

## **Sacrées images !**

*Conversation entre Philippe Terrier-Hermann<sup>1</sup>,  
photographe, réalisateur,  
et Serge Mascret*

**Serge Mascret :** Philippe Terrier-Hermann, vous avez fait vos études aux États-Unis à la School of the Art Institute of Chicago. Pourquoi ce choix ?

**Philippe Terrier-Hermann :** Mises à part deux ou trois écoles en France qui sont spécialisées en photographie, le cursus Beaux-Arts en France est assez généraliste. C'est pourquoi, après avoir fait un master à l'école des Beaux-Arts de Rouen, j'ai souhaité effectuer mon post-diplôme aux États-Unis car historiquement, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de la photographie s'est essentiellement déroulée aux États-Unis. À l'époque, le photographe pour qui j'avais le plus d'intérêt était Jeff Wall. Donc je suis allé en Amérique du Nord afin de mieux comprendre cette photographie.

**S. M. :** Y avait-il d'autres raisons ?

**Ph. T.-H. :** En France, dans les années 80-90, la photographie est encore très peu développée dans le milieu de l'art : il y avait d'un côté le milieu de la photo et de l'autre le milieu de l'art contemporain, avec très peu d'interactions. Tandis qu'aux États-Unis, de nombreux artistes plasticiens utilisaient déjà pleinement la photographie, comme Jeff Wall, Andres Serrano et tant d'autres qui exposaient des très grands formats en galerie ou en musée. En France, c'était le balbutiement : la photographie était acceptée dans l'art contemporain à

---

1. Philippe Terrier-Hermann est enseignant à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon (ISBA).

condition qu'elle converse avec l'installation, comme c'était le cas pour Sophie Calle qui était déjà très à la mode. En Europe, une photographie plus classique, plus proche d'une approche documentaire, plus proche du réel par exemple, avec des formes plus plastiques, restait cantonnée aux milieux de la photographie.

**S. M. :** Pourquoi avoir choisi la photographie pour vous exprimer ?

**Ph. T.-H. :** La première chose qui m'a intéressé quand j'étais adolescent était la peinture. Je n'ai pas reçu d'éducation religieuse mais j'ai toujours beaucoup regardé la peinture dans les musées, dans les églises. Enfant, je devais penser que les églises étaient des musées puisque, lorsqu'on y allait en famille, c'était uniquement pour aller voir les vitraux, les peintures, les sculptures. Nous n'avons jamais considéré ces lieux comme sacrés, il s'agissait pour nous de lieux culturels.

Mon second intérêt portait sur la mode. J'avoue qu'à cette période, j'hésitais entre développer mon travail artistique vers la mode qui m'intéressait – beaucoup moins maintenant – et la peinture. Adolescent, j'ai fait des années et des années de croquis en cours du soir aux Beaux-Arts, notamment des croquis de nus, afin d'appréhender soit la peinture, soit la mode, puisque le croquis de nu était nécessaire pour les deux.

À 18 ans, j'ai décidé de m'inscrire aux Beaux-Arts. Là, j'ai été confronté à la difficulté de peindre. Comme ce qui m'intéressait particulièrement était la question de la représentation, je m'apercevais qu'il était extrêmement difficile, dans cette période contemporaine, de passer autant de temps à peindre comme avaient pu le faire des artistes comme Vermeer ou Le Caravage. Je me retrouvais dans l'incapacité totale, comme bon nombre de mes collègues, de parvenir à peindre quelque chose qui ressemblait au réel. Cela prenait très vite une forme de peinture naïve, un peu ridicule. Alors beaucoup de mes camarades ont décidé d'aller vers

une forme d'abstraction pour éviter cette question. La représentation et l'image étant vraiment ma recherche principale, j'obtenais avec la photographie un résultat beaucoup plus rapide et beaucoup plus en relation avec mon temps.

