

# **« Noosphère »**

**Gauthier d'Ydewalle**

**Présentation de l'exposition  
et commentaires de l'artiste**

**Au Musée de la Photographie de Charleroi  
du 25 septembre 2021 au 16 janvier 2022**

## Philosophie *appliquée*, photographie *impliquée*

### Présentation de l'exposition par François de Coninck

« Il y a livre – et lecture, existence et raison d'exister – s'il y a d'abord un texte. C'est-à-dire une expression symbolique de sens. Aussi le livre donne-t-il à voir ce qui autrement s'écoute : le produit de l'invisible et silencieux exercice de la pensée. »

Alexis Bonnew, « L'objet et le livre », 1976

Le livre est le support électif de la pensée. Nul objet ne lie de façon aussi inextricable matérialité et abstraction – la première étant au service de la seconde, car il s'agit de ne pas confondre l'essentiel et l'accessoire. Gauthier d'Ydewalle ne se laisse pas emporter par la seule jouissance esthétique des caractères accessoires du texte – ces éléments qui font du livre un objet matériel de plaisir visuel et sensuel : c'est plutôt l'amour de la réalité véritable, élémentaire et essentielle du livre qu'est le texte, cet objet immatériel, qui fonde sa passion pour la philosophie et la littérature, et qui nourrit en conséquence son travail plastique.

Ainsi, c'est la noosphère – du grec *noûs*, l'esprit, et de *sphaira*, la sphère – que ses compositions photographiques nous invitent à explorer, en prenant le temps qu'exige la pensée lente, longue et profonde qui prend forme et vie en se structurant dans les livres. En perpétuelle expansion comme l'univers physique, la noosphère est donc l'espace de l'esprit critique, dédié aux idées et aux concepts. Elle se distingue de la biosphère, l'espace où se déploie le vivant – les objets matériels animés – comme de la géosphère, l'espace qui regroupe les objets matériels inanimés. Les pensées réfléchies, elles, sont bien des objets immatériels animés : des entités intellectuelles vivantes qui ont acquis, grâce aux livres, une existence propre, autonome. Car chaque poème, essai ou roman invente un monde, crée un univers peuplé de figures, d'idées, de personnages qui vivent ensuite leur propre vie. Cet univers se régénère sans cesse : il reprend vie à chaque fois qu'un lecteur s'en empare, avec sa propre subjectivité.

Aussi la nature *vivante* du livre ne fait aucun doute pour l'artiste : le livre est l'enveloppe physique de la vie de l'esprit – il en est sa chair. Comme le corps humain, le papier imprimé et relié pour former un livre où éclôt une œuvre littéraire ou philosophique est une matérialité physique qui rend possible une relation intellectuelle, émotionnelle, affective avec l'esprit de l'auteur dont l'œuvre de pensée est capable de susciter l'amitié, l'amour, la répulsion, la haine, les larmes ou le rire du lecteur : pas moins qu'un être vivant, il est en effet possible d'aimer ou de haïr un livre, de le désirer ou de ressentir du dégoût à son égard. Les compositions photographiques de Gauthier d'Ydewalle visent à restituer, dans une forme plastique soigneusement échafaudée, cette intimité quasiment charnelle que nous pouvons connaître avec un livre. Il s'agit donc de le rendre présent, attirant, fascinant voire obsédant.

Ainsi, comme le portraitiste qui s'emploie à saisir l'expression de l'âme, à fixer sur la pellicule l'intériorité, l'identité profonde d'êtres de chair, Gauthier d'Ydewalle photographie les êtres de pensée que sont les livres en les immergeant dans des compositions qui ont pour vocation d'exprimer le substrat, l'originalité, le génie – bref : la personnalité unique – de l'œuvre littéraire, philosophique ou poétique qui fermente en eux.

Pour ce faire, sa méthode est de ne rien laisser au hasard. Tous les éléments représentés font sens : chaque composition a sa justification, chaque détail sa signification. Tout se veut langage : rien n'est fortuit dans ce jeu où la forme plastique se fait signe. L'expression des postures, l'agencement des volumes et des formes, la trajectoire des lignes droites ou courbes, les tensions entre les textures et les couleurs, le jeu des teintes et de la lumière doivent permettre de dégager un système de relations significatives qui puisse dire, à son tour, l'essentiel de l'extraordinaire présence de ces livres, de leur existence toute personnelle et de leur intériorité. Gauthier d'Ydewalle tient d'ailleurs à nous donner les clés pour décrypter son langage visuel : ses commentaires, précieux, font partie intégrante de cette œuvre entre philosophie appliquée et photographie impliquée qui renouvelle, par la singularité de sa démarche, le genre de la photographie plasticienne.

François de Coninck

## Point de vue d'un écrivain sur l'œuvre de Gauthier d'Ydewalle

Par Romain Sardou

J'aimerais aborder l'œuvre de Gauthier d'Ydewalle du point de vue de l'écrivain. De cette étrange race de femmes et d'hommes qui, depuis que les songes ont vocation à être fixés sous toutes les formes possibles, s'excluent délibérément du monde pour mieux le reconstituer dans leur tête à travers un langage choisi. Tous se réveillent un jour avec, non pas une « œuvre », non pas un « roman » ou un « poème », mais bien un objet entre les mains, quelque chose de lourd, de compact, d'ostensiblement inerte et concret, d'aussi réel dans le monde sensible qu'une poignée de porte ou un verre à dents ...

Je ne connais pas d'écrivain qui ne se souvienne du moment où il a tenu pour la première fois son premier livre imprimé entre les mains. Pendant quelques secondes, il se fiche bien de savoir s'il est beau ou non, si le nom de l'auteur est suffisamment mis en avant, si la couverture est la bonne porte d'entrée vers son univers : il le touche, le caresse, le soupèse, il le renifle peut-être, s'en inquiète. Il est devenu le singe de son propre monolithe...

Les sentiments qui naissent tout de suite après sont trop divers et mêlés pour être généralisés, chaque auteur les vit à sa manière, mais le livre imprimé reste un avertissement : ton je est réellement devenu un autre, et tu vas désormais subir sa loi... Cet autre est un étranger absolu. Cet autre va prendre son temps pour se matérialiser devant son créateur. Il n'est plus l'œuvre de l'œuvre, mais l'œuvre... des lecteurs, ces télépathes qui pénètrent dans le cerveau de l'auteur comme s'ils rentraient chez eux.

L'objet-livre est le véritable point final de l'œuvre aux yeux de son créateur. Mais il est le commencement de la littérature, cet art qui se fait à deux. Malgré ce qu'il peut croire, l'auteur n'en a pas fini avec son livre désormais imprimé ; à travers les lecteurs, il va lui revenir changé, transformé même, autre. Pour paraphraser Carl Jung, on pourrait dire que la rencontre entre un livre et un lecteur est comme le contact entre deux substances chimiques : « S'il se produit une réaction, les deux en sortent transformées... » C'est aussi troublant que choquant. Ce que le primo-auteur ne sait pas encore en tenant pour la première fois son premier livre, c'est que celui-ci va continuer d'évoluer, de grandir même, qu'il va croiser des lecteurs qui lui diront sur son œuvre des choses qu'il ignorait complètement, auxquelles il n'avait jamais pensé en travaillant, il va découvrir que son livre est une partition et que bien des choses involontaires s'y sont inscrites pour être, elles aussi, jouées « fidèlement ». Un auteur croit tout savoir de son livre, il peut en revendiquer la moindre virgule, mais une chose essentielle lui manque : il ne sait pas le lire pour la première fois. Et cela le disqualifie à jamais pour être le meilleur juge de son travail achevé. C'est à cet objet de papier qu'il incombe de faire entendre par d'autres le dernier mot d'une œuvre qu'il croit entièrement personnelle. C'est en cela que le livre différera toujours de la poignée de porte ou du verre à dents. Même s'il vous sert à caler le pied d'une commode, il se peut qu'un lecteur le ressaisisse un jour pour l'ouvrir et redevienne le télépathe critique et amoureux qui lui redonne vie.

Un livre inspire aussi de nouveaux livres. Sénèque se relit dans Montaigne, Montaigne se relit dans Shakespeare et dans Proust, Virgile se relit chez tous les écrivains occidentaux (même ceux qui l'ignorent), en cela plus qu'en tout, le livre n'a rien d'un objet inerte puisqu'il peut féconder des rayons entiers de nouveaux livres, de nouveaux primo-auteurs, de nouvelles découvertes. L'objet-livre est décidément un outil de sorcier, qui s'auto-élabore (comme le dit Edgar Morin), tout en engendrant des doubles infinis sans jamais se répliquer.

Et puis l'objet devient l'œuvre elle-même. Les enlumineurs du Moyen-âge, les relieurs et les illustrateurs du dix-neuvième siècle, les amateurs du beau, ont toujours rendu hommage à la page écrite en la magnifiant. Avec cela, encore, ils sont créateurs de nouveaux, interprètes, et s'ils disent quelque chose de l'œuvre choisie, ils parlent aussi d'eux-mêmes, y compris involontairement.

Gauthier d'Ydewalle parle de lui à travers ses œuvres. Héritier à mi-chemin des frères de Limbourg et de Jorge Luis Borges, il fait œuvre d'interprétation de la chose écrite et, parti de Dante ou de Céline, livre sa lecture dans son langage choisi. Mais, selon moi, cela va tout de suite beaucoup plus loin : aux lecteurs que nous sommes, qui connaissons certaines des grandes œuvres qu'il a abordées, il se fait l'interprète de nos interprétations et son travail réveille nos souvenirs, nos impressions et, surtout, des évidences. Je suis resté béant devant son « Cervantès » et son « Casanova et Kant ». Pour le premier, je me suis retrouvé intégralement replongé dans ma lecture du Quichotte, comme si je venais à peine d'en sortir (alors que cela date) et j'ai longtemps laissé les souvenirs remonter en fixant son triangle rouge, qui est nous, qui est l'Hidalgo, qui est l'auteur manchot, qui est bien d'autres choses encore... ; pour le second, j'ai été pris comme sous une décharge électrique, ou un cri strident, quelque chose qui révoltait mon entendement et me forçait à comprendre ou à m'échapper. Il me ramenait aux limites de ma lecture face à la grandeur des œuvres.

Il le sait, Gauthier d'Ydewalle est un sorcier de la noosphère de Teilhard dans laquelle il s'est si bien reconnu : il la provoque, la rend sensible, active et délicieuse (même chez ceux qui l'ignorent). Sa photographie enveloppe des pensées changées en objet, des images apprises grâce à des mots, des idées tombées dans la matière, des histoires réduites magnifiquement à un trait ou une couleur, il raccourcit en voulant tout dire, résume en définissant, lit en composant, il nous rend voyeur-lecteur.

Je m'imagine un primo-auteur qui, avant même de recevoir et de toucher son premier livre imprimé, aurait le privilège de découvrir une œuvre originale de Gauthier tirée de son ouvrage tout juste achevé. L'encre à peine sèche, toute son œuvre condensée en une photographie... Tout son livre dans un point ou un ruban de Möbius ?... S'il est vaillant, il en apprendra beaucoup sur la littérature en générale (ce tapis-volant au sein de la noosphère) et sur la vie de l'esprit en particulier.

Pour la première fois, peut-être, il aura ce privilège refusé à tous les écrivains de lire son livre... pour la première fois... Pour une photographie, quelle histoire !

