

L'Eau captive: un récit d'origine

Il y a quelque temps, Eva Nielsen a laissé à l'extérieur de chez elle un bol en verre rempli d'eau. Exposée aux éléments, l'eau s'est lentement évaporée, laissant des résidus calcifiés sur sa surface transparente. Puis la pluie est tombée, et le bol s'est à nouveau rempli. Il s'est de nouveau asséché, déposant une nouvelle couche de traces minérales sur la précédente. Nielsen a observé et documenté ce processus récurrent, et au fil de nos conversations, j'en suis venue à considérer ce modeste phénomène physique comme un récit d'origine en miniature d'*Opsine* : contenant, eau, résidu, cellule et image, s'assemblant et s'articulant les uns autour des autres, mis en mouvement par la lumière et des pulsations bioélectriques.

Un bol rempli d'eau constitue déjà un aquarium rudimentaire : un volume de liquide temporairement séparé de son environnement par une membrane transparente. Il contient l'eau tout en la rendant visible, établissant ainsi un intérieur et un extérieur sans pour autant les isoler totalement l'un de l'autre. La lumière traverse le verre ; la chaleur provoque l'évaporation ; la pluie s'y infiltre ; des minéraux se déposent à sa surface. Plutôt que de préserver ce qu'il contient, le récipient offre les conditions nécessaires à sa transformation continue.

L'aquarium occupe une place particulière dans l'histoire des images modernes¹. Des expérimentations du XIXe siècle autour du diorama, de la transparence, du mouvement et de l'illusion optique jusqu'aux poissons rouges de Matisse², saisis sous des angles dédoublés, il cristallise un désir récurrent : isoler la vie, la contenir, la rendre visible par fragments et la réanimer. Mais l'aquarium brouille aussi la distinction entre regarder une image et regarder à travers elle. Sa surface transparente est à la fois support, seuil et lentille ; l'eau qu'il contient réfracte ce qui se trouve en son sein comme au-delà. Ce qui pourrait sembler n'être qu'un milieu vide devient un environnement optique actif. À mesure que l'eau disparaît, elle produit une image sur la surface même à travers laquelle nous étions censés voir : un résidu, l'indice d'un processus, la trace matérielle de quelque chose qui n'est plus là. Les nouvelles peintures de Nielsen agissent de manière similaire.

Ce mouvement élémentaire — rétention, évaporation, dépôt, retour — réapparaît tout au long d'*Opsine* à des échelles radicalement différentes. Il peut décrire la biosphère elle-même, mais aussi une cellule délimitée par sa membrane, les structures aqueuses de l'œil, une image photographique émergeant de bains chimiques, ou encore un paysage façonné par la circulation et le retrait de l'eau. Les œuvres de Nielsen font sans cesse se télescoper ces échelles les unes aux autres. Le cercle devient bol, cellule, œil, objectif photographique, orbite ; la membrane devient verre, soie, peau ou surface picturale. Ce qui commence avec l'eau captive ouvre ainsi sur une hypothèse plus instable : peut-être qu'une image, à l'instar d'un être vivant, ne réside jamais dans une seule surface, mais advient à travers les échanges et les relations entre les surfaces — par absorption et émanation, exposition et sédimentation, disparition et retour.

Le polyptyque qui donne son titre à l'exposition fait écho aux volets extérieurs du Jardin des délices de Jérôme Bosch : un monde contenu dans une sphère, suspendu entre transparence et opacité, matière minérale et forme vivante. Mais là où l'ouverture et la fermeture des panneaux de Bosch instaurent une succession entre différents états du monde, Nielsen condense des temporalités et des échelles distinctes sur un même plan. Des images photographiques imprimées sur soie se superposent aux surfaces peintes, se transformant au gré des conditions de lumière et des

¹ Guillaume LeGall, *Aquariorama: Histoire d'un dispositif*, 2022, Mimésis, Paris.

² Henri Matisse, *Les Poissons rouges* (Goldfish), 1912.

déplacements du regardeur. Le temps profond de la géologie — la sédimentation des minéraux, la circulation de l'eau — rencontre l'échelle cellulaire de la perception oculaire et la temporalité affective de la mémoire. L'image devient fractale : les formes se répètent sans jamais rester identiques à mesure que l'on passe du microscopique au planétaire, de l'intériorité de l'œil à l'extériorité d'un paysage.

