

Notes d'atelier

## Roman Opalka, Laurent Saksik, Barbara & Michaël Leisgen

Présentés par Philippe Piguet. À propos de l'exposition *Turner Whistler Monet*

### Éloge de l'être-là

Quand, en 1844, il peint le célèbre tableau intitulé *Pluie, vapeur et vitesse*, Joseph Mallord William Turner est âgé de soixante-neuf ans. Cette année-là, James McNeill Whistler n'en a que dix et Claude Monet tout juste quatre. Image culte d'une histoire de la peinture qui dépasse les canons du romantisme, l'œuvre de Turner bouscule toutes les conventions picturales et subvertit toutes les habitudes visuelles. Plus qu'une autre, elle est fondamentalement en rupture et résume le mieux la conquête par le peintre d'une vision réellement moderne. Le souffle d'une rare puissance qui embrase la toile emportant la matière picturale dans un essentiel tourbillon, l'aveuglante intensité de la couleur qui sourd des profondeurs de la pâte, la liberté démesurée d'une technique qui n'a que faire de la mimesis, tout fait ici l'éloge de l'idée de flux. Il est question d'écoulement, de passage, voire de traversée. L'expérience mentale et sensible de l'œuvre de Turner procède d'une énergie dont la force vive et élémentaire fonde ontologiquement le vivant. Il interroge le rapport de l'homme au temps, à l'espace et à la lumière, c'est-à-dire à sa place dans l'univers. Chacun à leur manière, Whistler et Monet ont été parmi les premiers à appréhender l'exemplaire de l'œuvre du peintre anglais et l'on voudrait imaginer que, lorsque l'auteur des *Meules* est à Londres lors d'un séjour familial en décembre 1891 et qu'il rend visite à son ami américain qui y habite, les deux compères sont allés ensemble à la Tate saluer leur vieux maître. D'un regard contemporain sur le passé, il est toujours question d'écho et de résonance, de vision et d'attitude prospectives.

Dans le contexte d'une actualité célébrant l'Anglais, l'Américain et le Français, convoquer ici même trois artistes contemporains – Roman Opalka, Barbara & Michaël Leisgen et Laurent Saksik – n'a d'autre but

que de vouloir mettre en exergue de simples et sublimes permanences. Peu importe ce qui les lie ou non, plus ou moins directement, à leurs aînés. Il n'est pas question de filiation. Ce qui est en jeu est de l'ordre de la création autant que de l'existence, de l'imaginé autant que du vécu. De ce souffle, de cette lumière, de ce passage du temps, qui sont parmi les critères récurrents d'une dimension de l'homme dans son rapport au monde extérieur. De sa présence. Peintre infiniment, Roman Opalka a fait le choix d'une œuvre dont le projet est celui d'une vie. L'art de Barbara & Michaël Leisgen se nourrit d'une expérience qui conjugue signe, mythe et lumière. À l'épreuve de la couleur, celui de Laurent Saksik interroge notre rapport perceptif au corps. Trois artistes d'origines et de générations différentes, trois démarches singulières qui en appellent à des techniques et à des protocoles distincts. Où, par-delà le temps, à l'instar d'exemples passés, peinture, photographie et nouvelle technologie sont au service d'une même préoccupation : dire l'être-là de l'homme au monde. Ph. P.



.../...

| actu |

Galeries nationales du Grand Palais  
*Turner Whistler Monet*  
Du 16 octobre 2004 au 17 janvier 2005



## Roman Opalka

Né en 1931 à Abbeville (Somme), vit et travaille à Thézac (Lot-et-Garonne). Depuis 1965, Opalka se consacre exclusivement à peindre l'ensemble des nombres entiers naturels, de 1 jusqu'à l'infini, selon un protocole très défini qui le conduit à l'extrême du pictural.

**Philippe Piguet :** En 1965, vous prenez la décision de ne plus vous consacrer qu'à un seul et unique objet : peindre l'ensemble des nombres entiers naturels de 1 à l'infini. Cette décision, qui s'accompagne de la mise en œuvre de tout un protocole très précis, peut apparaître comme une attitude de table rase radicale. À quoi correspondait pour vous une telle attitude au regard de votre démarche de création ?