Paris, le 3 septembre 2021

Romain Sardou

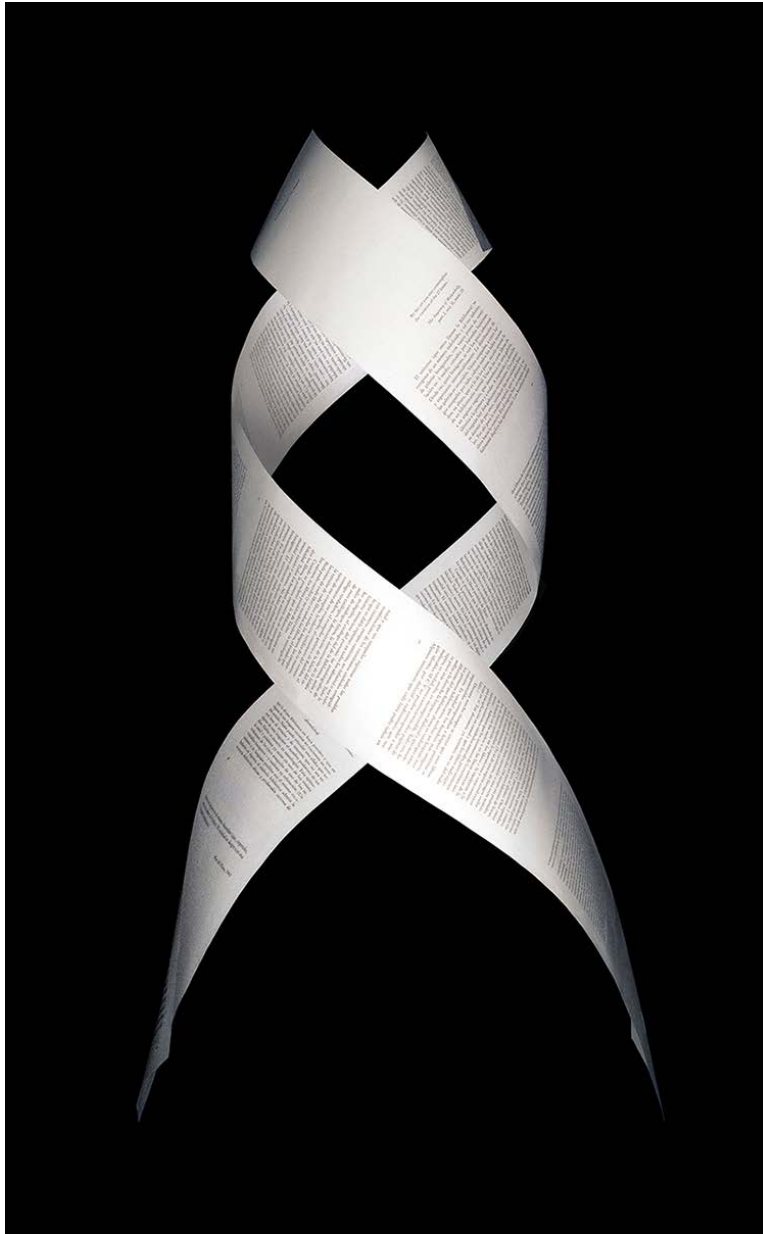
## **Commentaires des œuvres par l'artiste**

Dans mes compositions, la réalité qu'il s'agit de représenter appartient à l'univers de la pensée. Il n'y a pas de lieu à montrer, pas de moment à saisir. L'apparition du livre est seulement invocation. Le texte qu'il contient habite un autre monde. Un au-delà de la matière. L'image photographiée se voue ici à une certaine picturalité. Elle va de pair avec l'adoption d'une position particulière dans le champ de l'abstraction. Pour exprimer l'essentiel d'une œuvre de pensée, par nature si complexe et originale, il s'agit d'inventer un langage formel à chaque fois renouvelé. C'est ce qui rend nécessaire l'écriture d'un commentaire qui explique ce qui est signifiant, ce qui est signifié.

Gauthier d'Ydewalle

**« Borges, La Biblioteca de Babel »**

2016, 80 x 129 cm



## « Borges, La Biblioteca de Babel »

### Le géant

Dans la nouvelle, Jorge Luis Borges décrit une bibliothèque où tous les livres déjà écrits et à venir sont rassemblés. Une Tour de Babel est ici formée par deux exemplaires du texte complet de la nouvelle. Les bandes sont inversées en référence à l'usage de l'oxymore dans l'évocation de l'infini par Borges. La totalité des livres est la totalité des potentialités de l'expression humaine. Voilà pourquoi la Tour évoque une double spirale d'ADN, en référence à la quasi infinité des combinaisons génétiques. En écho à l'humanisme borgesien, la composition évoque également une silhouette humaine. Tous les livres, c'est tout l'Homme. La posture du colosse s'inscrit dans une attitude de défi, comme c'était le cas pour les constructeurs de la Tour de Babel qui prétendaient toucher le ciel ..."

Scanner le QR code pour visionner une vidéo de présentation d'une explication plus développée de cette œuvre sur Youtube





« Dante, La Divina Commedia »

2013 - 80 x 130 cm



Collection du Museu de Arte do Rio (MAR)  
Rio de Janeiro, Brésil

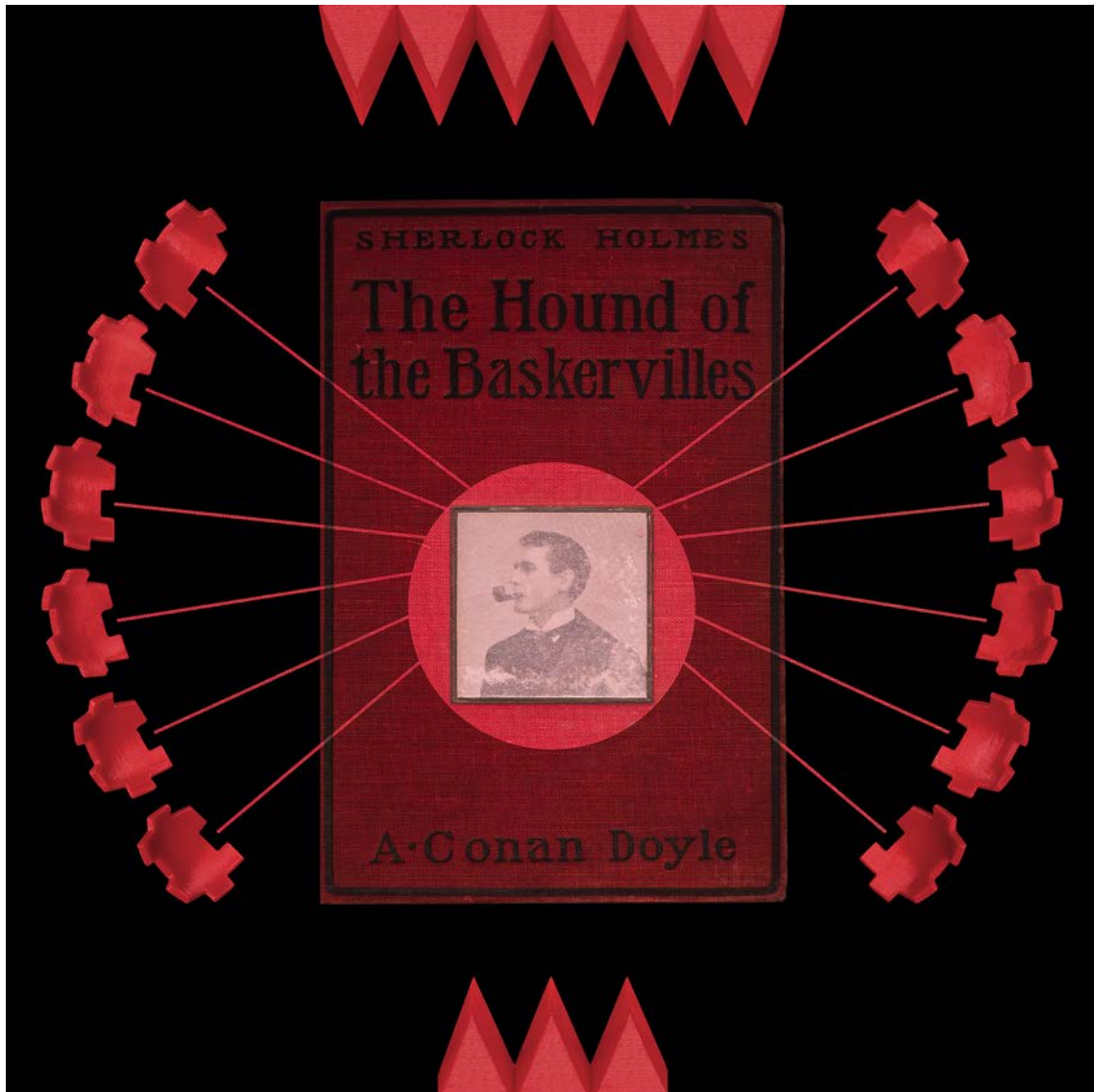
## « Dante, La Divina Commedia »

### Pour l'amour d'elle

La Divine Comédie n'est au fond qu'un prétexte inventé afin que Béatrice puisse revivre dans l'esprit de Dante. C'est l'écrivain Jorge Luis Borges qui nous dévoile que ce chef-d'œuvre littéraire a pour vocation de permettre à son auteur de retrouver l'aimée disparue. Dans le récit, Béatrice est le guide spirituel de Dante quand il lui faut traverser le purgatoire. Voilà une allégorie choisie de sa propre existence vécue sans son aimée. Enfer, Purgatoire, Paradis, les chapitres sont tournés en rouleaux pour délivrer une Vérité éternelle. La Divine Comédie a lieu dans l'éther noir et fermé du monde spirituel. Cet éther a naturellement pris la forme des cercles qui le composent. Le pauvre Dante est quant à lui perdu dans le monde matériel. Un monde voué au désir, rouge. Son itinéraire initiatique a pour enjeu la mise en communication entre le monde spirituel et le monde matériel. Parcourir l'enfer est glacial pour l'âme et c'est pourquoi le chemin est bleu. La route vers le paradis réchauffe ensuite au soleil jaune de Dieu. Entre Dante et Béatrice, point noir et point rouge, entre un sujet ouvert au divin et un objet de son désir, le lien prend la couleur verte de l'espoir. Car l'attente qu'impose le passage au purgatoire a pour vocation d'offrir la possibilité d'une espérance. Sans le purgatoire, l'idée de l'enfer et du paradis seraient spirituellement stériles et de leur confrontation ne résulterait qu'une aporie. Alors que le mélange du bleu et du jaune laisse apparaître le vert aux yeux de l'homme. Pour franchir le vide de l'éther et atteindre l'espace spirituel que constitue l'œuvre littéraire de Dante, il n'y aurait que le désir d'amour d'un homme pour une femme. Voilà pourquoi la circulation entre bas monde et au-delà prend soudainement la couleur écarlate du sang. Ces trois rubans de papier rouge jouent un rôle essentiel. Dans un mouvement d'inversion s'équilibrent amour et foi, réalité et littérature.

