

Trompe-l'esprit

Delphine Burtin construit des pièges visuels, des « accidents de la vue », où la photographie ne sert pas à capturer un instant décisif, mais à conduire le regard vers le quotidien, le banal, le déchet, « ce qui n'a pas d'utilité et qu'on ne veut plus voir ». Si l'on tentait une comparaison avec la linguistique, on pourrait dire que l'épure de la composition assume ici une double fonction déictique : dans la série *Disparitions*, elle conduit le regard vers le centre, « l'endroit juste », en raréfiant les informations visuelles, tandis que, dans la série *Encouble*, elle pointe vers une absence de point focal où l'œil pourrait se reposer. L'esprit, privé de ses repères familiers, s'égaré et trébuche dans un espace où les effets de collage, la confusion des plans, des volumes et des surfaces provoquent un sentiment de malaise : nous sommes encore dans la réalité, mais plus vraiment. « J'aime que l'œil circule dans l'espace », confie Delphine Burtin. « Dans la série *Disparitions*, je voulais qu'il se centre, qu'il prenne le temps de se poser au milieu, alors que dans la série *Encouble*, c'est un peu le contraire : en inversant les ombres je voulais que l'œil ne sache plus où se poser et qu'on perde les plans, comme si l'on basculait dans l'image. »

Si la photographie de Delphine Burtin repose donc sur l'indice (le lien physique avec un référent sensible et réel) pour asseoir ce sentiment d'« inquiétante étrangeté », elle n'est, pour autant, jamais purement indicielle : elle ne devient pleinement intelligible que dans les relations qu'elle entretient avec d'autres systèmes de signes, en se combinant avec des règles de composition, des discours ou des suppléments imaginaires qui s'ajoutent à l'image. Ainsi, pour Delphine Burtin, « l'esthétique fait-elle partie du discours qui est derrière les images; c'est une façon de donner leur place aux objets et aussi du temps pour regarder les choses ». C'est dans cette

optique qu'il faut comprendre la référence à la peinture dans la série *Disparitions* : la « forme-tableau » ne sert pas de caution à un médium qui manquerait d'aura, elle devient un outil conceptuel, où la photographie s'affirme comme une forme particulière d'écriture, une écriture de la trace, du retrait et de « l'écart » (pour reprendre le terme de Rosalind Krauss). D'une représentation codifiée, celle de la vanité, Delphine Burtin retire, en effet, tout élément nostalgique, tout pathos, pour ne garder qu'un jeu abstrait de plans, de couleur et de lumière, où l'objet acquiesce, du fait de cet évidement, une densité d'être, comme si les lignes de force de l'image convergeaient toutes vers lui pour signifier sa présence. La photographie devient ainsi une mise en espace, entretenant des affinités avec l'installation, où un élément ne prend sa place que relativement à ce qui l'entoure et au vide qui le fait exister. Comme le déclare Delphine Burtin, « ce sont les blancs, les respirations de l'espace qui construisent, qui donnent la place à l'objet », faisant, par exemple, d'un simple déchet ou d'un arbre sortant gracieusement de sa bâche dans le givre de l'hiver, d'étranges formes sculpturales, dans un geste qui, par ailleurs, n'est pas sans rappeler Duchamp.

Redonner leur place aux choses, c'est donc soustraire autant qu'ajouter. Paradoxalement, c'est le trompe-l'œil qui est ici utilisé pour déconstruire l'espace, un trompe-l'œil « retourné », opérant en sens inverse de sa fonction traditionnelle. Le trompe-l'œil fut, depuis l'Antiquité, envisagé sous l'angle de l'excellence illusionniste. La célèbre anecdote de Zeuxis (sur laquelle Platon fonde sa condamnation de la peinture), ce peintre qui avait reproduit si réalistement des raisins que des oiseaux avaient tenté de les picorer, illustre le potentiel de l'image à devenir un double de la réalité, un excédent du

sensible. Plus tardivement, à l'époque de la Renaissance, le trompe-l'œil servit à alimenter le débat sur l'excellence des arts, qui faisait rage entre partisans de la sculpture (comme Michel-Ange) et partisans de la peinture (comme Vinci). Il repose ainsi ordinairement sur l'emphase technique et la surcharge d'effets, non seulement pour traduire la troisième dimension, mais aussi pour donner l'illusion, par la reproduction des reflets sur une surface par exemple, que l'on pourrait tourner autour de l'objet, comme si on le regardait sous différents angles. Le trompe-l'œil minimaliste que vise Delphine Burtin est tout autre : si elle conserve l'idée d'un vertige du visible, elle retourne l'image vers sa source intérieure, l'œil de l'esprit. « Ce ne sont pas des trompe-l'œil construits, mais des trompe-l'œil de cerveau, un trompe-l'œil interne et non pas externe. » Ce qui importe pour elle n'est pas tant ce qui se révèle dans l'extériorité que ce qui se cache dans cet entre-deux, cet espace inframine qui travaille la photographie de l'intérieur, ce lieu mystérieux où se forment les images par l'inter-relation de l'œil mécanique, de la boîte crânienne et du dehors, et que seuls la pellicule ou les capteurs numériques peuvent enregistrer. C'est ainsi que ces butées initiales de l'esprit peuvent déboucher sur une forme de poésie, où le monde qui nous entoure se révèle dans sa profonde énigme phénoménologique.

Victor Mazière, Novembre 2014