l'apparence primitive des choses, leur image étant prise au plus proche d'elles-mêmes, il y a également cette manifestation pure du dévoilement des choses chez le philosophe. L'apparence est vue comme éclat : *Schein* est un mot allemand, signifiant apparence, qui se retrouve aussi bien dans le mot *Sonneschein* (lumière du soleil, naturelle et donc authentique) et *Scheinheilige* (faux-dévôt, celui qui brille d'une fausse lumière divine). Ainsi en est-il de même de la photographie de Wittassek : lumière authentique de la chose comme éclat, morcelée pour être au plus près de son authenticité, et prise par une lumière inauthentique ; celle de l'appareil photographique. ●

Physicalité et matérialité de la photographie chez Michael Wittassek

Marine Allibert

Artiste et doctorante en arts plastiques rattachée au CEAC de l'Université de Lille.

« De quoi est capable cette photographie ? »

Michael Wittassek - « À propos de la photographie, Notes et réflexions sur un médium », 2002

Michael Wittassek part du présupposé que la photographie est capable ou, pourrait-on dire, active. Cette idée laisse à penser que la photographie dispose d'une certaine autonomie et produit même des effets sur son environnement. Michael Wittassek suggère étonnamment que la photographie n'est pas un médium (un moyen) mais un sujet agissant, qu'elle dispose d'une agentivité¹. Cette idée-là est plutôt rafraîchissante dans la littérature consacrée à la photographie. Celle-ci peut alors devenir capable de s'émanciper de ces conventions en commençant par une auto-réflexion.

Ce mouvement de pensée s'appuie nécessairement sur le photographe qui est le sujet pensant derrière l'appareil photographique. Or celui-ci, Michael Wittassek en particulier, a su se laisser porter par les matières, les techniques et les supports variés pour imaginer un autre devenir de la photographie. En effet, dans les années 1990 au moment où le numérique bouleverse les milieux de la photographie, Wittassek poursuit une pratique photographique argentique expérimentale. Sans détour, Wittassek engage une réflexion sur la matérialité de la photographie où le papier et la chimie sont des ressorts créatifs. Et la **physicalité** de ses œuvres se mesure à l'architecture. Nous montrerons comment Michael Wittassek utilise avec inventivité des images issues du processus photographique, allant de la prise de vue au tirage, sans se reposer sur l'appareil photographique. Et nous verrons en quoi son travail préfigure des tendances photographiques actuelles, d'une part dans le champ des **pratiques photographiques anténumériques**, si l'on reprend le terme proposé par Michel Poivert, historien de la photographie ; et d'autre part dans celui des **pratiques photographiques tridimensionnelles**.

« *Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit* »² écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire*. Depuis 1993, Michael Wittassek crée contre ce paradigme de



Michael Wittassek, accident, 2013, deux photos, 2 x 1,27 m chacune.

la transparence de la photographie et tend à lui donner une forme visible. Le processus de création de cette nouvelle pièce intitulée **Éclat**, produite lors de sa résidence à Arras, cristallise la démarche de Michael Wittassek tout en lui offrant un pas de côté par rapport à ses outils photographiques habituels. L'artiste retravaille dans ce projet le procédé photographique du cliché-verre inventé à Arras qui se situe aux frontières de la gravure et du dessin. La qualité du verre, sa transparence et sa fragilité, ainsi que la surface grattée ou frottée, renforcent le travail de matérialité de la photographie qu'engage l'artiste depuis les années 1990. Michael Wittassek tend toujours à rendre visible la matière de la photographie, autrement appelée technique, ainsi que le processus de création. Il utilise, en quelque sorte, la photographie à contre-emploi, ou plutôt il travaille contre le programme généré par l'appareil³



Michael Wittassek, installation "gris cendre reflet de la terre reflet du ciel", 2012

de la photographie comme le propose Vilém Flusser⁴. Il procède à un certain nombre d'actions qui interviennent lors de la prise de vue, en modifiant le temps d'exposition ou l'ouverture du diaphragme, et lors du développement en provoquant des traces de révélateur ou de fixateur et en créant des décalages dans la routine chimique du laboratoire. Finalement, Michael Wittassek cherche à réaliser des photographies ratées.

L'artiste use également d'un autre registre de gestes qui relève du travail de la matière. Comme le souligne Sabine Elsa Müller dans son commentaire de la série **Gris cendre ciel reflet de la terre reflet du ciel**⁵, « *les tirages photographiques sont soumis à un traitement mécanique manuel, c'est-à-dire déchirés, pliés ou chiffonnés (...)* »⁶. Michael Wittassek manipule le support de l'image photographique par des opérations qui portent atteinte à l'image précieuse et épurée de la photographie. Toutefois, il ne montre pas les limites de celles-ci, mais plutôt ses prolongements. Ces gestes sont ceux de la sculpture ou de la gravure. L'artiste cherche aussi par là à créer des effets de matières, tout comme la photographie est une matière à façonner. L'artiste nous prouve ainsi l'étendue de ses matérialités.

Michael Wittassek appartient à une génération d'artistes et de photographes qui investissent le médium de la photographie dans les années 1990 au temps de la montée en puissance des technologies numériques de l'image. À aucun moment ce phénomène de société ne semble inquiéter Wittassek. Au contraire, cela le conforte dans l'idée de concevoir des images photographiques contre l'appareil. Pour cela, il ne quittera pas le réservoir de techniques que propose la photographie argentique. Et il ne cultive pas par là une esthétique nostalgique. La variété des techniques photographiques, que Michel Poivert⁷, historien de la photographie propose de désigner comme « *anténumériques* » est un terrain de recherche fertile pour de nombreux artistes contemporains, même dans la dernière génération. Heloïse Conésá, responsable

de la photographie contemporaine à la Bibliothèque Nationale de France fait le constat d'un intérêt ravivé dès les années 1970-80 de la part des artistes pour les diverses techniques photographiques anténumériques dans son article intitulé « *L'épreuve de la matière : la résurgence des procédés anciens* »⁸. Pour Wittassek, il s'agit bien, ni d'un retour, ni d'un regain d'intérêt, mais d'une pratique ancrée dans l'expérimentation de la matière et la liberté que propose la photographie argentique. Cet aspect primordial de sa pratique le place au cœur de débats contemporains qui pensent la photographie dans l'art contemporain.

Avec les clichés-verres, procédé du XIX^e siècle, Michael Wittassek brise le support de l'image. Les morceaux éclatés de la plaque de verre sont ensuite photographiés et arrangés et dans de nouvelles compositions. Ces images témoignent de ce geste destructeur, peut-être violent. Dans les processus mis en œuvre par l'artiste, il faut distinguer deux temporalités et deux approches du médium. Au premier temps d'expérimentation des matériaux photographiques, succède une transposition qui vise à créer une nouvelle image ou une nouvelle composition. Pour cela l'artiste rephotographie les résultats de la phase exploratoire.

Cet acte photographique a plusieurs fonctions. D'une part, il fige les photographies parfois physiquement instables ou fragilisées par diverses manipulations. D'autre part, il produit une mise à distance visée à vis du processus de déprogrammation de l'appareil. Michael Wittassek nous fait regarder des photographies par la photographie. Il nous montre leur matérialité à travers le prisme d'un nouveau dispositif d'image. Le geste artistique de re-photographier se retrouve, au tournant de la décennie 2010, chez des artistes français tels que Noémie Goudal⁹ qui, dès 2012, crée des assemblages photographiques de fragments d'architectures qu'elle installe dans des paysages désertiques avant de les rephotographier, ou encore Patrick Tosani¹⁰ qui photographie des maquettes de bâtiments sur lesquels il projette des prises de vue de paysage. Ce geste tend à confondre le regardeur. Que voit-on ? S'agit-il d'une image, d'un objet ou d'une illusion ?

L'enchevêtrement des images produit un trouble si l'on se tient encore au paradigme de la transparence et à cette tendance culturelle à chercher à reconnaître le réel dans l'image photographique. Or cette construction en strates de l'image décolle celle-ci du réel. La photographie ne fait plus référence qu'à la photographie. Lorsque Michael Wittassek achève la conception de ses photographies, s'ensuit une réflexion qui va au-delà d'un questionnement purement scénographique, sur la mise en forme et surtout la mise en espace, aspects tout aussi primordiaux dans la compréhension de sa démarche.

Michael Wittassek emploie volontiers le terme de **corporalité** pour définir la qualité de ses œuvres¹¹. Il considère que ses photographies deviennent un corps dans l'espace. Nous lui préférons le terme de physicalité que l'on empruntera au terme anglais « *physicality* » qui caractérise une prédominance du physique et que le philosophe Philippe Descola désigne à la fois comme la forme extérieure d'un être vivant, la substance, mais aussi la façon dont celui-ci agit dans le monde. Ainsi cette idée prend en compte les caractéristiques propres à la forme de l'œuvre et son rapport à l'espace environnant. Effectivement la **physicalité** des œuvres de Wittassek se mesure à l'architecture et cette prise de position dans l'espace commence, comme souvent en photographie, par le mur.

Ses œuvres préfigurent une tendance photographique qui s'affirme actuellement et que nous appellerons les *pratiques photographiques tridimensionnelles*. Cette appellation concerne des démarches artistiques et photographiques qui cherchent à dépasser la bidimensionnalité du papier et vont jusqu'à se déployer dans l'espace. On retrouve ce développement de la photographie dans l'art des années 1970. À cette période, en Europe par exemple, l'artiste conceptuel néerlandais Jan Dibbets poursuit des travaux séquentiels fondés sur la juxtaposition de plans photographiques successifs, notamment *Comet, 6-72°*, *Sky-Land-Sky* (1973) de la collection du MNAM Centre Pompidou. Il ouvre par là une réflexion sur la manière dont une œuvre peut rendre visible le processus photographique, chez lui plutôt concentré sur la question du cadrage et du rendu de l'espace, tout en proposant des installations photographiques. La comparaison entre Wittasek et Dibbets n'est pas fortuite lorsque l'on observe l'installation *Flers autrement*¹² (2011) dont le chemin de photographies qui longent les murs de l'espace d'exposition. Dans ce même projet, il est aussi tentant de voir dans l'empilement de tiroirs assemblant des bandes d'images une coïncidence formelle avec les sculptures photographiques de l'artiste américain Robert Heineken au début de ces mêmes années 1970. Heineken comme Dibbets ouvrent une approche tridimensionnelle de la photographie dès ces années-là.

Comme bien d'autres artistes, pour Michael Wittasek la forme tridimensionnelle de ses œuvres résulte d'une réflexion sur l'exposition et sur la manière dont la photographie peut révéler et habiter ces espaces. D'abord au mur, puis au sol, ses pièces s'épaississent afin de se désolidariser du mur dès 1999 avec le projet *Sans-titre (Hommage à Niépce)*¹³ (page 59). Le décolllement se poursuit en 2001 par une installation photographique fluide et suspendue dans *Poswiaty*¹⁴. Puis ses photographies dévalent des marches, se déroulent au milieu de la pièce, quand d'autres se tiennent debout en rouleau. Les images se dévoilent et s'enroulent, laissant parfois au spectateur la sensation d'un in-vue. Il n'a pas accès à l'ensemble de l'image, or l'œuvre n'est pas seulement une image. *Synagogue Samorin* en 2004 marque les prémices de l'autonomie de la photographie par rapport au support rigide. La décennie suivante est marquée par *Unfall* en 2013, une œuvre manifeste dans laquelle les images sont froissées et négligemment lancées dans les salles du Kunstmuseum Villa Zanders de Bergisch Gladbach. Ici Michael Wittasek déploie dans l'exposition des manipulations qu'il gardait auparavant pour la phase de conception. Les images ne sont plus seulement manipulées dans la composition de l'image, avant la phase de stabilisation par l'acte de rephotographier, elles sont aussi façonnées pour prendre corps dans l'espace d'exposition. Elles se dressent enfin face au spectateur depuis le *Voyage sentimental* en 2015. Ce dispositif de présentation teintera l'ensemble de l'œuvre de l'artiste pour les années suivantes.

