

Pré-médium

Daphné Le Sergent

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2418>DOI : [10.4000/appareil.2418](https://doi.org/10.4000/appareil.2418)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Daphné Le Sergent, « Pré-médium », *Appareil* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 19 septembre 2017, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2418>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Pré-médium

Daphné Le Sergent

NOTE DE L'AUTEUR

La scène se passe de nos jours. Les deux interlocuteurs se trouvent devant une feuille blanche. D'un côté, le Poète se tient hésitant, ne sachant pas encore ce qu'il va exécuter, de l'autre le Raisonneur, curieux d'assister à cette scène.

Les deux personnages sont assis à une table. Le dessin n'a pas avancé et ils prolongent leur discussion devant un café.

Le poète s'est remis au travail. Il réunit à présent différentes images devant lui, recherches iconographiques tirées d'internet, divers croquis et schémas, notes griffonnées sur quelques bouts de papier. Il les regroupe en plusieurs piles, recommence l'opération. Soudain le Raisonneur croit apercevoir une analogie de structure qui vient se répéter dans certaines des images.

Le Poète fait glisser le crayon sur sa feuille et réitère son geste à plusieurs reprises. Les variations d'une même forme se superposent les unes aux autres. Une forme globale émerge de ce faisceau de lignes.

Le Raisonneur et le Poète marchent à présent côte à côte dans les rues d'un petit village. La nuit commence à tomber et les derniers commerçants s'affairent à ranger leur devanture.

Le poète a sorti une photographie de grand format qu'il a épinglée au mur. Il tient dans la main son dessin et reporte des blocs de traits ici et là sur la photographie. Le Raisonneur est assis, au fond de la pièce.

Raisonneur et Poète se retrouvent de nouveau attablés. Ils dégustent ensemble une bouteille de vin que le Poète a sortie de sa cave.

Le Poète reste interdit quelques instants, regardant le Raisonneur puis son verre. Il semble à présent plongé dans une réflexion.

Je tiens à remercier vivement Pascal Krajewski, qui a fait preuve d'écoute et de générosité dans ses commentaires - les atouts de la recherche sont avant tout des qualités humaines -, et avec

qui s'est donc tenu un échange fécond rendant possible cet article sous la forme et le contenu qui sont les siens.

- 1 Le Raisonneur – Excusez-moi de faire intrusion, de vous couper dans votre inspiration mais l'occasion est trop belle et je brûle de vous poser quelques questions. Au temps des écrans, du multimédia, et d'internet, comment appréhendez-vous le médium ?
- 2 Le Poète – Le médium ? Quelle drôle de question ! Selon moi, le médium n'existe pas.
- 3 Le Raisonneur – Oui enfin, c'est bien une feuille de papier que nous avons devant les yeux, n'est-ce pas ?
- 4 Le Poète – Certes. Mais le dessin, même s'il reste encore à réaliser, a pour moi déjà commencé.
- 5 Le Raisonneur – Ah ! Vous voyez ! Il s'agit d'un dessin, donc d'un médium particulier.
- 6 Le Poète (se tournant vers le Raisonneur) – Non, je ne voulais pas parler de ce dessin-là. Le dessin auquel je faisais allusion est déjà présent à moi avant même d'être visible. Il se prépare et monte comme une chose latente qui progressivement se précise. Au départ, c'est une vague sensation, même pas encore une forme ou une idée. Souvent, je ne cherche pas à la canaliser immédiatement dans une formalisation, je la laisse errer... ou au contraire, c'est plutôt elle qui choisit de resurgir à n'importe quel instant, quand je me promène en ville, quand je regarde une œuvre ou même quand je pense à tout autre chose. Tout à l'air de se créer à mon insu, c'est comme si les sensations vécues de mon expérience appelaient à elles cette lointaine impression que j'ai d'un futur dessin. C'est comme si une sensation présente venait révéler et cerner cette sensation d'œuvre que je ne connais pas encore.
- 7 Le Raisonneur – Oui, par mémoire involontaire. Deleuze en parle beaucoup dans sa *Logique de la sensation* ou dans son ouvrage sur Proust : une sensation vient en réveiller une autre, parce qu'elles résonnent dans le corps de la même façon. La sensation de l'océan évoque ainsi celle du ciel car elles sont de la même « sonorité sensitive », aussi vaste dans l'écho de leur étendue l'une que l'autre. Mais vous ne m'enlèverez pas de l'esprit l'idée que c'est le médium qui vient rendre effectif, *in fine*, le travail qui se trouve en pressentiment dans le flot de sensations que vous décrivez.
- 8 Le Poète – Justement non. Je suis en train de faire un dessin, mais cela aurait pu tout aussi bien être une poésie. Ce que je suis en train de vous expliquer est que peu importe le médium, tout est déjà là avant. Les sensations s'agrègent les unes aux autres et rendent possibles les conditions d'émergence de la forme artistique, ici une ligne, là un vers. Plutôt que médium, je parlerais volontiers de pré-médium.
- 9 Le Raisonneur – Quand vous parlez d'un pré-médium, le sens du préfixe est-il temporel ou logique ? S'agit-il des matériaux qui viennent avant la question du médium dans le processus créateur, ou d'une étape plus archaïque, qui implique sans le dire celle du médium ?
- 10 Le Poète – Un peu des deux ? Le pré-médium se présente à moi comme l'ensemble des sensations qui vont être mon véritable terreau primitif et dans lequel je vais puiser au fil de la création. Non, attendez, en fait, je crois qu'il ne s'agit d'aucun des deux. J'irai plus loin encore en disant que cet ensemble de sensations se compose également des sensations tirées de mon contact avec tel ou tel médium. Il n'y aurait pas un stade originel de la sensation puis celui de la réalisation et de son incarnation dans le médium mais la lente élaboration de la forme dans un pré-médium. Celui-ci est un

magma initial ; et lui-même est le fruit d'une décantation : il se solidifie au gré des multiples agrégats de mes sensations quotidiennes.

