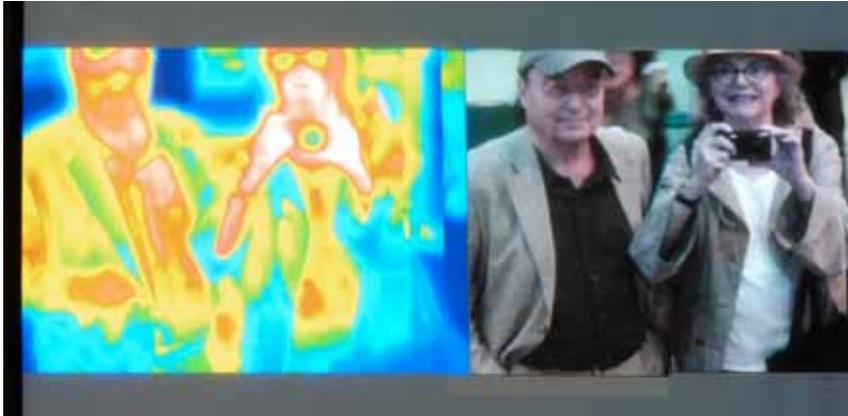


**Mercier & Associés Octobre 2018 Sara Holt Jean-Max Albert**

**Sara Holt  
Jean-Max Albert**

**Octobre  
2018**

**Mercier & Associés**



**Sara Holt  
Jean-Max Albert**

**« Octobre 2018 »**

**Exposition  
20/10 - 30/11  
2018  
Galerie  
Mercier & Associés**

## Table

<b>Jean-Max Albert</b>	7	<i>Octobre 2018</i>
	20	<i>Une obscurité infiniment lumineuse</i>
	28	<i>Sculptures Bachelard</i>
	60	<i>De l'architecture transparente</i>
	68	<i>Calmoduline Monument</i>
	91	<i>La propagation du photon</i>
	113	<i>Le trait du charpentier</i>
116	<i>Scénographie d'une exposition</i>	
126	<i>Que voit-on quand on ne regarde pas ?</i>	
<b>Jean-Christophe Bailly</b>	81	<i>La lumière comme passion</i>
<b>Sara Holt</b>	44	<i>Les vagues dessinent la lune, la lune dessine les vagues</i>
	73	<i>Sculptures transparentes, fusions de couleurs, illusions optiques</i>
	77	<i>Transposition</i>
<b>Alain Jouffroy</b>	104	<i>A propos des accumulateurs de lumière de Sara Holt</i>
<b>Winifred Schiffman</b>	53	<i>Images « reçues »</i>
<b>Françoise Very</b>	137	<i>La cosmographie de Sara Holt</i>



## Octobre 2018

P.116 Au contraire des murs habituellement neutres des galeries d'art, l'univers de celle de Jean-Philippe Mercier et de ses associés est d'un caractère très marqué, très spécifique, que l'on trouvera décrit plus loin avec *Scénographie d'une exposition*. Les œuvres que nous présentons dans cet environnement sont, elles, d'une grande diversité tant pour les matières que pour les techniques : céramiques, bronzes, résine, plexiglas, néon, maquettes de sculptures monumentales, laine brute, peinture acrylique, à l'huile, sur toile, sur panneau, sur polycarbonate, aquarelles, photos, infographies... Cette diversité est encore présente dans les styles : des aquarelles se réfèrent aux rendus d'architectes du XVIII<sup>ème</sup> siècle européen et des céramiques à l'art Aztèque, d'autres (plus souvent) évoquant le Bauhaus, après quoi des termes plus impalpables de notre contemporain viendront peut-être à l'esprit...

Avec cet éclectisme nous pouvons dire notre intérêt pour la notion de tradition, de transmission du passé. La notion de tradition, ou des acquis de l'histoire, prend souvent le sens défavorable d'une archéologie désuète ou, pour l'histoire récente comme celle du XX<sup>ème</sup> siècle, de pratiques dépassées auxquelles on se rattacherait par convention, par timidité. Mais la tradition, et notamment celle qui inclut le siècle dernier, propose encore un immense champ de possibles (qui, paradoxalement paralyse une partie de la création contemporaine dont le raisonnement routinier de rupture avec ce qui précède, c'est là sa convention, ne parvient qu'à un formalisme éventuellement de bon ton). Nous avançons qu'il n'est rien, aucun style, à se

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Queztlcoatl*  
1968  
grès et oxyde  
36 x 32 x 18 cm

*Projet pour le Ravin du  
Hédas à Pau*  
1979  
Dessin à la plume  
33 x 33 cm

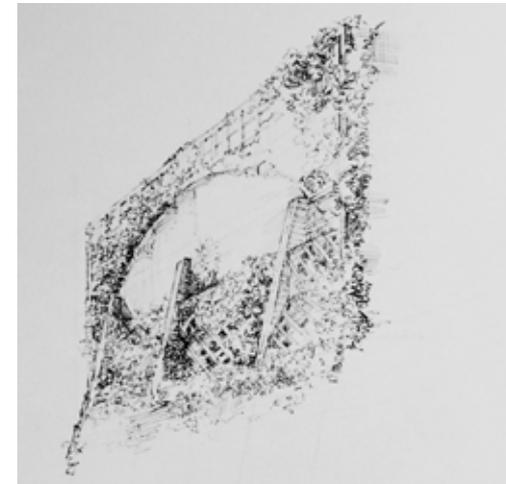
refuser pourvu qu'il serve le sujet — l'originalité du sujet. Car c'est du sujet que provient la qualité d'originalité première dont dépend toute interprétation. C'est bien dans cet ordre : *La bataille de San Romano*, puis le peintre Paolo Uccello ou encore *la Montagne Sainte-Victoire*, puis le peintre Cézanne qui font le tableau. Les spectateurs, ensuite, feront tout ce qu'il voudront ou pourront...



Ici, cette diversité de styles et de techniques se concentre essentiellement sur deux sujets — larges, anciens, familiers et fréquentés — dont les mystères restent merveilleux et fiers : la lumière et l'espace. (Si l'on ajoutait la notion de temps on trouverait là l'ensemble des éléments qui composent le monde... mais si le temps est présent — où ne le serait-il pas? — dans une sculpture ou un tableau, dans un *accumulateur de lumière* ou dans une *machine à*

*ombre* ou, bien sûr, dans les longues poses des photographies, il ne fait ici sujet que de manière passive).

Tout d'abord la lumière. La lumière qui jaillit de tout corps lumineux dans toutes les directions rebondissant sur tout jusqu'à entrer dans nos yeux, la lumière indissociable de la couleur. Pour Kandinsky « Il n'est pas possible d'étaler



la couleur sans en établir la limite », pour Klee cette limite physique peut être dépassée et portée à une limite psychologique dont l'étendue est plus grande. A cette époque Sonia et Robert Delaunay affirmaient que « Le mouvement synchrone de la lumière était la seule réalité. »

La théorie est un outil d'une autre nature que le pinceau, la gradine ou un programme informatique, mais reste un outil en ceci qu'elle permet de grossir en quelque sorte le sujet. Rien de plus, une théorie en soi ne saurait assurer la

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*QVO 84*  
1990  
Huile sur panneau  
100 x 57 cm

*Cône oblique*  
1970  
Résine de polyester  
50 x ø 35 cm



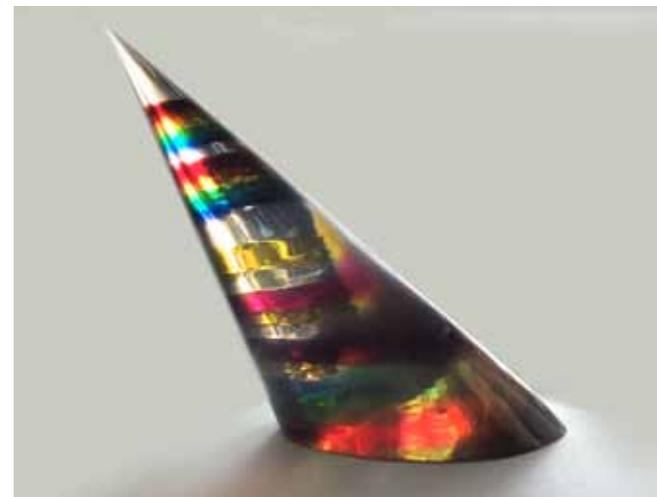
qualité d'une représentation, le sujet seul peut la générer.

P. 61 et 106 Comme le proclame le titre *Lumen Poème*, la lumière fut prise pour sujet d'une exposition commune en 1984. Elle proposait deux approches en quelque façon complémentaires, avec la création par

Françoise Very,  
Ce que les sculptures de  
Jean-Max Albert  
et Sara Holt  
donnent à voir de l'architecture.  
In Situ,  
La revue des patrimoines 32|2017.

Sara Holt de faisceaux lumineux dans l'ombre de l'espace cubique d'une chapelle, alors que j'établissais pour la course du soleil, dans la lumière extérieure d'un cloître, une structure produisant, elle, des faisceaux d'ombre. Les faisceaux établis en fonction et en hommage à l'architecture néoclassique du lieu. On trouvera nos approches parallèles de la lumière avec les sculptures en résine de Sara — joliment nommées par Alain Jouffroy : Accumulateurs de lumière et ma série QVO (abrégé pour *Que voit-on quand on ne regarde pas ?*)

P. 104  
P. 126



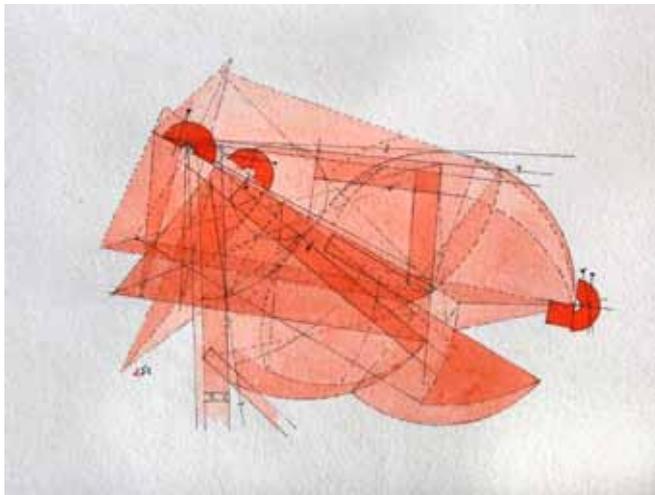
Ces toiles représentent les plages simultanées et successives qui restent d'une séquence de vie (l'exemple pris ici est celui d'aller faire son marché). Mes tableaux relèvent plus de la psychologie, les résines de Sara de la physique.

« Sara Holt s'intéresse aux théories sur la couleur élaborées au cours des âges pour ce qu'elles disent du phénomène dans la simple magie de son apparition. Quiconque est passé dans la salle d'optique d'un musée des sciences se sera pénétré de cette magie », remarque Jean-Christophe Bailly.

P.81

La course du photon est imagée en trois dimensions avec le projet d'un *Monument à la propagation du photon* qui fait écho aux motifs des vitraux et des *Light Tubes* de Sara Holt

P.91



P.99 tel *Photon Méli Mélo*. On peut retrouver dans  
P.78 *Eprouvette* le système visuel proposé pour un  
P.68 autre monument dédié celui-là à la *Calmoduline*.

Certaines de nos représentations peuvent être très proches comme le sont *Yellow and Pink prism* de Sara et mon aquarelle *Prisme jaune et rose*, qui lui fait face — les deux œuvres superposées donneront le visuel d'un poster...  
P.70

Articulations entre l'espace et le temps, les photos du ciel de Sara comme *Alphabet lunaire* ou *Moon Dancing*, entre autres, montrent les signes tracés sur la pellicule par la lumière de la lune selon les mouvements d'un bateau. Cette géométrie et celle des sphères, cubes, cônes en résine, répondent aux aquarelles inspirées des prémices de la géométrie descriptive *le Trait du charpentier* et invite à citer Galilée : « L'univers

est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot. »

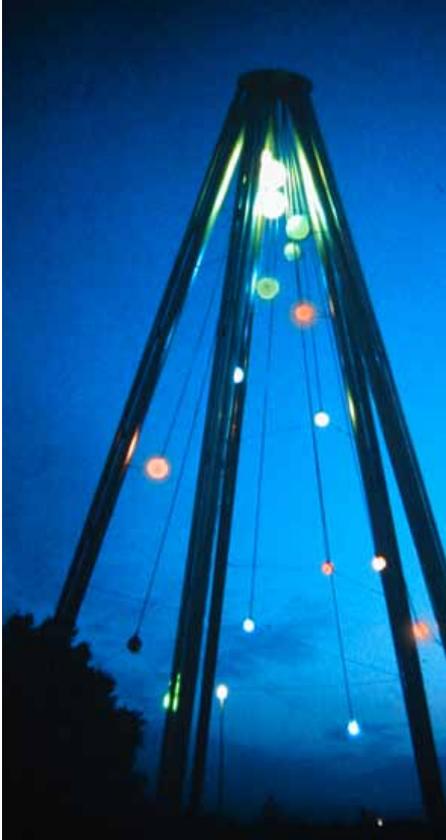
*L'essayeur de Galilée*  
Belles Lettres  
Paris 1980

La géométrie, bien sûr, nous amène à l'espace. Les photos du cosmos de Sara et mes *Sculptures Bachelard* concernent deux dimensions de l'univers. Non pas celle de l'infiniment grand et de l'infiniment petit qui, naturellement vont bien au-delà, mais deux dimensions à portée de notre vision : le vaste ciel nocturne pour les photos des étoiles et un espace familier, intime, concernant une proximité immédiate — celle de quelques pas autour de nous, pour les sculptures-viseurs. Deux portions spatiales qui, pour être à portée de notre vision, sont également inatteignables. Les étoiles le sont physiquement, pour l'instant du moins, et celui de notre proximité parce qu'il est inconscient — sans entendre par inconscient un conscient refoulé mais, selon Jung : tel que celui d'une *nature première*. De même que Sara invite le spectateur à une vision procurée au travers de l'appareil photo, Noelle Tay remarque justement : « En référence tantôt au trou d'une serrure, tantôt à une caméra, tout autant qu'à les regarder, les *Sculptures Bachelard* invitent à regarder à travers elles ».

Noelle Tay  
*Sculptures Bachelard*  
OBLI/QUE Vol. 3, 2018  
Harvard University Press

Les *Etoiles croisées* ont inspiré les motifs des *Light Tubes* et ceux des vitraux de Sara. Il s'agit de longues poses superposées de la course du ciel nocturne (ou plus exactement du déplacement de notre planète...) Leur résultat a de commun avec un treillage de montrer des réseaux de lignes croisées, mais aussi de multiplier les plans d'un espace. Car la superposition des prises de vues superpose les espaces du cosmos





et les multiplie sous deux ou trois angles quand les lattes croisées d'un treillage permettent de visionner simultanément plusieurs plans spatiaux. Tous les deux concernent cette dimension particulière de l'espace, la profondeur, dont Berkeley remarquait qu'elle n'était pas visible et tacitement assimilée à la largeur considérée de profil.

Il faut, à propos de la profondeur, parler de l'indécision liée à cette dimension. Indécision flagrante devant le ciel nocturne : les distances respectives des étoiles, non pas latéralement, d'une étoile à l'autre, mais celles de leur éloignement de nous, en profondeur, ne sauraient s'apprécier. Avec ces positions qui n'apparaissent pas sur un même plan, cette disposition est à la base du procédé d'anamorphose qui permet de faire apparaître dans le monde physique une structure virtuelle. La physique est une science

Henri Alexis Baatsch  
*Sara Holt Sculptures et photos*  
Grafica Gutemberg  
Bergamo 1980

qui, comme le dit Henri Alexis Baatsch « est pour l'esprit une source, la plus simple, la plus prodigieuse, la moins explorée ».

Encore — si la science est, en effet, une source prodigieuse pour l'art — l'inverse se produit-il (parfois). Ainsi le *Bassin des Carènes* ou encore la revue *Alliages* invitent-ils Sara et,

Matilde Marcolli  
*The notion of space in Mathematics  
through the Lens of Modern Art*  
Caltech University Century Books  
Pasadena 2016

de même, Matilde Marcolli fait-elle référence (entre autres œuvres naturelle-ment) au *Reflet anamorphose* que j'ai réalisé pour le Parc de La Villette dans son traité *La notion de l'espace dans les mathématiques au prisme de l'art moderne*.

