

Artiste

Loan Nguyen

Mobile

Depuis les années 70, dans la grande diversité de la photographie contemporaine se dessinent deux grands courants. L'un tend à apporter une authenticité historique à une réalité au moment où celle-ci va disparaître totalement. Bernd et Hilla Becher ainsi que Nan Goldin en sont des représentants. Les Bechers visent une objectivité sobre tandis que Nan Goldin recherche une subjectivité intimiste et spontanée. Les premiers illustrent une culture architecturale industrielle alors que Nan Goldin se fait le témoin d'une certaine sous-culture. C'est pourtant à la même époque qu'ils se sont éloignés d'une conception exclusive de l'image. Depuis, ils s'appliquent à écrire un seul grand récit, dans l'espoir de documenter une réalité donnée avant qu'elle ne disparaisse. Le deuxième courant a abandonné depuis longtemps ce rêve d'authenticité. Ses représentants savent ou pressentent que la caméra « ment » [2] et s'orientent délibérément vers le fictif : ils simulent et mettent en scène. Cindy Sherman ainsi que Jeff Wall sont des représentants de cette tendance. L'une a recours au masque et au déguisement afin de pouvoir représenter un moi toujours différent ; l'autre, par contre, puise ses mises en scène dans le répertoire des classiques de l'histoire de l'art et dans les événements quotidiens.

Au premier regard on pourrait penser que les travaux de Loan Nguyen oscillent entre ces deux pôles, car elle dépeint à la fois la réalité de manière authentique – comme par exemple dans Triangle, ce petit chalet coloré, noyé dans un désert de béton citadin – et se met elle-même fréquemment en scène. Mais en observant plus précisément ses clichés, on est étonné de constater à quel point son travail laisse présager une troisième voie, au-delà de la dualité mentionnée précédemment. Et c'est une surprise agréable et rafraîchissante qui s'impose à nous, au regard de l'influence de certains artistes, qui, malgré leurs multiples facettes, restent cloisonnés dans cette dualité. Comment définir plus justement cette nouvelle voie dans laquelle l'artiste s'engage ? Transformation de l'espace et du lieu.

Les photographies regroupées dans Mobile montrent, pour la plupart, des espaces en pleine nature où des personnes se figent dans un vaste décor pour créer une unité. Dans Cercle, la photographie de couverture, un groupe de personnes forme un rond sur la plage, derrière eux les vagues s'avancent puis se retirent à nouveau. Cette réunion ne vise nullement à fomenter un complot mystique, mais à exécuter cette action prosaïque qu'est l'échauffement avant de monter sur des planches de surf. En prolongeant ces bases de réflexion sur l'espace, nous cernerons de façon plus précise cet événement qui se déroule sur la plage de Biarritz.

Espace et temps sont des notions élémentaires de la physique et de la philosophie dont la définition est sans cesse remise en cause. Au 18^e siècle, Emmanuel Kant définit l'espace comme la condition préalable à toute intuition. Il ne représente aucune propriété des choses en soi, c'est nous qui reportons notre perception de l'espace sur les choses. Ainsi, l'espace existe a priori, c'est à dire comme préalable à toute expérience [3]. Au 20^e siècle, Maurice Merleau-Ponty cherche à établir un lien entre « l'espace comme forme de l'expérience externe et les choses données dans cette expérience » [4], contredisant ainsi la « ligne de démarcation rigoureuse » établie par Kant. Considérons maintenant l'espace sous l'angle du quotidien, c'est à dire, à la manière de Michel de Certeau qui a étudié la relation entre espace et lieu. Cet historien philosophe considère l'espace comme une entité dynamique au sein de laquelle s'accomplit une action et le lieu comme une entité statique. « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient [x] En somme l'espace est un lieu pratiqué.