« Sherlock Holmes, The Hound of the Baskervilles »

2016 - 100 x 100 cm



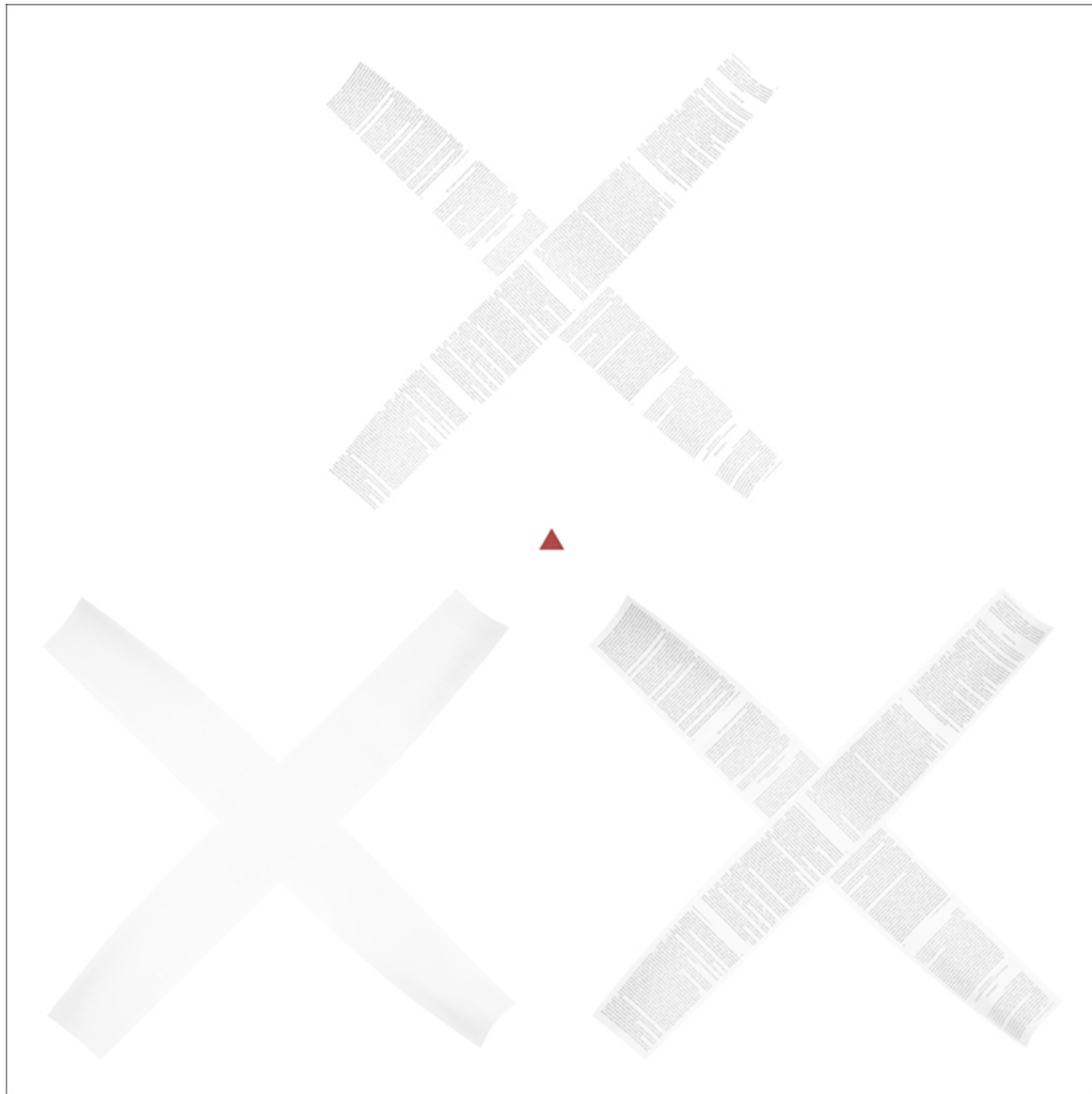
## « Sherlock Holmes, The Hound of the Baskervilles »

### Cannibale

Arthur Conan Doyle a littéralement ployé sous la pression des lecteurs qui étaient persuadés de l'existence positive de Sherlock Holmes. L'immense succès rencontré par ses romans mettant en scène le célèbre détective a donné au phénomène une ampleur oppressante. A tel point que Conan Doyle, harcelé par des lecteurs qui ne voient désormais en lui qu'un personnage secondaire dans l'ombre de son propre héros, finit par déclarer : « Si je ne tue pas Holmes, c'est lui qui me tuera ». Lorsqu'il fait exécuter Holmes par l'entremise de Moriarty dans « Le dernier problème », roman au titre évocateur, l'émoi du public prend des proportions délirantes. Lettre de supplications, d'insultes, crises de nerf chez les libraires ... Conan Doyle va résister autant qu'il pourra à la pression des éditeurs. Et puis quelque chose va se briser chez cet homme que la détermination, le courage physique, la puissance intellectuelle et la force morale caractérisaient jusque-là. Il se résoudra à redonner vie à Holmes mais sa personnalité va lentement se dissoudre et périliter, vampirisée par celle de Holmes dont beaucoup de gens sont persuadés de l'existence réelle. Conan Doyle perd sa crédibilité en faisant la promotion du spiritisme. Revirement inouï pour ce médecin agnostique qui se vouait au rationalisme et qui croit désormais à la réalité d'êtres de pensée ... C'est dans « Le chien des Baskervilles », épisode préquel, qu'il se résout à ressusciter Holmes. Sur la couverture de l'édition originale américaine de 1902, une photographie du détective a été collée. Comme pour dire : il est vivant. Dans la composition, le livre est plongé dans l'ombre et en retrait. Un coup de projecteur centré sur le portrait de Sherlock Holmes souligne sa prééminence. Le roman est marqué par la hantise de la dévoration, ce qu'évoquent les deux séries de prismes triangulaires imprimés en 3D, telle une gueule ouverte prête à se refermer. Conan Doyle est le premier à subir cette crainte d'être dévoré par sa création. Mais l'auteur crée le sentiment trouble que Sherlock court le risque d'être lui aussi dévoré par un chien monstrueux qui hante une lande où des bourbiers peuvent tout aussi bien engloutir un homme. Dans le conflit qui oppose l'écrivain et son héros, c'est à qui dévorera l'autre. Ce sentiment de dévoration, crainte et désir inavoué pour l'auteur, correspond à une pulsion fusionnelle marquée d'interdit. Comme dans le rituel cannibale, il s'agit de manger l'autre pour faire vivre en soi son esprit. Ce qui rend le personnage de Holmes aussi vivant réside peut-être dans la puissance originale du génie qui le caractérise. Le fonctionnement de son intellect crée un spectacle qui suscite la fascination. Les pièces d'un puzzle sphérique, également imprimés en 3D, émanent du cerveau de Sherlock Holmes. Elles sont reliées par des faisceaux faits de la matière de la couverture du livre. De fait, le génie particulier du détective réside dans sa capacité à faire la synthèse d'une multitude de détails observés. Il voit la réalité comme un système dont tous les éléments sont liés. Son investigation porte au plus haut point une logique de déduction holistique. Le moindre fait correctement analysé lui permet de déduire les événements qui l'ont provoqué ainsi que les conséquences qui en découleront. Il élimine systématiquement les interprétations impossibles, reste la bonne. Exactement comme pour un puzzle sphérique où chaque élément est également constitutif d'une réalité globale.

**« Cervantes, Don Quijote »**

2019, 150 x 150 cm



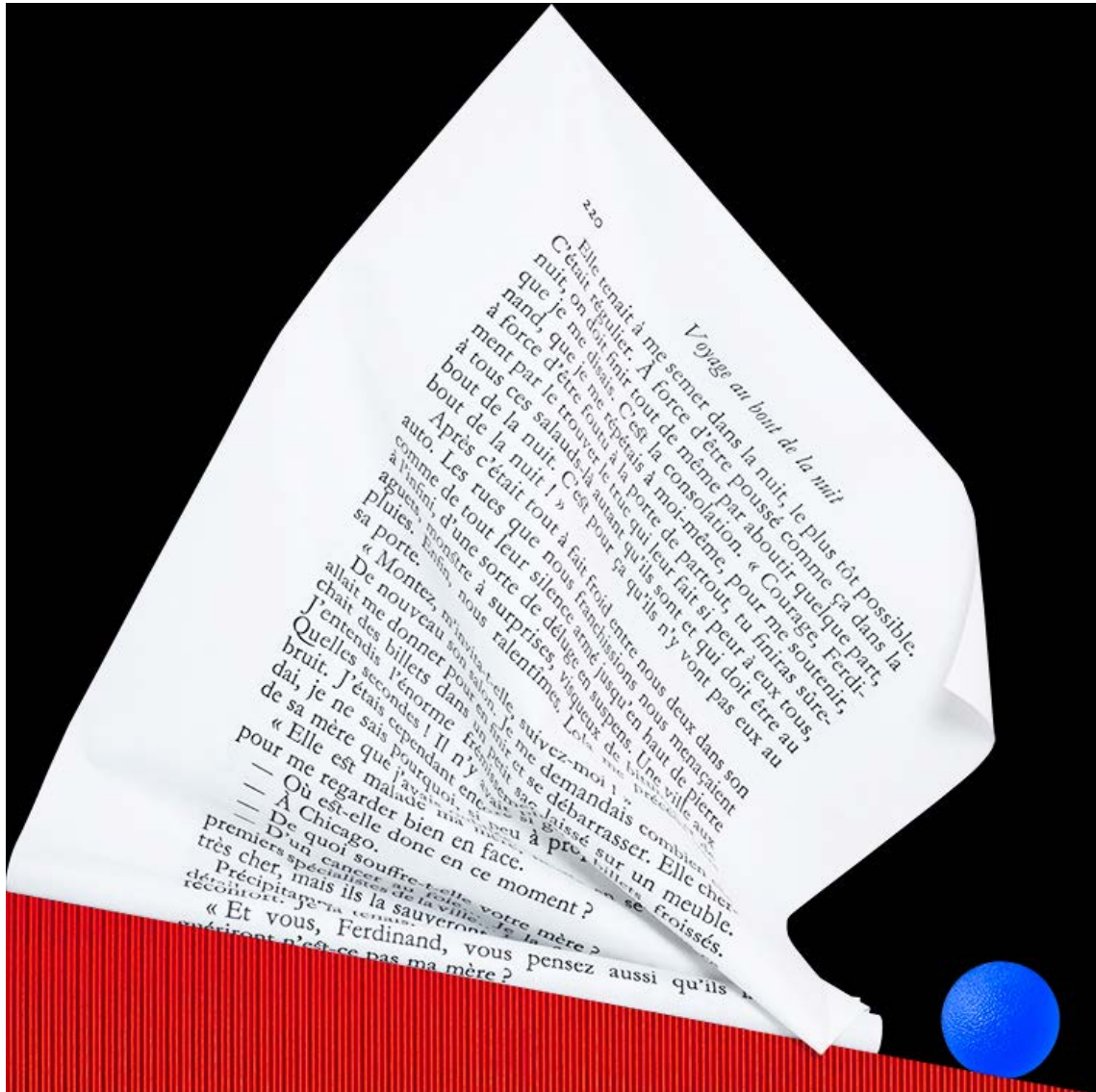
## « Cervantes, Don Quijote »

### Dialectique et modestie

Si le récit de Cervantes est porteur d'universalité, c'est parce qu'il évoque sans détours la confrontation de l'esprit à la réalité. Cet éternel obstacle à nos rêves. A gauche de la composition, les ailes du moulin de la Mancha sont au départ objets concrets, vides de signification, « X », quand elles sont formées par les pages du livre privées de texte. Brutales et blanches, mécanique sans conscience, elles frappent et terrassent Don Quichotte. Plus haut au centre de la composition, les ailes du moulin ne sont plus formées que par les mots du récit débarrassés du papier. Ils existent là comme pensée, uniquement, hors du monde lorsque se libère l'imagination. Et c'est un déchainement, aussi, car Don Quichotte fait du territoire des songes un lieu propice à l'audace au risque de se faire rosser par des géants inventés mais non moins brutaux. A droite, caractères imprimés sur le papier, les pages sont complètes. Elles forment l'œuvre de l'auteur au-delà du regard de son héros. Cervantes a voulu que cette notion de création littéraire soit présente dans le livre. Dans la seconde partie du récit, Don Quichotte apprend que ses aventures passées ont fait l'objet de textes publiés qui l'ont rendu célèbre. Comme pour dire que sans cet englobement des contraires que la création fait advenir, ni le réel ni l'inventé n'auraient droit de cité. Thèse, antithèse, synthèse. Le Don Quichotte de Cervantes est une dialectique. Tandis qu'un tout petit triangle placé au centre se veut expression de la faiblesse fondamentale de Don Quichotte. Une faiblesse sublime qu'il offre sans cesse à son idéal. Une faiblesse d'autant plus grande qu'il ne concède jamais rien au réel. Et cela exige une volonté sans limite qui rougit le triangle dont les trois angles minuscules suffisent à renforcer et équilibrer toute la composition. La puissance paradoxale de cette toute modeste représentation formelle du « chevalier à la triste figure » provient d'une inversion proportionnelle par rapport à la taille humainement excessive des moulins. Car l'homme qui rêve transforme sa fragilité en grandeur. Trois croix énormes pour dire le grandiose de l'union tumultueuse du réel, de l'imagination et de la création dans le chef d'œuvre de Cervantes. Mais l'ascétisme du héros, son dénuement, ses vaines espérances, tout cela fait que les ailes de moulins apparaissent diaphanes. Discrètes pour laisser place à la compassion que Don Quichotte mérite et que nous devons ressentir à son égard. Comme possiblement à nous-même.

