

RETENIR CE QUI ÉCHAPPE

Laurie-Anne Martin

RETENIR CE QUI ÉCHAPPE

© Editée en 2020, à Nantes. En application de la loi du 11 Mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans l'autorisation de son auteur

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire, Xavier Vert, pour son implication, sa prévenance, son investissement et ses remarques pleines de justesse. Il fut, au sein de ce mémoire, une aide capitale.

Je tiens également à remercier les enseignants du parcours Faire-CŒuvre pour leur aide, leur écoute et leur accompagnement durant ces deux années de master.

Une pensée particulière pour Jean-Sylvain Bieth, Pierre Mabile, Claire-Jeanne Jézéquel et Dominique Tisserandet pour leur bienveillance, leur investissement et leurs critiques d'une grande pertinence. Ils auront su, chacun à leur manière, faire évoluer mon travail et ma réflexion tout au long de mes études.

Je remercie tout autant Céline Huneau et Nicolas Rambaud, respectivement techniciens de l'atelier bois et métal, pour m'avoir épaulé dans mes projets, pour leur patience à mon égard, leur bienveillance, leur confiance, et pour tout l'enseignement technique qu'ils m'ont apporté.

Aussi, pour leur aide essentielle à la finalisation de ce mémoire, je remercie Karine Lucas et Gaël Ropars, attachées en bibliothèque sur le site des Beaux-Arts de Nantes ainsi que Benoît Pascaud et Jérôme Chardon, techniciens de l'atelier lithographie et sérigraphie.

Enfin, merci chaleureusement à Marylou Anquetil, pour son engagement sans faille, son aide cruciale et tout le temps qu'elle m'a accordée. Merci pour la richesse de ta réflexion, ta patience sans égale et pour tout le soutien dont tu m'as fait preuve depuis ces quatre dernières années.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire, pensé en complémentarité face à mon travail plastique, s'articule au sein de trois parties distinctes, pouvant néanmoins dialoguer entre elles. Chaque partie introduit ainsi un terme ayant été conceptualisé, autant dans le champ de la philosophie, que des sciences et de l'histoire de l'art.

La première partie s'intéressera au vide comme terme de la multiplicité et des possibles. L'espace et les diverses relations qu'il sous-tend seront, eux, discutés au sein de la deuxième partie. La troisième et dernière, quant à elle, interrogera l'expérience attentive et tout ce qu'elle nous dit de notre manière d'être au sein du réel.

Aussi, il ne s'agit pas tant, ici, de redéfinir ces concepts, ni même d'apporter des réponses strictes et unanimes face aux questionnements posés vis-à-vis de ceux-ci, mais bien d'installer un dialogue entre divers phénomènes qui témoignent tous d'une prise sur le monde, d'une manière d'y être et de l'occuper.

ÉTAT DES VIDES

Converser avec l'infime de ces présences
Où se loge tout le plein de la vacuité

Quelque chose partout, on ne sait où, rétrocede. Une impression aérienne remplace l'impression du compact. La matière a cessé d'être indiscutable.

Henri Michaux

Que peut-on dire du vide ? Que peut-on penser de celui-ci, puisqu'à première vue, penser à partir du vide serait ne penser à partir de rien ? Rien en tous les cas qui ne puisse se percevoir, s'appréhender comme élément dissociable d'un quelconque autre, pris comme une chose peut-être prise et dont on pourrait en faire les contours. Le vide, semble-t-il, doit être saisi par la négation, par ce qui n'est pas.

Supposons que je m'approche d'une porte, celle-ci ouvrant sur une pièce. Ouvrant la porte à pleine main, se découvre à moi un large et grand espace, mais cependant dénué de toute chose, sans contenu aucun. Seuls les murs, qui créent fatalement cette pièce, existent devant moi. L'espace visible n'est pas plein, mais bien au contraire, creux, plat, exempt...vide. Le rien s'est emparé de ce qui n'était pas encore, pour n'y laisser que son être, et peut-on dire encore que : « Le vide est comme un facteur d'anéantissement apportant dans toute substance la contagion de son néant.¹ ».

Que dire alors de plus, puisque rien n'est si ce n'est ce rien lui-même ? Puisque seul le vide affirme sa présence ? Je peux dire, encore, que le vide représente effectivement ce qui est vide, mais cette tautologie ne m'apporte rien de plus que ce que définit ce terme « vide ». Nous semblons être face à une impasse dont aucune issue ne nous est donnée.

A priori, notre réflexion nous obligerait à nous arrêter ici, à faire fi de toute continuation, de peur de

1. KLEIN Etienne, *Matière à contredire : Essai de philo-physique*, Paris, Flammarion, 2019, p. 72.

n'avoir plus rien à dire, si ce n'est des propos vide de tous sens et comme évidés de leur substance. Cependant, dire qu'il y a *vide* n'est-ce pas déjà dire *qu'il y a* ? Ce *qu'il y a*, n'est-ce pas déjà constater un *ça*, un *quelque chose* de plus que le vide lui-même ?

Quand nous disons que nous avons fait le vide, écrit Klein¹, *à la fin de cette prétendue opération, il reste "un vide de", qui est déjà plus que le vide*. En effet, que je constate qu'un vide soit, ou qu'une pièce, par exemple, soit rendue vide de tout élément, il n'empêche que l'affirmation « la pièce est vide de toute chose » ne suffit pas, et il faudrait plutôt affirmer que « la pièce est vide de toute chose sauf du vide lui-même ».

Le vide dont nous parlons ici ne peut être saisi, ne se donne pas corps, et pourtant, il ne cesse d'occuper, de se rendre présent à mon regard. Fait étrange et singulier, en même temps qu'il m'est donné à voir une immatérialité faite de ce qui ne semble pas être, je ne peux pour autant pas considérer ce non-être comme n'existant pas. Le vide, s'installe « [...] dans une sorte d'entre-deux, à mi-chemin entre la réalisation du rien et la concrétisation d'une certaine matérialité.²».

Cet entre-deux, ce milieu que le vide semble tenir, nous oblige à concevoir sous un nouveau jour la relation qu'il entretient avec le réel. Nous pressentons, ici, qu'il nous faut

1. *Ibid.*, p. 87.

2 *Ibid.*, p. 82.

nous interroger sur la capacité intrinsèque que porte le vide à faire lien avec la matérialité de ce qui nous environne.

Dans le champ des sciences, particulièrement en physique, le vide s'affirme comme étant l'incarnation physique de l'espace. Cependant, certaines théories contemporaines¹ proposent, elles, d'appréhender le vide sous un nouvel angle de vue ; soit, de le concevoir désormais comme le lieu de création de l'espace lui-même. Or, pour qu'une chose, qu'un corps soit, il faut bien qu'un espace lui concède une place, lui permette d'être.

De ce fait, ne se pourrait-il pas que le vide soit le premier mouvement de ce par quoi les choses et les corps circulent, afin d'accéder à l'existence ? Ne serait-ce pas, non pas l'espace, mais le vide et les modalités qu'il renferme, qui rendent possible la création ? Le surgissement de toute forme donnée au sein du réel ?

C'est peut-être, ici, au sein de l'art, et notamment au regard de certaines œuvres plastiques, que nous serons à même de poursuivre notre réflexion. Envisageons plusieurs artistes dont, de prime abord, les démarches artistiques et les formes qui en découlent divergent en tout point, mais qui néanmoins paraissent, chacun, tiré parti de ce qui ne semble pas être.

1. *Ibid.*, p. 89. Note de bas de page.

L'un, Fred Sandback, porté par l'art minimaliste et conceptuel américain des années 1960, fit de la sculpture un espace gorgé d'ouverts, emprunt à révéler l'apparition de formes par l'immatérialité même que porte le vide d'où le corps séjourne.

L'autre, Sarah Oppenheimer, se jouant de la frontière entre la sculpture et l'architecture, pense cette dernière comme espace dont la perception, pensée comme acte de construction, doit ressaisir sa pleine implication pour ainsi faire de la spatialité un objet de réflexion.

Alicja Kwade, enfin, dont la perception devient la matière même de ses œuvres voit, là, un espace conscient évidé de sa substance, d'où la réalité des objets par l'immatérialité d'espaces réflexifs que nous voyons est propice à son plein réinvestissement.

Si le déploiement de formes paraît propre et personnel à chacun de ces trois artistes, ne peut-on pas, néanmoins, faire l'observation de points communs, de similitudes, somme toute une volonté particulière pour eux de révéler, voire même de dévoiler, une matérialité faite de ce qui ne semble jamais présent ?

La manifestation de l'œuvre, nous dit Heidegger¹, doit être comprise non pas telle la résultante de celle-ci, mais bien plutôt comme le déploiement d'un en-deçà déjà présent à ses objets (les œuvres), mais toujours absent

1. HEIDEGGER Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art (Première version)*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 38.

dans la mesure où il n'est rien qui n'apparaisse comme tel. Il s'agirait ainsi pour l'œuvre, d'être l'affirmation de son être-œuvre à partir, en tout premier lieu, d'une manifestation qui ne se dévoile qu'à mesure que l'œuvre se révèle.

En ce sens, ne peut-on pas penser le vide, du moins ce qui ne semble jamais apparaître telle une chose, comme l'essence même du déploiement de formes ? Ne peut-on pas également, faire l'hypothèse que le vide, loin d'être « quelque chose qui ne contient rien de perceptible », serait au contraire, l'une des premières matérialités présente au sein du visible, du sentir et du palpable ?

Vide, du latin *vacuum* (littéralement le vide), nous l'avons dit, est entendu comme ce qui ne contient rien de perceptible, comme élément manquant de substance, de contenu, ou encore tel un espace qui n'est occupé ni par de la matière, ni par des choses ou des personnes. Ici néanmoins, nous nous refusons de penser le vide par la négation, en somme de l'envisager comme « rien ».