L'attention que Michael Wittasek porte à l'espace et à la physicalité de ses œuvres vient en partie de sa pratique de l'in situ. Les œuvres produites par Michael Wittasek lors de sa résidence à Arras sont de beaux exemples de cette démarche. En effet, la restitution de la résidence consiste en deux installations photographiques. L'une sera présentée de manière in situ dans l'ancienne abbaye bénédictine Saint-Vaast, devenue le Musée des Beaux-arts d'Arras. Cette œuvre entre directement en résonance avec l'architecture de l'espace des expositions temporaires, dont



Michael Wittasek, *Poswiaty*, 2001, installation photographique, 7 photos n/b, 200 x 127 cm chacune.

elle souligne et amplifie les caractéristiques par une photographie sculpturale. L'artiste expose *Éclat*, une œuvre reposant sur le procédé du cliché-verre, bien connu des arrangeois. Il aborde un espace collectif partagé : le patrimoine. Michael Wittasek a créé un grand nombre de projets conçus pour des contextes et des lieux spécifiques. L'artiste appréhende un espace d'exposition en menant une investigation photographique dans l'espace ou ses alentours. *Flers autrement* (2011) est l'exemple le plus explicite, puisque l'artiste rassemble à la fois des prises de vues extérieures dans le style de la *street photography*, allant avec attention dans les détails, et des vues d'intérieurs mystérieux. Nous suivons ainsi le cheminement du regard du photographe à travers un espace public et un espace privé. Dans d'autres projets, son regard est braqué sur les matières de l'architecture et de ses revêtements. Ce même attrait est reconnaissable dans le travail la jeune artiste suisse Bianca Pedrina¹⁵ qui accorde une attention toute particulière à scruter l'espace urbain et des bâtiments. Elle en révèle les motifs, les qualités et les défauts qu'elle met en évidence dans des installations ou des sculptures photographiques. Ses œuvres, comme Michael Wittasek, sont conçues systématiquement in situ. L'espace et l'architecture comme sujet de ces formes hybrides de la photographie semblent structurants dans ces démarches cherchant à marquer la physicalité de la photographie. La réflexion qui amène des artistes à repenser des formes de monstration de la photographie va de pair avec une pensée des rapports à l'espace d'exposition.

Michael Wittasek réalise une Œuvre qui met la photographie comme sujet et objet de sa recherche. Il délaisse les préoccupations contemporaines pour les technologies numériques pour épuiser le processus photographique argentique. Ses œuvres témoignent d'une variété de matérialités propres à la photographie. L'actualité de son travail, en regard de pratiques photographiques contemporaines, place Michael Wittasek comme une figure de référence.

Dans le travail de Wittasek, la photographie a, en soi, une capacité agissante quasi performative. Dans ce tour d'horizon, cette dimension a été pour l'instant écartée. Lorsque Michael Wittasek qualifie son rapport à l'image photographique et au processus de création qui en découle, il utilise volontiers le terme de performance. La performance qu'il évoque relève d'un acte spontané qui se déroule à l'abri des regards, dans l'intimité du laboratoire argentique.

À quelques rares occasions, et comme cela a été le cas le 24 novembre 2019 au Musée des Beaux-arts d'Arras, l'artiste réalise des performances publiques. Lors de celle-ci, Michael Wittasek a réalisé des photogrammes géants reprenant les anges de Saudemont¹⁶ de la collection du Musée. Ces photogrammes réalisés en public sont produits par un procédé simple et néanmoins spectaculaire à cette échelle. Toutes les nuances du champ de la performance, à l'aune de la photographie, reste encore à défricher pour une lecture complète de l'œuvre de Michael Wittasek. ●

1- Le concept d'agentivité désigne la capacité à agir sur le monde selon des intentions spécifiques.

2- *La Chambre claire*, Roland Barthes, Paris, Seuil, 1980.

3- L'apparatus, chez Flusser, est un outil conceptuel qui désigne un système qui régit l'appareil, les opérations induites par le mécanisme de création de l'image et l'usage du photographe. L'apparatus conditionne et contraint la fabrication de l'image.

4- Vilém Flusser est un philosophe d'origine tchèque devenu brésilien. Si ces premiers écrits forment une discussion avec la pensée du philosophe allemand Martin Heidegger, il est reconnu entre les années 1970 et 1980 pour ses essais sur la photographie et son développement comme image technique.

5- *Aschgrauer Himmel Abglanz der Erde Abglanz des Himmels*, 2012.

6- Sabine Elsa Müller, texte du catalogue de l'exposition *Hier wie Dort / Ici comme là*, à propos de *Gris cendre ciel reflet de la terre reflet du ciel*. Ce projet a été réalisé dans le cadre du Fritz Roth Jahreskunstler-Stipendium 2011.

7- « L'obsolescence de la photographie prophétisée dans les années 1990 n'a pas eu lieu. Au contraire, en révélant à la photographie sa préhistoire, la technologie numérique a laissé disponibles tous les procédés et matériaux entassés dans l'arrière-boutique du progrès » Michel Poivert, hors-série artpress, « *La photographie, pratiques contemporaines* », n°52, novembre 2019, p.88.

8- « L'épreuve de la matière : la résurgence des procédés anciens », Héloïse Conésá, hors-série artpress, « *La photographie, pratiques contemporaines* », n°52, novembre 2019, p.27-35.

9- Noémie Goudal est une artiste française qui utilise la photographie pour réinviter le paysage. Oscillant entre réel et fiction, dans ses images elle insère des architectures composites et imaginaires dans de vastes espaces naturels ou industriels. Ses œuvres sont exposées dans le monde entier. Elle a notamment présenté une exposition personnelle au Bal à Paris en 2016. Elle est représentée par la Galerie Les Filles du Calvaire à Paris et Edel Assanti à Londres.

10- Patrick Tosani est un photographe français reconnu internationalement dès la fin des années 1980. Son travail photographique s'articule autour des questions d'espace et d'échelle. À travers le principe de séries, il explore à la fois les potentialités et les limites de la photographie. Il est représenté par la Galerie In Situ / Fabienne Leclerc à Paris.

11- Propos recueillis lors d'un entretien réalisé avec l'artiste le 10 février 2020.

12- *Darüberhinaus Flers (Flers autrement)*, 2011. Installation photographique, 240 photos noir et blanc, différents formats, 2 angles, Flers, France. L'œuvre a été réalisée dans le cadre de la bourse « écriture de lumière ».

13- *Ohne Titel (Hommage à Niépce)*, 1999, objet de sol, 5 pièces, chacune de 185 x 106 x 4,5 cm, photographie noir et blanc, bois.

14- Centre d'art contemporain, Po nan, Polen, 2001. Installation photographique, sept éléments de 200 x 127 cm.

15- Bianca Pedrina est une artiste suisse, vivant entre Bâle et Vienne. Elle engage son travail photographique dans un questionnement sur la perception visuelle et comment la photographie est un système de vision. Pour cela, elle s'appuie fréquemment sur les formes et les idées relatives à l'architecture. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives en Europe, au Canada et en Corée du Sud.

16- Les deux Anges de Saudemont sont parmi les chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-arts d'Arras. Il s'agit de deux statues en bois polychrome datant de la fin du XII^e siècle.

La photographie comme modèle

À propos de Michael Wittassek

Patricia Marszal

Inspectrice d'académie, Inspectrice pédagogique régionale en arts plastiques Académie de Lille.

Si nous tentions de lister les paradigmes photographiques analogiques, nous trouverions :

- l'enregistrement mécanique d'un sujet placé devant l'objectif « aboutissant à la formation d'une empreinte chimique grâce à l'action d'un flux de photons qui provient de l'objet empreint ou est réfléchi par lui » - le cadrage d'un ensemble dont les parties sont manquantes - l'instant décisif cher à Cartier Bresson qui évoque une coupure dans un continuum temporel censé arrêter une action - le résultat du point de vue physique du photographe dans l'espace - le choix de la focale - des conditions

lumineuses qui permettent de capturer un sujet ou les effets de la lumière sur celui-ci...

Du côté de l'image produite par l'enregistrement photographique, nous noterions :

- les conditions de développement et de tirage - la formation d'une empreinte chimique sur une surface sensible dans le cadre de la photographie argentique - d'impression dans le cadre de la photographie numérique - la qualité du support de diffusion - le grain du support - son format - le noir et blanc ou la couleur - la lumière - les modalités de sa présentation ou de sa diffusion...

Michael Wittassek choisit de pervertir la place de ces données pour redéfinir une nouvelle forme de geste photographique; l'artiste peut les combiner à l'infini.

Qu'en est-il de la relation au modèle dans ses photographies ? On appelle communément modèle le sujet photographié. On s'entend pour convenir que la photographie saisit ce sujet pour le traduire en « *image perspective obtenue par l'intermédiaire du dispositif optique* »¹; on la pense fidèle à ce qui est perçu ou objective, sans toujours considérer que divers paramètres interviennent dans la restitution de cette expérience perceptive liés aux caractéristiques de l'appareil photographique ou à la nature fragmentaire de la restitution d'un tout perçu par le cadrage.

Les codes de la photographie sont spécifiques au médium. « *L'image photographique se distingue fondamentalement de l'image picturale dans la mesure où elle est en relation causale avec l'objet qu'elle reproduit.* »²

Ressemblance

Quand Michael Wittassek photographie des photographies, que reconnaissons-nous ? Après avoir griffonné, déchiré, gratté ou froissé les premières photographies de sources peu identifiables qui évoquent épiderme, crevasse, pli, matière, grain, il **rephotographie** celles-ci pour introduire un nouvel écart avec le référent, parfois en les agrandissant. L'image d'origine possède déjà le caractère de l'illusion, de l'apparence, du miroir ou du fantôme de ce qui n'est plus. Elles sont ensuite creusées, attaquées dans la profondeur jouant du va-et-vient entre surface et matière, entre superficie et profondeur, entre signe reconnaissable et trace d'un outil qui a entaillé la surface du support et qui en repousse la lecture illusionniste.

En photographiant une photographie, l'artiste brouille les pistes de notre rapport avec le modèle. Que nous restitue l'image d'une image sinon un nouveau langage de couches sensibles à interpréter dont la lecture nous déstabilise, nos codes habituels n'étant plus opérants. Si la ressemblance invite à penser le degré d'iconicité d'une image par rapport à un référent potentiel, Michael Wittassek use de cet écart à plusieurs degrés : celui du sujet photographié qui échappe souvent à l'identification, celui des modalités de présentation ou de mise en scène des photographies qui nous font quitter la frontalité habituelle du regard, enfin celui du traitement de la lumière dans et autour des images proposées qui crée un trouble perceptuel. Ces trois registres de mise à distance participent à questionner la photographie comme modèle dans une mise en abîme de celui-ci. Le spectateur oscille entre visibilité et invisibilité, apparition et disparition, double et original. Le modèle se dérobe sans cesse dans la spirale de la vision orientée par l'artiste.