Contact presse

Beatrice Rossetto
Tel: +331 43 21 44 83
galerie@ewgalerie.com

Galerie Esther Woerdehoff
36, rue Falguière
75015 Paris – France
www.ewgalerie.com

Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs.» [5] Le même principe s'applique à nos sportifs motivés qui s'échauffent, ils créent un espace sur la plage par leurs activités. Partant de cette hypothèse, Michel de Certeau met en relation le lieu et l'espace. Imaginons un village parsemé de maisons que nous souhaiterions découvrir. Nous pouvons de toute évidence considérer ce lieu comme « une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. » [6]

Mais à quoi aboutit cet acte par lequel Loan Nguyen photographie cette scène empreinte de mobilité sur le bord de mer ? Elle parvient à imprimer une métamorphose subtile à l'espace créé par le mouvement des surfeurs. L'artiste suscite ainsi un autre état en transformant cet espace en un lieu. Par quel moyen ? Elle s'applique à ajouter le facteur distance à l'image. Il est bien évident que la scène de Cercle a été prise de loin, mais il ne s'agit pas de cela. Il s'agit de la distance dans l'image, c'est grâce à l'harmonie des nuances de couleurs et la brume matinale de la mer qu'elle transforme un espace dynamique en un lieu immobile. Pour Loan Nguyen, « This group of people are almost transformed into an object, they were not people any more, but a form, fitting in the landscape almost perfectly ».[7] De nos surfeurs, nous savons uniquement qu'ils s'échauffent dans leurs combinaisons de plongée. Nous ne pouvons percevoir ni leurs visages ni leurs émotions. Cette distance dans la prise vue laisse apparaître l'immobilité.

Ce groupe dynamique de personnes se transforme en une entité abstraite, en un ornement qui se fond dans l'environnement pour former un tout.

Le rapprochement subtil du personnage avec l'arrière-plan est un thème récurrent des photographies de Loan Nguyen. Tout comme dans Cercle, ce phénomène se reproduit dans Bassin où une femme et un point d'eau forment une unité avec l'arrière-plan, et dans Canne à pêche où poses et gestes deviennent exercices zen, méditation, ouvrant un dialogue corporel entre le personnage et cette longue canne à pêche. Les photographies Points et Lavaux vont dans la direction inverse. Cette fois, le premier plan reste flou alors que l'arrière-plan est net. Dans Points, l'artiste pousse l'objectivité si loin dans le domaine du flou, que les points imprimés sur la vitre et qui servent à se protéger du vol des oiseaux forment une trame. C'est également le cas dans Lavaux, la dernière photographie de ce livre, les branches se métamorphosent en formes abstraites, tandis que la lumière se reflète délicatement à la surface de l'eau, attirant ainsi notre regard vers le lointain. Cette recherche d'unité entre le personnage et l'arrière-plan ajoute une touche de romantisme à l'image.

Passons maintenant aux lieux architecturaux. Fabrica et Tennis + moi nous frappent particulièrement par leur clareté formelle et leur forte réduction, c'est pourquoi je les qualifierai de jumeaux minimalistes. Chacune d'elles possède trois champs dans lesquels l'ensemble de l'événement photographique se déroule. Fabrica rappelle clairement l'architecture du musée Guggenheim de New York, mais cette photo a été prise dans un endroit moins spectaculaire, à Trévise. Le gris, le beige et le blanc font ressortir les traits de l'architecture et le geste de l'artiste découpe délicatement les structures. Comme si un écho parcourait le bâtiment, s'arrêtait intentionnellement pendant un instant à l'endroit même où se trouve le personnage pour remonter dans le coin supérieur de l'image.

Tennis + moi arbore les mêmes tons. Le vide domine ici également. Les couleurs y sont pâles. Et, comme dans Cercle, il s'y produit une transformation. Mais cette fois, elle est d'une toute autre nature, à savoir dialectique. Cette photographie a été prise à Madrid sur le terrain de tennis d'une base militaire. On peut affirmer que ce terrain de tennis est déterminé par sa fonction. Le cadrage abstrait choisi par l'artiste lui enlève pourtant sa fonction particulière. Loan Nguyen apporte une nuance supplémentaire à la nudité de ce lieu, à savoir elle-même, qui permet de souligner le contour de cette ombre. Et la deuxième ou plutôt la contre-transformation se réalise : la banalité occasionnée par le choix d'un cadrage abstrait devient singularité par la présence du personnage. Le vide de ce lieu sans fonction est comblé et il offre ainsi une dimen-

sion active ce lieu sans fonction est comblé et il offre ainsi une dimension active Kitarx Nishida, fondateur de la philosophie japonaise moderne, explique comment un lieu vide devient actif : « Le vide d'un lieu (kxkyo naru basho) est comblé par une force, et ce lieu, qui auparavant était une chose, s'emplit d'un potentiel. »[8] Il ne s'agit pas seulement de la fonction du lieu, mais essentiellement de son potentiel dans lequel nous voyons la possibilité d'agir et qui élève le lieu de Tennis + moi dans une sphère artistique.

