

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CHANTIER PHOTOGRAPHIQUE : SES DISPOSITIFS D'APPARITION,
DE FABRICATION ET DE SPATIALISATION

THÈSE-CRÉATION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
LUCIE ROCHER

FÉVRIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



L. Rocher, *Chantier de la bibliothèque de l'UQAM*, juillet 2018.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier avec toute ma gratitude la professeure Thérèse St-Gelais et la professeure Sylvie Readman, respectivement directrice et codirectrice de ma thèse pour leurs précieux conseils et leurs soutiens indéfectibles qui m'ont permis de mener cette thèse à son terme.

Je souhaite également remercier chaleureusement mes parents qui ont éveillé mon goût pour les arts et les géographies multiples et qui m'ont transmis la curiosité nécessaire pour exprimer cette recherche.

Enfin, je tiens à adresser mes remerciements inconditionnels à mes amis proches pour leur écoute et leurs encouragements constants et généreux.

LISTE DES FIGURES

Figure A1	L. Rocher, <i>Capture d'écran 7.09.18</i> , 2018	34
Figure A2	Mathieu Mercier, <i>Standard Euro Palette</i> , 2000	35
Figure A3a	L. Rocher, <i>Panorama</i> , intervention in situ, 2018	39
Figure A3b	L. Rocher, <i>Panorama</i> , intervention in situ, 2018	39
Figure A3c	L. Rocher, <i>Panorama</i> , intervention in situ, 2018	72
Figure A4a	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> , 2018	40
Figure A4b	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> , 2018	41
Figure A5	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	46
Figure A6	L. Rocher, Documentation de résidence, 2018	47
Figure A7	L. Rocher, Documentation de résidence, 2018	47
Figure A8	L. Rocher, <i>Faits et causes</i> , 2017	65
Figure A9	Dorothea Rockburne, <i>Neighbourhood</i> , 1973	66
Figure A10	L. Rocher, <i>Faits et causes</i> , 2017	66
Figure A11	L. Rocher, <i>Angle coupé, hommage à Serge Tousignant</i> , 2017	67
Figure A12	Serge Tousignant, <i>Réflexions intérieures tri-modulaire</i> , 1983	68
Figure A13	Serge Tousignant, <i>Ruban gommé sur coin d'atelier, 4 points de visions</i> , 1973	68
C.1	Communiqué. Texte Julie Alary Lavallée, exposition <i>Faits et causes</i> , Z Art Space, 2017	70
Figure A14	L. Rocher, <i>Étant donnés</i> , VU, 2018	71
Figure A15	L. Rocher, <i>Étant donnés</i> , VU, 2018	73
Figure A16	L. Rocher, <i>Fantasmagories</i> , 2018	74
C.2	Communiqué. Texte Nathalie Bachand, exposition <i>Étant donnés</i> , VU, 2018	75
Figure A17	Exemple de dispositif optique stéréoscopique (stéréoscope de Holmes entre 1850 et 1900)	89
Figure A18	Fernand Léger, <i>Les constructeurs (état définitif)</i> , 1950	91
Figure A19	Chantier de l'immeuble de bureaux Fraumünsteramt, Zürich, 1899	93
Figure A20	A. Rodtchenko, <i>Entasser les piles à la scierie</i> , 1931	94
Figure A21	Christo et Jeanne Claude, <i>Wrapped cost</i> , 1969	96
Figure A22	Christo et Jeanne Claude	97
Figure A23	Christo et Jeanne Claude, vue intérieure du Museum of Contemporary Art Chicago, 1969	97
Figure A24	Robert Smithson, <i>Untitled</i> , 1969	99
Figure A25	Robert Smithson, <i>A Non site, Franklin, New Jersey</i> , 1968	99

Figure A26	Jan Dibbets, <i>Perspective Correction square with Diagonals</i> , 1968	101
Figure A27	Jean-Marc Bustamante, <i>LP IV</i> , 2009	103
Figure A28	Pierre Huygue, <i>Chantier Barbès-Rochecrouart</i> , 1994	104
Figure A29	Gordon Matta-Clark et Gerry Hovagimyan, <i>Conical Intersect</i> , 1975	105
Figure A30	Eva Hesse, <i>Hang Up</i> , 1966	111
Figure A31	Fischli & Weiss, Sculpture <i>Rhizome</i> en argile, 2016	130
Figure A32a	Fischli & Weiss, <i>How to work better</i> , 2016	136
Figure A32b	Fischli & Weiss, <i>Polyurethane Installations</i> (1991-), 2016	137
Figure A33a	Ibghy & Lemmens, <i>La vie mise au travail</i> , 2015	140
Figure A33b	Ibghy & Lemmens, <i>La vie mise au travail</i> , 2015	141
Figure A34a	Jonathan Monk, <i>Exhibit model three</i> , 2017	143
Figure A34b	Jonathan Monk, <i>Exhibit model three</i> , 2017	144
Figure A35a	Laura Lamiel, <i>Chambres de capture</i> , 2017	146
Figure A35b	Laura Lamiel, vue d'exposition Musée d'Art Moderne de Grenoble, 2001	147
Figure A36	L. Rocher, <i>Paris</i> , 2015	151
Figure A37	L. Rocher, <i>Vue d'atelier</i> , diapositive présentée dans <i>Cinq ans, cinq mois, cinq jours</i> , 2017	152
Figure A38	L. Rocher, <i>Vue d'atelier</i> , diapositive présentée dans <i>Cinq ans, cinq mois, cinq jours</i> , 2017	155
Figure A39	L. Rocher, <i>Ce(ux) qui reste(nt)</i> , 2019	156
Figure A40	Lara Almarcegui, gravats de chantier provenant de la montagne de Benlloch, 2011	159
Figure A41	Lara Almarcegui, gravats de chantier provenant de la montagne de Benlloch, 2011	160
Figure A42	Wolfgang Tillmans, <i>Silver 114</i> , 2012	162
Figure A43	Claude Rutault, <i>Définitions/méthodes (d/m)</i> , 1973	168
Figure A44	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> , 2018	172
Figure A45	L. Rocher, <i>Traverses</i> , 2019	174
Figure A46a	L. Rocher, <i>New Jersey</i> , 2015	178
Figure A46b	L. Rocher, <i>Mise en pratique</i> , 2016	178
Figure A47	Roman Signer, <i>Kanal</i> , 2005	179
Figure A48	Alice Aycock, <i>Sand fans</i> , 1971	180
Figure A49	L. Rocher, <i>Bricolages</i> , 2019	182
Figure A50	L. Rocher, <i>Parc Extension</i> , 2017	196
Figure A51	L. Rocher, <i>Traverses</i> , projection de <i>Diaporama</i> , 2019	200
Figure A52	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974	201

DOCUMENT SÉPARÉ

OUTRE MESURES

Figure B.1.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	2
Figure B.2.	L. Rocher, <i>Les précipités</i> (détail), 2017	3
Figure B.3.	L. Rocher, <i>Les précipités</i> , 2017	4
Figure B.4.	L. Rocher, <i>Table à 145° et Gravités</i> , 2017	5
Figure B.5.	L. Rocher, <i>Gravités</i> , diptyque, 2017	6
Figure B.6.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	7
Figure B.7.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	8
Figure B.8.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	9
Figure B.9.	L. Rocher, <i>Pâmoison</i> , 2017	10
Figure B.10.	L. Rocher, <i>Cinq ans, cinq mois, cinq jours</i> , 2017	11
Figure B.11.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	12
Figure B.12.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	13
Figure B.13.	L. Rocher, <i>L'œil du vent</i> , Tim Ingold, 2017	14
Figure B.14.	L. Rocher, <i>Recto verso</i> (version 2), 2017	15
Figure B.15.	L. Rocher, <i>Table-socle, Outre mesures</i> , 2017	16
Figure B.16.	L. Rocher, <i>Table-socle, Outre mesures</i> , 2017	17
Figure B.17.	L. Rocher, <i>Table-socle, Outre mesures</i> , 2017	18
Figure B.18.	L. Rocher, <i>Sans titre</i> , 2017	19
Figure B.19.	L. Rocher, <i>Reflet doublé in situ #3</i> , 2017	20
Figure B.20.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	21
Figure B.21.	L. Rocher, <i>Outre mesures</i> , 2017	22
C.3 Article	J-M. Quirion, <i>Ciel Variable</i> , 2018	23

FAITS ET CAUSES

Figure B.22.	L. Rocher, <i>Faits et causes</i> , 2017	25
Figure B.23.	L. Rocher, <i>Diagonal(e) #2 et Reflet doublé in situ #2</i> , 2017	26
Figure B.24.	L. Rocher, <i>Angle coupé hommage à S. Tousignant</i> , 2017	27
Figure B.25.	L. Rocher, <i>Atelier</i> , 2017	28
Figure B.26.	L. Rocher, <i>Chantier d'atelier</i> , 2017	29
Figure B.27.	L. Rocher, <i>Diagonal(e) #2</i> , 2017	30
Figure B.28.	L. Rocher, <i>Diagonal(e) #2</i> , 2017	31
Figure B.29.	L. Rocher, <i>Faits et causes</i> , 2017	32
Figure B.29/B.	L. Rocher, <i>Diagonal(e) #1</i> , 2017	33
C.4 Article	Valérie Hénault, <i>Espace</i> , 2018	34

ÉTANT DONNÉS

Figure B.30.	L. Rocher, <i>Chantier</i> (vue de face), VU, 2018	36
Figure B.31.	L. Rocher, <i>Chantier</i> (vue de côté), VU, 2018	37
Figure B.32.	L. Rocher, <i>Étant donnés</i> , VU, 2018	38
Figure B.33.	L. Rocher, <i>Panorama I</i> , installation in situ, VU, 2018	39
Figure B.34.	L. Rocher, <i>Panorama I</i> (détail), VU, 2018	40
Figure B.35.	L. Rocher, <i>Étant donnés</i> , VU, 2018	41
Figure B.36.	L. Rocher, <i>Chantier</i> (vue de côté 2), VU, Québec, 2018	42
Figure B.37.	L. Rocher, <i>Cinq ans, cinq mois, cinq jours</i> #2, 2018	43
Figure B.38.	L. Rocher, <i>Étant donnés</i> , 2018	44
Figure B.39.	L. Rocher, <i>Chantier et Reflet doublé in situ</i> #5, 2018	45
Figure B.40.	L. Rocher, <i>Chantier</i> (détail), VU, 2018	46
Figure B.41.	L. Rocher, <i>Chantier</i> (détail), VU, 2018	47
Figure B.42.	L. Rocher, <i>Fantasmagories</i> , VU, 2018	48
Figure B.43.	L. Rocher, <i>Reflet doublé in situ</i> #5, 2018	49

JE N'AI DU RESTE RIEN DE SPÉCIAL À VOUS DIRE (exposition collective)

Figure B.44.	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> (détail), 2018	51
Figure B.45.	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> (vue de face), 2018	52
Figure B.46.	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> (vue de côté), 2018	53
Figure B.47.	L. Rocher, <i>Stockage I et II</i> , 2018	54

ANNEXE A	A – H. L. Rocher, <i>Résidence</i> (Japon), 2018	56
	I – P. L. Rocher, <i>Exposition Traverses</i> , Occurrence, 2019	65
	Article : Marie-Eve Charron, <i>Le Devoir</i> , 2019	73

ANNEXE B	a. Christian Marclay, <i>Allover</i> , 2008	75
	b. William Henry Fox Talbot, <i>Adiantum Capillus-Veneris</i> , 1839	76
	c. Michael Snow, <i>Authorization</i> , 1969	77
	d. Uta Barth, <i>Sundial (07.2)</i> , 2007	78
	e. Alice Aycock, <i>Studies for a town</i> , 1977	79

AVANT-PROPOS

Comme de nombreuses mégalo­poles, la ville de Montréal se déploie dans une effervescence industrielle et économique qui donne lieu à de grands chantiers urbains et pour reconstruire, il faut détruire. Cette ville est en chantier permanent de mai à novembre. La rue De Gaspé (Mile End) réputée dans le passé pour ses industries textiles a connu de grands aménagements au cours des cinq dernières années, correspondant également au moment où j'ai décidé d'y installer mon atelier au numéro 5445, deux mois après mon arrivée à Montréal en 2013. J'ai depuis l'atelier 424. Ma pratique photographique est partie de là, de ce rectangle de 650 pieds carrés partagé avec trois personnes, où j'ai un espace presque carré de 160 pieds carrés, près de la fenêtre principale. J'ai documenté la transformation et les aménagements du bâtiment en parallèle de mes activités menées à l'atelier. Cependant ce corpus de photographies ne fera pas l'objet ici d'une analyse particulière. Faire des « pauses » régulières en dehors de l'atelier mais sans pour autant quitter le bâtiment, déambuler en fin de journée, pendant plusieurs mois, entre les matériaux bruts, après que les ouvriers soient partis, aura contribué significativement au choix de mes sujets photographiques. Ce contexte-décor-dehors de l'atelier a nourri continuellement la pratique du *chantier photographique* dont il sera question ici.