« Céline, Voyage au bout de la nuit »

2017, 120 x 120 cm



## « Céline, Voyage au bout de la nuit »

### Immense petitesse

L'écriture de Céline est un gigantesque monument. Mais c'est de l'avilissement volontaire des sentiments que provient la force colossale de ses mots. Le « Voyage au bout de la nuit » est comme une montagne molle, à la fois un sommet et un affaissement. Pour produire cet effet double, une page clé du roman a d'abord été détachée pour être photographiée. Un tirage géant de cette image a ensuite été imprimé sur une toile souple de coton. Dans la composition, la page apparaît dans sa taille réelle. A côté, une petite sphère translucide incarne la subjectivité de l'auteur. Sa couleur bleutée traduit la froideur nécessaire au cynisme. Elle n'est éclairée que par la lumière que produit la page géante. La sphère devrait rouler jusqu'au point de néant qui se trouve en bas du plan incliné. Mais elle est immobile. L'importance que Céline s'accorde à lui-même tient lieu de gravité et la sphère, corps mou invertébré, s'écrase pour s'immobiliser à mi-chemin du génie et du rien. Si l'œuvre de Céline est immense, sa personne est petite. Peut-on oublier son antisémitisme et son passé de collaborateur des nazis ? Le socle rouge strié de lignes verticales communique à l'œuvre l'énergie que produisent les souffrances du temps, à savoir la guerre, la maladie, la misère. Mélange de sang et d'ombre. Nourriture du Voyage.



**« Duras, Moderato cantabile”**

2021 - 180 x 60 cm



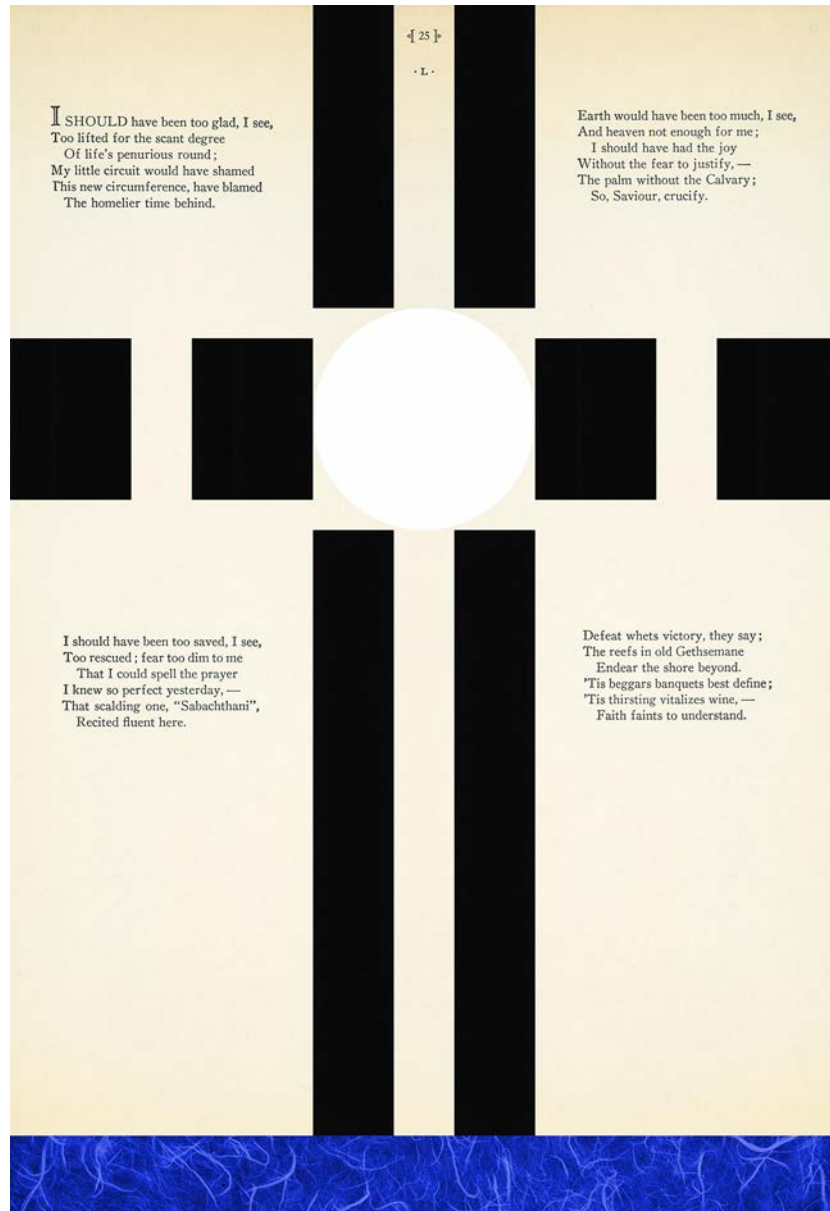
## « Duras, Moderato cantabile »

### Transfiguration de l'abîme

Il n'y a pas d'analyse ni de démonstration dans *Moderato cantabile*. C'est l'époque du Nouveau Roman. Il y a seulement le spectacle immersif du réel qui se déroule, comme lorsqu'une mélodie chantée nous entraîne un peu malgré nous. *Moderato cantabile*, la sonatine toute simple de Diabelli, donne une trame à la fois modérée et chantante au défilement modulé des pages calqué sur l'analyse spectrale du son. Les pages du livre portées par les variations de la musique se déroulent devant l'égo de l'auteure dont on peut imaginer le regard fixé au centre de la composition. Comme elle, il faut s'approcher davantage pour que les feuillets apparaissent dans cet angle de vue. Car entre Marguerite Duras et son incarnation dans Anne Débarède, du je au je, il y a une proximité évidente. Duras puise dans son vécu les tourments d'une passion amoureuse passablement autodestructrice. Anne et Marguerite s'enivraient à mort pour traverser l'amour fou. Dans le roman, Anne dit que la sonatine évoque pour elle la « damnation de son amour ». Elle se laisse guider par la musique prise du désir de reproduire la "chanson" de la femme tuée et de son amant assassin, un couple maudit qu'elle a croisé par hasard au début du récit. Chanter, c'est emprunter. *Cantabile*. Anne est une femme passive, indéterminée, sans caractère ni consistance. Sans volonté, sinon celle de laisser le vin guider ses pas avec Chauvin, l'homme rencontré qui partage sa fascination suicidaire. Anne est *moderato*, modérée, comme un point zéro. Sans érotisme, l'amour est un anéantissement pour elle. Dans la réalité de Duras, la folie amoureuse a pris un chemin différent. Quand elle écrit *Moderato Cantabile*, elle traverse un maelstrom passionnel avec Gérard Jarlot, son bel amant. Un étalon. Elle découvre l'érotisme extrême, teinté de violence, comme dans une « chute délicieuse », dit-elle. L'alcool leur sert à glisser plus encore. Pour se perdre assez. Pour souffrir et jouir encore plus, jusqu'au bout du voyage. Tout en bas de la composition photographique, au fond de l'âme, une portée à la couleur vineuse ne retient pas les notes. Les pages s'élèvent dans le noir, la nuit, le néant. Comme pour dire le vide sous ses pieds dans une danse de mort. Qui a vécu sans réserve la folie d'une passion amoureuse sait cela. Mais Marguerite Duras dira qu'écrire un livre « démontre qu'elle n'est pas encore morte ». Cet amour sulfureux aura au final été pour l'écrivaine une expérience précieuse car *Moderato cantabile* constitue une rupture radicale sur le plan littéraire. Une libération. Dans ce livre, l'écriture de Duras s'est dépouillée de tous les artifices. Elle dit : « Il faut démolir la grammaire » pour écrire la folie. Son style s'y affirme, original, unique même, doté d'une précision et d'une énergie que le travail forcené de Duras rend possible. Délivrée de l'influence de Beckett, d'Hemingway, elle écrira désormais avec une énergie issue de sa seule intériorité. Il n'est pas fortuit que les pages du livre apparaissent détachées, oublieuses de l'idée de reliure, comme portées par l'inspiration singulière qui les habite, libres.

## « Emily Dickinson, Poems »

2016 - 80 x 117 cm



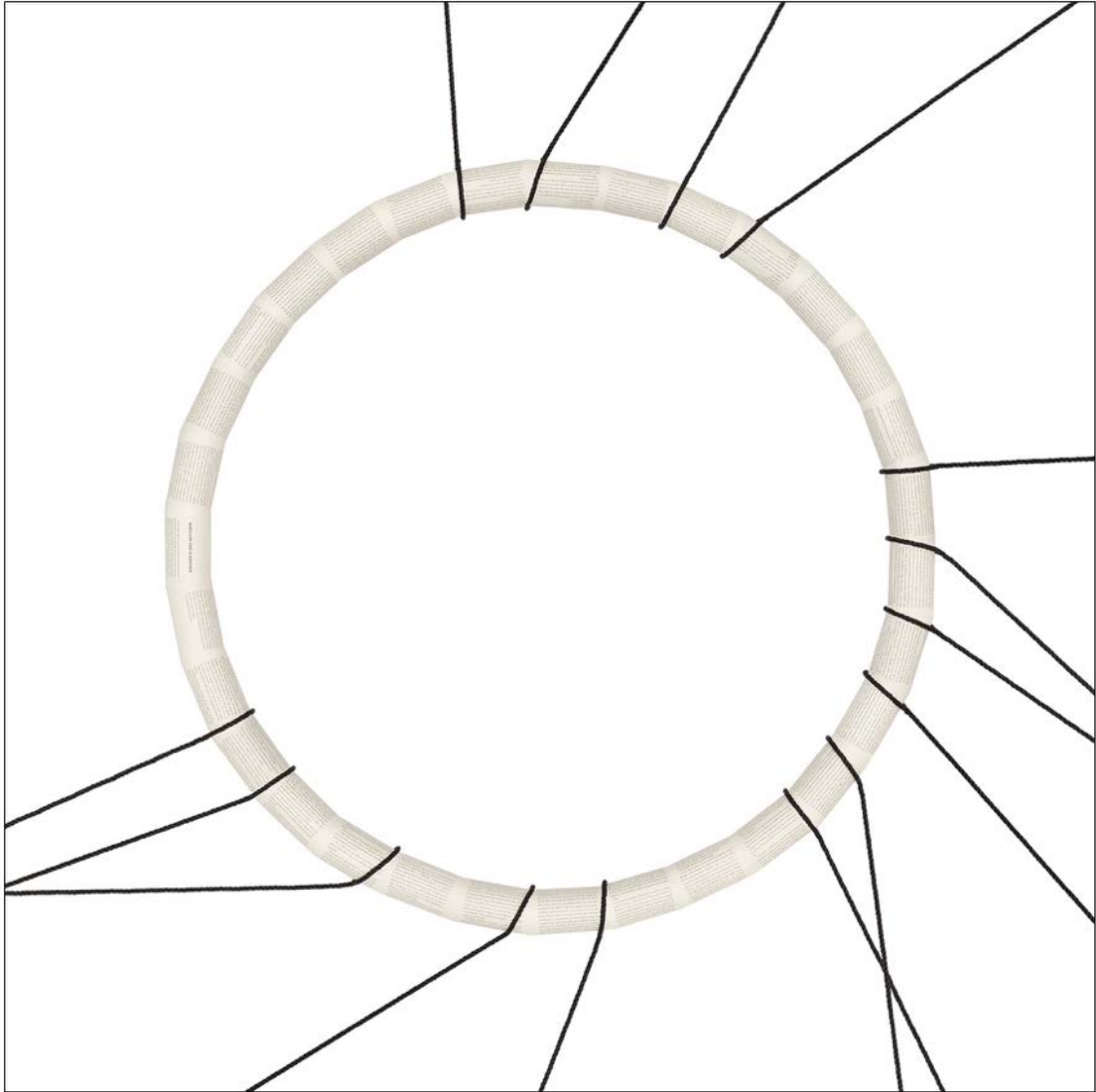
## « Emily Dickinson, Poems »