Car du vide, nous pouvons encore entendre l'écho d'un manque, d'un manque qui appelle, de fait, à quelque chose que l'on pourrait combler ; une verre, vide, peut se trouver devant moi et n'est-ce pas, de fait, sa capacité à pouvoir être rempli qui donne lieu au verre d'être contenant ? De contenir en tant que verre ? Que le vide du verre ne puisse être temporaire, qu'il empêche un « plein » d'advenir, voilà que le verre en tant que verre (c'est-à-dire récipient destiné à recevoir des liquides pouvant être bus) ne peut plus se concevoir.

Mais, au sein du « rien », rien ne manque, puisque le « rien » s'affirme déjà pleinement comme l'empêchement certain que quelque chose d'autre puisse être hormis ce « rien ». Il y a quelque chose ou il n'y a rien ; le « rien », par définition, est une valeur négativement pleine qui annule et prive en étant.

Nous pressentons néanmoins que le vide, lui, s'il est également l'affirmation d'une négation, la négation qu'il porte, loin d'être close, est une entrée saisissable d'où les formes et les choses pressentent le devenir d'être, comme possible. Il y a, au sein du vide, un *habiter* qui attend.

Supposons les bases de ce que pourrait-être une scénographie du vide, tout comme Roland Barthes au sein de *Fragments d'un discours amoureux*¹, nous proposa une scénographie de l'attente.

De cette scénographie, le vide est seul et principal personnage de la scène, là où il détermine son propre décor dimensionné, fait de l'espace qu'il contient. Il demeure, ici, une spaciousité du vide environnant.

Mais pour penser le vide, m'apercevoir qu'il y a vide, encore faut-il que j'en sois le témoin, l'observateur attentif au sens fort du mot. Que mon corps l'appréhende, le parcourt, le pénètre, sans quoi, le vide a beau être, je ne saurais en saisir toutes les particularités. Ainsi, se découvre à moi une *expérience du vide*.

1. BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 47.

Et, si le vide peut se saisir par l'expérience que l'on en fait, est-il également possible de le manipuler, de le révéler, d'en jouer, d'en affirmer l'épaisseur, de l'occuper, de le façonner, d'en dévoiler l'étendue, c'est-à-dire, d'œuvrer en son sein.

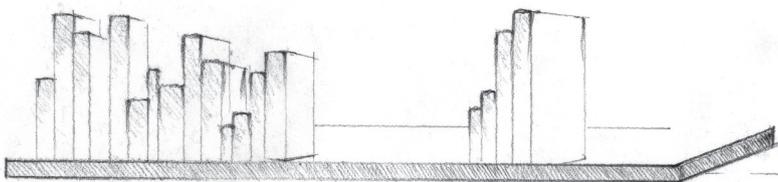
Lorsque Fred Sandback initiat sa démarche plastique, faite principalement de fils tendus composés dans l'espace, il semble que le sujet même de celle-ci ne soit pas tant la multiplicité de formes déployées, mais plutôt l'affinité que peut exister entre la prise de la matière dans l'espace selon une forme donnée, et le fantasme de son volume dévoilé par le vide dont on donne corps.

Au sein d'un effort à double sens, le tracé des lignes permet de faire apparaître le vide environnant tel des « éléments » pourvus de matérialité, là où ce même vide participe à l'affirmation d'une densité louée aux tracés. Ici, le vide se donne une forme, devient observable car délimité, et sa réalité somme toute immatérielle mais présente nous est dévoilée.

Néanmoins, ce vide, qui participe autant à l'apparition et l'appréhension de formes, qu'à une expérience sensible à même d'être saisie, ne peut-il pas se déployer de multiples manières au sein du vaste champ de l'art ? Ne peut-il pas également dévoiler différentes réalités, liées à son apparaître ? Ne peut-on pas, de plus, faire du vide, un terme de l'étendue et de la multiplicité, en somme, commencer à le penser au sein d'une typologie, et ainsi concevoir non pas l'idée de vide, mais celle des vides ?

En effet, que je conçoive un vide entre deux objets, que je pense au vide qui constitue en partie l'univers, ou encore que je perçoive le vide dont se saisit Sandback au sein de ses oeuvres, nous ne sommes, de tout évidence pas en face du même vide, et ne pouvons le concevoir de la même façon, avec les mêmes particularités.

Le premier vide évoqué n'est-il pas un simple « creux » qui crée du « entre » ? N'est-il pas ce « quelque chose » qui permet que les choses puissent se délimiter les unes vis-à-vis des autres ? De sorte que finalement, ce vide perçu paraît être une simple figuration d'un « écart », de ce par quoi les choses s'écartent les unes des autres pour ainsi se situer.

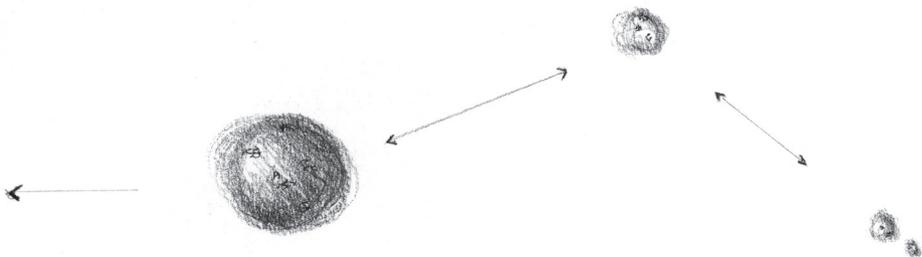


Le deuxième mentionné n'est-il pas comparable au néant ? A un infiniment grand, obscur et somme toute sibyllin, et dont l'étendue est si vaste que celle-ci semble davantage comparable à un «contenant» qu'à un « contenu ».

Il crée bien du « entre », au sens où il ne cesse d'admettre sa réalité entre les différentes planètes et galaxies que constitue notre univers. Mais dans le même temps, nous savons également, avec les avancées de la science, que l'espace n'est pas une enveloppe immobile et stationnaire, si bien que les « objets » logés en son sein ne cessent de s'éloigner les uns des autres.

En ce sens, les lois physiques obligent à penser d'une toute autre manière le vide spatial, puisque la distorsion de l'espace-temps, qui fait que les planètes et les galaxies s'éloignent de plus en plus les unes des autres, ne cesse de créer du vide au sein de l'univers. Ainsi, ce n'est plus tant l'espace qui se trouve en constante expansion sur lui-même, mais bien le vide qui en est constitutif.

Nous avons affaire, ici, non plus seulement à un vide entendu comme écart, mais aussi à une particularité de vide qui sera vouée à s'accroître et à se créer alors même qu'il n'était pas encore existant à l'échelle où il le sera. C'est là, il va s'en dire, une conception étonnamment singulière qui nous est donnée à voir.

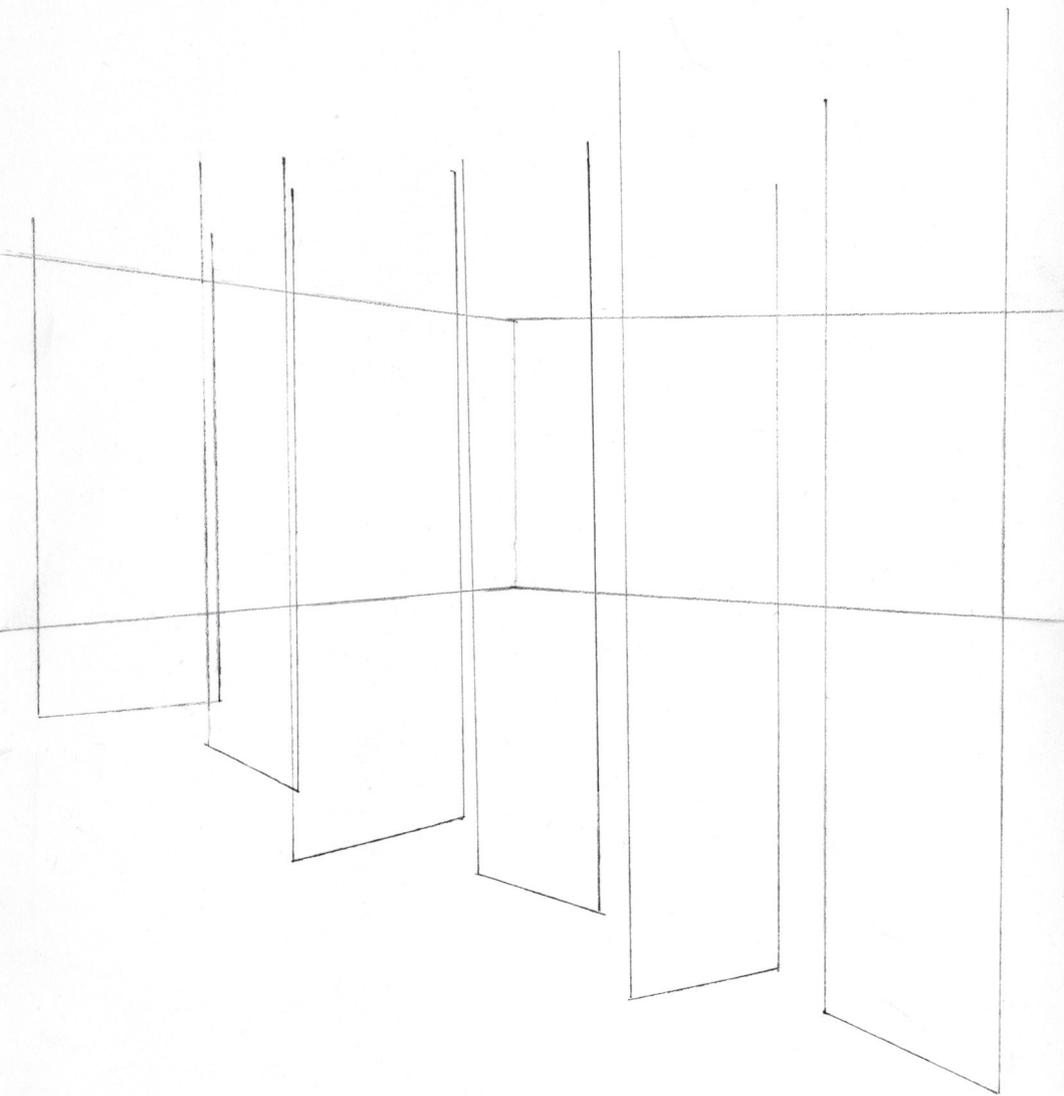


Néanmoins, ce vide est encore ce qui fixe et détermine la géométrie de l'espace-temps régissant l'univers tel que nous le connaissons. En ce sens, il semble accorder une unité mesurable aux éléments qu'il environne, et c'est peut-être cela qui le rapproche d'un certain type de vide qu'il nous est possible d'observer à notre échelle.