Ce texte, et par association son écriture, est un moyen, le dernier certainement, de créer un espace où il m'est encore possible « d'agir » et d'intervenir sur mes images après ou avant qu'elles aient été produites, vues ou exposées. C'est affirmer l'idée qu'une image fait être ce qu'elle montre. J'ai ainsi choisi de commencer cet essai par une description détaillée de ma pratique en gardant en mémoire ces trois questions qui définissent l'acte photographique : qu'est-ce qui est représenté ? Comment cela a-t-il été produit ? Comment cela est-il perçu ? Ce choix méthodologique me permet de placer la pratique comme la première source – la raison première – à ce travail d'écriture. Une façon de convaincre le lecteur que cette thèse est en somme un exercice pour « vouloir-montrer » toujours plus ce que je fais c'est-à-dire ce que les images me font et comment je décide de les donner à voir. Aussi, je ne voyais donc pas comment il m'aurait été possible de commencer à écrire ailleurs qu'à l'endroit même où la pratique s'est affirmée, à savoir mon atelier. J'ai ainsi rédigé la majeure partie de cet essai dans ce lieu intime et réconfortant, qui donne la confiance nécessaire à toute production, qu'elle soit textuelle ou visuelle n'y a rien changé.

RÉSUMÉ

À travers l'histoire de la photographie et les caractéristiques (temporelles, matérielles et techniques) intrinsèques au médium, j'interroge, par l'intermédiaire de ma pratique de l'image et de son déploiement entre 2013 et 2019 ce qui relève spécifiquement de son *processus* interne. L'expression *chantier photographique* guidera et accompagnera l'analyse des dispositifs d'apparition, de fabrication et de spatialisation de moncorpus d'images. L'originalité de cette thèse recherche-crédation réside dans cette expression inventée de *chantier photographique* empruntée au vocabulaire architectural et visuel et qui désigne la création, à la fois source d'inspiration, sujet principal de mes images mais aussi moyen – outils pour les révéler. Je questionnerai ainsi au premier chapitre les conditions mêmes de sa mise en œuvre, sa nature d'indice et de traces, ainsi que son contexte de monstration, en somme ses *dispositifs* pour être vu et lu. Ce chapitre sera l'occasion de définir mon *anti-archive* (les documents relatifs à la pratique) ainsi que la *performativité photographique* qui le caractérise. Au deuxième chapitre, je développerai cette mise en *situations* de mes travaux en les mettant en correspondance avec la réflexion d'artistes contemporains du xx^e siècle (Land Art/ Process Art) ayant un goût pour l'inachevé et le processus. Puis je compléterai les fondations de mon chantier photographique, en évoquant ses dispositions pour être reconnu comme tel (ses *agirs* et ses cadrages théoriques, le langage photographique sur lequel il s'appuie). Au troisième chapitre c'est à travers des comptes rendus comparatifs de pratiques d'expositions liées à mon parcours individuel de spectatrice (entre 2016 et 2018) travaillant plastiquement ou conceptuellement le chantier de construction, que je contribuerai à inscrire ma réflexion dans le champ de l'art *in situ*, l'art minimal, l'architecture post-moderniste et les théories de l'exposition. Je comparerai les lieux où mes créations se produisent et s'exposent (atelier / galerie) ainsi que les différents temps où elles se forment (montage / démontage). J'affirmerai une posture de « bricoleuse » qui contribue à maintenir consciemment toutes les traces visibles de sa production (la *para-crédation*) sans en hiérarchiser le contenu. Enfin, c'est à partir de la destruction/construction des dimensions matérielles, spatiales, et philosophiques de mes images que je dessinerai la figure mentale de ma pratique du photographique. Cette recherche est un énoncé performatif, qui associe l'expérience (théorique et pratique) de son auteure à des références ancrées dans le champ de l'art du xx^e siècle, de l'architecture et de la sculpture afin d'envisager le « méta-photographique » dont elle se revendique. Le parcours réflexif qui a été tracé dans ces prochaines pages n'est pourtant ni un commentaire, ni une description d'une pratique artistique mais plutôt une réflexion-œuvre à part entière au service d'une pensée active toujours en cours d'élaboration.

Mots clés : Processus, dispositif, matérialité et spatialité de l'image, chantier, architecture, (post)-photographique.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
RÉSUMÉ	v
LISTE DES FIGURES	viii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I	
LA CRÉATION : <i>OUTRE MESURES</i> À LA MAISON DE LA CULTURE FRONTENAC	11
1.1. Description de la documentation visuelle ou <i>anti-archive</i>	11
1.1.1. <i>Outre mesures</i>	15
1.1.2. Retour sur la scénographie générale de l'exposition	32
1.1.3. La performativité photographique	49
1.1.4. Le texte d'accompagnement de l'exposition <i>Outre mesures</i>	53
1.1.5. Les cartels descriptifs ou <i>récits autorisés</i>	57
1.2. Les expositions précédant et suivant <i>Outre mesures</i>	64
1.2.1. Ce qui a précédé <i>Outre mesures</i> : <i>Fait et causes</i>	64
1.2.2. Ce qui a suivi <i>Outre mesures</i> : <i>Étant donné</i>	71
1.3. Tableau du vocabulaire de la recherche	76
 CHAPITRE II	
LE PHOTOGRAPHIQUE EN SITUATIONS	85
2. 1. Histoires photographiques, interprétation et contemporanéité du chantier dans l'art	90
2.1.1. L'apparition de l'image de chantier	92
2.1.2. Les « ouvriers » du <i>Land Art</i>	98
2.1.3. Les « artisans » du <i>Process art</i>	110
2.2. Le chantier dans ma conception du photographique	113
2.2.1. Une question de points de fuite	115
2.2.2. Utopies et disparitions du point de vue, le cas d'une œuvre : <i>Cinq ans, cinq mois, cinq jours</i>	116
2.2.3. Une question « d'agirs »	118
2.2.4. La nécessité de photographier	119
2.3. Le <i>chantier photographique</i> : le concept en situations	121

2.3.1. Le mimétisme vis-à-vis du chantier de construction-production	123
2.3.2. Positionnement et cadrage du langage photographique	125
2.3.2.1. Au premier plan	125
2.3.2.2. En arrière-plan	126
 CHAPITRE III	
LES DIMENSIONS DE L'IMAGE	131
3.1. Exposition de chantiers	133
3.1.1. Fischli & Weiss	137
3.1.2. Ibghy & Lemmens	141
3.1.3. Jonathan Monk	144
3.1.4. Laura Lamiel	147
3.2. La dimension matérielle de l'image : corps-image-matière	150
3.2.1. La fabrication et l'apparition de l'image	150
3.2.2. Le format et la forme de l'image	153
3.2.3. L'im/matérialité de l'image et son support	154
3.2.4. Les résidus et artefacts de la pratique : la « para-crétation »	158
3.2.5. La pratique d'atelier : des actes et des agirs	163
3.2.6. Du bricolage	164
3.3. La dimension spatiale de l'image et ses agencements : la construction visuelle de l'œuvre	166
3.3.1. Chantier vs atelier vs galerie	166
3.3.2. La mise en espace, contrer ou détruire le mur	171
3.3.3. La position du photographe vs la position du spectateur : faire l'expérience de l'œuvre dans, par et à travers le déplacement du corps dans l'espace	183
3.4. Chantier et territoire – du politique dans l'image	186
3.5. La dimension philosophique de l'image : son hors-champ	192
3.5.1. Le chantier : construction et destruction du sens	193
3.5.2. Chronologie de la pratique – la notion de projet	197
CONCLUSION	204
FIGURES B	
DOCUMENTATION DE LA CRÉATION	(document séparé)
ANNEXE A et B	(document séparé)
BIBLIOGRAPHIE	209

INTRODUCTION

Le mot processus vient du latin *pro* (au sens de « vers l'avant ») et de *cessus*, *cedere* (« aller, marcher »), ce qui signifie aller vers l'avant, avancer. Le processus projette et envisage. Dans ce mouvement, cette avancée, se trouve ce qu'on ne sait pas encore, ce qu'on ne connaîtra qu'au terme d'un ensemble complexe de gestes, d'intuitions et de décisions. C'est le travail lorsqu'il active l'inconnu, lorsqu'il progresse à l'aveugle dans l'espace de l'atelier et dans celui, abstrait, de la pensée. Dans le processus logent des vestiges du temps : les passages de la matière. (Nathalie Bachand, texte d'introduction à l'exposition personnelle, *Étant donnés*, VU, 2018, C.2. p. 75).

Je m'intéresse aux « agirs » de l'image, dans la mesure où agir n'est ni faire, ni produire, mais être en mouvement, s'intéresser à ce qui s'opère dans l'image, à « ce qui s'y fait » (Debat, 2017, p. 62). C'est à travers le processus et ces « agirs » que des dispositifs d'apparition, de fabrication et de spatialisation de l'image sont apparus dans ma pratique et ont donné lieu à ce « chantier photographique » et théorique dont je ferai état dans cet essai.

Dans ma pratique, l'image se distingue d'une photographie. Elle peut être à la fois objet, sculpture, installation, point de vue, cadrage, vue. Elle accompagne et est en relation au support qui la (re)présente. Elle n'est pas nécessairement de forme orthogonale et en deux dimensions. Une image est à la fois la forme, le sujet ou l'objet de ma pratique. Tandis que la photographie indique davantage dans mon travail, le procédé chimique ou numérique – le mécanisme – qui permet d'extraire une image du réel et de créer une fiction à partir de celle-ci.

En prenant pour point de départ mon processus photographique, il s'agira de comprendre ce que la notion de « chantier » peut analyser, traverser et saisir de son développement. Et alors seulement d'élaborer à travers lui, une théorie (visuelle) des

écarts¹ en œuvre. Voici les questions de recherche que je pose : quelles notions pratiques et théoriques « le chantier photographique » travaille-t-il dans ma pratique de l'image (de sa captation à sa spatialisation) ? Comment faire de la mise en « chantier photographique » à l'intérieur de l'atelier et du cube blanc² de nouvelles conditions – définitions pour l'image qui permettront d'analyser mon corpus ? Comment ma pratique d'atelier conditionne-t-elle mon processus d'activité artistique (le développement de mon corpus) et s'annonce-t-elle comme une mise en chantier préalable à celle qui advient dans l'espace de la galerie ?

Le chantier c'est l'ouverture et la promesse de l'avenir, de ce qui sera. On pourrait lui opposer alors la photographie, davantage tournée sur son passé, qui montre surtout « ce qui n'est plus », un adjuvant de la mémoire, au service de l'instant dont elle provient, fatalement, révolu. Tout comme il est admis que le chantier est une étape indispensable à la construction d'un édifice, j'affirme que la photographie peut construire et soutenir elle aussi l'instant qui la produit (son image) après que ce dernier, cet instant, soit pourtant passé. Ainsi, l'instant qui produit la photographie est indispensable à la construction et à l'élaboration des contours de l'image et sera, à ce titre, traité et discuté avec autant d'importance que les sujets représentés par elle.