Toutes les photographies de Mobile ne décrivent pas des espaces et des lieux, certaines photographies thématisent aussi des non-lieux, comme Pierre ou Triangle. Ces clichés ont été pris sur des continents différents. Alors que Pierre représente un pont d'autoroute baigné de lumière non loin du domicile de l'artiste en Suisse, Triangle met en scène une petite maison, engloutie par une mer de béton, quelque part au bord d'une autoroute dans la ville japonaise de Sendai. Toutes deux montrent, chacune à leur manière, l'excès de technologie de notre civilisation et son effet destructeur sur l'espace vital humain. Réflexions que l'anthropologue Marc Augé a fait siennes jusqu'à établir une « Ethnologie de la solitude. »[9] Et pourtant, nous pourrions presque affirmer que ces non-lieux ont quelque chose d'habité en eux. Dans Pierre, nous remarquons à la fois la lumière du soleil qui dessine une courbe claire sur le site et l'artiste qui saisit une de ces pierres de façon sereine et pratiquement intime, alors que nous serions passés sans même la voir.

Et le chalet de Sendai. C'est réjouissant de savoir que cela peut exister dans ce lieu sans identité ; ces couleurs bigarrées et un arbuste dense à côté. Quelle est l'histoire de cette maison ? Qui y habite ? Depuis quand ? La mairie projetait-elle de la détruire ? Des questions auxquelles nous pouvons répondre grâce à notre intuition. Des questions qui laissent se rencontrer le réel et l'imaginaire. Nous en revenons toujours à la majesté de l'oublié à une esthétique du marginal. Pose et geste Revenons à nos jumeaux minimalistes. Comme nous l'avons dit précédemment, dans ses photographies Fabrica et Tennis + moi, Loan Nguyen apporte au lieu vide et sans fonction une dimension active en posant elle-même. Mais comment l'artiste se met-elle en scène ? Elle exécute des poses et des gestes.

Alors que Tennis + moi fait ressortir les contours d'une ombre, dans Fabrica le geste délicat de l'index désigne un mur blanc et casse cette présumée homogénéité dans une profondeur spatiale.

Dans le travail de Loan Nguyen, pose et geste sont des topiques. Naturellement, l'artiste n'est pas la seule dans la photographie contemporaine à puiser dans ce répertoire ; avant elle, Jeff Wall et Cindy Sherman entre autres l'ont utilisé. Ce qui nous intéresse ici, c'est ce que chacun d'eux a fait de ce répertoire. L'artiste canadien compare dans son texte « Gestus » les gestuelles utilisées dans la peinture baroque et celles que nous adoptons maintenant au quotidien. Le geste rapide permettant de saisir un sac de courses par exemple ou bien notre comportement brutal au volant sont perçus comme des signes de notre société qui se vident de tout aspect communicatif.[10] Dans Boys cutting through a hedge en 2003, Jeff Wall reproduit une situation qui perdure à Vancouver où deux hommes prennent un raccourci par-dessus une haie. Ici, le fait de saisir rapidement un sac génère un prototype du geste quotidien, alors que dans The Thinker (1986) on voit un vieux travailleur absorbé par ses pensées sur le monde. Cette photographie est inspirée de la Bauernsäule (1525) d'Albrecht Dürer.[11]

Cindy Sherman procède tout autrement. Depuis maintenant trente ans, elle développe un éventail de portraits féminins. Les poses et gestes de la fameuse série Film Still sont devenues légendaires. Dans Film Still # 35 en 1979, l'artiste américaine pose en robe de grand-mère et tablier dans le coin d'une chambre miteuse, une main posée sur la hanche, et lance un regard qui en dit long par-dessus son épaule gauche. On devine souvent un léger bruit de pas à la porte d'entrée qui révèle déjà une représentation stéréotypée de la femme, à l'instar de Film Still # 20 en 1978. L'artiste crée sans cesse de nouveaux profils psychologiques correspondants à des personnalités différentes. « Je vois ma vie comme un champ d'expérimentation car j'incarne toujours un nouveau personnage. »[12] Alors que Cindy Sherman étale une palette d'émotions par l'utilisation de masques, de déguisements et de mimiques,

