

Flux radiants et imprévisibilité

par Yann Toma

[...] *Comètes, que l'on craint à l'égal du tonnerre,
Cessez d'épouvanter les peuples de la Terre,
Dans une ellipse immense achevez votre cours,
Remontez, descendez près de l'astre des jours ;
Lancez vos feux, volez ; et revenant sans cesse,
Des mondes épuisés ranimez la vieillesse.
Et toi sœur du soleil, aître qui dans les Cieux
Des sages éblouis trompois les faibles yeux,
Newton de ta carrière a marqué les limites :
Marche, éclaire les nuits, tes bornes sont prescrites. [...]*

Lettre de M. de Voltaire à Madame du Chastellet¹

Ecrire l'espace est sans commune mesure avec *écrire dans l'espace*. Ainsi peut-on définir le fossé immense qui sépare aujourd'hui la photographie de flux radiants, véritable acte expérimental de création sensorielle et artistique, de celle que nous considérons comme *flux de genre*, un flux prévisible rendant compte de la recherche d'un effet graphique de lumière² dans un espace prédéfini.

Au fil de cette étude sur les flux, nous approfondirons un champ esthétique qui pose question aux scientifiques comme aux philosophes depuis le XVIII^e siècle. Nous réfléchirons à l'incidence possible sur le public de l'art du flux photographique. Au cœur de nos interrogations, se posera la question de l'énergie et de sa circulation.

De même, à l'heure où l'entreprise a trouvé en lui une forme nouvelle de promotion visuelle et un moteur de prévision comportementale, nous essayerons de revenir aux sources de l'apparition du space writing et tenterons de comprendre en quoi les visualisations de flux sont susceptibles aujourd'hui d'influencer les masses par l'intermédiaire de la publicité.

¹ Extrait d'une lettre de M. de Voltaire intitulée « Sur la physique de Newton à Madame la marquise du Chastellet », destinée à Mme du Châtelet, auteur de la traduction de l'anglais au français des *Principes mathématiques* d'Isaac Newton. Ce texte fut imprimé au-devant du tome 1^{er} des *Principes mathématiques de la Philosophie Naturelle*, donnés au public par M. de Voltaire entre 1738 et 1741.

² Un effet de lumière produit souvent avec du matériel numérique réalisé puis retraité en post-production.

La notion de force au contact du mouvement et de la lumière

Si la loi du mouvement d'Isaac Newton sur l'inertie laisse apparaître la possible intervention de forces indéfinies, postulant que « tout corps persévère dans l'état de repos ou de mouvement uniforme en ligne droite dans lequel il se trouve, à moins que quelque force n'agisse sur lui, et ne le contraigne à changer d'état³ », la loi de la gravité demeure liée à ces forces tandis qu'une troisième loi, dite loi de l'action, soulève la question d'une réciprocité inéluctable pour l'équilibre desdites forces⁴.

Si l'on conçoit que ces forces peuvent être, par un moyen ou par un autre, représentées, et que la lumière est le moyen le plus pertinent pour cela, alors deux types de conceptions de la perception de ces forces sont à distinguer. Le premier, proche de la notion de fulguration⁵, plonge littéralement dans une perception irrationnelle : la force devient elle-même cause agissante, héritage d'une interprétation visionnaire de Newton⁶. Dans cette optique, on peut se laisser aller à partager les tendances que Mesmer exprimait dès 1770 : « depuis longtemps j'ai présumé qu'il existait dans la nature un fluide universel qui pénétrait tous les corps animés ou inanimés⁷ ». Le second type, plus inspiré de Descartes et d'une démonstration logique, ne considère la lumière que comme l'effet émanant d'une source première, la « modification du mouvement dans la matière universelle⁸ ».

Partons de la première hypothèse et laissons-nous aller à déterminer que chaque corps, tant dans son immobilité que dans sa mobilité, est soumis à des forces indéfinies⁹, causes mêmes d'actes imprévisibles, forces qui pourraient aussi bien s'exprimer à notre corps défendant, à la lisière d'un monde insondable et secret. Elles sont matérialisées par ce que d'aucuns nomment aujourd'hui flux radiants qui seraient à considérer, toujours dans le droit-fil des théories de Mesmer, comme la résultante de transcommunications¹⁰ impalpables, de formes immatérielles et électriques en continu devenir par le mouvement¹¹.

³ I. Newton, réédition des *Principes mathématiques de la Philosophie naturelle, Axiomes ou loix du mouvement*, Éditions Jacques Gabay, Mayenne, 1990, p. 17. D'après la traduction de l'anglais au français par Émilie du Châtelet (1756).

⁴ La notion de force révèle un état d'action et de réaction continu, voire excessif, provenant du rapprochement plus intime de certaines molécules. On verrait alors un corps foisonnant se profiler. Ainsi déterminons dès à présent que les forces que nous évoquerons seront liées fondamentalement à la chaleur, au feu. Elles toucheront de près la question de la lumière et de ses manifestations physiques, voire (surtout) métaphysiques.

⁵ Ici le terme *fulguration* sera à considérer comme une forme incontrôlable de création.

⁶ Elle considérerait la lumière comme un principe, une cause agissante par elle-même, « comme un des rouages du mécanisme de l'univers ». « Selon l'hypothèse dite Newtonienne, le soleil serait, au contraire, un foyer de feu et de lumière dont les rayons nous donneraient la manifestation » (F.A. Mesmer, *Discours sur le magnétisme, Le Magnétisme animal* (œuvres publiées par Robert Amadou), Paris, Payot, 1971, p. 53).

⁷ *Ibid.*

⁸ « D'après l'hypothèse de Descartes, le soleil ne serait qu'un corps inerte, et dont toutes les propriétés se réduiraient à communiquer, par sa rotation sur lui-même, au centre de notre système planétaire, un mouvement aux globules de matière répandus dans l'espace. » (A.M.J. Chastenet de Puysegur, *Du magnétisme animal*, Paris, Librairie Chez Desenne, 1807, p. 58).

⁹ Considérons le mot indéfini comme « ce dont les limites (s'il en existe) ne peuvent être atteintes par l'entendement humain » (B. de Spinoza, *De la philosophie de Descartes*, Etampes, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 249).

¹⁰ Les adeptes de la transcommunication sont aujourd'hui les descendants des photographes dits spirites.

¹¹ « Tant que le plateau d'une machine électrique demeure au repos, n'existant point d'action, il n'y a ni mouvement ni effets de mouvement ; c'est l'image de la non-existence : mais si je tourne la manivelle, à l'instant tout ce qui dérive d'une action a lieu, communication, transmission de mouvement, et tous les effets qui en dérivent. C'est pour ainsi dire une sorte de vie que je donne, et qui subsiste, tant que je ne suspends point mon action » (*ibid.*, A.M.J. Chastenet de Puysegur, *Du magnétisme animal*, p. 54).

Dépasser la technique pour convoquer les polarités

Depuis l'apparition de la photographie, de nombreuses personnalités ont tenté de les capter et de nous rapporter les traces indicibles de ces manifestations. En France, Hippolyte Baraduc, Louis Darget, Jules-Bernard Luys tentèrent ainsi de photographier leur énergie vitale ou leurs pensées en apposant leur corps sur des plaques photosensibles¹². En Angleterre, John Beattie (photographies de flux vers 1872), William Hope (photographies de lueurs lumineuses vers 1900), Ada Emma Deane (photographies spirites vers 1920), Staveley Bulford (photographies de nuées ectoplasmiques vers 1921). En Russie, Jacob Von Narkiewicz-Jodko avec ses photographies d'effluves de mains. En Allemagne, Hermann Schnauss avec ses électrographies. De telles captations furent souvent identifiées par les historiens sous le nom de « photographies des fluides ». Si toutefois les photographies spirites et fluidiques sont les premières à matérialiser les flux radiants, c'est à travers la photographie médiumnique, empreinte de la volonté de contrôler photographiquement certaines manifestations, que la situation évolue vers ce qui nous intéresse¹³.