Si l'on s'en tient à la définition courante, le chantier désigne à la fois les matériaux qui le constituent mais aussi le lieu de l'action où se déroule la transformation de ces matériaux. Il s'établit dans un rapport temporel d'inachevé, en cours ou en voie d'achèvement mais sur lequel il reste encore à agir, à intervenir, à faire devenir. Paradoxalement je perçois le chantier comme un terrain propice à équilibrer-harmoniser les éléments qui composent mes expositions, là où le sens commun n'y verrait que chaos et désordre. Si je photographie les chantiers de construction c'est dans le but de créer une nouvelle biographie de mon travail qui se baserait sur des fictions du bâti. Cette réflexion m'amène à en extraire la problématique suivante : Quels

¹ Référence à R. Krauss (1990), *Le photographique, pour une théorie des écarts*, p. 15.

² *Cube blanc* traduction française de *White cube* signifie l'espace institutionnel de l'art, c'est-à-dire la galerie et les murs blancs qui lui sont généralement associés.

moyens et quelles stratégies sont utilisé(e)s pour (re)présenter et convoquer cet imaginaire du chantier à l'intérieur de ma pratique (mon *chantier photographique*) ?

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions, et les discours des êtres vivants. (Agamben, 2007, p. 31).

L'histoire du mot « dispositif » largement développée dans la philosophie foucauldienne (à travers le *panopticon* et le phénomène social d'emprisonnement) et reprise dans le court essai d'Agamben *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* est mentionnée ici pour sa réflexion sur l'optique (la physique) dans le sens de « réseau stratégiquement pensé » qui prédétermine la vision (Foucault, 1976, p. 97). Et non comme ce qui oriente, gouverne ou limite nos existences. Le mot « dispositif » ne concerne donc pas dans cette recherche le corps humain – le vivant – directement, il se concentre davantage sur son médiateur, le regard du spectateur, c'est-à-dire son œil.³ « Car le Regard, qui est littéralement, quelque chose à travers quoi l'on regarde, et l'Œil valident l'expérience. Ils se joignent à nous dès que nous entrons dans une exposition. » (O'Doherty, 1976-1981, p. 81). Aussi ce qui est commun au chantier de construction et aux dispositifs qui sont mis en place dans ma pratique de l'image, c'est la photographie : la question du temps, les sujets-matériaux-soutiens qui apparaissent et disparaissent, la transformation des états de la matière et de ses dimensions ou dispositions en vue de l'utilisateur et du spectateur. En somme c'est « une mise en acte de la photographie elle-même » (Dubois, 1990, p. 10), par l'intermédiaire de la figure du chantier qui conduira ma recherche. L'acte de faire image tout autant que l'acte de mémoire et d'enregistrement du réel, sont visibles et traversent chacune des décisions matérielles, formelles ou spatiales investies pour (re)présenter mes sujets.

³ Brian O'Doherty, « L'Œil et le Spectateur », p. 78 : « L'Œil et le Spectateur ne fusionnent pas, ils coopèrent. (...) L'Œil presse le corps de lui fournir des informations (induites par l'installation), le corps devient un moissonneur de données. »

Philippe Dubois dès son introduction à *L'acte photographique* (1990, p. 10) qualifiera de « *dispositif* (ou d'*installation*, mot parent davantage utilisé dans le champ de l'art contemporain) ce qui met en situation, selon une stratégie complexe, le photographe et le regardeur. » En outre, « à travers le dispositif l'artiste prend en charge la « prévision » des effets de l'art ; il « pré-voit » ce qui doit non seulement être vu (telle lumière, à tel endroit, devant tel tableau ou photo et aussi dans tel cadre et circonstances de visibilité), mais aussi [ce qui doit] être éprouvé voire pensé. » (S. Bonn p. 49). À travers cet essai j'espère ainsi « pré-voir », donner des *indices*⁴ (Krauss, 1990, p. 14), surtout accompagner, mais sans dicter une unique direction pour « voir » le travail de mes images entre elles, plutôt uniquement leurs correspondances passagères. Faire de cette intentionnalité et de ce désir, qui sont déjà présents à l'intérieur de ma pratique, des figures partageables et communicables aux autres (spectateurs, lecteurs) aussi bien par les mots qui vont suivre que par les images qui ont espéré plusieurs fois déjà les prononcer.

Afin de synthétiser et de cibler autrement les mots qui entourent cette recherche, j'ai souhaité réaliser un lexique du vocabulaire des notions importantes pour mon cheminement intellectuel qui revendique l'émergence d'une pensée du *chantier photographique*. Les mots sont des outils qui se construisent aussi visuellement. Lus ou écrits, ils ont provoqué au fur et à mesure de mes avancements théoriques des « images stabilisées », des écritures ou traces qui m'ont accompagnée et guidée pour observer mon travail. On retrouvera dans ce vocabulaire des concepts, des systèmes, des mots courants et des termes inventés qui fédèrent ma pratique photographique sans aboutir à une définition unique et fermée sur elle-même. Cette définition pour chacun est davantage aforme, non fixe et atemporelle. L'Image sera, par exemple, temporairement définie par un format ou un support et sujette à de possibles variations avec le temps. Le terme « image stabilisée » (c'est-à-dire la captation par la caméra de la mise en situation la plus récente du travail) est connexe à celui « d'image-chantier »,

⁴ Voir la définition dans le tableau de vocabulaire p. 77.

« d'image-mobile », « d'image élevée au carré » et « d'image-quelconque ». Ces manières différentes de nommer le travail sont utilisées sans hiérarchie, ni envie de devoir me limiter à l'une d'elles pour exprimer les facettes multiples de mon travail photographique. Autre exemple, les termes « protocole » et « dispositif »⁵ sont distingués, le premier renvoyant à la notion temporelle, celle d'un cheminement d'étapes pour arriver à une finalité, tandis que le deuxième fait davantage appel à un ensemble d'éléments hétéroclites convoqués pour maîtriser ou contrôler dans un temps donné, soit l'apparition, soit la fabrication ou la spatialisation de l'image photographique. Je préciserai cette intention plus spécifiquement dans l'introduction du chapitre III. Ce lexique fait ainsi état des mots qui engendrent des définitions ouvertes et multiples. J'assume le côté ludique de ce déplacement de termes parfois lourdement chargés (archive, dispositif, non-lieux, etc.). Cette dichotomie de la pensée me sert à trouver ma propre langue et fait parler au plus juste ma pratique d'aujourd'hui. Cependant, il existe bien un paradoxe dans le fait d'écrire et d'organiser une pensée qui se revendique de celle du chantier de construction où le désordre et l'ordre cohabitent dans un équilibre constant. Et pourtant, l'intérêt de ce « dispositif textuel-plastique » (Bonn, 2009, p. 50), celui d'écrire à partir de sa pratique, ici photographique, spatiale et aussi installative, ne se veut en rien le commentaire ou l'explication unique de celle-ci. Il me permet d'en énoncer le maximum de faces, d'espérer pointer ses nombreux points de vue ou ses expressions pour mieux les repérer et attester de leur existence. Cette thèse me permettra, je l'espère, d'être dans cette zone située entre les images décrites et les regards (ceux des lecteurs et des spectateurs) qui s'y porteront, dans cet intermédiaire où « l'écrit s'interpose ou expose, (devient) obstacle ou ouverture » (Bonn, 2009, p. 50). L'acte d'écrire et celui de photographier se rejoindront mais aussi se confronteront dans les mots et les images produites, car même s'ils sont des traces et des indices du processus en cours, celui-ci reste incontrôlable et fait résister ce qu'il y a de plus vivant en lui. Avec cet objectif, j'ai

⁵ Consulter la définition dans le tableau de vocabulaire p. 77.

choisi de m'appuyer sur une méthodologie empirique post-structuraliste qui laisse à l'improvisation et à l'expérimentation (de la pratique) une place centrale. Choisir une méthode post-structuraliste me permet d'affirmer le quotidien et le banal où mon chantier photographique s'inscrit au fondement même du cadre de mes expériences photographiques. Cette méthode déconstruit le sens, elle crée de l'écart dans le langage (d'où également ce choix d'établir un tableau de vocabulaire approprié et distinct des définitions courantes) et décentre la pensée qui traverse ma pratique de la photographie. Cependant, la méthodologie ne fera pas l'objet d'une analyse spécifique – en marge, préférant l'intégrer directement dans le cheminement du corps du texte pour voir ce qu'elle provoque dans et par l'écriture de ma recherche. L'acte photographique sera traité « comme un tout » qui comprend à égalité la prise de vue, le corpus d'images et sa mise en espace. J'avancerai ainsi des « hypothèses » sur ma pratique tout en n'en cherchant pas à dire absolument ce qu'elle est ou sera, au sens où Ernest Gombrich (1991, p. 64) emploie ce terme à propos de l'histoire de la création d'images : je chercherai à « donner “une définition de gauche à droite” [où] “ dans ce qui va suivre, j'appellerai [photographique] ceci ou cela, mais je ne peux pas dire ce qu'est [le photographique] » ». J'ai donc traité ce texte de la même façon que mes expositions, en tenant compte de ce qui a été déjà produit (par moi-même ou par d'autres) afin de (dé)construire une pensée (du chantier) photographique. J'établirai ainsi des analyses comparatives – des descriptions détaillées – de pratiques contemporaines formellement et théoriquement reliées à ma production artistique afin d'explicitier ses contours, d'en élaborer une première définition et d'affirmer ainsi ce qu'elle est ou n'est pas (du moins actuellement). Ces pratiques connexes ont été choisies parce qu'elles sont liées directement à mon parcours de spectatrice ou de lectrice. Partant de mon goût naturel pour les géographies multiples et croisées, de mon désir permanent de déplacements (j'ai réalisé notamment quatre résidences d'artistes à l'étranger depuis le début de mon doctorat), ces expositions d'autres artistes tout comme les lectures qui seront analysées dans cette recherche, ont été vues/lues et expérimentées chacune dans l'optique ambitieuse (et aussi hypothétique) qu'elles décroisonneraient ma pratique de

l'image, m'empêcheraient de circonscrire cette dernière au seul médium photographique pour la voir. Aussi, ma pratique, en se confrontant ainsi à des références interdisciplinaires : l'art installatif, l'architecture, la sculpture, la vidéo, la peinture, aura permis d'en multiplier la nature de son contenu et de devenir elle-même hybride (relevant de ce que je nomme mon « post-post photographique »). La lecture des ouvrages abordés a été réalisée aussi conjointement à l'avancement de la pratique et s'est organisée suivant des allers et des retours constants et intuitifs. Cette activité de « production silencieuse » [...] d'instant « perdus » à lire » (de Certeau, 1990, p. 69), a durablement contribué à la mémoire de mon corpus photographique : « le contexte social [et théorique] agit en retour sur les raisons pour lesquelles on fait des images et sur comment on les fait » (de Certeau, 1990, p. 69). Les expositions référencées dans ce travail ne sont en rien le reflet unique et absolu de ce qui aura pu être observé à la même période dans le champ de l'art contemporain et qui auraient pu interroger autrement les questions et objectifs de ma recherche énoncés précédemment. C'est davantage cette posture de spectatrice et d'artiste qui ont été privilégiées pour faire figurer ces références particulières et non la posture qu'aurait peut-être adoptée un(e) historien(ne) de l'art ou un(e) critique d'art. En effet, la chronologie des références choisies (leur description ainsi que leur comparaison dans ce texte) s'est basée sur ma conviction et ma curiosité de chercheuse au même titre que mon intuition d'artiste. Ces outils méthodologiques ne sont pas mesurables en tant que tels, ils assurent seulement l'existence du cheminement qui a eu lieu et ma capacité, en tant qu'auteure-sujet de ma propre recherche à le partager – à en faire état aujourd'hui. L'investissement de cette vision personnelle (subjective et inhérente à toute recherche) et le désir de vouloir en rendre compte dans cet essai deviennent en soi un engagement où une « méthode » et un cadre s'appliquent de fait. L'expérience et le récit de cette expérience (de photographe) chercheront à exprimer et à organiser les « instabilités », à pointer les doutes qui surviennent dans la pratique pour aider à établir sa spécificité.