- 11 Le Raisonneur – Qu'appellez-vous au juste une « sensation » ?
- 12 Le Poète – La plus petite qualité que l'on retire des choses, leur réverbération en nous : le léger scintillement de l'anse de votre tasse sous la lumière, la chaleur de cet objet dans votre main, celle qui se communique à votre corps une fois que vous avez bu ce café, tout ce qui nous rend la réalité hautement contrastée. Vous reprendrez du sucre ?
- 13 Le Raisonneur – Non merci. (Pause). S'agit-il de la sensation telle que l'a définie le XVIII^e siècle ? À la fièvre des grandes passions, manifestation des mouvements de l'âme – je pense à *Phèdre* de Racine par exemple – succède l'intérêt des philosophes et des scientifiques pour les petites fluctuations du corps. Le terrain des humeurs est délaissé au profit de celui de la sensibilité, de toutes ces petites aiguilles où vient se manifester la vie.
- 14 Le Poète – Développez, je vous en prie.
- 15 Le Raisonneur – Le XVIII^e siècle va adopter l'idée de sensations élémentaires, hétérogènes et pouvant être isolées, étudiées. Et ce sur quoi s'installe le sujet, ce n'est plus tant la pensée mais ces sensations mêmes, celles d'un tissu organique qui confère une stabilité pour ce que Georges Vigarello¹ nomme le « sentiment de soi ».
- 16 Le Poète – Cette idée me plaît, nous serions tous pétris de la même matière en somme.
- 17 Le Raisonneur – Vous allez un peu vite. Que la reconnaissance d'un for intérieur repose sur le corps plutôt que sur l'esprit ne revient pas encore à penser la nature de ces sensations. Ernst Mach, philosophe-physicien allemand du XIX^e, dans une visée déjà presque phénoménologique, formule cette question beaucoup plus précisément que ne le fait le XVIII^e. Pour lui, seules les sensations viendraient constituer la conscience, selon le principe que ce ne sont pas les corps qui produisent des sensations mais les complexes de sensations qui constituent les corps.
- 18 Le Poète – Oui et bien voyez-vous, le pré-médium, c'est exactement cela. Un réservoir initial de sensations qui viennent s'agréger les unes aux autres. Une nuée initiale qui se structure peu à peu. La forme produite dans un médium, ce serait en quelque sorte la stabilité de ces agrégats, le fait que des liens entre deux ou plusieurs sensations se déterminent et se solidifient.
- 19 Le Raisonneur – Le médium consisterait pour vous dans le choix d'un type d'associations de sensations ? Quels seraient alors ces liens ?
- 20 Le Poète – Le premier de tous et que tout artiste doit, me semble-t-il, combattre, est celui de l'habitude perceptive.
- 21 Le Raisonneur – Je vous écoute.
- 22 Le Poète – Admettons que les sensations soient comparables à des empreintes. Plus l'empreinte des choses vient se répéter en nous, plus le sillon de la mémoire est marqué, stabilisé en une représentation. Dans le *Phédon*, Platon parle de notre rapport à la connaissance : les impressions sensorielles se rapportent à des traces originelles, celles laissées par une réalité supérieure dans les tablettes de cire de l'âme. Aussi toute impression sensorielle viendrait-elle se mouler à une marque antérieure, « vraie » pour Platon. Le travail de l'artiste, ce serait justement de venir déstabiliser les liens entre sensations, acquis par l'expérience et l'habitude.

- 23 Le Raisonneur – Ce que reprend toute la théorie humienne : nos habitudes sensationnelles bâtissent notre monde. En se répétant, elles s'imposent comme nécessaires, les lois de causalité ne seraient plus que des habitudes ancrées. Mais attendez... je ne suis pas sûr de vous suivre. Vous voulez dire que les sensations s'agrègent entre elles dans l'habitude que nous avons d'identifier les objets par des mots ? Point ne serait besoin de s'arrêter sur telle ou telle sensation puisqu'elles semblent glisser d'elles-mêmes, couvertes par les mots, par l'utilisation que l'on va faire de la chose, par la lecture que l'on prête au monde.
- 24 Le Poète – Oui c'est cela. Voyez-vous, j'ai souvent l'impression que les sensations sont comparables aux ombres portées. En les regardant, on n'est jamais certain de l'objet qui les occasionne. Certes le contour nous donne des éléments d'identification, nous invite à formuler le mot ou le concept qui permettra de reconnaître cette chose. Mais la sensation, comme l'ombre, se dessine en creux. C'est comme si les contours, le cerne du mot si vous le voulez, avait été pulvérisé en une présence passée. L'artiste serait celui qui évolue dans ce monde des ombres.
- 25 Le Raisonneur – Oui, la caverne de Platon. Vous fumez ? (*il lui tend une cigarette*)
- 26 Le Poète – Merci. (*Il allume la cigarette et expulse en parlant un jet de fumée*). Non, la caverne est là comme espace projectif d'une vérité supérieure. Les ombres, réduites à être assimilées à des masses sombres, à de lointaines formes, deviennent interchangeables les unes avec les autres. Soit qu'une forme en évoque une autre, soit qu'elles aient la même position dans l'espace. Tout le travail de l'artiste consiste ainsi à substituer l'une à l'autre.
- 27 Le Raisonneur – La caverne de l'atelier alors (*sourire*).
- 28 Le Raisonneur – Résumons si vous le voulez bien. Le pré-médium se constituerait d'agrégats de sensations. Ces agrégats seraient de deux sortes, le premier relevant de l'habitude, l'autre tenant d'un jeu associatif ou d'une métaphorisation de la part de l'artiste.
- 29 Le Poète – En effet. Nous pourrions parler de lignes d'ailleurs. Dans le pré-médium, il y aurait d'abord deux types de lignes. Premièrement, la ligne-contour sur laquelle viennent se concentrer les sensations éparses, conférant au réel une stabilité objective. Cette ligne se tiendrait dans une tradition platonicienne qu'aujourd'hui nous pourrions qualifier de documentaire. Deuxièmement, une ligne de construction ou de composition, venant lier et hiérarchiser les éléments de l'œuvre les uns aux autres. C'est sur cette ligne que le spectateur est invité à sillonner dans l'œuvre.
- 30 Le Raisonneur – Quelque chose m'échappe. Je saisis votre histoire de lignes mais je ne vois pas très bien comment la sensation et le lien métaphorique peuvent intervenir. Si on pense aux tableaux classiques...
- 31 Le Poète – Vous avez raison. Il est vrai que les peintres de l'âge classique préféraient l'ordre éthéré de la géométrisation du monde. « Équilibre » et « harmonie » étaient leurs maîtres-mots. Mais je dirai là qu'il s'agit encore et toujours de lignes spécifiques engageant une sensation particulière du monde. N'oublions pas que le regard du peintre est imbriqué dans toute une écologie de formes culturelles et d'*habitus* visuels. La logique d'un espace maîtrisé par des lois géométriques va avec une conception rationalisée du monde, cartésienne me diriez-vous ? Anne Sauvageot parle d'une « culture de l'œil² », l'artiste retranscrit sur la toile les sensations qu'il a assimilées

comme belles et que les commanditaires reconnaissent comme telles également. Une communauté de goût, en quelque sorte.