L'espace cosmique se retrouve encore dans une sculpture et une étude réalisées en commun. Installée sur le rond-point Montaigne, à Angers, telle une maquette (tout de même 18 mètres de haut) de la constellation *Auriga*, notre

sculpture monumentale fait référence à la profondeur en ce sens qu'elle montre justement les distances relatives des étoiles qui la constituent ( la profondeur donc vue de profil...). Pour les Ateliers d'urbanisme de Cergy Pontoise, nous avons au contraire projeté une carte plane du ciel sur celle de l'urbanisme. Etoiles, galaxies et constellations commandant les interventions plastiques structurant la ville : à la recherche de « la dimension cosmique des rites fondateurs des cités antiques » comme le dit Bruno Suner.

Bruno Suner  
*Relier ciel et terre, ciel et ville*  
Urbanisme 212, 1987

On me pardonnera, je l'espère, cette énumération probablement fastidieuse d'expériences toujours tentées par des suites d'approximations et d'alternatives. L'exigence artistique est cependant simple, (je ne dis pas facile...) elle consiste à valider une cohérence. Une sorte de validation, plus émotionnelle qu'intellectuelle, d'une cohérence entre un sujet et sa représentation.

Je me souviens ici de Carlo Emilio Gadda, et de *L'affreux Pastis de la rue des Merles* où la description d'une poule devient plus importante que la solution d'un crime.

Carlo Gadda  
*Quer pasticciaccio brutto*  
*de via Merulana*  
Aldo Garzanti Editore 1957

Pour finir, et après cette peut-être étrange évocation d'un mystère policier, je veux citer György Ligeti qui parle d'un poème de Yeats où, justement, comme dans un roman policier, l'on avance en tentant de résoudre une énigme. Il voit là : « une formidable métaphore du travail de l'artiste ».

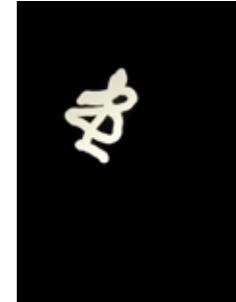
Jean-Max Albert Septembre 2018

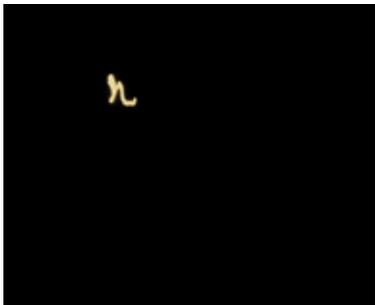


## Une obscurité infiniment lumineuse

Celui qui, accoudé par une belle nuit au bastingage d'un petit bateau, observe la lune et qui, sans même y penser, neutralise par un balancement de son corps les effets d'un léger roulis, celui-là verra une lune immobile, fixe, suspendue dans le ciel comme on dit... Sara Holt, dans la même situation, ne dissocie pas son regard du mouvement des vagues : elle s'adosse au mât et se lie aux mouvements du bateau et ainsi à ceux des vagues ; puis elle ouvre l'œil — celui de son appareil photographique — et à travers lui, regarde alors dans le temps. Ce qu'elle découvre et enregistre alors scrupuleusement pour nous, c'est qu'en accompagnant les mouvements de la mer, la Lune mène un étrange ballet. Si l'on considère attentivement l'ensemble de cette disposition qui réunit la Lune, les vagues, le bateau et l'artiste, on aperçoit les rouages d'un cycle. En se souvenant des relations qui unissent Lune, vents et marées, on comprend que la Lune bondit sur les vagues comme une danseuse, et qu'au centre de ce dispositif de rebonds, Sara Holt présente à la Lune le miroir où s'inscrivent ses cabrioles. À cette occasion la Lune, pour une fois, peut apprécier les effets de ses secrètes pirouettes ; on pense qu'elle réalise des sortes d'autoportraits, assistée par l'artiste qui nous en rapportera les épreuves.

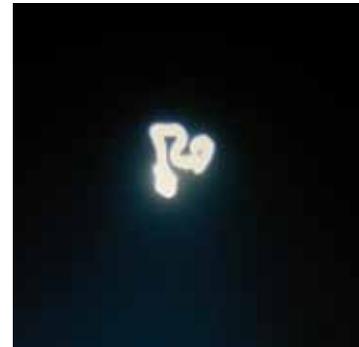
Ainsi, au contraire de la prise de vue photographique habituelle qui consiste à isoler l'instant que l'on a sous les yeux, les prises de vues de Sara Holt accumulent ce qui s'est passé devant nos yeux dans la durée : une suite de ces instants et les marques qu'ils contiennent, sans que notre regard en retienne les traces. Les images qui résulteront de ces longues poses ne





peuvent être que pressenties ; beaucoup d'intuition, beaucoup d'expérience, beaucoup de patience en esquissent les contours, mais la photographe ne voit pas ce qu'elle photographie. Elle ne peut que deviner, supputer, et surtout espérer des signes qui n'apparaîtront qu'au moment du développement, avec ses déceptions mais aussi des surprises et des récompenses naturellement célestes...

Quand la Lune s'absente, c'est pour faire place aux étoiles, et il n'est pas que le pont des bateaux à être en mouvement : notre planète — que l'on compare parfois à un immense vaisseau spatial — se déplace, on le sait, en tournant. Au-delà de l'horizon, le ciel se déroule et l'horizon devient pour le ciel un premier plan. Ce premier plan tient un grand rôle dans les photos de Sara Holt. Elle insiste sur la situation géographique de ce premier plan terrestre. Cette localisation a de l'importance non pas en ce qu'elle modifiera l'angle de vue que nous avons sur le cosmos — dont il faut se souvenir qu'il ne change guère d'une extrémité à l'autre de notre course autour du soleil — mais parce qu'il en augmente la perception selon la qualité du paysage. Ce premier plan avec ces arbres familiers redouble la force de l'immensité striée qui défile derrière lui. En montrant l'échelle, il augmente de la densité du vertige. Tel ce vieux mur de pierres en Provence où les lucioles voisinent sur le cliché avec les plus lointaines galaxies. Du vieux mur de pierres à la grandeur du Stromboli en éruption, chaque premier plan nous est donné comme une plate-forme. Notre plate-forme. La grande passerelle d'où nous voyons l'horizon basculer sans fin dans l'espace où notre planète se précipite sans rémission. Souvent, nous oublions cette rotation savante ; instinctivement

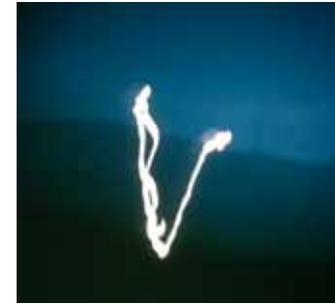


l'esprit rejette ce tournis vers l'inconnu pour en revenir à l'irrépressible habitude de se penser fixe et au centre du monde. Aussitôt le mouvement s'inverse comme — image inépuisable — lorsque le train voisin se met en route et nous fait croire que c'est le nôtre qui bouge. Ce n'est plus dès lors l'horizon qui s'enfonce dans le noir sidéral zébré de couleurs invisibles, ce sont les étoiles qui "montent" et des planètes qui se "couchent" ou se "lèvent" derrière un horizon maîtrisé. Nous voilà dans la naïveté bienheureuse au centre de l'obscurité.

Curieuse obscurité que celle du ciel nocturne : une obscurité qui nous laisse voir l'immensité de l'inconnu tandis que le grand jour nous la cache. Dans cette obscurité, l'accumulation de lumières que Sara Holt enregistre sur la pellicule nous conduit à cette interrogation qui, de prime abord semble incongrue, une de ces questions candides et imparables dont les enfants ont le secret. Une question qui nous accable de sa logique aveuglante et peut-être aussi du regret de ne pas avoir su la poser nous-mêmes : comment se fait-il que le ciel qui est peuplé d'une infinité d'objets lumineux ne soit pas infiniment lumineux ?\*

JMA In Alliances n°19 été 1994

*\* NdlR. Connue (abusivement) sous le nom de paradoxe d'Olbers, cette ancienne et profonde question n'a reçu que récemment une réponse scientifique apportée par la cosmogonie moderne, après avoir été pressentie par... Edgar Poe, dans son énigmatique essai Eureka. Voir le fascinant ouvrage entièrement consacré à cette question : Edward Harrison, Le Noir de la nuit, Seuil, science ouverte, 1990*



## Sculptures Bachelard

Une *Sculpture Bachelard* propose de restituer, sous la forme d'une petite pièce en bronze, la qualité de la portion spécifique d'espace qu'elle vise.



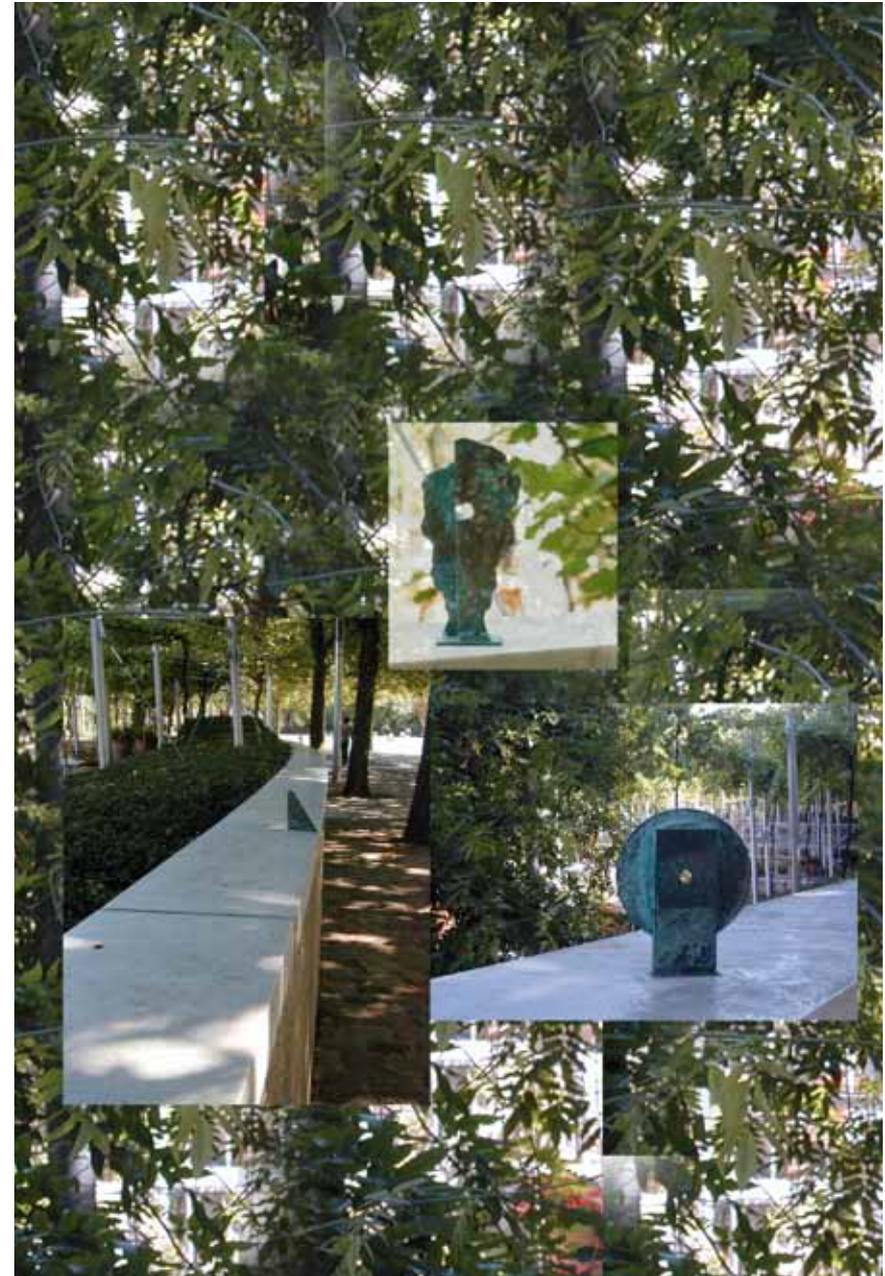
Non pas dans le sens d'une photographie ou d'une maquette mais celle, plus abstraite, du caractère d'un lieu. La sculpture présente ces portions d'espace transposées dans un résumé géométrique.



Ce concentré, aggloméré comme une sorte de noyau d'un lieu représente si l'on veut et dans une vision animiste : l'esprit de cet espace. Ce serait une sorte d'appareil photo ne disposant que d'une prise de vue unique et pétrifié par l'environnement qu'il a visé.



La sculpture-viseur inverse la situation commune d'une sculpture qui est de se trouver dans le site, en incluant pour l'occasion le site dans la sculpture. Parce qu'elle inclut les dimen-



sions de l'espace visé, elle est, à proprement parler, sans échelle. Les sculptures Bachelard ne se découvrent que dans une proximité qui correspond justement à l'espace concerné, pour, comme l'a dit Frédéric Mialet : « aérer l'espace plutôt que de l'obstruer ».

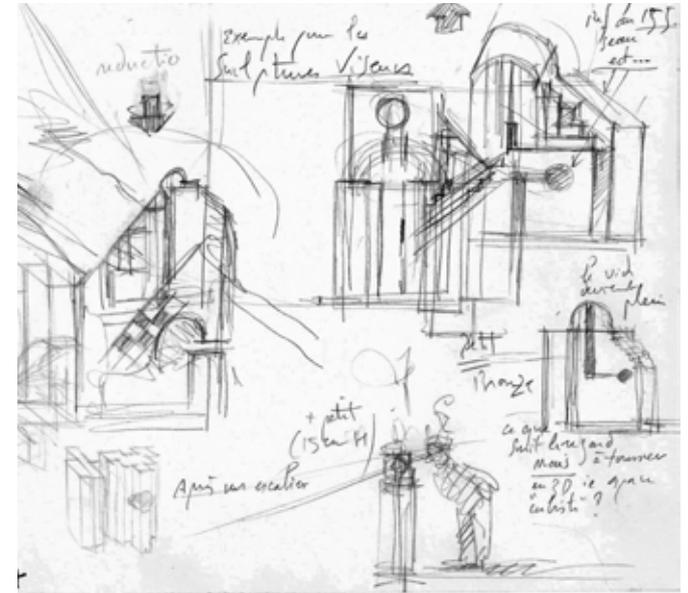
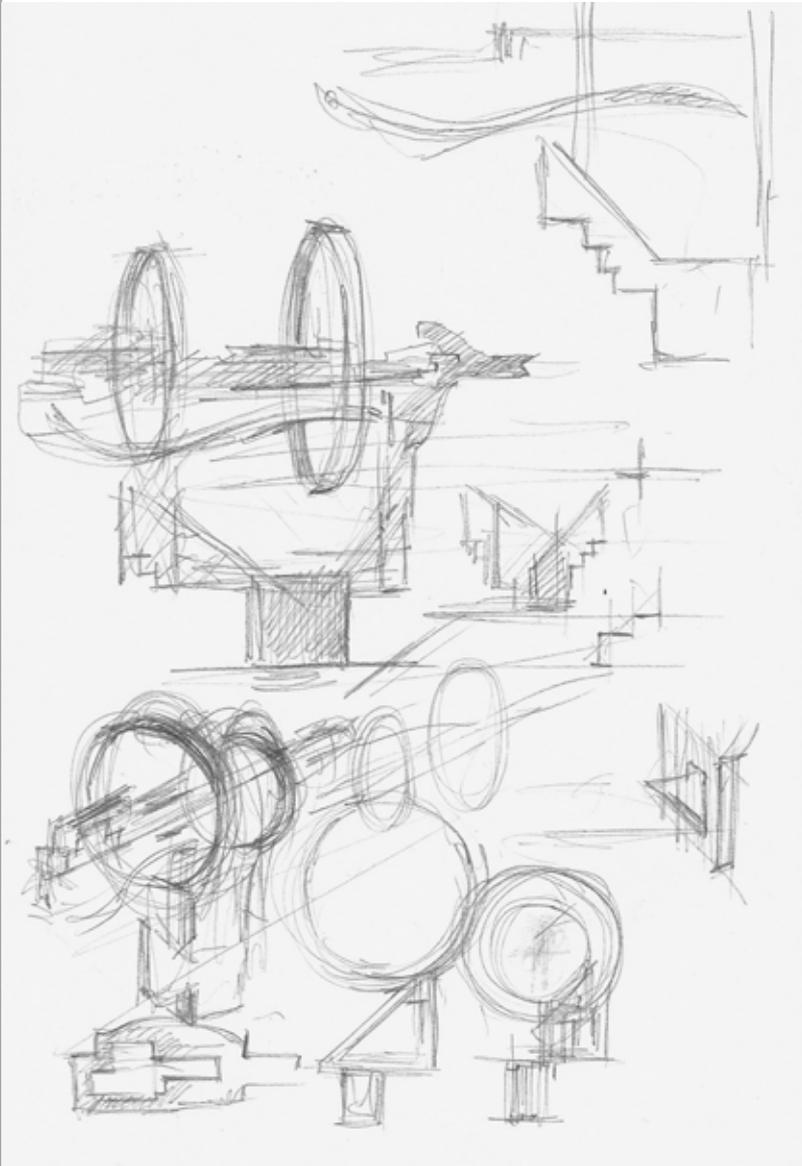
Frédéric Mialet,  
Jean-Max Albert  
*Exercice sur le vide*  
D'A n°45, mai 1994



