

# RESENHAS

## **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**

Didi-Huberman, Georges

Tradução Vera Ribeiro

Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015

**Francisco (Chico) Fernandes**

*Invenção da histeria* é o primeiro livro de Georges Didi-Huberman, e apenas recentemente sua tradução foi lançada no Brasil. O livro trata da análise de imagens e documentos sobre a produção iconográfica e a prática clínica da Salpêtrière entre 1875 e 1880, período em que a fotografia entra no universo clínico, em um hospital que concentrava tantas enfermas com um problema tão peculiar, a histeria. O principal médico e diretor do hospital era Jean-Martin Charcot, e seu trabalho na clínica foi inaugural e, aliás, abriu caminhos para as pesquisas de Sigmund Freud e o surgimento da psicanálise, bem como para a utilização da fotografia na medicina. E no centro desse contexto tão peculiar, o mais importante: as enfermas histéricas com toda a sua intempestividade de desejos pulsantes e conflituosos, em que muitos sintomas desafiam o olhar, em inúmeras imagens de todo tipo de ataque. Nesse livro Didi-Huberman problematiza os limites éticos dessa clínica e o uso e abuso das imagens, de uma espetacularização midiática, seja ao vivo, nas aulas que eram ministradas às terças-feiras, no teatro das sextas-feiras ou principalmente pela extensa quantidade de imagens realizadas.

O questionamento da metodologia clínica de Charcot ocorre em diversas passagens, como, por exemplo, em seu interesse taxonômico de conhecer e classificar todas as nuances dos di-

versos tipos de enfermidades histéricas. Teria havido, portanto, para Didi-Huberman, a invenção da histeria uma vez que a incitava. Realmente não há histeria, uma doença criada para prender mulheres intempestivas, excessivas ou chatas. A doença é criada a partir de uma necessidade, um desejo, à medida que “a ciência interpela e desafia os desafios à ciência”(46). Era como se ali ocorresse um novo tipo de acontecimento; por meio das imagens e das aulas públicas ocorria um espetáculo de sofrimento; Didi-Huberman aponta para a teatralização e ficcionalidade em toda dinâmica do hospital. Charcot ocupa então o lugar de um regente, como “o grande diretor teatral dos sintomas” (45), pois conduzia a clínica no hospital e proferia aulas demonstrando suas técnicas com as enfermas ao vivo. Ele inventou o método, fez avanços incríveis quanto ao uso da hipnose, por exemplo, inovação para acessar a cena primária e efetiva para tratar certos sintomas. Didi-Huberman algumas vezes aponta o que seria a boa-fé de Charcot, seu desejo de imparcialidade científica, mas destaca sua impossibilidade. Vê sua metodologia como eticamente problemática: “a tentativa tornou-se forçada; depois, de certa maneira, ignóbil”(40). Prática clínica a partir de muitas violações às enfermas.

Ao longo do livro o autor inclui diversas reflexões sobre fotografia, intrincadas ao momento histórico, à dinâmica da Salpêtrière e a seu uso para fins científicos. Ele sinaliza esse aspecto da fotografia como um fenômeno de interseção entre real e fantasia, e registra que “a máquina fotográfica é de fabricação inteiramente filosófica: é um instrumento do *cogito*”(93). Considera ainda que havia no hospital todo tipo de edição para garantir uma leitura específica, tendo, para isso, sido feitos todos os tipos de montagem e manipulação – por

exemplo, não utilizar imagens de certas expressões de sofrimento, adotar o uso de retoques ou incitar as enfermas a determinado tipo de ataque para sua documentação. E examina profundamente qualidades fenomenológicas da fotografia, como o corte, o instante, a relação entre índice e ficção.

O autor analisa ainda os inúmeros tipos de expressão corporal e facial contidos nas imagens, como contorções do corpo, que eventualmente se transformavam em contraturas, nas diversas fases do ataque histérico, ou faciais, como o olho torto, a boca torta, a cegueira histérica, o grito, a mudez. Um termo utilizado por Didi-Huberman bastante importante para ser aproximado à palavra iconografia é *pathosformel*, desenvolvido por Aby Warburg e reatualizado por ele em seu livro *A imagem sobrevivente*. Esse termo não esclarece, mas trunca o pensamento, evidencia um aspecto conflituoso, uma fórmula patológica das intensidades.