**Roman Opalka :** Le XX<sup>e</sup> siècle a connu plusieurs exemples de soi-disant *tabula rasa*. Comme si c'était possible. Comme si le vide absolu était possible. Nous sommes condamnés à être éternels parce que nous venons de l'unité et nous y resterons parce que le temps de la mort est une réalité et une perception non mesurables. Parce que ce temps-là n'est pas un instant mais un moment sans limites, un phénomène que je nomme : *rencontre par la séparation*. Séparation et rencontre entre le passé et le futur ; méditation sur notre présence, sur ses limites dans

l'espace et le temps. Si ma démarche a d'abord été perçue comme un scandale, ou comme une bêtise absolue, ce n'est que bien des années plus tard que son sens a commencé à être perceptible car c'est, précisément, un programme qui n'a rien à voir avec l'idée de *tabula rasa*. C'est tout le contraire !

**Ph.P. :** Qu'est-ce donc qui caractérise votre démarche ? Dès lors que vous avez choisi de mettre en œuvre ce programme, quelle était exactement votre intention ?

**R.O. :** Je voulais manifester le temps, son changement dans la durée, celui que montre la nature ; mais d'une manière propre à l'homme, sujet conscient de sa propre existence : le temps irréversible. Ma démarche est la manifestation de l'histoire d'une conscience et, dans mon cas, de celle de l'histoire de la peinture, sous une forme corporelle et mentale d'une seule idée : OPALKA 1965 / 1 – ∞, ce qui est une définition de la vie de l'auteur Roman Opalka : le début, la *conception* d'une dynamique de l'unité en expansion du 1 à l'infini. Une présence, constamment assez *étant* pour être finie par le non fini, par la mort de l'auteur. Dans cette logique, la mort de l'auteur est un instrument de l'achèvement par le *non fini* ; elle est une définition du *fini par l'in-fini* qui exclut bien évidemment la date de l'achèvement de l'œuvre puisqu'il s'agit de la vie de l'auteur. Mon nom y figure en majuscules pour différencier seulement le titre de l'œuvre de son auteur Roman Opalka. Cette démarche semble être un radicalisme alors qu'elle ne vient et qu'elle n'est que sa *propre nécessité intrinsèque*. Le temps sans la mort ne porte en soi aucune dimension émotionnelle, voilà pourquoi cette démarche doit impérativement être réalisée pendant toute la durée de vie du peintre que je suis...



« Le court moment où les nombres sont encore visibles pendant que la peinture acrylique sèche. »

**Ph.P. :** Formellement parlant, cette œuvre prend différentes formes – →

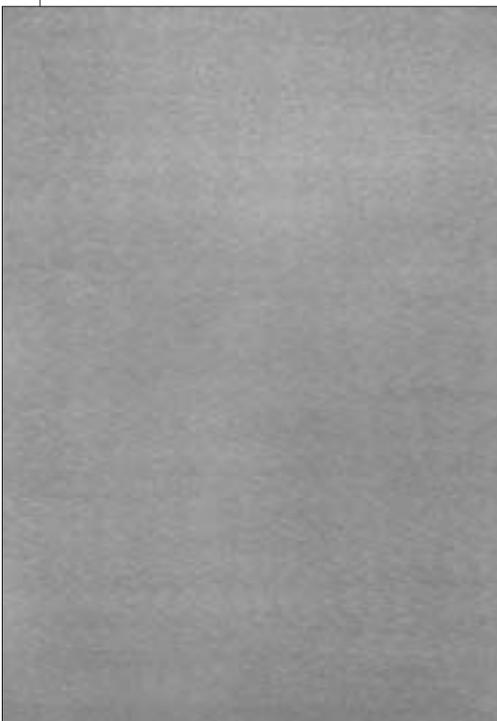


Chaque jour,  
après avoir  
terminé  
une séance  
de travail,  
Opalka prend  
un cliché  
de son visage



OPALKA 1965/1 - Détail 1 - 35327.  
Acrylique sur toile, 196 x 135 cm.

OPALKA 1965/1 - Détail 3595783 - 3613343.  
Acrylique sur toile, 196 x 135 cm.



peinte, photographique et sonore – qui semblent être pour chacune une façon d’inscrire le temps. Sinon de l’inscrire, du moins de lui donner la forme d’une œuvre à la fois univoque et composite, comme pour mieux certifier l’unité du temps dans sa diversité. Qu’est-ce qui justifie le recours à ce triple protocole ?