Repensons à Fred Sandback dont nous parlions plus haut, et fixons pensant quelques instants notre pensée sur l'une de ses oeuvres. En Janvier 2009, la galerie David Zwirner située à New-York, présentait alors une sélection de certaines des oeuvres les plus fondamentales de l'artiste. *Untitled [Sculptural Study, Six-part Construction]*, projet d'étude élaboré entre 1977 et 2008, prendra part au sein de cette exposition.

Ici, seules de simples lignes droites se déploient dans l'espace. Ces lignes, obtenues par du fil de laine noir tendu, s'étendent ainsi du sol au plafond au sein d'une large pièce blanchâtre. Le premier mouvement de ces lignes se veut vertical, soit une tension du sol au plafond. Le deuxième mouvement, lui, se veut horizontal, soit une tension du sol au sol. Aucune tension, en revanche, n'est exercée du plafond au plafond.

Ainsi, nous semblons être visuellement en face d'une sorte de rectangle ouvert par le haut, ou encore face à un U, dont seules les arêtes ne nous sont montrées. Ces verticales et horizontales, dont le regard se saisit immédiatement, tranchent, limitent, coupent et scindent en premier lieu l'espace dans lequel elles se déploient.



La tension des fils, ici, est acteur de séparation, ou du moins d'un certain type de séparation. Et pourtant, ce qui est devant moi, je ne peux cependant le réduire à de simples verticales et horizontales.

Il y a, au sein de ma perception, quelque chose de plus qui existe et se présente, faisant ainsi état non pas d'éléments dissociés les uns des autres et que l'on pourrait additionner, mais bien une sorte d'unité indivisible qui est déjà plus que les parties qui la composent¹.

Le vide présent, est de fait, ce qui compose l'espace d'où la tension de ces fils s'exerce. Mais il ancre tout autant sa réalité au sein de ces fils ; là où il y a du « entre », c'est le vide qui s'y meut.

Parce qu'il y a ici, non pas simplement des longueurs, mais également la tension que ces largeurs expriment et qui les relient, ce que m'offre ma perception est alors davantage comparable à une figure en tant que telle, indivisible, sorte de « cadre » dont le fond et les contours se tiennent sur le même plan.

1. KÖHLER Wolfgang, Psychologie de la forme : introduction à de nouveaux concepts en psychologie, Paris, Gallimard, 1972.

Ici, l'auteur s'emploiera notamment à démontrer que l'objet ou la chose n'est pas l'addition de ses parties mais un « Tout » indivisible.

Au sein de ma perception, c'est une appréhension particulière qui s'opère ; le mur et le sol perçus entre ces fils semblent se « détacher » de leur emplacement premier, pour ainsi apparaître comme partie intégrante de ces « cadres », et que l'on décide de ne prendre qu'un seul de ces « cadres » en le coupant des autres, l'idée de profondeur que l'on se faisait au sein de l'ensemble, ne semble plus être.



Du 3D nous passons au 2D

Le vide environnant est alors pris tout entier. Il aménage tout autant la forme qui m'est présente que les fils de laine eux, la délimitent : « Ils [les espaces vides] ne sont pas moins réels ou matériels que les lignes elles-mêmes.¹ »

1. 1985 *Une entrevue : Fred Sandback et Stephen Prokopoff*. Publiée pour la première fois dans *The Art of Fred Sandback : A Survey*, (champaign, Urbana, Illinois : Kraunert Art Museum, Université de l'Illinois, 1985), Cf : bibliographie p. 84.

A un certain endroit, le vide s'inscrit avec la même matérialité que ces lignes droites, et c'est pourquoi regardant l'œuvre de Sandback, mon regard m'oblige à identifier ces formes comme étant des rectangles ouverts par le haut, avant même d'y voir des lignes verticales et horizontales.

Ce vide-ci crée un « dedans » au sein duquel il appelle le regard à s'y glisser, à y pénétrer comme on pénètre dans un tableau, et je m'installe ici dans le vide parce que celui-ci devient un fond.

Mais il y a également des vides plus complexes, plus subtils, troubles et obscurs dont il est plus difficile de se saisir. Des vides faits de l'illusion qu'ils portent, venant par là-même bousculer ce que nous pensons percevoir.

Ces vides-là ne sont pas faits de l'espace les contenant, pas plus qu'ils n'émergent au sein d'une réalité palpable dans laquelle nous pourrions nous mouvoir. Non, ces vides-là trouvent leur lieu au sein d'un leurre qui, cependant, ne cesse d'étendre le monde du perçu. Alicja Kwade est l'une de ces artistes contemporaines qui s'en joue, manipule et compose avec ceux-ci.

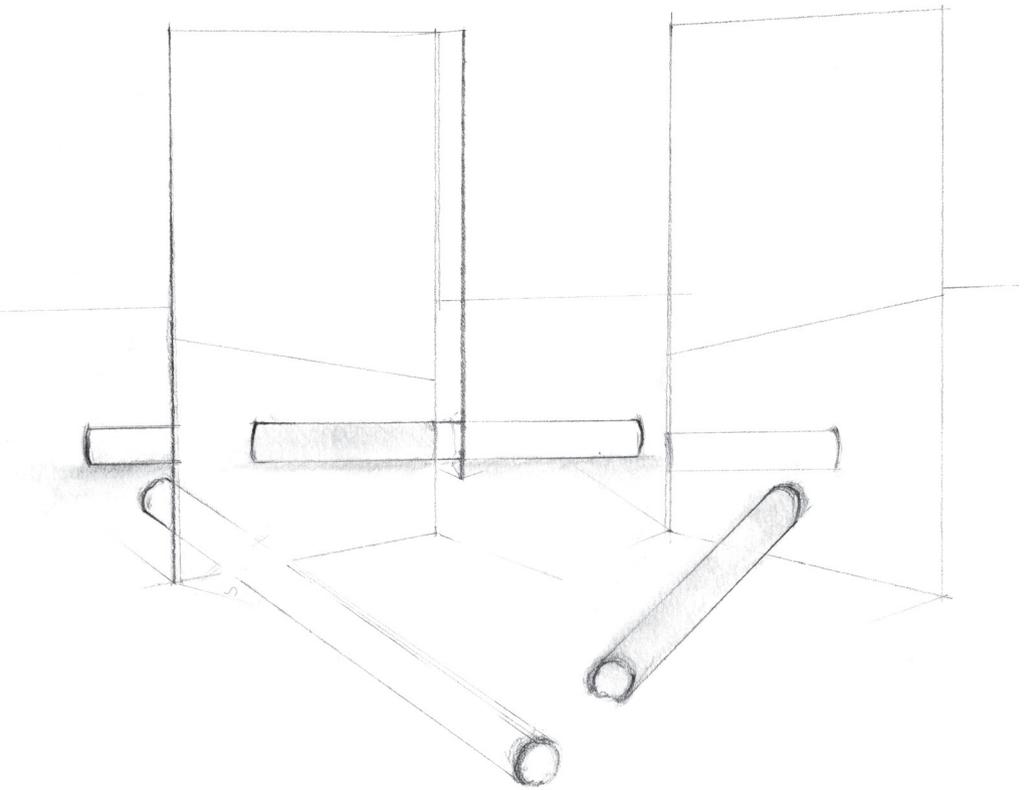
Oscillant entre des jeux de matière et d'espace, tout en les confrontant à des objets issus de notre environnement, le travail de Kwade se situe avant tout au sein d'une profonde recherche liée aux enjeux que recouvre le champ de la perception.

Au sein de ses œuvres, c'est la réalité des objets que nous percevons qui est à remettre en question, et ce qui nous est offert, c'est une perte certaine de repères remettant ainsi en cause le lieu dans lequel nous pensons nous trouver. Cet environnement incertain que l'artiste nous propose est notamment suggéré avec *Light Transfer of Nature*, œuvre élaborée en 2015.

Composée de cuivre, de bois, de pierre, d'aluminium, d'acier et de miroirs, *Light Transfer of Nature* est une pièce déroutante. Cinq tubes de matériaux distincts s'étendent sur le sol d'une salle d'exposition ; deux de ces tubes, l'un en bois, l'autre en pierre, sont placés à l'horizontale, tandis que les trois autres faits de cuivre, d'aluminium et d'acier sont installés en diagonale et prennent place au premier plan. Trois miroirs rectangulaires sont quant à eux disposés, au sein de l'installation, selon trois axes différents à la verticale.

L'originalité réside en ce que ces miroirs, ici, participent au prolongement des tubes ainsi placés dans l'espace. De sorte que la perception de cette œuvre est constamment en tension entre, d'un côté, la physicalité des objets et de l'espace dans lequel ils sont déployés, et de l'autre, une certaine illusion construite depuis le réel.

La projection des tubes dans l'espace du miroir crée autant un trouble sur ce que je vois et sa localisation dans l'espace physique, qu'elle rend possible la composition et l'unité de ce qui se présente à mon regard, selon un point de vue donné.



Et, changeant de point de vue, l'œuvre perçue se modifiera avec celui-ci, si bien qu'il demeure autant de compositions multiples de cette œuvre que d'axes selon laquelle elle peut être vue.

Cependant, cette appréhension unitaire de l'œuvre est encore faite d'une projection, d'un reflet, en somme d'une image qui n'a de prise sur le monde que ce qu'elle renvoie de celui-ci en symétrie. L'image du miroir, ici, n'atteint jamais la chose, mais son autre : « La symétrie est elle-même à l'image du miroir : elle donne non pas la chose mais son autre, son inverse, son contraire, sa projection selon tel axe ou tel plan.¹ ».