L'apparition technique des flux radiants dans l'art correspond à ce que Man Ray nomme le *space writing*¹⁴. *Écrire l'espace* devenait une tentative propre à maintenir une rupture disqualifiante du monde objectif¹⁵. S'affirmait ainsi l'omniprésence de la quête d'une liberté à reformuler à travers un espace toujours en mouvement et incernable. L'aspect convulsif des matérialisations photographiques de flux répond, dans cet esprit, à la beauté convulsive qu'André Breton tenta de matérialiser dans la revue *Minotaure* de mai 1934 et qu'il défendit toute sa vie. Il s'agissait alors de rendre compte d'une image « telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique¹⁶ », au plus proche de la « modernité absolue », c'est-à-dire d'une forme de lâcher prise.

Au-delà de la technicité, les flux radiants visent un report métaphorique d'une forme de quête de l'immatériel. Ils répondent clairement à des situations données et rapprochent visuellement des polarités déjà en correspondances les unes avec les autres. On rejoint ici le concept de pôle développé par Deleuze, un jeu de passage d'un pôle à l'autre tributaire d'un flux en mouvement composé lui-même en entrée et en sortie. Ici, le pôle a un rôle d'intercepteur. Il n'y a pas dans ce pôle de visée spéculative ni accumulatrice. Aussi faut-il évacuer la notion de stock tant est inquantifiable l'énergie contenue dans le flux. On parlera

¹² *Le Troisième Œil, la photographie et l'occulte*, catalogue de l'exposition, Maison européenne de la photographie, Gallimard, 2004, p. 16.

¹³ « ces photographies se distinguent des photographies spirites ou fluidiques en ce qu'elles ne sont pas un enregistrement de l'invisible, mais bien du visible », (ibid.).

¹⁴ « Application immatérielle de l'écriture automatique par la technique de la photographie lumineuse, Man Ray invente le Space Writing » (J.-L. Rispaïl, *Les Surréalistes, une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Gallimard, 1991, p. 39). *Space Writing* signifie « écrire l'espace ». « Man Ray avait pris une décision : photographier ce qu'il ne voulait pas peindre » (N. Baldwin, *Man Ray*, Saint-Amand-Montrond, Plon, 1998, p. 78).

¹⁵ « Improvisateur-né, Man Ray déteste ce qui est “fini”, “la belle matière”, à l'instar de Matisse, peintre qu'il admire tant et qui, lui non plus, n'aime pas figoler ». (*Ibid.*, p. 105). « Il manifestait également un mépris sans faille et prononcé pour la technologie de luxe. Dans une lettre à Catherine Dreier, Man Ray avait déjà comparé l'appareil de photo à une “machine à écrire”. Une autre fois il le compare à “une vieille chaussure”. Sur la fin de sa vie, il faisait la joie de ses étudiants – enthousiasmés par une belle image surgie de leur appareil flambant neuf – en leur demandant si c'était eux qui avaient fait la photo ou “Mr. Zeiss” ? “Ce n'est pas le matériel qui compte, aimait-il à répéter. C'est celui ou celle qui appuie sur le bouton” », (*ibid.* p. 106).

¹⁶ Catalogue de *André Breton, la beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 30.

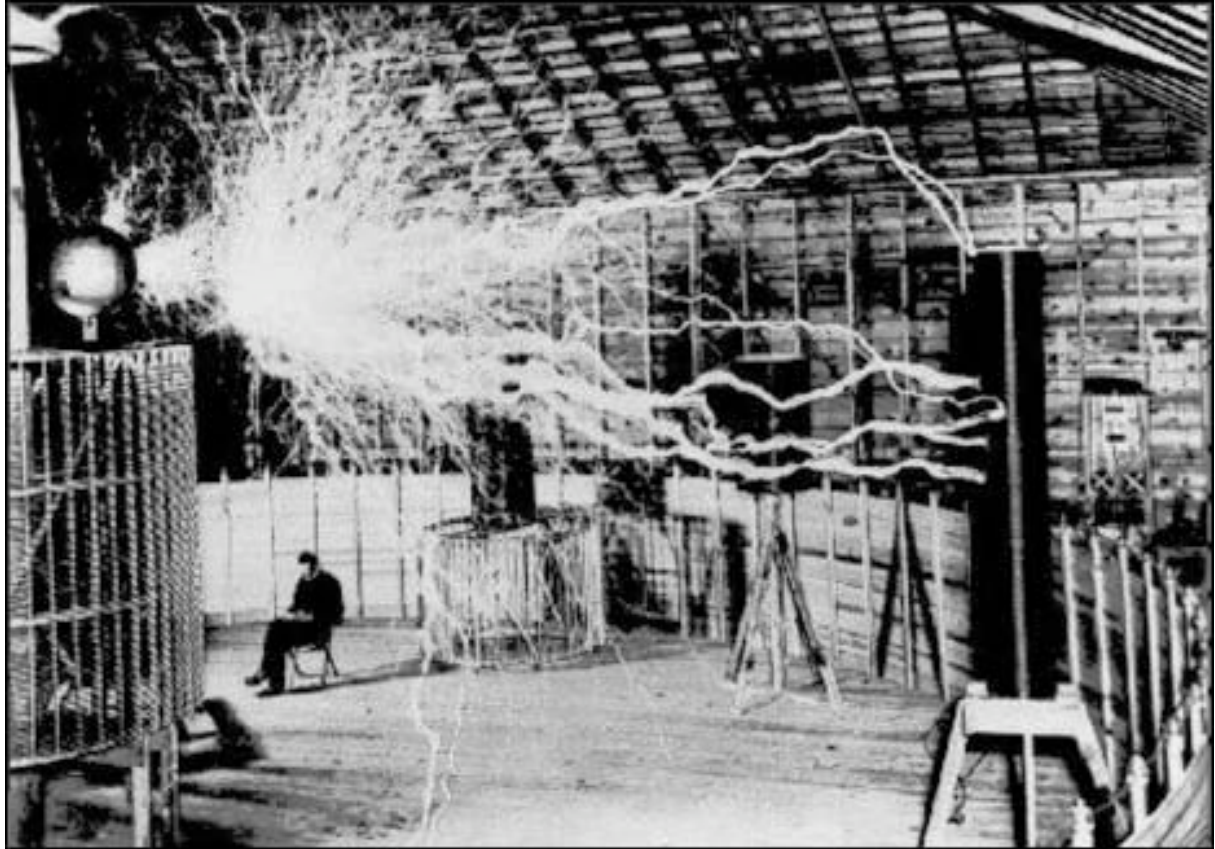
plutôt de liaison et de relation entre pôles qui recherchent l'or d'un temps donné¹⁷. Les flux radiants sont des matérialisations de liens. Ils provoquent des orages inattendus et figent des situations marquantes. Ils sont perturbations.

Par définition, l'orage est une perturbation atmosphérique violente, liée aux mouvements verticaux de l'air provoquant la formation de cumulo-nimbus, et accompagnée de phénomènes mécaniques (rafales de vent, averses) et, souvent, de phénomènes électriques (éclairs, coups de tonnerre). L'orage, c'est également un trouble, une violence dans les sentiments et les événements - les orages de la vie. Rappelons que ces phénomènes souvent électriques ont été étudiés par de nombreux scientifiques. Le chercheur Nicolas Tesla (1856-1943) a révélé photographiquement à travers eux des phénomènes comme l'induction mutuelle¹⁸ qui est l'interaction de deux circuits couplés, c'est-à-dire tels que chacun d'eux embrasse une partie du flux d'induction créé par l'autre. Si ce phénomène est physique, pour Nicolas Tesla, il s'incarne aussi esthétiquement. En 1912, le chercheur envoie une photographie à un de ses amis pour le Nouvel An : le cliché représente des flux électriques circulant autour de Tesla entre deux bobines chargées, le personnage étant immobile sur la photographie. Il y a ici une photographie des « contraires » qui met en résonance le mouvement et la fixité. S'interroger sur un usage improbable de l'énergie électrique passe par un questionnement sur ses éventuelles applications¹⁹. L'esthétique photographique devient ici une mesure visuelle de gradation énergétique.