**S. M. :** Comment échappe-t-on au réel capté par l'objectif pour créer des mondes nouveaux en accord avec soi ?

**Ph. T.-H. :** La photographie est vraiment un fragment, une mise en scène du réel. Tout d'abord, il y a la question du cadrage, qui pour moi est la base de la photographie : qu'est-ce que l'on cadre, qu'est-ce que l'on met dans son cadre, comment construit-on l'image ? Étant un amoureux de la peinture de la Renaissance, je trouve mes sources dans cette relation à la manière dont on place ses personnages, dans une tradition très occidentale de la peinture, dans une vision du réel totalement suggestive.

Aussi, le rapport au hors-champ est très important. Dans la vie, même si l'on regarde en face de soi, on a conscience de ce qu'il y a derrière. En effet, quand on rentre dans un espace, on a d'abord appréhendé l'entièreté de l'espace. Tandis que le photographe choisit de n'en montrer qu'une partie, avec de surcroît la question de la profondeur de champ, de la lumière artificielle ou naturelle. Même avec une lumière naturelle, il y a souvent un petit réflecteur quelque part ou un autre artifice qui va remettre des choses en scène que l'on n'aurait pas forcément vues. Et puis, il y a la durée de la pose qui, dans certains de mes travaux, a été assez importante. Et enfin cette notion de captation de la lumière qui est essentielle dans la photographie...

**S. M. :** La photographie arrête le temps. Comment prendre en compte cette spécificité quand on crée avec ce support ?

**Ph. T.-H. :** C'est une question que je me suis posée plus récemment, il y a une dizaine d'années. J'ai travaillé sur le potentiel narratif de la

photographie avec des images en séries, des séries qui interrogeaient beaucoup la relation au cinéma dans sa temporalité. Et comment, à partir de quelques images, on peut se construire une histoire, donc une forme de scénario, avec des images réalisées dans le même lieu, avec des cadrages différents qui permettent d'aborder la question des hors-champs ou des contrechamps et ainsi appréhender un espace et une histoire potentielle. Je suis un assez grand cinéphile et il y a évidemment beaucoup de films que je n'ai pas vus. Il n'empêche que je me suis rendu compte que je pouvais construire une histoire à partir seulement de quelques images d'un film que je n'avais pas vu. J'aime beaucoup cette possibilité de construction laissée au spectateur. J'éprouve beaucoup de gêne dans la création artistique quand un artiste, qu'il soit photographe ou autre, essaie de donner une vision unilatérale, un point de vue unilatéral qui est le sien, avec une sorte de subjectivité à outrance. Il n'est pas bon non plus que l'artiste ne donne rien, il doit évidemment donner un point de vue, des positions politiques, éthiques, sociales..., mais il faut laisser une possibilité au regardeur de se construire son histoire à partir de notre travail.

**S. M. :** D'où le travail en série ?

**Ph. T.-H. :** Oui, car justement, ce qu'il y a entre deux images permet à chaque spectateur de pouvoir construire. Ce fut d'ailleurs l'objet de l'un de mes derniers travaux, *The American Tetralogy*, réalisé intégralement en Californie. Cet État, quasiment grand comme la France, est comme une forme de « *set* » pour un shooting de photo ou de film. Pour ce projet, j'ai travaillé avec différents comédiens et comédiennes principalement français et américains, des stars de cinéma, de séries télé, connus et moins connus, de différentes générations.

La première fois que je suis allé en Californie, dès que je suis sorti de l'avion, tout m'est apparu cinématographique. Il y a une telle inondation d'images cinématographiques, d'images en général

produites en Californie, que celle-ci est devenue LE lieu du cinéma, elle est devenue sacrée pour l'industrie cinématographique, ce qui lui permet de vendre ces produits.

Hollywood est devenu une nouvelle Mecque pour beaucoup de laïcs qui n'ont plus de religion. En fait, on croit au *blockbuster*, on croit à la qualité surnaturelle des comédiens. Quand on les voit en vrai, c'est comme une apparition de la Vierge. Ils jouent eux-mêmes une sorte de rôle – en fait, tout le monde joue un rôle. Je me rappelle avoir vu une femme conduisant son cabriolet sur Sunset Boulevard. D'une soixantaine d'années, avec le visage complètement retouché, elle se positionnait dans sa voiture au milieu de l'avenue comme s'il y avait des caméras. En réalité, elle était seule mais tout était cinématographique. Je me souviens aussi d'une autre qui faisait des courses et qui rejoignait simplement son 4x4 sur un parking de *shopping mall* avec son caddy : d'un seul coup c'était le début d'un film. On peut construire une multitude d'histoires à partir de ces paysages et chacun peut y voir ses références et se construire son histoire.