O problema central desse livro é o limite ético de como lidar com a dor do outro, a imagem de sua dor. Nesse sentido, *Invenção da histeria* se aproxima de outro livro de Georges Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo*, em que analisa quatro fotogramas feitos por presos dentro de campos de concentração nazistas. Nesse livro há uma importante e longa discussão sobre o limite ético de se lidar com a imagem da dor, e sua profunda necessidade. *Invenção da histeria* tem sido bastante lido por psicanalistas justamente por seu rigor e generosidade ao tratar desses temas, pela questão específica da histeria e pela questão mais ampla de como lidar com o outro. E o conjunto de sua obra já há muito tempo tem sido importante para uma teoria da arte atual.

## Em torno do corpo

Matesco, Viviane

Niterói: PPGCA-UFF, 196p

Coleção Mosaico: Estudos Contemporâneos das Artes

## Wilton Montenegro

O livro recém-lançado da historiadora e crítica de arte Viviane Matesco faz um passeio por obras que possuem o corpo como referencial à noção de performances, happenings e ações, tentando estabelecer “a noção de um corpo literal como singularidade na arte contemporânea”, como afirma já na introdução. A autora faz, ainda, um alerta sobre o conceito de corpo não ser um termo universal, e que varia segundo a cultura. Sua opção, desenvolvida em três capítulos, situa o “Contexto no Brasil” – chegando, por exemplo, até a Michel Groisman e ao coletivo Opavivará –, o “Corpo em presença”, com bastante destaque de artistas norte-americanos, e o “Corpo desdobrado”. Claramente apoiada no pensamento de Georges Bataille e Georges Didi-Huberman, empreende um mergulho no corpo, mas não tanto como historiadora, e sim às vezes como antropóloga ou, como prefere Clifford Geertz, na prática contemporânea, tanto o historiador tem que olhar para os lados como o antropólogo deve olhar para trás. Afinal, a autora escreve sobre acontecimentos que dizem respeito ao corpo ocorridos nos últimos 60 anos.

Inicialmente, relações como original e cópia ou questões sobre o deslocamento das certezas que as imagens provocam, numa espécie de antropofagia da experiência interior, são abordadas numa linguagem clara, lúcida, quase didática. Digo quase, em especial pela paixão com que

aborda as obras de Barrio e Tunga, mas não só. Do primeiro, enfatiza que a obra, ou melhor, o trabalho, se dispersa no tecido urbano e evidencia, além dos refugos e da experiência, aquilo que não se vivencia (59).

No capítulo “Corpo em presença” faz um apinhado histórico calçado especialmente, mas não só, em artistas como Allan Kaprow, Vito Acconci, Bruce Naumann, Chris Burden etc. Sobre Burden, diz que os “objetos são elementos, ao lado das fotografias, que convencem o público da existência da performance. Ele se eletrocutou, foi baleado e cortado *apenas para ser fotografado*” (90, grifo nosso). E ainda, sobre Gina Pane, observa que a “ação é pensada tendo o *close* fotográfico como pressuposto” (93) – filme e foto como/no processo. A autora desmonta impiedosamente conceitos equivocados de outros autores, mas escorrega na frase sobre Gina Pane, ao justificar a escolha do vídeo em que a artista é queimada por uma vela: “*concluimos* que uma fotografia não daria o peso do sofrimento dos 24 minutos” (94, grifo nosso). Ora, a artista escolheu o vídeo, a menção a qualquer meio que não tenha sido escolhido é, para dizer o mínimo, gratuita. Em seguida, acusa Françoise Parfait de diluir a importância de Nauman e Acconci “na relação entre imagem e performance ao colocar no mesmo registro trabalhos realizados a partir de referências diversas”. A autora justifica os artistas dizendo que eles “desenvolvem seus trabalhos em estúdio, pois em seus casos, não se trata de uma ação independente realizada diante de um público, mas de ação realizada enquanto imagem, e esse sentido suspende qualquer naturalismo citado” pela historiadora francesa (95). Fica a dúvida: se tudo é imagem, essas categorizações talvez devessem ser postas sob suspeita. Ou mais bem explicadas. À parte isso, ao realçar o pensamento das imagens

que acompanham as obras como parte delas para além do registro, constituindo-se não raro como performance em si, videoperformance – o artista, portanto, está na obra e não o inverso –, a autora assume dizer que foi “a consciência de representação imposta por trabalhos pensados como imagem que tornou possível a consolidação de uma linguagem do corpo nas categorias *performance* e *videoperformance*” (100). Por algum motivo, ou falha, não nos lembramos de a autora ter usado a palavra “fotoperformance”, apesar de expressões como “Ana Mendieta e Gina Pane. Essas artistas (...) utilizarão a fotografia para realizar seus trabalhos” (p.80).