¹⁷ En référence à la seule mention qui accompagna le faire-part de décès d'André Breton : « André Breton 1896-1966. Je cherche l'or du temps ».

¹⁸ L'induction est une production de courants dans un circuit par suite de la variation du flux magnétique qui traverse une substance.

¹⁹ « The problem of producing light has been likened to that of maintaining a certain high pitched note by means of a bell. It should be said a barely audible note ; a even those words would not express it, so wonderful is the sensitiveness of the eye. We may deliver powerful blows at long intervals, waste a good deal of energy, and still not get what we want ; or we may keep up the note by delivering frequent gentle taps and get nearer to the object sought by the expenditure of much less energy. Nikola Tesla ». « Le problème de la production continue de lumière a été comparé à l'idée de maintenir une certaine note aiguë par le biais d'une cloche. Il faut dire une note à peine audible, un de ces mots qu'on ne peut exprimer sauf par l'œil tellement est grande la sensibilité de la vision humaine. Nous devrions fournir de puissantes impulsions sur de longs intervalles (quelle belle impression de l'énergie) et ne pas obtenir ce que nous voulons, ou bien nous devrions maintenir une note de livraison de fréquentes douces impulsions et s'approcher au plus près de l'objet recherché par la dépense de beaucoup moins d'énergie » (R. Lomas, *The Man Who Invented the Twentieth Century*, Londres, Headline Book Publishing, 1999, p. 139).



Qu'ils soient flux lumineux, électriques, magnétiques ou cosmiques, ils restent des quantités de lumière émises toujours par une source lumineuse en un temps déterminé²⁰. Prenons l'exemple de l'émission de codes Scott dans la marine, ces signaux, émis par l'homme, obéissent à une rigueur de transmission et délivrent un message chargé de sens, répondant ainsi à des critères préétablis. Prenons, au contraire, l'exemple de l'éclair, il est visible furtivement et revêt la particularité d'être pleinement incontrôlable, même si l'on peut le circonscrire en un espace de polarités²¹ bien délimité. A travers l'émission du flux, qu'il y ait maîtrise ou pas, la notion de charge est souvent en jeu.

Vers quelque espace de réflexion que nous nous tournions dans ce domaine, nous serons confrontés à une réflexion sur la mesure, voire la démesure, du mouvant plus qu'à une réflexion concernant la forme et le mouvement du flux en lui-même. Nos sens tout entiers sont sollicités, pris à partie et interrogés de l'intérieur. C'est tout le sens du travail mené en son temps (vers 1892) par Étienne-Jules Marey, même s'il s'attache principalement à une expérimentation phénoménologique. « Lorsqu'il explore un flux, Marey élargit sa notion de mouvement à la dialectique instable du corps mobile et du milieu mouvant. »²² C'est en particulier cette dialectique qu'étudie Bergson à la même époque. Il définit l'existence de deux ordres qui incarnent selon lui « un certain accord entre le sujet et l'objet. C'est l'esprit se

²⁰ Le lumen (lm) est l'unité de mesure du flux, il correspond à un flux lumineux émis par une source d'une intensité d'un candela (mot latin qui signifie chandelle) qui est censé émettre une radiation monochromatique.

²¹ L'esthétique des éclairs a été très minutieusement étudiée par les scientifiques. Retenons l'étude phénoménologique réalisée par le météorologue belge W. Prinz en 1992. Prinz a dénombré cinq grands types d'éclairs : 1) linéaires ; 2) sinueux ; 3) à méandres ; 4) en boucle ; 5) rayonnants. Certes, il y en a beaucoup plus. Cette étude scientifico-esthétique permet néanmoins d'en dire long sur l'importance que prend la forme des phénomènes pour l'individu, en particulier lorsqu'il s'agit de phénomènes physiques marquants comme l'éclair.

²² G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Saint-Just-La-Pendue, Gallimard-RMN, 2004, p. 261.

retrouvant dans les choses. »²³ D'un côté le philosophe présuppose l'existence d'un ordre vital²⁴, de l'autre un ordre de la géométrie²⁵. Il tente, par cette distinction, de démêler le processus qui fait passer le réel de la tension à une forme d'extension, « de la liberté à la nécessité mécanique »²⁶ et analyse comment, de ce fait, s'organise le réel et son « désordre ».

Le premier ordre est vital, donc, selon lui, imprévisible²⁷; le second part du principe que la réalité est ordonnée, fondée sur la possibilité de prévision – nous percevons les choses pour les reconnaître en vue de leur utilisation pratique. Dans l'un, le temps est une irrétrécissable durée qui fait corps avec tout et rend la succession, ou *continuité d'interpénétration* dans le temps, irréductible à une simple juxtaposition instantanée dans l'espace. Dans le second ordre, le temps est schématisé selon l'homogénéité spatiale, c'est-à-dire qu'il est nié.

Les flux radiants, ou plutôt leur matérialisation à travers le médium photographique, loin d'être l'incarnation d'un hypothétique désordre, mettraient au jour des confluences d'énergies supposées, des influx libres et imprévisibles permettant de mettre en tension deux ordres censés être irréconciliables. Ils seraient dépassement ordonné autant que manifestation d'une rupture qu'on espère. À l'instar d'Étienne-Jules Marey, qui entendait étudier non pas l'homme qui marche mais la marche de l'homme en tant que telle, la lumière abolit la présence de l'homme tout en quittant l'univers systématique et prévisible de la recherche physiologique. Nous nous trouvons ainsi face à ces fameuses forces indéfinies auxquelles Newton faisait référence dans sa loi sur l'inertie. Sont alors remises en question les logiques rigoristes au profit d'un indéfinissable travail de circulation d'énergie entre diverses polarités²⁸. Les flux radiants, par leurs circonvolutions illogiques, abolissent la question de la durée. Ils créent une rupture, un chiasme, par rapport à la contraction temporelle qu'ils sont sensés incarner. Ordre et désordre se lient alors, laissant la possibilité à l'idée de désordre de venir troubler une explication relativement rigoureuse et technique de ce que l'on voit. Les images ainsi produites ne peuvent se réduire à ce qu'elles représentent esthétiquement. Bien au contraire, elles sont à même de proposer une infinité d'interprétations de nature à éveiller les capacités du regardeur, à les inscrire dans son histoire personnelle, au cœur de son réel. En cela, il s'agit bien de mettre à la portée de chacun une image plastique propre à provoquer une rupture tant par ses propres facultés heuristiques que par l'énergie qu'elle manifeste.

²³ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1929, p. 243.

²⁴ « l'ordre "vital", qui est essentiellement création, se manifeste moins à nous dans son essence que dans quelques-uns de ses accidents. », (*Ibid.*, p. 251). « Il oscille sans doute autour de la finalité (si l'on entend par finalité la réalisation d'une idée conçue ou concevable par avance) : on ne saurait cependant le définir par elle, car tantôt il est au-dessus, tantôt au-dessous. », (*Ibid.*, p. 243).

²⁵ « L'ordre du second genre pourrait se définir par la géométrie, qui en est la limite extrême : plus généralement, c'est de lui qu'il s'agit toutes les fois qu'on trouve un rapport de détermination nécessaire entre des causes et des effets. Il évoque des idées d'inertie, de passivité, d'automatisme », (*Ibid.*, p. 251).

²⁶ *Ibid.*, p. 257.