Dispositif de présentation

Les modes de présentation dans l'espace des images produites par Michael Wittassek influencent aussi leur perception. Tantôt montées sur bois, plâtre, métal, ou verre, elles acquièrent aussi par leur échelle une matérialité qui va au-delà de leur simple surface. Au Moyen Âge, on appelait les sculpteurs des tailleurs d'images. Parfois superposées les unes sur les autres dans des formats variables et placées tantôt verticalement tantôt sur le sol, elles s'imposent comme des pièces de sculpture. Souvent à l'échelle humaine, elles se déploient dans l'espace offrant des parcours visuels et physiques au spectateur. Leur agencement (roulées, pliées, superposées,

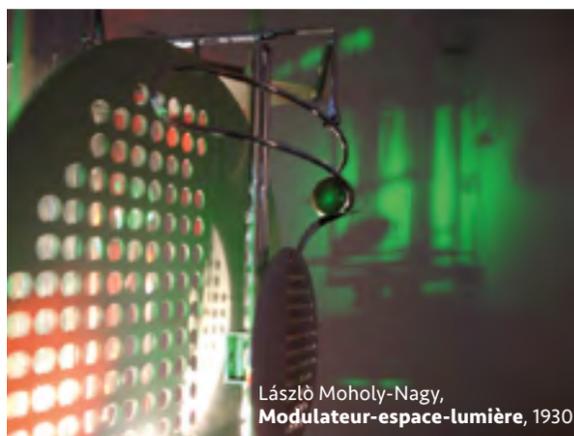
→



Michael Wittassek, **Sans titre, (Hommage à Niépce)**, 1999, photographie n/b, 5 pièces, chacun 185 x 106 x 4,5 cm, objet placé au sol

suspendues en goutte de papier) nous invite à déambuler dans un dédale de volumes construits par des surfaces installées dans l'espace. Aussi est-on invité à accommoder notre regard, tantôt happé par ce qui est visible dans la représentation, tantôt par les formes produites par leur agencement. La rigueur formelle des prises de vues contribue à la fabrication d'images muettes mettant le sujet en retrait, révélant des matières, des reflets, des effets de scintillement, des constituants plastiques plutôt que des figures. Le modèle de ces photographies est ainsi décomposé comme dans une formule chimique offrant à la vue des éléments dissociés.

Dès 1930, László Moholy-Nagy crée le *Modulateur Espace Lumière* qui échappe lui aussi aux catégories. Ni sculpture, ni mécanique optique, ni environnement, ni projecteur de cinéma, il concentre en un tout un dispositif mobile de représentation qui projette des silhouettes sur les parois de l'espace à partir de plaques métalliques perforées assemblées et traversées par des sources lumineuses par scansions. Davantage que la machine elle-même, ce sont les effets produits qui sont à apprécier, introduisant temporalité et espace dans l'expérience du spectateur.



László Moholy-Nagy, *Modulateur-espace-lumière*, 1930

Matérialité de la lumière

Lumières de l'espace d'exposition plus ou moins sombre, effets de lumière dans les images qui nous éblouissent, lumière réfléchissante de la surface vernie du papier... La photographie, écriture de lumière, laisse apparaître et fait disparaître. Elle est un élément constitutif de l'acte photographique. Elle peut éclairer comme elle peut aveugler. Elle conditionne son contraire, le noir ou l'obscurité. Elle révèle comme elle brûle. Les images ne sont pas réductibles à leur rapport au réel. Elles ont leur autonomie. Ces différents régimes de lumière participent à nous désorienter, tant leurs interférences brouillent notre perception. Dans les photographies de Michael Wittassek, le noir scintille, le blanc absorbe, perturbant nos sens et ouvrant des perspectives vers de nouvelles sensations à expérimenter. Notre vision étant dépendante des autres types de perception sensorielle, elle relève d'une expérience vécue, alors que l'image est le produit d'une représentation différée, transformée, contingente. Celles enregistrées par notre cerveau s'impriment dans notre mémoire instable ; les images photographiques, sur des supports matériels stables.



Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966



Thomas Ruff, *Jpeg series*, 2004



W.C. Röntgen, *Rayon X*, 1895

L'artiste inverse le processus d'instabilité de la perception pour questionner la réalité de cette dernière. Michelangelo Antonioni dans *Blow up* montre ce que l'œil ne voit pas, comme W. C. Röntgen avec la première radiographie de la main de sa femme. Thomas Ruff avec ses *Jpeg Séries* propose le plus faible degré d'iconicité de l'image de presse de l'attentat du 11 septembre très pixellisée et pourtant identifiable car devenue iconique. Chris Marker dans *La Jetée*, interroge la fiabilité de la mémoire et son pouvoir de recreation du passé.³ Autant de motifs de douter du réel car l'image échoue toujours à rendre compte de notre expérience visuelle. En donnant à percevoir son instabilité, elle propose un questionnement sur sa propre nature. C'est l'un des enjeux de la recherche de Michael Wittassek. ●

1 et 2- Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990, Paris.

3- Se reporter à l'ouvrage *Des images aujourd'hui, repères pour éduquer à l'image contemporaine* sous la direction de Patricia Marszal, édition Scérén, 2011.

Dialectique du virtuel

Thomas Lemire

Étudiant en khâgne, spécialité arts plastiques.

Les œuvres de Michael Wittassek sont, d'après celui-ci, une proposition contre la photographie, qu'il qualifie de « virtuelle », par le biais d'abstractions photographiques dont il veut rétablir la « présence » par un geste sculptural. La photographie serait une image d'où l'objet représenté est distant, froid, éloigné autant spatialement que temporellement. La présence de la photographie se faisant sculpture dans l'espace réinstalle donc un rapport immédiat avec le spectateur. Pour autant, la photographie demeure le matériau de cette œuvre qui lutte contre elle, et peut-être triomphe-t-elle de cet effort : le virtuel est peut-être le produit inévitable et nécessaire de la technique photographique. Plus qu'une victoire contre le dérobement de l'art virtuel, l'art de Michael Wittassek n'est-il pas piégé dans un « entre-deux », entre photographie et sculpture ? Sculpte-t-il l'image abstraite de ses photographies, ou sculpe-t-il la photographie comme surface ? C'est à partir de ce problème que je voudrais mener une double réflexion sur l'effort de l'artiste et sur les liens profonds de l'art et du virtuel.

Contrairement à l'intuition commune, le virtuel ne s'oppose pas au réel, et n'est pas synonyme de possible. Gilles Deleuze propose une distinction d'une grande simplicité entre possible et virtuel : le virtuel est une part du réel, qui ne demanderait qu'à être actualisée. Le possible, à l'inverse, est déjà constitué et s'oppose au réel. Ce qui est possible est inefficace, dans une sorte d'attente de se faire réalité. Le possible succède donc au réel, dans la mesure où il se constitue à partir du réel. Selon Deleuze, le virtuel serait donc une réalité d'un type particulier, un entre-deux : il « a la réalité d'une tâche à remplir, d'un problème à résoudre »¹.

La graine, par exemple, est virtuellement un arbre. Sa chute par la main de l'homme est, quant à elle, de l'ordre du possible, quand il sera suffisamment mature, selon l'environnement de sa pousse, peut-être éloignée de l'homme. Résumons : le virtuel est ce qui est en puissance, ce qui est capable tel quel et qui n'attend que d'apparaître au monde comme événement, quand le possible serait une multitude de phénomènes de l'ordre de la fiction. L'artiste fait donc de son œuvre une réponse concrète à ce problème : si la sculpture, telle que

Michael Wittassek la pratique, émerge d'un système de pliages joints par des vis, elle est alors parcourue de pleins et de vides, de nœuds chaque fois différents, selon l'abstraction travaillée et ses nuances, qui en font un objet photographique qui « arrive » au monde, qui est proche du spectateur. Si Michael Wittassek semble, par son travail sculptural, répondre à l'angoisse du virtuel, cette même pratique, qui constitue un entre-deux entre photographie et sculpture, pose de nouveaux problèmes, voire contourne celui qu'il tente de résoudre. Je voudrais soutenir que cette œuvre, malgré tous ses efforts et peut-être à cause d'eux, n'échappe pas au virtuel, si l'on suit la réflexion de Pierre Lévy : « *Virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité dans le sens de cette interrogation* »². Virtualiser, c'est donc fondamentalement transformer un fait en problème, et l'artiste fait muter deux techniques en les hybridant dans ce but précis. Ce problème général est le suivant : la photographie serait « virtuelle », c'est à dire qu'elle existe sans jamais arriver au monde ?

Si Michael Wittassek invente une forme, celle-ci résiste à son projet par son seul statut d'œuvre d'art. L'œuvre d'art, pour Lévy, est « *une structure abstraite, neutre, qui caractérise aussi bien d'autres activités humaines capables de nous faire échapper à l'ici et maintenant* »³ que Michael Wittassek désire pourtant rétablir par la sculpture photographique. L'œuvre de M.W, proposition contre le virtuel, est à mon sens, en tant qu'œuvre d'art, une virtualisation sous forme de dialectique, un discours plastique où tout signe est une ouverture sur ce même virtuel.

Michael Wittassek souhaite – puissant paradoxe – actualiser la photographie elle-même par son travail, mais peut être l'actualise-t-il plus comme médium que comme image, qui nécessiterait ici une *réactualisation*. Si nous partons de l'hypothèse de l'objet photographique comme espace du virtuel et surface d'une projection de la perception, celui-ci a un intérêt non en tant que tel mais bien pour l'image qui s'y repose. Cette image est la perception du photographe, ce qu'il voit et qu'il saisit par la technique photographique. Cette dernière succède au témoignage

→



oral de ce qui a été vu. Nous regardons les photographies pour ce qui s'y trouve en surface, un événement saisi, une personne chère, ou une fiction proprement naturaliste car composée d'éléments naturels, issus de la perception visuelle. Nous contemplons d'avantage le noème, l'essence de la photographie selon Barthes : le « **ça a été** »⁴. Michael Wittassek se réclame contre Barthes, contre la nécessité d'une photographie comme surface d'un « **ça a été** ». La chimie de la photographie ne ment pas en soi, mais peut mentir selon l'intention de l'operator, celui qui est derrière l'objectif.

Dans les œuvres de Michael Wittassek, l'image est une abstraction. Elle est toujours issue du réel photographié, mais ne représente pas une image clairement compréhensible de l'objet photographié pour le spectateur qui peut seulement faire des hypothèses quant à sa nature : du verre brisé, des vagues ? Les photographies que nous percevons chaque jour sont non fiables dans leur représentation du monde. Elles dépendent d'un point de vue, et de ce qu'un photographe veut montrer ou surtout cacher – en laissant des éléments hors-champs dans l'espace de l'objectif. L'intérêt de l'abstraction photographique proposée est moins ce qu'elle représente que sa plasticité, ses textures et ce qu'elle produit une fois pliée, comprimée et modelée en une forme sous les gestes de l'artiste. Elle est ici un instrument pour sublimer les effets du geste sculptural sur la construction qui en résulte, en marquant de nouvelles lignes ou en exacerbant celles des plis. Il n'est donc pas question de vérité ou de mensonge, mais d'instant de la perception, de cet « **ici et maintenant** ». L'artiste rend un corps à la photographie, présenté comme une solution au problème occasionné par cette technique qui virtualise le réel en le mettant à

distance ; cette solution est néanmoins créative car non contenue à l'avance dans le problème préalable. Elle est une pensée neuve, une tentative de dépassement, d'insoumission à ce qui apparaît comme une nécessité de la photographie.