**S. M. :** Quelles sont vos sources d'inspiration dans la peinture ?

**Ph. T.-H. :** De manière générale, toute la peinture occidentale de l'ordre de la représentation m'a intéressé à différentes périodes et pour différents sujets. Lorsque j'ai réalisé un travail sur le paysage aux Pays-Bas – une commande publique de l'État – je me suis intéressé à la peinture flamande et hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Je me suis passionné aussi pour l'histoire de la peinture de la Renaissance autant italienne qu'allemande. Quand j'étais jeune, je m'intéressais particulièrement à la peinture allemande – Holbein, Dürer, Cranach ou Grünewald, tous ces peintres qui, en termes de représentation et de peinture, sont absolument extraordinaires et qui demeurent à mes yeux d'une contemporanéité sous divers aspects assez incroyable. Ensuite, il y a des peintres un peu mystérieux comme Le Caravage, dont les peintures possèdent des constructions narratives, des formes

de clair-obscur, et aussi Georges de La Tour, chez qui il y a une sorte de magie qui touche aux formes du sacré avec un certain réalisme. C'est cela qui m'a toujours fasciné dans cette peinture : la relation, le questionnement entre le sacré et le profane, ces incursions de réalisme dans la peinture religieuse qui sont de l'ordre de la vie, de la sexualité, de l'ordre des choses, comme la réalité charnelle de la mort.

Il y a aussi un peintre sévillan, peu connu, que j'affectionne particulièrement, Juan de Valdés Leal, dont les peintures laissent entrevoir de petits animaux, des fourmis, un peu comme chez Dali, avec la même volonté de montrer de petits insectes, des petits vers qui apparaissent à côté de cadavres... dans une peinture complètement hallucinante. Encore une fois, n'ayant pas eu d'éducation religieuse, j'ai trouvé tous ces thèmes, à l'adolescence, absolument surréalistes, avec ces cadavres, ces femmes qui donnent le sein à un enfant qui a l'air de tout sauf d'un enfant...

**S. M. :** Est-ce que la peinture a influencé votre style ?

**Ph. T.-H. :** Évidemment, dans la construction de mes images. Mes premiers travaux, quand j'étais aux Beaux-Arts et un peu par la suite, étaient liés essentiellement à la question de la représentation et de la relation à l'image sacrée. Pour mon master aux Beaux-Arts, j'ai interrogé la question du statut de l'image en recréant une forme de boutique de bondieuseries contenant des images que j'avais réalisées. Pour cela, j'ai beaucoup voyagé dans les pays de l'Est afin de photographier des Saintes Vierges, des sculptures religieuses. Ce qui m'intéressait, lorsque je vendais cette petite photo sous plastique à environ deux euros, était d'observer trois types d'acheteurs : ceux qui sacralisaient l'image parce qu'ils l'achetaient comme un objet religieux (qui pour moi ne l'était pas, n'étant pas croyant), d'autres qui l'achetaient comme un objet commercial, touristique, un souvenir, et enfin ceux qui considéraient l'objet à acquérir comme

une potentielle œuvre d'art – parce qu'ils me voyaient comme un artiste en devenir –, ce qui en fait est aussi une sorte de sacralisation. Je pense que l'on vit dans une société où l'image et les objets revêtent plusieurs formes de plus-values potentielles très subjectives : celle de l'auteur dans le monde artistique, celle de la marque dans le système capitaliste et enfin celle du lieu où on l'acquiert. Les qualités intrinsèques d'un produit, sa fabrication, sa provenance, éléments pourtant essentiels, sont devenus anecdotiques. Par exemple, l'achat d'un vêtement est surtout conditionné par sa marque, éventuellement par le styliste et également en fonction de l'endroit où la boutique est située : il aura plus de valeur s'il est acheté avenue Montaigne que s'il est acheté dans un petit magasin au fin fond de la France, même s'il est fabriqué par des enfants en Asie et dans une matière de qualité médiocre.