Mettre ainsi en scène la vision et la narration de ma pratique et créer des dispositifs d'apparition, de fabrication et de spatialisation de l'image c'est désirer finalement

mettre en (haute) lumière cette contradiction : celle de faire des dispositifs-stratégies pour qu'ils deviennent fatalement, à leurs tours, des nouveaux cadres ; inventer des cadrages du regard et espérer faire de l'écriture une maîtrise du « système » qui se construit après les années, du système-environnement de représentation, de vision et de perception de ma pratique photographique, ce que François Soulages (1999) nomme aussi la quête d'un *impossible photographique*.

Le chantier de construction a fait l'objet de considérations théoriques en urbanisme (notamment dans l'aménagement des villes) ou en géographie (Ferrere, 2017, 2018), mais n'a pas été à ma connaissance l'objet d'une pratique-recherche artistique. C'est dans cet effort de contribution à la recherche et par le choix d'un corpus interdisciplinaire (architecture, sculpture, anthropologie etc.), que mon expérience visuelle et expérimentale de la figure du chantier de construction permettra de porter un nouveau regard sur ce territoire en marge qui s'inscrit dans le quotidien de tous.

Derrière la figure du chantier se cache par nature la notion d'inachevé et de processus. Comment les artistes contemporains traitent-ils ces deux perspectives (l'inachevé et le processus) dans leurs pratiques et comment expérimentent-ils et maintiennent-ils leurs retranscriptions, parfois jusque dans l'exposition – la réception de l'œuvre ? Comment ces notions (l'inachevé et le processus) deviennent-elles pertinentes pour critiquer, analyser, observer et saisir le réel (la société) ? Cette recherche propose d'explorer de tels questionnements et leur raisonnement à travers le prisme de ma pratique de la photographie. Pour cela, j'ai fait ici le choix d'un corpus d'œuvres lié à ma pratique en galerie, en choisissant de la circonscrire à trois expositions⁶ récentes : *Faits et causes* (Z Art Space, septembre 2017), *Outre mesures* (création du doctorat, Maison de la Culture Frontenac, novembre 2017- janvier 2018) et *Etant donnés* (VU, avril 2018) réalisées au cours des derniers mois et choisies pour cette proximité temporelle,

⁶ Il faut je crois, lorsque c'est possible, comparer plusieurs mises en espace de la pratique pour répondre aux questions qu'elle pose dans sa globalité. Une exposition met en jeu certains aspects donnés du travail qui se prolonge ou disparaît dans une autre. *Outre mesures* ne fait pas exception à la règle, j'ai donc choisi l'exposition qui l'a précédé et celle qui lui a succédé pour identifier ses tensions internes.

encadrant pour la première et la dernière exposition, la création évaluée par le jury. Ces expositions ont toutes été réalisées dans le contexte du cube blanc (ou presque)⁷. La documentation produite dans l'atelier n'a pas été entièrement exclue, ayant pleinement contribué à mettre en forme ces scénarios de mise en espace de mes photographies. Elle se devait ainsi de figurer au moins partiellement dans le texte de la présente thèse. Aussi, les autres expositions (de résidence à l'automne 2018 et *Traverses*) qui ont fait suite à ces trois premières, ont été convoquées brièvement afin de compléter, de répondre et d'ouvrir celles-ci à mes réflexions les plus récentes sans pour autant faire l'objet d'analyses supplémentaires.

Le chapitre I s'attachera à la description détaillée et à l'analyse des œuvres d'*Outre mesures*, qui seront ensuite questionnées grâce à la scénographie générale adoptée, elle-même regroupée en thématiques diverses (le cadre, la couleur, le reflet, etc.). Les éléments rattachés aux œuvres (les cartels, le texte de présentation, le titres des œuvres), mes *récits autorisés*, seront décrits et étudiés à la fin de cette première partie. Je m'attacherai à exprimer ce qui pourrait relever alors, selon moi, d'une *performativité photographique*. Suivra dans une seconde partie la description brève des deux expositions qui ont encadré la création *Outre mesures*. Dans une troisième partie, sous la forme d'un tableau, il s'agira d'établir et d'analyser le lexique du vocabulaire de ma recherche. J'espère, à la fin de ce chapitre, convaincre le lecteur que ce temps que j'ai passé à lui décrire l'image de ma pratique, est indissociable du temps que j'ai passé aussi à reconnaître l'image de ma pensée théorique. Dans le chapitre II, j'inscrirai donc mon « chantier photographique » dans l'histoire de l'art en le mettant en perspective de pratiques contemporaines, tout particulièrement deux, auxquelles je l'associe davantage, le *Land Art* et le *Process art*, apparues dans les années soixante aux États-Unis. Il s'agira de définir ce que j'entends alors par cette notion inventée de « chantier photographique », où et comment elle émerge non seulement à la racine de ces

⁷ La Maison de la Culture Frontenac a des murs gris et non blanc comme c'est souvent la norme du cube blanc, j'y reviendrai en détail dans le chapitre I lors de la description de l'œuvre *Reflet doublé in situ*.

mouvements artistiques marquant durablement les réflexions sur l'art contemporain (questionnant entre autres le statut de l'œuvre, les espaces où l'art prend forme, le *white cube* et le contexte de l'œuvre, la figure du commissaire-auteur des œuvres en situation) mais surtout aussi comment elle fait croître ma pratique et me permet d'agir photographiquement sur les aspects conceptuels et théoriques qu'elle sous-tend. Comment le contexte (historique et artistique) dans lequel ma pratique photographique s'inscrit, peut-il contribuer à faire exister-devenir-présent mon chantier photographique ? Le chapitre III révélera quant à lui les dimensions de l'image en jeu dans ce « chantier photographique » : à savoir matérielles (les supports et les artefacts de sa manifestation forme, format, support de l'image), spatiales (où et comment ce concept s'invite et se déplace dans la galerie vs l'atelier vs le chantier pendant le temps du montage par exemple), politiques et philosophiques (c'est-à-dire le sens qu'il convoque à l'intérieur mais aussi au-delà de sa présence et de sa visibilité plastique). La chronologie du travail (réunie sous le terme *anti-archive*), la notion de *projet* ainsi que la posture de *bricoleuse* que j'adopte, seront au cœur de ce troisième chapitre. En m'appuyant, dans une première partie sur l'analyse détaillée de trois expositions : Fischli & Weiss *How to work better* (Guggenheim Museum, 2016), Ibghy & Lemmens *La vie mise au travail* (galerie Bina Ellen, 2016), Jonathan Monk *Model exhibit II* (VOX, 2017) ainsi que sur le compte-rendu d'une visite d'atelier avec l'artiste française Laura Lamiel, j'établirai des points de rencontre entre chacune mais aussi en quoi elles se distinguent et informent davantage encore sur les situations soulevées par mon chantier photographique. Enfin, le traitement de ces dimensions de l'image permettra-t-il de faire reconnaître au lecteur mon chantier photographique comme un système autonome qui pourrait servir à d'autres artistes / chercheurs ou au contraire renforcera-t-il à sa lecture, sa complexité interne et son absolue dépendance vis-à-vis du développement de ma seule pratique ?

CHAPITRE I

LA CRÉATION : *OUTRE MESURES* À LA MAISON DE LA CULTURE FRONTENAC (novembre 2017/ janvier 2018)

J'ai essayé de ne pas faire une exposition qui a pour sujet un ensemble d'œuvres. Au contraire, je présente ici une exposition qui est faite par certaines œuvres. Il s'agit d'une inversion du concept d'exposition. (Extrait d'une interview de Giulio Paolini donnée par Jean-Marc Poinot en octobre 1987 au Musée des beaux-arts de Nantes pour l'exposition *De l'atelier à l'exposition*, p. 294).

Une exposition est faite d'une somme de situations – d'œuvres – dont j'exposerai ici quelques-uns de « mes scénarios » ; ceux qui relient les œuvres entre elles et ceux qui les distinguent. Ces scénarios sont perceptibles à travers ma documentation d'exposition et d'atelier, que j'ai nommé *anti-archive*.

1.1. Description de la documentation visuelle – ou *anti-archive*

L'*anti-archive* qualifie les documents photographiques relatifs à la pratique (vues d'exposition et d'atelier, etc.) et utilisés pour l'écriture de ce présent chapitre mais qui n'ont pas pour objectif de la fixer, de permettre son classement ou toute autre hiérarchisation de son développement (la présence du préfixe anti-). Elle sert plutôt à l'instruire c'est-à-dire qu'en la produisant, j'acquies une connaissance qui nourrit mon chantier photographique. Cette *anti-archive* pourrait être assimilée à un « document » de travail. « Document » dont l'étymologie latine *documentum*, du verbe *docere* signifie « enseigner », donc c'est le fait de renseigner les choix, de circonscrire autant

ce qui a marché que ce qui a échoué, et par là nourrir l'enseignement de ma pratique. Cette documentation est un témoignage pris sur le vif de l'exposition qui sert à renseigner ultérieurement (le spectateur) de l'existence des pièces – travaux – œuvres. En cela ce n'est pas une *archive* qui, par définition, aurait comme principal but de figer par le classement définitivement son développement. J'ai apporté à la production de cette *anti-archive* visuelle, autant de soin qu'aux œuvres qu'elle (re)présente, elle fait partie intégrante de mon processus de création. Peut-être qu'elle deviendra, un jour, le sujet des œuvres elles-mêmes. Je pourrais exposer cette documentation de mon chantier photographique telle qu'elle, sans autre visée que d'être le témoignage des multiples scénarios produits au cours du temps.⁸

Photographier un chantier fait coïncider l'amas de matière (l'image tout autant que ses artefacts) avec les différentes actions (l'acte photographique et celui de spatialisation) qui vont permettre son maintien ou sa dissolution dans le temps. Photographier un chantier c'est regarder le temps qui y passe donc agit sur lui, à priori cela relève davantage de la contemplation que de l'action. Et pourtant, dans cet acte photographique, que j'engage au présent, je rejoue aussi ce que l'ouvrier produit sur un chantier, j'accumule de la matière visuelle pour plus tard, je fais un tas avec toutes ces « vues » (phase de documentation et de captation) et, dans l'atelier, je trie, je déplace, j'imprime, j'agence, je modèle, j'agis pour fabriquer du sens à mon édifice photographique.

Le texte d'accompagnement de l'exposition *Outre mesures*, disponible au public, ainsi que les cartels placés à côté de certaines œuvres se trouvent à la fin de ce présent chapitre (à partir de la p. 53) et sont regroupés sous le terme de *récits autorisés*, emprunté à l'historien français de l'art contemporain et critique d'art, Jean-Michel Poinot (*Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, 1999).

⁸ Depuis le début de cet écrit, j'ai notamment présenté un corpus d'*anti-archive* – des vues d'une exposition réalisée au Japon à l'automne 2018 – dans une autre exposition personnelle, *Traverses*, galerie Occurrence, janvier-mars 2019 (voir Annexe A).