²⁷ « Imprévisible » bien que l'ordre dit vital contienne en lui une part de finalisme : « Le finalisme, en particulier, assujettissant la vie à l'exécution d'un programme transcendant (sous quelque forme, d'ailleurs, qu'il conçoive ce programme), est comme l'indéterminisme victime du mythe de la "causalité-attraction" ; il épuise par avance l'imprévisible mouvement de la vie dans un futur fictif qui n'est "à venir" que sur du papier, et qui, mentalement, est déjà passé. [...] l'évolution vitale est ainsi faite qu'à chaque instant elle a dessiné une courbe harmonieuse et orientée, et qu'au moment où elle est en train de dessiner, on ne peut préjuger de rien » (V. Jankélévitch, *Bergson*, Paris, Alcan, 1931, p. 185).

²⁸ Nous nous éloignons ici de l'expérience de la double ellipse créée par un point lumineux agité dans l'obscurité réalisée par Étienne-Jules Marey. (collection de la Cinémathèque française, collection des appareils). G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, p. 206.

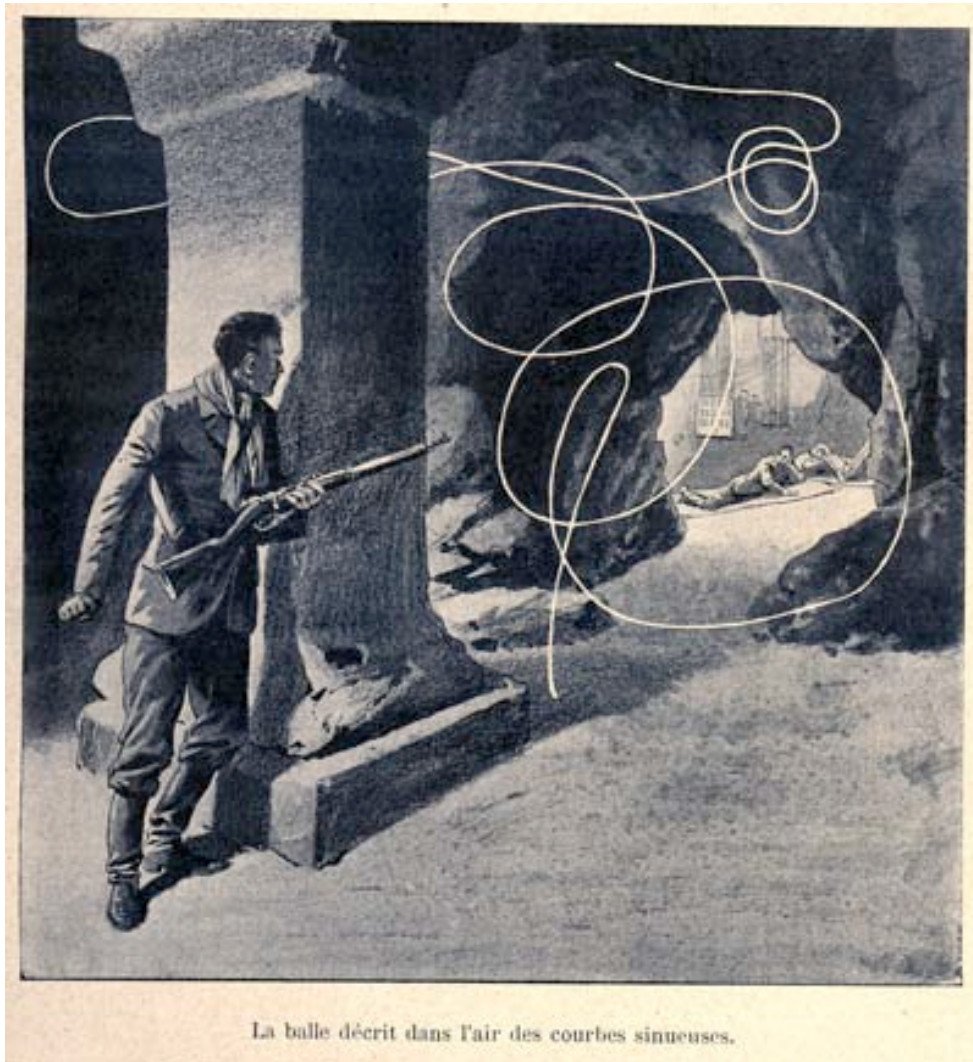


Illustration du roman de Paul d'Ivoi, *Les voyages excentriques*

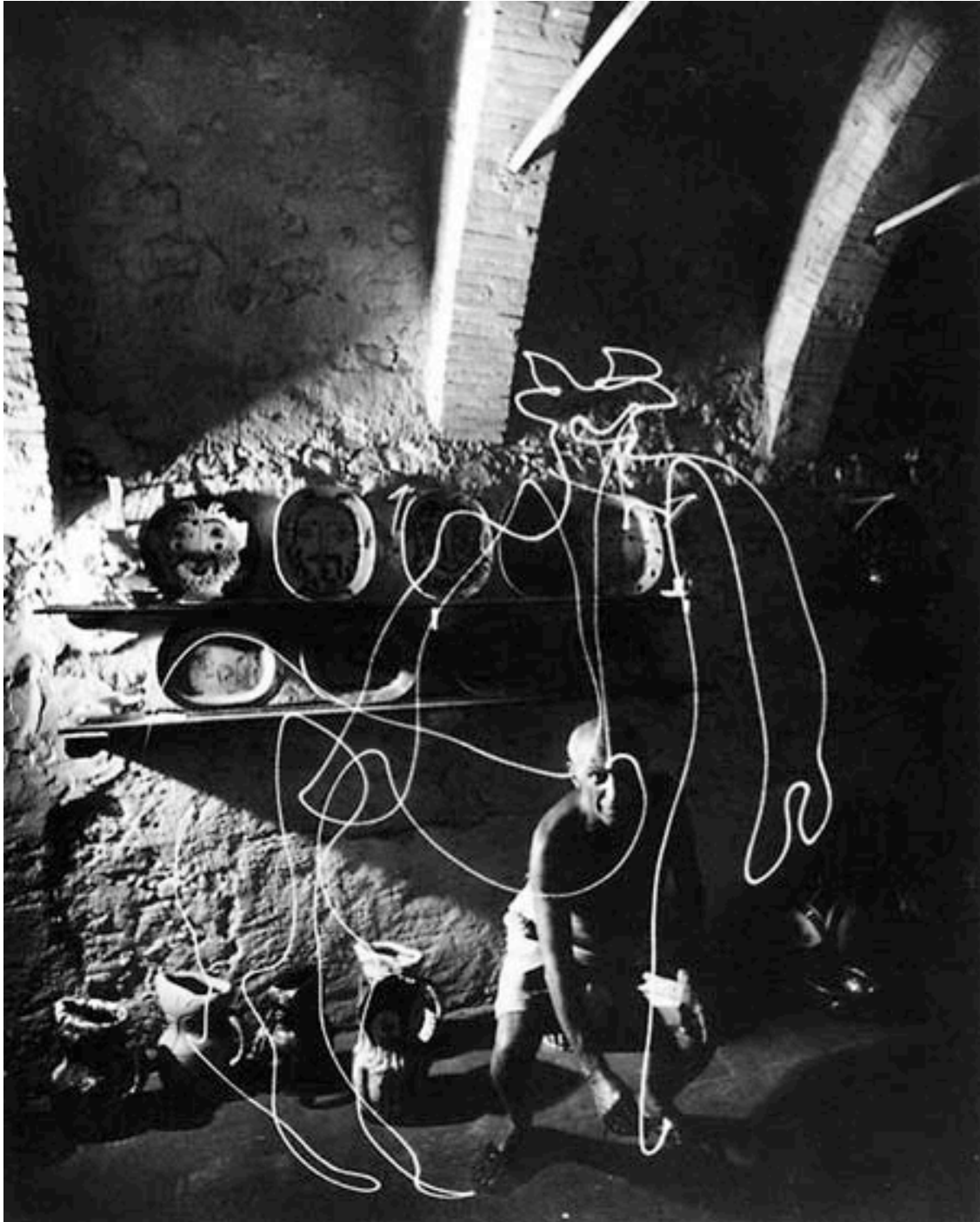
Sur le plan de l'histoire de l'art, le flux radiant est apparu à différentes époques et a suivi une trajectoire, un sens qui ont été façonnés progressivement et ont connu une accélération avec les expérimentations photographiques successives de la fin du XIX^e siècle²⁹. Si l'expérience est souvent le maître mot de cette pratique, elle donna lieu à de véritables œuvres emblématiques le plus souvent en phases avec leur époque.