**S. M. :** Est-ce que les sujets profanes peuvent parler du sacré ?

**Ph. T.-H. :** Oui, et c'est une question assez vaste. Il y a tellement de définitions du sacré... Par exemple, j'ai beaucoup travaillé sur les paysages où là, il n'y avait ni construction narrative, ni acteurs... Et pourtant, pour ces séries, j'ai vraiment essayé de capter quelque chose qui est de l'ordre du sacré. Pour l'un de mes tout premiers travaux, j'allais dans les églises, principalement en Belgique, où il y avait des statues de la Vierge. La notion de virginité m'intéressait, je l'ai toujours trouvée absolument surréelle. Son nom même évoque une non-sexualité ou une non-utilisation sexuelle de son corps d'une manière définitive. Je me suis donc intéressé à ces vierges complètement oubliées au fond de petites chapelles non éclairées dans des petites églises. Pas les grandes sculptures, mais celles des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup>, qui ont été un peu laissées pour compte. J'utilisais alors un *Hasselblad* – un argentique moyen format –, avec lequel j'ai réalisé des poses extrêmement longues afin de pouvoir capter la lumière, car on distinguait à peine ces petites vierges dans les petites

chapelles obscures. L'appareil photo me permettait de révéler ces vierges au travers du processus photographique.

À l'époque, c'était quelque chose qui me semblait essentiel : cette forme de langage commun entre le sacré et la photographie. La révélation, la lumière, l'apparition : des termes essentiels et communs entre la culture chrétienne et la technique photographique, toutes deux nées dans la même partie du monde. Aussi, toute l'ambiguïté même que l'image photographique, l'image en général, a posée et continue de poser aux religions monothéistes, était une grande source de réflexion pour moi.

**S. M. :** Y a-t-il une œuvre qui vous a particulièrement marqué et qui a influencé votre travail ?

**Ph. T.-H. :** Il y en a beaucoup. Par exemple, le retable d'Issenheim, de Grünewald, qui était une des œuvres phares pour moi, et que j'ai beaucoup regardé. Sinon, il y a les peintures de Carlo Crivelli, peintre de la Renaissance, qui m'ont presque choqué. La première fois que je les ai vues en vrai, c'était au Metropolitan à New York. Il y a là quelques portraits du Christ torse nu devant un piédestal en marbre. Le bas de la peinture est un marbre peint et donc, en plus de ce trompe-l'œil, l'artiste met clairement dans son œuvre une sorte de cadre, de frontalité qui vous donne quasiment l'impression que vous pouvez toucher le Christ. Avec ce cadre, puis ce piédestal en marbre et enfin ce Christ juste derrière, le peintre instille un rapport de proximité stupéfiant. Puis, en s'approchant de la toile, on voit les poils de son pubis qui touchent le marbre, ce qui donne une forme de relation à la sexualité et au corps du Christ absolument hallucinante. Je n'avais jamais vu cela, une telle ambiguïté de l'ordre de la sensualité. Aussi incroyable est la démarche de l'artiste qui a été de peindre les poils du pubis du Christ d'une manière extrêmement minutieuse, à la Vermeer, quand on sait le temps que cela représente lorsqu'on réalise une peinture.



En photographie, on le sait très bien, il y a des choses qui nous échappent quelquefois, qui sont là par hasard dans l'image, que l'on n'a pas maîtrisées, et que l'on ne voit qu'après avoir tiré la photo en grand. Mais dans ce cas présent, il apparaît clairement que le peintre a eu l'intention, la volonté d'érotiser le corps du Christ, et cela repose ces questions ambiguës de double langage, de la dualité du discours dans la chrétienté, une forme de désacralisation du corps du Christ qui paradoxalement le rend encore plus sacré...