- 32 Le Raisonneur – Bien sûr, mais je ne m’y retrouve toujours pas entre la ligne de composition et l’association métaphorique que vous mentionniez tout à l’heure.
- 33 Le Poète – Le jeu métaphorique ne se crée pas seulement entre deux éléments de la toile. Il faut encore que l’artiste puisse modeler le pré-médium selon les lignes qu’il aura captées du monde extérieur. Prenez le peintre William Hogarth. Dans son *Analyse de la beauté*, il s’émerveille devant la grâce de certaines lignes, les lignes ondoyantes. Ces dernières sont tracées dans l’air, de façon imaginaire, avec l’extrémité de nos membres ou avec notre corps entier, lorsque nous sommes en action. Pour cet homme raffiné du XVIII^e siècle, il en va ainsi de la manière dont un gentilhomme meut sa main lorsqu’il présente à une femme son éventail ou sa tabatière, sachant user de l’arabesque et ramenant délicatement sa main vers le corps. Et il suffit de s’attarder sur son œuvre pour apprécier la dynamique serpentine des compositions que ces lignes ondoyantes lui ont inspirées.
- 34 Le Raisonneur – Nous voilà revenus au XVIII^e! Le sensualisme anglais! Diderot et les aveugles! Condillac... et sa belle statue polysensitive! Sans oublier le sublime d’Edmund Burke, bien sûr... (*levant soudain sa main au ciel*) Ah, le sublime! Ce vertige des sens et de la raison! La transcendance du sensoriel, que dis-je, la sublimation du sensoriel! (*Il marque une pause, sa voix retombe et le ton se fait précis*). Quand Edmund Burke définit le sublime, voyez-vous, il pose comme primat celui des sens, de ce qu’ils nomment nos « facultés naturelles » relevant d’une conformation des organes, semblable chez tous. Ces sens nous mènent au plaisir ou à la douleur. Tandis que le beau procure un plaisir positif, un plaisir négatif est engendré par la cessation de la douleur ou son éloignement, voire sa simple évocation. Pour lui, cette profonde impression sur nos corps et nos esprits, liée à la conservation de soi, est la plus forte des deux. Tout ce qui est d’une certaine manière terrible ou traite d’objets terribles est ramené à l’idée de sublime. Que l’on puisse trouver du délice (*delight*) dans la représentation de la souffrance d’autrui ou dans le spectacle des catastrophes – ce sentiment d’horreur glacé – permet l’avènement d’un autre type de regard sur la peinture. Le spectateur n’est plus hissé dans l’univers lumineux, apaisant et maîtrisé du modèle antique, mais se laisse véritablement « englué » dans l’intensité sensationnelle des toiles. Je pense particulièrement au *Radeau de la méduse* de Géricault qui relate la noyade d’une frégate et les cas de cannibalisme qui y ont été rapportés.
- 35 Le Poète – Quel enthousiasme! Quel lyrisme! On voit que vous n’avez pas « froid » aux yeux. Il faut absolument que je vous montre quelques reproductions de gravures romantiques de ma collection. On y perçoit très bien cet enivrement des sens au péril du réel. On plonge dans un univers de châteaux, chimères et cauchemars où l’obscurité devient le règne de la métamorphose. Le réel n’est bientôt plus qu’une carcasse, une sorte de ruine que l’on déguise à souhait par des visions les plus fantasques. Plus rien ne semble tout à fait réel dans le sublime. Les sujets parlent à notre imaginaire et sont tirés de notre imaginaire. Et c’est en plongeant au plus profond de son for intérieur que l’artiste devient visionnaire. À cette époque, on en vient même à se passer de l’observation directe du réel. Alexander Cozens, un peintre anglais du XVIII^e siècle, met au point une méthode pour inventer des paysages sans toutefois reproduire des éléments naturels. Sur une toile préparatoire, il pose rapidement un ensemble de taches d’encre qui lui évoquent une sensation de paysage. De l’agencement de ces

différents plans et masses, dénommés « macules », il déduit peu à peu l'espace de la représentation. Ici la ligne de composition est totalement soumise à la sensation. L'artiste compose par jeu métaphorique, en déjouant les contours-clichés de ses sensations habituelles...