« Dans certains cas, comme celui de *Espace détaché*, la sculpture ressemble à un télescope éclaté en une série de cadres répartis le long d'une règle, comme si une main invisible positionnait ces cadrages et les faisait glisser pour les aligner. Appelons cela, si vous voulez, une coupe sur le schéma de Lacan. A ce schéma, cette sculpture ajoute la dimension de la profondeur. Nous pouvons, quasi littéralement, voir là un instrument qui révèle notre vision, de profil. »

Noelle Tay  
*Sculptures Bachelard*  
OBLIQUE Vol.3, 2018  
Harvard University Press





Il va de soi que le mot espace recouvre un grand nombre de domaines et de très nombreuses acceptions. Mais les incessantes identifications verbales en direction d'objets (tel jardin, tel arbre) occultent finalement la sonorité purement spatiale au profit d'une dénomination. Ces filets de mots empêchent les échanges, les interactions, les tensions pures entre objets, d'avoir lieu librement et par conséquent empêchent de ressentir les mouvements et les axes qu'ils génèrent : ce qui forme la personnalité, la singularité de ce niveau spatial *i.e.* de ce lieu au sens mallarméen.

Comme pour un accord musical, différentes cellules élémentaires de l'espace peuvent être isolées, reconnues, identifiées pour leur tonalité particulière. Mais il faut aller à quelque chose de plus dense que l'idée de cellule : quelque chose comme un noyau. Le



noyau d'un espace ou un noyau d'espace, mais un noyau qui en montre les caractéristiques de ce qu'il désigne, à la différence du noyau d'un fruit qui contient, sans en montrer la forme, un futur arbre.

Un noyau donc, concentrant la géométrie du lieu et dur comme le bronze pour tenir à distance toute idée d'espace vaporeux et informel. Vaporeux, c'est ainsi que la pensée semble considérer le «milieu où sont localisées nos perceptions» tel que Lalande définit l'espace.

L'espace, lorsque notre pensée se contraint à sa représentation, c'est d'abord à la façon d'Anaxagore, une notion d'air et d'éther. On se représente les volumes d'air et de lumière qui pèsent sur les arbres et les architectures et entre eux une circulation de volutes plus ou moins sphéroïdes, par analogie peut-être, avec les nuages.



« La forme d'une grande sphère, d'une grande perle molle et nébuleuse », dit Francis Ponge parlant là de « la forme du monde » qu'il définit ainsi : « L'ensemble des choses que je vois ou que je conçois par la vue ». Bien que je n'implique pas ici le monde mais des lieux du monde, de petite localités spatiales, l'image sphérique de Ponge me semble bien correspondre à celle que l'esprit se forme d'un espace non sémiotisé si l'on peut dire. Francis Ponge ne nous livre en fait cette description que pour la signaler

« comme celle de la plupart des philosophes et déclarer qu'il ne la partage pas malgré « qu'elle soit sans doute raisonnable » ce qui peut laisser perplexe s'il n'est un euphémisme voilant une accusation de paresse qu'il y a à se contenter ainsi d'une « grande perle molle ». Là-dessus il nous avoue la forme ou plutôt les formes qu'il donne lui au monde : « une branche de lilas, une crevette dans l'aquarium naturel des roches au bout du môle du Grau-du-Roi, une serviette éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clé dedans ? »

Francis Ponge  
*Le parti pris des choses*  
Gallimard, Paris  
1948

Si les « aveux » de Ponge m'avaient éloigné de mon sujet, le trou de serrure final est bienvenu pour y revenir, à condition d'en ôter la clé : il est le moyen par lequel le regard accède à un espace interdit au corps. C'est aussi une investigation de l'espace contrainte d'opérer depuis un point de vue unique. Mais l'œil circulera dans ce lieu et en appréciera la teneur. Cette situation d'immobilité physique permet justement de mieux réfléchir aux effets que produit l'espace lorsque l'on peut s'y déplacer et Michael Crichton remarque : « les distorsions de la forme et les déplacements des murs et des angles sont enregistrés inconsciemment, ils ne sont pas interprétés comme des changements de la pièce elle-même, mais utilisés comme des indications pour s'orienter dans l'espace ».

Si cela ne manque pas de nous rappeler que l'attitude du cubisme, à cet égard, a été d'observer comment la pièce elle-même aurait changé et d'en proposer une hypothèse, cette remarque débouche par ailleurs sur des développements et d'autres hypothèses pour ce que j'aimerais nommer le « caractère » d'un espace donné — caractère pris dans le sens de tempérament : car toutes les indications que



mentionne Crichton pour s'orienter sont ensuite globalisées dans la mémoire et forment le caractère de cet espace.

Une comparaison simple peut encore être proposée avec le domaine musical si l'on considère l'ensemble de notes réunies dans un accord, et l'ensemble d'accords qui forment ensemble la particularité tonale d'une composition musicale.



On se représente mieux la nature de cet espace, que l'on pourrait nommer « espace B », en se souvenant de nos expériences d'enfance, de notre faculté alors à reconnaître la « matière spatiale » qui caractérise un lieu.

Dans l'enfance, tous les objets ne sont pas encore emballés dans leur existence sémantique et limités à leur fonction. Notre expérience spatiale est selon Marvin Minsky formée d'un système de cadres : « chaque expérience de perception active des structures que nous appelons des cadres et que nous avons acquise lors d'expériences antérieures ».

Ainsi à chaque souvenir d'organisation spatiale correspond un stéréotype. On peut observer différentes qualités de lieux depuis



sa fenêtre, comme par exemple dans le *Rear Window* de Alfred Hitchcock si, de façon un peu téméraire, l'on imagine de supprimer de ce film l'intrigue policière, les personnages et enfin d'effacer les étiquettes sémantiques, je ne dis pas que le succès populaire du film resterait le même, mais on pourrait y voir une suite de lieux à la fois voisins et singuliers tels qu'en reconnaît

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Demain,  
départ d'essences...*  
1972  
Huile sur toile  
226 x 200 cm

*See S*  
1985  
Bronze et acier  
25 x 13 x 9 cm



l'enfance. Pourtant, sans doute, se trouverait-il des spectateurs pour penser qu'il s'agit de focalisations sur rien.

Ce rien est-il celui de Mallarmé ? Celui du « rien n'aura eu lieu que le lieu ? » J'avance ici que le rien du lieu a une forme. Je m'efforce de capter et de mettre en évidence des résumés d'espaces avec pour guide l'idée que la nature de chaque lieu, ses tensions, ses articulations, ses axes, son parfum visuel, pouvaient être résumés



concentrés et agglomérés à la manière d'un noyau. Un noyau sans échelle — puisqu'il les a toutes... et aussi quelque chose d'une caméra et du trou d'une serrure.

*JMA in L'espace de profil,*  
Les Editions de la Villette, Paris, 1993

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Végétation  
ancienne*  
2001  
Bronze  
18 x 10 x 14 cm



*Figure au viseur*  
2004  
Bronze  
14 x 27 x 13 cm



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Crevette*  
1989  
Santa Cruz Island  
Californie  
Argentine

*Femme assise*  
1989  
Santa Cruz Island  
Californie  
Argentine

*Papillon*  
1974  
Catalina Island  
Californie  
Argentine

## Les vagues dessinent la lune, la lune dessine les vagues

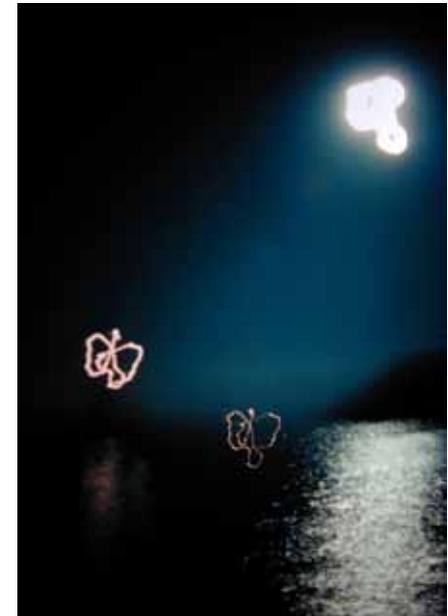
Je suis née à Los Angeles et j'ai passé les six premières années de ma vie à Manhattan Beach. Peut-être cette jeune expérience de la vie sur la plage et des jeux avec les vagues m'a-t-elle influencée. Dans mes rêves les vagues représentent l'amour et les craintes que m'inspire l'océan — la vie et la mort.



Je ne suis pas bon marin, je souffre du mal de mer, mais j'aime naviguer. Je ne me lasse jamais de contempler la beauté des reflets et des variations du ciel marin.

Je suis venue à Paris au cours d'un voyage en Europe pendant l'été 1968 (et j'y vis à présent depuis vingt-cinq ans). J'ai été résidente à la Cité Internationale des Arts où j'ai continué de réaliser des sculptures. J'ai développé mes recherches sur les moulages des résines polyester transparentes.

J'ai eu besoin de photographier mes sculptures. En réalisant les prises de vues, j'ai été



très intéressée par la technique photographique avec ses particularités concernant la difficile capture de la lumière, de la couleur et des transparences de mes sculptures en résine.

Je fus amenée rapidement à des prises de vues en longues poses sous des éclairages différents et je me suis alors rendu compte qu'une «autre lumière» était enregistrée sur le



film : une lumière qui s'accumulait sur le film — une lumière construite par le temps. Cela m'a conduite à engager d'autres expériences.

Depuis que je vis en France je visite ma famille chaque année, c'est généralement l'occasion d'une petite croisière. Depuis des années nous naviguons régulièrement dans les Channel Islands à l'ouest de la côte Californienne .

Au cours d'une nuit de l'été 1974, alors que j'étais assise sur le pont du bateau

familial, je contemplais la lune et ses reflets sur les vagues. Je trouvais le spectacle particulièrement magnifique et je décidais d'essayer de le rendre en photo. En pensant aux prises de vues de mes sculptures en résine, je fis plusieurs expositions en poses. Je me maintenais fermement contre le mât du navire qui tanguait beaucoup. Les résultats furent surprenants car le mouvement des vagues en déplaçant la lune sur la pellicule avait formé la silhouette d'un papillon. La toute première photo de la série est exposée ici.

Un peu plus tard, ce même été, j'ai à nouveau utilisé de longues poses à Stromboli. J'ai photographié une éruption du volcan et pris des photos des étoiles.

Je fus très surprise de constater que le film avait enregistré les différentes couleurs des étoiles et les traces de leurs courses ( au demeurant la rotation de la terre).

Depuis cette époque j'ai essayé de développer mes connaissances en astronomie et à chacun de mes voyages, je prends des photos du ciel et de la lune.

Pour photographier la lune depuis un bateau qui suit la houle, j'utilise la technique simple de garder ouvert l'objectif pendant quelques secondes. Le reste est plus compliqué : la météo, l'humidité sur l'objectif, le vent, le froid, des horaires difficiles et de plus vous ne voyez pas ce que vous faites... Quelle que soit votre expérience, vous ne savez pas ce que vous obtiendrez. Mes sentiments, à l'image de la lune et de sa lumière sont différents à chaque fois. Seules l'émotion et l'intuition comptent : des quantités de clichés seront sans intérêt et chaque bonne prise de vue rare, unique, impossible à répéter.

La plus belle partie de l'expérience est

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Black Moon Sphere*  
2006 Grès ø 16 cm

*Why*  
1981  
San Miguel Island  
Californie  
Argentine

le sentiment de connexion avec l'univers.

Parfois les images que forme la lune dessinée par les vagues forment une figure, une lettre ou un mot. Ainsi *Why* est apparu à Saint Miguel Island en 1981. En 1989, se révélèrent une «crevette» et une «femme assise» au cours d'une croisière vers l'île de Santa Cruz.



*Chinois* fut réalisé à bord d'un bateau en route pour l'île de Stromboli en 1978 alors que la lune était très proche de l'horizon avec des effets fantomatiques. Aube fut prise à Howland's Landing, à l'accostage sur l'île de Catalina : les fanaux des mâts de navires au mouillage accompagnent ceux de la lune et de Jupiter.

**Sara Holt**, Novembre 1994  
Présentation de l'exposition  
*Light Waves, Fleeting White Space*, Anvers



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Rê Ming*  
1995  
Bronze et ardoise  
19 x 15 x 10 cm

*Star Crossing Vessel*  
2015  
Grès  
10,5 x ø 9 cm

*Moon Sphere III*  
2007  
Grès  
14,5 x ø 11 cm



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Coupelles*  
2017  
Grès  
4 x 13,5 cm

*Vase*  
2001  
Grès  
13,5 x 13,5 cm



## Images “reçues”

Avec la nature organique de l'argile Sara Holt se réfère à un précepte indien entendu quand elle photographiait le ciel nocturne sur l'île de San Miguel : « Rendre à la nature et au cosmos ce que l'on a reçu ». Les images « reçues » en photographiant le ciel ont inspiré la céramique de Sara Holt. Elle a utilisé certains des signes recueillis au cours de ses prises de vues des étoiles et de la lune en les intégrant dans des grès ou terres à faïence. Les pièces sont tournées ou façonnées à la plaque ou au colombin. Parallèlement elle a exploré une voie plus naturaliste avec ses huîtres (Oyster series).

Holt a été influencée par la liberté et l'enthousiasme des années soixante. Au-delà de de la technique, elle a eu la capacité d'unifier des centres d'intérêts contrastés : les transparences de la lumière des sculptures en résine et des *Light tubes* et ses photographies nocturnes avec leurs différents temps de pose où elle envisage des hypothèses qui laissent opérer le hasard.

Sa capacité à explorer les éléments fondamentaux de la nature ( l'argile, la lumière, la couleur, l'espace, le temps ) tout en conservant une qualité spirituelle poétique et organique, place l'œuvre de Sara Holt au croisement de la science et de l'art.