**R.O.** : Le sens conceptuel qui règle ma démarche m’a amené à ce triple médium. Mon œuvre se constitue sous la forme d’un ensemble de *Détails* qui sont comme les documents du temps irréversible d’une existence. Depuis le début – depuis le 1 – chaque nombre peint porte sa propre causalité partant du principe que tous les nombres suivants, au niveau graphique, seront semblables (environ 5 mm) durant tout le programme. De la sorte, les chiffres peints à la main créent une structure telle qu’aucun restaurateur, aucun faussaire, ni l’auteur lui-même ne peuvent refaire cette complexité dans son rythme et son tissu irréversible. À partir de 1972, la décision prise d’ajouter à la préparation du fond de chaque *Détail* peint environ 1% de blanc de sorte à aller vers le blanc me conduisit parallèlement à enregistrer alternativement sur deux magnétophones “TEAC” ma voix en polonais au fur et à mesure que je peignais chaque nombre. Cette solution me permettra de continuer à peindre chaque chiffre et cela même lorsque les deux blancs – celui du fond et celui des nombres – vont se fondre totalement au niveau rétinien.

**Ph.P.** : Vous parlez à cet égard de “fini diagonal”. Qu’entendez-vous par là ?

**R.O.** : Au fur et à mesure du travail, du premier nombre peint en haut à gauche au dernier inscrit en bas à droite de chaque tableau, je profite de la brillance de la peinture acrylique des chiffres que je peins avant que celle-ci ne sèche. Cette situation ne dure qu’un moment éphémère ; il est celui d’une intense émotion, infiniment continue. Lorsque la toile est entièrement peinte, la différence entre cette brillance devenue mate et la matité elle-même du fond disparaît complètement, c’est ce que j’appelle le “fini diagonal” lequel m’entraîne à poursuivre le travail sur un nouveau tableau.

**Ph.P.** : Au terme de chaque séance de peinture, qu’apporte le fait de vous photographier à la pertinence de votre programme ?

**R.O.** : Les photographies sont une réponse à la question que je me suis posée : que faire durant le temps où

je suis occupé à d'autres activités ou à dormir ? La réponse a été ces auto-clichés avec le principe, d'une image à l'autre, de la même expression, du même type de chemise blanche, du même genre de coiffure (c'est moi-même qui me coupe les cheveux) en me plaçant toujours sous les mêmes conditions d'éclairage (1000 watts), toujours à la même distance, devant le même objectif du même appareil photo, un "Exakta" avec miroir intégré et auto déclencheur qui, grâce à un rétroviseur, me permet de voir mon visage dans son cadre. Cela confère à ces photos une forme de blancheur spécifique, sans ombre noircie. Le temps s'y révèle de façon absolue. Peintures, sons et photos, la somme de ces trois médias représente une installation adéquate à mon programme dans son entier.

**Ph.P.** : Un programme, une œuvre qui dérouté et fascine à la fois. On peut en effet s'interroger si telle démarche ne fait pas le sacrifice de la peinture, ou si, au contraire, elle en exprime la quintessence. N'est-ce finalement pas dans cet écart qu'elle trouve son ampleur et sa pertinence ?

**R.O.** : Tout cela pour si peu et tant à la fois, si *minimal* à l'œil et si *maximal* quant au contenu pictural, en effet. Ce qui compte pour moi, c'est que tous les paramètres de ce travail créent une seule et unique œuvre. Celle d'un peintre qui a pensé atteindre peu à peu au cours de cette longue *promenade picturale* et de ce cheminement vers le blanc un état émotionnel comparable au moment où il se trouvait devant la toile vierge, avant d'en couvrir le fond entièrement en noir, il y a 39 ans.

**Ph.P.** : À considérer votre œuvre dans toute son extension, quelque chose d'un *sfumato* – vous en parlez vous-même comme du "sfumato d'une existence" – semble en être, sinon le prétexte, du moins le vecteur. À quel éloge s'applique-t-il, celui d'une disparition ou celui d'une épiphanie ?

**R.O.** : Paul Valéry affirme dans l'un de ces poèmes : "On vient du zéro et on va vers le zéro." Cette formule m'apparaît comme une métaphore poétique de la philosophie dominante du néant, voire de notre époque. Il n'est question à proprement parler ni de disparition, ni d'épiphanie, mais d'unité – comme en parle Parménide – pour ce que l'un est une présence indestructible. ■



OPALKA 1965/1 – Détail 2389771.

Détail -photographique, autoportrait, 30,5 x 24 cm.

OPALKA 1965/1 – Détail 5447779.

Détail -photographique, autoportrait, 30,5 x 24 cm.



→ **Laurent Saksik**

Né en 1962 à Antony, vit et travaille à Paris. Formes géométriques, couleurs monochromes, matériels industriels composent ses œuvres qui sont construites selon des systèmes picturaux simples et font intervenir aussi bien le temps que l'espace tout en renouvelant la peinture.