### Une croix pour les agnostiques

La composition met en exergue l'agnosticisme d'Emily Dickinson en donnant la représentation d'une croix évidée et scindée. Mais pour la poétesse meurtrie par les disparitions de trop d'êtres aimés, il n'était pas possible de rejeter la possibilité d'une vie après la mort. Dans sa poésie, l'expression du doute religieux et le besoin d'éternité réapparaissent constamment. La recherche d'une représentation formelle de la pensée dickinsonienne donne l'occasion d'aborder en profondeur la symbolique de la croix. Celle-ci réunit en général deux axes dans un effort de résolution des contraires. Dressé, s'éloignant, l'axe vertical s'inscrit dans un plan spirituel. Couché, diffusant, l'axe horizontal s'inscrit dans un plan matériel. L'intersection se fait le lieu très particulier qui rend nécessaire la synthèse du spirituel et du matériel, de l'esprit et du cœur, de l'amour de dieu et de l'amour terrestre, du divin et de l'humain. La croix est une forme qui répond aux interrogations de la spiritualité déjà bien avant le christianisme. Elle apparaît dans d'innombrables représentations mystiques issues des anciennes cultures mésopotamienne, hindoue, inca, amérindienne et d'autres encore. Synonyme de supplice chez les romains, elle ne s'impose pas d'emblée à l'époque des premiers chrétiens. Mais la puissance symbolique de la croix où mourut le fils de Dieu fait homme s'impose. Sa forme se décline en dizaines de variantes dans une propension chrétienne à réinterroger encore et encore le signe de la croix. Donner une représentation formelle à la spiritualité d'Emily Dickinson donne l'occasion de créer une nouvelle croix. Une croix pour les agnostiques. Son axe vertical est creux, signifiant par là que le chemin que la religion trace vers le ciel n'offre pas un réel accès à Dieu. Les bras horizontaux de la croix sont scindés, sectionnés. Il s'agit d'évoquer l'impossibilité pour la poétesse de partager sa perception désespérée de Dieu dans le Massachusetts bien-pensant de la fin du 19ème siècle. Emily choisit de vivre recluse dans sa maison d'Amherst. Toujours vêtue de blanc, elle ne côtoiera jamais personne. "Earth would have been too much I see, and heaven not enough for me", dit-elle dans ce poème. Ni Dieu ni monde, ni ciel ni terre, Emily Dickinson avait fait le choix de l'intériorité. Chez elle, la quête d'éternité s'inscrit dans un espace de pensée intérieure qu'elle affirme infini. Seule compte l'intelligence. Elle dit dans un autre texte « The Brain is just the weight of God ». Dans la croix des agnostiques, lorsque disparaît son intersection, il n'y a plus de synthèse mais bien un chiasme. C'est dans l'espace laissé vide de l'intersection de la croix que l'esprit de la poétesse s'installe. Dans ce lieu où réside le doute de l'agnostique apparaît un orbe de lumière blanche, expression de la seule Vérité accessible. L'intelligence d'Emily était trop lumineuse pour supporter le mystère. Avec l'ironie dont elle fait souvent preuve en parlant de Dieu, elle conclut son poème par « Faith faints to understand ». C'est à dire que la foi défaille, comme par manque de courage dans le sens archaïque du verbe faint, à comprendre. Au bas de la composition, un socle de couleur bleue évoque la personnalité très cérébrale, obstinée et tourmentée d'Emily. Son aspect organique rappelle son lien fort aux choses de la nature qui peuplaient le jardin de sa maison, son unique monde.

« Melville, Bartleby »

2014 – 150 x 150 cm



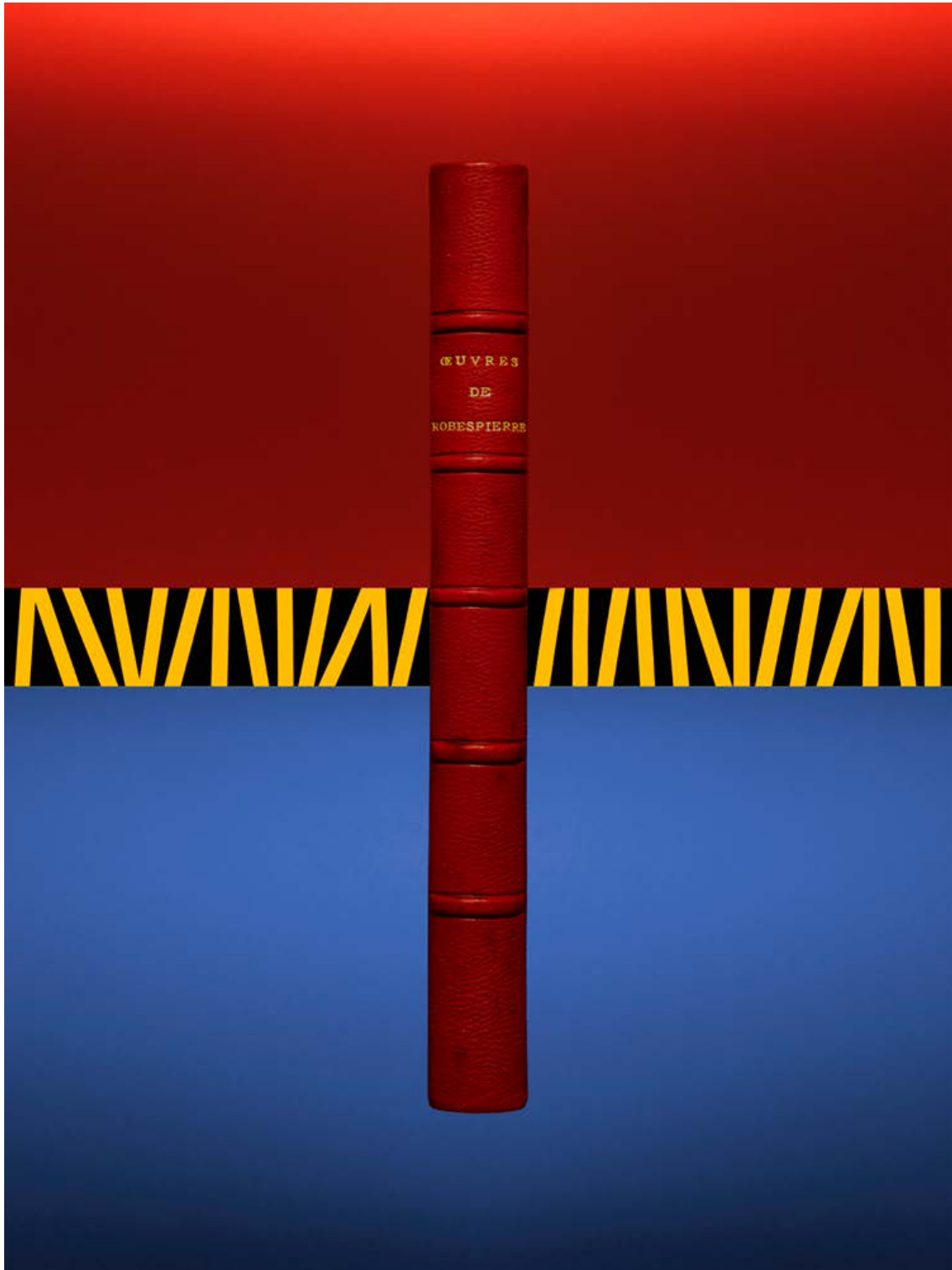
## « Melville, Bartleby »

### Insaisissable zéro

Le métier de Bartleby consiste à copier des documents légaux. En réponse aux ordres de son employeur, il donne à chaque fois cette réponse devenue célèbre : « I would prefer not to ». Sans expression d'une volonté positive ou négative, par ce refus de dire oui ou non, Bartleby crée un vide dans le langage, un espace de totale indétermination. Melville n'évoque pas « une volonté de néant », pour reprendre les mots du philosophe Gilles Deleuze, mais bien « un néant de volonté ». Melville invente une nouvelle forme de langage qui exprime le zéro. Une « pure passivité patiente » comme dira Maurice Blanchot. Dans la composition, les pages du texte forment une roue désespérément immobile au centre d'un fond blanc. Un immense zéro au centre du Rien. Une corde noire est placée à tous les endroits du récit où l'employeur de Bartleby, le narrateur, essaye de convaincre le copiste d'exprimer un choix autre que l'immobilité. Autorité, persuasion, menace, supplique, promesse, rien ne lui permet de faire bouger Bartleby. Tous ses efforts restent vains et la roue ne tourne pas, jusqu'à la mort du non-héros. En fonction de l'intensité des différents moments de tension entre Bartleby et son employeur, la traction fait incliner plus ou moins les cordes. Au plus grande est l'insistance, au plus fermé est l'angle entre la roue du livre et l'axe de la corde noire. Mais la force qui tire les cordes n'apparaît pas. La solitude de Bartleby demeure absolue. Au final, l'ensemble de la composition est une transposition fidèle, évidente, du schéma de l'œuvre représentée. Plus largement, c'est la démonstration qu'il existe une connexion fondamentale entre une expression littéraire et une expression plastique, entre un récit et un dessin, entre le langage et la forme quand il s'agit justement d'évoquer un au-delà du langage.