- 36 Le Raisonneur – Je comprends mieux. L'artiste ne puise plus seulement des sensations nées de son contact avec le réel mais emprunte aux sensations internes le ressort d'une œuvre qui cherche une proximité presque affective avec le spectateur. Connaissez-vous le physiologiste allemand Johannes Müller ? Dans un ouvrage intitulé *Des manifestations visuelles fantastiques*, il relève la possibilité d'une image et de visions fantastiques dans les sensations persistantes de la rétine.
- 37 Le Poète – On pourrait presque parler d'une ligne de composition qui devient physiologique...
- 38 Le Raisonneur (*regardant distraitemment les documents face à eux*) – Qu'allez-vous faire de toutes ces feuilles ?
- 39 Le Poète – Après tout ce que nous venons de dire... ce n'est pas évident.
- 40 Le Raisonneur (*toujours les yeux posés sur les piles, reprenant avec un ton aimable*) – Bon, d'un côté nous aurions la ligne de composition qui organise les éléments du tableau les uns aux autres et dont la sinuosité prend source dans la sensation qu'en retire le peintre. De l'autre, nous avons une ligne-contour, tracée par l'habitude perceptive et nous permettant d'identifier les objets. Si je ne me trompe, votre dernière ligne, que vous appelez « physiologique », peut tout aussi bien fonctionner dans ces deux registres de ligne ?
- 41 Le Poète – C'est vrai que Cozens n'opère pas de distinction entre les deux. C'est ce qui fait justement la force de sa méthode. Il commence son tableau avec un ensemble de taches noires sur une feuille blanche. C'est cela son idée de paysage, la sensation d'un paysage à venir. Tout son travail consiste ensuite à distribuer ces macules, ces taches, selon l'interprétation qu'il en donne, soit comme lignes-contours – une tache se transforme en buisson –, soit comme ligne de composition – un groupe de taches s'enchaînant et s'amalgamant. Dans ce dernier cas, certaines taches s'agrègent entre elles et peuvent évoquer les ombrages du relief d'une montagne se débattant avec l'obscurité du feuillage d'un massif d'arbres au premier plan. Faire d'une sensation un mouvement, faire de ce mouvement une organisation de taches, en déduire un paysage. La ligne physiologique se tient résolument du côté de la sensation. Qu'elle se raffine en ligne-contour, et nous avons une chose individuelle ; que les sensations se précipitent en un ensemble, et nous obtenons une composition. Ce qui importe c'est bien l'énergie, le mouvement. (*Il devient songeur*).
- 42 Le Raisonneur – Et ce mouvement, vous pouvez m'en dire plus ?
- 43 Le Poète (*exclamatif*) – J'ai trouvé ! C'est du mouvement qu'il manque à mon dessin ! Je dois le travailler comme un champ de forces et non comme un espace de représentation. (*Se tournant vers le Raisonneur*). Excusez-moi. (*Sur un ton solennel*) Comme dirait Verlaine... il faut de la musique avant toute chose. Ce mouvement, c'est une ligne, une ritournelle, la petite musique de l'expression que Kandinsky nomme « nécessité intérieure ». Ou plutôt non, restons sur cette idée d'un champ de forces, une constellation dans l'espace intérieur. (*Il marque une pause*). Je me compare souvent à une plaque sensible. Les sensations s'y accrochent et s'articulent les unes aux autres selon ces forces en place. Le processus créateur se tient à la croisée de plusieurs forces, les

unes venant de l'intériorité, les autres du monde extérieur. (*Il semble vouloir dire autre chose. Il hésite*). Remettons-nous au travail si vous le voulez bien.

- 44 Le Poète (*enthousiaste*) – Avez-vous déjà entendu parler du « dessin par le milieu ou par le contour » ? Dans ses études pour *La Liberté guidant le peuple*, Delacroix crayonne plusieurs fois la figure féminine centrale selon des positions légèrement différentes. Il ne conçoit pas son sujet dans un simple contour, comme Ingres, mais dans une masse corporelle animée, prenant vie dans l'enchevêtrement des différentes silhouettes. On se croirait presque déjà au cinéma...
- 45 Le Raisonneur – Je n'arrive pas encore à discerner ce qui va émerger dans cette feuille mais tout ce que je peux dire pour l'instant, c'est que cette ligne ininterrompue est pour moi hypnotique. Depuis tout à l'heure, je suis des yeux le mouvement de votre main, un peu comme au cinéma où le regard se laisse conduire dans l'image animée.
- 46 Le Poète – D'ailleurs toute la difficulté d'un montage, c'est de faire en sorte que le mouvement engendré par un corps dans le plan A se prolonge dans le mouvement d'un autre corps dans le plan B. Après chaque coupe, le spectateur met quelques centièmes de seconde à repérer l'endroit qu'il doit regarder. Si on l'oblige à repérer un nouvel endroit, cela produit une désorientation. À chaque fois, il faut avoir une idée assez précise de l'endroit où vient se poser le regard. J'aime bien me dire que le travail du montage au cinéma, c'est comme un dessin temporisé, cela revient à créer des lignes de continuité dans le temps.
- 47 Le Raisonneur – Les fils invisibles du cinéma ! Venant coudre ensemble des dimensions hétérogènes.
- 48 Le Poète – Vous ne croyez pas si bien dire. Aux débuts du cinéma, au temps du muet, le travail du montage était dévolu aux femmes, comme s'il s'agissait d'un travail de couture où la main abouterait des fragments.
- 49 Le Raisonneur – Nous parlions tout à l'heure des lignes de composition dans la peinture et nous voilà à présent dans le montage cinématographique. Pour revenir à ma première question sur le médium, est-ce qu'il s'agit là pour vous du même type de ligne ?
- 50 Le Poète – Oui. Mais pour comprendre un tel rapprochement, il faut peut-être revenir un peu sur l'art moderne. À partir du moment où les artistes ne considèrent plus l'image dans la représentation qu'elle propose mais comme une surface plane avec des couleurs assemblées...
- 51 Le Raisonneur – La célèbre phrase de Maurice Denis. « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote...
- 52 Le Poète – ...est une surface plane » avant tout. Oui. Selon cette considération, la toile devient espace physique et l'œil un promeneur dans ce nouveau pré carré. Klee ira jusqu'à le comparer à un animal qui broute tranquillement les surfaces colorées ou qui sillonne sa longueur, porté par le dynamisme des lignes. La ligne de composition devient un réel vecteur pour le regard. Il ne s'agit plus comme les classiques de hiérarchiser les éléments d'une histoire ni même comme les romantiques de rendre compte d'une intensité physiologique. Cette ligne apparaît comme pure trajectoire... venant même prendre le pas sur la ligne-contour qui s'effrite, elle, passablement avec l'effondrement du système illusionniste perspectiviste. Et cette ligne trajectoire, ligne-vecteur, est pour moi celle qui est en jeu au cinéma.