Winifred Schiffman 1992

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Star Crossing Cube*  
1990  
Pendentif  
Acrylique sur bois  
3 x 3 cm

*Star Crossing*  
1990  
Boucles d'oreilles  
Acrylique  
sur plastique  
4,3 x 4,3 cm

*Petit cube*  
*Star Crossing*  
2017  
Grès  
6,7 x 6 x 6 cm



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Stromboli*  
1978  
Argentique

*Stromboli*  
2011-2014  
Porcelaine émaillée  
14 x 12 x 3,5 cm



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Stromboli*  
1974  
Argentique

*Star Crossing*  
1983  
Laque sur papier  
Détail



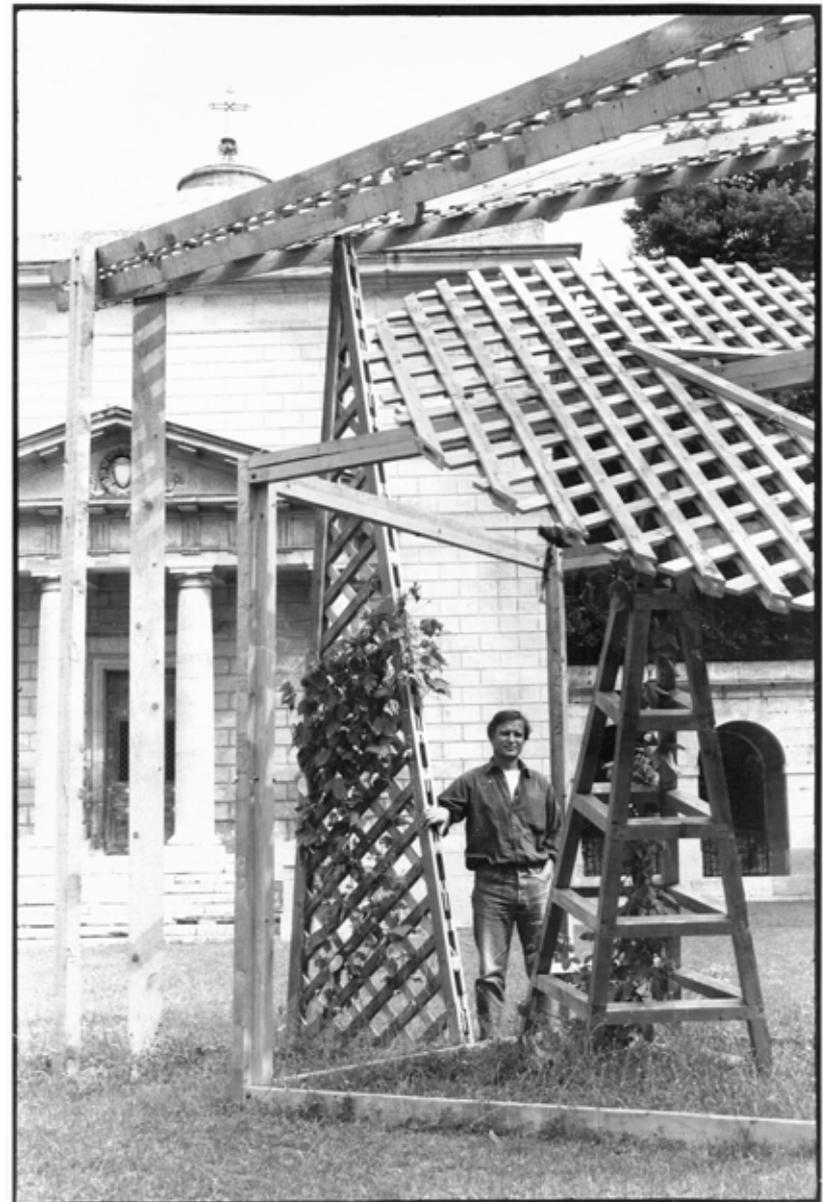
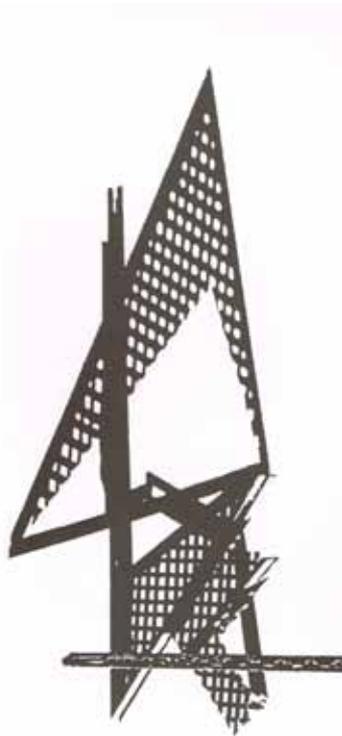
Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*For Mark*  
Maquette et ombre  
Balsa, 1984  
12 x 15 x 14 cm

Jean - Max Albert  
avec *Lumen poème*  
1984  
530 x 715 x 520 cm

## De l'architecture transparente

La construction en treillage définit un espace dont l'approche est à la fois interne et externe. Elle est constituée d'une structure géométrique de lattes croisées. Les caractéristiques du treillage sont la transparence, la perméabilité visuelle, la légèreté. Cette transparence des plans propose une lecture simultanée et cristalline des volumes, sa perméabilité laisse la végétation croître à l'intérieur et à l'extérieur de l'enveloppe.

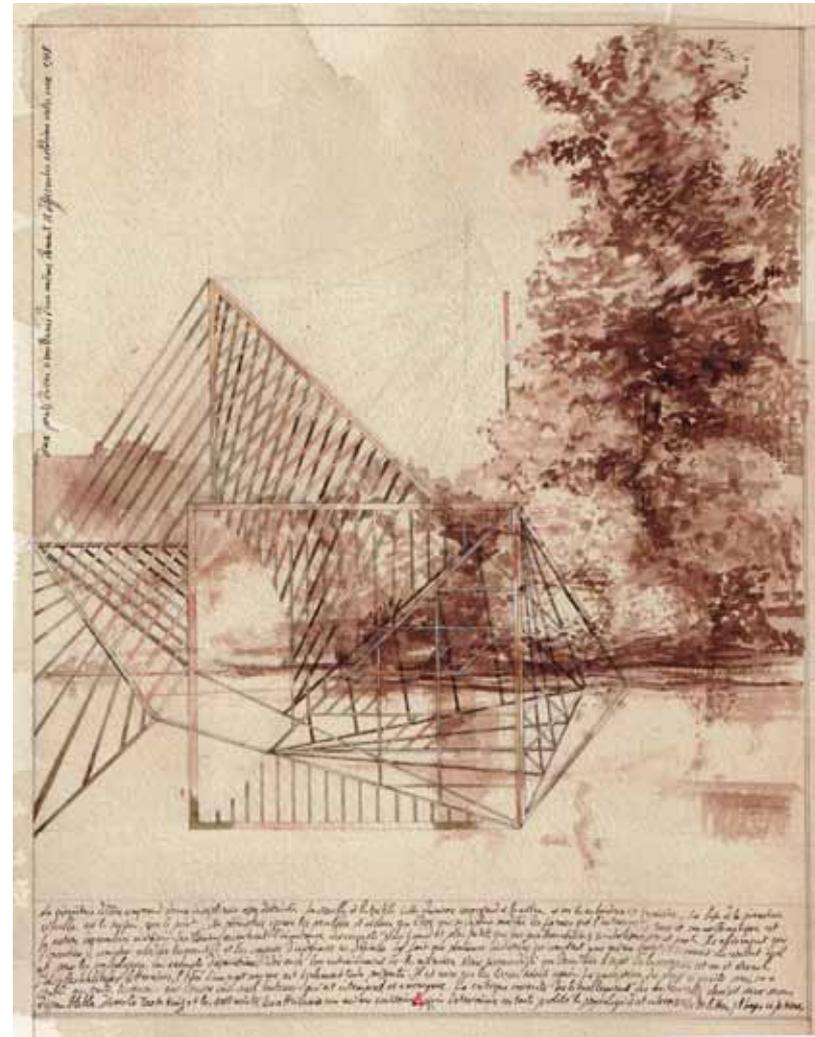


S'il est vrai que toute chose existe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'elle-même, il est rare cependant d'en voir simultanément l'intérieur et l'extérieur. S'il peut être envisagé, d'une manière mentale, de contempler toutes ensemble, toutes les faces d'un objet, une telle vision globale reste exceptionnelle dans le monde physique.

William Hogarth formulait ainsi que « d'après la façon habituelle que nous avons de regarder un objet opaque, le partie de la surface qui est devant l'œil risque d'occuper tout l'esprit tandis que la partie opposée et toutes ses autres parties seront alors ignorées ».

Les écrans opaques que forment les faces d'un objet ou les murs d'un bâtiment amènent naturellement à poser en termes de transparence la question d'une vision simultanée de toutes les parties.

Le cinéaste dira de cette existence en quelque sorte double, qu'elle peut être rendue sensible en filmant l'intérieur d'un immeuble puis son extérieur comme l'explique Jean-Luc Godard (deux ou trois choses que je sais d'elle). Mais bien qu'elle les rapproche, cette implication des deux espaces n'est pas simultanée. Sans caméra ni table de montage pour des fondus, les seuls passages qui s'offrent sont ceux des portes et des fenêtres. Celles-ci suggèrent le verre comme matériau propre à montrer simultanément tous les volumes d'un objet. Il ne l'est pas : la vitre est tantôt si transparente qu'elle ne montre pas le plan qu'elle occupe, tantôt elle produit le reflet de ce qui est situé en deçà. Au chapitre de ce qui réunit les fenêtres, les espaces internes et externes, il faut se souvenir

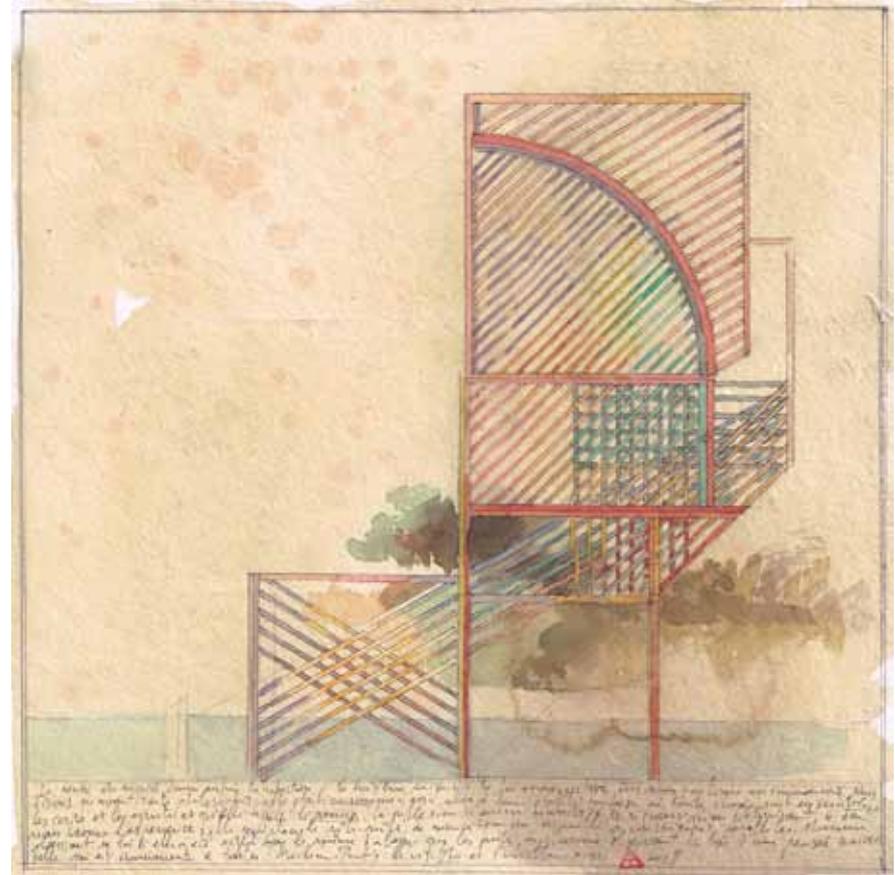


de Michel-Ange lorsqu'il détourne les fenêtres de leur fonction pour les créer aveugles. Cette forte contradiction est portée par une forte intention poétique quant aux relations intérieures et extérieures au plan architectural comme au plan symbolique.

En place d'une vue se trouve une surface lisse et plate, la surface opaque du mur. Seul le dessin de l'encadrement marque la tension de ce passage impossible : Michel-Ange, dans ses poèmes, décrit le corps comme la prison de l'âme. Ne voir dans ces éléments, ceux de la bibliothèque Laurentine par exemple, rien d'autre



que de l'ornement c'est perdre beaucoup. La fenêtre, comme toute ouverture, est une absence localisée dans la matière. Si cette absence est répartie, comme le fait le treillage, elle permet le passage de la vue tout en conservant la matière des plans et des volumes.





L'espace architectural impose pour être visité une chronologie. Nous considérons d'abord l'extérieur puis il faudra passer une porte et encore gravir des escaliers et parcourir une succession d'espaces intérieurs. L'équivalent de toute cette succession - qui se fera dans la mémoire — peut être vécu instantanément devant une construction en treillage. La succession physique des déplacements est concentrée dans la transparence. Nos déplacements ne sont plus soumis à des contraintes spatiales mais à l'intérêt que proposent les changements de points de vue sur une concentration visuelle du temps

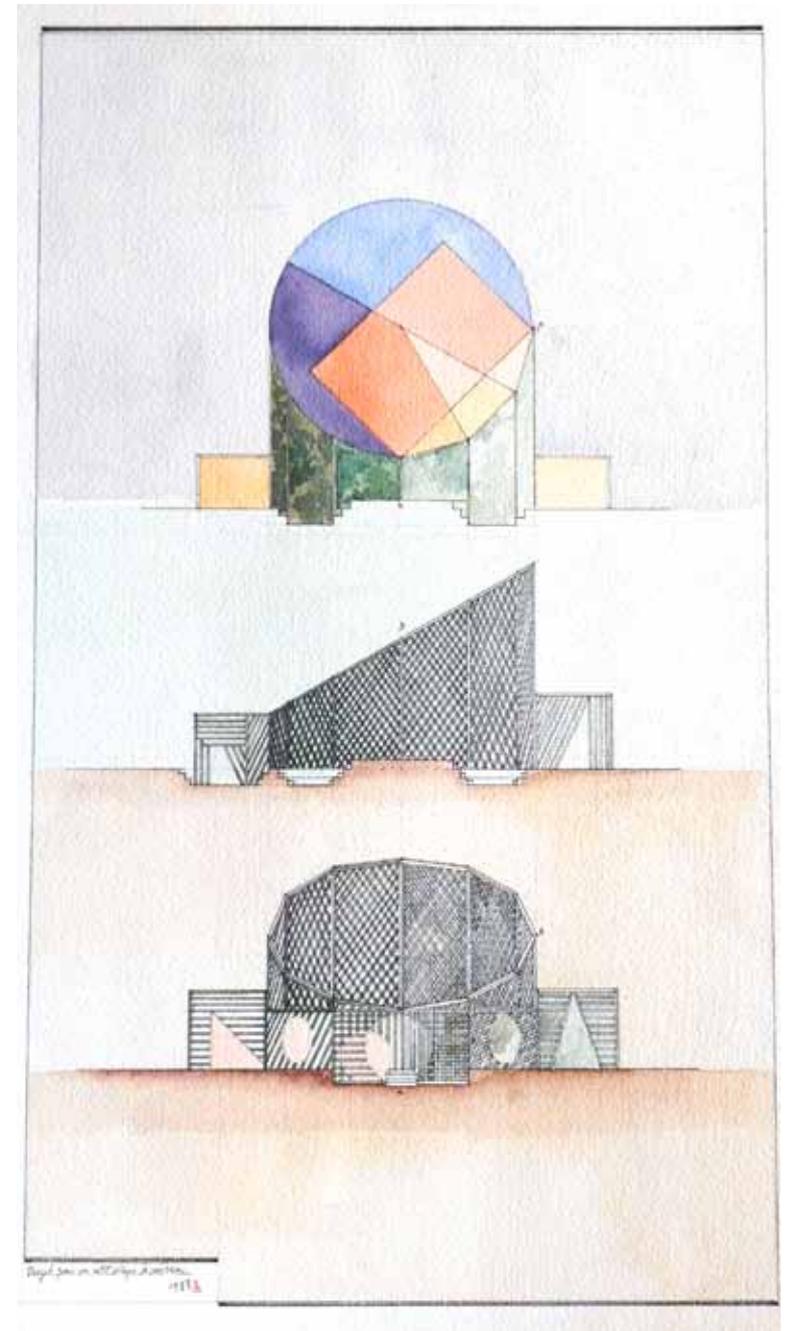
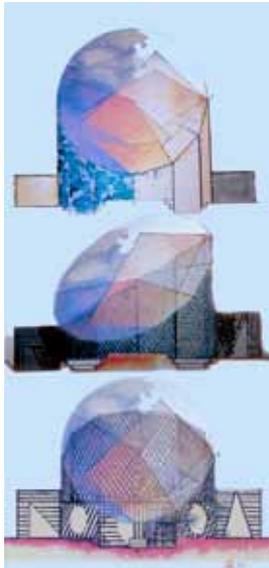
Le dynamisme du matériau végétal enrichit dans le temps la structure. Des plantes grimpantes à feuillage caduque laissent selon les saisons apparaître tour à tour la structure ou l'exubérance des feuilles et des fleurs..