**S. M. :** Quels sont les photographes contemporains que vous admirez et qui vous ont influencé ?

**Ph. T.-H. :** Il y a deux photographes que j'ai découverts justement en allant aux États-Unis : Andres Serrano, que j'ai eu la chance de rencontrer, et Jeff Wall, photographe canadien. Ils étaient pour moi deux références. Et cela, même si Andres Serrano a été beaucoup critiqué, ses images étant considérées comme flirtant parfois avec le kitsch, mais aussi avec le sacré et potentiellement le scandale. Un artiste vis-à-vis duquel certaines personnes ont pris plus de distance. Jeff Wall demeure pour moi toujours une sorte de pape de la photographie. Il a construit sa carrière au fur et à mesure, sans changer de cap. Son travail évolue sans cesse dans une forme de grande clairvoyance. Il y avait de lui, il y a quelques années, une exposition magnifique à Bruxelles au Palais des Beaux-Arts où on l'avait invité à exposer ses œuvres avec tout ce qui l'influçait. On y voyait un grand nombre de peintures de la Renaissance, beaucoup de gravures, une longue bibliographie, une relation au cinéma. C'est vraiment un artiste avec une grande culture de l'image.

Il y a une photo de Jeff Wall que j'adore : *The Thinker* (1986). Elle montre un homme vu de profil, assis les jambes croisées sur un rondin de bois, la tête reposant sur son poing, avec une sorte d'épée dans son dos, au-dessus d'une colline surplombant une grande ville nord-américaine. Ce qui est frappant, c'est que cela ressemble à

beaucoup de figures que l'on retrouve dans la peinture : une sorte de mendiant, une personne en dehors de la société. De plus, c'est un homme de couleur et cela pose de manière subtile la question de savoir si cette personne est une sorte de penseur, de philosophe, de héros ou au contraire une sorte de *loser* que la société aurait éjecté dans les banlieues autour de la ville. Il possède cette posture très aristocratique, tout comme chez Le Caravage, où l'on voit des personnages dont on ne sait pas si ce sont des leaders charismatiques ou des clochards. Cela évoque la manière dont est représenté le Christ dans la peinture : il peut être à la fois une image de perdant, de quelqu'un en dehors du monde et en même temps, un leader charismatique. Une forme d'ambiguïté assez intéressante dans la culture chrétienne, entre celui qui réussit et celui qui perd, entre le riche et le pauvre.

**S. M. :** En découvrant votre travail, j'ai pensé intuitivement que le sacré était une préoccupation importante, centrale. Comment s'est-elle imposée ?

**Ph. T.-H. :** La relation à l'image sacrée s'est imposée à moi dès le début de mes études. La relation à l'image, la critique de l'image, les codes de représentation me sont directement apparus comme une évidence à questionner en rapport avec ma culture foncièrement laïque. J'ai essayé de comprendre comment ces codes de représentation, souvent catholiques, étaient mis en place dans notre culture. J'ai tenté de les interroger et de voir comment ils sont passés de l'histoire de l'art à la publicité. Ces images médiévales, construites pour véhiculer des modes de pensée quelquefois opprimants, sont toujours en place. Par rapport au sacré, c'est vraiment une tentative d'analyse de la construction mentale du rapport aux images en Occident qui m'intéresse. Nous vivons dans un continent où la question de la destruction des images a été l'objet de guerres sanglantes.

**S. M. :** Dans votre travail, deux séries m'ont particulièrement passionné : *Fascination*, qui date de 2001, et *Pouvoir, beauté, succès et perfection*, 2007-2010, deux séries où le sacré est présent.

**Ph. T.-H. :** Cette série *Fascination*, je l'ai réalisée quand j'étais à la Villa Médicis. J'avais été plusieurs fois à Rome en tant que touriste pour visiter les musées et les églises et j'avais été fasciné de voir à quel point la relation à la masculinité était interrogée ou exposée... En France, j'ai l'impression qu'on regarde davantage la femme, la figure féminine, dans une culture où la beauté de la femme est la plus aboutie, la plus idéalisée. Dans les musées, on voit énormément de nus de femmes, de portraits de femmes. Mais quand on arrive à Rome, c'est le contraire. Dans les peintures, les femmes sont habillées et les hommes sont nus. Il est assez drôle d'observer les peintures des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> siècles représentant un grand nombre de personnages : toutes les femmes sont en toge, il ne faut surtout pas montrer leur corps. Par contre, les hommes sont nus, tournés de trois quarts pour ne pas montrer leur sexe mais avec toujours une relation à leur corporalité. Même chose pour les sculptures en ville : on y retrouve du muscle, de la puissance. J'ai donc voulu questionner cela à travers la photographie, dresser une galerie de portraits qui interrogerait cette question de masculinité maintenant, en relation avec l'histoire.