« Robespierre, Œuvres »

2019 - 80 x 107 cm



## « Robespierre, Œuvres »

### L'idéal en mouvement

Il est l'âme haïe de la Révolution française. Son nom est synonyme de Terreur. Robespierre est également une énigme. Le petit avocat d'Arras invente l'idée de suffrage universel qui annonce la démocratie moderne. Seul, le premier, il pense au peuple et pour le peuple a contrario d'une révolution qui ne vise qu'à remplacer l'aristocratie par la bourgeoisie. A la Convention, Maximilien défend l'abolition de l'esclavage et affirme le principe de liberté de la presse. Il condamne dans une première intention la peine de mort. C'est qu'il croit en l'existence d'un Être Suprême, principe d'amour. Héritier spirituel de Jean-Jacques Rousseau, il a foi en la Vertu. Celle-ci, grâce à la Révolution, doit faire gagner des siècles de progrès à la civilisation. Mais c'est une Vertu qui n'existe que par rapport à l'intérêt supérieur du peuple. Bientôt, la révolution française doit faire face aux dangers venus de l'extérieur et de l'intérieur. Dès lors, pour Robespierre, tous les moyens utiles au progrès humain pourront être justifiés. A la Convention, il déclare « Si le ressort du gouvernement populaire dans la paix est la vertu, le ressort du gouvernement populaire en révolution est à la fois la vertu et la terreur : la vertu, sans laquelle la terreur est funeste ; la terreur, sans laquelle la vertu est impuissante. La terreur n'est autre chose que la justice prompte, sévère, inflexible. Elle est donc une émanation de la vertu elle est moins un principe particulier, qu'une conséquence du principe général de la démocratie, appliqué aux plus pressants besoins de la patrie. » Le livre qui rassemble les propos de Robespierre, présence à la fois menaçante et imposante, porteuse d'ombre et de lumière, indique une direction verticale. Entre le mouvement d'espoir où la liberté naît, dans un monde bleu des idées, et le choc intense avec la réalité rouge du sang des victimes de la Révolution, il y a les hommes. Les hommes et leurs contradictions, leurs errances, leurs oppositions. D'abord le bleu sombre, en progressant dans l'axe vertical du livre, se charge de lumière et d'idéal. Puis après le choc terrible rouge foncé de la Révolution, l'espérance d'une lumière nouvelle naît au sommet de la composition. Idéal et violence forment un étau pour les humains dans un espace écrasé par cette dialectique infernale. Un espace noir vide de sens par lui-même où il faut subir le temps du chaos. Après la mort de Robespierre, pendant plus d'un siècle, les historiens ont donné de lui une image sanguinaire. Tandis que les régimes totalitaires communistes justifiaient leurs atrocités en invoquant son exemple. Sans l'absoudre de crimes réels, songeons que Robespierre n'a rien voulu pour lui-même. A l'opposé de Danton et d'autres, il était l'Incorruptible. Il affirmait ne pas viser à établir une dictature et il semble possible de le croire quand il affirme que la liberté, la justice, la prospérité, la paix seraient établies dès la Révolution finie. Maximilien, malade, se voyait bientôt mort, pas dictateur. Porté par une « volonté de pureté » que l'on pourrait distinguer de la « volonté de puissance » chez Lénine ou Mao - mais surtout conscient du caractère éphémère de son rôle - il s'est préparé tôt à mourir pour un idéal révolutionnaire qu'il théorisa, justifia, expliqua au fur et à mesure des événements. Il est celui qui mit une forme d'ordre conceptuel dans le chaos créé du choc des idées nouvelles et de la réalité ancienne. Avec lui, l'esprit révolutionnaire devint une Pensée. Et ses discours rassemblés dans ce livre forment bien une œuvre.



## « Shakespeare, Hamlet »

2012 - 80 x 109 cm



## « Shakespeare, Hamlet »

### Mortelle épure

Il s'agit essentiellement de ces quelques mots qui sont peut-être les plus célèbres de la littérature mondiale : « to be or not to be ». L'emplacement de chacune des formes noires et grises répond à une logique très précise. Un premier rectangle noir masque la célèbre question posée par Hamlet sur la page ouverte du livre. Elle est si célèbre que chacun sera capable de la deviner en lisant les mots qui suivent. Le masquage permet de mettre la phrase en exergue et, déjà, la question d'être ou ne pas être est posée. Un second masque noir de taille identique apparaît dans la composition, sur un plan parallèle. Il a d'abord pour fonction d'extraire le questionnement de l'espace concret du livre, par un mouvement de translation, pour le faire entrer dans l'espace abstrait de la composition. L'espace du livre est celui du questionnement tandis que les formes abstraites qui l'entourent sont le lieu d'une tentative de réponse. Le second masque noir rectangulaire établit par contact un lien avec un triangle gris qui représente le doute que la question d'Hamlet introduit. Il tire le triangle gris du doute afin de le maintenir en position adéquate et d'empêcher le livre de glisser. S'il penchait un peu plus à droite, le triangle laisserait tomber le livre dans le néant. S'il était fixé plus à gauche, le livre ne risquerait plus rien et il n'y aurait pas de doute. Si les deux rectangles noirs sont similaires, c'est aussi parce que le fait de poser la question d'être ou de ne pas être constitue en soi une forme de réponse. Dans une perception chrétienne à laquelle Shakespeare ne peut échapper, dès lors que le doute apparaît, vient immédiatement la crainte de la chute en enfer. Ce doute équivaut en effet à envisager un suicide, lequel ne peut que déplaire à Dieu et suscitera le risque d'une damnation éternelle. L'enfer n'est pas dit comme tel par Hamlet quand il évoque l'au-delà. S'il s'agit de « rêver peut-être » dans la suite de la tirade c'est pour mieux maintenir le doute en suspens. Pour un croyant comme pour un incroyant, évoquer explicitement l'enfer supprimerait le moment du doute. Plus loin dans le texte, Hamlet se demande si Dieu, pour autant qu'il existe, n'imposera pas un châtement plus terrible qu'une vie de souffrance à qui aurait mis fin à ses jours. Voilà la vraie question dont au fond il s'agit ici : celle de l'existence de Dieu. La réponse qui se présente à Hamlet est tragique. Elle est dictée par la peur d'une chute brutale depuis un triangle vertical noir, falaise qui représente la voie du suicide vers la mort. Plus loin dans la tirade, Hamlet ajoute « Ainsi la conscience fait de nous autant de lâches ... ». De toute évidence, Hamlet demeure obsédé par l'idée qu'il est possible d'arriver au même néant par le chemin d'une pente douce, c'est à dire la vie de souffrance qu'il faut endurer pour plaire à Dieu. Cet autre chemin vers la mort est représenté par le second triangle noir couché, indissocié du premier par un unique point invisible.

## « Casanova et Kant »

2015, 80 x 56 cm



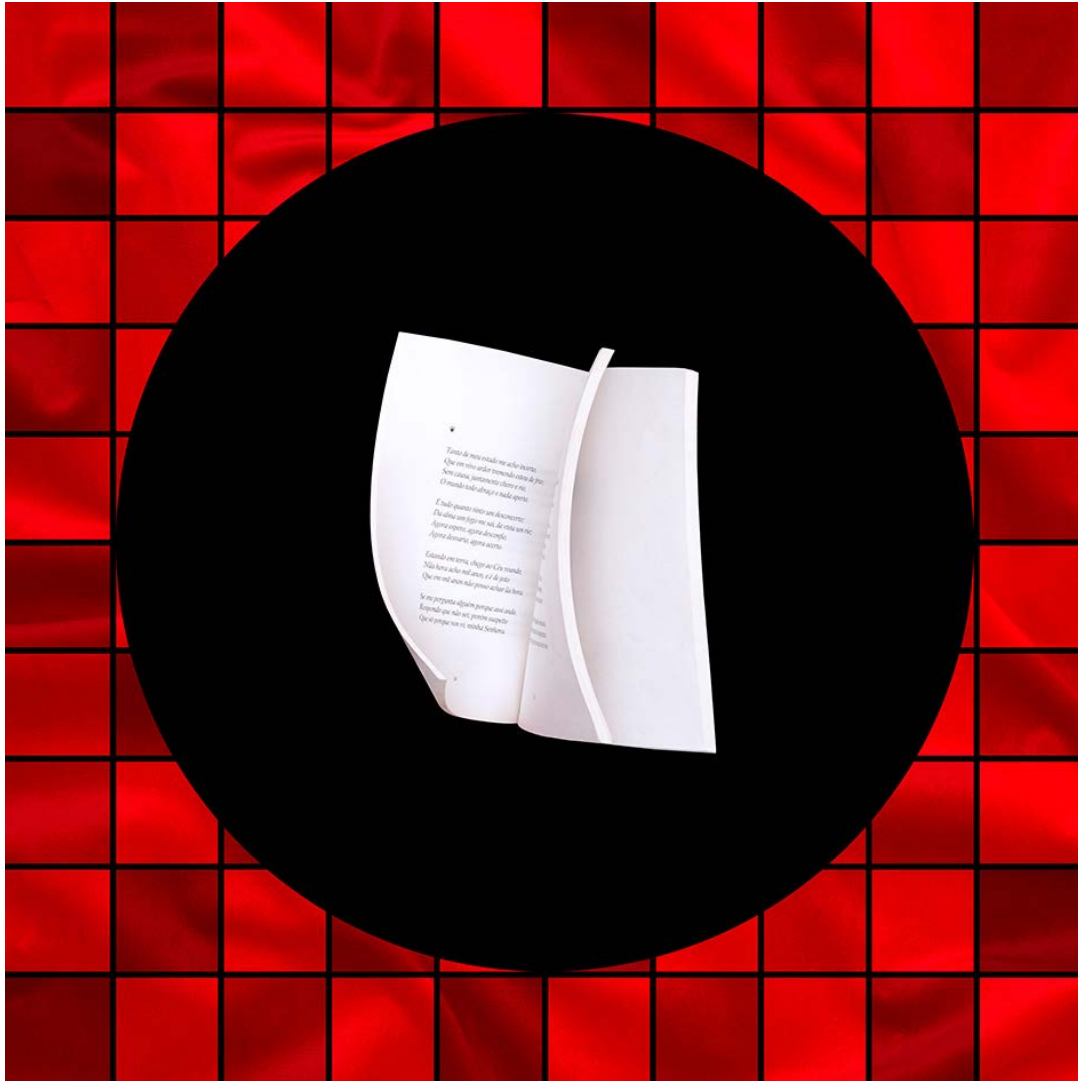
## « Casanova et Kant »

### Deux sans limites

Nés en 1724 et en 1725 Casanova et Kant ont vécu leur existence en ayant à peu près le même âge au même moment. Le premier a parcouru l'Europe d'aventure en aventure tandis que le second s'est limité à une promenade quotidienne dont le trajet fut quasi immuable. Les vies si différentes de ces deux hommes semblent les opposer totalement. Mais ces deux auteurs ont comme point commun d'être profondément identifiables à leur siècle des Lumières. Le siècle du triomphe de la volonté de penser comme force supérieure à toute autre. La composition est scindée en deux zones où apparaissent les moitiés déchirées de deux livres : Les Mémoires de Casanova à gauche et la Critique de la Raison pure à droite. Les deux zones ont en commun un fond de couleur rouge vif, sanguin, vitaliste évocateur de leur puissance de création et de leur esprit de conquête. Conquête de la Femme pour Casanova, dans la pénombre des alcôves. La couleur noire souligne l'absence de volonté clarificatrice dans les motivations libertaires et libertines. S'agissant d'instincts, cette zone noire est en arrière-plan. Conquête de la Raison pour Kant, dans la lumière claire de l'écriture philosophique. Le fond blanc est évocateur de son effort ordonné pour établir tout ce que la raison est capable de faire ou de ne pas faire. S'agissant de l'esprit, cette zone blanche est au premier plan. Femme pour Casanova ou Raison chez Kant, il s'agit pour l'un comme pour l'autre d'un immense appétit de les embrasser toutes. Pénombre ou clarté, peu importe. A l'époque des Lumières, l'esprit peut tout et le génie veut tout.