Nielsen évoque une trajectoire dans l'histoire de la peinture de paysage qui va de Caspar David Friedrich à Turner et Monet³. On pourrait la comprendre comme une déstabilisation progressive du point de vue depuis lequel le monde est regardé. Chez Friedrich, aussi saisissant soit le paysage, le sujet regardant peut encore se situer par rapport à lui : un corps fait face à une étendue et se mesure à elle. Avec Turner, cette position commence à se dissoudre dans les forces atmosphériques — lumière, eau, vapeur, feu — dont la turbulence excède la stabilité de la figure comme celle de l'horizon. Avec Monet, l'échelle devient plus étrange encore : nous ne nous tenons plus simplement devant un paysage ; nous sommes, comme le dit Nielsen, « dans l'œil ».

Dans *Opsine*, cette perte d'échelle devient un principe de composition. Il n'existe plus de distance privilégiée depuis laquelle l'image se résout. Nielsen nous place plutôt dans une horizontalité d'échelles coexistantes, où le cellulaire, le corporel, le géologique et le planétaire occupent un même champ perceptif sans pour autant devenir équivalents. Cette absence de hiérarchie dépasse une simple question d'orientation ou d'hybridité : elle propose une relation à travers la différence, et un monde où la frontière entre matière inerte et matière vivante devient instable. *Rien n'est Vrai, tout est vivant*⁴. Cellule, œil, planète, photographie et mémoire entrent en relation sans se fondre dans l'uniformité. Les peintures de Nielsen se mettent en mouvement dans le temps. C'est une réanimation.

Se plonger dans le processus de Nielsen, c'est découvrir que ce principe d'articulation est déjà à l'œuvre dans la création de l'image. La photographie s'invite dans ses peintures non pas comme une source stable à reproduire, mais comme une matière soumise à des transformations successives. Dans la chambre noire, le développement liquide du tirage photographique introduit une première couche de contingence : la chimie, la durée et le geste contribuent à déterminer ce que deviendra l'image. Avec les polyptyques "Delta" et "Opsine", Nielsen pousse cette instabilité encore plus loin. Des photographies de marécages sont imprimées sur acétate ou sur soie, immergées dans l'eau puis photographiées à nouveau, avant de réapparaître sous forme de fragments au sein de compositions plus vastes. Chaque passage introduit un déplacement par rapport à l'image qui le précède. Plutôt que de s'accumuler pour gagner en définition, les couches interfèrent et s'obscurcissent partiellement les unes les autres. La superposition devient un principe de composition, tandis que l'articulation acquiert une dimension presque prothétique : matières, images et surfaces distinctes sont assemblées, suturées en un corps qui ne pourrait s'animer sans ces greffes.

La soie qui recouvre la surface peinte rend cette articulation physiquement instable, en particulier dans "Tidal", où ce principe d'articulation est mis à nu. À la fois image et support, elle se comporte différemment selon la lumière qui la traverse et la position depuis laquelle on la regarde. À mesure que le spectateur se déplace — ou simplement que la lumière du jour évolue au fil des heures — les formes avancent, disparaissent et reviennent ; les couleurs oscillent entre l'orange et le violet ; les contours se dédoublent et s'estompent. Le tableau acquiert une qualité holographique, comme si

³ Conversation avec Eva Nielsen, 20 juillet 2026.

⁴ Edouard Glissant, *Rien n'est vrai, tout est vivant*, Conférence du 8 avril 2010, à la Maison de l'Amérique Latine, Paris.

THE PILL®

plusieurs images-temps occupaient un même espace sans jamais coïncider tout à fait. Ce parasitage entre les couches produit l'abondance chromatique propre à l'exposition : aqueuse, luxuriante, par moments presque psychédélique. La rétine devient saturée. Regarder longtemps, c'est faire face à des images rémanentes, à des fantômes chromatiques et aux hallucinations singulières produites par la vision elle-même. L'image n'est plus simplement quelque chose que l'œil reçoit ; elle active l'œil en tant qu'organe matériel, avec ses propres limites, ses délais et ses résidus.