**Philippe Piguet** : Constitué de dispositifs qui font appel à toute une matérialité de pigmentation, de coloration et de projection, votre travail procède d'une investigation phénoménologique sur la perception de la couleur. Alors que vous exploitez volontiers les technologies les plus en pointe, vous revendiquez le statut de peintre. En quoi cela vous concerne-t-il ?

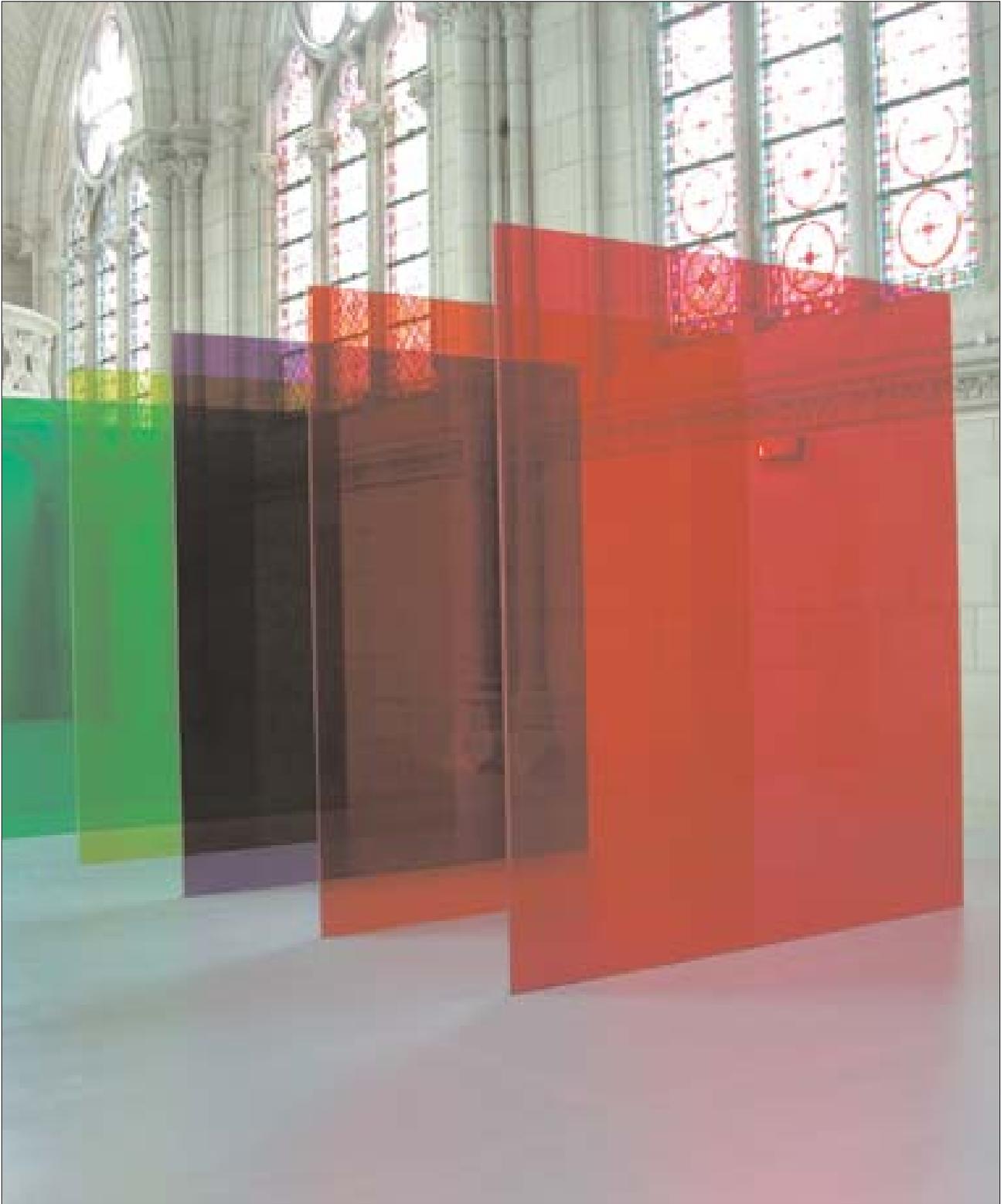
comme les autres états du savoir. Qui peint à l'œuf aujourd'hui ? Je ne vois pas de raison satisfaisante de limiter l'évolution technique de la peinture à celle d'hier : cette évolution ne fait qu'épingler le développement du monde. Comment croire que l'instrumentation actuelle a laissé intactes les techniques d'observation d'après nature ? La peinture ne craint



Claude Monet.  
*Le Parlement.*  
1900-1901. Huiles sur toile.