Jeff Wall met en scène des poses et des gestes provenant à la fois de l'histoire de l'art et du quotidien. Il n'est donc pas étonnant qu'ils aient eu une influence considérable sur la génération d'artistes qui les a suivis. Ce sont des maîtres de la mise en scène. En quoi consiste donc la troisième voie que notre artiste a adoptée ? Elle réside, pour reprendre l'idée de Maurice Merleau-Ponty, dans un autre « être au monde », qui s'éloigne en pratique de la pensée occidentale. L'horizon de perception de Loan Nguyen ne hisse pas les êtres humains au-dessus de l'étant. Ce n'est pas une démarche anthropocentrique. Ce chemin est plutôt situé dans un équilibre qui place au même niveau l'objet, le paysage, l'animal et l'homme. « My work is not centered on human beings. To me, objects, landscapes, people have the same importance in the order of nature. I am interested in the postures and gestures of objects and nature, not only human posture and gesture. »[13] Par exemple, l'attitude des écrans dans la photographie *Ordinateurs* et le mouvement de Tai-chi dans *Canne à pêche* l'ont touchée autant l'un que l'autre. L'agencement de ces ordinateurs donne l'impression qu'ils regardent tous par la fenêtre en direction du ciel.[14] Dans *Camion*, les montagnes blanches figurant sur la bâche rouge du camion renvoient aux Alpes suisses qui s'élèvent à l'arrière-plan et rappellent le mouvement et l'ironie d'un dessin de Magritte. *Village de Montagne* met en scène l'artiste dans la rue d'un village. Devant elle se dresse un grand mur sur lequel elle semble essayer d'accrocher un petit tableau. Cette mise en scène nous donne l'impression qu'elle veut s'installer dans un lieu public. Ce geste teinté d'humour par lequel elle accroche une peinture est comparable à un acte de dédoublement : une image dans l'image.

« L'être au monde » anti-hiérarchique permet de considérer l'étant comme équilibré. Dans *Cascade* et *Chemin* l'équilibre règne entre le petit et le grand, entre le détail et le tout. C'est tantôt la cascade à l'arrière-plan qui survit dans une forêt abondante ; tantôt un petit chemin qui serpente entre les innombrables arbres.

Dans *Débarcadère* l'artiste s'adresse à nous par ses gestes. Elle se tient sur une passerelle et regarde dans le lac de Genève, à l'horizon s'étend la silhouette des montagnes. Notre artiste explique : « I wanted to let things go. I hesitate, but I am not afraid, the world around me is trustable. »[15] Cette attitude d'observation peut s'interpréter comme une révérence, comme l'expression d'une position humble face aux choses de la vie. Pour Jacques Lacan les poses sont des mouvements corporels qui se définissent par des instants contemplatifs. C'est pourquoi il préconise de lire le geste à l'envers à partir de ces instants. Si nous lisons les mouvements corporels de Loan Nguyen à l'envers au sens métaphorique du terme, nous établissons un lien entre ses racines asiatiques et européennes.

Comme chacun sait, la révérence est un geste quotidien de la culture asiatique qui permet de saluer et remplace d'ordinaire notre poignée de main. Roland Barthes, qui a écrit ses impressions sur la culture japonaise, explique que ce geste poli que l'occident considère avec défiance, est un « signe d'attention. » Il renvoie à sa fin en soi et le compare à un don. La politesse nipponne est dénuée de toute convoitise : ce sont des formes graphiques vides. « La Forme est Vide » dit un proverbe bouddhiste maintes fois décliné.[16] Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que l'artiste ait justement choisi le geste de *Débarcadère* comme une sorte de « logo » pour ses cartes de visite et son curriculum vitae. Il s'agit d'une formule de politesse à l'attention de tous ceux qui désirent la rencontrer. Cela reflète aussi une façon d'être qui se retrouve dans toutes les photographies de l'artiste : discrétion, modestie et quiétude. Une attitude qui a également une dimension éthique.