En marge des récits autorisés, il y a d'autres textes qui apparaissent, ceux que je n'ai pas écrits, ceux auxquels je ne m'attendais pas : les commentaires des spectateurs. J'ai choisi de retenir celui d'une spectatrice d'*Outre mesures* que j'ai trouvé tout à fait saisissant au regard de ma posture photographique et qui me permet d'introduire ce premier chapitre : « En voyant votre travail, j'ai d'abord pensé à l'oubli et puis à une façon de ne pas oublier. »⁹

Ce commentaire inscrit dans le livre d'or disponible à l'entrée de l'exposition m'a fait réagir dès sa première lecture. L'absence (récurrente) d'un sujet figuratif ou plutôt sa quête – malgré la fixité permanente de celui-ci sur le papier – est un moteur qui anime et contribue à mon désir de produire des images. Je pars toujours à la recherche de ce que je veux voir encore, une seconde fois pour ne pas oublier ou pour comprendre une situation, heureuse ou non, fictionnelle ou vécue. Je m'efforce de concilier sur un même plan, cette nostalgie nécessairement présente vis-à-vis de toute chose photographiée, avec ce besoin – mon obsession vive pour elle et qui la traverse dans l'acte photographique lui-même. « Les photographies actives d'aujourd'hui (qu'elles soient anciennes ou récentes) sont des précipités instables, quelque chose s'y joue dans un battement entre l'apparition et la disparition » (Durand, 1990, p. 12). Mes photographies sont vulnérables : « affectées par le moindre coup d'œil, par le moindre changement de lumière. Elles n'ont pas encore défini leur valeur propre » (O'Doherty, 1976-1981, p. 173).

Autre auteur à évoquer cette dualité intrinsèque à la photographie ou nostalgie de l'acte, Philippe Dubois, essayiste et théoricien français de l'image, entrevoit leur réconciliation dans le « ça », condensé et précipité qui fait se croiser le mouvement des images de ma pratique :

⁹ Extrait du livre d'or *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, spectatrice anonyme. Quelques mois plus tard, ce commentaire fut d'ailleurs imprimé et exposé à l'entrée de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, janvier 2019.

[...] tout cela finit toutefois par présenter une image de la photographie procédant d'une sorte d'*esthétique de la disparition* et de l'effacement, qui va fortement à l'encontre de cette conception trop répandue selon laquelle la photographie serait un comble de réel, un trop-plein de singularité existentielle, une pure manifestation du visible immédiat, bref, relèverait d'une *esthétique de la présence* irrésistible du réel et de l'inscription du référent. En abordant le champ par ses objets mortifères, les effets d'absence et de fiction du médium se révèlent avec insistance, transformant du même coup le sujet, l'objet, et le rapport qu'ils unit (qu'on l'appelle perception, description ou interprétation) en instances et en procès imaginaires, régis d'abord par une logique du fantasme (ou de la croyance) et instituant une structure flottante, sans termes déterminés, où simplement *ça* circule. Il y va, en somme, d'un regard (vidéo), d'une pulsion scopique, d'une force du voir, qui institue du non-être, c'est-à-dire qui dilue et l'objet (décrit) et le sujet (percevant), empêchant ainsi toute consistance de la pensée (cogito), au point que ne subsiste plus qu'un simple jeu d'aller et de retour, un pur mouvement, une fiction, une circulation fantas(ma)tique tournant infiniment et littéralement à vide. *Video ergo non sum*. (Dubois, 1990, p. 221).

Le « ça » serait dans mon travail, ce balancement entre le fait « d'oublier » et de « ne pas vouloir oublier » : c'est là que le médium photographique m'aide à maintenir le mouvement de l'un à l'autre. L'appareil photographique serait comparable à un balancier qui se déplacerait entre ces deux temps : celui de l'oubli et celui de la mémoire. Aussi, j'ai souhaité décrire dans ces prochaines pages, les œuvres avec précision afin de repérer les points de passage du « ça » cher à Dubois ainsi qu'à moi-même. La prochaine partie servira à la description détaillée des œuvres – des expérimentations – des tentatives qui furent présentées dans l'exposition *Outre mesures* (1.1.1.). Je poursuivrai en abordant un regard global sur l'ensemble de la création, la scénographie générale de l'exposition (1.1.2.) pour expliciter la définition de la performativité photographique et ce qu'elle annonce de mon processus de recherche (1.1.3.). J'intégrerai alors, à titre de documents, le texte de présentation ainsi que les cartels présentés dans l'exposition. (1.1.4 et 1.1.5.). La deuxième partie du présent chapitre s'attachera à faire un résumé succinct de l'exposition précédente la création, *Faits et causes* (1.2.1.) et de celle qui lui a succédé, *Etant donnés* (1.2.2.) afin de donner au lecteur tous les outils possibles de compréhension – d'interprétation

de la création *Outre mesures*. La dernière partie de ce chapitre (1.3.) sera donnée sous la forme d'un tableau, celui-ci présentera par ordre alphabétique les mots ou expressions chers à ma démarche. Ces derniers seront comparés à la définition du dictionnaire en regard de celle que je leur attribue, parfois radicalement opposée à ce sens premier.

1.1.1. *Outre mesures*

Mon travail de création au doctorat fut conçu comme un parcours libre, s'inspirant des déplacements des ouvriers sur un chantier de construction, conduisant vers des obstacles éventuels, j'ai souhaité diriger le regard du spectateur et l'inviter à observer des formes en attente d'être assemblées, ou présentant des objets ayant servi dans l'atelier mais restés inactifs – oubliés – sur un socle-table. Certains d'entre eux, au contraire, étaient encore amalgamés ensemble perdant ainsi de leur usage et attendaient le regard du spectateur pour s'animer. Dans cette exposition, il n'y avait aucune cloison visible pour séparer les différentes propositions photographiques, une façon d'embrasser, en un seul coup d'œil, l'étendue des travaux (les œuvres) et ceux peut-être qu'il resterait à produire.

Plongé dans une demi-obscurité, le studio 2 de la Maison de la Culture Frontenac s'apparentait à un chantier déserté, non plus par les ouvriers ou les techniciens, mais par l'artiste elle-même. Une fois les objets et les photographies transportées de l'atelier jusqu'à la salle d'exposition, l'artiste s'est retirée, laissant le spectateur seul face à ces différents états de la matière photographique.

Je souhaitais qu'émerge de ce faux-calme apparent de l'espace d'exposition, un mouvement discontinu mettant en relation les œuvres entre elles. Tracer des lignes mentales maintenant ou revenir plus tard avec une constellation concrète, voilà la seule promesse qui était faite au spectateur. (Extrait de notes prises pendant le montage de l'exposition *Outre mesures*, 2017).

Il s'agissait pour cette « hypothèse » de mise en espace de mes images de tracer des perspectives nombreuses, d'allouer un centre sans point de focalisation unique (mais

plutôt plusieurs). J'ai créé de nombreuses zones où le sens accordé au sujet était à construire (du regard) par déplacement et assemblages, un effort demandé au spectateur pour accéder au contenu de mes images.

La première grande ligne photographique tracée dans l'espace fut celle de *précipités* (B.3, 2017), droite et continue d'un mur à l'autre de l'espace. Barre de bois de treize mètres de long, face à l'entrée, annonçant sur le côté long de l'espace, un paysage en noir et blanc constitués de vingt-cinq photogrammes suspendus et mis en mouvement par deux ventilateurs placés à chaque extrémité.

C'est dans le contexte d'une mésaventure technologique, l'arrêt d'un disque dur externe et la perte de cinquante photographies, que cette installation fut imaginée. Rééquilibrer et compenser cette disparition virtuelle de mes photographies passa par la manipulation de l'objet défaillant et la décomposition complète de celui-ci afin de comprendre peut-être, ce qui avait cessé de fonctionner. C'est à partir de ce disque dur dysfonctionnel et de tous les éléments qui le composaient (emballage, vis, disques, etc.), que j'ai réalisé cinquante photogrammes originaux¹⁰ avec pour ambition de reprendre le contrôle sur cette réalité brutalement immobilisée et dont j'étais soudainement privée. Éclairées par deux rangées de spots de lumière projetant un blanc froid vers le mur, grâce à leur transparence, ces vingt-cinq compositions sur papier kodolith¹¹ révélaient en détail leur objet d'étude. Les vingt-cinq autres compositions étaient quant à elles, inaccessibles et placées dans une pochette noire opaque, disposée sur le socle-table, non loin du disque dur, quant à lui, démonté et placé sur une petite boîte lumineuse trouvée dans le bâtiment de mon atelier quelques jours auparavant (B.18. *Sans titre*, détail – disque dur, 2017).

L'installation au complet s'apparentait à une grande table lumineuse ouverte, référence au mobilier d'usage qui sert au photographe pour regarder des films négatifs ou des

¹⁰ Je pense aussi à la pratique des cyanotypes, *Allover (Dixie Chicks, Nat King Cole and Others)*, 2009, de Christian Marclay, réalisés quant à eux, à partir de cassettes audios ou encore historiquement, les *photogenic drawings* de Henri Fox Talbot (1839) (Annexe B, figure a et b).

¹¹ Papier argentique transparent, comparable à ceux utilisés dans le domaine médical pour faire une radiographie du corps humain.

positifs. Ces *précipités* étaient en mouvement – activés et soufflés – toutes les trois minutes environ par deux ventilateurs placés au sol, la tête orientée vers eux, comme pour rappeler l’opération de « séchage » du papier humide sorti des bacs de chimie.

Lorsque deux produits chimiques entrent en réaction, il y a toujours production d’une nouvelle substance. En phase liquide, il est possible qu’il y ait alors apparition de la nouvelle substance produite cette fois en phase solide. On appelle cela un précipité. Ça ressemble souvent à des petites agglomérations de matière.

Cette définition je l’ai appliqué dans son sens premier à ce disque. En chambre noire, au contact du papier photosensible (kodalith), l’objet est resté solide mais une fois son « image-disque » plongée dans les chimies, alors dans sa phase liquide, il est apparu tel un précipité, il est devenu un photogramme de lui-même. (Extrait du cartel d’exposition des *Précipités* disponible intégralement p. 59).

Le son des papiers kodalith se superposait par moment avec celui des projecteurs de diapositives servant à l’œuvre *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*. La cacophonie provenant de ces deux dispositifs renforçait le parasitage de leurs contenus respectifs. Les claquements réguliers des machines (projecteurs et ventilateurs), aussi bien chant que champ de travail, témoignaient qu’un rythme de lecture était en cours, des allers-retours continus de l’un à l’autre proposés au spectateur. Le rapport du son au photographique et d’un photographique producteur de son, fut une réelle découverte lors du montage de cette exposition *Outre mesures*. Je n’avais jusque-là pas encore travaillé avec la sonorité du photographique¹². Je découvrais soudainement qu’une image pouvait être bruyante, avoir un corps qui porte au vent, résonner dans un groupe et apparaître en émettant un cri sec. Je trouvais, par une même action mécanique, le temps de l’apparition et celui de la disparition d’images, le « ça » évoqué en introduction de ce chapitre, une synchronisation – superposition temporelle – jusque-là nouvelle pour moi. Je constatais que deux matérialités photographiques distinctes, le photogramme et la diapositive, pouvaient former un écho commun.

¹² Deux mois après l’exposition *Outre mesures*, ce son (celui des projecteurs de diapositives) a été enregistré et utilisé tel quel dans l’exposition *Étant donnés* à VU.

Le travail de la lumière réalisé en collaboration avec un éclairagiste professionnel m'a permis de mettre autrement en perspective ce *drama* (que j'avais précédemment évoqué dans mon examen doctoral) et que je reconnaissais être une donnée nouvelle de compréhension du travail à explorer dans mes futures installations. Éclairer frontalement par le haut chacune de mes images, les machines, les objets ou les outils présentés dans l'exposition, leur conférait une présence double. Leurs ombres ainsi « projetées » au sol ajoutaient à leur caractère brut (leur dépouillement) et les paraient d'une théâtralité dont elles étaient jusqu'ici privées. « *drama*, en grec, est étymologiquement attaché à l'idée de « faire ». *Drama*, c'est à la fois ce qui se fait et ce qui se joue (dans l'image) » (Barthes, 1979, p. 29).

Si, au théâtre, le spectateur attend dans le noir le dévoilement du drame, dans l'installation, ce drame a déjà eu lieu (ou doit encore avoir lieu) et le spectateur en découvre, avec ses déplacements, avec ses rythmes (de l'attention), les traces. (Quinz, 2017, p. 170).