**Laurent Saksik** : Si la perception, la vision, le voir lui-même, sont au cœur de mon travail, cela n'exclut en aucune manière un intérêt pour la technique la plus récente, bien au contraire. La technologie renouvelle considérablement, à mon sens, le regard porté sur les objets, sur le monde. La peinture ne doit pas être en reste par rapport à la technique. Il n'y a pas de paradis technologique réservé. Il n'y a donc aucune raison que la peinture en soit chassée. La peinture, c'est une technique simple, efficace, ouverte, et qui, dans l'histoire, n'a jamais cessé de se développer,

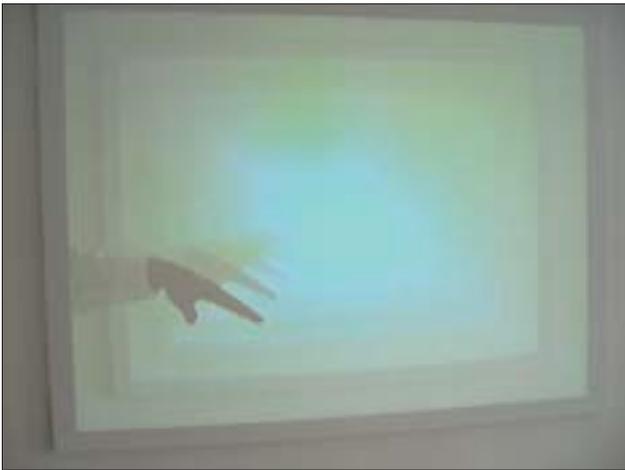
donc rien pour exposer sa singularité ; elle ne craint ni la télévision, ni la photographie, ni, plus largement, le monde numérique. Laissons donc filer les discours eschatologiques sur la fin de ceci ou le retour de cela. À quand la fin des discours parasites de la fin ou du retour de la peinture ? Pour ma part, mon travail ne doit rien à la tendance. Il s'inscrit pleinement dans un médium – la peinture – et, depuis ce médium, je creuse. Il y a là comme une discipline inactuelle, intempesive, une espèce de pratique de soi. J'essaie de faire en sorte que ce soit toujours très heureux. →



Laurent Saksik.

*Passim.*

Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars. Juin 2003.



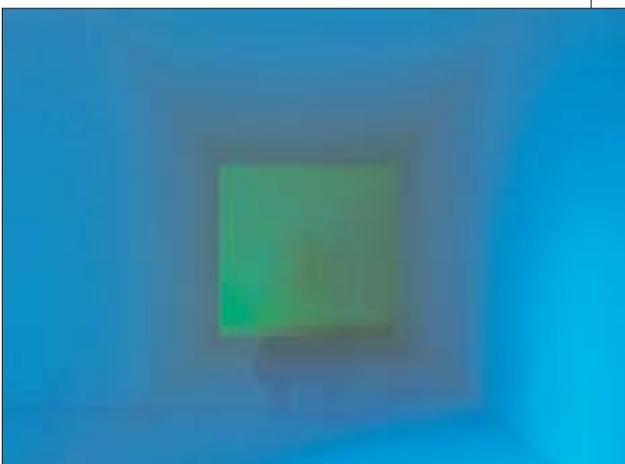
Laurent Saksik.

*Série A.* 2003 : toile enduite sur châssis, acrylique blanche, 250 x 190 x 5 cm, 1 caméra de surveillance + vidéoprojecteur.

**Ph.P.** : Votre adhésion à l'idée d'une évidente pérennité du médium pictural sanctionne ce qu'il en est de son continuum historique et suppose par là que, quels que soient les moyens mis en œuvre, vous parliez de peinture à l'aune d'exemples référentiels. Votre travail s'inscrit d'ailleurs dans la tradition d'une certaine problématique de la relation lumière/couleur tout en visant à définir la peinture non en surface mais en volume. Quels sont donc les modèles qui vous ont servi de phare ?

Laurent Saksik.

*Glam.* 1994-1999 : collection du FNAC, verre feuilleté extra-blanc coloré, serrurerie, bois, 220 x 220 x 600 cm.