C'est le cas de la photographie de Gjan Mili *Picasso et la fée électricité* (1949), où Picasso décrit un « Minocentaure » dans l'obscurité alors que l'appareil photographique est figé en pose longue (pose B). Cette photographie emblématique où « Mili met littéralement en phase forme intérieure et lumière intérieure³⁰ » place sous tension le sujet et son environnement direct. Une énergie impalpable apparaît autour du corps de Picasso, comme si l'intention intérieure se lisait à l'extérieur³¹.

²⁹ Il est fondamental de signaler la présence de représentations de flux avant même leur déploiement par la photographie. Ainsi citons le travail de Paul d'Ivoi – *Les Voyages excentriques* et *Un enfer scientifique*, Mesnil, Ancienne Librairie Furne, 1816 : « La balle n'a pas dépassé le seuil de la Caverne des Machines. Elle est devenue incandescente, décrivant dans l'air des courbes sinueuses, tel un gros insecte de feu ». Ce romanesque récit était accompagné dans son édition originale d'une gravure représentant la course sinuose de la balle devant l'entrée d'une caverne.

³⁰ R. Conte, « Picasso : le désir attrapé par la lumière », revue *Protée*, Québec, 1992, p. 105.

³¹ « Nous croyons que le peintre achève un dessin qu'il n'a, à cet instant, même pas commencé. Retournement poétique rendu possible par l'appareil photographique, seul capteur sensible d'une trace lumineuse dont la

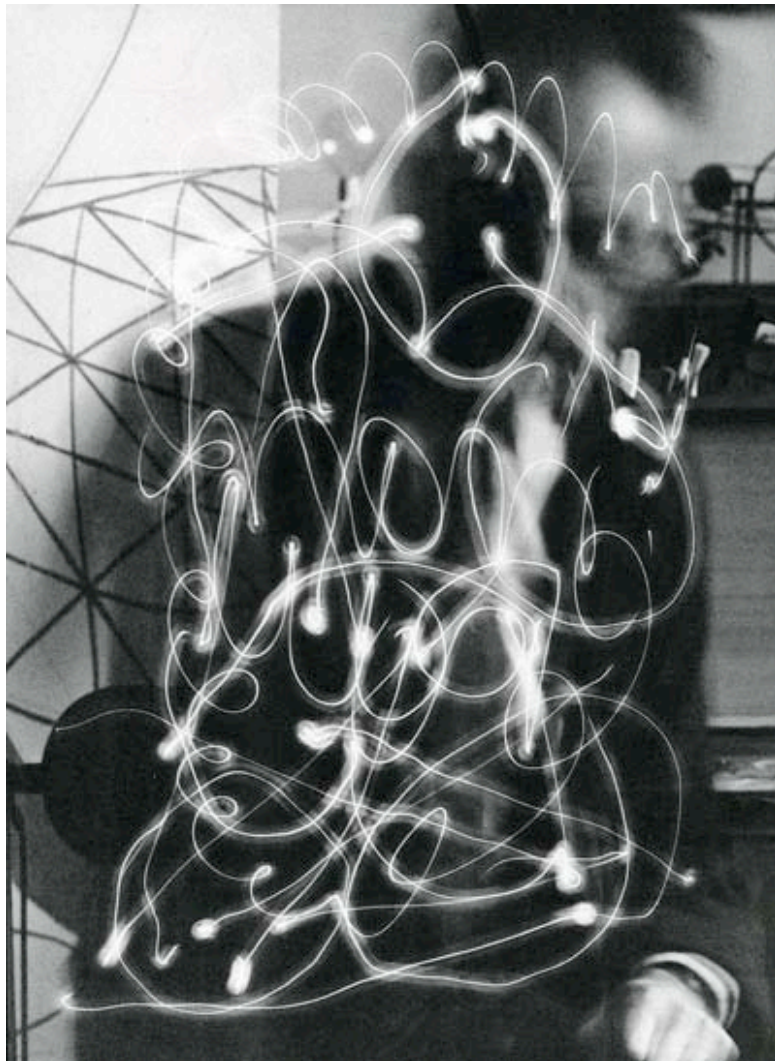


Gjan Mili, *Picasso et la fée électricité*, Vallauris, 1949

De nombreuses pratiques artistiques contemporaines utilisent aujourd'hui le *space writing* parmi leurs pratiques principales. Jean-Marc Spaans définit l'espace avec la lumière en présentant des contours de formes géométriques. Tokihiro Satoh trace ses propres sculptures avec de la lumière en prenant en compte l'architecture et les espaces naturels. André Naggar explore le mouvement du corps par les vibrations photographiques qu'il produit. Jyrki Parantainen fait brûler des lieux au lance-flammes et les photographie alors que les flammes les consomment. Evgen Bavcar, bien qu'aveugle, signale les corps de ses modèles

visibilité et la signification se trouvent différées : "photo-graphie à l'aveugle en un clin d'œil du minocentaure" », (*ibid.*).

avec des tracés-lumière. Laurence Demaison met en mouvement ses mains et s'en sert comme d'une lumière qui vient « caresser » la pellicule photographique. Tous ont en commun de travailler sur la mémoire de leurs propres gestes. Ils figent un phénomène qu'ils ont eux-mêmes provoqué et suivent le cours, au fil des années, d'une logique de création en cohérence avec ce phénomène³². Évoquons le travail *Time Vibes Studies* mené par Oliafur Eliasson en 2004. Il s'agissait pour l'artiste, à travers un hommage affiché à l'adresse de Marey, d'évoluer librement, équipé d'une sorte de harnais électrique, et d'exécuter une suite de figures cinétiques enregistrées par l'appareil photographique de Jens Ziehe³³.



Man Ray, *space writing*, 1937.

³² De même, on voit apparaître dès le début des années 2000, à travers de nouvelles pratiques liées à l'art de la rue et à l'émergence du numérique dans la photographie, de nouvelles formes de *space writing* : les photographies de *light graffiti*, *light drawing*, *light graph* ou *light painting*. Souvent caractérisées par leurs formes hybrides, ces pratiques lient calligraphie, tag, marquage à un esprit plutôt décoratif. Pour ce type de pratiques nouvelles, on voit apparaître sur internet des « modes d'emploi » destinés au grand public, discours visant à pousser ce public à mettre en pratique le *light painting* : « La qualité et l'esthétisme du rendu va dépendre essentiellement de la souplesse et de la dextérité de votre mouvement, de la sûreté de votre geste et de votre capacité à dessiner dans l'espace sans avoir de repères visuels. [...] Le type d'éclairage joue aussi sur le rendu lumineux. Il existe des lampes à LED, des tubes néon, des tubes xénon, des lampes à Tungstène. Pour obtenir des traits discontinus, utiliser des lampes clignotantes. Pour obtenir des rayures dans un faisceau, utiliser un tube composé de plusieurs LED alignés » (extrait d'un mode d'emploi accessible sur internet).

³³ Oliafur Eliasson, « Time Vibes Studies », *Les cahiers du Mnam*, n°90, Centre George-Pompidou, hiver 2004-2005, p. 3-19.

Étude de cas : les Nuits de Plovdiv et leur dépassement

Tentons d'effectuer une incursion dans l'univers du flux radiant par l'intermédiaire de notre propre pratique artistique. Mettons en place une réflexion afin d'approfondir ce qui se joue en termes de tension, voire de surtension.