Le *Drama* conduit et accompagne la production de ma pratique, de cette vive émotion qui cherche sa forme, il se transmue d'abord par texture et couleur. Sans parvenir à se figer distinctement sur un objet, ou un matériau, il nécessite une traduction. L'image le porte, le pointe, l'impose. Il est prêt toujours à ressurgir dans un autre contexte, adoptant alors nécessairement une autre forme sans perdre pour autant de sa vigueur. Chercher à donner corps au *Drama* par des mises en scène ou des installations photographiques devient plus qu'un processus de fabrication, c'est une *attitude* qui devient forme¹³, depuis toujours au cœur de ma pratique photographique.

Pâmoison, photographie c-print (chromogène¹⁴) montée sur aluminium recouverte d'un plexiglas, retenue au sol verticalement par deux serre-joints et installée droite dans

¹³ Je fais ici explicitement référence à l'exposition qui marquera l'avènement du *Process Art*, *When Attitudes Become Form*, commissaire Harald Szeemann, the Bern Kunsthalle, 1969, Berne et décrite au chapitre III, 3.1. p. 133.

¹⁴ Type d'impression qui utilise de façon combinatoire, une technologie numérique (un ordinateur) et un processus d'impression argentique (la lumière est déposée sur un papier photosensible puis est révélée grâce à la chimie).

l'espace, illustre parfaitement ce que le *drama* peut provoquer chez moi (B.9. *Pâmoison*, 2017). Ici, mon appareil photographique m'a donné une image, que je n'avais pas faite. Une erreur s'est produite lors de son branchement vers mon ordinateur et un fichier s'est dédoublé, portant alors deux fois le même numéro. Une fois le fichier ouvert, l'attrait pour ces couleurs vives à dominantes bleues et rouges m'a saisie, je n'arrivais plus à les détacher de mon œil.

Le titre de cette image, *Pâmoison*, décrit cet état immobile, de sommeil et d'abandon tout autant qu'il convoque ce bien-être ressenti par le corps sous l'effet d'une sensation ou d'une émotion intense.

Je me suis attachée à cette image de la même façon.

J'ai décidé de lui donner corps, plutôt que de l'effacer machinalement de mon dossier, mais je ne trouve encore aujourd'hui aucune explication à ce geste. (Extrait du cartel descriptif de *Pâmoison* disponible intégralement p. 60).

Cet accident, suffisamment rare aujourd'hui avec la technologie stable que l'on connaît, fut le premier dont j'ai souhaité m'emparer et celui à l'origine de la première œuvre produite pour cette exposition. En face de cette image accidentellement produite par ma caméra, était présentée sa réplique exacte – son double – à la nuance près qu'elle n'était pas reconnaissable comme telle. L'encadreur auquel j'avais confié une première version de *Pâmoison*, avait dû détruire finalement celle-ci en six morceaux à cause d'une erreur qu'il avait faite sur un matériau de sortie. J'ai souhaité garder ces chutes et les maintenir visibles et présentes dans cette exposition au même titre que la photographie restée, elle, entière (la version 2, B.9). Je les ai placés ainsi en parallèle, l'une en face de l'autre, la première version créant une ombre sur la seconde, empêchant, par sa seule présence, que la lumière d'exposition la révèle intégralement. C'est comme si finalement l'accident (la complication) survenu lors du processus de production avait déterminé toute la fabrication de cette installation, de son apparition à sa spatialisation dans l'exposition.

Mon moteur de recherche internet¹⁵ m'indique que cette image se rapporte selon lui à la « lumière », seulement la lumière, là, ne sert aucunement ma vision. Je n'y vois rien.

Je trouve la définition de « lumière » plutôt juste dans ce cas présent, un transport d'énergie sans transport de matière ou de sujet. C'est ça que je vois, une absence palpable de sujet, de figuration. C'est bien cette impossibilité de voir au travers qui m'a donné envie de poursuivre son exploration. (Extrait du cartel de *Pâmoison* disponible intégralement p. 60)

L'éclairage de *Pâmoison* fut travaillé de façon détournée et indirecte, par l'intermédiaire d'un miroir, appuyé contre le mur et reposant sur son long côté au sol. Un spot de lumière placé à l'extrémité opposée de la salle, éclairait uniquement le miroir d'un angle aigu, ce dernier réfléchissait alors sur *Pâmoison I et II* une lumière brute dont l'intensité s'apparentait aux lampes d'appoint que l'on trouve sur les chantiers la nuit pour aider les ouvriers à poursuivre leur travail. Le phénomène optique (celui de la diffraction des couleurs de la lumière) ainsi obtenu sur l'image éclairée répétait là encore ce qui était déjà présent à l'image, à savoir un flux de pixels dont la décomposition physique des différentes couches de lumière se jouait ici un peu plus encore. L'aluminium contenu sur la première version de *Pâmoison* renforçait la présence de l'éclairage par sa matière réfléchissante, chargeant cette part manquante contenue dans la seconde version (son ombre) d'un pouvoir aveuglant (B.9. *Pâmoison*, 2017).

Le verso de la seconde version de *Pâmoison* servit aussi d'écran de diffusion pour l'un des projecteurs de diapositives de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* car je souhaitais mettre en pratique l'idée qu'une photographie puisse en porter une autre et pourquoi pas plusieurs autres en même temps. Telle une anadiplose, figure de pensée par laquelle on reprend le dernier mot d'un vers, d'une phrase, dans ce cas présent, pourquoi pas une image au début de celle qui suit. L'anadiplose peut traduire un rebondissement (d'actes, d'objets, d'idées, d'images), la répétition d'un bruit, d'un argument en somme

¹⁵ J'ai envoyé cette photo, dont je tentais de comprendre l'origine, dans *google image* (sorte de dictionnaire visuel) et celui-ci a trouvé par algorithmes (comparaison de la composition, des couleurs, etc.) toutes les images se rapportant visuellement à elle et disponibles sur internet.

de l'écho. Une « anadiplose photographique » serait peut-être alors cet instant calculé par le dispositif où chaque image se voit recouverte mentalement par celle qui la suit, rebondir et ricocher sur toutes celles qui lui ont précédées. Le carrousel de diapositives a été choisi avec cette intention d'annoncer et de révéler en boucle, dans un ordre préalablement réfléchi, les vues larges ou rapprochées de mes expérimentations d'atelier au cours de ces cinq dernières années. J'ai fait copier en trois exemplaires une quarantaine de « vues » de mon atelier pour former un ensemble de 160 diapositives. Entre couper les diapositives d'images vierges, provenant parfois de fin de pellicule, ou répéter à plusieurs endroits du carrousel les mêmes vues, favorisaient ce mouvement d'anadiplose photographique.

En révélant par deux projecteurs à carrousels les 160 diapositives, *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* fut un exercice spontané pour travailler le décalage à l'intérieur d'un même dispositif dédoublé. Certaines diapositives étaient uniquement accessibles dans l'un des deux carrousels, tandis que d'autres étaient communes aux deux. Chaque carrousel fonctionnait à une vitesse propre afin que se produise mentalement plus ou moins rapidement des associations et des superpositions d'images uniques de l'un à l'autre. Le spectateur devait tourner le dos à l'un pour apercevoir le contenu de l'autre, il n'avait pas d'autre choix que de visionner indépendamment chaque carrousel. En effet, aucun point de vue dans l'espace d'exposition ne permettait d'englober, d'un seul tenant, les deux projections. Autonomes dans l'ordre d'enchaînement et la vitesse de défilement des diapositives, le sujet des projecteurs (celui de l'atelier) fut une manière pourtant de les connecter et de les faire dépendre l'un de l'autre. Le spectateur pouvait s'interroger alors sur l'ordre éventuel de lecture à adopter ; si notamment l'un des deux carrousels était la suite de l'autre.

Comme je l'ai précédemment évoqué, l'un des projecteurs était installé sur un socle-table présent au centre de la pièce (B.21. Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*), la première association de diapositives étaient ainsi projetée au dos de la photographie, *Pâmoison II*, l'autre projecteur était, quant à lui, surélevé par rapport au sol grâce à deux parpaings de béton. Il projetait son faisceau lumineux en direction d'un carton

plat de transport (B.10 *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, 2017). Ce dernier avait eu jusqu'ici pour fonction de protéger et d'aider au transport des photogrammes – *Les précipités* – avant de débiter l'accrochage. Ce carton rigide brun dont on devine les nombreuses manipulations d'ouverture et de fermeture grâce au scotch encore apparent sur ses quatre côtés, rappelait nécessairement son contenu (pourtant absent), le papier argentique que l'on développe en chambre noire. Disposé au sol, décalé du mur afin que la projection qu'il accueillait puisse à la fois le recouvrir mais aussi en déborder, le carton permettait en quelque sorte de découvrir deux images-projections, l'une sur la totalité de sa surface, et l'autre, la même pourtant – son débordement – formant un cadre (ouvert vers le bas) ou une ligne au mur en fonction de l'orientation, portrait ou paysage, de la diapositive projetée.

À son exacte opposée, on pouvait découvrir *Reffet doublé in situ* #3¹⁶, seule œuvre présente au mur dans un cadre, devenue un protocole de prise de vue dont la troisième version fut présentée sur le premier mur à gauche en rentrant dans l'exposition. Disposée dans un cadre blanc de petite dimension, 9 x 12 pouces, accrochée au mur, une photographie de teinte sépia représentait l'espace au cours du montage de l'exposition *Outre mesures*. Ce protocole de prise de vue est reconduit à chaque nouvelle exposition que je fais depuis qu'il a été conçu dans l'atelier. À ce jour¹⁷, cinq photographies ont été réalisées suivant ce même protocole où je suis à la fois l'auteur et l'artisan-ouvrière-photographe qui exécute cette règle de l'œuvre. Grâce au verre du cadre et à la présence d'un carton vierge brun positionné à l'intérieur, je me sers alors du reflet formé et je le photographie. Le verre, surface réfléchissante par excellence, fait office de miroir¹⁸ (est-ce aussi un écran ?) pour me permettre de voir derrière moi

¹⁶ B.19 et B.43. *Reffet doublé in situ* #5, galerie VU. Le titre a été choisi de façon à faire office d'instruction (notice) et de favoriser la compréhension, sans ambiguïté, du protocole de prise de vue en œuvre même sans avoir accès au cartel explicatif.

¹⁷ Été 2018

¹⁸ Je pense aussi à l'œuvre du Belge Bernard Queeckers, *Réfléchir*, 1980, où un projecteur de diapositives est disposé sur un socle, entre deux miroirs dont l'un est recouvert d'un autocollant blanc dans lequel une fenêtre est découpée et fait office d'emplacement pour la projection, auxquelles s'ajoutent tout autour, à la verticale, les lettres R.E.F.LE.C.H.I.R.

le montage en cours qui devient à son tour sujet de la photographie. « La chose représentée est apparue criblée de reflets étrangers, interceptée par des lumières parasites [...]. Les jeux de lumière, projections parasitaires dans le site imaginé, créent d'étranges effets ; on ne sait plus distinguer l'avant de l'arrière-plan de l'œuvre » (Campeau, à propos de l'œuvre de S. Tousignant, 1995, p. 70).