**L.S.** : Le phare, pour moi, c'est Claude Monet. Un Monet bricolé, samplé, totalement remixé depuis diverses influences, aussi bien littéraires, musicales et philosophiques qu'artistiques. Un Monet fantasmé, en quelque sorte, mais qui a souvent accompagné ce que je fais, plus particulièrement autour de quatre points que je ne cesse d'interroger. Primo, c'est la question de l'*atelier portatif*, c'est-à-dire tout un enseignement de l'économie de la production d'une œuvre. On sort de l'atelier. Le peintre part en mission, en opération commando. Il est mobile, souple, furtif, il va sur le motif. L'espace est une sensation qui s'exporte et s'importe. Patience et temporisation : "Le soleil revient toujours", disait Monet, très optimiste. Secundo, dehors, il faut faire léger, simple, régler la lumière, la représenter au plus juste. C'est *le mélange optique*, c'est la manière inventive par excellence. La joie a plié la technique. On transforme la synthèse soustractive en synthèse additive. La manière centralise le point de vue. Tertio, l'entropie est négative. Tout a tendance à bouger, à fuir, à disparaître. Alors, on peint des séries. Surtout, on retouche tout en atelier. *La série* préfigure l'idéal de la télésurveillance. Ici, la notion d'observation s'est déplacée vers celle de *surveillance*. L'instrumentation de la peinture s'en trouve augmentée. Quarto, Monet, c'est *la boucle* en peinture. Malevitch disait que Monet faisait pousser la peinture sur les murs de la Cathédrale. La peinture et les plates-bandes. Voilà un tour de vis supplémentaire inattendu à l'ensemble : plus besoin de battre la campagne, on construit un jardin de peinture. La peinture se pratique en laboratoire. Et s'il y a là une vision du rétrécissement du monde en soi ou de la planète à la peinture, la surface des choses s'estompe au profit de la 3D. Paradoxalement, le plan est réinvesti et s'en trouve renforcé.

**Ph.P.** : À la différence de Monet, votre travail, lui, en appelle à une expérience contingente des phénomènes purement plastiques de la lumière et de la couleur, en ce sens qu'il trouve sa plénitude dans un processus d'interaction du regardeur. Il exige de celui-ci une déambulation, une épreuve du corps, bref un engagement physique, sans lesquels il n'existe pas vraiment. Ce faisant, quel rapport à l'espace et au temps cherchez-vous donc à instruire ?

**L.S.** : Mes dispositifs plastiques proposent des expériences très conduites du spectateur. J'y mets en œuvre des phénomènes qui, habituellement, sont plutôt considérés comme parasites. L'espace s'y perçoit fragile, jamais saisissable dans sa totalité. Le temps,



Laurent Saksik.

*Passim.*

Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars. Juin 2003.

lui, s'y compose en temporalités différentes et concurrentes. J'ai cette impression d'instruire un rapport paranoïaque à l'espace et au temps. Au fond, pas d'espace, pas de temps en soi : voilà ce vers quoi lorgne mon travail. Les concepts de temps et d'espace sont pour moi indissociables de l'idée d'action, laquelle n'est jamais bien loin de celle de faute. Je ne les démêle pas d'un caractère normatif que je leur attribue, sans doute à tort. Je crains qu'il n'y ait ni espace de liberté, ni temps de liberté, dans le champ plastique du moins. L'espace et le temps relèvent plus de la loi, du droit positif ou de la clinique que de la couleur, non ?

**Ph.P. :** L'expérience que vous en proposez en appelle à l'idée de diffusion et d'irradiation, c'est-à-dire à quelque chose qui renvoie le regardeur à l'ordre d'un immatériel. Est-ce à dire que la couleur est pour vous le véhicule le plus approprié à vivre une aventure plus mentale que physique ?

**L.S. :** La couleur est impure et de nature spectrale.

Je ne l'envisage jamais hors de ces conditions d'émergence. C'est pour cela que je pense qu'il n'y a pas de couleur seule en peinture. Dans le langage, la couleur seule fait peut-être illusion : le concept saucissonne le spectre en bleu, rouge, etc. Mais le concept bleu, le mot rouge ou jaune, etc., commodes pour communiquer et travailler, sont très loin de la réalité perceptive. La couleur qui n'est pas la lumière, c'est la maximalisation de la perception visuelle. Elle engage l'œil qui engage tout le corps. Voilà l'enseignement d'aller peindre sur le motif d'un Monet. Pour moi, travailler la couleur dans un dispositif plastique ne se limite donc pas à des simples questions de rétine. D'ailleurs, mes peintures, dans leur présentation, sont aussi bien perçues comme des installations que comme des performances. D'où une certaine intrusion de la 3D et mes choix de temporisation. Mon spectateur idéal, que "j'aime et qui m'aime, qui n'est jamais tout à fait le même, ni tout à fait un autre", sera conduit à faire l'épreuve d'une expérience sensible plutôt que conceptuelle. Mais il y a aussi de l'intelligible là où se porte le regard. ■

→ **Barbara & Michaël Leisgen**

Née en 1940 à Gegenbach (Allemagne), né en 1944 à Spital (Autriche), vivent et travaillent à Aachen (Allemagne). Associés depuis le début des années 1970, ces deux photographes fous de lumière privilégient dans leur travail mythes fondateurs, cosmogonies et paysages.