En ce sens, le double, l'autre que l'image du miroir ne cesse de renvoyer, prend sa consistance au sein du réel sans jamais, pourtant, en faire partie. Ce dédoublement ajoute du perçu, mais manque toujours sa cible ; restituer la chose, l'unique à l'exactitude : « [Le dédoublement] est toujours lié à une sorte de retour obstiné au miroir, [...] la symétrie sous toutes ses formes, qui répète à sa manière l'impossibilité de ne jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir [...] son double exact.² ».

Au sein de l'œuvre de Kwade, le regard oscille sans cesse entre deux espaces où l'on est toujours susceptible de se penser là alors que l'on est dans un ailleurs, et ainsi saisir le produit de l'unique comme étant l'unique.

1. ROSSET Clément, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 2018, p. 94.

2. *Ibid.*, p. 94.

Cette dynamique que le miroir instaure, est, à un certain endroit, une ouverture vers l'espace de l'invisible, soit, une entrée sur ce qui n'est pas : « [...] la spécularité entraîne le regard dans un parcours indirect, qui procède par renvois et par analogies, et qui semble attester au sein du visible, un « ailleurs » de l'invisible.¹ ».

Lorsque je circule au sein de l'image que le miroir renvoie, je circule au sein d'une illusion, d'un manque, dans un lieu où se rendent présents l'autre et le contraire de l'être. Le miroir, ici, est à l'image du vide ; il manque à restituer le plein de la chose en tant que telle, et tout comme lui, il a ainsi : « [...] un pied dans la réalité, l'autre ailleurs, on ne sait où, peut-être dans le non-être.² ».

Ce lieu de l'impalpable, cet « ailleurs de l'invisible » qui semble faussement étendre l'espace du réel, n'est pas non plus sans rappeler l'œuvre troublante de l'artiste américaine Sarah Oppenheimer, *33-D*. Réalisée en 2014 dans le hall du Kunsthau Baselland en Suisse, l'artiste crée un lien direct entre le lieu, vide, dans lequel nous sommes amenés à circuler, et ses propres sculptures davantage comparables à des parties de l'architecture elle-même.

Placée à des endroits stratégiques au sein de l'espace d'exposition, l'œuvre sculpturale prend ici une allure de seuils, de limite autant qu'amorce. À chaque entrée de salle débouchant sur une autre, une sculpture faite d'aluminium

1. MELCHOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette, 1994, p. 114.

2. KLEIN Etienne, *Matière à contredire : Essai de philo-physique*, Paris, Flammarion, 2019, p. 73.

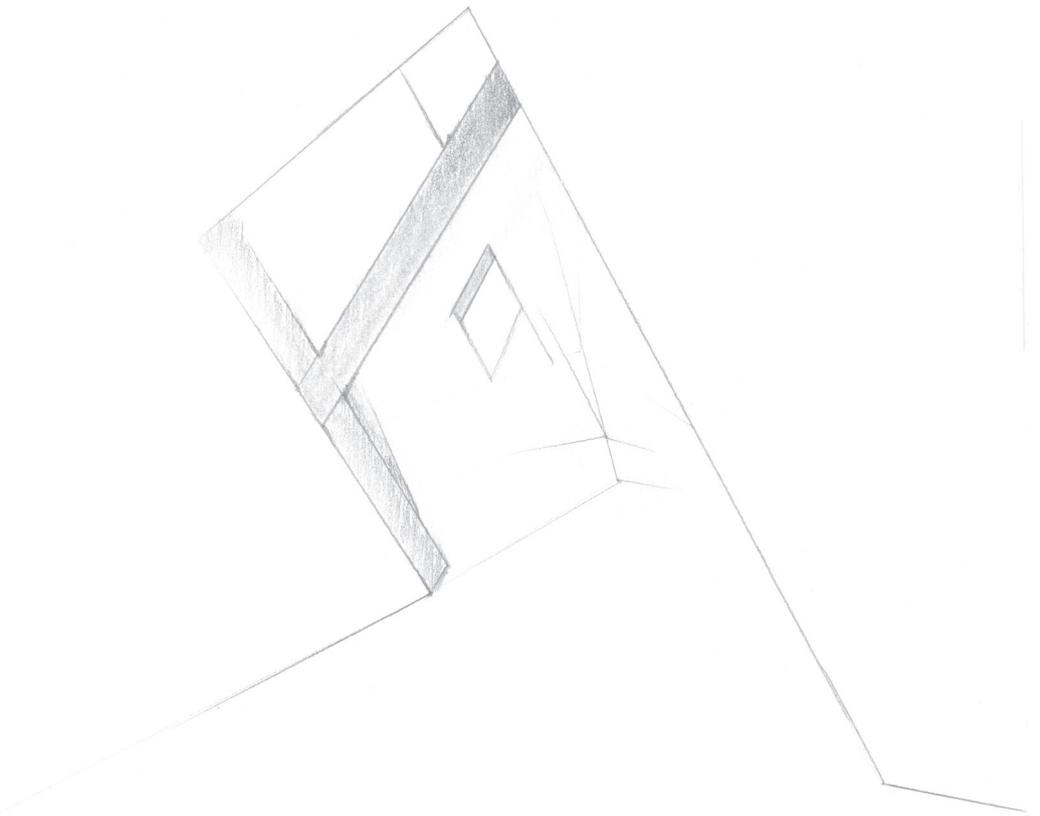
et de feuilles de verre se déploie dans les limites du passage requis afin de pouvoir passer d'une pièce à l'autre.

Dès lors, ces seuils configurent et aménagent l'espace circulaire dans lequel le corps est amené à se mouvoir, tout en ne cessant de le désorienter. Les feuilles de verre, fonctionnant autant comme des murs, que comme des surfaces de projection et des miroirs, provoquent ici un trouble perceptif ; de sorte qu'il faut, semble-t-il, toujours un certain temps avant de comprendre comment s'opère la circulation, et à quel moment ces seuils accordent du passage.

Les fenêtres du bâtiment jouent également un rôle majeur vis-à-vis de cette désorientation, puisqu'apportant une ouverture constante sur l'extérieur, la lumière ne cesse d'entrer au sein de l'espace intérieur.

Le cheminement de la lumière participe ainsi à la confusion, en ce sens où, se projetant sur les feuilles de verres inclinées à 45 degrés, il crée de multiples réflexions, à la fois de l'espace physique et de ses composantes, à la fois des personnes y déambulant, tout comme des personnes extérieures au bâtiment.

Les espaces, ici, se superposent en permanence. Les observateurs d'une pièce sont renvoyés en reflet au sein d'une autre, sans pourtant, avoir changé de localisation. Ceux présents à l'extérieur prennent place, par projection, à l'intérieur des salles. D'une certaine manière, *33-D* invite, au sein d'espaces vides, à faire l'expérience de l'immatériel et de l'impalpable.



En somme, à donner accès à des phénomènes infimes qui échappent à la prise, pour en affirmer l'évidence au sein du réel. Ainsi sont multiples les œuvres qui tissent un lien étroit entre l'espace du concret, de la matière, du visible et celui de l'impalpable, lieu de l'ouvert et de l'expansif. Faire appel au vide est, en un certain sens, faire appel au mouvement, au perméable, au possible.

Finalement, la spécificité principale du vide est peut-être alors d'étendre le champ de la perception en accordant une place aux phénomènes infimes qui y circulent.

ESPACER

Espace-entre, espace-autre :
Occuper la spaciosité de l'espace

Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner...

Georges Perec

*... si bien que le monde et l'espace semblaient être le miroir
l'un de l'autre.*

Italo Calvino

Tantôt apparenté à un réceptacle ou à un contenant, tantôt à une étendue ou encore à un phénomène plus ou moins indéterminé, l'espace recouvre diverses appréhensions possibles, si bien qu'il se comprend sous différentes formes et peine à trouver une définition stricte au sein de sa réalité tangible ou de son expérience vécue.

Il semble que l'espace soit ainsi, de prime abord, un terme de la multiplicité et du protéiforme, dont la variété des manières de le penser ne cesse de refléter la multitude des théoriciens ayant conceptualisés à son sujet.

Chez les Latins déjà, le terme d'espace directement dérivé de *spatium* est un mot dont les sens sont divers. *Spatium* désigne ainsi, à la fois tout ce qui se rapporte à la durée et à sa mesure : « [...] la durée d'un combat dans l'arène peut se dire ou s'évaluer en spatium parcouru.¹ », à la fois l'intervalle d'un point à un autre. Ce sens de l'intervalle, notion que l'on retrouve aujourd'hui autant dans le champ des sciences de la physique que des mathématiques reflète en grande partie la conception commune de l'espace tel qu'il est pensé de nos jours.

En ce sens, l'espace de nos sociétés contemporaines semble s'être scindé en deux voies : l'espace spatial pour sa part, se serait rangé du côté de la durée pour établir des distances, mesurant ainsi l'écart, l'espace, entre les différents éléments qui y circulent ; en témoigne la théorie de la relativité restreinte d'Albert Einstein publiée en 1905.

1. LIMIDOT-HEULOT Patricia, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Rennes, Apogée, 2015, p. 8.

L'espace et le temps doivent alors être compris comme une entité indivisible, où la mesure d'un temps t , multiplié par l'unité universelle du temps c , peut alors être convertie en la mesure d'une distance d . Ainsi, ce n'est pas en kilomètre que l'on détermine une distance entre deux points, mais d'abord en année-lumière, soit au temps nécessaire à la lumière pour parcourir ces deux points.

D'un autre côté, l'espace « réel » ou du moins celui qui est vécu au quotidien, semble davantage se définir par une surface plus ou moins plane, structurée selon trois axes ; longueur, largeur, hauteur. Cet espace-là offre ainsi l'appréhension de directions observables, de distances mesurables, et devient un moyen indispensable pour que tout corps mouvant puisse se repérer.

À ces deux manières bien particulières de considérer l'espace selon l'endroit où il advient, il faudrait encore ajouter les diverses relations que l'homme entretient avec lui, en ce sens où l'espace est tout autant aménagé, structuré, occupé, façonné, que délimité, transformé, répertorié ou encore territorialisé.