Nielsen parle dans ce contexte d'« émanations terriennes » : quelque chose que la terre retient puis laisse échapper, une force résiduelle invisible qui devient momentanément perceptible. Le terme introduit une dimension spectrale dans des œuvres par ailleurs ancrées dans des procédés résolument matériels. Ce qui émane est à la fois là et déjà absent, à l'image de la persistance rétinienne d'une image après la disparition de sa source. L'émanation terrienne et la persistance rétinienne commencent à se refléter l'une dans l'autre : la matière se souvient, tout comme l'œil. C'est là une autre conséquence de la logique fractale qui traverse *Opsine*. Des processus qui semblent appartenir à des registres radicalement différents — la sédimentation d'un paysage, la formation chimique d'une photographie, la persistance de la lumière sur la rétine, l'émergence et l'érosion d'un souvenir — peuvent être placés côte à côte sans pour autant devenir équivalents. Ils vibrent à des échelles et selon des durées différentes, momentanément mis en relation par la peinture.

L'exubérance d'*Opsine* porte cependant en elle sa propre contre-image. Dans *Aster*, la clarté liquide et la prolifération chromatique du polyptyque qui donne son titre à l'exposition cèdent la place à quelque chose de plus sec, opaque et minéral. Sa forme circulaire évoque un paysage lunaire, sans que rien ne permette toutefois d'affirmer que ce que nous regardons est la Lune. Il pourrait tout aussi bien s'agir d'une planète, d'une cellule, d'un objectif photographique ou d'un œil vu de l'intérieur. Ici, cependant, l'œil semble s'être calcifié. Les veines deviennent des fissures ; le tissu organique se rapproche de l'os ; l'appareil fluide de la vision se durcit jusqu'à devenir une surface minérale. Si *Opsine* prend pour point de départ le mécanisme biologique photosensible par lequel la lumière devient signal et le monde devient visible, *Aster* aborde la vision depuis l'autre extrémité de sa trajectoire : détérioration, dégénérescence maculaire, opacification progressive ou disparition de ce qui pouvait autrefois être vu. La trace calcifiée du bol en verre par lequel ce récit a commencé revient ici à une autre échelle, non plus simplement comme le résidu d'une eau disparue, mais comme une image de ce que le temps fait subir à la matière vivante.

C'est à travers cette tension qu'une autre temporalité commence à émerger sous l'abondance visuelle de l'exposition. *Opsine* tire peut-être son nom d'un mécanisme photosensible, mais son invitation à voir — ou à sentir — au-delà du visible nous conduit finalement vers la question du temps. La perception elle-même est temporelle : une image persiste après la disparition de sa source ; la mémoire superpose au présent ce qui n'est plus là ; l'anticipation fait s'infiltrer dans l'instant ce qui n'a pas encore eu lieu. Nous ne pouvons habiter le présent sans l'imprégner continuellement de passé et de futur. Les superpositions de Nielsen donnent une forme matérielle à cette condition. Ses images ne sont jamais simplement présentes. Elles adviennent en portant en elles des images antérieures, tout en se transformant au gré de la lumière, du mouvement et de la durée.

Le temps, donc, n'est pas seulement une question de mouvement vertigineux entre les échelles

THE PILL®

cellulaire et planétaire qui structure *Opsine*. Il est aussi affaire de passage et, plus troublant encore, de notre propre passage. L'eau s'évapore. La lumière s'estompe. Les corps vieillissent ; la vision se trouble ; la mémoire perd ses contours. Vue sous cet angle, la luxuriance psychédélique de l'exposition se charge d'un courant sous-jacent plus sombre. Son abondance ne l'emporte pas sur la disparition, mais semble au contraire surgir précisément contre elle : couche après couche, image après image, comme si l'accumulation pouvait répondre à la prise de conscience que tout ce qui est visible est déjà en train de changer.

Peut-être est-ce là l'inconscient de l'exposition : un deuil enfoui sous son exubérance chromatique, non pas celui d'une chose qui aurait été perdue, mais celui du travail ordinaire et irréversible du temps lui-même. Ce qui demeure n'est pas la préservation, mais le résidu — minéral, photographique, rétinien, affectif —, les traces à travers lesquelles ce qui a disparu continue, aussi imparfaitement soit-il, d'émaner dans le présent.

Texte de Asli Seven, Septembre 2026