William Turner.  
*Coucher de soleil  
sur Venise.*  
1840, aquarelle.

**Philippe Piguet :** En 1970, alors que vous vous adonnez l'un et l'autre à des pratiques différentes – la peinture pour Barbara, la sculpture pour Michaël –, vous décidez d'un commun accord d'abandonner celles-ci pour accomplir un travail à quatre mains en photographie. Qu'est-ce qui a motivé alors une telle décision ?

**Barbara & Michaël Leisgen :** La raison essentielle qui nous a conduit à prendre une telle décision est l'envie que nous avons de faire un travail en relation directe avec la vie réelle. À cette fin, et à ce moment-là, la photographie nous est apparue être la manière d'expression la plus actuelle en comparaison de ce qu'on nous avait enseigné au cours de nos études. De plus, la photographie est un médium qui permet ce travail à quatre mains – voire à six ou à huit – d'une manière beaucoup plus aisée que la peinture traditionnellement lourde depuis des siècles de toute une économie matérielle encombrante. Ce que nous cherchions aussi, c'était une pratique de l'art qui s'inscrive plus dans une perspective conceptuelle que visuelle.

**Ph.P. :** Peinture et photographie relèvent cependant toutes deux de ce que l'on appelle les "arts visuels" et reposent également sur la question du voir. Qu'est-ce qui fonde à vos yeux cette qualité plus particulièrement conceptuelle du photographique qui vous intéresse dans la pratique de ce médium ?

**B.&M.L. :** Peinture et photographie sont en effet fondées sur les mêmes données, la conception et la visualisation, mais on observe au fil du temps que l'une prend chaque fois le pas sur l'autre. L'histoire nous enseigne que tantôt c'est le concept qui prime, tantôt la vue. Ce n'est peut-être qu'une simple question de dialectique mais, à ce moment-là – autour de 1970 – il nous a semblé plus nécessaire de développer l'aspect conceptuel et de considérer les critères de la visualisation comme secondaires. Par exemple, nous ignorions délibérément des détails comme le grain photographique du tirage quand bien même nous étions attentifs à obtenir une image satisfaisante qui corresponde à ce que nous voulions faire →



Barbara & Michaël Leisgen.

*Licht für William Turner.*

1978-82, photographies cibachromes, 12 éléments 72 x 102 cm chacun. La Roche-sur-Yon, musée municipal.

passer de nos idées. En réalité, nous nous sommes tout d'abord intéressés à jouer du médium photographique, à en explorer toutes les potentialités en l'abondant dans sa définition sémantique, issue du grec, qui est "d'écrire avec la lumière".

**Ph.P.** : D'abord en noir et blanc, puis en couleurs, vous développez un travail dont les thèmes de prédilection sont les mythes fondateurs, les cosmogonies et les paysages. *La Création des nuages, La Description du soleil, L'Alphabet du soleil*, toutes sortes de séries d'images sur les *Écritures du soleil*, etc. comptent parmi vos premiers travaux. Par-delà la simple question du photographique et à une époque où les avant-gardes se tournaient vers des préoccupations davantage formalistes, qu'est-ce qui vous motivait à chercher de ce côté-là du temps ?

**B.&M.L.** : Notre désir était d'entamer comme un voyage dans le temps vers le passé tout simplement munis d'un appareil photo qui pouvait tenir dans une poche. Nous étions curieux d'aborder la notion de l'art en nous intéressant aux racines mêmes de l'histoire, en puisant par exemple à la source des cultes primitifs. Si les mythes fondateurs expliquent l'origine du monde, nous aspirions alors à créer des images contemporaines qui puissent leur correspondre. La magie inhérente à la photographie, sa dimension fictionnelle étaient pour nous autant de critères stimulants. Ce que l'image représente est mimétique mais, en même temps c'est une invention, elle est donc fictive. Ainsi s'instituait un jeu : le réel de la représentation visuelle se transformait en une idée, une conception, quelque chose de "non-réel".