Influencé par la photographie de Gjan Mili décrite plus haut, nous avons appliqué cette technique dès le début des années 1990. Concentrons-nous plus précisément sur une série photographique réalisée en 1998 en Bulgarie. À travers une publication mettant en scène un jeune conseiller scientifique il s'agissait de prouver que les flux radiants existaient bel et bien, qu'ils évoluaient autour de nous sans que nous ne le sachions, qu'ils étaient la conséquence de forces qui nous dépassaient. Le texte de présentation, tout comme le livre, intitulé *Plovdivski Noshti*³⁴ (Les Nuits de Plovdiv), rend compte de la première campagne d'expérimentation de flux radiants menée par Ouest-Lumière. Il est traduit en anglais et en bulgare. Le propos du livre est de rendre compte des activités du conseiller scientifique Я. Toma, jeune chercheur envoyé par les services du ministère des Affaires étrangères françaises à Plovdiv, seconde ville de Bulgarie. Le jeune homme, nommé Toma, entend poursuivre ses recherches pendant son séjour. Au fur et à mesure des séances d'étude, il tombe malade et est persuadé d'être observé et épié. À la fin, il disparaît mystérieusement et l'on retrouve sa trace à travers les notes de son carnet personnel et des clichés photographiques très troublants.

À travers *Plovdivski Noshti*, vingt-sept séances sont retranscrites. Le même protocole est toujours employé (lieu, date, heure précise). Le constat est reporté en style télégraphique. Cette forme stylistique fait référence aux séances de spiritisme effectuées quotidiennement par les contemporains de Victor Hugo. Tout un mystère plane autour des photographies montrées. Le texte de présentation, écrit par une supposée Eva Rosemska, contribue à épaissir plus encore la proposition. Ici, fiction et réalité des flux radiants se confondent. Par ailleurs, l'édition de l'ouvrage rend concrète une histoire vraisemblablement inventée de toutes pièces. On suit inexorablement le parcours du jeune conseiller scientifique et sa plongée progressive dans la folie :

Maison Nedkovich

Séance du 13 août, 23h07

« Ai branché mon spectroscope dans une quasi-obscurité... on m'a recommandé de ne surtout pas allumer la lumière dans la chambre rouge... ai l'impression qu'il faisait jour dehors... n'étais pas seul dans la pièce ».

*Maison du roi Siméon*³⁵

Séance du 18 août, 23h02.

« Ai trouvé un maître de séance capable de capter les flux... la séance nous a apporté beaucoup de réponses concernant le Cabinet M... malheureusement, suite à cette prise de vue, trois des cinq personnes sont décédées ».

³⁴ Y. Toma, *Plovdivski noshti*, Paris, Victoires Éditions/Ouest-Lumière, 1999.

³⁵ Le « roi Siméon » est l'héritier du trône de Bulgarie.

Avant-propos de *Plovdiski Noshti*

Du spiritisme dans l'art et dans la lumière en particulier

C'est un devoir honorable et dangereux que celui de présenter à nos contemporains cette œuvre que nous a laissée, par ses carnets bulgares foisonnants et presque incompréhensibles, Я. Toma, cet ouvrier scientifique voué toute sa vie à des causes dont le Cabinet M prenait commande.

Nous devons préciser comment nous sommes amenés à parler d'une œuvre qui date déjà d'un an. Le remords d'avoir longtemps privé le lecteur d'une source aussi précieuse d'instruction paraîtrait sans doute un motif suffisant ; nous pourrions ajouter que le carnet des comptes rendus de séances de Plovdiv est destiné, par cette publication, à faire acte de réparation et à combattre toute incrédulité quant à l'existence d'*esprits radiants*.

Dans ses notes, le conseiller scientifique évoque un postulat qui lui serait apparu en songe : il dit « reconnaître à l'esprit une substance réelle, matière quintessenciée, sorte de flamme ou de flux incandescent ». Dès lors, il n'aura de cesse que de mettre en action toute expérimentation qui l'entraînera sur ce chemin. Il rend évidente la réalité de cette illumination et la gratifie d'« atmosphère vaporeuse avec laquelle cette substance franchit les espaces ». Envoyé pour enquêter sur l'esprit des lieux, l'ouvrier scientifique se retrouve conduit à mettre en lumière les lieux des esprits.

Comment, se dira-t-on, pareille apparition peut-elle encore se penser à la fin du vingtième siècle, à l'heure où la science semble parvenue à son apogée ? Nous sommes en effet obligés d'avouer que ces faits, extraordinaires en apparence, ne peuvent être expliqués sans l'aval d'un conseil scientifique. C'est en observateur consciencieux et en appelé du contingent que ce chercheur halluciné nous fait éprouver la dimension de cette prescience. Photos et témoignages à l'appui, plus qu'à une démarche de visionnaire, c'est à une théorie transcendante que Я. Toma nous éveille. À l'évidence, c'est grâce à ce fluide spécial qui se dégage de sa personne, et qui se combine avec le fluide des personnes présentes, qu'il peut constituer une contingence nouvelle, temporaire, indépendante, dans une certaine mesure, et produire les phénomènes présentés. Les séances quotidiennes qu'il s'est infligées avec enthousiasme pendant toute cette période ont beaucoup éprouvé ses forces. Plus qu'aux témoignages écrits qu'il nous laisse, c'est surtout à l'impression photographique reproduite ici qu'il a été possible de prouver la réalité de la matérialisation lumineuse. « Il s'agirait, dit-il, d'une forme jusqu'à présent inconnue et ayant une réalité objective. Mais quoi qu'il soit nécessaire d'être toujours prudent, je peux désormais prouver que l'essence est pleine lumière. »

L'édition aujourd'hui de ses notes photographiques rend hommage à ce téméraire qui considère sa recherche comme un art et dont la mission donne à voir pour permettre de croire.

Eva Rosemska, directrice de la clinique de Troyan.



Yann Toma, *Plovdivski Nocti*, Bulgarie, photographie argentique, 150 x 150 cm, 1998.

Les flux radiants ont une durée très courte. S'ils se répandaient trop longuement, ils risqueraient de perdre leur force de production première : l'instinct créateur. Ils correspondent à l'onde de choc d'une rencontre. Pour faire écho à l'étude d'André Gervais concernant l'infratexte³⁶ chez Duchamp, le terme d'*infrageste* sera employé. Les flux radiants sont des non-vus qui s'inscrivent sur la pellicule photographique. Ils peuvent, à ce titre, figurer l'absence³⁷. Rien du geste exécuté n'est visible pendant la durée d'exécution. Une chorégraphie mentale guide instinctivement la main de l'exécutant qui décrit des liaisons invisibles entre les architectures traitées ou les personnages présents. Il s'agit ici de transmettre photographiquement une fausse réalité scientifique. Lors de l'exécution, le temps presse. Au bout d'un certain laps de temps, la pellicule souffre de rester trop exposée. L'*infrageste* doit être signalé de manière la plus efficace possible et ne correspond, contrairement aux analyses de Prinz, à aucune figure particulière. La mise en œuvre des flux nécessite toutefois une grande vivacité d'esprit lors de l'exécution qui exige un déploiement d'énergie important. Pendant le séjour de Plovdiv, quatre cents photographies de flux radiants ont été réalisées. Lors des prises de vue en Bulgarie, les sujets traités étaient vêtus de « charchafs » (draps), ce qui les séparait de la réalité. Sur le cliché photographique, ils étaient littéralement dénudés par l'intermédiaire du voile blanc et la rencontre provoquée avec les flux³⁸. Une atmosphère très lourde et chargée régnait dans les palais où les photographies

³⁶ « Duchamp a précisé que la superficie visible de son travail repose sur une autre superficie, cachée celle-là » (A. Gervais, *La Raie alitée d'effets*, Québec, Éditions Hurtubise HMH, 1984, p. 287).

³⁷ « Le flux incertain au creux de l'image offre à la conscience un chassé-croisé de rencontres et de disparitions. Ainsi le processus imaginaire ne s'exerce pas à côté du réel, au contraire il est le travail de corrosion du réel que la conscience effectue elle-même » (F. Noudelmann, *Image et absence, essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 170).