No capítulo “Corpo desdobrado”, ao descrever a obra *Eixos exógenos*, a autora afirma que “Tunga expõe a questão do duplo com lógica perfeita”; todavia, ao expor o que se dá a ver – “pois vemos o que não está lá” (133) –, a imaterialidade do perfil de forma contínua revela o invisível, ou seja, de onde se veja, o visto é contínuo, não há duplo, a não ser se imaginarmos a obra tridimensional como sendo bidimensional, isto é, composta por apenas dois lados opostos na escultura – o que é apenas na origem: quando o artista desenha o perfil frontal da modelo, para daí fazer o percurso do desbaste do tronco de madeira, e o que ele faz é colocar o corpo no torno. A autora aproveitará, mais adiante a propósito do torno, para reforçar que o “trabalho não está contido em sua imagem, que, entretanto é a cifra que permite o acesso (...) aos mecanismos internos da obra” (138). Cremos que o texto indica a narrativa de Tunga como fluente por temporalidades, enquanto a de Barrio ocorre no tempo. Não há espaço, só temporalidade e tempo.

A destacar, a análise da obra de Cristina Salgado, no subcapítulo “Corpo-imagem posto a nu”: a aproximação com E. T. A. Hoffman, Freud e Hans

Bellmer, de certa forma sugere situar a artista acercada ao Dada. Ao destacar o procedimento de Bellmer com a boneca, publicado no n. 6 da revista *Minotaure*, acentua o “sistema operatório” de ambos (154), que “relacionam não apenas a imagem do corpo, mas o corpo da imagem” (156).

Ao longo desse pequeno grande livro, a autora discorre com segurança, sobre Tehching Hsieh, Márcia X e Laura Lima, encerrando com Tatiana Grinberg, Suzana Queiroga e Eliane Duarte, esta com uma feliz aproximação com o Eli Lotar da revista *Documents* (172). Para mencionar mais uma artista, raramente estudada, fala sobre o contraste entre o rápido e efêmero ato da performance, a vida na ação e o permanente que restará do lento ato de esculpir em mármore, local de “memória da finitude humana”, em Angela Freiberg (106) – que, aliás, apresentou este resenhista à autora nos idos dos anos 90 no Parque Lage, quando então travamos uma bela discussão sobre a fotografia da obra de arte.

De todo modo, dada a importância do pensamento exposto e como a tiragem é pequena, esperamos que a editora logo providencie a segunda edição. Aproveitamos para lamentar que a pessoa encarregada da revisão não teve o devido cuidado, deixando inúmeras vezes os nomes dos artistas com grafias diferentes, às vezes no mesmo período. Assim também, ou a gráfica ou a designer, alguém errou na composição e trocou as páginas 173 e 175. Fica o alerta aos leitores.

## Dentro

Programa Sala de Encontro: Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro

Abertura: 25 de março de 2017

## Jandir Jr.

Foi por ter-se percebido em um museu, e não percebido o museu e somente ele, que Paul Valéry iniciou um pequeno texto assim: “Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso”.<sup>1</sup> Da primeira metade do século 20, este escrito, O problema dos museus, tem as críticas que Valéry dirige ao museu com base em sua própria vivência quando visitante: no aviso que o adverte a não fumar ali; em alguém, um funcionário, que lhe retira a bengala quando na galeria; nas obras-primas que convivem próximas demais para que seus olhos as possam fruir sem que se perca algo de suas raridades quando sozinhas. É no corpo então que urge o embate com o museu em sua breve crítica, e, longe de uma discussão sobre métodos museológicos – apesar de implicado nela –, o impeditivo ao contato delicioso com as obras é que é visto em sua urgência; na vontade documental que o museu tem para com a obra-prima, sua presença enquanto maravilha se retrai de algum modo, e o exercício do espectral torna-se superficial, já que menos sensível.