Martin Heidegger dira d'ailleurs à ce propos que : « [...] L'homme est dans l'espace de telle sorte qu'il concède-et-aménage l'espace (*Raum einräumt*). [...] L'homme accorde l'espace en tant que le spatialisant ou le donnant-du-champ, aménage les choses et lui-même dans ce champ-libre.¹ ».

1. HEIDEGGER Martin, *Remarque sur art-sculpture-espace*, Paris, Payot & Rivages, 2015, p. 28-29.

Si l'on se promène en ville, on se rend vite compte de la multitude d'espaces distincts qui la compose :

À peine descendue de l'immeuble dans lequel se trouve mon lieu de vie urbanisé, le trottoir structure mes pas ; son léger rehaussement par rapport aux autres voies de circulations présentes, m'indique d'une manière presque stricte et brutale de ne pas sortir du « cadre » qu'il me propose.

Il semble là, que ce soit la vitesse de déplacement qui dirige les mouvements et directions adoptés ; l'espace de chacun se délimite là où commence celui de l'autre, et tous restent à leur place.

Que je commence à déterminer mes pas, le trottoir lui-même regorge de petits espaces perceptibles, ayant tous une fonction particulière. Ainsi, l'abri bus sous lequel on patiente dans l'espoir d'être rapidement pris au passage, ou sous lequel on s'abrite par forts temps de pluie aménage sa propre géométrie.

Mais il y a aussi l'espace de l'arbre solitairement planté, et dont l'approche est toujours protégée par une petite barrière plus ou moins haute en métal. Il y a l'espace d'attente, qui fragmente la marche, signalée par des bandes blanches sur le sol. Il y a l'espace des ordures ménagères, et autres bacs de tris temporaires qui, chaque mardi et mercredi, reprennent leur place attitrée.

Et il y a, encore, tous ces espaces qui oscillent entre le privé et le public ; le portillon d'une maison qui s'installe à la limite du trottoir, les terrasses de café qui empiètent sur

le trottoir, la voiture mal garée qui entame la bordure du trottoir, et peut-être plus encore nous, passants réguliers des trottoirs, portant l'intime de notre être au vu de tous. Lieu passager et intermédiaire, le trottoir semble contenir, dans cette perspective, un monde à lui tout seul.

Mais il y a, peut-on supposer, une catégorie d'espaces d'autant plus propices à l'intime et au privé. Un type d'espace qui, à lui tout seul, reprend presque habilement l'aménagement d'une ville urbanisée. L'espace intérieur, celui dans lequel les habitudes de vie s'organisent en permanence, est à l'image de la ville. Plusieurs espaces s'entrecroisent, mais tous pourtant gardent leur contour, dont le sol unifie l'ensemble.

Comme les trottoirs qui s'étirent dans la ville pour ainsi la traverser, les couloirs sillonnent les diverses pièces de l'habitation et bien souvent, c'est par eux que nous déambulons d'une pièce à l'autre ; du bureau étriqué dont la circonférence n'est pas plus grande qu'une penderie, à la salle de bain quelques mètres plus loin qui semble s'être cachée au détour d'un petit pan vertical en crépis. De la chambre à l'exacte opposée, au salon calfeutré entre le bureau et la chambre.

Mais, peu importe les allers, les venues et les détours. On revient toujours à cet espace-là, qu'on habite et habille de vécu. C'est que, l'espace du *chez-soi* est un lieu investi de souvenirs passés et d'espoirs futurs, dont le détenteur voit, là, le seul espace pour les rassembler ; si bien que l'espace de vie a beau avoir sa géométrie, ses particularités et

aspérités propres, celui qui l'occupe finit toujours par le redéfinir, l'arranger et le composer à sa manière. De sorte que, l'espace qui accueille est voué à devenir un espace qui est accueilli. En ce sens le *chez-moi* est un lieu que je fais mien, et dont l'espace n'est plus qu'une enveloppe qui supporte toutes mes autres appartenances aménagées.

Cependant, une constatation demeure. Peu importe le type d'espace dont on parle, il semble que celui-ci soit toujours intimement lié aux choses et aux corps ; au statique comme au mouvant. Dès lors que l'on parle d'une chose, aussi infinitésimale ou gigantesque soit-elle, on ne peut s'abstenir de parler, dans le même temps, de l'espace que cette chose occupe.

Les dimensions évoquées, par exemple, qui caractérisent et structurent l'analyse d'une chose que l'on cible, ne témoignent-elles pas tout autant de la place particulière qu'occupe cette chose dans le monde ? De la place qu'elle semble se créer à elle toute seule, de cette place qu'elle occupe, c'est-à-dire qu'elle prend avant tout le monde ou toutes les autres choses selon la définition même d'occuper au Ier siècle avant J.C.

Que l'on évoque une situation, un évènement, une rencontre, ceux-là aussi se s'organisent et se lient à l'espace où ils ont eu lieu, à l'espace, de même, où ils se racontent. L'espace, ainsi, se met en scène par les relations qu'il permet, construit et articule dans le réel : « L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient

possible. Nous devons le penser (l'espace) comme la puissance universelle de leurs connexions (les choses).¹ ».

Le réel, d'autre part, ne s'appréhende qu'aux travers d'expériences sensibles qui, elles-mêmes, nous dévoile une certaine prise singulière sur le monde. En ce sens, peut-on supposer que l'espace serait alors l'expérience première et liminaire, puisque c'est bien son expérience qui initie toutes les autres.

Mais, si l'espace se pense au sein des relations qu'il permet comme de la possibilité aux choses et aux corps d'occuper, comment cette occupation intervient dans le réel ? Que dit celle-ci de notre propre rapport au monde et aux choses qui y pénètrent ou s'y présentent ? Aussi, où se situe le lieu dans l'espace, l'espace dans le lieu ?

Il y a quelque chose de particulier au sein de la chose que l'on dispose et installe ; dès que l'on place ou que l'on accorde une place à une chose pour qu'elle soit ainsi présente, il semble qu'une fois placée, sa disposition soit mise en ballottage entre l'espace qu'on lui concède, et celui qu'elle prend indépendamment de nous. La chose, parce qu'en rapport direct avec sa propre tenue, semble ici avoir une autonomie qui la rapproche du corps.

Aussi, nous serions peut-être tentés de ne pas distinguer la chose de l'objet. Mais, tandis que l'objet se situe d'abord par la fonction qu'il détient, la chose, elle, amé-

1. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 2004, p. 290.

nage en premier lieu sa propre spaciosité. A l'image de la cruche¹, cette sorte de vase qui se tient en soi et dont les limites extérieures découvrent un espace intérieur, l'espace de la chose est toujours plus que l'espace en soi.

Cette spaciosité dont la chose semble disposer fait preuve d'une particularité. Bien que l'espace de celle-ci se construise des relations qu'elle peut ainsi faire apparaître, il semble qu'il y ait néanmoins, ou tout autant, une extension spatiale qui se produise. En ce sens, l'occupation que la chose semble prendre, n'est plus tant à envisager comme une limite mais plutôt comme la possibilité d'ouvrir et de « donner du champ libre » à l'espace.

Si l'on repense à la cruche, à première vue les contours qu'elle dessine occupent l'espace, de telle sorte qu'ils empêchent toute autre chose d'occuper la place où se tient la cruche. Mais, ce serait oublier que la cruche contient autant qu'elle est contenue.

Elle est contenue, d'une part, par ses bords et flancs : « Si nous regardons la cruche comme un récipient produit, nous la saisissons bien alors, semble-t-il, comme une chose et nullement comme un simple objet. [...] Les flancs et le fond – ce en quoi consiste la cruche et par quoi elle tient debout.² ».

Mais, la cruche ainsi produite contient également : « Le vide est dans le récipient ce qui contient. Le vide, ce

1. HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (Tel), 2004, La chose, p. 194 à 218.

2. *Ibid.*, p. 197-199.

qui dans la cruche n'est rien, voilà ce qu'est la cruche en tant qu'elle est un vase, un contenant. [...] Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qui contient.¹ ».

Ainsi, c'est justement dans cette mesure que la cruche, parce qu'à la fois contenant, à la fois contenue, est capable de donner accès à une certaine spaciosité. La cruche, ici, ouvre sa place pour ainsi recevoir.

Et, n'est-il pas de même de la sculpture que d'ouvrir ainsi pour accueillir et étendre l'espace qu'elle fait sien ? N'y a-t-il pas, au sein de cette prise, une recherche perpétuelle de localité, sans cesse à faire et refaire ?

Car, à la différence de la peinture dont la disposition ne varie que très peu, et dont sa mise place en est presque prédictible, la sculpture, elle, n'occupe jamais tout à fait de la même manière, d'un endroit à l'autre. Ainsi, que nous dit la peinture de son occupation ?

La peinture, premièrement, nous dit qu'elle n'est qu'en tant que surface. Il y a bien une composition et un espace pictural, mais cet espace est sans cesse cadré et délimité par le support d'où la peinture prend corps. Presque indissociable de son châssis, la toile appelle à une rencontre ; une rencontre entre elle-même et un geste, entre une surface et l'image que l'on projette sur elle.

Néanmoins, la rencontre une fois « posée » ne quitte

1. *Ibid.* p. 199-200.

pas le support de la peinture. D'une certaine manière, la spaciosité de la peinture se trouve dans la toile ainsi peinte, et n'en sort jamais. Que l'on représente ou organise différents champs observables dans la toile, cet espace « redoublé » n'a sa présence qu'au sein de ce cadre.

La proximité et le lointain ne sont qu'affaire de représentation sans expérience vécue possible. Aussi, pourrait-on dire que la peinture n'a de localité que pour autant qu'il y ait un mur, ou plus exactement, que la peinture a autant de localité possible qu'il y a de murs disponibles.

Ainsi, tandis que la peinture se déploie au sein du propre espace délimité qu'elle conçoit et/ou maintient, la sculpture, elle, ne cesse d'investir au fur et à mesure qu'elle se réalise. C'est que la sculpture n'est pas seulement une surface, mais bien un volume regroupant ou non des surfaces observables.