Rome, c'est aussi le Vatican, seule république où les femmes sont fortement discriminées. Et puis parallèlement, l'Italie, ça a été aussi Mussolini, le fascisme qui revient actuellement. Or, dans le fascisme, il y a une ambiguïté sur la relation au corps. La plupart des dictateurs étaient des hommes, je crois, et ils ont tous voué un culte au corps, à la force physique, au détriment de la force intellectuelle. Par le biais de la photographie, il m'intéressait de débusquer, à travers ces portraits, toutes ces ambiguïtés. Il y avait des modèles qui représentaient le pouvoir, des sortes d'icônes de la culture italienne. Ça allait d'acteurs de séries érotiques à des producteurs de

cinéma, des ecclésiastiques et évidemment à un ministre de pacotille, Vittorio Sgarbi. Ce dernier, ministre de la culture sous Berlusconi, était une sorte de personnage totalement *abracadabrant* qui posait dans le Palazzo Pamphilj, dans lequel il vivait, avec des portraits du pape derrière lui ; il se mettait lui-même en scène.

Lorsque j'ai photographié tous ces hommes, j'ai énormément travaillé sur leurs vanités, c'est-à-dire sur la manière dont ils se représentaient eux-mêmes. Je leur ai juste dit que je voulais prendre des photos d'eux. Ils avaient une capacité à se mettre en scène et à montrer ce qu'ils avaient de plus beau. De retour en France, beaucoup de gens m'ont reproché la présence d'un certain nombre d'hommes nus. Cela n'a pas été un choix délibéré de ma part. Mais quand j'ai proposé à ces Romains de faire un portrait d'eux, certains m'ont posé la question : « Est-ce que c'est nu ? ». Je leur ai alors répondu « oui », et ils se sont donc déshabillés.

Le mot « fascination », qui existe en anglais et en français, vient de ses racines latines « fascinum » qui désignait aussi le phallus. C'est dire combien il y a un lien fort entre ce mot fascination et le phallus. Certainement par rapport à son *érectibilité*, c'est un organe qui fascine. Il a cette forme d'autonomie...

**S. M. :** Cette impression que le sacré est quelque part dans ces photographies, d'où vient-elle ?

**Ph. T.-H. :** De la magie de Rome certainement. Je pense qu'elle apporte cette charge symbolique, culturelle et puis justement, si on entend la question du sacré comme quelque chose de lié à la question de l'icône, une forme de représentation des archétypes, de l'esthétique, du pouvoir. Par exemple, les cultures fascistes ont énormément travaillé sur cette notion du sacré. Qu'est-ce qui est de l'ordre de l'intouchable, qu'est-ce qui est de l'ordre de l'indicible qui pousse les masses à aller vers quelque chose ? Dans la notion de sacré, il y a cela aussi, cette volonté d'utiliser des croyances communes, des

fictiones qui abordent souvent des questions esthétiques, pour amener un peuple vers un dessein, vers un projet particulier.

**S. M. :** Et pour cette autre série, *Pouvoir, beauté, succès et perfection*, j'ai eu la même impression de sacré.

**Ph. T.-H. :** C'est la première série que j'ai faite qui se réfère à la question du cinéma et aussi à la question de la peinture, notamment celle du Caravage. Dans mon travail en général, il y a une grande attention aux mains, à la mise en scène des mains, à leur côté tactile. Les mains s'installent dans un cadre, elles sont le contact potentiel entre deux personnes. Je pense d'ailleurs que dans la peinture religieuse les mains jouent un grand rôle, surtout dans la mise en scène du sacré. Par exemple saint Thomas mettant son doigt à l'intérieur de la plaie – très érotique – du Christ. Les mains, c'est la relation au toucher qui est le premier contact physique en général.