## « de Camões, Sonetos »

2015, 120 x 120 cm



## « de Camões, Sonetos »

### Intraduisibles interstices

Interroger l'esprit de Luís de Camões, c'est tenter d'apercevoir le plus profond de l'âme portugaise. Poète et aventurier, il parcourt les océans. Surtout célèbre pour avoir raconté les exploits de Vasco de Gamma dans « Os Luisiadas », il rédige également les « Sonetos ». Il meurt en 1580, l'année où s'achève l'âge d'or du Portugal après la disparition tragique du Roi Sébastien Ier et l'incorporation du pays à l'Espagne jusqu'en 1668. Au-delà de cette disparition provisoire du royaume du Portugal, l'œuvre de Luís de Camões laisse à la postérité le sentiment d'une fierté nostalgique qui renforce l'identité portugaise. Singulièrement, il est le premier auteur à avoir évoqué ce mot si étrange pour les non lusitaniens : saudade. La saudade est réputée intraduisible en une autre langue que le portugais. Ce n'est pas la nostalgie, ce n'est pas la mélancolie, ce n'est pas le spleen. S'il s'agit d'un sentiment de vide empreint de tristesse, il s'ajoute à la saudade une énergie qui puise sa force dans le manque. Ce qui est une description du désir lorsqu'il se nourrit de l'absence. C'est parce que l'objet idéalisé du désir est inaccessible qu'il serait aussi délectable. De ce point de vue, la saudade semble être une esthétisation du manque. Dans la composition, le livre apparaît perdu au milieu d'un cercle noir, un océan de totale obscurité. Un vent contraire gonfle les voiles du livre fait caravelle, ce navire si agile face au vent qu'il donnait le supplément de courage nécessaire pour s'élancer vers l'inconnu. Pour le marin portugais à l'époque des grandes explorations, la caravelle incarne le sentiment contradictoire du départ voulu vers le lointain mêlé à l'espoir d'un retour incertain. Rejoindre le rivage, peut-être, c'est l'évocation de tous les désirs habités par le manque. Ce qui est représenté ici par des carrés aux tonalités rouges tourmentées de vagues et traversées par des interstices noirs et vides. Ils sont à l'image de ces Azulejos qui apparaissent au Portugal au moment où Luís de Camões lègue son œuvre littéraire à un peuple qui a tout perdu. Il est troublant de constater que le génie portugais ait choisi l'azulejos comme principal mode d'expression pictural pour les siècles à venir. Chaque carreau de faïence se doit de supporter l'entourage d'une fine ligne de ciment vide de forme. C'est à dire que le rien, absence nécessaire, a pour fonction d'unifier l'image. Dans l'azulejos comme pour la saudade, la présence de l'absence alimente une esthétisation. Le poème que la page-voilure donne à lire offre un exemple sublime de ce rapport intime entre contradiction et amour.

**« La Bible »**

2003, 117 x 80 cm



## « La Bible »

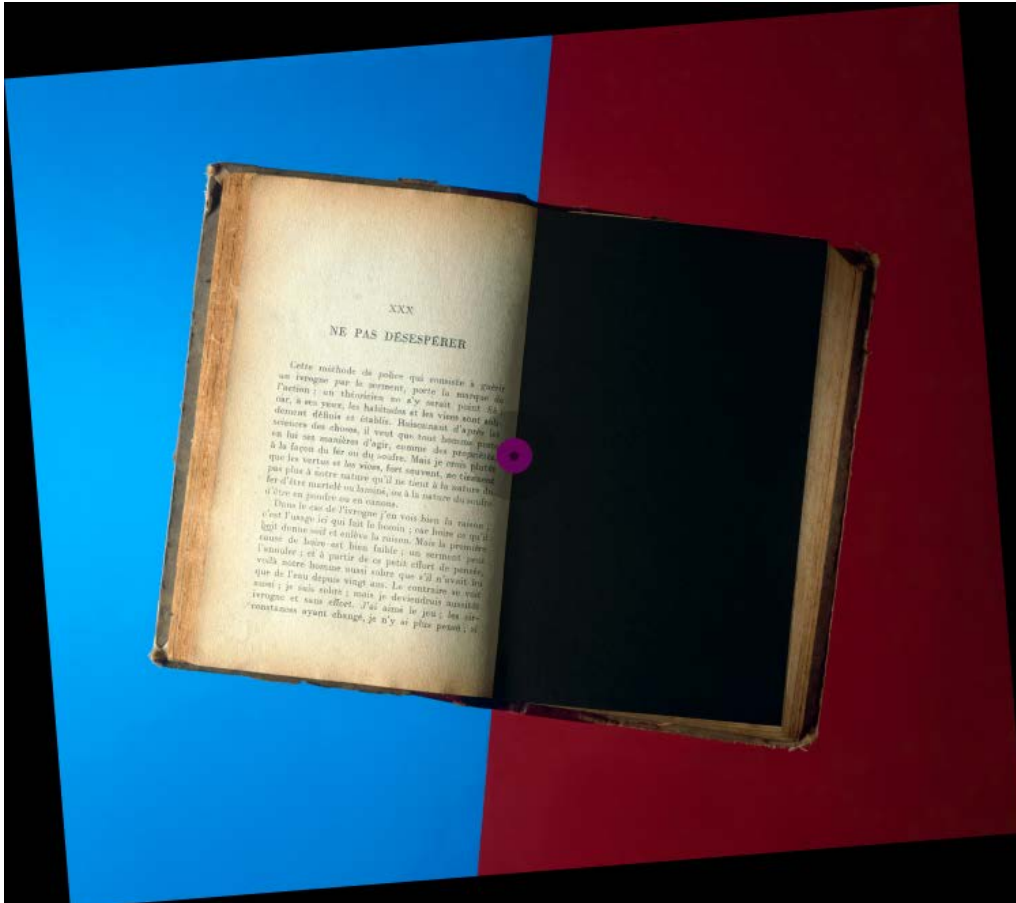
### L'étroitesse du monde

Le ciel rouge est une surface carrée infinie. Seul un angle pointé vers la terre est donné à voir et il se confond avec le livre sacré, son messager. Le rouge, lourd et ancien, rappelle le poids des siècles teints par le sang du Christ. Le vert acidulé figure la terre au temps présent. Entre elles deux, un espace blanc cassé demeure infranchissable parce que l'espace de la photographie forme un couloir vertical trop étroit. Dans un mouvement de descente, les bords de l'immense carré rouge butent sur les côtés gauche et droit du cadre. Certes, la pointe inférieure du livre indique une direction. Mais il ne descendra jamais plus bas. Le ciel reste au ciel. C'est l'homme qui doit franchir l'espace qui sépare la terre du ciel. Et non l'inverse. Les pages ouvertes sur le texte de l'Évangile apportent une clarté au centre de la composition. Les mots sont tournés vers le ciel et indiquent la voie. Mais le livre exerce une force duale dans la composition. Objet doré et sacré, alourdi par le sacré, il génère aussi une pesanteur, un mouvement vers l'ici-bas. C'est l'évocation d'une rencontre. Le texte de l'Évangile selon Saint Marc raconte que Jésus rencontra un homme possédé. Ce dernier était si furieux qu'il parvint à briser ses chaînes pour venir à sa rencontre. Le nom de l'homme était « Légion » parce que les démons qui l'habitaient étaient nombreux. Il implora le fils de Dieu de ne pas le chasser de ce lieu. Alors Jésus fit entrer ces esprits impurs dans les corps de pourceaux qui paissaient le long de la montagne. Les porcs qui étaient bien deux mille ne purent s'empêcher de courir vers la mer où ils se noyèrent tous. Alors l'homme fut enfin libéré de sa folie et Jésus le chargea de témoigner des grandes grâces qu'il avait reçues de lui. A l'instar du Christ et de l'homme, le rouge et le vert sont deux couleurs complémentaires qui s'attirent. Contrariée, cette attirance se fait ici synonyme du mystère de la foi. C'est à dire de ce qu'on aura jamais fini de comprendre puisque le ciel ne peut advenir sur la terre. La surface horizontale verte apparaît en effet terriblement fragile en contrebas du poids immense de la surface rouge qui pointe sur elle. Métaphore de l'esprit impur qui demeure prisonnier dans une étroite bande de vie acide et qui voit dans le ciel une menace. Pour s'élever, il doit d'abord être purifié. Délivré du poids des démons dont la chute était annoncée par le mouvement initial du Livre.



## « Alain, Propos sur le bonheur »

2013, 90 x 80 cm



## « Alain, Propos sur le bonheur »

### Action paradoxale

Pour Alain, il ne faut pas attendre le bonheur. Jamais. Il faut le faire, agir pour l'obtenir. Le philosophe rationaliste affirme la préséance d'une volonté claire d'être heureux sur l'imagination qui nous fait divaguer. C'est donc une philosophie de l'action, chevillée au réel, qu'il propose pour combattre les passions qui réduisent notre faculté de jugement. « Je tiens qu'un des secrets du bonheur, c'est d'être indifférent à sa propre humeur. », dit-il. D'où viennent ces passions qu'alimente notre tendance à divaguer ? Des tumultes du corps, affirme Alain à la suite de Descartes pour qui des phénomènes physiologiques déterminent notre imagination. Esprit de raison sur fond bleu, dans la lumière. Sentiments passionnés sur fond rouge assombri où la page à venir est faite d'obscurité totale. Fixée à un axe central, la composition subit la gravité que confèrent teintes et couleurs. Le mouvement apparaît mécanique pour souligner le caractère déterminant de l'action dans la pensée d'Alain. La composition montre que la clarté donne assez de poids à l'optimisme pour contrebalancer l'ombre. Quelles que soient les difficultés de vivre, le volontarisme d'Alain ferait donc pencher le livre en sa faveur ? La question est posée et l'interrogation apparaît sous la forme d'un espace noir dans lequel la composition rouge et bleue balance. La biographie d'Alain n'est d'ailleurs pas dénuée de paradoxes. Pacifiste et antifasciste dans l'entre-deux guerres, sa force morale déclinera à la fin d'une existence attristée par la maladie. Jusqu'à faire très piteusement l'aveu de velléités antisémites dont il ne parvient pas à se débarrasser. Comme pour démontrer à contrario la véracité de sa théorie du bonheur dès lors qu'une trop grande faiblesse, empêchant d'agir, donne libre cours à l'humeur et l'erreur. Il est fatal que pour représenter en rouge et bleu son idée du bonheur, il ait fallu la contrainte d'un fond noir.