Entender o museu como problema para a obra – perspectiva própria de uma primeira modernidade que reivindicou a autonomia da arte ao mesmo tempo em que tomou o museu como plataforma de localização do artístico na instância pública – baseou algumas elaborações que a tomaram por questão ao longo do último século, por vias que ora rechaçaram a instituição museal, ora se deram nela mesma: em seus modelos arquitetônicos em que a autonomia da obra de arte pôde figurar,



Dentro, Programa Sala de Encontro, Museu de Arte do Rio, 2017 Divulgação Foto Elisa Mendes

na emergência da curadoria como abertura a critérios outros ao do museu em sua ânsia universalizante, na crítica institucional e, em tudo isso, na reelaboração do museológico em si, desde em seus conceitos norteadores até em seu aporte expositivo. É aí, nessa senda, que a exposição *Dentro* pode ser localizada.

Mostra inicial do programa Sala de Encontro, primeiro projeto do novo diretor cultural do Museu de Arte do Rio, Evandro Salles, *Dentro* se dedica à aproximação do público com a arte por meio da fruição e do engajamento em atividades que devem ser realizadas em seu interior, onde convivem obras de tempos distintos, mas que não se fazem vizinhas por zonas de contato históricas; são seus aspectos mórficos que norteiam vizinhanças, lhes apontando interstícios, o que evidencia suas contiguidades, e apelando ao que se denota em

uma fruição primeira, a mais tátil possível. Assim, como o antigo *Busto de São Jorge* (primeira metade do século 20) carrega em seu peito um espaço vazio em formato circular, que traz a atenção para as reentrâncias de madeira em seu interior, uma pequena gravura de Mira Schendel, no outro extremo da sala, traz em si *Círculos concêntricos com 4 pontos* (1973), pequenos, dispostos entre seus espaçamentos, dando algum protagonismo aos intervalos entre as linhas circulares. De Waltercio Caldas, *Sempre* (1967) é composta de quatro sequências de um *grid* de pregos na parede em que também se dispõem, de quatro formas diferentes, quatro fios elásticos pretos amarrados em formatos retilíneos. De modo análogo ao que os pontos produzem na gravura de Mira, há alguns pregos que sobram, soltos, sem amarrações, que fazem não só os espaços ali vazios se alçarem a

uma condição de visibilidade até então impensada – como se, anterior a eles, vazio fosse sinônimo de invisível – como esses próprios pregos solitariamente penetrados na parede nua reluzirem, potenciais em sua condição de hipótese ao elástico já tensionado. Há ainda outras fotografias, pinturas pequenas, instalações centrais, trabalhos organizados modularmente, que evocam incessantemente seus vazios estruturantes. E o *design* de exposição em Dentro, composto por tablados em que se pode apoiar, grandes acolchoados e carpetes disponíveis para o corpo, livros da biblioteca do MAR organizados em *dégradé*, junto às obras que mencionei, torna o lacunar adentrável. Trata-se de um encontro sensível com o objeto artístico, para além de sua dimensão cognoscível e conteudista.

É curioso, contudo, que a abertura da Sala de Encontro em sua primeira versão tenha sido coincidente com o decorrer da exposição Lugares do Delírio, terceira e última parte do eixo curatorial Arte e Sociedade no Brasil, projeto de Paulo Herkenhoff, anterior diretor cultural da instituição. Nesse eixo, dedicam-se às exposições aspectos prementes do social: a moradia, a educação e, nessa terceira mostra, a loucura. É previsível, então, ainda que Sala de Encontro e Arte e Sociedade no Brasil compartilhem o anseio pela democratização da arte que norteia o Museu de Arte do Rio, que Paul Valéry se sentisse mal localizado em uma das exposições de Herkenhoff, já que, em sua tomada dos objetos expostos como indícios sociais, nas tais mostras o contato privilegiado e mavioso com uma obra não era primordial, porque não fundamental ao cumprimento da tarefa dialética necessária à constituição de uma crítica que articulasse as obras ao tema que as conjugavam ali, em exposição. Todavia, menos preciso que com Arte e Sociedade no Brasil, resta

incógnita uma possibilidade: se Valéry não se seduziria por Dentro; como se sabe, ainda que Sala de Encontro faça a conjugação museológica de obras que Paul Valéry tanto repudiou, suas preocupações se encontram habitando o museu, na vontade do contato inaugural do sujeito com o objeto artístico, indagando o que mesmo algum visitante indagará quando um espólio vier a seus olhos pela primeira vez, como o *Capacho* (2016) que reside no chão de Dentro, obra de Dias & Riedweg, em que está escrito: O que fazemos aqui?