Parce qu'elle est toujours faite en trois dimensions, la sculpture se situe constamment au sein de l'espace vécu et praticable ; elle étend ainsi son « corps » dans celui-ci. Aussi, la sculpture semble intimement liée et rattrapée par sa pesanteur, si bien que c'est au sol et au travers de lui seul qu'elle commence à se créer.

Cette particularité propre à la sculpture, instaure un nouveau rapport entre elle, l'espace où se situe, et un corps mouvant qui serait à même de la parcourir. Car, si la peinture s'appréhende par le regard, la sculpture, elle, se parcourt en ce sens où elle ne se place, non pas sur un espace (le mur), mais bien dans un espace au contact du sol.

Au sein de l'appréhension de la sculpture, le mobile et le mouvant s'installe. Le proche et le lointain s'initient, la déambulation s'expérimente, et c'est tout le corps qui se retrouve sollicité. Parallèlement, si le lieu de la peinture ne se conçoit qu'en elle-même (la peinture), le lieu de la sculpture n'est pas à trouver au sein de celle-ci (la sculpture), mais tout autour d'elle. La sculpture spatialise autant qu'elle est spatialisée, et de cette place qu'elle prend, il semble qu'elle occupe autant qu'elle ouvre.

Si le lieu est à penser, non pas au même titre que l'espace mais dans les relations qui se tissent au sein de celui-ci (l'espace) : « Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence.¹ », alors peut-on considérer à juste titre que le lieu de la sculpture est ainsi fait des relations qui coexistent entre elle et son environnement. Mais également dans tout ce que la sculpture permet au sein de ces relations.

Il y a, ici, une extension des possibles. Si l'on place une sculpture, cette mise en place tissera des rapports particuliers. Mais qu'on vienne à la placer différemment, les rapports qu'elle tisse s'en trouveront différents. La placer dans un coin n'est pas la même chose que la disposer au milieu d'une pièce, sur un socle, érigée, appuyée sur un mur ou même encore penchée.

A ces multiples manières d'installer, la sculpture occupe à chaque fois singulièrement, et ce lieu-ci qu'elle

1. DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien : I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 172-173.

fait sien, articule d'autant plus distinctement son appréhension et le rapport que l'on peut entretenir avec elle.

Il semble même qu'en aménageant un lieu qui lui est propre et singulier, elle étende tout autant la spaciosité de l'espace qu'elle occupe. La sculpture ouvre et « dédouble » presque l'espace, de sorte que l'on pourrait même peut-être parler ici d'une œuvre spacieuse tel que l'emploie Michel Gauthier au sein de son texte *Les mutations de l'espace* :

L'œuvre spacieuse – l'œuvre est, en tant que telle, devenue un espace dans lequel le spectateur peut entrer. Elle décide en quelque sorte de devenir elle-même son propre lieu. [...] l'œuvre spacieuse explicite ainsi sa logique : non pas s'ouvrir à l'ordre du dehors, du réel, mais absorber ce dehors, ce réel pour les faire siens.¹

1. GAUTHIER Michel, *Les mutations de l'espace, l'œuvre spacieuse, l'œuvre située, hier et aujourd'hui*, In : Fabricateurs d'espaces, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 12-14.

ÉLOGE DE L'ATTENTION

Penser le milieu des choses,
Entre le perçu et son monde

Ainsi l'attention n'est ni une association d'images, ni le retour à soi d'une pensée déjà maîtresse de ses objets, mais la constitution active d'un objet nouveau qui explicite et thématise ce qui n'était offert jusque-là qu'à titre d'horizon indéterminé.

Maurice Merleau-Ponty

Le brouillard

Parfois, un épais brouillard pénètre dans le champ de ma vision. Les bâtiments entassés, sortes de tours massives dignes de l'architecture soviétique, disparaissent alors progressivement au sein du paysage. Ce voile épais aux contours minces semble là occuper toute la ville, ou du moins tout ce qu'il m'est normalement possible d'y voir.

Les manières habituelles de se repérer dans l'espace et le temps n'ont plus lieu d'être ; pour continuer à connaître le degré d'agitation du quartier il faut à présent tendre l'oreille, et le bruit sourd des véhicules motorisés, donne le rythme de l'activité humaine présente.

Parfois, un ample brouillard pénètre dans l'espace de la ville, et se faisant, on ne voit plus qu'une lumière diffuse et éparse se confondre à ce cotonneux nuage gris et terne.

La lumière du ciel, à peine perceptible, se confond elle aussi à ce voile extérieur, si bien que toutes ces teintes en créent de nouvelles, et ces nouvelles-ci

donnent à voir, non pas les contours denses d'une ville organisée, structurée et habitée, mais bien ceux d'une atmosphère qui enveloppe, dont le regard s'y plonge, se perd, et arpente ce qu'il peine à cibler.

Le regard suspendu

Je déambulais depuis presque qu'une heure au sein des longs couloirs du premier étage du musée. Les musées, semble-t-il, sont ainsi faits pour qu'on les traverse ; aucune porte, si ce n'est celle de l'entrée principale et des issues de secours, n'apparaît. Il n'y avait ici que des couloirs à longer, sans fin ni début, mais structurant néanmoins le cheminement du visiteur.

Seules les œuvres signalaient l'espace dans lequel on se trouvait, puisqu'elles prenaient place selon un ordre chronologique lié à celui de l'histoire de l'art. Ainsi, j'avais démarré un peu hâsardeusement par la partie nommée Le 19^e siècle.

De grandes toiles, sombres pour la plupart, emplissaient les murs de l'espace de sorte que pour chaque mur y logeait au moins deux tableaux l'un au-dessus de l'autre et une dizaine dans la longueur. Les murs étaient peints d'un rouge brique tenace, dont il ne manquait qu'un degré de profondeur à la teinte pour être confon-

due à une sorte de rouge mi- sang mi- bourgogne.

L'empilement des tableaux aux couleurs mausades sur de tels murs créait une lourdeur qui empêchait toute contemplation possible de ma part. Ma vue se dirigeait dans tous les sens et finissait par ne rien saisir ; elle ne faisait ici que se heurter.

Dès que je m'approchais d'un tableau pour en observer le paysage, la couleur du mur (accentuée par la rustre lumière jaunâtre des rails de spots accrochés au plafond), ressaisissait mon regard. Sans cesse détournée, mon observation était ainsi mise en tension permanente. Perce avait raison de dire que : « [...] les murs tuent les tableaux ¹ », ou bien peut-être était-ce que les murs veulent devenir des tableaux ?

Sur la gauche se tenait une toile de François Morellet ; de petits carreaux rouges et bleus, de tailles identiques composaient la toile. Chacun était peint de manière arbitraire à en juger par le titre qui figurait comme suit : Répartition aléatoire de 20% de carrés, superposée 5 fois en pivotant au centre. Peu sont les toiles qui contraignent le regard à se focaliser sur elles. Il y avait là pourtant, à la fois par le choix des couleurs et l'effet optique que celles-ci opéraient, une image qui retenait inlassablement ma vue.

Enivrée par cette répartition géométrique formée de carrés et qui cependant dévoilait l'image de bandes circulaires, je méloignais quelque peu pour mieux en sai-

1. PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2017, p. 77.

sir l'ensemble. Les couleurs vibraient, tremblaient, se débattaient comme pour prendre le pas l'une sur l'autre sans jamais y arriver. Selon l'endroit où je me plaçais et la lumière environnante, les carrés bleus et rouges semblaient, tour à tour, se retrouver au premier plan. Un duel sans fin était lancé, dont aucune n'était vaincue ni même vainqueur ; les cercles devaient rester là, en fond de toile, et les carrés à leur place dans le tableau.

Sur la droite, d'autres œuvres provoquaient l'impression d'un mouvement sans que rien, pourtant, ne se meuve. Le regard ici était surmené.

En revenant légèrement sur mes pas, je descendis les quelques marches qui menaient sur une petite salle dont une première entrée se situait sur la droite et une deuxième sur la gauche. Entre ces deux passages se trouvait un mur blanc, somme toute banal dont je ne compris pas réellement la présence. J

'avançais vers l'entrée de droite, bien que la gauche présentait exactement les mêmes caractéristiques, et aurait tout autant pu être un choix envisageable. Mais la droite semblait être une option plus naturelle, les escaliers étant ainsi disposés du même côté.

Mes pas étaient irréguliers et mon esprit distrait. Il arrive parfois, par une curieuse manœuvre que les lieux se superposent, que le passé entre, par exemple, dans le présent comme la trace d'une surface et de ses nombreuses aspérités entre accidentellement dans l'argile fraîche précédemment posée sur celle-ci. Si l'on

en vient à malaxer l'argile pour effacer la rencontre de ses deux surfaces entre elles, revient-on à dire que la trace n'a jamais existée ? Que l'accident ne s'est jamais produit ? Ou, au contraire, que les deux sont pour ainsi dire liées inévitablement ? Et que la réalité de l'argile est maintenant faite de la trace passée qu'elle porte ?

A l'image de la trace confondue à l'argile, la rêverie qui juxtapose le passé et le présent égare, si bien que l'on ne sait plus où l'on est, ni même à quel temps l'on se raconte.

D'un coup, le haut de mon corps pivota brusquement sur la droite, et je senti immédiatement le poids d'une épaule se heurter contre la mienne, ce qui me ramena aussitôt présente à l'endroit où je me trouvais. Reprenant presque connaissance de la scène qui se jouait, et tournant la tête pour constater ce qu'il s'était produit, je vis une silhouette s'éloigner à contre sens des bordures de mon corps.

Peut-être que cette personne avait été autant distraite que moi, pour que nous rentrions ainsi l'un dans l'autre. Ou peut-être que ma seule distraction était en cause. Néanmoins, aucun de nous deux ne s'excusa, et nous reprîmes notre chemin comme si rien ne s'était produit.

J'étais donc maintenant près de l'entrée, mais cet incident malencontreux m'avait légèrement décalé de l'axe que j'avais emprunté depuis les escaliers. L'entrée se trouvait davantage sur la droite que précédemment, et mon corps faisait face à ce mur blanc dont la présence me semblait absurde. En baissant la tête pour regarder ma montre, je découvrais une petite

pancarte sur l'extrémité droite de ce mur. M'approchant de celle-ci, une série d'informations se dévoila.