« Ce qui caractérise le geste », écrit Giorgio Agamben, « c'est qu'il ne soit plus question en lui, ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. »[17] Le geste est donc une responsabilité. Le geste est un « don en ce sens qu'on prend sur soi, on en prend toute la responsabilité. [x] Le geste ouvre ainsi le domaine le plus intime de l'ethos chez l'Homme ».[18]

Notre artiste est née en Suisse et n'a eu que très peu de contacts avec ses racines asiatiques durant son enfance. En fait, son premier voyage en compagnie de son

père à travers le Vietnam est assez récent. Deux photographies illustrent de façon métaphorique cette recherche d'une enfance perdue. Les images *Arbre seul* et *Petite maison* dépeignent cette quête sur les traces de l'adolescence. *Arbre seul* représente un arbre au milieu d'un grand terrain ; un homme qui nous tourne le dos est au premier plan et son regard, qui se porte vers un champ imaginaire, ajoute de la profondeur à l'image. Les ornières au sol indiquent l'omniprésence de la mobilité dans notre civilisation. Absence, vide, volume et solitude déterminent notre perception du lieu. C'est une aura qui entoure également la photographie *Petite maison*. La porte et les volets sont clos, en définitive elle semble perdue et abandonnée sur la colline. L'artiste fait un geste à la fois simple et important pour elle. Elle laisse s'écouler le sable de sa main, sur le sol de sa seconde patrie. On a l'impression qu'un palimpseste s'articule autour de cet acte de redécouverte. Souhaite-telle réécrire sa subjectivité sur le lettrage illisible, effacé et patiné de son identité vietnamienne ? Avec quelle matière peut-on écrire cette histoire ? Cette matière doit-elle être découverte, trouvée ou inventée au cours de ce voyage ? « Le mémorable » comme l'écrit Michel de Certeau, « est ce qui peut être rêvé du lieu, déjà en ce lieu palimpseste, la subjectivité s'articule sur l'absence qui la structure comme existence et la fait « être là », Dasein. »[19] Épanouissement du « neutre » Les photographies de *Mobile* abordent la doctrine bouddhiste zen. « I have the feeling », déclare l'artiste, « my pictures speak about time passing and floating before me. This idea of moving and floating feelings also comes from my natural interest in Asian thinking. »[20]

Zen signifie immersion. Dans cet état, nous perdons notre relation mentale au passé et à l'avenir. Nous cessons d'imaginer l'existence d'un moi. C'est une pensée dont l'Occident est véritablement éloigné. Rappelons la formule de René Descartes *Cogito, ergo sum* et la philosophie subjective et l'idéalisme de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. La notion de sujet absolu devient fragile seulement au 20^e siècle avec l'émergence de la réflexion psychologique. En effet, Nietzsche et la philosophie postmoderne ont annoncé la « mort du sujet » et la fin des « grandes narrations. »

Loan Nguyen a transformé le zen en une méthode de travail. Chacun de nous connaît des moments zen, des instants durant lesquels nous sommes absents, lorsque nous écoutons attentivement une musique par exemple. C'est ce qui arrive également à l'artiste quand elle est confrontée à un lieu. « I have the feeling I 'meet' an interesting or inspiring place, and then I work or even collaborate with this place. I almost 'speak' to the place, as if it was someone. »[21] Cette méthode de travail est totalement différente de celle adoptée par Jeff Wall. Ce dernier construit, contrôle et manipule jusqu'au moindre détail le lieu désiré. Il s'impose ainsi d'énormes contraintes pour reconstituer une pièce dans un studio ou creuser des trous en pleine nature. Loan Nguyen, par contre, prend les endroits tels qu'ils sont, inchangés. Elle n'a pas tant envie de modifier un endroit que de le « découvrir. » L'exécution de poses et de gestes devient une sorte de pratique zen, un acte de méditation, qui permet la découverte attentive du lieu. « My pictures shows what I have experienced in that place. They are 'proofs' of my own moments of meditation, meaning when I take pictures, my concentration is turned to the present moment. »[22]