## « Apollinaire, Alcools »

2012, 80 x 37 cm



## « Apollinaire, Alcools »

### L'interrogation de la page tournée

Le livre est photographié une deuxième fois, après avoir tourné une page, afin de montrer le poème dans son entièreté. Quand la lecture d'une page s'achève, avant qu'une autre vienne et que les mots recommencent plus tard, un moment de silence doit être traversé. Nous en avons peu conscience mais cet interstice reçoit la visite de notre esprit. Dans la composition, un espace mental s'ouvre en arrière-plan du livre et une autre page bleue apparaît. Projection du lecteur, elle est plus grande. L'espace d'un court instant, le lecteur peut y apercevoir la chevelure dorée de la sorcière de Bacharach, la Lorelei d'Apollinaire. La pensée du lecteur transperce l'éther bleu pour rejoindre ce qui se trouve en-dessous et le mot « blonde » apparaît en lettres jaunes. Ainsi peut s'établir un supplément d'affinité entre le lecteur et le poème. Guillaume Apollinaire fut un des premiers poètes à abolir la ponctuation. Il a placé l'intelligence entre parenthèses. Avant tout, il dit les élans du cœur et les désespérances qui les entraînent. L'amour, la mort. Le lecteur aborde le moment où la page est tournée sans avoir dû subir les coups de freins des points ou des virgules. Il est transporté par un flux ininterrompu d'émotions dont la rémanence est d'autant plus grande pendant cette période qui précède la lecture des premiers mots de la page suivante. Voilà ce qui a justifié le choix de ce poète pour aborder cette idée d'une « page bleue » supplémentaire et invisible. La Lorelei qui inspire à Apollinaire l'un de ses plus attachants poèmes est à l'origine une figure mythique du folklore germanique. C'est une nymphe des eaux, une nixe, une sorte de sirène qui envoute les marins et les fait chavirer dans le Rhin. Dans la littérature du XIXème siècle et au-delà, elle incarne l'amour passionnel. La simple vue de sa longue chevelure blonde avait le pouvoir de charmer en un instant les hommes qui l'apercevaient. Apollinaire a choisi cette figure maléfique de la femme trop belle à une époque de sa vie que plusieurs déceptions amoureuses ont marqué par la souffrance. La lecture de son recueil intitulé « Alcools » donne cependant le sentiment d'une œuvre solaire. « Mon âme au soleil se dévêt », dit-il dans un autre de ses poèmes. Le fond jaune et chaud de la photographie, autre blondeur, est là pour le rappeler. Il tend opportunément à se confondre avec la teinte familière du papier vieilli. Lui aussi semble produire une chaleur, celle de l'amitié que l'on peut ressentir pour Apollinaire quand on est tombé sous le charme de sa poésie.

« Chesterton, The Poet and the lunatics »

2013, 100 x 100 cm



## « Chesterton, The Poet and the lunatics »

### Centrique

Avec l'humour solaire qui le caractérise, Gilbert Keith Chesterton s'interroge sur la nature profonde du génie. Le génie serait-il une forme extrême de la connaissance du monde ? Le romantisme issu du XIX<sup>ème</sup> siècle nous a laissé croire que l'expression du génie nécessiterait de dépasser les limites de la rationalité pour rejoindre les rivages de la folie. Mais dans « Le Poète et les lunatiques », Chesterton affirme exactement le contraire. La nature du génie n'est pas l'excentricité car « Le génie doit être centrique ». Chesterton ajoute dans les mots de son personnage, un poète et peintre auquel il s'identifie, que le génie « doit être au cœur du cosmos et non pas en rotation à sa bordure ». Désigner le fou comme un « lunatique » correspond à une très ancienne croyance. Depuis l'antiquité grecque jusqu'à l'époque victorienne, les accès de démence étaient mis en corrélation avec les phases de l'astre lunaire. Dans la composition la lune du génie romantique roule à la bordure du cosmos, entre lumière jaune et ombre bleue. La page du livre présente un double point d'appui sur les contours du plus grand cercle qui figure l'univers sensible. Il ne faut cependant pas imaginer que l'angle supérieur droit du livre toucherait un point central, lequel serait d'ailleurs commun à la lune noire. Dire la Vérité n'est pas être au centre. Non, c'est exprimer la réalité toute entière, le visible et l'invisible, qui est « centrique ». Pour Chesterton, le génie consiste à en percevoir le monde comme une évidence englobante. La Vérité ne peut se réduire à n'être qu'un objet à l'intérieur de l'esprit. Pour Chesterton, pur britannique qui s'est converti sans crainte de bizarrerie au catholicisme romain, l'état poétique et l'état de sainteté tendent à se confondre. Un procédé nominaliste intervient ici pour évoquer la conception du génie chez Chesterton. Le mot « genius » y est inscrit deux fois dans des positions signifiantes. Le mot en caractères bleus (ombre) saute aux yeux lorsqu'il se positionne au milieu de la lune noire, image du génie excentrique romantique dont le centre n'est que la source d'une pensée solipsiste. Le mot « genius » apparaît aussi en caractères jaunes (lumière) mais à un endroit qui semble de prime abord arbitraire. Un peu comme un acte zen dont l'apparent illogisme serait porteur de la plus grande vérité (une idée qui apparaît dans une autre nouvelle du recueil). Au lieu de se trouver au milieu du cercle, l'expression du génie centrique apparaît à l'extérieur. Il est posé sur la bordure externe en amont du livre, comme pour désigner la force clarificatrice qui oppose la page blanche à la lune noire. La position du « genius » jaune peut paraître excentrique mais ce n'est pas le cas. Situé hors du cercle, le mot n'est en fait ni centré ni excentré. Il est tout simplement extérieur, comme un témoin qui aurait fait un pas de côté pour mieux percevoir le monde-vérité dans sa globalité. Le centre n'est pas le milieu du monde mais bien le monde lui-même. Le génie poétique de Chesterton procède de l'acceptation émerveillée du monde, lequel est présence de Dieu. Sa foi fait de lui le contraire d'un poète maudit, excentrique, seul. De là vient la force littéraire de celui que Georges Bernard Shaw décrivait comme un « génie colossal ». Et cette expression particulière du génie est présente peu ou prou dans tous les romans et essais de G. K. Chesterton.

## Qu'est-ce que la noosphère ?

Gauthier d'Ydewalle

C'est dans "Le Phénomène humain", puis dans "L'Avenir de l'homme" (Œuvres – 5) que le philosophe Teilhard de Chardin fut parmi les premiers à utiliser ce mot composé du grec *noûs*, l'esprit, et de *sphaira*, la sphère qui a ici le sens du mot espace. La noosphère, ou zone de la pensée réfléchie, est à distinguer de la biosphère, zone où se déploie le vivant et de la géosphère, zone regroupant les objets matériels inanimés. Le jésuite qu'était Teilhard de Chardin ne manque pas d'intégrer ce concept dans une téléologie spirituelle. Mais au-delà de cet aspect qui n'intervient pas dans mon travail, il y a un premier constat de l'autonomie objective des pensées structurées en une œuvre, depuis les mythes des premiers âges jusqu'aux théories scientifiques qui restent en devenir. Et l'ensemble de ces entités intellectuelles "vivent", littéralement, dans la noosphère.

### Les niveaux du monde

Karl Popper fait un constat similaire lorsqu'il divise l'univers humain en trois mondes. Le monde des choses matérielles extérieures. Le monde des expériences vécues. Et le monde qui nous intéresse ici qui est constitué par les choses de l'esprit. Ce dernier comprend les produits culturels (en soulignant l'importance des livres), les langages, notions, théories et connaissances objectives. Karl Popper l'appelle "le monde trois" et lui attribue une forme d'une autonomie, à tout le moins partielle, dans son ouvrage paru en 1984 "*L'univers irrésolu, plaidoyer pour l'indéterminisme*". Explicitement, Popper indique que l'œuvre d'art appartient à ce troisième monde. Mes photographies rappellent que le livre et l'œuvre d'art sont des entités de natures similaires. Quoi d'étonnant à ce qu'elles aient vocation de communiquer entre elles ? Des livres parlent de l'art. L'art peut bien parler des livres.

### Vie de la pensée

Jacques Monod, dans "Le hasard et la nécessité", va quant à lui plus loin dans l'attribution du caractère du vivant à une pensée ayant acquis une existence propre et autonome. Il explique:

*"Il faut considérer l'univers des idées, idéologies, mythes, dieux issus de nos cerveaux comme des existants, des êtres objectifs doués d'auto-organisation et d'autoproduction, obéissant à des principes que nous ne connaissons pas, et vivant des relations de symbiose, de parasitisme mutuel et d'exploitation mutuelle avec nous".*

### Une science de la noosphère

Plus récemment, s'agissant de la noosphère, Edgar Morin a développé une noologie qui se veut une science de la vie de ces "êtres d'esprits" dont il ne doute pas du caractère vivant et autonome. Morin les a classifiés, identifiés leurs règles d'organisation propres, décrit leur condition de vie et exploré les modalités de leurs relations de symbiose avec la réalité anthroposociale. Pour lui, chaque poème invente un monde, chaque roman, chaque film crée un univers. Partout la noosphère s'étend et s'épaissit en interactions complexes.

Edgard Morin constate que les noosphères différentes issues des diverses cultures du globe communiquent désormais plus ou moins entre elles, et elles sont enveloppées par une noosphère planétaire, elle-même en expansion, comme l'est l'univers physique. S'agissant du roman, dans le Tome 4 de La Méthode (p. 169), Morin détaille sa réflexion :

*"Un roman, élaboré et contrôlé par un auteur, s'autonomise relativement lorsqu'en lui et par lui un univers se forme, passe à l'être, vit, grouille de personnages dont les principaux à leurs tour s'autonomisent et vivent leur vie, capable de susciter chez le lecteurs son amitié, son amour, sa répulsion, sa haine, ses larmes, ses rires. L'univers du roman peut être plus ou moins communiquant (réaliste), voire interférent avec notre univers, relatant des événements réels et comportant certains personnages réels comme dans La Guerre et la paix de Tolstoï, ou au contraire déconnecté de notre univers, mais dans tous les cas il prend forme et vie, à chaque fois que le lecteur y participe. Ainsi, l'univers d'un roman se nourrit à une double source néguentropique : 1) l'auteur et sa culture, d'où il puise sa substance ("Mme Bovary, c'est moi") et à partir duquel il s'auto-éco-produit; 2) les(s) lecteur(s) où il se re-génère et reprend vie, avec chaque fois des variantes dues à l'idiosyncrasie du lecteur et aux conditions de sa lecture. Il y a quelque chose dans le roman, comme dans le film, quelque chose qui n'est pas seulement de la littérature, de l'art, du divertissement, de la culture, mais qui est en même temps de la vie noosphérique. Plus généralement, toute œuvre, y compris scientifique, prend forme et vie en s'auto-élaborant."*

### **Le livre, enveloppe physique d'une pensée en vie**

Si l'on peut considérer que la pensée structurée sous la forme d'une œuvre constitue une sorte d'être vivant au sein d'une noosphère, en se basant notamment sur les réflexions développées par Teilhard de Chardin, Karl Popper, Jacques Monod et Edgar Morin, la nature tout aussi vivante du livre apparaît comme une évidence forte. Comment pourrait-on en effet nier qu'une unicité fondamentale existe entre le livre, l'œuvre qu'il contient et l'histoire de son auteur ? Aussi, photographiant des livres, j'en suis venu à considérer ceux-ci comme étant la "chair" de la pensée qu'ils contiennent. Voilà le sens que l'on peut donner aux portraits de livres que je réalise. Tout comme le corps d'un être vivant dont le photographe parvient, parfois, à extirper l'expression de l'âme, de son identité profonde, de son intériorité individuelle, le livre est dans mes photographies le corps des êtres de pensée et d'esprit issus de cet espace d'une nature différente de l'espace physique, la noosphère, dans laquelle ils se déploient.

### **L'esprit des livres**

Comme le corps humain, le papier imprimé et relié pour former un livre qui contient une œuvre littéraire ou philosophique n'est pas un simple objet. Sa matérialité spécifique rend possible une relation intellectuelle, émotionnelle, affective avec une œuvre de pensée dont l'importance peut être tantôt réduite, tantôt immense. Il est possible d'aimer ou haïr un livre, de le désirer ou de ressentir du dégoût à son égard. Dans une certaine mesure, une relation s'établit aussi avec l'auteur du livre. Bien sûr pas avec la personne elle-même qui est absente ou morte. Mais avec son esprit qu'il faut envisager comme une "méta-œuvre " qui engloberait l'ensemble de ses pensées, lequel appartient à la noosphère tout autant que ses œuvres.



[www.gauthierdydewalle.com](http://www.gauthierdydewalle.com)