³⁸ « L'une des fantaisies les plus étranges de la foudre est assurément de déshabiller ses victimes » (G. Didi-Huberman, *Les Caprices de la foudre*, Paris, Antigone, 1994, p. 67).

étaient prises. Chaque prise de vue était exécutée de manière très solennelle, comme si chacun des protagonistes était vraisemblablement en charge. Lors d'une séance, il était demandé au sujet de ne plus bouger, ce qui dramatisait la situation et figeait les regards³⁹.

Transmettre du rêve, tenter de produire une énergie artistique susceptible d'être transmise et distribuée à tous, dans les meilleures conditions possibles, tel pourrait être l'objet des flux radiants. L'enregistrement des flux serait alors le constat de la poursuite⁴⁰ du temps. Les personnages, en général figés et intemporels, laisseraient entrevoir des formes de *flash-back* improbables⁴¹. Les flux radiants fonctionneraient alors un peu comme ce procédé cinématographique : ils renverraient à des images mentales que le regardeur imaginerait intégralement. Cette capacité du flux radiant à ouvrir un champ sensoriel singulier au regardeur est un vecteur de proposition d'ouverture au merveilleux⁴².



Yann Toma, *Flux radiants au transformateur de Tressancourt*, technique argentique, 120 x 120 cm, 2005.

³⁹ Après un voyage de six mois en Inde où le travail sur les flux radiants va s'approfondir et convoquer bien plus largement la question de l'immanence, il s'agit de déployer plus encore une recherche sur l'énergie que le corps produit et que les lieux nous renvoient. Un travail réalisé en Suède en 2007 aux côtés d'une médium, puis la série du *Sixième district* de New York témoignent des avancées enregistrées dans le domaine de l'expérience sur les flux radiants. Se profile dans cette logique l'affirmation d'un sens : le flux radiant s'affirmerait plus encore, par une pratique médiumnique appropriée, comme le révélateur de forces en présence impalpables.

⁴⁰ La « poursuite » est un projecteur qui suit généralement le spectateur dans ses déplacements sur la scène du théâtre. Elle observe souvent un léger décalage avec le sujet éclairé dans sa progression. Dans les prisons, le mirador fait office de poursuite. « La poursuite est métonymie visuelle de l'ordre social [...] Le geste du poursuiveur est semblable à celui du projectionniste, mais peut-être est-il encore plus proche de ceux du pré-cinéma montré dans les foires et les cirques. Il ressemble à celui des premiers cameramen pour qui l'enregistrement de l'action prime avant tout » (Y. Ciret, « Poursuite ! », *Les cahiers de médiologie*, n°10, Paris, Gallimard, 2000, p. 237).

⁴¹ Gilles Deleuze considère que le flash-back est un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent. « Dans *Le jour se lève* de Carné, c'est une multiplicité de circuits dont chacun parcourt une zone de souvenirs et revient à un état de plus en plus profond, de plus en plus inexorable de la situation présente. Le héros de Carné, à la fin de chaque circuit, se retrouve dans sa chambre d'hôtel investie par la police, chaque fois plus proche de l'issue fatale » (G. Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 67).

⁴² « (...) Le merveilleux est quelque chose de semblable à la peur quant à ses effets sur le cœur. Cet effet du merveilleux donc, cette constriction et cette systole du cœur, proviennent d'un désir inassouvi mais ressenti de connaître la cause de ce qui semble prodigieux et inhabituel... » (A. Magnus, *Saint Albert le Grand. Commentaire de la Théologie mystique de Denys le Pseudo - Aréopagite suivi de celui des Épîtres I-V*, Paris, Éd. du Cerf, 1993).

De l'usage de l'imprévisible comme forme de contrôle des masses

L'imprévisible, voilà ce que peut craindre de pire une société où la prévision et la manipulation des esprits sont devenues des priorités. La publicité, outil contemporain de propagande indispensable au contrôle des masses, étudie, investit et se réapproprie ce qui peut entraver son action et sa lisibilité. Grâce à des agents bien formés et entraînés à fréquenter les milieux créatifs, souvent le monde de l'art et les expositions, la publicité met en place méthodiquement des outils susceptibles d'avoir un impact optimal sur un public ciblé à dessein⁴³. Elle vise à saisir ce que Serge Tchakhotine nomme les « fulgurations », c'est-à-dire les zones où les activités créatrices se déploient, « là où il est question du “nouveau”, dans l'Art, dans la Science, c'est-à-dire dans les activités ayant trait aux manifestations des quatre pulsions fondamentales » de l'individu⁴⁴.

L'apparition progressive d'effets de lumière numériques sur les photographies publicitaires illustre la possible maîtrise des flux radiants. La présence de ces derniers au côté de produits ou de marques est aujourd'hui le symptôme même d'une volonté de prise de contrôle d'espaces métaphoriques incontrôlés ou supposés incontrôlables. Le travail méticuleux d'audition d'artistes ou de graphes contemporains auquel se livrent des agences publicitaires prestigieuses et leurs « créatifs » à l'échelle mondiale est à la hauteur de l'enjeu financier et politique. Il y a ici une possibilité de capter l'imprévisible, un véritable capital irrationnel présent en chacun de nous, et d'en exploiter ses conséquences sur un public avide de sa présence à une période historique où la société de prévision n'est plus crédible⁴⁵.

L'apparition du numérique à tous les niveaux de la création artistique favorise largement ce phénomène. Le pixel ayant remplacé progressivement le grain photographique, on assiste à un contingentement progressif des images, une catégorisation des tendances créatives et un programme de diffusion savamment orchestré. Voilà donc notre publicitaire satisfaisant enfin son fantasme ultime : devenir un Mesmer, un Tesla, un Picasso, un Man Ray tout à la fois dans le même temps. La quintessence de la prévision et de la noblesse.

Prenons à témoin un choix de campagnes publicitaires réalisées ces dernières années et ayant introduit en leur sein la photographie de flux. L'analyse au cas par cas permet de dégager une typologie de travail susceptible d'éclairer le phénomène en cours.

Pour la S.G., une importante banque française, le flux est l'incarnation de la modulation sonore et de la musique. Avec la campagne « So music » (mai 2008), la banque

⁴³ « D'abord de caractère informatif, la publicité cherche ensuite “à frapper” plutôt qu'à convaincre, à suggestionner plutôt qu'à expliquer. Elle mise sur l'obsession et fait appel alors à diverses pulsions. Elle cherche même à créer le besoin chez celui auquel elle s'adresse. Ce sont les mêmes règles que nous avons vues dans le dressage, seulement, comme l'on a affaire ici à des êtres humains, on utilise des systèmes de réflexes conditionnés d'un plan plus élevé, et naturellement on joue sur toute la gamme des pulsions et de leurs dérivés. [...] En faisant de la publicité pour un article de toilette, destiné aux femmes, on représentera sur l'affiche les attraits d'une femme jeune et belle, et plus ou moins dévêtue : il s'agit, en faisant appel à la pulsion numéro 3 (sexuelle), de suggérer à celle qui voit l'affiche, de se substituer, en idée, à la figure représentée, de devenir aussi attrayante que celle-ci et, pour y arriver, d'acheter l'article en question. [...] Les formes que prend la publicité présentent des variations infinies, parfois si inattendues et si ingénieuses qu'elles aussi inspirent souvent les propagandistes politiques » (S. Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, 1973, p. 129-130).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵ Notons l'émergence de ce type de publicités au moment même où les industries financières oscillent du plus haut au plus bas niveau de rendement. Ainsi, la prévision capitaliste, mise à mal dans sa structuration même, investit sur les facultés de l'imprévisibilité, notamment ici des flux radiants, pour rassurer sur sa capacité (irrationnelle) à survivre et à maîtriser le non prévisible.

introduit du son dans le flux en associant image et slogan. Entre écriture et libération d'énergie, le flux lumineux vient ici appuyer la création d'une carte de crédit à travers laquelle sa vocation « universelle » apparaît. La carte bancaire devient ici musicale et le flux exprime non seulement une mutation commercialement attractive, mais aussi la possible friction de l'art et du commerce au profit de l'expansion et de la circulation d'un flux financier.