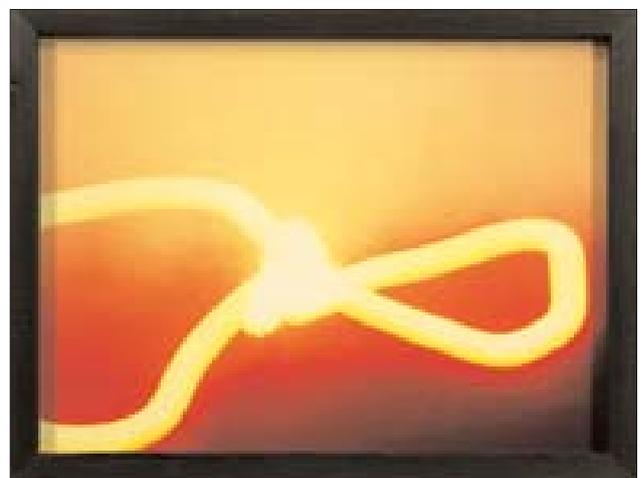
**Ph.P.** : En 1978, vous réalisez une pièce en hommage au peintre Joseph Mallord William Turner. Qu'est-ce qui vous a conduit à faire cela ? En quoi Turner vous intéressait-il par rapport à votre travail ? Quel genre d'images avez-vous réalisées ?

**B.&M.L.** : Pour nous, ce travail était d'abord la suite de nos *Écritures de soleil*. Nous ne pouvions que nous intéresser à l'œuvre de Turner pour qui la lumière et le soleil sont des thèmes très importants. C'est pourquoi nous avons été amenés à faire une sorte de paraphrase de son œuvre. Nous avons cherché à transcrire par la photographie certains éléments qui ne soient ni une représentation directe du soleil, ni une image de Turner. Ce à quoi nous souhaitions parvenir, c'était rendre sensible ce qui existe

chez Turner comme chez Caspar David Friedrich ou les peintres romantiques, cette attitude du créateur qui s'occupe de l'homme dans sa totalité, ce qu'il pense comme ce qu'il sent. Il faut dire que, pendant tout le temps de réalisation de ce travail, nous avons été complètement fascinés par l'œuvre de Turner et, en particulier, par ses carnets d'esquisses peintes à l'aquarelle pendant ses voyages. Ceux-ci ont une qualité de légèreté superbe, tout en étant envahis de lumière. On trouve d'ailleurs dans *Licht für William Turner* un élément qui fait allusion à cette fascination : c'est le mode de présentation des photos qui sont montées, aux angles, comme on montait autrefois les aquarelles en en glissant les coins sous les passe-partout. C'est tout à la fois une manière de citation et un petit hommage.

**Ph.P.** : L'ensemble est constitué de douze photographies qui sont toutes prises au même endroit et présentent une réelle saturation de couleur pourpre due à la lumière si particulière du soleil couchant. Qu'est-ce qui vous a décidé à réaliser cet hommage à Turner sous forme d'une série d'images ? Quel sens faut-il prêter à un tel choix ?

**B.&M.L.** : L'idée de série est présente dans la peinture ainsi que dans la photographie mais celle-ci permet, grâce à sa spécificité technique, un autre rythme, un autre "linéament", qui relie le moment arrêté à la continuité du temps. Pour ce travail, nous appréhendons la série comme un moyen de souligner, voire de "surligner" le mouvement. Dans cette série en hommage à Turner, le mouvement introduit un sentiment de vie, de vitalité. Le tremblement de l'image, le flou du paysage viennent évidemment du fait qu'on a bougé l'appareil qui devient en quelque sorte le personnage central de la photo. Nous avons choisi une lumière très particulière. Chaque coucher de soleil a une couleur différente, du violet jusqu'au jaune. Il était nécessaire de faire toutes ces photos en une seule fois, autrement elles auraient été trop dissemblables. La couleur qu'on avait choisie ensemble avec le mouvement nous rapprochait de Turner. Ces photographies ne sont pas des images directes, elles témoignent d'une autre vision du monde, elles procèdent de l'idée de fiction et c'est en cela qu'elles ont un rapport à la peinture. De la sorte, nous avons pu peut-être convaincre Turner – post mortem – de capter la lumière par la photographie, lui qui, au contraire de Delacroix, ne l'estimait pas !



Barbara & Michaël Leisgen.

*Le mur égyptien.*

1978, photographies cibachromes, 24 éléments 33 x 43 cm chacun. Collection Klinker, Bochum