**S. M. :** La notion de transmission est devenue pour vous très importante ?

**Ph. T.-H. :** Oui, certainement. J'ai toujours adoré les livres. Je crois en avoir fait sept ou huit. Il est vrai que les films et les livres, contrairement aux expositions, restent. C'est pour cela que j'ai essayé de faire des beaux livres, des gros livres. J'en ai fait un dont je suis particulièrement fier : *93 Beautés Hollandaises* (2007).

Pour reparler une dernière fois du sacré, dans ces paysages hollandais, il y a toute cette relation à la beauté des paysages qui ont été peints par Vermeer, Avercamp ou Cuyp, dans lesquels on peut voir cette relation à l'artificialité de la terre et du concept de paysage. Dans la religion protestante, la nature est création divine et quand le peintre la représente, c'est avec une recherche de méditation. Le paysage hollandais, avec ces ciels exubérants, est un signe du divin. Le livre a une couverture rigide, recouverte de tissu. Il est comme une forme de bible, très bien imprimé et réalisé, où l'on passe de

page en page. D'ailleurs, il a été offert à la reine des Pays-Bas pour être conservé à la Bibliothèque royale. Pour moi, c'est un bel hommage, même si je ne suis en rien royaliste : c'est plutôt la question de l'institution qui stocke un livre pour toujours qui me séduit.

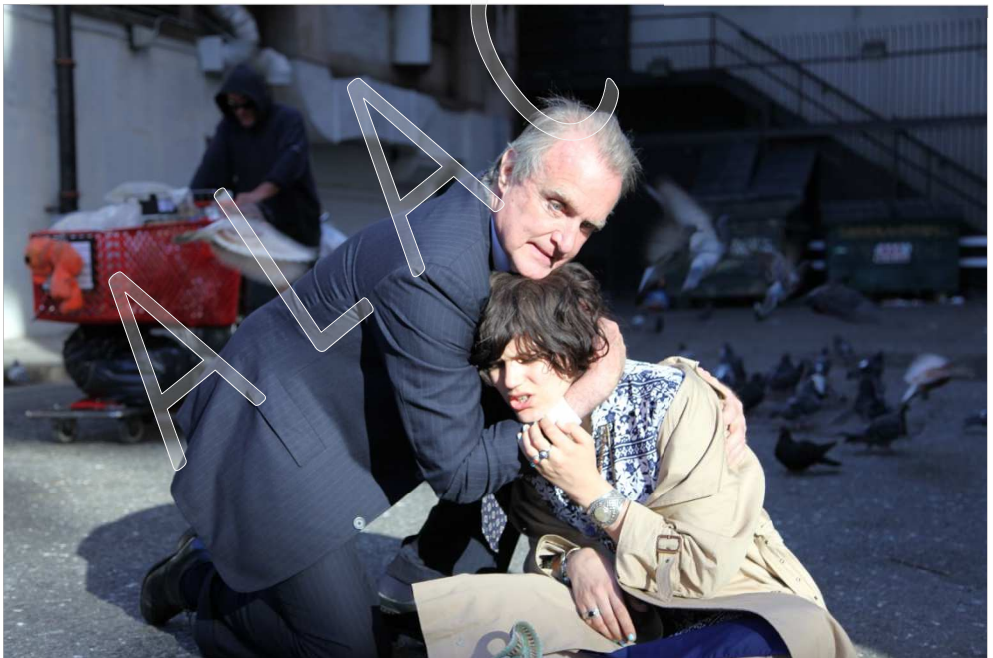
*Propos recueillis par Serge Mascret le 27 juin 2018*



*Fascination, Daniele Zanobi, 2001*



*Pouvoir, beauté,  
succès et perfection,  
Hets i mörker,  
2007-2010*



*The American Tetralogy, 2012*





Beauté hollandaise N°48

Port de Schéveningue

Recommandée par Leen Spaans  
Schéveningue

Hollandse pracht N°48

Haven van Scheveningen

Gekozen door Leen Spaans  
Scheveningen