Cette photographie « reflète » et témoigne de ce temps (celui du montage, B.33. B.34. B.35. *Panorama*, 2018), généralement absent de l'exposition finalisée mais indispensable dans ce cas, pour fabriquer une de ses œuvres. Cette photographie une fois imprimée est introduite à nouveau dans le cadre (le même qui a servi à son apparition). Une fois le dispositif « scellé », le cadre fixé à son premier emplacement, le spectateur peut lui aussi observer ce qui lui fait dos, la superposition des deux reflets, celui photographié (sépia) et celui réel (en couleurs), ajoutant d'une certaine façon à la photographie une couche de présent. La position adoptée par le photographe peut ainsi se confondre avec celle du spectateur si celui-ci se met en quête de trouver la superposition des deux reflets précédemment évoqués, le spectateur fait exister l'œuvre¹⁹. Seulement alors, il peut faire l'expérience d'être à l'endroit exact où l'image a été prise. « Univers en pelures successives qui se confondent, s'opposent, se contredisent, l'œuvre est composée de couches superposées, foliacées. Le tout se transforme en une mise en scène confondante [...] » (Campeau, à propos de l'œuvre de S. Tousignant p. 70). En somme, *Reflét doublé in situ* #3 est une mise en scène des différents temps qui constituent une exposition : la production d'images, le montage, l'exposition des images et le rapport au spectateur. Cette installation photographique réalisée *in situ*, fait de son simple sujet, un motif répété, dépendant nécessairement de

¹⁹ On pourrait également rapprocher cette description de *Reflét doublé in situ*, de l'œuvre de l'artiste canadien Michael Snow, *Authorization*, 1969, toutes deux assez proches dans leurs intentions (leur sens) celles de manifester leur processus de fabrication simultanément à celui de leur apparition (visible à la Galerie Nationale du Canada à Ottawa et dont Philippe Dubois décrit en détails les enjeux photographiques afin de servir d'illustration et d'introduction à son essai *L'acte photographique*, p. 10 à 15. (voir illustration en Annexe B, figure c).

son contexte d'accrochage, elle « l'artifie » tout comme la galerie « artifie »²⁰ l'installation qui s'y présente, car sans lui elle n'existerait finalement qu'à moitié. L'image fait voir et fait croire ce qu'elle fait voir, elle crée un effet *ultra-réaliste* de l'espace d'exposition. C'est pourquoi cette photographie ne pourrait pas, si je suis cette logique *in situ*, être présentée ou lue en dehors de ce contexte. Malgré la teinte sépia qui la caractérise, cette photographie revêt pour toujours un aspect éphémère, sa durée d'apparition-d'exposition est rattachée à la durée de l'exposition qui la présente.²¹

Le cube blanc est conventionnellement admis comme étant blanc, couleur choisie généralement afin de neutraliser l'espace par rapport aux œuvres qui s'y présentent. Pour cette exposition, en revanche, de l'*in situ* s'est ajouté ; le mur sur lequel devait être accroché le cadre contenant cette photographie était initialement gris. Je ne souhaitais pourtant qu'aucune couleur ne s'additionne à celles qui faisaient déjà tenir mon image, à savoir la sépia et le blanc (du cadre et du mur). J'ai donc dû peindre le mur en blanc pour respecter cette contrainte qui ne s'était jusque-là jamais posée pour la réalisation de *Reflet doublé in situ #1* et *#2*. Il me fallait décider aussi si la peinture serait étendue sur toute la longueur et la hauteur du mur ou s'il n'y avait pas une autre façon de travailler avec cette soudaine apparition du blanc dans mon temps de montage d'exposition. La taille de ce carré blanc devait faire du sens. Elle correspondait à la même grandeur que celle de mon mur d'atelier (et qui en compte deux dans sa totalité). Une façon pour moi de replacer à nouveau l'atelier dans l'espace d'exposition. J'ai finalement (à ma surprise) créé un second cadre, situé derrière le cadre contenant ma photographie précédemment détaillée et placée en son centre (B.19. *Reflet doublé in situ #3*, 2017). Le blanc du mur avait pour fonction ici, de souligner ses aspérités et les singularités de l'espace. En effet, ce carré blanc n'était pas plan, il mettait ainsi en relief des éléments disgracieux du mur que l'on préfère généralement ne pas mettre en

²⁰ Traduction directe du verbe « to artify » en anglais, qui pourrait se traduire par l'idée « de rendre artistique » un objet par son contexte (le musée/ la galerie).

²¹ Buren : (...) « in situ » signifiait : « fait in situ », c'est-à-dire aussi travaux à voir sur place, et quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, détruits sur place également. Cela impliquait et implique toujours non seulement un lieu mais un temps précis pour le regard. » *Les écrits*, t. 3, p. 425-426.

avant ; tels qu'une trappe technique, une plinthe un peu volumineuse, une prise électrique mal placée, un relief irrégulier et des marques circulaires appartenant probablement à d'autres montages. J'ai décidé par ce geste, au contraire, de les assumer et de les faire miennes, de les intégrer finalement comme trame de fond de *reflet doublé in situ* #3.

Table à 145° a été utilisée lors de ma précédente exposition, *Faits et causes*, et servait à accueillir en son centre des exemplaires de la publication *Diagonal(e)* et des photographies roulées sur elles-mêmes d'un paysage de montagne (B.22. et B.23. *Diagonal(e)* #2, 2017, B.27. et B.28. publication réalisée en collaboration avec Antoine Lefebvre Edition). La particularité de cette « table » venait de son inclinaison centrale, dessinée pour suivre un angle à 145 degrés, annulant inévitablement sa fonction de table. Pour *Outre mesures*, j'ai souhaité maintenir sa présence mais davantage en tant que volume et surface que comme mobilier ou support. Je l'ai donc partiellement assemblée choisissant d'arrêter les étapes de montage là où l'angle de 145° devenait visible. Elle ne servait pas (ou plus), elle devenait dysfonctionnelle elle aussi, s'apparentant plutôt à une sculpture inachevée ou en cours d'élaboration, tel un croquis ou un brouillon mental en trois dimensions.

Les deux plateaux de la table étaient proches l'un de l'autre, mais non joints par la structure d'origine, l'un d'eux renfermait sous lui les pieds encore démontés. C'est là qu'un « cadre » apparaissait, dessinant dans les airs cet angle de 145° ouvert, permettant d'entrevoir clairement le parquet de la salle d'exposition (B.4. *Table à 145°*, 2017). L'éclairage aux couteaux assurait à ces deux plateaux jumeaux et à ce « cadre vide », une lumière précise et directe insistant sur leurs contours et attestait ainsi de l'attention qui leur avait été portée.

Cette table démontée de moitié possédait le même statut que les photographies, les objets et les machines qui l'entouraient. Sa position spécifique dans l'espace, entre l'un des projecteurs et les deux structures en L porteuses, confirmait que l'intégration de ses éléments épurés avec l'ensemble des œuvres présentées dans l'exposition avait été mûrement réfléchie.

L'œuvre *Gravités* est constituée de deux tiges de bois, assemblées en L et supportant deux épreuves photographiques imprimées en jet d'encre sur papier brun²². Généralement, ce type de papier est utilisé en laboratoire pour préparer l'emballage et la protection des photographies, au même titre que le papier de soie. Malgré cette matérialité fragile, ces photographies se montraient imposantes, droites et apparemment stables par cette mise en espace.

Les deux L ont été fabriqués et positionnés à des dimensions inverses, le côté le plus petit de l'un s'accrochant directement dans le mur tandis que pour le second, il était dirigé vers le sol. Placés en parallèle l'un par rapport à l'autre, chacun soulevait une photographie de quatre-vingt-dix pouces de longueur par quarante à soixante pouces de largeur. L'une des photographies avait été enroulée partiellement sur un tube rigide brun (caché par le papier dans ce dispositif), rappelant l'étape servant à mettre le papier vierge dans l'imprimante, un écho là encore au temps de sa fabrication.

Les deux épreuves photographiques étaient suspendues à quelques pouces de hauteur du sol. On identifiait dans la première image un rideau blanc tiré devant une fenêtre et dans la deuxième image, le plan rapproché du visage d'un homme et de la peau de son cou, ciblant une zone indistinctement située entre le menton et l'épaule, un repli du corps :

Si tant de photographies montrent des fenêtres, des voiles, des cadres, des embrasures, ce n'est pas seulement, comme on le dit parfois, pour redoubler ou métaphoriser le geste et la contrainte du cadrage. C'est peut-être pour dire encore plus littéralement [...] le mouvement qui emporte le regard. Là, au travers, hors de là, *et retour*. (Durand, 1990, p. 48).

Ces deux sujets du diptyque sans rapport apparent entre eux, étaient pourtant mis en relation par ce dispositif. L'un empêchait partiellement d'accéder à l'autre, le spectateur devait donc les contourner s'il souhaitait les appréhender ensemble. Placés dos à dos, les versos vierges des photographies étaient aussi visibles. La plus large

²² B.5. *Gravités*, 2016, œuvre réalisée lors d'une résidence au Centre Sagamie en février 2016.

des deux photographies, celle avec le rideau blanc tiré devant la fenêtre, possédait un corps- papier presque de même dimension – de même échelle – que celui du spectateur. Les ombres portées au sol de cette installation formaient par endroit deux carrés de même dimension, les négatifs presque parfaits des plateaux clairs de la « table » voisine (B.4. *Table à 145°*, 2017). Ce petit damier pouvait évoquer par sa nature les oppositions ombre/lumière, plein/vide, noir/blanc caractéristiques aussi du médium photographique (B.5. *Gravités*, diptyque sur papier brun, 2016).

Entre *Gravités* et *Les Précipités* se trouvait un socle-table carré de huit pieds par huit pieds, la mesure standard de deux cloisons de contre-plaqué « 4 x 8 »²³ que l'on aurait assemblées. Ces cloisons ont été récupérées dans les réserves de la Maison de la Culture Frontenac, appartenant sûrement à une précédente exposition ou à un décor de spectacle. Elles ont été placées à l'horizontale et n'ont pas servi à délimiter-découper l'espace comme il est souvent d'usage. Surélevées par quatre cubes blancs peu apparents, ayant servi eux aussi à d'autres expositions, les cloisons devenaient une seule et même surface solidaire reprenant l'idée de socle ou de table, sur laquelle divers objets provenant de l'atelier, ainsi que des outils et des compositions photographiques cohabitaient. Cet ensemble donnait à l'installation le sentiment d'un îlot flottant presque au milieu de la salle d'exposition.

Un des projecteurs de diapositives de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* était positionné à une extrémité, tandis que dans un second angle, un groupe d'une douzaine de loupes de mise au point se chevauchaient entre elles jusqu'à donner un tas²⁴ gris et informe, néanmoins nommé *Soft focus*, signifiant « flou artistique »²⁵ en français. Ce nom pouvait surprendre surtout lorsque l'on connaît l'usage habituel en chambre noire de ces loupes servant, au contraire, à vérifier à l'agrandisseur si la netteté d'un négatif

²³ Renvoie ici au langage de l'atelier que j'utilise auprès des fournisseurs ou artisans qui m'aident à la construction de mes installations.

²⁴ Parallèle éloquent avec le chantier et l'évocation du « tas » / de l'entassement, terme servant à définir le chantier, chapitre III, 3.5, p. 192.

²⁵ Expression française utilisée comme jugement ou appréciation ou adjectif donné à une œuvre que l'on ne comprendrait pas. Dans ce cas présent, elle sert à établir avec ironie son point de passage (sa traduction) de la langue anglaise au français.

reportée sur un papier sensible est bonne. « [Un objet] prend un sens et une valeur seulement après qu'il a été vidé de sa substance, qu'il n'a plus d'utilité. [...] un objet ne devrait pas être utilisé pour ce dont il a été fait. ». J'ai adopté cette affirmation d'Allan McCullum (1986, p. 49) comme un conseil pour créer cette micro-installation-réflexion sur les outils de la chambre noire.

Entre le projecteur de diapositives et *Soft focus*, quatre photographies associaient librement portraits et vues de chantier intérieur, chacune protégée et placée entre deux carrés épais de plexiglas transparents de 11 x 14 pouces et percés de deux trous sur chaque côté (B.16. et B.17. *Table-socle (détail)*, 2017). Ce petit groupe d'images était maintenu fermement ensemble par des tiges en acier et des boulons. Les images tenaient les unes au-dessus des autres, et se superposaient entre elles avec des écarts variés, reprenant l'idée de la maquette d'architecture (taille réduite), ou d'échafaudages à niveaux dont on aurait ici suspendu brutalement l'avancement. Une certaine fragilité émanait tout de même de ce dispositif, empêchant le spectateur de voir au-delà de la première photographie du dessus. Cette sculpture ou maquette pouvait évoquer également la construction sur plusieurs étages d'un édifice.