- 53 Le Raisonneur – Les choses ne sont pas si « linéaires » que vous le décrivez. Cézanne dit de sa peinture qu'elle est là pour réaliser les sensations particulièrement intenses qu'il éprouvait lors de ses crises cérébrales³.
- 54 Le Poète – Je n'ai pas dit que la ligne-vecteur de l'art moderne était dénuée de sensations ! Au contraire, en étant consacrée comme mouvement, elle permet de se libérer des contraintes figuratives et d'exercer un plaisir épuré. Nous aurions à faire à une sensation qu'ils prétendent détachée de tout objet.
- 55 Le Raisonneur – Honnêtement, vous y croyez ? Vous pensez que l'on peut isoler une sensation de sa réalité matérielle ?
- 56 Le Poète – Pourquoi pas ?
- 57 Le Raisonneur – Tout cela me semble bien présomptueux. Le projet moderniste vise à dégager des briques élémentaires pour construire autre chose, pour édifier une utopie où doit s'enraciner la vie. Soit, tout cela est louable en tant que projet. Kandinsky, quand il compare les sensations issues des différents organes sensoriels et en dégage des correspondances ne se trouve-t-il pas influencé par l'idée d'une œuvre d'art totale ? Même Marcel Duchamp à l'époque tourne cette idée en dérision⁴ ! Le plaisir rétinien à l'état pur ! Quelle plaisanterie ! Ses *rotoreliefs*, qu'il présente ironiquement à l'exposition du concours Lépine, forcent tellement cette attitude par leur effet hypnotique qu'ils interrogent justement les limites de l'art et de cette mode.
- 58 Le Poète – Je ne sais pas. Je dois réfléchir à ce que vous soulevez. Si nous sortions pour une promenade ?
- 59 Le Poète – Depuis tout à l'heure, je réfléchis à votre remarque et il est vrai qu'il semble impossible de pouvoir penser une sensation dans son entière pureté. La tache rouge d'une toile abstraite ne peut isoler la sensation de rouge. On pourrait penser que cela favorise une intensité presque exclusive dans sa réception mais, face à elle, l'artiste ou le spectateur réagira toujours par une association d'idées ou avec d'autres sensations. Par contre, ce qui paraît intéressant de souligner vis-à-vis de ces lignes de parcours, c'est qu'elles s'avancent dans un perpétuel interstice entre deux éléments de la toile, entre deux objets, entre deux sensations, comme dans un rebond permanent. Imaginez la surface d'une toile, mon œil évolue, contact 1 : il touche un élément de sa course, contact 2 : il en touche un autre et ainsi de suite. Il n'y a certes pas de sensations pures mais des propositions de sensations pures qui sont en perpétuelle connexion les unes avec les autres et avec celles émises par le monde extérieur.
- 60 Le Raisonneur – C'est intéressant que vous utilisiez encore le champ lexical du toucher. Jean Paulhan, à propos de la peinture cubiste, convoque un espace tactile⁵. Le toucher prend le pas sur la vue. Tout se passe pour lui comme si notre regard était une allonge de nos doigts. On pourrait même parler du coup de ligne haptique à propos de cette ligne de composition qui devient trajectoire dans la peinture moderne.
- 61 Le Poète – Oui c'est très juste.
- 62 Le Raisonneur – Moi aussi, j'ai réfléchi à nouveau à ma position. Un peu plus tard, un peu plus loin, aux États-Unis en 1934, John Dewey publie son fameux livre *L'Art comme expérience*. On peut y lire : « Toute œuvre d'art possède un médium particulier qui sert de support, entre autres choses, au tout qualitatif dont elle est entièrement solidaire »⁶. Avec la modernité, la sensation doit passer dans et par l'objectivité de la matière, et non la représentation d'un objet. C'est bien la question du médium lui-même qui les entraîne de manière effrénée vers la sensation.

- 63 Le Poète – Pourtant la génération d'artistes qui se nourrit de la lecture de Dewey va mettre à mal l'idée de médium.
- 64 Le Raisonneur – Non ! Chez Pollock, le médium, c'est la peinture. C'est tellement vrai que Greenberg consacre son œuvre comme celle qui dévoile l'essence même du médium Peinture, à savoir la planéité de la toile.
- 65 Le Poète – Et que faites-vous de 4'33" de John Cage, composé en 1952 et donc contemporain à l'*action painting* ? Dans ce morceau de musique, David Tudor, le pianiste, ne joue rien pendant quatre minutes et trente-trois secondes. Par là, il incite les spectateurs à faire attention aux bruits alentours, aux petites sensations environnantes, plutôt que de se concentrer sur un seul objet musical « autoritaire ».
- 66 Le Raisonneur – Ce que vous soulignez est vrai mais, hélas, ici se cachent peut-être les deux faces d'une même médaille. Dans les années 1960, Siegfried Kracauer, qui a émigré aux États-Unis, insiste sur l'hégémonie des sciences et la perte de crédit des interprétations que donnent la religion, les valeurs morales ou idéologiques. Il écrit cela dans les dernières parties de son livre *Théorie du film*. Pour lui, les sciences, sciences humaines comprises, sont devenues la clé unique. Pas de comportement sans une explication psychanalytique ou psychologique, pas de mouvement de foule sans une raison sociologique, pas d'événement sans convocation de l'Histoire. Et bien sûr, une confiance aveugle dans le progrès technique et la trame rationnelle mathématique qui le sous-tend. C'est comme si cette science avait vidé la réalité de l'expérience de toute substance. Il cite d'ailleurs Dewey dans cet ouvrage et reconnaît dans la peinture abstraite, dans ses lignes sinueuses, les symptômes de cette période. La peinture abstraite n'est pas tant anti-réaliste que révélant les lignes des processus mentaux contemporains, comme si l'art s'attachait à faire le relevé des trajets qui suivent nos pensées et nos émotions⁷.
- 67 Le Poète – Le médium n'est donc plus considéré dans sa physicalité – ou dans son objectivité comme vous le dites – mais se diffuserait dans l'expérience même ?
- 68 Le Raisonneur – Les théories de l'époque interrogent en effet cette question. Cherchant à dépasser l'histoire moderniste de Clement Greenberg qui s'origine dans les années 1940, Rosalind Krauss envisage la production des années 1960 autrement. Les pratiques artistiques sont déjà, à cette époque-là, multimédia : installation, performance, sculpture, son. Le défi de sa pensée est d'arriver à les embrasser sous un prisme commun. Dans un texte sur la notion d'index, elle insiste particulièrement sur l'ancrage de ces pièces dans l'espace réel du musée ou de la galerie. Son livre sur la sculpture, intitulé *Passages*, est écrit en ce sens. Le spectateur ne se tient plus dans un face-à-face avec l'objet artistique mais se trouve dans un espace immersif. Il le traverse, d'où l'idée de passages. Toutefois, il me semble que la question du médium n'est pas évacuée pour autant. Par exemple, c'est avec tout l'arsenal des matériaux industriels que les minimalistes travaillent. Ces objets manufacturés, entraînent de nouvelles logiques de construction. On est ici loin du collage cubiste même si ces œuvres impliquent l'idée d'un parcours, non plus cette fois de l'œil mais du corps tout entier !
- 69 Le Poète – Moi, j'y verrais la même question. Qu'ils réalisent des collages ou des œuvres *in situ*, ces artistes se trouvent confrontés au même problème d'agencement. Comment faire tenir ensemble des éléments disparates et hétérogènes sans faire intervenir la figuration ou la narration, pour les cubistes, ou sans en appeler à l'imitation d'espaces pré-existants, pour les minimalistes *in situ* ? À une différence près : pour les artistes

modernes, la logique de montage relève d'une construction, de l'édification d'un ensemble abstrait mais cohérent, interne au plan de la toile ; pour les artistes des années 1960, la logique de l'installation relève d'un dialogue constant de l'œuvre avec le lieu. J'en reviens à ma ligne-parcours, celle qui court le long de ces ensembles et nous invite à les traverser – et le médium n'importe pas !

