

## Du visible et du seuil à l'invisible perte

La pratique du lieu dans l'œuvre de Marie-Noëlle Décoret se caractérise par deux notions, l'espace et le corps, questionnées à l'aune du vide qui les compose ; des lieux, précise-t-elle <sup>1</sup> « construits par l'homme et pour l'homme ». Ses travaux photographiques interrogent la proximité des liens entretenus par le vivant en se saisissant du vide comme matériau, c'est-à-dire l'espace d'un volume architectural dans lequel l'air et la lumière interviennent pour définir le lieu. La série des photographies prises au couvent de la Tourette en 2006, les jours des solstices et des équinoxes, en renouvelle la perception.

### Instant et Distance

La photographie entretient une relation privilégiée avec le temps. Elle atteste du lieu et en restitue l'apparence sous la forme d'une empreinte. Le temps dans la photographie de Marie-Noëlle Décoret, c'est tout d'abord l'instant, celui de la lumière du jour en fonction des saisons fixées dans notre calendrier, cette expérience de la durée que l'artiste recompose dans l'image. C'est aussi la matérialisation du temps lui-même et de son impact sur l'espace offrant alors une multiplicité de durées, mais que le cadrage resserre, intensifie jusqu'à l'intemporalité. Le choix du format des photographies, 100 x 150 cm ou aux dimensions du négatif 6 x 9 cm, et leur présentation individuelle ou sous la forme de polyptiques, contribuent à l'exploration de cette double notion du temps. Les "miniatures", dans leur rapport d'échelle au cadre, à l'architecture, au corps, modifient toutes données spatio-temporelles. Dans ce jeu de distanciation, elles incitent l'œil à se rapprocher, à se coller au trou de la serrure : être tour à tour dans et hors de l'image et s'interroger sur le sens d'un tel déplacement. Leur mise en scène au sein de diptyques, triptyques et polyptiques, verticaux ou horizontaux, restitue une forme de récit du temps, un temps fragmenté par les changements de saison. Les photographies des cellules, du réfectoire, de la salle du chapitre ou encore de la bibliothèque proposent ainsi des dialogues avec le temps et ses rythmes dont l'empreinte lumineuse est le dépositaire. L'architecture, lorsqu'elle est visible – c'est-à-dire par la rigueur architectonique et par la matière brute du béton – apparaît dans son immobilité, figée dans l'espace et le temps ; une fixité pourtant qui se laisse submerger par sa possible mutation. Sculptant littéralement l'espace, le mouvement du cadran solaire offre au regard une spatio-temporalité autre par un phénomène de distanciation, expérience au cours de laquelle, selon Georges Didi-Huberman *" l'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement [...] "* <sup>2</sup>. Ainsi, *" la forme plane s'ouvre ou se creuse, le volume s'évide, l'évidement devient obstacle "* <sup>3</sup>.

L'ambivalence des photographies de Marie-Noëlle Décoret provient de la perception même, dans le jeu du proche et du lointain, du visible et de l'invisible <sup>4</sup>, interrogeant le voir, de la reconnaissance de l'objet – ce réel ou temps vécu sur lequel le regard bute – à l'effacement <sup>5</sup> ou à la disparition de l'objet perçu, cette inéluctable perte dans laquelle le sujet construit un face à face sensible avec le temps. Les photographies de l'artiste, loin de tout état des lieux, offrent au contraire l'appréhension d'un espace-temps autonome, l'apparition d'une trace, celle que crée le spectre solaire. La trace, selon Paul Ricœur <sup>6</sup>, relie deux logiques de la temporalité, celle du calendrier qui date et situe la succession des événements et celle plus encline au futur qui porte l'idée de la disparition. Par l'intermédiaire de son objectif, Marie-Noëlle Décoret saisit le moment de cette apparition en particulier dans la série des murs des cellules. Agissant comme de véritables écrans du temps, ces photographies témoignent de cet instant au cours duquel le soleil atteint son plus grand éloignement du plan de l'équateur (cellule 5, 21 juin et 21 décembre 2006). L'angle et le cadrage choisis en restituent l'impact dans la force du détail : du mur latéral de la cellule naissent des formes qui, vues dans la totalité de l'espace, seraient secondaires. Elles sont ici, dans leur essence, à la fois médiateur et sujet. L'image construite sur une oblique permet de pénétrer dans la matérialité même de la lumière. Le premier plan agit comme réflecteur restituant, en fonction de la période concernée, la blancheur spectrale que l'ombre diffuse du mur en retour, interrompt. L'intensité du noir de la bande verticale crée une rupture dans le champ lumineux ce qui permet de sonder la profondeur du plan coloré suivant : un rectangle jaune que l'espace semble aspirer. L'évidement résulte de cette distanciation à l'égard d'une quelconque référence au réel d'une part, de toute visée chronologique d'autre part. C'est là sans doute le paradoxe du rapport de la photographie au temps, entre durée et intemporalité, des notions que matérialisent l'ombre et le reflet sans lesquelles le visible ne ferait sens.