Il n'en reste pas moins que si la photographie est bien actualisée, elle ne l'est qu'en tant que surface, ou plutôt l'abstraction qu'elle contient est facilement actualisable dans la mesure où elle ne fait pas référence directe à un objet spécifique reconnaissable par le spectateur. Elle peut être vue comme une image libre de toute représentation du réel, bien qu'elle dépende de celui-ci puisqu'elle est née de la technique photographique. L'artiste déplace ici subtilement le problème. Il n'actualise pas l'image photographique, qui est une animation en puissance, puisqu'elle a été et qu'elle est désormais figée, mais bien sa surface, le papier photographique. La photographie est communément exposée comme une surface plane de manière verticale le long d'un mur par exemple, et ici, elle l'est comme volume. Une photographie d'un lieu déplace virtuellement celui-ci dans un autre, déplace « *l'ici et maintenant* » de l'image plus que celui de son médium, l'objet photographique reproductible, et donc potentiellement exposable partout. Actualiser la photographie en tant qu'image signifierait davantage la réactualiser, avec tout ce que cela implique : réactualiser l'image signifierait réactualiser toutes les présences qui y sont figurées, et qui dans la photographie ne font qu'exister quand elles pourraient apparaître de nouveau dans le monde ; il faudrait ressusciter les disparus, convoquer un événement, un lieu spécifique d'ailleurs, avec les mouvements qui l'ont animé à l'instant de l'ouverture de l'objectif, le moindre petit geste et la moindre parcelle de vie qui y ont été saisis et fixés sur sa surface.

L'artiste pose le problème de la *réactualisation* de l'image photographique mais le laisse en suspens. Nous le pensons inévitablement, une fois le projet de l'artiste compris. La pratique de Michael Wittassek n'échappe donc pas à ce virtuel pourtant rejeté et contre lequel sa sculpture photographique est une tentative d'actualisation. La pratique de M. Wittassek est une méthode de perception différente. Elle est un discours de l'artiste pour nous faire envisager ou nous persuader de l'actualisation de la photographie, ce qui, nous l'avons vu, est un problème déplacé. La valeur du travail de M. Wittassek résiderait donc dans cette solution intéressante et intelligente mais qui fait croire qu'elle actualise, ou qui s'en convainc : c'est une solution hypothétique, où l'expérience qu'il propose répond autrement à son argument de départ. Elle n'est que déplacée comme lui a pu déplacer subtilement le problème général exposé par sa pratique à cause du constat de l'incapacité d'actualiser l'image photographique. Il nous faut donc ressaisir sa pratique pour voir en l'artiste la figure d'un sophiste, non dans un sens péjoratif mais comme un poseur de problèmes, sa pratique se faisant laboratoire de notre rapport au rite social qu'est la photographie, des discours qui se déploient autour de cette technique, et de la question du virtuel. Comme tout sophiste, Michael Wittassek devient un adversaire avec lequel nous pouvons avancer vers une nouvelle compréhension de l'objet photographique et du virtuel. Pour nous convaincre et nous persuader, il propose une véritable dialectique, un ensemble de moyens techniques et une mise en œuvre de sa pensée organisée par le travail plastique, autant qu'une rhétorique habile qui joue avec notre accoutumance à la photographie.

La dialectique, comme art de l'argumentation face à un « *adversaire* », s'organise dans la pratique de Michael Wittassek contre celui qu'il s'est choisi : notre accoutumance à ces images virtuelles que sont les photographies. Les arguments de Michael Wittassek sont assez simples en eux-mêmes : l'artiste n'emploie aucun outil dans le geste sculptural hormis quelques vis. Si l'outil est un détachement des fonctions de l'action à un objet, il est une *virtualisation de l'action*, par exemple le marteau qui est le geste de percuter en puissance, une sorte de prolongement de notre propre capacité à percuter. Par ce refus de l'outil, l'artiste actualise l'action par le contact physique du geste de sculpture. Le pli du papier est provoqué par la main et non par un quelconque intermédiaire, il ne remet pas la construction de ses sculptures à des objets élevés à une puissance, et ne distribue pas ses propres capacités de sculpteur aux outils. Pourtant, la photographie reste une technique. Par cet outil qu'est l'appareil photographique, l'artiste ne peut que virtualiser une action, la mettre à distance, en puissance : celle de regarder. Michael Wittassek actualise la photographie en la sculptant avec un refus des outils, il sculpte le produit d'une technique, et qui virtualise une action : *regarder*. Les problèmes que cette action ouvre créent une arborescence complexe dans cette grande question de l'image, et, ce qui nous concerne directement ici, dans la question du virtuel.

D'autre part, cette dialectique, donc discours, est en conséquence un dialogue avec le spectateur, qu'il faut persuader si on ne peut le convaincre. L'artiste propose dans l'ensemble de sa pratique une série de gestes dont la signification s'appuie moins sur une argumentation construite et solide que sur les habitudes de notre regard et de l'usage quotidien, presque stéréotypé, de la

technique photographique. En cela, M. Wittassek est un rhéteur. Sa rhétorique peut s'appuyer, si l'on suit les trois piliers de celle d'Aristote, sur le *pathos* qu'est notre mélancolie face aux produits de la photographie, un *ethos* de sculpteur, et le *logos* dont les énoncés et les arguments sont ses œuvres. Le *pathos* sur lequel il s'appuie est bien la photographie comme rite social. Une fois que nous comprenons son projet de rétablir une présence de la photographie, nous ne pouvons nous empêcher de songer à la pleine mesure de ce projet : revivre nos souvenirs dans la sensation et non seulement en pensée. Il joue sur la morbidité de la photographie pour nous persuader par la corde sensible. Son *ethos* est moins celui de photographe que de sculpteur, puisqu'il se confronte à la photographie dans une lutte physique. La photographie n'est pas une fin en soi, mais un matériau pour aboutir à une sculpture. Ceci peut donc persuader un spectateur quant à un imaginaire d'œuvres uniques, dotées d'une « *aura* » par « *l'ici et maintenant* ». Chaque œuvre devient « *preuve frappante* »⁵ dans son argumentaire comme le dit le sophiste Gorgias en réponse à Socrate, un argument en elle-même dans cette lutte contre la photographie, qui est littérale comme conceptuelle. Assemblées dans la longue chaîne de la pratique, les œuvres forment son *logos*, son argumentaire de rhéteur.

Le dialogue est comme un combat où il s'agit de polémiquer, et d'abattre l'argumentaire adverse, ici la photographie, et ses thèses, grâce au discours. Celui-ci ne suffit pas, puisqu'il est soumis à l'approbation et au soutien des spectateurs qui assistent à l'échange. Michael Wittassek propose une méthode hypothétique pour actualiser la photographie, mais qui pose des problèmes plus qu'elle n'en résout.

Il se fait un Gorgias aux « *preuves frappantes* », par un langage qui est ici plastique et surprenant. Le langage est un ensemble de signes. Le signe est signifiant mais n'est pas ce qui est signifié, il n'est pas l'objet qu'il dénomme. Une œuvre de Michael Wittassek en tant que signe, en tant que métaphore de sa lutte contre le virtuel de la photographie, ne serait-elle donc pas inévitablement virtuelle ? Dans *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Pierre Lévy définit l'art comme « *virtualisation de la virtualisation* », ce qui laisse entendre que l'œuvre d'art est une synthèse de différents problèmes, de différentes choses en puissance qui sont rassemblées et contenues pour être comprises sous forme d'ensembles, de petits casse-têtes qui se révèlent en contenir d'autres plus complexes et plus vastes. Michael Wittassek rend ici *habitable* les problèmes de la photographie. Selon Pierre Lévy, si l'art se compose comme un langage, ce dernier en tant que tel est « *une structure abstraite, neutre, qui caractérise aussi bien d'autres activités humaines capables de nous faire échapper à l'ici et maintenant.* »⁷ L'art se composerait de signes, eux-mêmes véhicules de la virtualisation car images du monde, et non des présences actualisées, d'où l'impossibilité d'y échapper dans une pratique artistique. L'œuvre de Wittassek, en plus de se faire véhicule de tensions conceptuelles concernant la photographie, se fait image métaphorique de son besoin de lutter contre la virtualisation, mais il le fait par l'œuvre d'art, qui est une synthèse, une distance prise face à plusieurs problématiques, et donc une virtualisation en soi. Il ne fait qu'échapper à celle de la photographie, du moins partiellement, contrairement à celle de l'art. Il dénonce ce moteur de la virtualisation qui est de mettre à distance

→



Michael Wittassek, *ins formlose wenden/rendre informe*, 2018, installation photographique, 13 photos n/b, différentes dimensions entre 155 x 112 cm et 181 x 112 cm.



les problèmes ontologiques et philosophiques afin de ne pas s'y confronter directement, mais par portions, par éclats contenus dans les cellules que sont ses œuvres. Par elles nous échappons à « *l'ici et maintenant* », car nous sommes confrontés à la réalité contenue en puissance dans le virtuel : tout ce qui est inexplicable, tout ce qui nous pose question mais dont la réponse tarde en nous entraînant vers d'autres questions. L'œuvre d'art contient les problèmes, et rend ceux-ci habitables sans craindre de s'y noyer, de s'y étouffer. Toute œuvre est synthèse, raccourci pour des problèmes qui, ici, nécessitent tout de même quelques pages.

Si Michael Wittassek propose en fondement du virtuel, c'est par une dialectique et une rhétorique établies sur des signes autres que les mots, comme les gestes, qui composent sa pratique. Revenons au paradoxe mentionné précédemment : une photographie, reproductible, soumise à la perte de son unicité, de « *l'ici et maintenant* », reste en tant que signe un objet unique de langage qui change selon son agencement, qui dans le cas présent est son exposition. C'est la grammaire, ensemble de règles, de nécessités logiques et de rapports qui se constituerait comme « *fondement de la virtualisation* », dans la mesure où les images se construisent par des signes, eux-mêmes des mises à distance des objets dont ils sont les signifiants. Encore une fois, la virtualisation est toujours présente, puisque M. Wittassek convoque des signes, ses œuvres, qui sont donc des virtualisations du monde, de ce que ces signes signifient. Il ne faut pas pour autant oublier l'actualisation qu'est une œuvre M. Wittassek, en tant que réalisation et geste opératoire. L'œuvre contient toujours une part de virtuel, mais actualise toujours quelques problèmes. Le travail de M. Wittassek n'est donc pas un coup d'épée dans l'eau, mais un élément constitutif d'une vaste recherche.

Ainsi, Michael Wittassek lutte moins contre le virtuel de l'image que contre ce qui se construit autour de la photographie : notre accoutumance à cette technique qui constitue désormais un rite social. Son œuvre se faisant métaphore plastique de ce processus de confrontation

n'échappe pas à la virtualisation par le biais du langage, de la technique comme de l'art. Au contraire elle y participe. On peut dire que Michael Wittassek déplace subtilement le problème de la photographie, sachant qu'il ne peut résoudre totalement celui-ci dans la mesure où il est, comme nous, incapable de l'actualiser dans sa pleine mesure. L'abstraction employée dans son travail se propose en simplification de ce problème qu'il résout par la sculpture de la photographie. Il tente une méthode expérimentale pour une résolution, mais qui ne s'applique qu'à une infime partie de ce problème beaucoup trop vaste, et par définition ontologique, un problème de l'être en tant que tel de la photographie. Sa grammaire plastique, comme usage d'unités signifiantes, sa dialectique, comme dialogue avec le spectateur par celles-ci et sa rhétorique comme transformation des discours qui l'ont précédé sont des moyens de virtualisation : l'œuvre devient une unité signifiante proposée comme solution, mais qui tend à devenir un nouveau problème en soi. Le commentaire de l'artiste concernant le caractère virtuel de la photographie, qu'il perçoit comme un défaut regrettable, le pousse à actualiser en partie le problème, et à lui préférer une autre forme de virtualisation, celle de l'art.