Observez la position des mains de notre artiste qui regarde dans l'eau dans *Débarcadère*. Le pouce et l'index forment un cercle, une posture classique de la méditation bouddhiste, le *mudra*. Ainsi il est peu étonnant que les photographies de Loan Nguyen ne traduisent aucun mouvement d'exaltation comme dans *Outburst* (1989) et *Man with a rifle* (2000) de Jeff Wall. Leurs sujets sont plutôt plongés dans une quiétude intérieure. On ne ressent aucune tension comparable à celle de *Mimic* (1982), il s'agit ici de détente. Il n'y a ni pleures, ni rires, ni cris, ni désespoir, ni peur. A l'inverse de Cindy Sherman, la diversité des états émotionnels n'est pas de mise. Pour autant, Loan Nguyen n'adopte pas une attitude empathique mais plutôt contemplative. Il ne s'agit pas de focaliser sur le sujet, mais de le mettre de côté. « S'oublier soi-même signifie ne faire qu'un avec les autres existences », nous enseigne le maître zen Dogen Zenji. Contrairement à Nan Goldin, Loan Nguyen ne fait pas de plans rapprochés de ses amis ou connaissances qui donneraient des indices

sur sa vie intime. Cape verte est la seule photographie qui propose un plan rapproché, seulement, l'identité de la personne est cachée. Elle ne s'appuie pas sur la proximité, mais sur la distance. Malgré tous ces arguments, une voix critique pourrait s'élever contre notre thèse car d'autres artistes ont également choisi le thème du vide. Depuis 1978, le Japonais Hiroshi Sugimoto travaille à une série de photographies intitulée Theaters. Il y met en scène, des salles de cinéma vides, éclairées par une toile rectangulaire blanche. Ainsi, Loan Nguyen thématise le vide dans un lieu et Hiroshi Sugimoto le vide dans l'espace. Ce dernier voyage donc de salle en salle afin de représenter des espaces. Si ses salles ont un caractère plus mystérieux que les espaces vides de Candida Höfer, il adopte un principe d'organisation en série qui a rencontré un grand succès depuis Bernd et Hilla Becher. Loan Nguyen n'utilise ni ce principe de série ni de règle fixe pour prendre ses photographies. Le lieu n'est pas envisagé sous différentes perspectives à la manière des Bechers. Il ne s'agit nullement pour l'artiste de restituer un tout dans un dossier documentaire. Son objectif n'est pas de s'approprier un lieu mais de l'effleurer délicatement pendant un instant. Elle ne s'empare pas du lieu mais le caresse, du bout des doigts. Il s'agit « d'une appréhension du lieu comme événement ».

La première photo de Mobile est Loup. On y voit l'artiste devant un grand mur de béton sur lequel se projettent les rayons du soleil. Pendant un instant, il se porte sur sa main et lui permet de former un loup en ombre chinoise. Ce jeu bien connu reste étonnant pour nous. En effet, que si peu de gestes puissent donner naissance à un univers animal enchanteur est tout à fait surprenant. Il semble bien que Loup se soit trouvé un ami dans Aigle. On y voit l'ombre, la silhouette d'un aigle dans la lueur d'une bougie auprès d'un lit. Ce n'est pas l'évidence du réel qui nous est présentée mais l'évidence de notre pouvoir d'imagination. C'est un jeu de lumière subtil que l'artiste reproduit dans Rideaux où elle a trouvé « a way to imprint myself on a place. »[23] Georges Didi-Huberman a étudié la généalogie de l'image de la préhistoire à l'avant-garde[24], mais les images dont nous parlons ne sont pas guidées par la matérialité mais bien par l'immatérialité de la lumière. L'image devient alors une référence du media photographie à lui-même. Dans Avion rouge, Loan Nguyen se tourne vers l'art japonais du pliage. L'origami nous fascine déjà par le peu de moyens qu'il met en xuvre pour obtenir un résultat satisfaisant.

En effet, une simple feuille de papier carrée suffit à créer un objet ou un animal. Notre artiste se met en route avec son avion fraîchement plié. Elle a trouvé cette colline herbeuse aux abords d'une autoroute, quelque part dans un No Man's Land de Madrid. Ses photographies tentent toutes de raconter une anecdote. Celle-ci raconte une agréable surprise. Cette personne vient-elle de trouver cet avion rouge dans ce lieu abandonné ? N'est-il pas étonnant de trouver quelqu'un à cet endroit précis ? Son apparition ne laisse-telle pas penser qu'elle est tombée d'une autre planète ?[25] Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry n'a-t-il pas trouvé ici une sxur ? Quels échos peut bien entendre notre artiste dans Chantier où elle écoute la mélodie des pierres à travers une tuyauterie ? Loan Nguyen est un conteur. Son genre n'est pas l'épopée mais l'anecdote ou plutôt le poème. Sa façon de travailler est comparable au style de Barthes qui ne laisse rien de fixe dans le texte, pour ne pas l'enfermer dans un « doxa. » De la même manière, ses photographies laissent l'événement en suspens jusqu'à l'indétermination du sujet. « L'écriture, c'est ce neutre, » déclare Barthes, « ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, [x] où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. »[26]