### **De la cellule au miroir**

L'espace structuré des cellules, exposées à l'Est, au Sud et à l'Ouest évoque une construction dont le sens est intelligible comme fonction et comme intention, un espace offrant au sujet une manière d'exister, un espace qui s'efface devant elle. Dans les photographies de l'artiste, le temps porte et emporte cette activité tant le lieu est habité par le sensible. Les volumes, les perspectives et les matériaux offrent à la fois substance et couleur, fixité et lumière, des médiations matérielles qui permettent au sujet de se réfléchir. Les photographies révèlent la cellule dans sa dimension poétique, affective, voire symbolique ; elle est l'objet d'une transformation au terme de laquelle la cellule devient le miroir d'une activité qu'elle soit contemplative ou active. Dès lors, l'artiste nous confronte à la contradiction de l'image : elle nous renvoie à un lieu, mais ce qui s'y représente est absent. La plupart des œuvres de Marie-Noëlle Décoret jouent d'ailleurs de cette tension entre le visuel et le perceptif : les *Mouchoirs* (1994-1995), les *Peintures d'aveugle* (1995/...), les *Chambres d'isolement* (2002/...), les *Traces* (2005/...). Ses travaux interrogent les modalités du visible qui, dans les photographies des cellules en particulier, sont mises en œuvre par le jeu rythmique des saisons, celui de la surface et du fond ou encore de l'apparition et de la disparition.

La nudité des *Cellules*, comme auparavant celle des *Chambres d'isolement*, voire celle des *Tunnels*, définit une extériorité qui elle-même signifie une intériorité ; et ce qui rend sensible cette dialectique, c'est le rôle fondamental que l'artiste accorde à la lumière comme substance dans laquelle s'incarnent le cadre et ses objets. Ainsi, bien que frontales, les photographies de Marie-Noëlle Décoret contiennent la profondeur du lieu, révèlent l'épaisseur du mobilier, soulignent la pureté des volumes selon un jeu de matières et de couleurs, d'ombres et de reflets. Un espace dont la conception relève de cette *voluminosité*, notion que Merleau-Ponty avait développé pour décrire ces dialectiques.

*“ Il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre des choses ou même entre des plans, qui est la profondeur objectivée, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans chose. Quand nous nous laissons être au monde sans l'assumer activement ... les plans ne se distinguent plus les uns les autres, les couleurs ne se condensent plus en couleurs superficielles, elles diffusent autour des objets et deviennent couleurs atmosphériques .... Cette voluminosité varie avec la couleur considérée, et elle est comme l'expression de son essence qualitative. Il y a donc une profondeur qui n'a pas encore lieu entre des objets, qui, à plus forte raison, n'évalue pas encore la distance de l'un à l'autre, et qui est la simple ouverture de la perception à un fantôme de chose à peine qualifié. ”<sup>7</sup>*

Construites selon des plans distincts, mais qui se fondent, les photographies des cellules posent graduellement la question des seuils et des passages tant sur les stratégies plastiques que sur les valeurs anthropiques qu'elle suggère. Le procédé optique de la perspective introduit ici par la surface de la table, un parallépipède, qui du reste disparaît dans la pénombre de l'espace, définit l'image dans son rapport au volume. Une question essentielle selon Georges Didi-Huberman pour qui *“ il n'y a peut-être d'image à penser radicalement qu'au-delà du principe de surface. L'épaisseur, la profondeur, la brèche, le seuil, et l'habitable – tout cela obsède l'image, tout cela exige que nous regardions la question du volume comme une question essentielle ”*<sup>8</sup>. La spatialité que crée le choix du cadrage et de la prise de vue à la lumière du jour, entre volumétrie et vide, restitue le lieu au corps et situe l'acte de voir au cœur du sujet. Aussi, la photographie conduit le regard dans l'intra-image, de la surface veinée du bois de la table aux arêtes horizontales puis verticales des éléments architectoniques – lignes qui subtilement modelées par la lumière se métamorphosent en réels plans colorés non-objectifs – à l'apparition d'une réalité lointaine, celle d'un paysage opposant à la cellule son éclatante blancheur et les courbes de ses monts bleutés<sup>9</sup>.