Si l'orientation de l'histoire de l'art et des pratiques artistiques contemporaines tendraient vers une mort de l'image, son épuisement pour mieux la comprendre, nous restons absorbés dans sa virtualité qui est peut-être nécessaire. Il n'en reste que la virtualisation est un moyen de création de la réalité, d'habiter celle-ci qui est trop large et a besoin d'une synthèse, et qu'il est préférable, parfois, de s'en tenir au vertige qu'occasionne l'épreuve de l'expérience esthétique, et peut être d'en tirer du plaisir. ●

1- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, pp.169 à 176.

2- Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, La Découverte Poche, Paris, 1998, p.16.

3- Ibid, p.81.

4- Roland Barthes, *La chambre claire*, Note sur la photographie, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p.129.

5- Platon, Trad. française A.Croiset, *Les Belles Lettres*, Paris, p.122 456b.

6- Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, La Découverte Poche, Paris, 1998, p.72.

7- Ibid, p.85.

Peinture et photographie, un dialogue constant

Valérie Beccaert

Professeur d'arts plastiques, lycée Gambetta-Carnot, Arras.

Dès l'invention de la photographie, son rapport à la peinture devient une histoire d'amour compliquée, pourtant le dialogue reste constant dans les différents courants de l'histoire de l'art. Si au XIX^e siècle la photographie libère la peinture de la reproduction du réel, elle hérite des codifications de l'image peinte, elle modifie le regard des artistes sur le monde, les peintres accaparent ses clichés et en font parfois leur modèle.

Plus tard, les plasticiens composent des œuvres mixtes, dans lesquelles peinture et photographie se mêlent, se répondent, se superposent. Leurs rencontres sont un lieu de potentialité. C'est pourquoi, en résonance avec le travail de Michael Wittassek, qui interroge la photographie comme matériau dans l'espace, nous nous sommes orientés avec les lycéens vers un questionnement sur la relation qu'entretient la photographie avec la peinture. Quatre propositions ont été faites aux élèves.

PROPOSITION AUX ÉLÈVES DE PREMIÈRE OPTION DE SPÉCIALITÉ

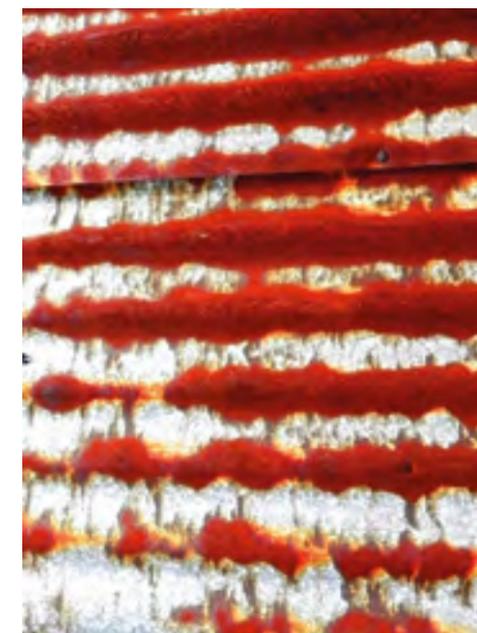
L'abstrait, quand la photographie s'en mêle

Proposez une réalisation abstraite qui sollicite la perception du spectateur et l'interroge: est-ce une photographie, une peinture, ou les deux à la fois ?

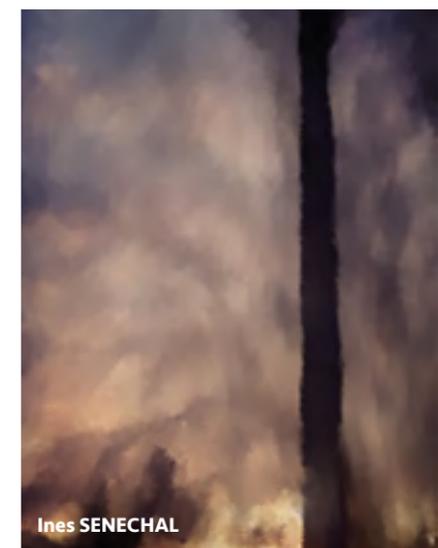
Les photographies de Paul STRAND, dès 1916, brouillent les repères. Il donne à voir des images abstraites, des lignes, des contrastes et des formes géométriques, prises avec des angles de vue inhabituels, des plans rapprochés qui effacent les repères d'échelle et de perspective.



Célia LAUT
Extrait d'une série photographique.



Coralie DORNE



Ines SENECHAL

Les contours, les plis, la façon de travailler le papier...
pour chaque photo-sculpture de Michael Wittassek
un croquis de mode naissait dans mon esprit.
Corps, habits, photographies et dessins se mélangent...

Réalisation graphique : Alexandre Rucar, hypokhâgne, option arts plastiques.

Hors de la classe

Réalisez une «peinture-photographie» bidimensionnelle pensée pour être exposée dans les espaces communs du lycée non dédiés à l'art.

L'objet photographique est un enjeu artistique dans les dispositifs contemporains : accrochages, mises en scène et en espace, expositions in situ, hors des musées... L'inscription de l'œuvre dans un espace choisi et sa présentation à un public large sont aussi au cœur des préoccupations de l'artiste.

Références : les installations de David LaChapelle, Sophie Calle, Annette Messager, JR (...)



Lisa LARUE et Eloïse MAFRANS
Projet virtuel de réalisation in situ.



Léa Henaff. Stylo bille sur papier.



Elena JACKOWSKI
Photographie et encre de chine sur toile.

Entre le flou et le net, la photographie et la peinture se répondent

Après avoir réalisé un travail pictural ou graphique dans lequel les effets de flou et de net composent l'image, imaginez une photographie pour lui répondre.

Une photo floue est communément considérée comme ratée, pourtant c'est un moyen pictural signifiant, il peut renvoyer au lointain, au mouvement, au souvenir, à l'indéfini, à la rêverie, aux reflets, aux écrans...

Références : photos- peintures de Gerhard Richter, Francis Bacon...



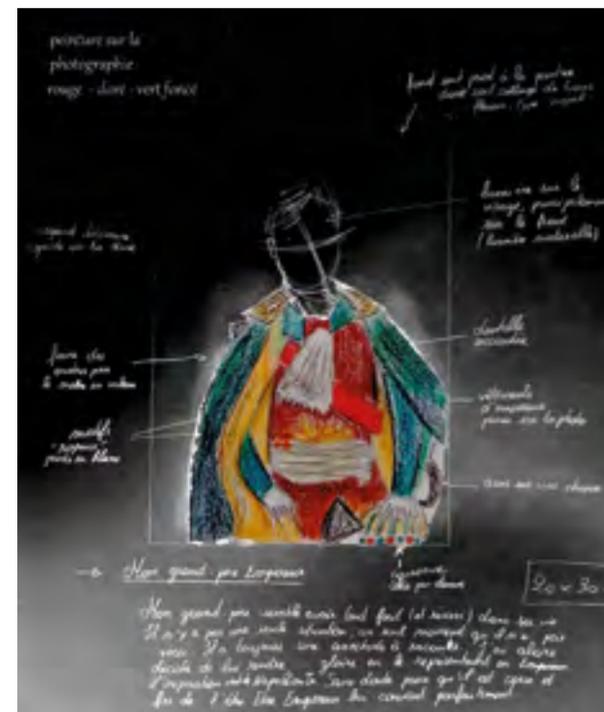
Blue GEYSKENS

Un portrait à la gloire de...

Concevez votre portrait photographique ou celui d'un proche en vous appropriant les codes du portrait d'apparat: fond peint, retouches, ajouts, incrustations, utilisations de logiciels pour magnifier cette personne.

Le portrait est un genre pictural qui a traversé les siècles, avec ses codes et ses symboles. *Se faire tirer le portrait* est un signe de pouvoir et de richesse. La photographie a détrôné en partie ces usages, mais la presse et les réseaux sociaux regorgent de portraits photographiques idéalisés: images de stars soigneusement élaborées par des professionnels (lumière, pose, cadrage, maquillage, costumes et accessoires sublimant le sujet), mais aussi les photographies d'amateurs et autres selfies reprenant les mêmes codes.

Références : les portraits de Pierre et Gilles. Les sérigraphies d'Andy Warhol (...)



Evanne ROUSSETTE
Photographie sur fond peint.

Angéline ARMANI
Conception graphique de la photographie .

mobile



« mobile »

Azélice Benoit, Jeanne Despinoy, Ninon Usai et Prune Vedel

Étudiantes en hypokhâgne, spécialité arts plastiques.

Cette performance inspirée des sculptures photographiques de Michael Wittassek met en scène la rencontre de la danse classique et de la danse contemporaine. Les costumes réalisés à partir de papiers photographiques d'installations de l'artiste contraignent les corps dans leur mouvement.

La création d'un outil pédagogique : Michael Wittassek en « boîte-en-valise »

Alice Noble, Coraline Warnier et Éloïse Capelle

Étudiantes en hypokhâgne, spécialité arts plastiques.

Axelle Brogniart, service civique à L'être lieu et au Musée de beaux-arts d'Arras.

Virginie Dewisme, responsable du service de la médiation du Pôle culturel Saint-Vaast.

Dès le début de la résidence, parmi les projets de médiation, a germé l'idée de concevoir un dispositif à destination des publics scolaires. Accompagnés par le service de la médiation du Musée des beaux-arts d'Arras, les étudiantes ont pu donner vie à cette idée, et découvrir par là-même les étapes de conception d'un outil de ce type.

La rencontre d'une envie et d'une méthode

Si les projets de médiation des étudiants de L'être lieu accompagnent la résidence de création en lui donnant une dimension d'ouverture aux publics, la création d'un outil pédagogique ne va pas de soi. Elle nécessite des compétences professionnelles, que le groupe mobilisé a pu appréhender, afin de donner corps à une intention : faire rentrer l'univers de Michael dans une valise, dont le contenant, manipulé, servirait de support à une médiation orale devant un jeune public scolaire. Concevoir un tel outil, c'est concilier sa propre créativité et sa compréhension du travail de Michael Wittassek avec des objectifs pédagogiques définis par l'Éducation Nationale au sein du Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle : rencontres, pratiques et connaissances. Notre outil sera utilisé devant des classes en visite, donc face à des œuvres de Michael : il doit faciliter la rencontre. Notre outil sera manipulable, en partie par des élèves, et donnera ainsi des pistes plastiques aux enseignants : il amorcera la pratique. Notre outil condensera les notions-clés pour comprendre le travail de l'artiste : il focalisera l'attention sur des objets qui inciteront à la mémorisation de connaissances.

Le concept de « boîte-en-valise » est une idée de Marcel Duchamp, qui se rêve, dès les années 30, conservateur du musée de ses propres œuvres. Il imagine alors, comme il l'annonce à ses collectionneurs, une « boîte à tirettes gainée de cuir [...] contenant la reproduction fidèle en couleur, découpage, estampage ou objets réduits de verres, peintures, aquarelles, dessins, readymades, dont l'ensemble (69 items) représente l'œuvre à peu près complète de Marcel Duchamp entre 1910 et 1937. » Il choisit d'agencer, dans ce qui s'apparente autant à une boîte à trésors qu'à une synthèse de son esprit créatif, une série de reproductions miniatures, qui, assemblées dans une valise portative, condensent des années de production artistique. Ce « musée » se visite par un jeu d'ouverture des rabats savamment ordonnés de la boîte.



Et l'espiègle Duchamp colorie certaines photographies, signe des fac-similés, ajoute une création différente dans chacune des boîtes... et insuffle l'original au milieu des répliques.

Aucune prétention à notre outil pédagogique de rivaliser avec l'œuvre de Duchamp, mais la même envie de condenser une pensée créative, un univers, une série de notions constitutives du processus de création de Michael Wittassek.