JMA1993



## Calmoduline monument

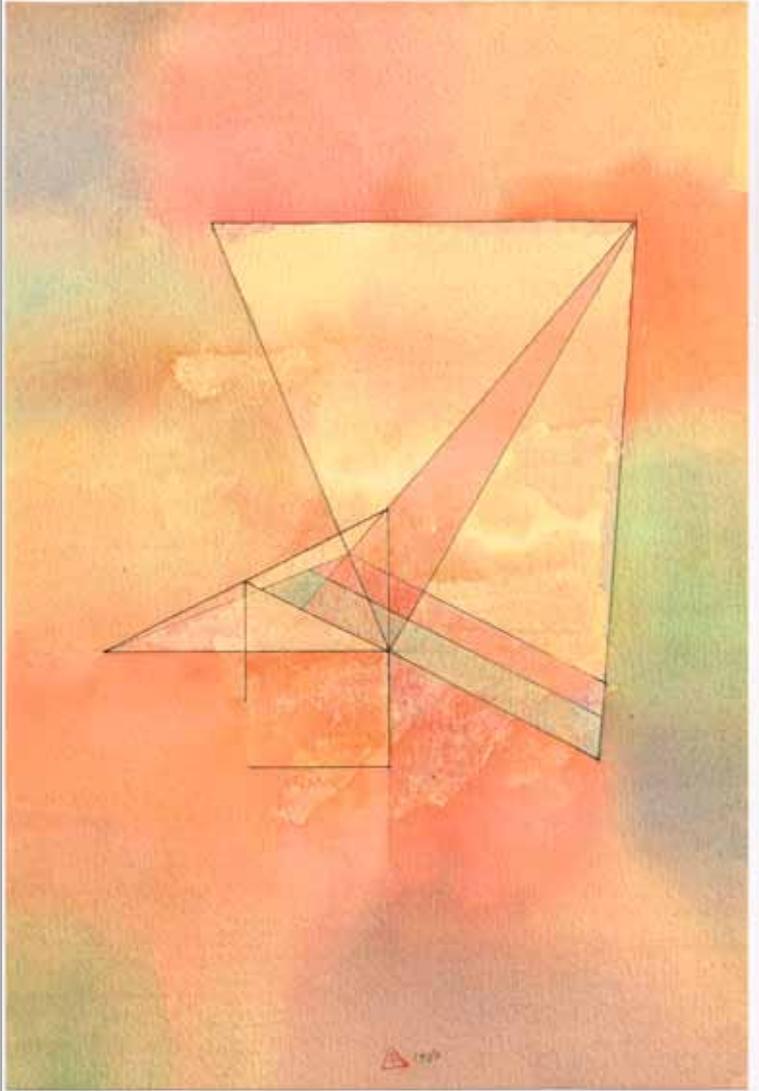
Le projet *Calmoduline monument* s'appuie sur la propriété d'une protéine — la calmoduline — à se lier sélectivement au calcium. Les contraintes physiques extérieures (vent, pluie, etc.) modifient le potentiel électrique des membranes cellulaires de la plante et, de ce fait, le flux de calcium. Or celui-ci contrôle l'expression du gène de la calmoduline : la plante peut ainsi, à partir de ce stimulus, modifier le plan de croissance « type » qu'elle contient. Le principe de base de cette sculpture monumentale est de capter, et de transposer dans la mesure du possible, le système d'information de la plante pour l'afficher à une échelle monumentale. Un diagramme simplifié, formé de diodes, restitue le plan de croissance d'une plante (qui se développe sur la sculpture-treillage elle-même). Les variations qui interviennent *in vivo* font spectacle. Installé dans un lieu public, le dispositif suggère un niveau fondamental de l'activité biologique.



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Prisme  
jaune et rose*  
1980  
Aquarelle  
29 x 20 cm

*Yellow and Pink  
Prism*  
1976  
Résine de polyester  
17 x 18 x 16 cm



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Cloudy Blue*,  
1983  
Résine de polyester  
ø 18cm



### **Sculptures transparentes, fusions de couleurs, illusions optiques**

C'est en 1967 que j'ai commencé à travailler la résine de polyester transparente. Dès ce début je me suis attachée avant tout aux problèmes de la couleur et de la fabrication des moules. Depuis lors, je ne me suis servie que des seules couleurs pures du spectre. Pour obtenir ces formes que je cherchais, j'ai dû consacrer beaucoup de temps à l'expérimentation ainsi qu'à la recherche des matières appropriées à la fabrication des moules.

Ce qui avant tout me préoccupe n'est pas seulement la forme extérieure et l'environnement spatial de la sculpture, mais ce qui se passe à l'intérieur même de la sculpture : les transformations de la couleur selon la lumière. Alors que la lumière pénètre au travers de la matière transparente, elle mélange les couleurs des différentes couches, créant ainsi des teintes nouvelles extrêmement subtiles. C'est ce phénomène de la transmission de la lumière qui est à l'origine des changements constants de la couleur au sein de ma sculpture.

Les couches de couleur sont bien distinctes et se superposent dans le temps au rythme d'une couche par jour. L'emploi de moules aux formes lisses et simples, permet une étude plus intense des changements de couleurs et permet au spectateur de se concentrer sur l'espace interne de la sculpture. Si la forme externe était plus compliquée, ce serait au détriment de l'intérêt porté à l'intérieur même de l'œuvre. Tandis que la lumière passe à travers la résine, elle est réfléchiée et réfractée. A l'extérieur

de la sculpture, les réflexions qui tombent sur les choses environnantes sont des projections de ces mélanges : la lumière crée des couleurs nouvelles qui n'existent que par effet d'optique. Par exemple, dans le Grand serpent arc-en-ciel, seules les trois couleurs primaires sont utilisées : rouge, jaune et bleu. Elles reposent en couches les unes contre les autres et leurs épaisseurs réciproques diffèrent de manière à faire apparaître sur les bords de la sculpture, l'orange, le vert et le violet. Le mélange des couleurs varie suivant qu'une couche domine l'autre ou l'égale, tandis que la troisième couleur, moins importante en épaisseur que les deux autres, reste en retrait. Lorsque, par exemple, la couche de rouge est plus épaisse que les deux autres couches, le rouge domine le rouge et le bleu et l'effet général reste rouge. C'est le long des bords externes de la sculpture que l'on observe les résultats de ces fusions de couleurs. Si la couche de rouge égale en épaisseur la couche de bleu, l'effet général est violet (les deux tons dominant le jaune). Ou encore, si la couche de jaune est aussi épaisse que celle du bleu on obtient un effet de vert, etc. Toutes les couleurs secondaires du spectre (orange, vert, violet) ainsi que leurs teintes intermédiaires sont obtenues par ce moyen.

En d'autres termes, avec ces trois couleurs primaires, on obtient toutes les couleurs du spectre par le seul effet de la transmission de la lumière ; et la remarquable qualité de cette lumière est qu'elle devient visible à travers la même matière. Il se produit aussi dans ma sculpture un phénomène d'illusion optique. Ces illusions sont en réalité le fait de la suspension ou du flottement de la couleur dans l'espace. Ceci est dû à l'incidence de la lumière. La lumière se propage à travers la forme, elle est réfléchie,

elle rebondit et finit par se laisser attraper le long des bords extrêmes de la sculpture. Cette forme d'illusion apparaît en particulier dans les sculptures «Lentilles». Là, si la sphère qui est au centre de la lentille est rouge et la masse qui entoure cette sphère est jaune, alors l'anneau orange qui apparaît suivant le contour externe de la sculpture est le résultat des deux couleurs se mélangeant dans l'espace.



Chaque pièce est fonction de ces différents critères de relations couleur-forme : quelle sera la densité de la couleur ? Quelles seront les couleurs en contact les unes avec les autres ? Quelle épaisseur donner à la couche, quel angle ? Quelle sera la surface, plane, courbe ou oblique ? La vision même du spectateur dépend de sa position par rapport à la sculpture et à la source lumineuse ; tandis qu'il change de position il voit les couleurs se transformer selon ses déplacements.

**Sara Holt**

Catalogue de l'exposition à l'ARC



*J'ai toujours travaillé avec gants et masque dans un atelier ventilé, malgré cela j'ai dû interrompre mon activité en 1987 en raison de bronchites infectieuses récurrentes. J'ai transposé le concept de superpositions de masses colorées avec des sculptures monumentales en acier peint tels les Cônes de Bagnolet et de Joigny, un arc-en-ciel à Sens et le Double arc-en-ciel qui appartient à présent à l' University Art Museum, California State University, Long Beach, California. Et d'une manière différente, j'ai reproduit les transparences de la résine en imaginant des Light Tubes qui sont formés par des tubes de plexiglas incorporant un tube néon, et dont les motifs sont inspirés par mes Star-Crossing — superpositions de longues poses du ciel en changeant l'orientation de l'appareil qui produisent les plus inattendus croisements d'étoiles.*

SH 2002

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Eprouvette*  
1985  
Résine  
de polyester  
24 x ø 4,5 cm  
détail



*Cône de  
deux mètres*  
1971  
Résine de polyester  
200 x ø 30 cm





## **La lumière comme passion**

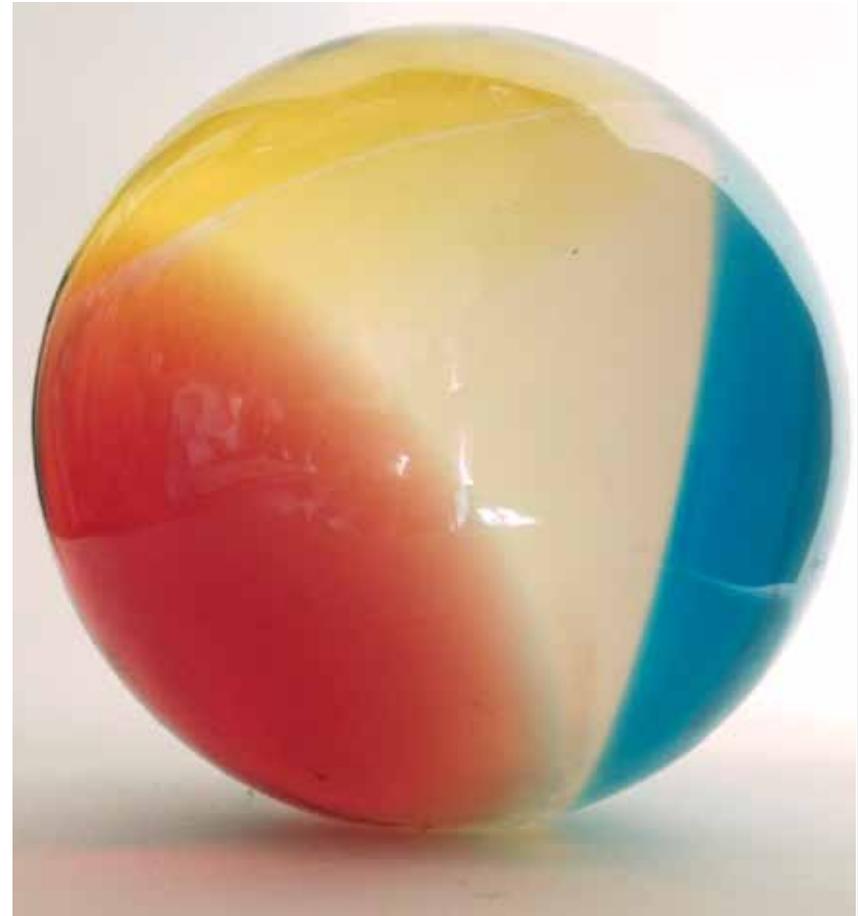
Ni abstraites, ni représentatives les sculptures de Sara Holt se situent dans la zone consciente où l'art se retourne sur lui-même et évalue la relation avec d'autres moyens de connaissance — la science, la philosophie — le degré de possibilité de son champ conceptuel. Je les appelle hasards, quoiqu'elles soient le fruit d'un travail patient et complexe, parce que là où nos yeux et nos mains les rencontrent, elles semblent ne venir d'aucune région connue et s'imposent à la pensée comme des faits. Discrets, statiques, étranges, ces faits sont des formes où passent la lumière, leur sens est dans la pure et intacte visibilité, une méditation sur la respiration du monde, à travers les formes, à travers les couleurs.

### **I / Les formes**

Sphère, cube, cône, pyramide, cylindre, lentille, prisme... La contrainte formelle qui produit ces volumes, loin de réduire le champ du possible, y ouvre un alphabet. L'utilisation privilégiée de ces formes primaires insiste sur la possibilité d'une logique au sein de la disparité infinie des occasions. Les formes primaires ne sont que les premières lettres d'un alphabet inachevé des volumes, mais en tant qu'identifiées géométriquement, elles rendent imaginable une combinatoire poétique et une lecture des processus de formation. En les utilisant non exclusivement mais de façon répétée, Sara Holt attache sa sculpture à la simplicité du minimum. Le minimum n'est pas seulement le commencement, il est aussi la violence dans l'espace, la violence de l'espace se manifeste dans une structure absolue. De telles formes, malgré leur

utilisation si fréquente dans l'industrie du quotidien, portent un sens qui dépasse leur statut culturel ou fonctionnel, à la façon de représentations logiques qui seraient exactes. La sphère est la sphère, et sa violence ontologique restera toujours mystérieuse. La présence manifeste de ces formes signifie toujours dans la sculpture un retour à l'origine, une insistance sur la fonction structurante de la pensée. L'architecture que ces formes suscite est la plus simple, la plus ouverte, c'est la demeure ouverte de la géométrie que la patience de Sara Holt fait pénétrer celui qui rencontre ses objets. Avec les yeux, mais avec les mains aussi puisque Sara Holt a réalisé de nombreuses pièces de très petites dimensions qu'il est loisible de manipuler; avec les jambes aussi puisque ses grandes pièces au contraire dilatent jusqu'à la circulation sociale l'étrange statut de leur gaîté.

Mais quelle que soit leur taille, les sculptures de Sara Holt sont des êtres du jour et ne se développent vraiment qu'à la lumière réelle, placées dans des paysages — ville ou nature — où elles manifestent dans toute leur intensité des rapports d'harmonie et de contraste avec ces environnements, dès lors les gouttes de pluie restées raccrochées sur la surface transparente d'un petit arc-en-ciel, les branches des arbres forment des arcs identiques à celui de la sculpture, la brume s'épaississant aux pieds de buildings de Chicago font partie intégrante des œuvres et en propagent la vibration colorée. L'architecture actuelle ou ce qui bien souvent ne fait qu'en tenir lieu, n'est pas une architecture respiratoire et se borne à définir et à répéter des espaces de compartimentation. Au sein de tels espaces, les sculptures de Sara Holt sont comme des animaux de la pensée faisant la roue





dans le soleil, rappelant le passant à la simple évidence de la lumière et à un monde infini de sensations et d'échos. Ce monde perdu parfois ressuscité dans le reflet d'un verre de couleur sur un mur ou dans la beauté du ciel lorsque vraiment celle-ci est trop vaste pour que même le plus borné ne la remarque pas, Sara Holt le revendique comme un monde possible et ses sculptures doivent être considérées comme les signes par lesquels cette possibilité s'incarne et se rend proche.

## 2/ Les couleurs

Violet, indigo, bleu, vert, jaune, orange, rouge. Le poème du spectre lumineux déchiffré enfant dans les arcs-en-ciel et les billes de verre décrit la mince frange du rayonnement céleste perçu par l'œil. Cette frange, à elle seule, suffit à émerveiller les hommes, mais trop de digressions psychologiques ont transformé le caractère poétique de son analyse physique en un répertoire d'effets. « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ». Le poème de Rimbaud inverse heureusement cette tendance. En donnant des couleurs aux voyelles il permet aussi de penser les couleurs comme des lettres. A l'image de l'alphabet des signes écrits, celui des couleurs permet des phrases à l'infini. Les «naissances latentes» de ces phrases rencontrant la géométrie donnent les sculptures de Sara Holt. Moins qu'à toutes leurs incidences psychologiques ou symboliques, Sara Holt s'intéresse aux théories sur la couleur élaborées au cours des âges pour ce qu'elles disent du phénomène dans la simple magie de son apparition. Quiconque est passé dans la salle d'optique d'un musée des sciences se sera pénétré de cette magie. Je me souviens des jeux que propose le musée de Milan, je me

souviens du bonheur qu'ils inventent, le temps d'un éclair.