Loan Nguyen nous pousse à revenir sur notre jeunesse : « A lot of pictures I do are related to experiences we had when we were kids. »[27] Michel de Certeau écrit dans « Enfance et métaphore des lieux » : « Pratiquer l'espace c'est répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance. C'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre. »[28] Ce « passer à l'autre » renferme un énorme potentiel de liberté propre. Le thème de l'enfance est omniprésent dans ces photographies. Dans Arbre seul et Petite maison il s'agit de retrouver une enfance perdue. Loup, Aigle et Avion rouge évoquent un retour au plaisir du jeu et le domaine de l'imaginaire. Cabane et Toit rap-

pellent ce besoin de protection inhérent à l'enfance. Étant enfants, n'éprouvions-nous pas du plaisir à nous retirer dans une petite cabane construite par nos soins ou trouvée en l'état? Ne l'avons nous pas défendue comme notre dernier refuge ? Nous savons combien les enfants aiment ces petites cabanes. « I like the idea of 'hut', I think it relates to my childhood, or to everyone's childhood, when we tried to build houses with nothing. I photographed these houses because they are shelters to me. »[29] Loan Nguyen a opté pour l'autre voie qui l'emmène au-delà des pôles classiques de la photographie contemporaine. Barthes a inventé le mot « neutre » pour désigner cette autre voie. Le neutre veut justement dire aucun des deux. Il ne veut pourtant pas définir un terme, mais dénommer une chose.[30] Le neutre est le ça. Le neutre est l'indétermination. Il contourne le fracas du dogmatisme par un silence sceptique. « Le neutre déjoue le paradigme. Il n'est ni vrai ni faux, ne dit ni oui ni non, mais se perd dans la poussière infinitésimale de la perception. »[31] C'est un état de « nonchalance passionnée », « le principe de la sensibilité. »[32] Le neutre survit aux nuances. Et il se trouve dans un état de maintien en équilibre. C'est exactement ce sentiment que les photographies de Loan Nguyen nous inspirent.

Haiku

Cet équilibre me pousse à établir un parallèle entre Mobile et Haiku, cette forme de versification japonaise. Loan Nguyen n'a pas l'intention d'écrire une grande histoire. Comme dans le Haiku, elle ne veut pas décrire ou définir mais indiquer par un geste.[33]

Comme dans le Haiku, ses photographies laissent le sujet de côté. Ces formes d'expression ne s'encombrent pas de symboles métaphysiques. Elles ne manipulent pas l'univers, mais parlent, tout simplement : c'est cela, c'est ainsi.[34] Le haiku et Mobile sont le résultat d'une méditation, ils sont inspirés du zen. Ces photographies parlent de ces états de méditation et de contemplation atteints dans la brièveté d'un instant. L'artiste donne un titre à chacune de ses photographies. Le terme choisi (signifiant) et sa représentation (signifié) sont inséparables, ils s'unissent. L'autre voie choisie par Loan Nguyen réside dans cet aspect direct du neutre. Cette immédiateté du « temps qui s'arrête »[35] et pose un voile sur son imaginaire.

[1] Jan Ulenbrook, Haiku – Japanischer Dreizeiler, Collection Neue Folge, Éditions Reclam Stuttgart, 2004, p. 50.

[2] A l'issue d'une étude, Stanley Cavell a délimité de façon stricte la frontière entre réel et photographie : « Affirmer que les photographies mentent, c'est aussi admettre qu'elles peuvent dire la vérité. Et c'est justement là qu'est leur beauté, lorsqu'elles ne font ni l'un ni l'autre – elles ne mentent pas et ne disent pas non plus la vérité. » Citation traduite de : Stanley Cavell - Nach der Philosophie – Essays, Klagenfurt 1987, chapitre Denken – Was heißt das in der Fotografie?, éditeur Kurt Rudolf Fischer, p. 137. Voir aussi, Gustav Janouch Conversations avec Kafka, qui traite de la même question et Susan Sontag, Sur la photographie, Éditions Bourgeois, Paris 1993.