Comment s'y prendre ? D'abord se poser toute une série de questions : pour dire quoi ? à qui ? avec quel usage ? et quel discours en parallèle ? Simplicité apparente mais difficultés certaines pour sélectionner (des objets), définir (ses objectifs), organiser (sa pensée), présenter (un objet complexe).

Révéler peu à peu la personnalité et l'univers de l'artiste, une bien grande ambition pour une petite valise. Mais l'artiste est là, regarde le travail en cours, assimile les objectifs... et se met à créer : il apporte des essais, des créations anciennes, se prête au jeu d'exécuter des œuvres miniatures, suggère des présentations, et peu à peu l'outil pédagogique prend vie, augmenté de cette aura, propre à Michael. La valise, objet du quotidien le plus banal, devient l'instrument du mystère, l'enveloppe protectrice d'une sélection éloquente, le réceptacle d'une infime partie de l'originalité de l'artiste. Quelle meilleure façon de donner accès, au jeune public, à une part de l'imaginaire d'un artiste contemporain ? ●

La conception de notre outil : les étapes du processus

1/ Une envie de médiation

Notre envie de départ était de développer un projet de médiation articulé autour d'un objet, qui permettrait de susciter l'envie de visiter l'exposition. Nous avons l'intention d'adopter une approche ludique du travail de Michael pour nous adresser à des potentiels visiteurs qui ne connaîtraient pas son travail.

2/ Un public cible

Nous souhaitons travailler avec des enfants de primaire sur leur temps scolaire, en intervenant dans leur classe, dans une démarche d'initiation à l'art contemporain. Il est apparu que nous pourrions nous adresser à des enfants de 9 à 11 ans, donc à des classes de cycle 3 (CM1, CM2).

3/ Une idée d'objet

Nous avons eu l'idée d'un objet transportable, manipulable et mystérieux. Une valise. Car on ne sait pas ce qu'elle renferme tant qu'elle n'est pas ouverte, et que, liée au monde du voyage et de l'imaginaire, elle peut aussi susciter la curiosité, inviter à découvrir, transporter littéralement les enfants dans un univers.

4/ Des notions à aborder

À ce stade, nous devons commencer à élaborer le discours de médiation. Nous avons donc défini les mots-clés essentiels à la présentation du travail de l'artiste. Les notions que nous avons dégagées doivent permettre de partager sa vision et le processus qu'il met en œuvre pour créer une installation photographique.

5/ Une sélection d'objets

Une étape cruciale de ce projet a été de choisir des éléments représentatifs du travail de Michael, différents les uns des autres, tout en étant reliés aux thématiques que nous avons définies. Nous avons une multitude de possibilités et d'idées mais il est vite apparu qu'un trop grand nombre d'objets nuirait à une présentation construite et fluide. L'implication de Michael et ses astuces de construction autant qu'esthétiques ont achevé de donner corps à notre valise.

6/ Une projection d'usage

En parallèle, nous avons élaboré notre propos, comme un scénario de nos présentations orales, adaptées aux enfants. Nous avons placé au centre la notion de mystère, qui colle parfaitement à la valise, dont le contenu, parfois surprenant, se révèle peu à peu. Davantage qu'instruire la classe, nous souhaitons lui donner les clés pour rentrer dans un univers artistique.

7/ Un rebondissement

En cours d'élaboration, il a été décidé de réorienter notre outil comme un support d'accompagnement à la visite. Si le lieu et le moment d'usage changeaient, le public cible et le but de l'outil restaient identiques. Nous utiliserons cette « boîte-en-valise » lors du vernissage et lors des visites des classes pendant la semaine culturelle, au musée et à L'être lieu.

Témoignages :

Cette valise contient beaucoup de Michael, mais un peu de moi...

“ Se lancer dans une médiation conçue pour les enfants s'est avéré enrichissant, ne serait-ce qu'en théorie : j'ai pris conscience de l'adaptation nécessaire du niveau de langage, ce qui nécessitait de ramener les idées à l'essentiel. J'ai ressenti quelques difficultés d'ordre pratique : anticiper la manipulation, sélectionner les objets, savoir comment les utiliser. Lorsque le projet a été réorienté vers une utilisation en visite et non plus directement dans des classes, nous avons réussi à nous adapter, ce qui, comme je l'ai compris, est le propre de la médiation culturelle. ”

Alice

“ En début d'année, je me suis rapprochée du projet de médiation qui serait le plus en rapport avec mon envie de devenir professeure des écoles. Je souhaitais développer des aptitudes à travailler avec des enfants, et comprendre comment créer un outil adapté, à la fois ludique et interactif. Les échanges avec l'artiste ont beaucoup enrichi nos idées de départ et le support final permettra, je l'espère, de faire connaître l'univers de Michael autant que de proposer une première initiation à l'art contemporain. ”

Éloïse



“ Lors de mes études en Arts du spectacle, j'avais expérimenté des ateliers de théâtre d'ombres avec des collégiens. La manière de donner à connaître la création plastique s'est révélée assez différente de ce que je connaissais du spectacle vivant. Surtout, je ne me rendais pas compte de l'ensemble du travail en amont de l'élaboration concrète d'un tel outil pédagogique. J'ai déniché cette fameuse valise dans le grenier familial, elle appartenait à ma grand-mère. Sa prochaine destination est toute trouvée : sensibiliser des enfants à la création contemporaine, à un univers nouveau qui révèle ses mystères. ”

Axelle

“ Il est difficile de se projeter en médiation tant qu'on ne l'a pas expérimenté. Tout au long de la préparation, j'ai dû me remettre en question, écouter les conseils, et accepter l'idée que la conception d'un outil pédagogique et ludique prend du temps. Je mesure aujourd'hui l'importance de la méthodologie et je maîtrise les questions à me poser pour y parvenir en m'adaptant à un public cible. Il nous reste encore à faire vivre notre « boîte-en-valise » devant les publics, et je m'attends à être surprise de leurs réactions. ”

Coraline

2

Carte d'identité de l'artiste

Incarner la présence d'un artiste vivant.

Portrait au travail, pendant la résidence à L'être lieu
Carte postale de Cologne, sa ville d'origine

4

Œuvres miniatures

Entrer dans le vif du sujet et questionner la notion de photographie non conventionnelle. Proposer un discours simple et accessible.

Photographie abstraite encadrée : œuvre ou objet du quotidien ?
Deux photographies-sculptures, l'une sur socle, l'autre à poser, pour débattre la notion de photographie, de sens d'observation, de vides et de pleins.

Photographie / sculpture
Lumière / obscurité

5

Sélection d'œuvres

Montrer la diversité de son travail.

Pour questionner le rapport à l'espace, en tenant compte du fait que les enfants seront eux-mêmes dans une installation

Volume / espace

3

Mur d'expérimentations

Introduire l'univers de Michael pour rentrer plus avant dans sa démarche artistique.

Tests préparatoires sur différents supports (papiers, plâtre)
Expérimentations techniques (collage, photographie, cliché-verre)

Noir / blanc

1

Valise

Mettre Michael en boîte pour transporter un peu de sa personnalité et de son œuvre.

Inspiration Marcel Duchamp
Mise en scène du mystère

Visible / invisible

6

Manipulations immersives

Proposer une approche ludique qui suscite l'interaction.

Jeu-puzzle des drapés
Echantillons de papiers photosensibles de différentes textures
Lampe de poche
Enregistrement audio

"Le petit laboratoire de petites tortures d'images"

4^e 3 : Rozenn, Pauline, Ilona, Ambre, Cécilia, Louis et Noa
Khâgne : Chloé, Alexandra et Suzanne.

"J'avais le sentiment que le monde était saturé d'images et qu'il n'y avait aucun intérêt à en fabriquer de nouvelles... Il me semblait que le travail de l'artiste était cela, prendre les images qui existaient déjà et les agencer pour faire apparaître des sens nouveaux... Ma stratégie était une sorte de guérilla sémiotique : capturer des images et les retourner contre elles-mêmes (...) À travers l'étude de la perception de ce type de travail, je me suis aperçu que les gens sont beaucoup plus inventifs qu'on ne le pense, et que le message reçu est toujours beaucoup plus complexe que le message émis"

Victor Burgin
(citation extraite de " la photographie plasticienne " de Dominique Baqué, Les Éditions du Regard)



Né d'un débat qui prouve que les effets néfastes des images de mode s'adressent à tous, peu importe le sexe ou l'âge, ce laboratoire vous est proposé par un groupe d'élèves de 4^{ème} et de Khâgne. Ce lieu d'expérimentations est le résultat d'un constat sans appel : à travers leur rappel constant d'une vision idéalisée de la beauté corporelle les images nous torturent et nous forcent à nous confronter à notre propre banalité ou « normalité ».

Dans cet espace libre à vous de vous jouer de ces visions d'une beauté esthétiquement « parfaite » en leur rendant la pareille.

Appropriiez-les-vous, retournez-les contre elles-mêmes dans cet atelier ludique et exutoire par des actes de « destruction cathartique et satisfaisante ».

Il était temps de reprendre les diktats omniprésents et envahissants de ces images et de les utiliser comme « matériau » pour en créer de nouvelles délivrant un nouveau message loin des stéréotypes de la mode.

F&C JOVENET



Discussion sur la photographie

Gildas Lepetit-Castel et Michael Wittassek

Grégory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras.

Grégory Fenoglio Pourriez-vous vous présenter et nous dire comment vous définissez votre pratique photographique ?

Michael Wittassek Quand je me présente, je dis que je suis artiste, mais un artiste qui travaille avec la photographie. C'est déjà un prolongement et une autre façon de travailler avec ce médium. C'est aussi l'idée d'une photographie sur la photographie, une certaine phénoménologie de la photographie. J'utilise aussi toutes les idées autour de la matérialité photographique, son histoire et sa culture. Je parle alors de méta-photographie, je cherche à rendre visible la photographie. C'est bien pour toi, pour te faire une idée ?

Gildas Lepetit-Castel C'est très clair ! J'ai aussi assisté à ta performance « La trace » au musée le 24 novembre 2019 (page 30). Moi, je m'appelle Gildas Lepetit-Castel, je suis auteur-photographe et enseignant de photographie depuis une quinzaine d'années maintenant. J'écris également de nombreux guides pour les éditions Eyrolles sur la pratique argentine et sur l'édition photographique essentiellement. Je vois plutôt la photographie à travers les ouvrages, comme moyen de diffusion, d'expression et de montage. Je m'intéresse à tous les types de photographies qu'elles soient plasticiennes ou plus conventionnelles. Dans ma pratique, je travaille plutôt la photographie de rue, je dirais atmosphérique urbaine, en argentine essentiellement. Je n'ai rien contre une photographie digitale mais c'est comme le piano et le synthétiseur, je préfère le grain de l'image argentine et je développe mes images en travaillant à chaque fois la chimie et le film pour chaque projet. Ce n'est pas toujours le même rendu, il y a une matière un peu comme quand on étalonne un film au cinéma.

Grégory L'idée de cette discussion avait comme présupposé que vous avez des conceptions différentes de la photographie, mais peut-être que votre échange remettra en cause cette idée.

Dans nos échanges, Michael, tu exprimes très souvent un rejet de ce qui fait image dans la photographie. Et, il me semble, Gildas, que pour toi l'image est véritablement un sujet. Ainsi, comment appréhendes-tu cet acte chez Michael qui consiste à froisser des images et donc à déstructurer la photographie ?