La manipulation de la lumière, ce rayonnement « sans usages ni dangers » dont parle Feuerbach, ouvre l'esprit à un au-delà du sens, à la pure gaïté d'une lecture encyclopédique du monde. Les objets de Sara Holt sont comme des expériences optiques gélifiées, comme des captures de la lumière. Le matériau transparent qu'elle emploie avec les soins d'un ancien verrier, la résine de polyester, lui permet de donner la sensation d'une lumière captive, arrêtée dans son vol à la sortie du prisme qui la décompose. Au contraire, sur les supports métalliques des arches ou des cônes, les couleurs se déploient en surface, selon une répartition calculée en fonction de la nature des formes. Mais dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit que de faire voir les couleurs, de faire comprendre que le spectre lumineux n'est pas un fantôme mais qu'il est partout et que le monde entier, de l'effet Doppler à l'aile d'un papillon, est le territoire de son déploiement. La lumière ainsi manifestée devient jeu et conscience, visibilité totale, matière première et énergie de l'utopie.

### 3/ L'utopie

Ayant tout d'abord utilisé la photographie afin d'obtenir de meilleures images de ses sculptures, Sara Holt s'est mise ensuite à photographier les événements lumineux les plus divers, jets de matière incandescente sortant du cratère de Stromboli, étoiles dans le ciel, phares des voitures se déplaçant dans la nuit, signal de détresse lancé d'un navire.

Alors que l'augmentation du temps de pose avait jusqu'à donné lieu à des flous « artistiques » ou à des traces décoratives privées de sens, Sara Holt a utilisé cette technique pour approfondir son exploration de la lumière et donner à son œuvre la dimension de la durée. Ses photographies des étoiles se déplaçant dans le ciel ont pour origine la même interrogation que celles montrant les traces écrites (un fanal, ou la lune) sur la pellicule par une source de lu-



mière fixe alors que la prise de vue se fait sur un bateau bercé par les vagues. Le monde bouge lentement et très vite, nos yeux perçoivent comme immobiles des objets se déplaçant à des vitesses fabuleuses et le mouvement de la mer agitant un bateau est lié à celui des constellations, au mouvement de la terre, à la lune. Par ses sculptures, Sara Holt écrivait des phrases dans l'espace, par ses photographies, elle relève

des traces du temps. La lumière se fixe dans l'instantané de la forme comme dans la durée d'un temps de pose, la lumière est si rapide qu'elle est presque immobile. Allongés sur une barque qui se balance à peine, nous baignons dans un monde de vitesse, dans un monde d'origines. C'est à l'écoute de ce monde que commence la poésie, dans la pure présence des événements silencieux qui nous traversent. La définition de la lumière, par les moyens tangibles d'un art immédiat tout entier requis à la modernité, affirme en son sein la charge de l'utopie. A distance du rêve rivé des hommes, l'écoute de la respiration du monde entreprise par Sara Holt nous fait entendre notre propre respiration comme un silence inaccessible. Et l'inaccessible vit comme un horizon au-delà de la totalité visée par la pensée. En identifiant son propre parcours avec ces marques lumineuses, Sara Holt établit des repères dont le sens peut éclairer tous les parcours, comme une ligne en pointillés faite d'objets à la surface de la terre. Déployée dans l'espace et dans le temps, son œuvre devient à la limite du visible. La colonne sans fin de la lumière se dresse, trombe solidifiée dans le parc inexistant de Rimbaud, sans aucun bruit surtout, à l'aube.

**Jean-Christophe Bailly**

Paris, Janvier 1978





## La propagation du photon

Il y a fort à parier que, devant cet assemblage constructiviste aux accents champêtres (si la végétation s'en empare), peu de promeneurs discernent, dans l'instant, une quelconque allusion à la propagation de la particule de la lumière... Un titre implique un sujet et, en principe, se propose comme un pont entre ce que voit le spectateur et les intentions de l'auteur. Il y eut des « Nativité » ; des « Sacrifice d'Abraham » ; des « Portraits du Fayoum » ; des « Lions ailés » ; des « jeunes filles au turban », il y eut des représentations de symboles et de fictions, de senti-



ments et de scènes historiques, des métaphores, pour tout ceci, le titre ne faisait que confirmer la représentation.

Il faut déjà observer qu'ici ce n'est pas l'œuvre qui est abstraite, mais son sujet : le phénomène de propagation de la lumière est abstrait — ou du moins est-il considéré comme tel.

Dans l'antiquité, la lumière, on se la représentait tel un jet qui jaillissait des yeux comme l'eau d'un tuyau. L'idée était que l'on voyait un objet en dirigeant sur lui ce courant de lumière, de façon à ce qu'il l'atteigne. La théorie moderne — cependant déjà préconisée par Pythagore — envisage que la lumière pénètre dans nos yeux au lieu d'en sortir. La lumière jaillit de tout corps lumineux dans toutes les direc-

tions rebondissant sur tout jusqu'à entrer dans nos yeux. Mais aussitôt viennent mille autres interrogations. La lumière a-t-elle une forme ? Une taille ? Quelle est sa vitesse ? Modifie-t-elle les objets qu'elle frappe ? Puis on se pose la question de sa consistance, avec une première théorie : tels les éclats d'une bombe qui exploserait sans fin, la lumière est formée de myriades de petits corpuscules projetés dans toutes les directions par des corps lumineux. Nouvelle



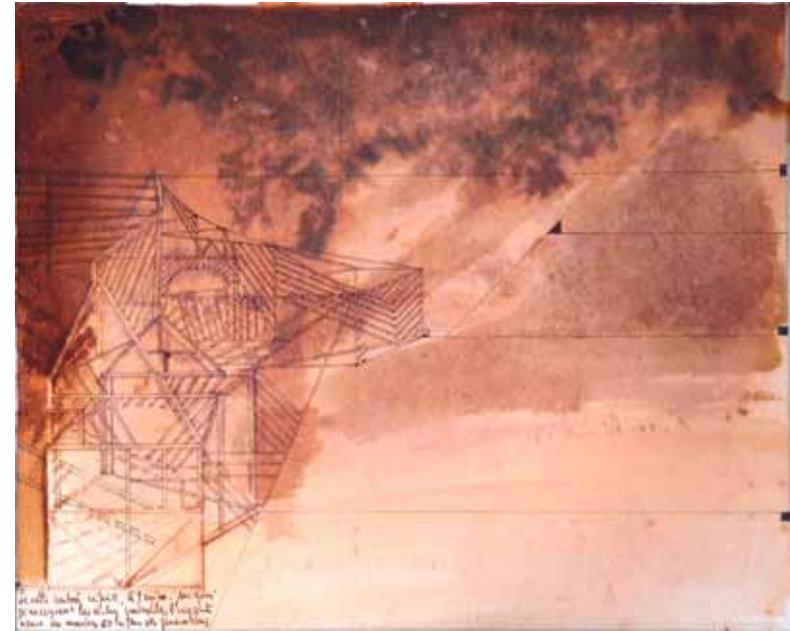
question alors : la lumière relève-t-elle de particules ou d'ondes ? avant d'en arriver au quanton nommé photon et à ses comportements.

Voici pour le versant (éventuellement) abstrait du sujet et, avec lui, la difficulté principale : un phénomène subatomique est inéluctablement invisible — non-optique. Seules les mathématiques peuvent le décrire. Nous en sommes avertis, dès 1935, par un fondateur de la physique quantique, Erwin Schrödinger : « A mesure que le regard de notre esprit devient capable de percevoir des distances de plus en plus petites et des espaces de temps de plus

en plus courts, nous trouvons que la nature se comporte de façon si radicalement différente de ce que nous observons dans les corps visibles et palpables de notre entourage, qu'aucun modèle

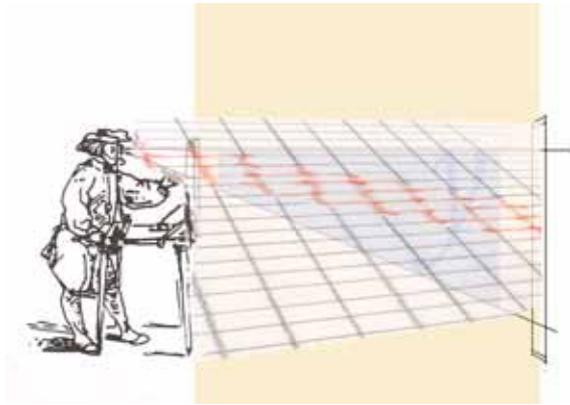
Erwin Schrödinger  
*Physique quantique et  
représentation du monde*  
Editions du Seuil, Paris, 1992

(selon nos expériences à grande échelle) ne peut plus être vrai ». Schrödinger indique : « Un modèle satisfaisant n'est pas seulement inaccessible en pratique, il n'est même pas pensable ». Prendre ainsi le comporte-



ment d'une particule pour sujet d'une sculpture serait-il totalement incongru, sans destinée ? L'artiste se rebelle : "Ne peut-on entreprendre de représenter ce qui est insaisissable (etc.) ?" Et il se rassure : pour autant, personne ne lui demande de fournir un modèle en terme scientifique... mais, tout de même dans ce contexte que brosse Schrödinger, désespéré au plan de

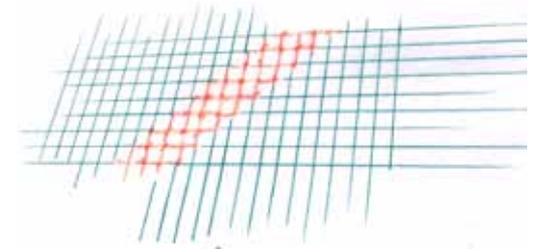
la représentation, ne pourrait-on se dire, (en se référant au « tout se vaut » et « tout est relatif » qui représente le cœur de ce que la philosophie occidentale post-moderne a retenu de la révolution quantique) que n'importe quel arrangement de n'importe quels éléments pourrait s'appliquer à illustrer la propagation du photon. L'ensemble des casseroles disposées sur le mur de ma cuisine, par exemple, ferait-il l'affaire ? Mais nous allons penser autrement.



Posons que si elle a une existence, — que saurait-on dire d'autre de la lumière quotidienne ? — alors, le phénomène peut être représenté ou, au moins, sa représentation tentée. Car, à ce simple intitulé : « la propagation du photon », diverses ombres fugitives traversent notre imagination.

Que voyons-nous, par exemple, en lisant ceci : « Le photon est à la fois, tout ce en quoi il peut se transformer » ? Les premières formules visuelles qui viennent à l'esprit seront influencées par les illustrations que proposent les revues spécialisées, avec leurs effets convenus qui, le plus souvent, restent dans l'erreur de

traiter des particules comme des corpuscules, depuis des grains de sable très très minuscules, des systèmes de boules rebondissantes ou d'ensembles planétaires très très très réduits, jusqu'aux visions de protozoaires en mutations floues qui, pour être floues, ont néanmoins une apparence — on se souvient bien que rien du domaine formel n'est à même de représenter le photon, mais un article sans illustrations, sans images...! Que dire d'une sculpture sans forme ?



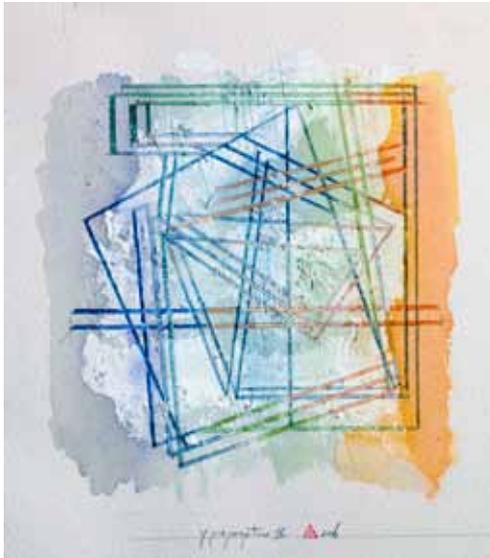
Pour autant, et en rupture avec des approches qui traitent de l'aspect de la particule, nous prenons une autre direction qui se concentre sur la transformation du monde tel que le photon l'opère sous nos yeux, justement, en le faisant apparaître. Et, plutôt que de donner forme à ce qui n'en a pas, essayons de donner forme au phénomène, à sa dynamique.

Revenons sur le seul moyen donné pour efficace : les mathématiques. Que font les mathématiques ? Pour décrire avec efficacité cette propagation du photon, elles dédoublent le monde "réel" d'un autre monde qui permet de le comprendre. Elles attirent et transposent la question chez elles pour ainsi dire ; là, elles traitent cette question puis elles reviennent

l'expérimenter dans "notre" monde.

A la façon du physicien, transportons notre sujet dans un autre langage, mais ce langage, à la différence des mathématiques, est soumis à la contrainte des trois dimensions de notre espace physique!

Alfred Korzybski propose : « pour être efficace un langage doit être similaire, dans sa structure, à la structure de l'événement qu'il veut représenter ». Nous quittons l'idée de forme pour celle de structure.



Il est une structure qui définit un plan sans que l'opacité de ce plan ne referme l'espace sur les trois dimensions : c'est un maillage en treillage ( le verre lui est seulement transparent : il n'indique pas, de façon tangible, le plan qu'il occupe). Le treillage, à la fois, décrit un plan et laisse, ou ne laisse pas, selon les angles de vues, voir ce qui se trouve au-delà de ce plan. C'est la seule et unique modalité qui offre cela. A la fois



constante et discontinue, sa structure, pourrait-on dire, — et de façon très elliptique, — répond à celle de la physique quantique. On serait parfois tenté de lui prêter une sorte de petite demi-dimension supplémentaire...

Mais si l'on pense, ici, tenir une structure, encore faudrait-il, — toujours face au postulat d'irreprésentabilité, trouver sous quel répertoire formel l'employer. Si le photon n'a



pas de forme, s'il n'offre rien de visible, comment faire ? Il reste la voie du négatif. Que trouve-t-on au contraire du rien ? à l'opposé de l'informel, du non-visible ? On y trouve les figures les plus affirmées... le contraire d'une absence de visible, d'une absence de forme, c'est la figure



géométrique. L'une des figures les plus typées du répertoire géométrique est le triangle. Enrôlons le triangle. Il est important de considérer essentiellement sa capacité d'expression. Pourrait-on rêver, en raison même de son caractère primaire, fami-

lier, que le triangle ne s'oublie en tant que triangle :  
qu'il ne soit perçu qu'en tant qu'impulsion.

« Le photon est à la fois, tout ce en  
quoi il peut se transformer ». Nous  
nous intéresserons aussi au « A la  
fois... », notion centrale de l'étude de  
Robert Venturi. Venturi y argumente pour une  
expression architecturale complexe et ambiguë  
et se réfère à la tradition classique : « Les élé-  
ments peuvent être en même temps ouverts et  
fermés, ronds et carrés, structure et espace ».  
Venturi oppose le monde du *à la fois*, à celui du  
*l'un ou l'autre* : pourrait-on apercevoir là les em-  
blèmes respectifs de la physique des particules  
et ceux de la physique classique ? Imaginons de  
dessiner un monument ( on se disait bien que  
la propagation de la lumière méritait un monu-  
ment...). Le monument d'un minuscule instant  
où se projette, sous un flux prodigieusement vif,  
toute notre matérialité — ou notre illusion ?

Un monument que l'on entreprend  
d'établir en essayant de traduire ce que nous  
avons imaginé, avec « le regard de notre esprit ».  
Un phénomène reporté, transposé si l'on veut,  
dans une mise en scène géométrique. Le langage  
du triangle retenu comme forme d'expression,  
l'allusion à l'espace quantique se traduisant dans  
les termes du triangle dont la tension à la fois  
statique et dynamique, exprime une sorte de  
mouvement sans déplacement ; l'édifice à la fois  
ouvert et fermé ; en même temps structure et  
espace ; à la fois transparent et opaque.