- 70 Le Raisonneur – A présent il fait déjà nuit. Nous pourrions imaginer traverser cette rue et rentrer à l'atelier ?
- 71 Le Raisonneur – Où en étions-nous ?
- 72 Le Poète – J'essaye de reprendre depuis le début. Nous sommes partis de l'idée d'un pré-médium. J'ai proposé que ce pré-médium soit composé d'agrégats de sensations, ou plutôt qu'il se constitue de lignes d'agencements de sensations. Si on les énumère (une à une), nous avons passé en revue la ligne de composition de l'âge classique, la ligne physiologique du romantisme, la ligne haptique du collage cubiste, la ligne-vecteur du montage cinématographique et la ligne parcours des installations des années 1960. Ce qui m'intéresse dans cette dernière, c'est qu'elle associe un « je vais » à un « je sens ».
- 73 Le Raisonneur – Même si Maurice Merleau-Ponty n'a été traduit que tardivement aux États-Unis – aux alentours des années 1970 – tout l'art de cette époque est emprunt d'une conception phénoménologique. Je citerai *Verb list* de Richard Serra, où il définit la sculpture au travers d'une liste de verbes d'action et de gestes. Ou encore *3L Beams* de Robert Morris, œuvre dans laquelle trois structures identiques en forme de L sont disposées dans l'espace diversement et impliquent à chaque fois chez le spectateur une perception nouvelle. Pour Rosalind Krauss, il n'y a pas un sujet qui préexiste à l'expérience de ces œuvres mais un sujet qui se construit dans l'immédiat de leur donne sensible. Mais je vois que vous avez cet ouvrage sur votre étagère ? Vous permettez ?
- 74 Le Poète – Oui, naturellement.
- 75 Le Raisonneur – Page 277. Je cite : « Nous ne sommes que la totalité de nos comportements visibles, tout aussi lisibles aux autres qu'à nous-mêmes. Nos comportements sont façonnés par le monde extérieur, par ses conventions, son langage, le répertoire de ses émotions – à partir desquels nous apprenons nos propres émotions »⁸.
- 76 Le Poète – Cela renvoie à ce que vous disiez tout à l'heure quand vous parliez d'Ernst Mach, nos corps sont des complexes de sensations...
- 77 Le Raisonneur – Pas exactement, la pensée de Mach s'inscrit dans une observation physiologique que l'on a accusée d'être grossière, quelque peu mécaniste, voire psychologisante et qu'Husserl ne reprendra qu'indirectement. Ici Rosalind Krauss rejoint Maurice Merleau-Ponty dans l'idée d'une réciprocité. Le spectateur n'est pas seulement « actif », se dirigeant volontairement dans l'espace, il est aussi mû dans et par cet espace. Il touche mais il est touché. Encore une fois le paradigme du sens tactile.... Mais (*son regard s'oriente sur le travail du Poète*), je croyais votre dessin abouti ? Ce n'était qu'une étape ?
- 78 Le Poète (*ignorant sa remarque, les yeux rivés sur son travail*) – Pour continuer à parler de lignes, il me semble qu'il existe aussi des lignes photographiques. Regardez, l'optique de l'objectif écrase ou dilate les différents plans de l'espace dans le cadre de la photographie. On se retrouve face à des rapprochements inédits, des liens, des lignes que nous ne verrions pas en expérimentant ce point de vue directement.

- 79 Le Raisonneur – Oui enfin c’est discutable, la photographie, qu’elle soit argentique avec ses grains d’halogénure d’argent pour le noir et blanc ou numérique avec ses pixels ne présente pas de lignes. Je parlerais plutôt de trame.
- 80 Le Poète – Pourquoi toujours réduire la chose à sa réalité scientifique ? Pensez-vous réellement que c’est avec cette réalité-là que je crée ? Non. Tout médium est d’abord médium engendrant des sensations, des lignes, des associations. C’est cela mon véritable matériel !
- 81 Le Raisonneur – Ne vous emballez pas, c’était juste une remarque. J’ai bien compris que votre atelier était celui de la sensation... Bon, comment travaillez-vous la photographie alors ?
- 82 Le Poète – Et bien je cherche les lignes qu’emprunte le regard dans l’image et j’essaie de les retravailler par le dessin, soit de les accentuer, soit de les détourner.
- 83 Le Raisonneur (*se penchant sur l’épaule du Poète et regardant l’ouvrage*) – Intéressant, j’aime bien l’effet de déréalisation que cela suscite. La photographie en effet ne se livre plus dans le code d’interprétation lié à son médium, c’est-à-dire l’image perçue en tant que trace objective d’une réalité passée, mais en appelle à un ailleurs, à un merveilleux.
- 84 Le Poète – Vous allez encore rétorquer que je me place sous la coupe de l’affect et de l’émotion mais pour moi, il n’y a aucune image qui ne soit neutre et « objective ». Toute image, même la plus insignifiante, éveille une sensation, une tonalité. C’est Warhol par exemple qui disait que la vie était plus intense et plus vraie dans les films.
- 85 Le Raisonneur – Oui, par effet de ressort dramatique... (*sourire complice au Poète*)
- 86 Le Poète – Je dirai plutôt par effet mythologique...
- 87 Le Raisonneur – Je ne vous suis pas.
- 88 Le Poète – Vous qui lisez beaucoup, vous devez connaître *La Société du spectacle* de Debord ? Bon, et bien, n’oubliez pas que toute image médiatique ou toute marchandise tend à être « maniable », taillée pour le besoin standardisé de chacun, assimilable facilement et assimilée sans qu’on y prenne garde. Roland Barthes parle de mythologie. Je ne reçois pas le signifiant photographique d’un homme avec un chapeau sur un cheval, je vois directement le *cow-boy* et j’appréhende avec lui les notions politiques et économiques d’entreprises individuelles qui lui sont afférentes. Le spectacle de Debord n’est pas si différent quand il parle de l’autonomie du spectacle sur la vie, d’images qui apparaissent coupées de l’existence. La sensation dans le spectacle n’est pas issue de l’expérience directe du spectateur avec ce qu’il contemple, c’est du *ready-made*, de l’automatique pour nos sens.
- 89 Le Raisonneur – Par rapport à la question que je posais sur le médium dans les années 1960...
- 90 Le Poète – Oui ?
- 91 Le Raisonneur – Est-ce qu’il n’y aurait pas un rapport ? Je veux dire que l’art de cette période pense l’expérience comme se détachant du médium. Et bien, ne faut-il pas y voir un écho de ce dans quoi nous plonge les médias ? Une coupure de notre expérience directe, de notre sensation directe, avec son image ?
- 92 Le Poète – Peut-être. Mais plus qu’à une coupure sensation-image, là où je critiquerai vivement la question des médias, c’est quand elle cherche à nous faire croire à un regard appareillé, à un regard qui voit tout, à son ubiquité.