Gildas Plutôt bien ! J'ai une ouverture photographique qui me fait aimer beaucoup de genres. Je rapporte cette réflexion à la musique, j'ai écrit un ouvrage récemment qui s'appelle « L'Inspiration en photographie » (édition Eyrolles) où je parle beaucoup de Miles Davis. Pour moi l'image c'est



un peu une mélodie, on a le droit de jouer sans mélodie, avec une note, voire même du silence. J'y vois des comparaisons : quand on retire l'image de la photographie, on retire la mélodie, mais on ne retire pas forcément la substance photographique. Je perçois dans le travail de Michael qu'il est dans une écriture de la substance photographique : photogramme, rayogramme, dessin photogénique, schadographie... Il y a beaucoup de références derrière ces termes, je pense au surréalisme, à Man Ray.

Il pratique donc une photographie qui joue avec la matière, celle du papier, de la lumière, les nuances, les résidus de fixateur... C'est purement de la photographie, on est dans la photographie.

Moi je fais plus de l'image photographique parce qu'en réalisant des ouvrages je crée une narration, une histoire et mon approche est plus proche du cinéma finalement. Je suis dans une sorte de récit, avec des grandes parts d'improvisation aussi, mais c'est certain je ne dématérialise pas le sujet, en tout cas je ne le montre pas de la même manière que Michael. Ta performance au musée (page 30) était une expérimentation qui a notamment permis de remettre les pendules à l'heure sur l'argentine, et j'étais content d'entendre les gens s'émerveiller, ils n'ont pas tous compris ce qu'est un papier photosensible. D'ailleurs, on peut faire un photogramme avec du papier journal finalement, si on pose un objet sur un journal, au bout de trois ou quatre mois, il devient jaune, on a une empreinte.

Michael Oui c'est vrai, il y a beaucoup d'éléments photosensibles.

Gildas C'est une question de lumière, c'est dans l'étymologie du mot photographie. C'est pour moi la définition de l'acte photographique.

Michael Ta comparaison avec la musique est intéressante. Si je fais une référence à la musique par rapport à mon travail, ce serait la musique contemporaine. De manière mélodique c'est une autre manière de travailler avec le son. J'aime beaucoup le jazz aussi, il y a aussi une part du jazz qui est très ouverte et qui rejoint la manière de faire de la musique contemporaine. En terme artistique, il y a là un lien avec mon travail.

Grégory Michael, tu dis souvent que tu travailles contre la photographie. En quoi l'image photographique te pose problème ?

Michael Les artistes qui ont découvert la camera obscura au XIV^e siècle en Italie avaient lu le texte d'Alhazen. C'est un érudit qui habitait à Bagdad au Moyen-Orient dans une culture islamique, donc dans une culture sans image. Il parle de l'image mais la question est : qu'a-t-il vu avec cette camera obscura ?

Aujourd'hui il y a un historien d'art Hans Belting qui travaille sur cette différence d'image et qui s'interroge : qu'est-ce qu'Alhazen a vu à travers sa culture musulmane ? Il n'a pas pu voir la même image que les artistes florentins du XIV^e siècle. Alors le sens du mot « image » change toujours, nous n'avons jamais une idée fixe de ce qu'est une image. Qu'est-ce que l'image ? Avec la photographie, finalement c'est pareil. L'image photographique est un flux : au début de l'invention photographique avec Niepce ou Daguerre, ce n'était pas la même photographie que dans les années 1920 et 1930 ou aujourd'hui. C'est un développement constant, un changement de l'idée d'image photographique. C'est intéressant selon moi, cela donne une possibilité de recherche avec cette ouverture pour trouver d'autres idées sur la photographie. Par exemple pour travailler dans l'espace et laisser de côté une image mise à plat, travailler avec une photographie en volume. Mais c'est tout de même une image photographique, même si c'est abstrait et qu'il n'y a rien de reconnaissable dedans. C'est là une différence avec une image classique de la photographie où il y a une reconnaissance des objets. Mais je persiste à parler de l'image photographique même s'il n'y a rien de reconnaissable dans mes photographies. Même si je montre la matière du papier photographique et le révélateur, c'est tout de même une image selon moi.

Grégory C'est une image, dans le sens où ça produit une vision chez le spectateur ?

Michael Oui.

Grégory De ton côté, Gildas, qu'est-ce que tu cherches à rendre visible ?

Gildas Des sensations ! Ce que je ressens en prenant une image et ce que l'image va pouvoir véhiculer. C'est une matière qui fait véhiculer des choses. C'est pour ça que je n'aime pas les légendes, par exemple. Lorsqu'on met des légendes, je pense qu'on oriente l'image et on la décrit. C'était Doisneau, si on reprend la photographie classique, qui disait que « suggérer, c'est créer. Décrire c'est détruire ». En effet, je pense que décrire, c'est tuer l'image et interdire au regardeur de s'approprier l'image ! J'aime bien la photographie avec une part de flottement, et que la personne reçoit l'image à travers son vécu, ce qu'elle connaît, sa culture. C'est pour cette raison que les gens ne sont pas forcément identifiables dans mes images, qu'il y a aussi beaucoup d'ombres, de contre-jours. Je fais des développements à température très chaude ce qui fait que la matière est amplifiée, que le grain prend le dessus comme pour dire que ce n'est pas la réalité mais bel et bien de l'image, du regard.

Michael Quand la photographie a pu être fixée, c'est devenu scientifique finalement. Ça permettait de copier la réalité de manière très précise. Après le pictorialisme a cassé les choses. Et avec le numérique, on cesse d'avoir même du grain, son traitement est très fin, on est dans une image extrêmement réaliste. Moi ça ne m'intéresse pas. Pour moi, une image n'est pas la réalité ! Donc on peut la casser, on peut la découper. On peut faire comme Raoul Hausmann : des photomontages. Finalement ça devient une matière, pour réinterpréter autre chose...

Gildas Pour questionner cette idée de sensation et d'œuvre graphique, je pense à Franco Fontana dont les couleurs finalement sont le sujet. La photo est plate à cause du téléobjectif, mais on a des impressions de formes, ça nous rapproche d'une toile de Nicolas de Staël, on est presque dans une peinture photographique. Pour moi, la photographie est un outil, comme une machine à écrire, un crayon, un pinceau...

Grégory Dans ton travail, Gildas, pour susciter cette sensation, il y a donc une nécessité de passer par une représentation ?

Gildas Ça dépend de ce qu'on entend par représentation. Dans mon travail, les images, quasi-abstraites, que les gens ne comprennent pas, sont par exemple des ombres bougées durant deux secondes. J'ai même des portraits complètement dissous par rapport au fond.

J'ai appris la photographie autant avec les images libres de Bernard Plossu que celles des films de Godard ou de Truffaut. J'ai eu la chance de rencontrer, des cameramans de la nouvelle vague, des directeurs de la photographie comme Raoul Coutard qui maniait la caméra à l'épaule. Je m'intéresse plutôt à cette sensation-là de l'image. Donc si l'élément n'est pas reconnaissable, ça ne me dérange pas.

Grégory Je pensais à la représentation dans son lien avec la réalité, celle-ci serait une sorte de terrain de jeu des perceptions. →

Gildas C'est vrai que j'ai beaucoup d'images reconnaissables. Dans mon travail, si je prends une vieille Opel comodore avec un film washu D, c'est pour que l'on retrouve une matière contrastée, métallique, dans l'image, qui va bien avec le sujet. Mais ça va plus loin, ce n'est pas du photo-roman.

Il y a une chose que j'aime beaucoup ce sont les strates. Quand je vois Ernst Haas par exemple qui photographie les affiches qui se désagrègent avec le temps, qui se mélangent à d'autres, qui se plient, qui se froissent, qui deviennent des formes sculpturales également. Il en reprend une image et en crée une autre œuvre. Dans ce sens l'image est inépuisable.



Grégory Lorsque tu exposes tes photographies sous verre, ne se retrouvent-elles pas emprisonnées, comme gelées, par rapport à cette sensation qui les a vu naître ? Tu n'as jamais eu la volonté de réintroduire tes photographies dans un processus temporel par exemple ?

Gildas Surtout dans le livre, lorsqu'il est fait, il est définitif ! Dans une exposition, il y a encore beaucoup d'aléas : la lumière, la brillance sur une vitre... Mais je ne vois jamais l'aspect mortifère, pour moi l'image évoque le moment où je l'ai prise, ce que j'ai ressenti, ce que j'ai écouté, ceux à qui j'ai parlé. Et pour les gens qui n'étaient pas là, c'est à dire tout mon hors-champ, elle leur évoque certaines choses de leur vie également.

Par exemple, on m'a acheté une photographie de la Battersea Power Station, qui est l'usine du disque de Pink Floyd, visible sur la pochette de l'album Animals. Tout le monde me l'a acheté parce qu'ils aimaient bien Pink Floyd... Mais quelqu'un me l'a achetée un jour parce qu'on y voyait aussi deux personnages en reflet, c'était le mien et celui de ma mère à côté de moi. Je leur ai laissé croire comme elle le pensait que ces deux personnages étaient amoureux. Pour deux raisons, d'abord on fait vendre l'œuvre plus chère avec des amoureux (humour), et deuxièmement, je n'ai pas envie de casser leur imagination, ils imaginent ce qu'ils veulent, une fois que l'image existe, elle leur appartient. Elle m'échappe, et c'est en cela qu'elle n'est pas mortifère, car elle vit dans l'imaginaire de chacun, d'autant plus qu'il n'y a pas de légende. La photographie n'est pas enfermée dans ma propre description.

Grégory Tu questionnes ici la réception de l'œuvre et tout l'imaginaire qu'elle peut véhiculer en termes de nar-



Gildas Lepetit-Castel, Opel comodore

ration, de récits, de sensibilité et de culture. Quels rapports entretiennent vos photographies avec l'étrangeté ?

Gildas Moi j'y réponds par rapport au cinéma : c'est l'intrigue ou le mystère. Ce qui passe par le montage, par la succession des images qui n'ont pas affaires entre elles et qui va créer quelque chose de troublant.

Grégory Donc par la série photographique ?

Gildas Complètement.

Grégory Tu t'inscris dans un héritage surréaliste ?

Gildas Oui, mais vraiment cinématographique, je pense par exemple aux films de Luis Buñuel.

Grégory Et des rencontres imprévisibles ?

Gildas C'est ça.

Grégory Roland Barthes, dans son livre « La chambre claire » utilise le terme de « punctum » pour traduire ce qui le touche, ce qui pique le spectateur... Je m'interrogeais sur le fait que vous recherchez un punctum, mais avec des moyens et un langage plastique différent ?



Gildas Lepetit-Castel, Amorce

Gildas Oui c'est souvent pour moi la rencontre de deux réalités. Si on fait référence au cinéma de David Lynch par exemple, il y a une scène de Twin Peaks assez terrible, pourtant il ne se passe rien visuellement... mais il y a un son qui raconte quelque chose sur le vide de l'image. Ce qui est effrayant ce n'est pas que l'image ne raconte rien, mais que le son produit cette étrangeté. Quand je me promène dans la rue, je cueille les choses qu'on me donne, même si je crée des photographies par le cadrage et la composition. Mais parfois il ne se passe rien. Par contre je vais toucher ce qui, en moi, va résonner : une réminiscence photographique, cinématographique ou musicale. Je pense plutôt musique ou cinéma quand je prends une image. Par exemple un jour, j'ai photographié trois taches sur le sol, seule l'image ne parle pas vraiment, mais si par le biais d'une mise en page je la place à côté de l'image d'une paire de ciseaux, la double-page en diptyque évoque l'univers d'Hitchcock. Pour moi, les images sont souvent des matières pour créer des double-pages. Je pense que Michael prend des images comme matière et qu'ensuite il les déstructure, c'est dans les gestes qu'elles prennent sens mais pas en tant que pure image.

Grégory Dans cette inspiration et à travers cette production d'images il y a les fantômes de milliers d'autres images ?