Il y avait, étonnement, une œuvre à voir. Mais où pouvait-elle bien être ? Était-ce le mur lui-même qui témoignait d'une intervention plastique ? A priori oui, à en lire les dimensions présentes sur la pancarte. Mais il n'avait pour ainsi dire rien de plus que les murs qui fractionnent, découpent l'espace en pièces ou en couloirs.

Une obsession se créait en direction de cette œuvre que je ne voyais pas et qui semblait se cacher par sa discrétion, face à toutes les autres aisément repérables. Mes yeux partaient en quête ; ils longeaient le mur en son entier, et étrangement, revenaient toujours fixer le centre de celui-ci, comme si quelque chose absorbait le regard. Me dirigeant vers ce centre, je tendis mon bras afin de parcourir tactilement le mur ; parfois, il arrive que la vue ne suffise pas, qu'elle peine à saisir ce qui pourtant est, et le toucher en ces circonstances semble être utile.

Je lançais ma main gauche sur la surface blanche ; elle était froide et rugueuse. En la ramenant lentement vers le centre, l'endroit précis où se focalisait mon obsession, ma main se mit soudainement à entrer dans le mur. Aucune pression pourtant n'avait été exercée, aucun effort n'avait été produit pour qu'elle y rentre.

En regardant de plus près, je découvrais un large creux dans ce mur, précisément là où ma main s'était glissée. Il y avait ici quelque chose de déroutant ; cette surface que je pensais plane, simple et

sans aucunes spécificités dévoilait finalement l'expérience de phénomènes tactiles et visuels surprenants.

La goutte

Ce jour-là il faisait froid. Il fait, d'ailleurs, toujours froid en Janvier. Il pleuvait aussi.

La pluie, étrangement, semble étendre le temps et provoque comme une attente. Quand il pleut, et que je regarde par la fenêtre de mon petit appartement standardisé, je me mets tout de suite à remarquer l'absence de piétons. Le temps d'un instant, les rues de la ville se vident, se calment, et à peine la pluie interrompue, toute l'agitation piétonnière reprend le dessus.

Ce jour-là il faisait froid, il pleuvait aussi.

Ne sachant quoi faire, perdue dans des pensées que la pluie rend à la nostalgie, je surpris mon esprit perdre toute aptitude à se focaliser. Mais il fallait bien faire quelque chose plutôt que rien. Quelque chose plutôt que rien, pour ne pas avoir à subir l'éternité de l'instant répété. Mais que faire ? Il n'y avait, pour ainsi dire, rien à faire.

La pluie dehors, assiégeait la ville. Ces petites gouttes translucides dont le reflet semble recueillir inlassablement chaque bout de paysages volés au monde. Chaque goutte ouvrant ainsi sur un monde spécifique qui lui est propre ; si l'on se saisit d'une petite goutte d'eau prise au vol, et que par une sorte de surprise hasardeuse elle se maintient toute entière sur une petite extrémité de notre doigt, alors on découvre une multitude de détails.

La goutte, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'a pas de forme stable ; tantôt sphérique, tantôt aplatie, sorte de petit pain dont on aurait tassé le dessus, selon qu'elle soit plus ou moins grosse. Que j'en vienne à mouvoir mon doigt, la goutte change aussitôt de trajectoire, descend plus ou moins sur la gauche ou la droite, prend la courbure de mon doigt ne laissant qu'une trace d'eau sur celui-ci, ou au contraire devient plus massive, plus épaisse lorsque sa pesanteur la rattrape. Mais étrangement, elle restait là, accrochée à mon doigt comme une peinture à sa surface.

Suspendue ainsi à mon index et ne semblant pas vouloir le quitter, je commençais à la regarder avec ténacité. Que m'offrait-elle à voir cette petite masse informe, toute frêle et légère ? Je bougeais aussitôt mon doigt dans tous les sens, de haut en bas, de droite à gauche, essayant de déceler l'image qu'elle me rendait. Sans succès.

Au bout d'un moment, le soleil refit surface et un léger rayon de lumière vint se refléter dans la goutte, toujours suspendue à mon index. Apparue alors,

minusculement perceptible, un petit tas de lignes colorées dont les trajectoires étaient confuses. L'image contenue par cette goutte était-elle retournée ? Ou bien en oblique comme quand on regarde selon un certain point de vue une surface métallique, qui elle-même serait disposée singulièrement ? Il faudrait pouvoir se glisser dans la goutte, s'y loger tout entier pour ainsi déceler tout le monde qu'elle maintient. Le monde de la goutte est à part.

Regardant de plus près et obligeant mon regard à la plus attentive des observations qu'il m'était possible de produire, ces lignes commençaient à dévoiler une image de plus en plus claire. Les lignes éparses laissaient bientôt place à des rectangles, puis ces rectangles à des sortes de parties architecturales teintées d'un léger voile bleuâtre.

La pluie repris de sitôt, générant un bruit sourd et sec qui brusquement me détourna de l'image que cette goutte renvoyait. Ce détournement prompt me ramena aussitôt, dans l'espace de mon petit studio, face à une réalité que j'avais semblée oublier. Mais je gardais à l'esprit, sans trop savoir pourquoi, le reflet d'une petite partie d'architecture bleuâtre.

Et levant la tête depuis ma fenêtre, comme pour réaffirmer la densité de mon être face au monde, se tenait devant moi ce petit bâtiment dont l'ossature somme toute rudimentaire supportait une façade peinte d'un bleu pervenche qu'il est rare de trouver en ville.

L'image de la goutte était là, devant moi. Comment avais-je pu ne pas la remarquer avant ? Comment avais-je pu ne pas l'apercevoir, cette façade si particulière ? Elle frappait pourtant bel et bien par sa présence.

Il y avait là une série d'étonnements ; premièrement provoqué par la négligence qu'avait entreprise ma vue à ne pas remarquer quelque chose d'aussi notable - ne serais-je pas maître de ce qui se pose sur ma rétine ? - Deuxièmement, puisque c'était de la goutte que je découvrais un paysage dont j'avais omis l'existence, et qui cependant se trouvait sous mes yeux. Mon regard et mon attention étaient si obstinément dirigés vers elle que j'en avais oubliée tout le reste. Je m'étais rendue présente à la goutte et non à mon environnement.

À trop vouloir diriger mon attention en direction d'une chose spécifique, j'en oubliais presque sa capacité à me rendre inattentif à tout ce qu'elle ne cible pas. L'acte attentif, parce que toujours localisé sur un ensemble restreint, semble là, découper, fractionner, voire arranger d'une façon particulière le monde du perçu.

Il semblait y avoir, ici, un double effort à fournir. Si mon attention était trop portée sur un objet en particulier, elle finissait par me détourner de l'environnement de cet objet. Comment donc être attentif à l'objet et son environnement ? Comment donc se rendre présents aux deux, sans être susceptible de renoncer à l'un au dépend de l'autre ? Je devais ainsi me souvenir, non sans opiniâtreté, de diriger mon attention à la

fois sur ma cible principale, à la fois sur son contexte. Il fallait que j'oblige sans relâche ma vue à se localiser précisément là, tout en étant au même moment là-bas.

C'est à cet instant précis que je compris qu'il m'en était impossible. Si je dirigeais ma vue à tous les endroits possibles où elle pouvait aller, une vue d'ensemble m'était effectivement donnée, mais je n'arrivais pas non plus à avoir une prise totale sur tous les éléments qui constituaient cet ensemble. Il y avait là un choix à faire, et mon attention pour peu qu'elle reste un acte pleinement attentif, devait se limitée volontairement dans l'espace de la perception.

Je devais laisser le reste. Laisser le reste de ce monde que ma vue ne peut porter, comme on laisse tous les autres livres entassés et perdus d'une bibliothèque pour pouvoir en saisir un. Je devais laisser toutes les autres gouttes pour faire l'expérience de cette goutte précisément posée sur mon doigt. Il faudrait parfois pouvoir arrêter, mettre sur pause ces instants que l'on ne connaîtra pas, et qui, chacun, semblent dévoiler une prise sur le monde.

L'ombre

Parfois, un léger rayon de soleil parvient jusqu'à la surface d'un objet. De cette prise d'un corps sur un autre, l'objet semble là se gorger de lumière jusqu'à en modifier même ses teintes. Si l'on décompose la scène, on pourrait presque croire qu'il n'y a pas, là, pénétration d'un flux dynamique sur un corps fixe. La lumière, au contraire, semble trébucher sur l'objet, comme un pied qui trébuche sur une pierre lorsqu'il signale un pas trop confiant.

De ce trébuchement d'un faisceau qui, contraint par l'objet, cherche alors à continuer sa trajectoire, une ombre apparaît. Discrète et silencieuse ; cachée presque. Plus ou moins floue ou nette, frêle ou dense, pleine ou dégradée, l'ombre semble toujours faire un pas de côté par rapport à l'objet, dont elle remanie sans cesse l'image.

Il arrive parfois que je me mette à contempler, non pas l'objet, mais son ombre le soir venu. Car, n'est-ce pas de l'ombre que l'on prend la pleine conscience de l'objet ?

Que l'on peut enfin affirmer l'existence des choses qui se placent devant nous ? Sans ombre, y a-t-il vraiment d'être ? Les rêves, seuls, sont des lieux où l'ombre s'invente.

ANNEXE

Liste non exhaustive d'artistes référents
Par ordre alphabétique

Joseph Albers	Sarah Morris
Seon-Ghi Bahk	François Morrellet
Cécile Bart	Robert Morris
Larry Bell	Sarah Oppenheimer
Daniel Buren	César Paternosto
Olivier De Coux	Fred Sandback
Krijn De Koning	Tony Smith
Olafur Eliasson	Ettore Spalletti
Carmen Herrera	Esther Stocker
Alicja Kwade	Anne Truitt
Vincent Lamouroux	Morgane Tschiember
Sol Lewitt	James Turrell
Vincent Mauger	Pieter Vermeersh

SOMMAIRE

Remerciements	7
Avant-propos	9
Etats des vides	13
Espacer	39
Eloge de l'attention	57
Le brouillard	59
Le regard suspendu	61
La goutte	67
L'ombre	73
Annexe	77
Bibliographie	81

BIBLIOGRAPHIE

Essais, écrits et entretiens

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, (Quadrige), 2017.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, Paris, 2012.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

DAVILA Thierry, *De L'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Du Regard, 2019.