- 93 Le Raisonneur – Il y a quelque chose sur lequel on vient de mettre le doigt, et qui nous ramènerait un peu à l'une de nos interrogations de départ : le lien entre le multimédia et les appareils, et plus généralement l'influence du progrès technique dans le processus historique que vous avez décrit.
- 94 Le Poète – Oui je sais ce que vous souhaiteriez m'entendre dire... Le travail de l'artiste, dans son élaboration, se nourrit des avancées scientifiques et techniques. Les études des couleurs de Chevreul sont fondamentales dans l'émergence de l'impressionnisme, fasciné par le rendu des effets de lumière.
- 95 Le Raisonneur (*reprenant sur la lancée*) – La pensée positiviste prépare cela. Le sujet est réduit à son corps. La vision à un système optique. Toute chose est quantifiable. Le médium apparaît d'ailleurs dans une transparence, en tant que support physique pour le regard. Il n'y a qu'à énumérer le nombre impressionnant de machines optiques au XIX^e siècle et d'expériences scientifiques dont la plus célèbre dans le monde de l'art reste celle d'Etienne-Jules Marey. Le fantasme est celui d'un œil souverain, détaché du corps, voyageant au travers du cinéma et des panoramas, rendu perfectible et puissant grâce à ces machineries, excité sans cesse dans le flux des médias, dans le foisonnement des éclairages et des enseignes urbaines. Lazlo Moholy-Nagy prône l'appareil photographique procurant une « Nouvelle Vision », une prothèse qui peut appréhender ce que l'œil nu ne peut saisir.
- 96 Le Poète (*se détachant de la table de travail*) – Voilà, j'ai terminé. Quelle heure se fait-il ? Accepteriez-vous un verre ?
- 97 Le Poète – Comment trouvez-vous le vin ?
- 98 Le Raisonneur – Si mon palais ne me fait pas défaut, je dirais que c'est un Bordeaux.
- 99 Le Poète – Exact. C'est un Cabernet sauvignon. Il a une ampleur très fruitée, légère, peu alcoolisée et en même temps une force tannique. Une double ligne pour ainsi dire... après notre discussion... Deux lignes mélodiques : l'une est aiguë, acidulée, au souffle court, l'autre est plus grave, déposant l'arôme progressivement et se prolongeant en bouche alors que la première ligne s'est tue. Et... Comment trouvez-vous le dessin ?
- 100 Le Raisonneur (*hésitant*) – J'aime beaucoup. (*Il prend une gorgée de vin et ajoute d'un seul trait*). Suite à la discussion de cette journée, une chose m'apparaît tout à coup, une chose que nous avons éludée, contournée, la question du Sens, et pour être abrupt, de son absence. À bien y réfléchir, je ne suis pas sûr qu'un spectateur soit celui qui perçoive une sensation et se mette soudain à rêver. Le spectateur, c'est aussi celui qui voit *quelque chose*, comprend et se met à penser. Pour rester chez Deleuze, j'ai l'impression que vous développez une *logique de la sensation* – mais *quid* d'une possible logique du sens ?
- 101 Le Raisonneur – N'y voyez là qu'une question venant parachever ce moment passionnant. Rien de plus.
- 102 Le Poète – Pourquoi s'arrêter en si bon chemin ? Vous avez raison. (*Inspiré*). Car, au final, qu'est-ce que le sens sinon la connaissance, mon cher ami ? Et la connaissance est aussi celle qui se fait par la sensation. Le travail que je viens de terminer reprend des gestes qui, perçus par le spectateur, peuvent réveiller des gestes passés, routiniers, de ce qu'on appelle l'*habitus*. Évidemment, il n'y a pas un Sens qui vient se coller strictement sur cette image mais une appréhension sensible de ses lignes et mouvements qui parlent, à leur façon, de l'esprit du temps. Pourquoi aimez-vous telle

ou telle pièce d'art primitif ? Pour sa forme, ce qu'elle fait résonner en vous ou bien pour les préceptes religieux et donc les relations sociales qu'elle porte ?