Ces seuils plastiques, au-delà des limites plus ou moins discernables, permettent des passages de la matière à la forme, de l'objet à la trace. Ils informent encore de l'absence de quelque chose ou de quelqu'un qui a été là. Les photographies de Marie-Noëlle Décoret réévaluent les données du visible par l'instauration d'un dialogue entre formes imagées et formes perceptives. L'artiste conçoit ainsi une autre objectivité car ses compositions créent un espace-temps imaginaire issu du monde visible, un espace-temps dans lequel se projeter ou se refléter, une double possibilité que l'artiste assigne à la table toujours selon une dialectique, ici de l'objet à la forme, de la ligne de fuite au plan, du lieu à l'humain. Resserrant son cadrage sur l'élément central de la cellule (série sur les tables), Marie-Noëlle Décoret révèle la lumière

dans son rapport aux surfaces. Le lieu disparaît, la forme s'estompe au profit d'un espace qui réfléchit la clarté extérieure. S'ouvre alors à la perception, cette intériorité, comme une apparition dans le miroir, en dehors de toute référence au visible ; la frontalité offrant l'imminence de quelque chose qui serait de l'ordre d'une essence. L'image s'érige comme autant de fictions plus fantasmées que mémorielles ; nullement narrative, elle dévoile cependant qu'une action humaine y est événement. Des biffures involontaires ou pas à l'usage laissée dans la matière par les coudes ou le frottement des manches, la table de bois demeure le témoin privilégié d'une intimité. La simplicité formelle, outre les données spatio-temporelles qu'elle contient, fait de la lumière le substrat de l'être, sa trace.

### **De la photographie transitionnelle à l'esthétique humaniste**

Ainsi, sommes nous guidés par une autre lumière, celle plus intérieure d'une présence que l'absence de figure n'annihile pourtant pas car, au sein des photographies de Marie-Noëlle Décoret, s'articulent la pulsion mémorielle et la quête d'identité. Si l'évidement nous confronte à l'immuable, il suggère aussi le manque, thème qui traverse toute l'œuvre de l'artiste. Ces passages entre intériorité et extériorité, au gré des espaces photographiés – celui de l'escalier, réel lien entre les cellules et la bibliothèque –, font advenir l'humain. Les photographies s'ouvrent au monde ou à sa possibilité et proposent ainsi que le formulait Merleau-Ponty "*une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée sur le monde*"<sup>10</sup>. Cette approche d'ordre expérimental est contenue dans l'expression d'une harmonie qui lie la partie au tout selon les règles du nombre d'or. Les photographies prennent ainsi place dans la section dorée du cadre, une référence significative à l'égard de l'histoire de l'art et un hommage à la réflexion de Le Corbusier qui, à l'aide du Modulor qu'il conçut en 1943, aménagea l'espace architectural de sorte que le corps s'y reconnaisse. Les horizontales et les verticales, la transparence et la densité, l'ouverture et la fermeture contribuent à l'équilibre des volumes et à la définition d'un espace-temps global impliquant une conscience de l'homme et du monde : la forme renvoie au contenu, la matière à l'esprit, une esthétique humaniste du regard qui plonge le sujet dans l'expérience méditative et dans la mobilité du temps. Si les photographies de Marie-Noëlle Décoret renouent avec une certaine conception humaniste de l'œuvre c'est parce que dans la structure même de ses images, l'être humain y fait sens, son absence permettant l'identification de l'individuel à l'universel, de l'homme et son double.

Les photographies du réfectoire, prises au cours de la réfection des bâtiments alors désertés, avec à l'Est ses lourds rideaux rouges puis verts à l'Ouest, offrent des temps d'images différents. L'espace y est distinct ; il renvoie plus directement à l'architecture du lieu que baigne une lumière plus froide. Le jeu des plans, toujours présent, s'affirme dans sa fonction de repoussoir, creusant davantage l'espace, permettant à l'air et à la lumière de circuler. Chaque élément architectonique est ainsi décrit dans sa précision graphique, l'idée d'un ordre que l'informe vient pourtant perturber. Cet informe se matérialise dans les tentures vertes abandonnées au sol ou les rouges, qui bien qu'encore suspendues, ont leurs extrémités

nouées et fixées au fenêtrage. Ces dispositifs aux couleurs complémentaires évoquent la complexité formelle du drapé, de son esthétique et de son historicité par tant d'images, tant de corps drapés entre volupté et inquiétude, abandon et mort. Le drapé est cet entre-deux du corps, entre la nudité et l'habillé, celui qui signifie le sujet, l'élève ou le dégrade. C'est encore un médiateur entre la forme et le sens, structurant l'œil et la lumière selon les mouvements internes à sa structure. Sa matière et sa texture se prêtent au jeu des courbes et des plissés, des creux et des à-plats suggérant les entrailles et l'épiderme, opposant au graphisme ambiant, sa sculpturalité anthropique : un drapé sans corps qui chute ou s'envole, mais qui contient le reste de sa trace. L'intériorité et l'extériorité exprimées dans le pathos de ses lignes, n'ont plus lieu dans le jeu du vide, mais dans celui du pli et du repli.

La force symbolique qui se dégage des photographies provient de la capacité de l'artiste à questionner les pré-supposés spatiaux, matériels et formels qu'elle rencontre, ce qui induit souvent dans son travail un rapport à l'image d'ordre iconique. La malléabilité de l'espace, qu'elle utilise du reste comme un matériau majeur, lui permet de composer sur l'espace réel, un espace fictif comme champ d'émergence du sens. Les photographies de livres de la bibliothèque en offrent une autre approche utilisant une fois encore le principe du resserrage du cadrage, non plus frontal, mais selon une vue plongeante. Les livres, bien que sortis de l'ombre, gardent la trace de l'éloignement, de cette distance spatio-temporelle évoquée plus haut. Au-delà des mythes et des savoirs qu'elle transmet, cette succession d'ouvrages – lisibles uniquement par leur matérialité et leur cote – suggère le mouvement des idées et le renouveau de la pensée, mais aussi la remise en cause de la connaissance que l'homme peut espérer acquérir. Le livre est une présence livrée au travail de l'effacement. Le jeu plastique du pavement et des livres – de la matière et de la couleur, des lignes horizontales et verticales entre plan et profondeur – introduit la question des seuils. *“ Regarder, écrit encore Georges Didi-Huberman, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un devant-dedans : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair. Cela veut juste dire – et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique – que l'image est structurée comme un seuil ”*<sup>11</sup>. Les livres, bien que fermés et serrés, offrent l'opportunité d'un lieu ouvert qui cependant nous tient à distance. La jointure du sol crée cette situation d'inaccessibilité entre sphère publique et intimité, une limite elle-même au seuil de l'effacement, de la réalité matérielle à la métaphore.

L'humain est ici confronté au dilemme de son propre regard : approcher la connaissance et craindre de n'y parvenir tant l'image, chez Marie-Noëlle Décoret, est aussi obstacle : ce qu'elle nous donne à voir, n'est pas dans l'évidence visible. Ses œuvres et en particulier ses photographies créent les conditions d'une rencontre, mais dans un espace paradoxal où l'objectivité tend à s'effondrer, où la trace se substitue à la proximité visuelle, où l'absence se fait présence. Et dans cette dialectique des oppositions, l'image se joue de l'imitation comme de l'illusion afin de restituer au lieu, la mise en œuvre du figurable.

**Sylvie LAGNIER**

Lyon, juillet 2007

- 1 - Marie-Noëlle DÉCORET, Entretien in *Portraits réfléchis*, Lyon, Lieux-Dits, 2007, p.73
- 2 - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p.104
- 3 - Idem, p.106
- 4 - Marie-Noëlle DÉCORET, op. cit., p.73 “ *C’est encore l’humain, visible/invisible que je donne à voir.*”
- 5 - Op. cit., p.75 : “ *C’est surtout un renvoi à la notion du voir, et mon travail joue d’ailleurs sans cesse entre apparition et disparition.*”
- 6 - Paul Ricœur, *Temps et Récits*, t. II, Paris, Le Seuil, 1985, p.176
- 7 - Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.307-308
- 8 - Georges Didi-Huberman, op. cit., p.61
- 9 - En particulier la cellule 5 prise le 21 mars 2006
- 10 - Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996, p.36
- 11 - Op. cit., p.192

Exposition Marie-Noëlle Décoret, *À distance*  
Couvent de La Tourette – Le Corbusier Éveux – L’Arbresle  
16 septembre - 30 novembre 2007  
Catalogue, *À distance*  
Sylvie Lagnier, *Du visible et du seuil à l’invisible perte*  
Camille Fallen / Jean-Luc Nancy, *Au lieu*