DERRIDA Jacques, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence, 2015.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien : I. Art de faire*, Paris, Gallimard, 2005. Page 139 à 189.

DUCHAMP Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999.

FOCILLON Henry, *Vie des formes*, Paris, Puf, (Quadrige), 1988.

GAUTHIER Michel, *Les mutations de l'espace, l'œuvre spatieuse, l'œuvre située, hier et aujourd'hui*, In Fabricateurs d'espaces. Dijon, Les presses du réel, 2009.

GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2013.

HEIDEGGER Martin, *En guise de contribution à la grammaire et étymologie du mot « être » : (introduction en la métaphysique, chap. II)*, Paris, Seuil, 2006.

HEIDEGGER Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Payot & Rivages, 2015.

HEIDEGGER Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Payot & Rivages, 2016.

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, (Tel), 2014.

KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Paris, Gallimard, 2015.

KLEIN Etienne, *Matière à contredire : essai de philo-physique*, Paris, Flammarion, 2019.

KÖHLER Wolfgang, *Psychologie de la forme : introduction à de nouveaux concepts en psychologie*, Paris, Gallimard, 1972.

LE DON Gérard, *Voir la sculpture : essai sur le dispositif sculptural*, Rennes, Pur, 2018.

LES GRANDS ENTRETIENS D'ARTPRESS, *L'art minimal*, Paris, Artpress, 2019.

LES GRANDS ENTRETIENS D'ARTPRESS, *L'art conceptuel*, Paris, Artpress, 2019.

LIMIDOT-HEULOT Patricia, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Rennes, Apogée, 2015

- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Vanves, Hachette, 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, (Tel), 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, (Tel), 2007.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France Notes, 1953*, Genève, MetisPresses, 2011.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible* (suivi de) *Notes de travail*, Paris, Gallimard, (Tel), 2014.
- MICHAUX Henri, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 2011.
- MICHAUX Henri, *Coups d'arrêt* (suivi de) *Ineffable vide*, Nice, Unes, 2018.
- MORELLET François, *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, Beaux-Arts de Paris (ENSBA), 2011.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2017.
- PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquilité de Bernardo Soares*, Paris, Christian Bourgois, 2011.
- PONGE Francis, *Le parti pris des choses* (précédé de) *Douze petits écrits* (et suivi de) *Proèmes*, Paris, Gallimard, 2018.
- RILKE Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2018.
- ROQUE Georges, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, (Tel), 2013.
- ROSSET Clément, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 2018.
- T.HALL Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 2014.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (n°54), p. 12-19. DOI : 10.3917/empa.054.0012. In : Cairn.info, [n.d.]. [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm#> »
(consulté le 25 Septembre 2019)

JARROSSON Bruno (2014). « L'histoire du vide est-elle vide ? ». In : iPhilo.fr [En ligne], 7 Mai 2014. Disponible sur :

« <https://iphilo.fr/2014/05/07/lhistoire-du-vide-est-elle-vide/> »
(consulté le 19 Juillet 2019)

LE BIHAN Baptiste, « Les propriétés du vide et de l'espace-temps », *Revue Philosophiques*, 43, 1, printemps 2016, p. 49-66. [En ligne]. Disponible sur :

«<https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/2016-v43-n1-philoso02517/1036467ar/>»

LEONI-FIGINI Margherita (2017). « L'œuvre et son espace ». In : Dossiers Pédagogiques du Centre Pompidou [En ligne], Août 2017. Disponible sur :

«<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-oeuvre-espace/ENS-oeuvre-espace.htm> » (consulté le 5 Janvier 2019)

PROKOPOFF Stephen (1985). « 1985 Une Entrevue : Fred Sandback et Stephen Prokopoff ». In : fredsandbackarchive.org [En ligne], [s.d.]. Disponible sur :

« <https://www.fredsandbackarchive.org/texts-1985-interview> »
(consulté le 26 Septembre 2019).

REIN Ingrid (1975). « Propos recueillis en 1975 par Ingrid Rein ». In : fredsandbackarchives.org [En ligne], [s.d.]. Disponible sur :
« <https://www.fredsandbackarchive.org/texts-1975-interview> »
(consulté le 26 Septembre 2019)

TRINH XUAN Thuan (2016). « Le vide est la matrice de tout ». In : pileface.com [En ligne], 28 Août 2016. Disponible sur :
« <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1753> » (consulté le 19 Juillet 2019)

GRIECO Lauren (2014). « 33-D by Sarah Oppenheimer ». In : Frame [En ligne], 5 Juin 2014. Disponible sur :
« <https://www.frameweb.com/news/33-d-by-sarah-oppenheimer> »
(consulté le 24 Septembre 2019)

DELAIN Pierre (2011). « Œuvrer c'est laisser s'ouvrir l'espace ». In : Idixa [En ligne], 30 Avril 2011. Disponible sur :
« <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1104301123.html> » (consulté le 5 Octobre 2019)

LOUTE Alain (2011). « L'imagination au coeur de l'économie de l'attention : l'optimisme sémantique de Paul Ricœur ». In : Bulletin d'analyse phénoménologique [En ligne], 5 Février 2011. Disponible sur :
« <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=937> » (consulté le 8 Décembre 2019)

Entretien avec Daniel Buren. In : La Grande Table (2^{ème} Partie). 2013. Animée par Caroline Broué. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/entretien-avec-daniel-buren> » (consulté le 28 Juin 2018)

Morgane Tschiember investit le Mac Val. In : La Grande Table (1^{ère} Partie). 2016. Animée par Olivia Gesbert. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/morgane-tschiember-investit-le-mac-val> » (consulté le 12 Janvier 2019)

Neutralités Artistiques, Neutralité (4/4). In : Les Nouvelles Vagues. 2017. Animée par Maylis Besserie. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/neutralite-44-neutralites-artistiques> » (consulté le 12 Janvier 2019)

Sommes-nous tous dans le monde ?, Etre et Temps de Heidegger (4/4). In : Les Chemins de la Philosophie. 2017. Animée par Adèle Van Reeth. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/etre-et-temps-de-heidegger-4-sommes-nous-dans-le-monde> » (consulté le 20 Mars 2019)

Qu'est-ce qu'une chose ? De Martin Heidegger, Objets Trouvés (1/4). In : Les Chemins de la Philosophie. 2013. Animée par Adèle Van Reeth et Philippe Petit. France Culture [En ligne]. Disponible sur : «

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/objets-trouves-14-quest-ce-quune-chose-de-martin> » (consulté le 10 Décembre 2018)

Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Mon œil ! (1/4) ; In : Les Chemins de la Philosophie. 2018. Animée par Adèle Van Reeth. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/mon-oeil-14-merleau-ponty-loeil-et-lesprit> » (consulté le 15 Décembre 2018)

L'œil et l'esprit / Merleau-Ponty 1. In : Le Gai Savoir. 2014. Animée par Raphaël Enthoven. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/le-gai-savoir/loeil-et-lesprit-merleau-ponty-1> » (consulté le 15 Décembre 2018)

L'œil et l'esprit / Merleau-Ponty 2. In : Le Gai Savoir. 2014. Animée par Raphaël Enthoven. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/le-gai-savoir/loeil-et-lesprit-merleau-ponty-2> » (consulté le 15 Décembre 2019)

Bachelard et la poétique de l'espace, L'espace, monde d'emploi (1/4). In : Les Chemins de la Philosophie. 2018. Animée par Adèle Van Reeth. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/lespace-mode-demploi-14-bachelard-et-la-poetique-de-lespace> » (consulté le 2 Janvier 2019)

Exploration du monde perçu : l'espace, par Maurice Merleau-Ponty. In : Les Nuits de France Culture. 2019. Animée par Philippe Garbit. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/heure-de-culture-francaise-maurice-merleau-ponty-la-pensee-et-lart-modernes-09101948> » (consulté le 24 Septembre 2019)

Maurice Merleau-Ponty : « Les choses ne sont pas devant nous de simples objets neutres que nous contemplerions ». In : Les Nuits de France Culture. 2018. Animée par Philippe Garbit. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/heure-de-culture-francaise-maurice-merleau-ponty-3-exploration-du-monde-percu-les-choses-sensibles> » (consulté le 24 Septembre 2019)

Notre attention est-elle maîtrisable ? In : Science Publique, 2011. Animée par Michel Alberganti. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/notre-attention-est-elle-maitrisable> » (consulté le 23 Novembre 2019)

Pierre Bourdieu : « Le musée est important pour ceux qui y vont dans la mesure où il leur permet de se distinguer de ceux qui n'y vont pas ». In : Les Nuits de France Culture, 2018. Animée par Philippe Garbit. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/musees-daujourd'hui-et-de-demain-pierre-bourdieu-1ere-diffusion-21021972> » (consulté le 10 Décembre 2019)

Attention à l'attention, Les vertus scolaires (2/4). In : Rue des Ecoles, 2016. Animée par Louise Turret. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/rue-des-ecoles/les-vertus-scolaires-24-attention-lattention> » (consulté le 23 Novembre 2019)

Eloge des petites perceptions, Les vies possibles de Leibniz (4/4). In : Les Chemins de la Philosophie, 2018. Animée par Adèle Van Reeth. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/eloge-des-petites-perceptions> » (consulté le 24 Juin 2018)

Carlo Rovelli : « Et si le temps n'existait pas ? ». In : Les Nuits de France Culture. Animée par Philippe Garbit. France Culture [En ligne]. Disponible sur :

« <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/carlo-rovelli-et-si-le-temps-nexistait-pas-0> » (consulté le 14 Janvier 2020)

Sous la direction de Xavier Vert
Imprimé à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes St-Nazaire
Parcours Faire Œuvre
DNSEP 2020