Construit entre les ombres fluides que  
nous appelons l'espace et le temps, la lumière  
pourrait venir jouer avec son monument.

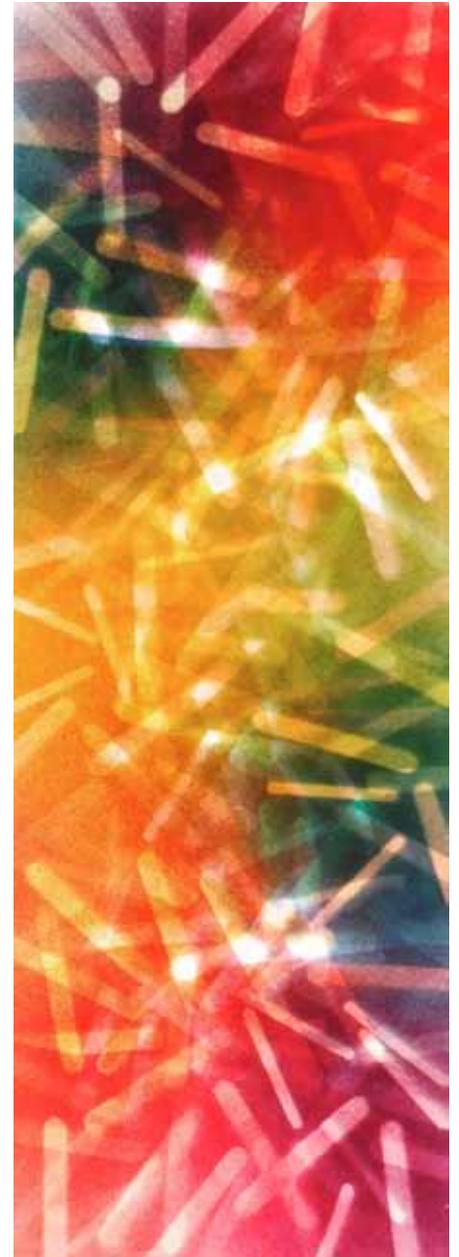
JMA, 2013

Robert Venturi  
*Complexity and Contradiction  
in Architecture*  
MOMA Papers on architecture 1966



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Rosny Rainbows*  
1984 Vitraux  
Acrylique sur plexiglas  
110 x 40cm



## A propos des accumulateurs de lumière de Sara Holt

Il y a des objets-miroirs, comme il y a des êtres-miroirs : ils reflètent ce qu'il y a de plus rare, et de plus extraordinaire dans le monde, et sous la peau du monde. Je suis parti, il y a plus de vingt ans, à la recherche de ces êtres, et de ces objets, et j'en ai rencontré quelques-uns sur mon chemin, le plus souvent parce que j'ai dû me fier au hasard dans mes choix et mes décisions. Chaque fois qu'un signe m'a été fait, par quelqu'un, j'y ai répondu, je crois, jusqu'au point où je pouvais lui répondre sans me détruire. Et cela m'était si bouleversant, parfois, que j'aurais démerité beaucoup de la vie en me dérochant aux uns et aux autres. Certains de mes points de repère ont été établis de cette manière aventureuse, et cela comme s'ils allaient devenir pour moi définitifs. Je n'ai jamais économisé le présent en fonction de l'avenir. Je me suis donné, chaque fois qu'il me semblait urgent de se donner, à corps perdu, et sans autre limite que celle de ma plus lointaine pensée, et de mon plus violent désir. « Ecrire » correspond pour moi à l'inscription de cette chance, qui cependant s'évanouit avec la même rapidité qu'elle apparaît, et qui étincelle dans l'articulation improvisée des phrases que l'on jette sur le papier, quand on ne sait pas du tout ce que l'on va dire.

Mais les objets-miroirs qui m'intéressent le plus sont pleins. Ils n'ouvrent pas sur le vide répétitif de l'espace environnement. Ils forment, à eux seuls, l'image de sa réalisation. Ils se réfléchissent eux-mêmes, j'allais dire qu'ils se pensent, qu'ils s'aiment eux-mêmes et que portant leur propre altérité en eux, ils se dédoublent, ils se multiplient sans cesse, modifiant ainsi l'ordre du monde autour d'eux. J'en dirais



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Janet's Comet*  
Exposition Lumen  
poème 1984  
Hospice  
Saint-Charles  
Rosny-sur-Seine  
Light Tubes

*Etude de la  
scénographie*  
Infographie  
2018



peut-être autant des hommes et des femmes, ou presque : mais il y a tant de contradiction dans ce « presque » que je préfère ne pas attirer la comparaison jusqu'à rompre la corde. Non, les objets-miroirs ne sont pas des témoins, ils ne se jettent pas dans la fenêtre des yeux comme des suicidés, ils s'ouvrent à tout ce qu'ils sont, comme des fleurs, ils sourient à l'idée de leur propre perfection, et changent avec ce sourire le poids de la fatalité qui pèse sur nous et qui nous pousse à commettre des crimes ou à violenter l'impossible.

Quand je suis entré dans le studio de Sara Holt là-bas, du côté de cette gare de l'Est où planent des ombres qui sont les plus inquiétantes, les plus obliques de Paris, j'ai éprouvé le sentiment de reconnaître ces cônes, ces cylindres irisés, ces boules changeantes où le temps s'accumule dans l'espace comme il le fait dans les arbres, ou dans l'écorce terrestre. Je les avais déjà vus quelque part — loin de l'art, dans la forêt symbolique d'une pensée qui échappe sans cesse à ma propre pensée, mais qui est là, partout, diffuse dans la conscience et dans l'inconscience générales. Et j'ai eu l'idée de les appeler des accumulateurs de lumière. Sara Holt m'écoutait, intriguée par ce que je disais, craignant sans doute que je n'aie déliré loin d'elle ( ce que je suis peut-être en train de faire ici). Mais il y a délire et délires : le premier ne surdétermine pas tous les autres. On peut changer avec l'ordre du délire, le désordre invivable de tous les délires quotidiens, ceux qui ne produisent que des effets venimeux, et qui assassinent le plaisir. Or les accumulateurs de Sara Holt si patiemment élaborés, à l'entonnoir et sur les degrés d'une échelle, sont des objets-miroirs exemplaires, parce qu'ils réveillent précisément le délire de la vraie connaissance, celle

qui permet de formuler des lois nouvelles de perception et d'accord entre l'homme et les choses. Sans doute les Egyptiens, ou les Indiens Mayas, savaient-ils cela mieux que nous : ils le vivaient dans l'évidence de leurs jours, dans celle de leurs nuits, et les occidentaux du XXe siècle rencontrent de plus en plus de difficultés dans la recherche et la découverte de cette évidence. — Sara Holt y poursuit un rêve central, axial. Elle a peut-être vu, jaillissant de sa propre tête, la « Kundalini » mystérieuse dont les Tibétains du Tantra nous disent qu'on libère la plus grande énergie en la réservant le plus longtemps possible dans la réserve du désir, avant son explosion. Je ne sais ce qu'elle a vécu : je la connais trop peu, trop mal, pour me permettre de dire à ce sujet le moindre mot. Mais ses objets nous conviennent à revenir, dans cet espace illimité qui sépare l'art de la vie, et la science de l'art, en des lieux où la plus grande conscience se concentre en un seul point pour éclater dans toutes les directions. Il y a des lieux terrestres où les lois qui gouvernent l'univers apparaissent : ceux de l'aurore boréale, par exemple, ou les abords des cratères et les forêts pétrifiées du Colorado. Soudain tout est là : on le touche du doigt. C'est ça, il n'y a plus aucun doute. Les objets de Sara Holt ont, sur beaucoup de « sculptures » contemporaines, l'immense supériorité de nous communiquer le vertige de la certitude. Peu importe à la fin qu'il s'agisse d'« art » ou de « non-art », ou de « science ». Une jeune femme nous apporte aujourd'hui des objets non identifiables, d'origine inconnue, et dont l'interprétation met en question le sens de notre vie. Cela suffit pour qu'on fasse très attention.

**Alain Jouffroy**  
Paris, 1971

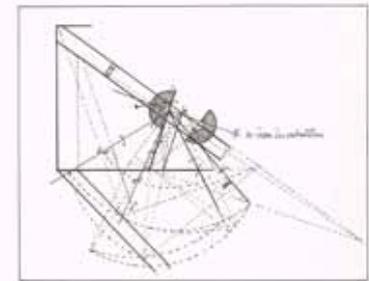


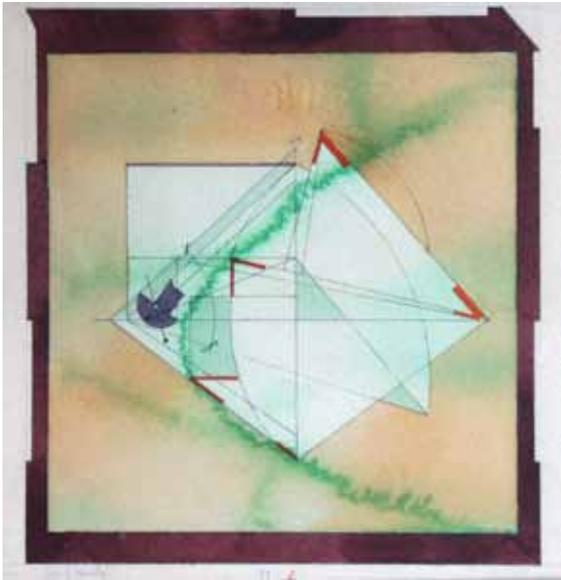


## Le trait du charpentier

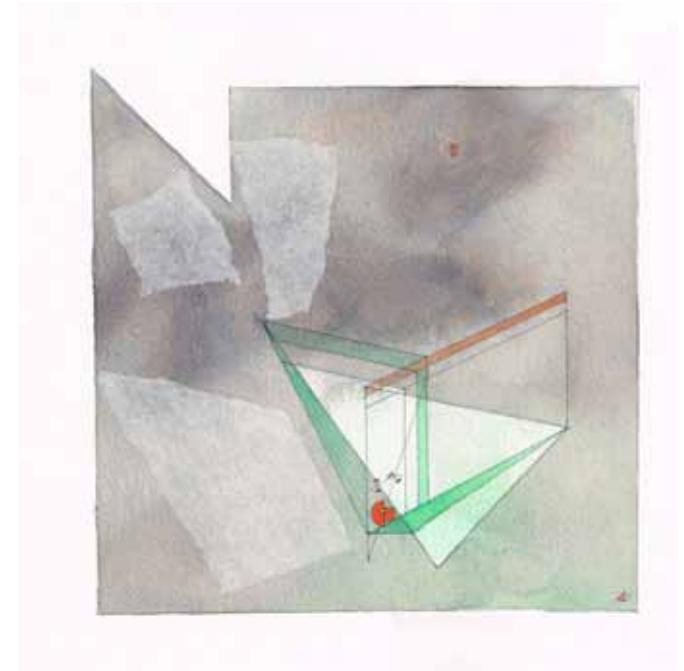
Les charpentiers, afin de décrire de façon précise les structures qu'ils imaginent ont mis au point un système de représentation qui fut ensuite intégré par Monge avec sa géométrie descriptive. L'objet décrit par une épure apparaît tel un élément de charpente, par exemple, seulement aux yeux du spécialiste, le charpentier. Pour tout autre l'apparence matérielle de l'objet décrit est illisible. Au-delà de leur esthétique intéressante, on peut trouver à ces épures, l'intérêt qu'elles donnent à voir; du transfert d'une dimension spatiale dans une autre : elles présentent en quelque sorte des vues du passage dans les deux sens de l'état de plan à celui de volume. Cette circulation entre les deux dimensions est enregistrée par les traces qu'ont formées la succession de rabattements, de rotations et de trajectoires de points de lignes et de plans qui ont été opérés.

Est-il paradoxal qu'un objet si bien





décrit techniquement soit invisible ? Il faut remarquer, malgré cette invisibilité, que le procédé fournit les informations qui, sans ambiguïté, permettent de matérialiser l'objet. Une précision à laquelle ne sauraient prétendre d'autres dessins plus figuratifs. L'objet de ces épures reste invisible mais il diffuse une ombre précise et complexe, non pas l'ombre qui est recueillie par un plan, mais une ombre de trajectoires, une ombre repliée dans l'espace intermédiaire entre le plan du papier et celui de la représentation mentale. En se reportant à Platon et sa célèbre remarque : «l'apparence n'est que l'ombre de la réalité» on



peut chercher, dans cette ombre, à désarçonner l'apparence. Si l'on ose s'inspirer du système descriptif des charpentiers et avec lui, de la géométrie différentielle, on peut, non sans témérité, considérer un espace donné comme une surface sans bords, structurée par les déplacements d'autres surfaces (déplacements entre deux dimensions comme celles des surfaces réglées par exemple) et en entreprendre la représentation.

J-MA *L'espace de profil*, 1993

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Articulation  
dans l'espace*  
1987  
Aquarelle  
30 x 50 cm

*Etude de la  
scénographie*  
Infographie  
2018

## Scénographie d'une exposition

Les aspects des successives fonctions du lieu, manufacture de gants puis laboratoire de photographie ont leurs traces dans les différentes strates de la peinture formant la matière



particulière des murs de la galerie. Un large accès par un porche distribue les deux principaux espaces qui constituent la galerie. L'un appartient à un immeuble haussmannien, l'autre est celui d'une ancienne cour couverte d'une verrière et traversée par une spectaculaire poutre oblique et massive surmontée d'une courbure







inattendue. L'ensemble est riche en contrastes.

La spécificité de cet environnement d'une part et de l'autre une grande diversité dans les œuvres présentées invite à établir une structure intermédiaire qui mette réciproquement en valeur les œuvres et le lieu.

Trois propositions ont été adoptées qui chacune, à sa façon, répond à une idée de liaison.

1/ Un rythme de plages verticales blanches, matérialisées avec un papier d'apprêt qui laisse transparaître la matière du mur. Elles marquent un dialogue entre la peinture des tableaux et celle du mur et permettent également d'apprécier différentes lumières des sculptures

en résine selon les déplacements du spectateur.

2/ Une structure-rayonnage en menuiserie dont l'articulation à 45° dans l'espace orthogonal constitue un élément dynamique et complexe qui fait liaison entre les deux espaces caractéristiques de la galerie. Avec sa lumière naturelle zénithale, celui de l'ancienne cour étant naturellement ressenti comme extérieur à celui contenu dans l'immeuble.

3/ Les œuvres de plus petites dimensions, plutôt que d'être confrontées directement à la forte densité visuelle des murs, sont présentées sur des lutrins en grillage soudés, très légers pour la vue, qui les montrent en suspens dans l'espace de la galerie.