Gildas On ne fait que capter ce qu'on a déjà ressenti et vu, c'est indéniable. En 2010, j'ai fait un travail avec Bernard Plossu, on a regardé 300 films ensemble, et on a recherché toutes les images qu'il avait vu enfant et qu'il a refait inconsciemment par la suite. Il y a une image qui est quasi identique à un photogramme de Godard, exactement le même cadrage et contenu, le même magazine qu'une femme tient dans les mains, le même sujet sur le magazine, etc. On lit, on emmagasine des images qui nous touchent et on les recherche, parce qu'on veut retrouver ce plaisir et on cherche à se réapproprié ce plaisir-là.



Grégory Michael, en écoutant les propos de Gildas, tu n'as pas envie d'explorer tes propres images mentales, tes souvenirs de films ou tes sensations de lecture ? Qu'est-ce qui fait que tu ne sois pas attiré par l'image et ses réminiscences figuratives ?

Michael Pour moi c'est l'acte d'être artiste que d'inventer de nouvelles choses, pour ne pas faire une répétition ou une simple réminiscence. Mais pour aller plus loin et montrer les capacités de ces choses nouvelles, toucher un nouvel esprit, du jamais vu...

Gildas Michael à un geste sculptural. Il n'y a pas que la photographie. Moi, je ne suis pas plasticien. Donc je ne peux pas aller plus loin. Avec un livre, je le fais un petit peu. Mais je reste dans la bidimensionnalité de la photographie. Je ne veux pas déstructurer puisque je ne fais que de la photographie. Je ne cherche surtout pas à inventer. Je ne cherche pas à innover. Je cherche, au contraire, à ce que ça raisonne intérieurement avec des choses déjà existantes.



Michael Wittassek, Sans titre, (configuration verticale), 2013, installation photographique, 12 photos n/b, chacune 181 x 112 cm.

Grégory Michael ta démarche photographique ne risque-t-elle d'être catégorisée comme formaliste ? C'est-à-dire la création d'une forme pour la forme excluant tout registre du récit et de la narration ? Inversement, Gildas, n'existe-t-il pas un risque de méta-narration, lorsque tes photographies renvoient à une esthétique du film noir américain ou à l'esthétique d'Hitchcock, n'est-ce pas aussi un autre écueil formaliste ?

Gildas Pour moi c'est un flux ! Et ça nous échappe complètement. Souvent l'interprétation m'échappe aussi. Quelqu'un peut prendre l'un de mes livres et y voir des références que je ne vois pas dans mes images. Telle beauté peut paraître quelque chose d'horrible pour d'autres.

Grégory Quelle réflexion portez-vous sur le format de vos photographies ?

Gildas Moi j'aime bien les petites images, je tire souvent en 8x12 cm. J'aime bien l'idée que les gens s'approchent et essaient de comprendre, et donc j'aime bien la miniature. Les gens qui passent devant des grands panneaux ne les regardent plus, alors qu'en miniature on s'approche. Je n'aime pas du tout les grands formats et quand je fais un grand format c'est qu'une image n'est pas attendue en grand format ! Je pars aussi du principe qu'une photographie a son format et qu'elle a été pensée par rapport à un format.

Michael Pour moi, c'est aussi une question importante. La photographie ce n'est jamais pour moi monumentale. C'est toujours à une échelle humaine, c'est un besoin. C'est mon échelle au niveau de l'agrandissement.

Grégory Pour Michael la photographie a un rapport au lieu et un espace donné, alors que dans ton travail Gildas, la photographie est plus nomade et pourrait être installée partout ?

Gildas Oui, mais surtout il faut sortir des musées ! Je repense souvent à cette phrase de Joël Vernet : Si la Joconde se trouvait en Afrique est-ce qu'on irait la voir ? Et ça pour moi c'est très important. En ce moment je dépose mes livres dans les gares, pour que les gens puissent les récupérer gratuitement et les découvrir. Je veux des images qui fassent voyager, c'est aussi une manière de s'opposer à toutes ces images publicitaires qui sont partout. Il y avait une époque où je déposais mes tirages argentiques sur les sièges de train, en me demandant : qu'est-ce que les gens en font après ? Qui les récupèrent ? Est-ce qu'ils les mettent chez eux ? Est-ce que c'est jeté par les nettoyeurs ? Voilà, c'est cette rencontre-là que je cherche. J'aime bien quand l'art est accessible et pas uniquement enfermé dans des « endroits de culture ».

Michael Finalement moi aussi je cherche aussi des lieux différents. C'est moins intéressant d'exposer dans les cubes blancs d'une galerie, il n'y a pas de challenge. Je cherche toujours des lieux avec une histoire, une chapelle, des toilettes ou une friche industrielle. Des lieux qui ne sont pas forcément consacrés à l'art.

gildas-lepetit-castel.com
michaelwittassek.de

Remerciements

Michael WITTASSEK
Artiste en résidence
Les élèves d'hypokhâgne
et de khâgne en option arts plastiques

Valérie BECCAERT et les optionnaires de lycée
Fabien JOVENET et la classe 4^e 3
Professeurs d'arts plastiques

François BOMPAIRE
Arnaud BOUANICHE
Adeline LIÉBERT
Franck LUCHEZ
Relecteurs

Monelle BINET et Claude SLOWIK
Membres associés à L'être lieu

Axelle BROGNIART
Service civique
© Photographies de la résidence et de la boîte-en-valise (p.38)

Radio PFM 99.9

Luc Brévar
les Ateliers de la Halle, Arras

Véronique THELLIER
Heure Exquise ! Centre international
pour les arts vidéo

Master Expographie-Muséographie
de Université d'Artois

Léon AZATKHANIAN
Agence régionale du livre et
de la lecture en Hauts-de-France

50° nord - Réseau transfrontalier
d'art contemporain

**Le personnel de la Cité
scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

Frédéric VIEBAN
Provisur

Benoît ROMMELAERE
Provisur Adjoint du site Carnot

Sylvain QUERTEMPS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Secrétaire générale

Olivier LANDAS
Attaché d'administration, gestion matérielle

Sylvain PLAYEZ
Agent de Maîtrise

Laurent LAVILLE
Agent de maintenance des bâtiments, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Agent polyvalent, peintre

Frédéric CHOISY
Agent de maintenance des bâtiments

Philippe STALMAJER
Magasinier

Séverine BIZARD, Christophe LEVASSEUR,
Béatrice PEMBELE, Isabelle PETIT,
Véronique THÉRY, Béatrice THORÉ
Agents polyvalents d'entretien

Hervé CRUYPENINCK
Technicien principal, Chef de Cuisine

Jean-François PLAISANT, Anneline DAUSSE
Amandine BRUNELOT
Seconds de cuisine

Le Musée des beaux-arts d'Arras

Marie-Lys MARGUERITE
Conservatrice du patrimoine,
Directrice du Musée des beaux-arts d'Arras

Mélanie LERAT
Conservatrice du patrimoine,
Musée des beaux-arts d'Arras

Virginie DEWISME
Responsable du service des publics,
Musée des beaux-arts d'Arras

Maggy BILDE
Chargée de communication,
Musée des beaux-arts d'Arras

Le personnel du Musée des beaux-arts d'Arras

La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE
Maire d'Arras

Alexandre MALFAIT
Adjoint en charge de la Culture et
de l'Attractivité du Territoire

Léa BARON
Directrice du département Culture et Rayonnement

Jennifer MINATCHY
Responsable de la vie culturelle associative

Le département du Pas-de-Calais

Perrine BLANCHARD et Florence LEMOINE
Chargées de mission Culture

Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

Bruno MONTOIS
Professeur d'arts plastiques et Webmestre du site
des arts plastiques de l'académie de Lille

La délégation académique aux arts
et à la culture (DAAC) de l'académie de Lille

Le Centre Pompidou

Martin BOURGUIGNAT
Responsable du pôle hors-les-murs

Nadia LAURO
Scénographe

↑ Michael Wittassek, Sans titre, 2014, photographie n/b, 159 x 112 cm

Ont participé à cette publication :

Victor ALLART	Louise DAMBRE	Thomas LEMIRE	Leïla PEREIRA
Marine ALLIBERT	Louise DEPTA	Gildas LEPETIT-CASTEL	Alexandre RUCAR
Enzo ANAYA	Jeanne DESPINOY	Mélanie LERAT	Léa SAUVAGE
Valérie BECCAERT	Thibault DETCEUF	Patrick LOUGUET	Claire SCHOCRON
Azélice BENOIT	Virginie DEWISME	Églantine MAILLOT	Claude SLOWIK
Suzanne BERQUIN	Grégory FENOGLIO	Maud MALET-GRONDIN	Matthias TOMKA
Axelle BROGNIART	Charlotte FOSSAERT	Patricia MARSZAL	Ninon USAÏ
Éloïse CAPELLE	Léna HOT	Alexandra NEVEU	Prune VEDEL
Chloé CARLIER	Fabien JOVENET	Alice NOBLE	Coraline WARNIER
Léo CARLIER	Julie LECLUSE	Lolita PERAZIO	

Responsable de la publication : Grégory Fenoglio
Maquette : Jaume Barbata / takmak.fr
Impression : 1000 exemplaires / L'Artesienne

Association L'être lieu
21 bd Carnot - 62000 ARRAS
letrielieu@hotmail.fr
letrielieu.wordpress.com
facebook > L'être lieu

Photo de couverture : © Michael Wittassek



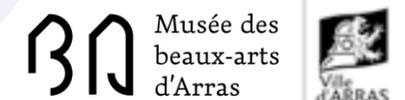
ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association L'être lieu - 21 Bd Carnot
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

Du 25 Mars au 15 Avril 2020

Visites accompagnées par les élèves-médiateurs :
du lundi au vendredi de 18h à 19h30
et le week-end de 14h à 18h.

Ouvertures exceptionnelles: les 13, 14 et 15 avril de 14h à 18h.
Visites scolaires sur rendez-vous: letrielieu@hotmail.fr

L'être lieu



Musée des beaux-arts d'Arras
Pôle culturel Saint-Vaast
22 rue Paul Doumer - ARRAS
tél. 03 21 71 26 43

Du 25 Mars au 24 Juin 2020

Ouvert tous les jours sauf le mardi.
Lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 11h à 18h.
Samedi et dimanche de 10h à 18h.

mbaarras

Programmation détaillée à découvrir sur :
www.letrielieu.wordpress.com
www.arras.fr/fr/mes-loisirs/culture/musee-des-beaux-arts

I HEAR VOICES

© photo - Hervé Veronèse

Dispositif scénographique de Nadia Lauro

I HEAR VOICES est un dispositif scénographique constitué de rochers en fourrure accueillant et diffusant une création sonore, les podcasts réalisés par les étudiants de CPGE (classe préparatoire littéraire, option arts plastiques). Ce paysage fictionnel constitué de rochers sonores est un espace immersif, pensé comme un jardin public d'intérieur, un environnement visuel pour entendre, une invitation à expérimenter plusieurs postures d'écoute de textes et de sons en résonance avec l'exposition « **éclat** » de Michael Wittassek présentée dans la salle d'exposition. Le visiteur devient acteur de l'installation en partant à la recherche des voix enfouies dans les rochers.

Nadia Lauro est scénographe, elle développe son travail dans divers contextes. Elle conçoit des dispositifs scénographiques, des environnements, des installations visuelles pour des spectacles, performances et expositions. Ses espaces au fort pouvoir dramaturgique génèrent des manières de voir et d'être ensemble inédites.

Un dispositif du Centre Pompidou, en partenariat avec le Département du Pas-de-Calais



Centre
Pompidou



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'âtre lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT