

ENTRELACS

**Entrelacs**

Cinéma et audiovisuel

**8 | 2011**

**Imaginaire**

---

## Passage et moustiquaire

Philippe Morice

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/240>

DOI : 10.4000/entrelacs.240

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2011

ISBN : 978-2-360850-03-7

ISSN : 1266-7188

### Référence électronique

Philippe Morice, « Passage et moustiquaire », *Entrelacs* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/240> ; DOI : 10.4000/entrelacs.240

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Passage et moustiquaire

Philippe Morice

---

« Tant de données font avec le passé des présents  
dormants : quelle présence les animera ?

*Michel Guérin*

- 1 *Portrait of Space*. Photographie prise en 1937 par Lee Miller dans l'oasis égyptienne de Siwa. Un châssis parallèle au plan de l'image soutient un pan de moustiquaire éventré. Dans le tiers supérieur, un cadre penché, homothétique au champ originel, est une fenêtre ouverte sur la pureté céleste, à moins qu'il ne s'agisse d'un miroir empli du reflet d'un possible avant-plan. Un désert s'étend au-delà d'une ligne elle-même parallèle au plan de l'image, au cinquième inférieur de celle-ci, et qui pourrait être le vestige d'une ancienne clôture. Un semblant de route oblique et ensablée longe le bord gauche de l'enclos ainsi défini, depuis la limite inférieure du cadre jusqu'au lointain du paysage, vers l'horizon lui-même, crête de collines ou rebord d'un plateau au-delà duquel on imagine que le désert se prolonge. L'ensemble est rythmé par la forme creusée dans la moustiquaire et par les lignes d'horizon et de clôture qui constituent la profondeur comme les chemins de coulisses sur la scène d'un théâtre à l'italienne. La compacité frontale s'allie à la perspective suggérée par l'enchaînement des lignes et augmentée de l'effet donné par la pente légère et les lambeaux de moustiquaire, facettes taillées de la forme qui occupe les deux tiers de sa surface, de la dépouille réservée par où se découvre le désert. *Au-delà*. Le mot s'impose à ce *Portrait of Space* où s'incarnent l'en deçà d'un spectateur, l'objet de son regard et le passage de l'un à l'autre imprimé dans le tulle même, qui résonne d'un mouvement comme d'une absence de vie par la magie de son enfoncement certainement brutal. Les lieux se mêlent dans une béance théâtrale sur l'encadrement défini, sur cette cour dont ne subsisterait plus que le souvenir de la clôture originelle, territoire marqué d'autant que l'ouverture évoque une silhouette, un corps qui a passé là comme en atteste la trace, le tissu projeté vers le lointain, vers la fuite. Soixante-dix années après ce regard frontal, Raymond Depardon filme et photographie deux jeunes filles afars qui chantent le désert et jouent avec le voile qui dissimule en partie leur visage (*Donner la parole* — Raymond Depardon 2008). Aux alentours de 1495, l'école de Sandro Botticelli réalise une *Vierge à l'enfant à la grenade* (Musée Bonnat,

Bayonne) que deux servants s'apprêtent à couvrir d'un voile immatériel autant qu'immaculé.

- 2 Où sommes-nous ? Dans quelle ville fantôme Lee Miller nous entraîne-t-elle ? Le trou dans le châssis découvre un univers de possibles, de rappels : par les fenêtres de la diligence lancée à bride abattue dans Monument Valley, le couple renégat formé par Claire Trevor et John Wayne peut voir là s'éloigner une civilisation intolérante quand une félicité momentanée leur semble promise de l'autre côté de la frontière mexicaine, après la *wilderness* régénératrice du désert (*Stagecoach* — John Ford 1939) ; depuis l'intérieur de l'une de ces maisons peintes par Edward Hopper, le personnage interprété par Sam Shepard contemple sa solitude incommensurable et la vanité de sa richesse (*Days of Heaven* — Terrence Malick 1978) ; derrière la moustiquaire de la fenêtre de sa chambre, Faye Dunaway transpire son ennui et sa langueur avant qu'elle n'imagine, qu'elle ne sente littéralement Warren Beatty debout devant sa porte (*Bonnie and Clyde* — Arthur Penn 1967) ; à la suite de Henry Fonda retrouvant la maison de l'Oklahoma abandonnée après les tempêtes de poussière dévastatrices et le départ qui s'en est suivi de sa famille pour la Californie (*The Grapes of Wrath* — John Ford 1940), Brad Dourif cherche à son tour les traces de son héritage identitaire dans la mesure décatie qui a été le foyer de son enfance (*Wise Blood* — John Huston 1979). Le paysage perçu par Lee Miller est certainement le même encore depuis le pick-up de Gay Langland alors que Roslyn Taber détourne les yeux du spectacle des chevaux sauvages entravés (*The Misfits* — John Huston 1961), et l'écho teinté d'*americana* de la maison que va investir ce couple formé par Gable et Monroe se perpétue jusque chez Peckinpah, Altman ou les Cœn. Si « Un silence presque limpide règne dans la pièce » (Arthur Miller, 44), la fenêtre peut bien être celle photographiée par Lee Miller, préfigurant la désespérance qui imprègne les atmosphères d'un Nouvel Hollywood dont le film de Huston est le signe avant-coureur et dont un western italien prophétise l'avènement prochain (*Per un pugno di dollari* — Sergio Leone 1964). De ce côté-ci de notre fenêtre atlantique et longtemps après, un train conduit la jeune Françoise Prenant à travers le même désert africain parcouru par Lee Miller cinquante ans auparavant — et qui n'a certainement pas changé entre-temps — considéré depuis un compartiment aux rideaux déchirés (*Empty Quarter* — Raymond Depardon 1985). Plus tard encore, un désert équivalent s'étend devant la visière en miroir de l'astronaute Tommy Lee Jones échoué sur le sol lunaire après s'être sacrifié pour ses compagnons dans la nuit de l'espace, tandis que la voix de Sinatra chante *Fly Me to the Moon* en guise d'oraison funèbre (*Space Cowboys* — Clint Eastwood 2000).
- 3 « L'Éternel Dieu prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Eden afin qu'il le cultive et le garde » (*Genèse*, 2, 15) : les Puritains du Nouveau Monde assimilent leur cheminement vers la nouvelle terre promise à la traversée du désert de la tribu d'Israël, « à une *errand into the wilderness* qui faisait d'eux des envoyés ou messagers dans une nature sauvage symbole d'une mise à l'épreuve permettant de recouvrer la pureté de la foi primitive » (François Specq, 370). Pour ses fidèles et loin de toute contrée imaginaire, Dieu entreprend son œuvre non pas en un lieu nanti de toutes les richesses mais dans ces « solitudes hurlantes » (*howling wilderness*) (François Specq, 370), déserts sauvages qu'il appartient à ces nouveaux pèlerins de mettre en valeur de même qu'à leurs descendants déterminés à rejouer sans cesse les débuts de l'Amérique sur les lisières de la sauvagerie à reconquérir. L'enclos originel supposé générer la civilisation tend à s'accroître et sa frontière à reculer vers l'horizon tandis que « Cette "vie frontalière", ou "vie en lisière" [...] et le mouvement de va-et-vient qui en est le corollaire, tendent à détacher le

“sauvage” (the wild) d’un pur enracinement géographique pour en faire un état mental » (François Specq, 413 414). La notion puritaine de *wilderness* — « espace où la terre et la communauté de vie ne sont pas entravées par l’homme, où l’homme lui-même n’est qu’un visiteur qui ne reste pas » (Marie Roué, 287) éclairant le personnage du cavalier errant d’une lumière singulière — évolue par la suite « d’une vision de la nature sauvage et dangereuse que l’homme doit vaincre, vers celle d’une nature chérie que l’homme doit protéger contre lui-même » (Marie Roué, 288). Son témoin est la *frontier*, « limite toujours mouvante entre les régions où ni la nature ni les Indiens n’ont été encore conquis, et les lieux “civilisés”, déjà transformés, “pacifiés” » (Marie Roué 290). Espace de transition, le désert est d’abord « un sanctuaire qui permet d’échapper à une société pécheresse. C’est aussi le lieu où l’on cherche sa voie et où l’on se trouve en rencontrant Dieu » (Marie Roué, 289). Il est alors tentant d’établir un rapport entre, d’un côté, *frontier* et *wilderness* qui opèrent la transmutation de l’immigrant en Américain et, de l’autre, l’iconographie religieuse dont une partie s’exprime dans ce jardin, *hortus conclusus*, lieu de pureté originelle au bord duquel apparaît l’ange à Marie et dont les fruits sont l’œuvre de la divinité comme le corps de la Vierge est dit concevoir la chair à partir d’une parole, verbe du créateur supposé de l’univers.

- 4 Depuis l’origine religieuse de la peinture jusqu’aux espaces consacrés par Edward Hopper — ou Francis Bacon dont les perspectives se prolongent à l’infini au-delà des limites du cadre du tableau —, en passant par la littérature et le cinéma, les liens entre les lieux de la représentation artistique sont si intimement imbriqués que « les échos, les influences et les réverbérations des citations ou des correspondances semblent se répercuter à l’infini, en miroir » (Jean-Pierre Naugrette, 55). Et si les maisons ancrées, qu’elles soient filmées par Huston, Penn ou Malick, acquièrent avec les ouvertures qui les séparent de la sauvagerie extérieure — cet espace originel de référence et lieu de prédilection de l’imaginaire — une intégrité véritablement puritaine, pourtant leurs frontières de gaze ne sont jamais vraiment fermées pas plus qu’ouvertes mais toujours battantes, mouvantes ainsi que des portes de saloon, perméables au vent, à la parole, au visiteur, à la sauvagerie du dehors comme à la prétendue civilisation du dedans. A leur suite ou les précédant plutôt pour la plupart, le *Portrait of Space* évoque le passage entre *voisinage/connu/civilisé* et *désert/possible/sauvage*, entre *soi* et *autre*, entre *enclos* pacifié et *wilderness* régénératrice, sur une *frontier* où le tulle percé se constitue, ainsi qu’une autre forme de miroir, comme « non seulement le lieu mais le moyen même du passage entre la vie et la mort, entre la réalité et le surnaturel, entre le présent et le passé, entre l’animé et l’inanimé » (Jean-Loup Bourget, 253 254) pour transformer encore et toujours le désert en jardin dans ces espaces à partir desquels, si l’on en croit Eastwood, « les Américains n’ont engendré que deux formes d’expression authentiquement originales : le western et le jazz » (cité par Iannis Katsahnias). Comme l’écrit Francis Marmande à propos de la peinture de Giorgio De Chirico, « Sous son a-spatialité, cette architecture brisée, dépeuplée, j’entends quelque chose de Monk » : le nom du *moine* Thelonious rejoint alors le jardin idéal et sacré de l’entreprise puritaine.
- 5 Pour revenir à ce qui caractérise le *Portrait of Space* de Lee Miller, la combinaison du point de vue frontal et de l’oblique imprimée à ce même point de vue initie l’impression de frémissement des lambeaux de la moustiquaire, le souvenir d’un mouvement possible dans l’immobile d’un lieu de passage. La forme creusée conserve l’empreinte d’une présence fugitive passée là, silhouette, Vierge à l’enfant ou jeunes Afars dont Raymond Depardon filme le chant en répons. Si la première a les yeux baissés sur l’enfant à qui elle

tend une grenade symbole de l'église rassemblée, les secondes ont, quand elles chantent, l'une le regard intense, fiévreux même, l'autre la bouche dissimulée derrière un voile orangé retenu par sa main droite, son sourire transparaissant dans son regard sans que l'on voie ses lèvres bouger quand c'est véritablement le voile qui parle et qu'on la devine véritablement source du chant quand il pourrait s'agir de n'importe qui alentour. Ce voile couleur de chair est ici parure d'une momie bien vivante, mais pour combien de temps encore... Un voile similaire enveloppe le corps désiré de Françoise Prenant filmé par le même et sous les mêmes latitudes africaines (*Empty Quarter* — Raymond Depardon 1985). La moustiquaire se fait alors tulle de théâtre support de toutes les images/magies et moule tout ensemble, écran, dépoli où s'imprime le désir du filmeur pour son objet filmé. Ici comme là une aventure se crée dans l'assemblage des fragments qui en appellent toujours d'autres, voisins, cousins, ressemblants ou homophones, *homofomes* où ces fragments rassemblés constituent à leur tour un univers nouveau : *Portrait of Space* est l'un d'eux, le corps de Françoise Prenant caressé par le rideau animé du courant d'air en est un autre. Leur point commun ? La matière ineffable, tulle qui recrée les corps errants, les institue.

- 6 Ainsi, après sa première apparition, entièrement nue, aux yeux de Clyde Barrow derrière la moustiquaire de la fenêtre, Bonnie Parker précipite son corps brûlant dans l'escalier, à la rencontre de celui dont elle imagine qu'il saura affoler son désir. Elle incarne alors son personnage, au propre comme au figuré : Bonnie *met les voiles* en enfilant sommairement une robe élémentaire pour se jeter à la face de Clyde, étincelle fulgurante qui mâchonne une allumette érectile et suggestive. A son toucher, l'autre répond par une esquivé, un moderne *Noli me tangere* : pour preuve, il ne se passe manifestement rien durant la nuit qui précède le réveil du premier matin... Derrière Bonnie, une fenêtre s'ouvre dans la maison vide. A l'extérieur, Clyde s'entraîne à tirer avec le même revolver que Bonnie a caressé la veille d'une manière on ne peut moins équivoque. Les signes d'érotisme se mêlent alors étrangement au réel, à l'évocation documentaire d'une famille de paysans qui occupait la maison jusque-là et qui fait route vers l'exil. Les souvenirs des témoignages photographiés de Dorothea Lange ou Walker Evans, à peu près à la même époque où John Ford met en scène *The Grapes of Wrath* et où Lee Miller réalise *Portrait of Space*, baignent en même temps le film d'Arthur Penn jusqu'à sa fin qui voit la mort brutale de Clyde et Bonnie comme un orgasme enfin dont ils n'ont sans doute pas osé rêver, après un échange de regards qui reste certainement le plus bel exemple filmé à ce jour d'un plaisir figural partagé, éternel après tout ce temps passé à s'attendre. Auparavant, les influences cinématographiques réciproques entre Amérique et Europe ont dénié le spectateur en dépit des contraintes d'une pudibonderie toute puissante ; le film de l'amateur Abraham Zapruder a montré la mise à mort de la figure paternelle du président Kennedy à Dallas ; le Nouvel Hollywood s'apprête à rayonner, pendant la décennie qui va suivre, de son passé revisité par d'autres, *é\_74rangers* à son territoire. Autant après qu'avant *Bonnie and Clyde*, les images croissent et se multiplient du fait d'un « pouvoir d'ensemencement durable au point de produire, à l'infini, d'autres images » (Jean-Pierre Naugrette, 58) et, là comme ailleurs à partir de l'évocation embryonnaire et insistante de l'homme dans son désert, il est encore une fois « pratiquement impossible de dire dans quel sens (ou quelle voie) une potentielle histoire risquerait de se diriger, ce qui permet d'imaginer toutes les suites possibles » (Jean-Pierre Naugrette, 58).
- 7 Un montage photographique de Peter Beard pour *Rolling Stones Magazine* (reproduit dans *Peter Beard* 2000, non paginé) illustre cette prolifération, ce prolongement des pistes

comme les architectures de Bacon s'étendent bien au-delà du cadre qui les révèle. Cette expression d'une *solitude* de l'écorché rassemble, entre autres, le visage en noir et blanc d'une Karen Blixen souriante et décharnée ; un portrait du photographe peint par Francis Bacon (Peter Beard est lui-même l'auteur des portraits photographiés de Bacon et de son amant George Dyer utilisés par le peintre pour nombre de ses œuvres) ; un bébé phoque écorché vivant pour sa fourrure immaculée. L'assemblage découvre un lien de fusion organique entre la surface de l'image et la *viande* qui l'habite (Gilles Deleuze, 27 sq), entre ce qui s'entrelace ici et les détours empruntés pour en arriver là, derrière la figure d'une boucle qui se referme comme une survivance, vivante donc malgré son apparence de mort. L'articulation rejoint celle déjà rencontrée, chez Herman Melville, entre la peau blanche et monstrueuse de Moby Dick et la matérialité des entrailles, humeurs, spermaceti même dont la découverte touche à l'expérience mystique d'une humanité extrême, à une communion *essentielle* entre les présents (Herman Melville, 452 sq). En un possible prolongement, loin des écorchés de Beard ou Bacon mais cousin tout de même dans sa simple survivance, le vrai spectre et faux *Preacher* incarné par Eastwood (*Pale Rider* – Clint Eastwood 1985) arbore, avant de les infliger à son tour à celui dont on devine qu'il est responsable de sa mort, les blessures que, vingt ans auparavant, Gian Maria Volonte ne fait pas à l'Homme Sans Nom protégé des tirs de son adversaire par une plaque de métal où les impacts dessinent une forme de cœur (*Per un pugno di dollari* – Sergio Leone 1964) : *survivance* encore, et bien réelle... Et si « le visage de l'auteur est la surface de l'œuvre » (Don DeLillo, 40), peut-être cette même survivance articule-t-elle ce qui inspire Bacon – photographies en noir et blanc qu'il macule, rictus de terreur découvrant l'intérieur d'une bouche en couleurs qu'il piétine – et l'imaginaire qu'il transcrit, *viande* donc, définie par Deleuze, d'une bouche béante sur ses chatolements originels dans le noir désolé de sa représentation sur la toile. Dans cet infini de l'inaccomplissement du corps, le capitaine Achab peut alors sillonner son désert en toute désespérance et résignation à la fois, crucifié sur le cuir blanc de la baleine Moby Dick comme dans une toile qui contiendrait les couleurs de la surface tout autant que le dessin plus intime de l'âme.

- 8 « Ce que contemple, au fond, toute œuvre, c'est que la vie est ce qui meurt » (Michel Guérin, 57). La constitution accomplie du personnage de Bonnie Parker par sa *prise de voile* pour se consacrer désormais à ce qui l'emporte vers Clyde Barrow autorise le rappel du photographe hitchcockien cerné par la multitude des orifices qui s'offrent à sa vue d'impotent, œilletons et oculaires, trous dans la terre que font l'homme ou le chien, fenêtres des jeunes mariés ou de Miss Lonely Heart, trous *en négatif* aussi : brandon de cigare, lampes, explosions sur les photographies, lunettes de l'assassin (*Rear Window* – Alfred Hitchcock 1954). Moyens de passage d'un monde à l'autre, du quotidien à la suspicion, ils sont également trous du récit, écrans éventuels, rideaux ou voiles, stores, écrans et sacs, lumières que l'on éteint, absences révélées comme telles. Et le cadre penché à l'intérieur de la photographie de Lee Miller, visage rectangulaire vide et attentif, espace géométrique parfait, rappelle à l'unisson un *temple* originel, espace de ciel que l'augure définit pour lire le message des dieux et qui se décline tout au long de la Renaissance dans la représentation symbolique de la pureté comme dans l'ailleurs céleste du jardin qui entoure la maison de Marie quand survient l'ange venu lui annoncer sa conception prochaine, lui signifier ici et maintenant « le moment du désir » (Michel Guérin, 108).

- 9 Dans un télescopage a priori intempestif de la *Vierge à l'enfant à la grenade* et du *Portrait of Space*, la Madone apparaît en creux dans le voile déchiré ouvrant sur le désert. La forme du polygone est singulière, reconnaissable. Peut-être l'image rejoint-elle l'histoire personnelle de la photographe et la polémique séculaire sur une prétendue virginité de Marie. Quoi qu'il en soit la silhouette semble reproduire la forme en creux du tulle déchiré, les lambeaux de la moustiquaire imitent les godets du voile de tulle entourant le visage de la Vierge. L'arrondi de ses bras correspond au bord inférieur de la moustiquaire et soutient l'enfant, lui fait comme un berceau. Enfin le tulle lui-même, membrane virginale que l'on suppose immaculée dans le tableau et au travers de laquelle quelque chose a bien dû finir par passer dans la photographie, est tendu dans le dos de la Vierge par deux servants semblant à tordre qu'elle le déchire ou qu'on le déchire pour elle après tout, à moins que cette attente voilée ne soit tout simplement celle de la naissance elle-même et du passage de l'enfant à travers cette chose légère et dite toujours intacte, fragile et forte à la fois, symbole de pureté comme du passage du fils de la divinité à l'état d'homme du fait de son incarnation irréversible, voile non pas destiné au croyant pour qui la virginité de Marie n'est absolument pas contestable et témoigne du rachat de la faute originelle d'Eve comme de la divinité de Jésus, mais à une présence qui émanerait du fond du tableau ou qu'il faut convertir et vers laquelle le nouveau-né dirige ses pas. Et les servants, attributaires chacun d'un signe de l'avenir de l'enfant — lance et couronne du calvaire —, lui confèrent son devenir mortel et la survivance constitutive de l'œuvre comme une greffe rassemble, incorpore et reconstitue la chair.
- 10 Mais « l'œuvre, une fois établie dans le monde, a vocation d'y demeurer » (Michel Guérin, 25) et avec elle « l'intensité de l'expérience sensible qu'elle [...] propose de vivre, le domaine d'exploration imaginaire qu'elle constitue, en elle-même » (Pierre Arbus, 160). La forme véritablement utérine de Lee Miller dans laquelle celles de Raymond Depardon viennent se concevoir « continue de se créer » (Michel Guérin, 88) tellement « le chef-d'œuvre revient, fait retour » (Michel Guérin, 100). Qu'elle soit portrait ou scène de genre, instantané, fresque, récit d'un voyage ou lavis, l'œuvre est le produit de l'errance entre tous ces liens de la *créature* humaine, ce motif éternel équivalent de la *Ninfa* débusquée par Aby Warburg et qui parcourt l'histoire des figures où le temps « s'exprime par hantises, survivances, rémanences, *revenances* des formes » (Georges Didi-Huberman, 27 28). Assemblage de traces cristallisées en un organisme transparent, elle vit et rejoue indéfiniment le jeu de sa disparition pour mieux ressurgir et proliférer toujours, par-delà les incarnations et quels que soient les moyens de sa représentation. Comme pour Cézanne, « Tout se passe comme si chaque point était au courant de chacun des autres » (Philippe Sollers, 92), l'aventure de l'œuvre réunit l'ensemble au détail en une éternelle prolifération. Alors d'une Afrique de fait à une Amérique de cœur, *Portrait of Space* de Lee Miller opère un passage possible entre la *Vierge à l'enfant à la grenade* de l'école de Botticelli et les jeunes filles Afars de Raymond Depardon sur une frontière où la frontalité semble avoir trouvé son présent perpétué au travers d'une béance dans le cadre qui la constitue, par les méandres que suggèrent ses fragments éparpillés, pans de voiles, désirs exhalés, pudeurs sur les visages comme autant de poudroiements d'imaginaire.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Peter Beard, Paris : Nathan/HER, coll. Photo Poche, 2000,
- Pierre ARBUS, "Vers la totalité esthétique du fragment", in *Cinergon*, n° 17/18, 2004, pp. 159-171
- Jean-Loup BOURGET, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Nathan, 1998 - Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris : Seuil, 2002, 163 pages
- Don DELILLO, *Mao II*, Arles : Actes Sud, Babel, 1992.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Editions de Minuit, 2002.
- Michel GUERIN, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles : Actes Sud, 1986.
- Iannis KATSAHNIAS, "Vent d'est, vent d'ouest", *Cahiers du Cinéma*, n° 409, 1988, p. 54
- Francis MARMANDE, "Aldo Romano ou l'Italie", *Le Monde*, 11 février 2009
- Herman MELVILLE, *Moby Dick*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2004.
- Arthur MILLER, *Les Misfits*, Paris : Robert Laffont, 1961.
- Jean-Pierre NAUGRETTE, "Cinemas, cinéma — Regard sur Edward Hopper", *Positif* 417, novembre 1995, pp. 55-61
- Marie ROUÉ, "Le désert, le wilderness et la forêt : éthique protestante et naissance de l'écologie" dans *Temps et espaces des crises de l'environnement*, Paris : Editions Quae, 2006, pp. 287-299
- Philippe SOLLERS, *Le paradis de Cézanne*, Paris : Gallimard, 1995,
- François SPECQ, "Habiter la frontière, l'humanisme sauvage de Henry David Thoreau" in Henry David THOREAU, *Les forêts du Maine*, Paris : Editions Rue d'Ulm, 2004, 521 pages, pp. 365-493

## RÉSUMÉS

Portrait d'espace, Lee Miller, 1937. L'image photographique résonne d'un avoir-été comme d'une absence. Les lieux se mêlent de part et d'autre de l'encadrement où se joue la comédie de l'existence : paysages frontaux, perspectives autres, passages, courants, portes à moustiquaires définissent les espaces de référence, la privacy puritaine, frontières de gaze jamais vraiment fermées non plus qu'ouvertes mais perméables au vent, à la parole, au possible, à la sauvagerie originelle du dehors comme à la prétendue civilisation du dedans. L'œuvre est produit de l'errance entre ces liens, par-delà toutes les diégèses et quels que soient les moyens de son incarnation, réunit l'ensemble au détail en un fragment arbitraire et délimité, un tout qui en appelle un autre, voisin, ressemblant, homophone, homoforme pourrait-on dire où s'agroupent les fragments rassemblés à leur tour en un univers nouveau.



## AUTEUR

### **PHILIPPE MORICE**

Peintre, 1<sup>er</sup> assistant réalisateur Cinéma et TV,  
Chargé de cours Université Jean Moulin, Lyon III,  
Laboratoire d'Études en Science des arts (LESA)  
Université de Provence