- 103 Le Raisonneur – Pour la connaissance qu'elle m'apporte du religieux au travers de sa forme.
- 104 Le Poète – Et bien voilà, vous avez votre réponse. La connaissance, le Sens dont vous vous préoccupez tant, relève aussi d'une connaissance intérieure. La configuration formelle d'une statuette d'art primitif m'imprègne de façon diffuse, les agrégats de sensations qui ont présidé à sa naissance et à la pensée qui l'a vu naître me font sentir quelque chose. C'est sur ce principe que tourne le tourisme culturel. Croyez-vous que les touristes étrangers lisent Georges Duby avant de visiter Notre-Dame ? Non ! Ils s'en imprègnent. De par sa structure, la cathédrale rend tangible l'idée de l'élévation de l'âme de la religion chrétienne. L'œuvre plaît parce qu'elle touche.
- 105 Le Raisonneur – Mais, dans le cas d'une œuvre d'arts premiers ou encore dans celui d'une cathédrale gothique, nous n'avons pas à faire à une œuvre individuelle. Les cathédrales sont un ouvrage collectif, n'est-ce pas ? Outre témoigner de la richesse des affects de la condition humaine, vous conviendrez qu'une œuvre d'art est toujours plus que cela. Il faudrait pouvoir revenir à quelque chose de moins subjectif pour concevoir que la sensation dans une œuvre, enfin les agrégats de sensation, peuvent nous mener à une quelconque connaissance.
- 106 Le Poète – Hoho ! (*Il sourit. Boit. Sourit à nouveau*)... Je vois aussi que vous pouvez produire des lignes sinueuses, cher Raisonneur.
- 107 Le Raisonneur (*lui rendant son sourire*) – Oui c'est la ligne de l'expression de la sensation d'un entêtement. Pourrait-on parler à présent de la sensation portée par un médium ? Nous évoquions tout à l'heure la société médiatique. Des cinéastes indépendants des années 1960 comme Peter Kubelka pensent le cinéma comme médium de temps et de lumière, dans ses effets de rythme et de clignotement. Wolf Vostell ou Nam June Paik cherchent quant à eux à saisir le flux télévisuel.
- 108 Le Poète – Vous qui m'affirmiez qu'il n'était pas possible de dégager une sensation dans sa pureté ! Nous parlons bien, depuis le début de cette conversation, d'associations et d'agrégats de sensations, n'est-ce pas ? Il me semble que toute sensation liée à un médium renvoie nécessairement à tout un ensemble iconographique relatif à cette époque. Dans *Sun in your Head* (1966), Wolf Vostell filme certes les oscillations du tube cathodique mais les images captées – *speakerine*, avions de guerre, missiles – y sont tout aussi importantes que le médium mis en exergue. Les images sont incarnées ! Cette question d'une connaissance de l'œuvre par la détermination de ses lois physiques est une affaire moderniste que nous avons largement dépassée ! D'ailleurs les années 1970 et notamment Robert Smithson y opposeront la notion d'entropie. Regardez autour de vous, croyez-vous que l'histoire nous mène vers des jours meilleurs, comme l'inculquait la foi dans une vision progressiste de l'histoire et des sciences ? Il y a justement un historien de l'art qui va envisager les choses autrement. Dans les *Formes du temps* (1973), Georges Kubler apprécie les formes artistiques dans leur agencement. Au lieu de chercher à les situer dans le temps, à les dater précisément et ainsi à perpétuer leur cours historique, il s'efforce de les comprendre dans leur disposition, dans l'articulation spécifique de leurs parties. Que ce soit le style gothique ou la perspective, elles ont toutes deux une façon de conformer les éléments constitutifs d'une façon particulière. Regardez le verre que vous tenez. Il remplit la même fonction qu'un

gobelet du Moyen-Âge mais toutefois, son aspect élancé, la façon dont le pied et le ballon s'harmonisent l'un avec l'autre, l'installent tout à fait dans le contemporain.

- 109 Le Raisonneur – Nous voilà donc sur le champ des techniques. Seriez-vous d'accord pour reconnaître leur importance sur l'organisation dans l'œuvre des sensations ?
- 110 Le Poète – Tout à fait. Marcel Mauss parle des techniques du corps et je crois qu'aujourd'hui nous sommes dangereusement soumis à un conformisme de nos gestes par l'utilisation des machines, des appareils, des espaces et objets standardisés qui constituent notre environnement.
- 111 Le Raisonneur – À la bonne heure ! Nous nous accordons sur un point.
- 112 Le Poète – Trinquons ! (*Levant son verre vers le Raisonneur*). Vous parlez de technique, moi de mouvement. Peut-être parce que je crois que toute technique doit nécessairement être incomplète, défailante. Pour rester dans le strict domaine artistique, je crois qu'à l'utilisation technique et systématique d'un médium, doit être préféré un mouvement, souple et sensible, et plus fragile aussi, passant d'un médium à un autre.
- 113 Le Raisonneur (*Feignant de jouer un personnage, il ajoute sur un ton solennel*) – Le réel est un flux continu. Prenons garde aux découpages arbitraires qu'en proposent les mots et les techniques.
- 114 Le Poète (*Reprenant le même air*) – Oui, dans cette mauvaise pièce de théâtre, nous plaçons tous coupables. Et moi de citer Godard qui cite lui-même Racine : « Quand tu sauras le crime et le sort qui m'accable. Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable. »

NOTES

1. Georges Vigarello, *Le sentiment de soi, Histoire de la perception de soi*, Paris, Seuil, 2014.
2. Sauvageot Anne, *Voires et savoirs, esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, PUF, 1994, p. 99.
3. Lettre de Cézanne à Joachim Gasquet. Bernard Dorival, *Cézanne*, Paris, Tisné, 1948, p. 106.
4. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 74.
5. Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, Paris, Denoël, Folio/essais, 1990, p. 28.
6. Dewey John, *L'art comme expérience*, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2010, p. 324.
7. Kracauer Siegfried, *Théorie du film, La rédemption de la réalité matérielle*, traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, Bibliothèque des savoirs, 2010, p. 416.
8. Krauss Rosalind, *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 277.

RÉSUMÉS

Supposez qu'un article puisse se dévoiler à l'instar d'un dessin, traversé par les lignes de dialogue entre deux interlocuteurs plutôt que se présentant comme le développement argumenté d'une thèse ou l'analyse fine d'un périmètre. Les lignes ici semblent s'étirer d'une façon pointilliste, rebondissent entre deux points de vue, et dressent peu à peu l'image d'une intuition intellectuelle. Au fil des pages de cet essai, les lignes s'allongent, elles viennent par là dissiper le flou de cette intuition pour épouser le contour de certaines idées, faire émerger des îlots de pensée et, dans ce tressage au début incertain, engagent la compréhension de ce qui n'était qu'un « ressenti noétique ».

AUTEUR

DAPHNÉ LE SERGENT

Daphné Le Sergent est artiste et maître de conférences au département Photographie de l'Université Paris 8. Son travail de recherche articule pratique artistique et réflexion sur l'œuvre. En 2009, elle a publié *L'image-charnière* ou le récit d'un regard aux éditions L'Harmattan. Son travail va être présenté au Jeu de Paume à Paris et au CAPC de Bordeaux en juin 2018.