#### NOTA

1 Valéry, Paul. O problema dos museus. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 6, n. 12: 31-34, dec. 2008. ISSN 2178-0447. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>>. Acesso em: 30 abr. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003>.

#### Soulèvement

Jeu de Paume  
Paris, 18 out. 2016-15 jan. 2017

**Daniela Queiroz Campos**  
**Maura Voltarelli**

Soulèvement [Sublevação] consiste na mais recente exposição elaborada pelo historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman. A galeria de arte parisiense Jeu de Paume – afamada por seu passado revolucionário – abriga a primeira “exibição” desse grande projeto de pesquisa. A mostra terá mais quatro apresentações, em instituições de arte de diferentes países: Museo Nacio-

nal d'Art de Catalunya (Barcelona/Espanha), Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires/Argentina), Museo Universitario de Arte Contemporánea (Cidade do México/México) e Galerie de l'Université du Québec à Montréal et la Cinémathèque Québécoise (Québec/Canadá).

Bem como frisado por Georges Didi-Huberman no primeiro encontro do seminário destinado à temática,<sup>1</sup> a exposição não consiste em agrupamento imagético fechado. Ela constitui um grande e aberto intento de pesquisa. Será acompanhada de eventos – acadêmicos e não – nos respectivos museus e de provavelmente três anos de seus reputados seminários, que como de hábito terão lugar no auditório do Institut Nationale de Histoire de l'Art (Inha).

Soulèvement entrega ao espectador a montagem de imagens e textos de diferentes formatos e épocas – são fotografias, gravuras, vídeos, ilustrações, pinturas, excertos de textos. As imagens vão de traços de Goya, Marcel Duchamp, Victor Hugo, Antonin Artaud, fragmentos de textos de Michel Foucault, Nietzsche, Georges Bataille, Baudelaire, a excertos de filmes de Eisenstein, entre outros. A montagem é peça motora da exposição e tem diálogo direto com tantos outros “dispositivos da montagem”, como o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, as *Passagens*, de Walter Benjamin, as películas e os escritos de Serguei Eisenstein. Ao espectador da exposição cabe também – como enfatizou o próprio Eisenstein em seu *Sentido do filme* – elaborar suas próprias montagens a partir dos fragmentos selecionados e expostos por Didi-Huberman.

A ideia parte de Atlas, última exposição de Georges Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e também o titã da mitologia grega. Atlas, juntamente com seu irmão Prometeu, tentou liberar os seres humanos pelo saber,

entregando-lhes o fogo. Zeus, furioso, condena Atlas a carregar o peso do mundo sobre seus ombros. Tal narrativa é familiar a boa parte dos leitores de Didi-Huberman; agora, contudo, o gesto é outro. Soulèvement é gesto de Atlas que não suporta mais sustentar o peso do mundo. É como se Eva, em ato de revolta, abdicasse de sua milenar culpa pela expulsão do Éden.

A exposição organiza-se em cinco grandes partes, intituladas por simples palavras – Elementos (desencadeados), Gestos (intensos), Palavras (exclamadas), Conflitos (em chamas) e Desejos (indestrutíveis) –, que trazem o propósito dessa grande organização visual da revolta. Didi-Huberman alerta que essas divisões não configuram categorias, mas a forma como ele escolheu contar sua história. Soulèvement consiste numa exposição inquestionavelmente autoral e temática. Seu mote é um plano social e político, e o ponto de partida é Goya. Por quê? De acordo com Didi-Huberman precisamos criticar nossa sociedade, tal como os traços de Goya tão bem fizeram nos planos históricos, estéticos e filosóficos.