JMA 2018

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Inflexions dans  
une galerie* 2016  
Aquarelle  
30 x 25 cm

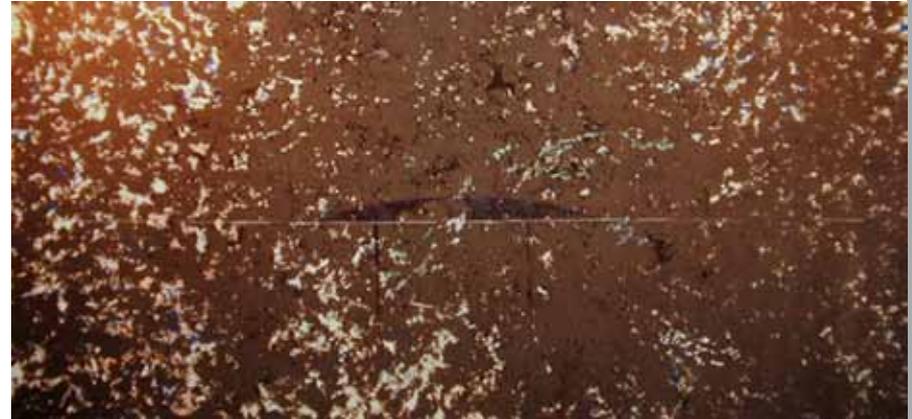
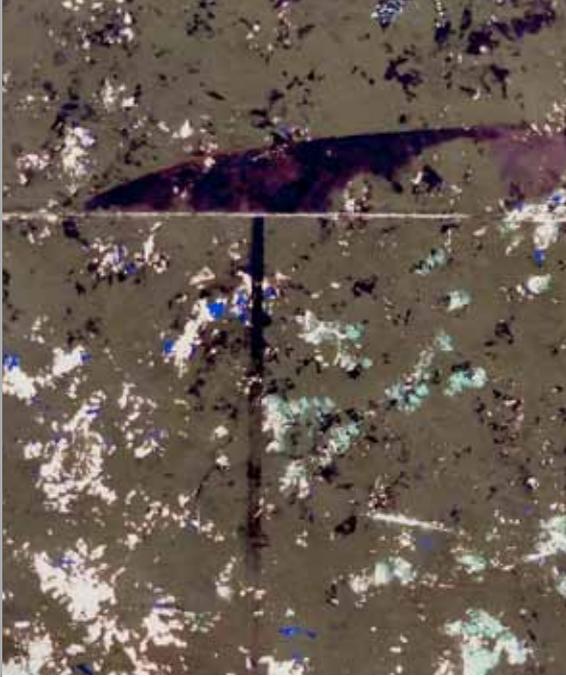
*Etude de la  
scénographie*  
Infographie  
2018



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Free Jazz*  
Détail  
et accrochage

*Free Jazz*  
1973  
Acrylique sur toile  
233 x 490 cm



**Free Jazz** se réfère au mouvement musical des années 60 avec le discours très libre (un pinceau spécialement fabriqué permettant de peindre perpendiculairement sur la toile d'une manière proche du *dripping*). Ce mouvement, comme une stratification, contient quelques touches de couleurs, il est structuré par une petite arche très tendue et des lignes horizontales et verticales noires et blanches qui évoquent, le système modal qui sert de support à l'improvisation.

## Que voit-on quand on ne regarde pas ?

Ce matin je suis allé faire le marché, mes provisions sont rangées et mon cabas est raccroché dans son placard.

J'interroge à présent ma mémoire sur cette séquence, en la concentrant uniquement sur le domaine visuel. Certains éléments figuratifs ou anecdotiques me reviennent facilement : le béret jaune de la marchande de légumes, les poires très allongées que j'ai trouvées cubistes, la double arcade d'un fenêtré... Mais tous les événements visuels que je parviens à recenser ne représentent que quelques bribes de l'ensemble d'espace et de temps que j'ai traversé. Je m'efforce alors de considérer les zones qui restent et je me trouve devant un ensemble confus, trouble, un flou difficile à observer.

La séquence visuelle apparaît composée de deux phénomènes. L'un relève de la représentation optique de mon déplacement. L'autre des représentations mentales qui, en même temps, m'ont traversé l'esprit.

Le premier relatif au milieu extérieur, est le produit d'une succession d'événements visuels ordinaires : tout ce qui n'avait rien de nouveau, de remarquable ou de spectaculaire pour capter mon attention mais qui a toutefois été enregistré de quelque façon.

Ainsi, dans mon souvenir, les formes, les couleurs, la lumière de cette séquence sont réunies — sans chronologie — en un élément que je définis comme une « plage visuelle ». La difficulté à se représenter celle-ci, à se la figurer avec précision dans une forme stable, réside dans le fait qu'elle est composée d'éléments de routine, destinés à être oubliés sur-le-champ



après avoir servi de repère momentané à un œil requis uniquement pour sa fonction de guide. Il n'est pas surprenant que, formée d'indifférences, d'inattentions et d'inadvertances, une telle plage visuelle se dérobe à l'examen. Pourtant la « plage » correspondant à une séquence telle,

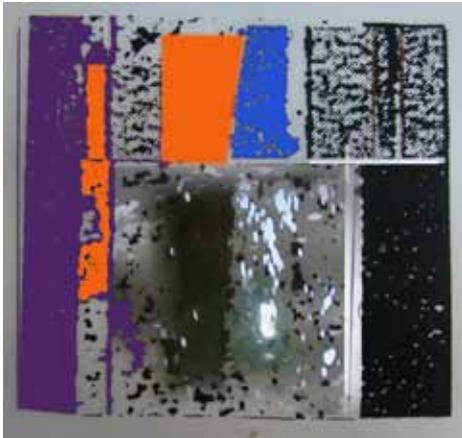


par exemple, que faire le marché, débarrassée des objets et détails identifiés qui l'escortent, est bien porteuse d'une tonalité caractéristique.

Ce premier phénomène est essentiellement fonction du milieu. Du fait de l'absence de chronologie, il se présente quant au temps, dans une notion du présent permanent ou pseudo-présent de la psychologie.



Le second phénomène relève également de plages visuelles, mais celles-ci d'origine interne. De ces images furtives qui accompagnent les idées dans la fraction de seconde où elles se forment : les images mentales. Plages d'éblouissement, éclairs passagers qui illustrent nos réflexions mais aussi vibrations colorées qui vont avec la pensée. Plages instantanées adjointes à un événement cérébral et qui s'envolent dans l'instant même où l'on tente de les observer.



En prenant pour sujet les plages visuelles que je viens de définir, comme on le ferait d'un paysage, d'une figure ou d'une nature morte et en faisant appel à la peinture pour les matérialiser, j'envisage de les étudier suivant un processus d'expériences et d'erreurs, en un aller et retour d'interrogation du modèle et de sa représentation. Le modèle, on le comprend, étant situé dans un champ de la mémoire difficile d'accès.

L'art abstrait, avec le grand nombre d'expériences et d'explorations menées depuis ses origines, se propose comme l'instrument

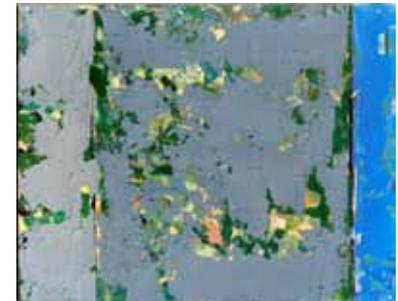


Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*QVO # 82*  
1996  
Huile et acrylique  
sur toile  
100 x 50 cm

*QVO # 24*  
1990  
Huile sur panneau  
16 x 24 cm

*QVO # 25*  
1990  
Huile sur panneau  
19 x 24 cm



d'étude approprié. L'art abstrait qui, avec le postulat de ne rien représenter, trouvera ici un rôle nouveau et pour le moins paradoxal en étant justement employé pour représenter un sujet qui, pour abstrait qu'il semble être, n'en est pas moins défini.

Pour mettre en œuvre la représentation d'un sujet aussi fugitif, une première étape doit en chercher la structure. Une structure qui désignera le sujet qu'elle porte comme les feuilles d'un marronnier malgré leurs innombrables variations marquent la teneur du marronnier.

Les deux parties - interne (images mentales) et externe (vision optique) - cohabitent. C'est leur mise en relation et leurs situations respectives qui donnent la structure de base.

Il faut considérer que lorsque l'on marche, l'espace s'ouvre devant soi : pendant la progression, l'environnement est sans cesse rejeté dans une position latérale, essentiellement verticale. Les immeubles qui bordent la rue, les arbres d'une campagne, les murs de la pièce : l'espace que l'on aborde s'ouvre devant soi de bas en haut. Les champs correspondant à l'environnement se voient donc assigner les positions latérales et verticales du tableau. Ils bordent, encadrent, la plage centrale. Avec une séquence comme celle d'être allé faire son marché, dans les deux champs du tableau viennent s'inscrire les parcelles colorées, recueillies sans chronologie ni détail au filtre de la mémoire.

**JMA** In Ars technica, 4, Été 1991





## La cosmographie de Sara Holt

Ge A 499 et Ge A 500, le globe céleste et le globe terrestre de Coronelli, nous accueillent à la Bibliothèque nationale de France. Ge A 499 représente l'état du ciel à la naissance de Louis XIV. Cette sphère pleine, bleue et or, voûte céleste inversée, pourrait illustrer les réflexions de Frances A. Yates publiées en français dans le petit volume *Science et tradition hermétique*. Si le XVIII<sup>ème</sup> siècle est souvent décrit comme le moment historique de l'émergence de la science moderne et comme celui où art et science se scindent, au XXI<sup>ème</sup> siècle l'art a pourtant toujours une dimension cognitive. Mais il s'agit d'une dimension cognitive singulière comme le précise Danièle Cohn dans la présentation de la traduction de l'ouvrage *Sur l'origine de l'activité artistique* de Konrad Fiedler de 1887: « L'art n'a rien à voir avec le sentiment esthétique, il n'a pas plus à voir avec le discours scientifique. S'il s'adresse en première ligne à la connaissance, sa dimension cognitive est singulière. » Quelle est donc la singularité de la connaissance que nous transmet l'art ? Et quelle est la singularité de l'œuvre d'un artiste ou plutôt l'individualité de l'artiste pour utiliser la formulation proposée par Gilles Gaston Granger dans une note de *Pensée formelle et sciences de l'homme* ?

En lisant les textes de Sara Holt décrivant son travail, nous nous trouvons au cœur même des processus de création. Elle les décrit le plus simplement du monde, comme une évidence qu'elle prend plaisir à nous faire partager. L'expression 'processus de création' peut sem-



bler tour à tour être 'trop' ou 'pas assez'. 'Trop', si sa formulation nous éloigne de l'œuvre par une apparente prétention didactique, 'pas assez', si nous ne prenons pas garde que la simplicité des mots prononcés pour expliquer la fabrication de l'oeuvre n'en nie pas la complexité. Les mots de Sara sont si justes qu'il devient presque impossible de décrire autrement qu'elle ne le fait comment elle fait ce qu'elle fait : « Ce qui avant tout me préoccupe n'est pas seulement la forme extérieure et l'environnement spatial de la sculpture, mais ce qui se passe à l'intérieur même de la sculpture : les transformations de la couleur au sein même de ma sculpture ».

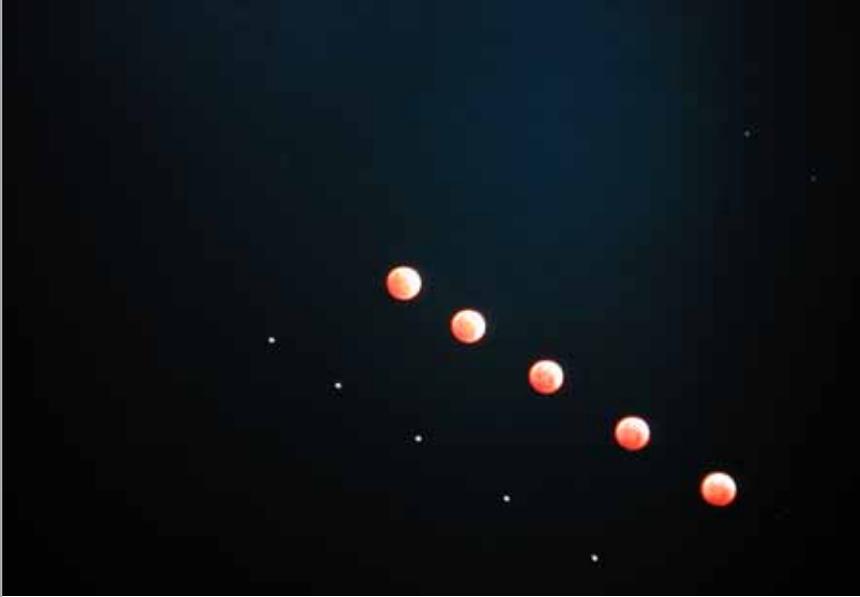
Regardons la Lentille de Mars (1971), une des premières sculptures de résine de polyester qu'elle ait exposées. Une sphère rouge entourée d'une lentille jaune. Si nous devenons cette sphère rouge une fois entourée d'une lentille jaune, tout le monde nous verra changer de couleur; mais personne ne nous verra plus rouge. Sara, pour expérimenter la connaissance produite par ses œuvres, qu'elle appelle ici la 'densité' de la couleur, va devenir photographe. Puis, elle nous raconte que, calée contre le mât d'un voilier, « en pensant aux prises de vues de [ses] sculptures en résine, [elle fit] plusieurs expositions en pose » et que « la plus belle partie de l'expérience est le sentiment de connexion avec l'univers. » La lune va alors écrire sur la pellicule de l'appareil photo de Sara Holt, et plus tard sur toutes les formes en terre ou en grès qu'elle va sculpter ...

Revenue sur terre, elle multiplie la lune, et les étoiles recomposent la voûte céleste et parfois même la tissent, l'appareil photo ayant été dans un deuxième temps renversé. Mais la

Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Moon Eclipse  
in Conjunction  
with Saturn  
1990  
Angers  
Argentique*

*Météore  
1978  
Stromboli  
Argentique*



terre est toujours présente, il ne s'agit pas d'un ciel-spectacle comme le présentent certains travaux de photographes. La photo démontre tous les 'intérieurs', substellaires ou sublunaires, où se déroule la vie humaine sur terre et décrit la connexion avec l'univers. Ou bien les arcs-en-ciel ou bien de grandes sculptures métalliques comme les Douze Cônes du quartier de la Noue à Bagnolet (1972) transcrivent la leçon des couleurs pures du spectre explorées en résine.

Avec Sara Holt le temps devient un phénomène secondaire. Dès 1968 les durées

géologiques et le temps circadien du travail sont entrés en correspondance. Les couches alternées du Grand Canyon lui ont appris qu'elle allait devoir attendre parfois une journée parfois un an avant de pouvoir ajouter une nouvelle couleur de résine. Elle voyage aussi dans les temps historiques, inconsciemment cette fois-ci, comme avec ses Huîtres salières qui nous mettent en correspondance avec J. – A. Meissonnier et le monde baroque. Si nous allons dans la maison où elle vécut en Californie tout s'éclaire. Deux Rainbows de 1977 devant une maison blanche de 1911 de l'architecte Irving Gill, moment de passage d'avant la première guerre mondiale où l'architecture moderne est déjà entièrement là mais transcrit aussi la science de l'antiquité classique comme l'indique le gnomon dessiné par Gill installé au fond du parc.



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Standing Oysters*  
2008/2018  
Grès émaillé  
±15 x 5 x 3 cm

*Huîtres pour le sel*  
2010 Grès  
11,5 x 8 x 5 cm



Sara Holt, Jean-Max Albert  
Exposition Mercier & Associés Octobre 2018

*Jupiter et ciel étoilé*  
1997 Saint Emilion  
Argentique

*Trainée d'étoiles* 1978 Lubéron  
Argentique

*Silver Target*, 1968  
Acrylique sur isorel 110 x 100 cm



Nous avons vu que les photos du ciel de Sara Holt nous montrent la marche de l'univers, et, ainsi, nous mettent en connexion avec lui dans une cosmographie singulière. Mais dès ses années d'études universitaires, elle a travaillé la terre. Elle a pu ainsi avec ses sculptures Adam et Eve commencées en 1996 attirer notre attention d'êtres humains. Nous ne sommes pas des spectateurs inattentifs, nous sommes des êtres femmes et hommes bien terrestres. Réaffirmer la terre, décomposer la lumière, recomposer la sphère céleste, multiplier la lune, seul le soleil a résisté. Il n'a accordé qu'un seul cliché alors qu'il était caché derrière la lune le 11 août 1999.

**Françoise Very** 2018



Œuvres de Sara Holt  
pages :  
8 - 11 - 13 - 14 - 20 à 27 - 44 à 59 -  
71 à 89 - 98 - 99 - 102 à 107 - 136 à 147

Œuvres de Jean-Max Albert  
pages :  
9 - 11 - 12 - 14 - 28 à 43 - 60 à 70 -  
90 à 97 - 101 - 110 à 135

Sara Holt et Jean-Max Albert  
remercient vivement  
Winifred Schiffman, Françoise Very,  
Jean-Christophe Bailly, Alain Jouffroy,  
Richard Leydier, Gilles Lebovici,  
Jean-Philippe Mercier.

© Sara Holt  
© Jean-Max Albert

ISBN : 978-2-9563142-2-6

Achévé d'imprimer

Mercier & Associés  
3, rue Dupond de l'Eure  
75020 Paris  
[www.mercieretassocies.com](http://www.mercieretassocies.com)