Pour une entreprise prestigieuse comme Y.S.L., le flux doit signifier nouveauté et féminité. « Elle⁴⁶ » se présente ainsi à nous comme une conquérante autant qu'une artiste elle-même. Elle incarne la possibilité pour une femme issue des beaux quartiers de devenir artiste elle-même, voire de pouvoir l'affirmer lors d'une grande occasion⁴⁷. Le mot « elle » l'habille et la couvre d'un voile quasi transparent. Elle se protège avec cette écriture calibrée, de la même manière qu'elle pourrait brandir une bombe lacrymogène pour se garder d'éventuelles agressions. Tout se passe donc ici comme si l'art protégerait autant qu'il masque ce qui pourrait, sans l'affirmation du flux, être directement accessible : le corps d'une belle et jeune femme, envoûtante, riche et dangereuse. L'art ferait donc ici encore pleurer, pleurer autant d'amour que de désespoir. Le lacrymogène agirait ici dans le cadre du marché de l'art, un marché de l'art propre à faire pleurer aujourd'hui aussi bien les artistes que les historiens de l'art, tant il est soumis aux canons et aux influences de la rentabilité. On remarquera que le fond intensifie cette impression, les éléments circulaires étant autant des sortes de volutes hypnotiques que l'assemblage de formes précieuses et en mouvement. Le flou intensifie la dimension futuriste par les miroitements successifs qu'il affirme.

Pour la bière D., on remarque que le flux est envoûtant, il entoure et cerne l'objet manufacturé. Ici, les « créatifs » ont allié de façon très efficace circulation de flux et apposition de lettrages. On aboutit, contrairement aux deux exemples précédents, à un lâcher-prise relatif susceptible de rendre le produit plus attractif encore. La qualité de l'exécution technique permet d'intensifier la dimension magique et de favoriser une circulation sensible.

⁴⁶ La publicité est matérialisée par un « elle » écrit en flux de lumière au premier plan (voir illustration 2).

⁴⁷ L'entreprise Yves Saint Laurent utilisa cette publicité comme support de communication dans le cadre de la FIAC 2007 (Foire internationale d'art contemporain de Paris).

Pour un produit censé transformer corporellement le consommateur, les flux radiants sont particulièrement soignés et correspondent à une véritable fulguration vibrante et radiante.

Pour N.câble, le flux représente la puissance (P), la « puissance fibre », c'est à dire tout ce qui peut communiquer et être véhiculé par le flux numérique : la haute définition (TV, HD, wifi, @, Mega). Le flux devient ici vecteur d'accessibilité. On peut ainsi assister à la mise en activité d'une source magique. L'outil technologique, entouré d'une Aura énergétique et novatrice entraîne dans sa course les ondes de l'imprévisibilité, il les rend palpables, tangibles, maîtrisables par chacun, ou plutôt pour celui qui détient N.câble chez lui. La « puissance fibre », alliée au gain financier, s'incarne ainsi à travers le flux. Maîtrisé, ce dernier prend vite une adresse, une incarnation, un champ tangible. Il peut même être palpable, voire accessible par le biais d'un numéro téléphonique gratuit. Tel un être surhumain, le consommateur de N.câble acquiert ainsi la possibilité de « passer de l'autre côté », d'acquérir un véritable don et, par là même, une surdépendance au numérique.

Pour F., le flux permet de faire rayonner le produit. L'appareil photographique voit son énergie être décuplée, à l'image des rayons de soleil sans lesquels il n'y aurait aucune vie, et donc aucune photographie possible. Suite à ce souffle de vie injecté à l'appareil inerte et insipide, on assiste visuellement à une véritable réanimation. Mary Shelley en pâlerait d'envie⁴⁸. Cette irisation fait également référence à la rétine humaine. Le slogan « il est temps de vous offrir un œil, pas des pixels » (cet œil étant un magnifique et étrange soleil bleu en ébullition) n'est autre donc que l'incarnation d'une machine soleil, un corps à l'état gazeux en opposition à l'état solide qu'incarnent les astres froids que sont les planètes comme la Terre. Ainsi, les flux véhiculent de l'intangibilité face à une tangibilité prévisible, un espace que l'on ne peut atteindre, par conséquent désirable. Si ce soleil engendre un champ magnétique conséquent, le regard ici serait hypnotique et l'épicentre en serait le FINEPIX F200EX. Il s'agit d'un véritable flux de particules qui baigne l'espace du produit. Accélérateur, exciteur, créateur de particules, l'organisme entrepreneurial devient Roi Soleil, détenteur d'un droit divin. Le numérique devenu flamboyant, l'outil circonscrirait ainsi la forme. Il la cadrerait et la rendrait palpable, un véritable acte magique au cœur d'un flux d'énergie maîtrisé.



Campagne publicitaire pour l'entreprise P. Berlin, juin 2009

⁴⁸ M. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Londres, 1818.

Il s'agit moins ici, par cet inventaire succinct, d'instruire le procès de la publicité que de constater la manière dont l'art et son imprévisibilité peuvent être fragilisés⁴⁹ et remis en question dans leur usage. Sortie du lieu d'exposition traditionnel, lieu prévisible de présentation de l'art, l'œuvre n'existe que si elle peut échapper à l'emprise des contingences du réel et devenir une cause agissante par elle-même. C'est le sens du travail mené par les entreprises dites critiques⁵⁰, c'est tout le sens de l'affirmation d'une esthétique des flux⁵¹.

« L'auteur, disait Valéry, est un penseur instantané d'une œuvre qui fut lente et laborieuse⁵². » Selon ce principe, le cas de la captation de l'imprévisible à travers l'usage des flux radiants semble voué à l'échec. Le principe de prévision, présent dans la juxtaposition même du flux avec un propos cadre, annule toute possibilité de rayonnement de l'image et des flux énergétiques qui la composent. La circularité absente au profit d'une prévision pixélisée abolirait donc tout potentiel de fulguration par la mise en place de frontières. L'imprévisible flux resterait en état d'ignition secrète, insaisissable, impalpable, indomptable. « La force de l'ignition asservie à la force de la gravité s'écroule et disparaît, tout en restant le siège des divagations de la pensée et des utopies galopantes⁵³. »

⁴⁹ Rappelons que les acteurs du monde publicitaire professionnel sont soumis à des règles et à des objectifs, que leurs actes ne sont que des conséquences d'une politique consumériste globale. Rappelons également que les artistes ont parfois travaillé avec les entreprises en répondant à des commandes. Ce fut le cas de Man Ray lorsqu'il honora la commande de la CPDE, Compagnie de production et de distribution d'électricité de Paris.

⁵⁰ Y. Toma, *Les entreprises critiques/Critical Companies*, CERAP, Cité du design Éditions, Advancia Negocia, Paris, 2008.

⁵¹ « L'esthétique des flux est celle d'un art sans frontières ni repères fixes, sans lois ni directions stables, sans maîtres ni références fédérateurs, sans stabilité ni pérennité. C'est l'esthétique d'un art où tout circule toujours de plus en plus vite, de plus en plus loin et de plus en plus haut, mais aussi où tout passe : les œuvres, les artistes, les foires, les collectionneurs, les formes, les prix. C'est l'esthétique de l'art d'aujourd'hui pour le monde d'aujourd'hui » (A. Rouillé, http://www.paris-art.com/art/a_editos/liste/parisART.html#filtre).

⁵² M. Merleau-Ponty, *Signes*, Montrouge, Gallimard, 1960, p. 227.

⁵³ G. Lascault, *Christian Jaccard – L'événement et sa trace*, Adam Biro, Quart, p. 176.