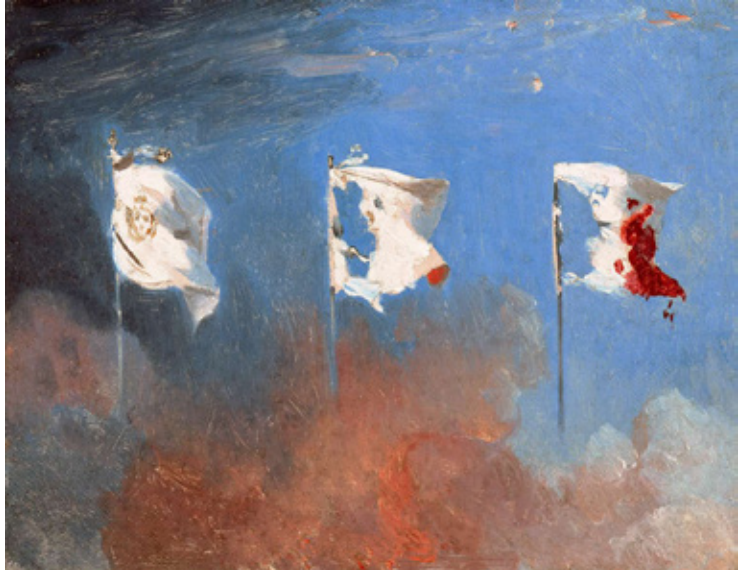
Um bom ponto de partida para pensarmos a exposição é a pequena tela *Les drapeaux* (1830), de Léon Cogniet, com suas três bandeiras, cujos tecidos esfacelados se apresentam drapeados. Trata-se de uma alegoria da Revolução Francesa, o vento que *soulève* os tecidos na tela de Cogniet é, na história contada por Didi-Huberman, o desejo. O desejo é uma espécie de *fil rouge* de toda a exposição. Na montagem imagética proposta, o vento é indicativo do desejo, como também o fora na imagem renascentista. A intenção é levar o espectador até as últimas salas da exposição, que abordam justamente o desejo.

*Grosso modo*, o *soulèvement* aborda o gesto, os movimentos – corporais, espaciais, sociais. O

primeiro som do *soulèvement* é o grito, e a primeira palavra é o não. Dizer não ao estado de coisas que oprime, diante do qual é preciso “levantar-se contra”, mas que também diz sim a uma outra realidade possível de ser vivida, pensada ou mesmo imaginada. Para o historiador da arte, o cinema abordou magistralmente a questão do *soulèvement* na Modernidade. Sendo assim, monta nas paredes de sua exposição fragmentos de filmes, como *Remontages* (2016), de Maria Kourkouta, que por sua vez evoca *A greve* (1925), de Serguei Eisenstein.

De Eisenstein vem outra imagem cerne da exposição, a figura de Odessa do filme *Encouraçado Potemkin* (1926), abordada como a “mãe dolorosa”. Assim como na prancha 42 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, a lamentação desdobra-se em múltiplas formas da figura feminina do *pathos* dionisíaco. A gestualidade de Odessa versa “a ideia, bem mais profunda e dialética, de uma *inversão energética do pathos da dor*”. O gesto de lamentação transforma-se em gesto de sublevação, de revolta, que começa a desenrolar a meada do pensamento daquilo que Georges Didi-Huberman chamou de *soulèvements*.

Pelos gestos expressos em *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, *Homme en blouse debout sur une barricade* (1848), de Gustave Courbet, e *Guerre civile* (1871), de Édouard Manet, Didi-Huberman chama-nos a perceber a dura época em que vivemos: apocalíptica. Por entre seu montar de imagens e textos, o fim de sua exposição aborda o apolíneo existente em todo dionisíaco. Nas imagens daqueles que morrem diante de uma barricada, nas quatro imagens de corpos incinerados de Auschwitz, Georges Didi-Huberman revela o desejo. O desejo daqueles que diante da morte buscam mostrar algo, nem que sejam quatro fotografias desfocadas.<sup>2</sup> O pano de fundo,



Léon Cogniet, *Les drapeaux*, 1830, óleo sobre tela  
Museu de Belas Artes, Orléans

drapeado, dessa exposição é freudiano. *Soulèvement* aborda a indestrutibilidade do desejo.

## NOTAS

1 Além das cinco exposições previstas, *Soulèvement* compreende um grande intento de pesquisa de Georges Didi-Huberman. Assim, *Soulèvement* agora também nomeia o seminário ministrado pelo diretor de pesquisa da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS) no Institut Nationale de Histoire de l'Art (INHA). O primeiro dia de aula dedicado à temática foi 1 fev. 2016, e a previsão é de que os seminários abordem a temática do *soulèvement* por um período aproximado de três anos.

2 As quatro fotografias desfocadas fazem aqui referência às imagens fotográficas encontradas no campo de concentração e extermínio de Auschwitz-Birkenau e que, tiradas clandestinamente, trouxeram à tona o processo de extermínio dos prisioneiros do campo e foram analisadas por Didi-Huberman em diferentes obras: *Images malgré tout* (2003), *Ecorces* (2011), *Sortir du noir* (2015).