[3] Emmanuel Kant, Critique de la raison pure, 1787. Esthétique transcendantale.

[4] Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Bibliothèque des idées, Éditions Gallimard, Paris 1945. Dans le chapitre L'espace, p. 281.

[5] Michel de Certeau (1925-1986), L'invention du quotidien. Arts de faire, collection 10/18,

Union générale d'édition, Paris 1980. Dans le chapitre Espaces et lieux.

[6] De Certeau, même référence.

[7] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 2 août 2005.

[8] Nishida Kitaro : La logique du lieu, dans le chapitre Lieu (1926), traduction de Rolf Elberfeld, Éditions : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999.

[9] Marc Augé, Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Éditions du Seuil, Paris 1992.

[10] Jeff Wall voit les gestes de la vie courante comme des « émissions d'énergie biochimique. » Jeff Wall, Ein anderes Klima – Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst, Éditions Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1984, dans le

chapitre

Gestus, p. 37 et suivantes. La Nouvelle Biennale de Paris 1985, Grande Halle du Parc de la Villette, Paris 1985, p. 220.

[11] Jeff Wall, Catalogue raisonné 1978-2004, Éditions Schaulager/Steidl, Bâle 2005.

[12] Cindy Sherman, Photographien, Éditions : Westfälischer Kunstverein, Münster 1985, p. 31.

[13] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 31 juillet 2005.

[14] Loan Nguyen, même référence.

[15] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 2 août 2005.

[16] Roland Barthes, L'empire des signes, collection Les sentiers de la création, Éditions Albert Skira, Genève 1970. Dans le chapitre Courbettes, p. 90 et suivantes.

[17] Giorgio Agamben, Postmoderne und Politik, éditeur Jutta Georg Lauer, Éditions Diskord, Tübingen 1992. Dans le chapitre Noten zur Geste.

[18] Giorgio Agamben, même référence.

[19] Michel de Certeau, même référence, dans le chapitre Enfance et métaphore de lieux.

[20] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 20 juillet 2005.

[21] Loan Nguyen, conversation avec l'auteur, Bâle le 18 juin 2005.

[22] Loan Nguyen, même référence.

[23] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 3 juillet 2005.

[24] Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, Centre Georges Pompidou, Paris 1997.

[25] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 10 août 2005.

[26] Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Éditions du Seuil, Paris 1984. Dans le chapitre La mort de l'auteur, p. 61.

[27] Loan Nguyen, même référence.

[28] Michel De Certeau, même référence, dans le chapitre Enfance et métaphore des lieux.

[29] Loan Nguyen, correspondance électronique avec l'auteur, 31 juillet 2005.

[30] Roland Barthes, Le neutre, Notes de cours au Collège de France (1977-1978), Éditions du Seuil, Paris 2002.

[31] Stefan Zweifel, In den Nischen dämmert der Roman. Roland Barthes' Vorlesungen am Collège de France – wenn die Theorie zur Literatur wird, Neue Zürcher Zeitung du 25 janvier 2003, p. 73.

[32] Stefan Zweifel, même référence.

[33] Barthes compare le Haiku à la gestuelle d'un petit enfant, qui montre différents objets, et ne peut dire que « ça ! », dans un mouvement tellement instantané, au-delà de toute prise de possession.

Roland Barthes, L'empire des signes, collection Les sentiers de la création, Éditions Albert Skira, Genève 1970, p. 113.

[34] Barthes explique le Haiku est mal compris en occident, car nous voulons lui attribuer un sens. Mais c'est tout le but du Haiku, ne pas renvoyer à un sens métaphysique par l'utilisation des mots, mais laisser s'unir les mots et les choses.

Roland Barthes, même référence, p.112. Voir aussi l'article de Bettina Kru ger, Sehnsucht nach dem ganz anderen - Roland Barthes, L'empire des signes – Eine Japan-Reise ?, sur le site <http://parapluie.de/archiv/sehnsucht/japan/>.

[35] Barthes définit le neutre comme un « temps immobile. » Même référence, Le neutre.