On pouvait apercevoir à quelques pouces de là, une pile de photographies au format carte postale, regroupées par un élastique et retournées vers la surface du socle-table. Aucune d'elles ne pouvait être regardée. À côté de cette montagne carrée d'images inaccessibles, on pouvait remarquer un livre ouvert²⁶ dont l'une des pages avait été coincée entre deux verres. Le livre de l'anthropologue écossais Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* était arrêté définitivement à la page 188. Deux petites cales en bois carrés, maintenant les verres bien droits perpendiculairement au livre, fermaient le dispositif. Le chapitre, figé dans le verre, commençait par le récit d'une anecdote sur la notion de « cadre ». Tim Ingold demanda à ses étudiants de construire un cadre avec des éléments rapidement trouvés sur le paysage de bord de

²⁶ B.13. Chapitre « L'œil du vent » p. 188, extrait de *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* de Tim Ingold, (2017), deux plaques de verres, 11 x 14 po, cales en bois, 2017.

mer où ils se trouvaient. Du bois et des herbes sauvages servirent à sa confection. Puis il leur demanda de regarder à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ce cadre de fortune. Ils devaient collectivement expliquer si la perception qu'ils avaient ressentie du paysage avait évolué grâce à ce dispositif ; qu'est-ce qui se produisait ainsi sur le paysage lorsqu'ils le regardaient à l'intérieur ou en dehors du cadre ? « (...) Nous en avons conclu que ce n'était pas le cadre qui avait transformé le paysage en tableau, mais plutôt la pictorialisation du paysage, sur la surface plane de la photographie, qui avait transformé notre cadre en un *tableau* encadré, nous conduisant à percevoir ce qui est encadré comme une représentation, par opposition à la réalité extérieure. » (Ingold, 2017). Ce livre m'a profondément intéressé et ce chapitre tout particulièrement : j'y découvrais mes questionnements photographiques en atelier. C'est pour cela que j'ai décidé, (entre autres), de faire de ce livre « une image » sous verre et de l'intégrer à cette exposition.

Non loin de ce document, se trouvait disposée à plat une photographie de 20 x 30 pouces ayant pour sujet un paysage de chantier au mois de juin capturé dans le quartier de Parc Extension à Montréal quelques mois auparavant (Figure A50, p. 196). Les éléments colorés, dont rendait compte cette photographie, semblaient être alignés les uns par rapport aux autres dans une absolue symétrie. Avant de photographier cette scène, je me souviens m'être dit, que les éléments (échelles, établis, outils) qui la composaient étaient parfaitement « à leur place », qu'ils avaient toujours été là et attendaient silencieusement un peu d'attention. Cette photographie, d'à peine un an d'existence, accentua mon intérêt pour la figure du chantier, témoignant d'un instant décisif. Le sujet du chantier n'était alors plus reconnaissable uniquement comme tel mais devenait un motif constitué de lignes imaginaires ici principalement d'obliques. La photographie n'était pas encadrée mais elle était retenue sur son bord inférieur, dans sa marge blanche, par deux cales en bois clair, démesurément grandes. Ces dernières rappelaient ainsi la matière, le bois franc, aussi largement présent dans cette image. Leurs dimensions leur enlevaient toute possibilité d'usage dans le réel, placées sous une porte elles auraient inutilement encombré son franchissement, elles n'avaient donc

aucune fonction réelle. Elles n'étaient plus que volume elles aussi (B.17. *Table-socle (détail)*, 2017).

De plus, au centre du socle-table se trouvait un étau, moitié en bois, moitié en acier, posé sur le dos, il ne remplissait aucune fonction apparente lui non plus. Dans l'exposition *Faits et causes*, il avait pourtant été le sujet actif d'une mise en scène photographique réalisée dans l'atelier, accompagnant dans sa chute et son décrochage du mur, une image imprimée sur papier journal.²⁷

À une distance de moins de cinq pouces se trouvait un carré épais et noir protégé soigneusement par un petit sachet en plastique. Le carré était en réalité constitué d'une soixantaine de diapositives non montées sur caches, agglomérées ensemble et donc rendues invisibles. En effet, ce groupe de « transparents » a été reproduit une seconde fois à tort par le laboratoire argentique auprès duquel je les avais commandés. Plutôt que d'imaginer ces doublons jetés, j'ai demandé à les récupérer. À ce moment, je ne pensais pas encore les réintégrer aux autres diapositives de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, ce n'est que lors de l'exposition suivante *Étant donnés*²⁸, plusieurs mois après, que cela fut finalement le cas ; je les ai alors montés sur cadre à diapositives et je les ai ajoutés à celles déjà existantes.

Le noir empêche naturellement la lumière de pénétrer, de traverser, de rendre visible l'objet ou le contenu de l'objet qu'il colore.²⁹ Comme si je souhaitais que le spectateur fasse un effort (démessuré) pour « voir » malgré tout, je disposais les vingt-cinq photogrammes restant des *Précipités* dans une pochette en plastique noire de 24 x 36 pouces, format assez standard, fermée dans sa hauteur, alignée sur la bordure du socle, et posée à plat. Le spectateur pouvait tout de même observer sur la boîte lumineuse de même dimension que la pochette noire, mon ancien disque dur démontée qui trônait là bien visible.

²⁷ B.26., dans *Outre mesures*, cette image est devenue une diapositive de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* #1.

²⁸ B.37. Voir explication supplémentaire de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* #2, p. 71.

²⁹ Comme ce fût aussi le cas pour *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* #2 où j'ai alors utilisé un plexiglass noir pour empêcher toute lumière de traverser les diapositives. (B.37.)

Enfin, à la dernière extrémité du socle-table, se situait un petit cadre en bois, de 8 x 10 pouces, posé sur sa tranche. La même photographie était insérée *Recto verso* (B.14. 2017), sur les deux faces du cadre. On y voyait distinctement une fenêtre d'habitation, légèrement entre-ouverte, dont le rebord, correspondant aussi au rebord du cadre, accueillait dans toute sa largeur, trois cadres photographiques retournés. Je passais devant cette scène de rue tous les jours lorsque j'étais en résidence à Reykjavik (juillet, 2015). Les sujets photographiques contenus dans ces cadres, étaient pris définitivement au piège entre le verre de la fenêtre et un store blanc de même largeur. Cela m'intriguait que personne ne puisse voir leur contenu, ni depuis la rue ni depuis l'intérieur de l'habitation où j'imaginai que leur propriétaire les avait pourtant placés ainsi de façon à les voir. En l'espace d'un mois, je n'ai à aucun moment remarqué que le store avait été relevé, me laissant rêver encore des mois plus tard, aux sujets qu'ils renfermaient. L'éclairage choisi dans l'exposition devait rendre compte à la fois du sujet photographié et du dispositif mis en place pour révéler cette bizarrerie. Ainsi en travaillant avec deux spots, il m'a été possible de créer, de chaque côté du cadre, deux ombres portées. La symétrie de l'installation respectée un peu plus, voire peut-être ainsi accentuée. Ce modeste dispositif accompagnait et renvoyait à plusieurs des œuvres présentées dans la salle d'exposition ; notamment *Reflet doublé in situ* ou ce petit carré noir de diapositives placés non loin. Mais surtout il était, d'une certaine façon, reproduit et mis en situation aussi sur le socle-table, par une petite photographie sans cadre placée devant le livre de Tim Ingold (B.13. *L'œil du vent*, 2017) et dont le sujet tournait le dos au spectateur. Il fallait faire le tour et se placer à l'opposé de celle-ci pour espérer apercevoir son contenu³⁰: une silhouette humaine tournée de côté, regardant entre ses mains le paysage volcanique qu'elle venait de capturer sur l'écran de son appareil photographique.

³⁰ Illusion voire impossibilité pourtant que cela arrive car la taille du socle étant comprise entre deux et trois mètres de largeur, cela mettait le spectateur à distance avec cette photographie de petite dimension et n'aidait pas à la lisibilité du sujet.

1.1.2. Retour sur la scénographie générale de l'exposition

Après avoir détaillé spécifiquement le contenu des œuvres-travaux, je m'attacherai ici à rendre compte des rapports formels et des liens latents qui subsistent entre elles. La présence du miroir dans cette exposition agissait aussi comme un facteur multiplicateur et annonciateur des lignes tracées entre les œuvres (B.11. vue partielle d'*Outre mesures* et B.12. le miroir seul). Le spectateur pouvait alors à chaque instant, grâce à sa propre position dans l'espace, identifier et créer des liens uniques entre les dispositifs qui se matérialisaient sur le miroir au sol (voir aussi l'analyse du *Reflet – renforcer et doubler le réel*, p. 36). Le miroir devenait un « miroir à cent facettes, un miroir brisé et anamorphique [où les œuvres] s'y fragmentent et s'y altèrent. » (de Certeau, 1990, p. 73).

Il s'agit de saisir dans ces prochaines pages, comment l'accessibilité et la fabrication des sujets de chaque œuvre peuvent être analysées à travers une relation plus englobante de mise en réseau : la révélation de la figure de mon « chantier photographique ». J'ai ainsi choisi d'aborder chaque relation selon plusieurs thématiques / champs :

- Les quadrilatères
- Le cadre – le territoire de l'image
- Les modalités chromatiques et matérielles des installations
- Le reflet – renforcer et doubler le réel
- In situ – la réflexion d'un lieu au présent
- La dualité des dispositifs temporels
- Le temps photographique
- La lumière

Je conclurai sur les titres des œuvres et l'orthographe du titre même de l'exposition, *Outre mesures*. Cependant, d'autres œuvres réalisées avant et depuis *Outre mesures* seront abordées afin d'ouvrir cette création à ce qui lui a précédé, l'exposition *Faits et*

causes (galerie Z Art Space, Montréal) et ce qui lui a succédé, l'exposition *Étant donnés* (VU, Québec).

- Les quadrilatères

L'îlot constitué de deux cloisons en contreplaqué retournées au centre de la salle d'exposition est de même volume que le carré blanc dans lequel *Reflet doublé in situ* #3 est accroché. Ces deux zones, l'une verticale l'autre horizontale, sont connectées et aménagées avec pour objectif commun de présenter l'atelier du photographe et son processus de travail et de prise de vue. Le carré blanc accueille cette dernière expérimentation photographique réalisée pour l'exposition, entre peinture³¹ et photographie *in situ*. Il révèle au spectateur les coulisses du montage de la présente exposition, tandis que l'îlot central, entre table et socle, serait davantage à considérer comme un « cabinet de curiosités », prolongeant ce qui se joue dans l'atelier. Il assure la présentation des outils, des matériaux et des réflexions de petits formats ayant servi à construire la forme des œuvres présentées – dans son hors champ – tout autour de lui.

- Le cadre – territoire de l'image

Représentant des normes et tendances d'accrochage de la photographie contemporaine dans les institutions muséales, le cadre comme mode de présentation d'une image est, en revanche, *décortiqué*³² et démonté dans quasiment la totalité de l'exposition *Outre mesures*. Le cadre peut-il vraiment garantir les limites de l'image ? Sinon où l'image s'arrête-t-elle sans sa présence ? N'y a-t-il pas un moyen (par l'intermédiaire des dispositifs inventés) de confronter le cadre et l'image sans pour autant qu'il lui soit nécessairement périphérique ? Ces questionnements conceptuels mais non moins photographiques sont à la source des parcours imaginés pour *Outre mesures*. Depuis

³¹ On peut aussi y voir une référence à *Carré noir sur fond blanc* de Malévitch de 1915 ainsi qu'à la peinture minimaliste et autres peintures monochromes (notamment celles d'Yves Klein).

³² Terminologie employée par J. Derrida et commentée dans le chapitre III, 3.5.1, p. 193.

cette exposition, j'ai mis en pratique cette dernière interrogation concernant la périphérie du cadre et j'ai tenté d'y répondre ainsi :



Figure A1 : L. Rocher, *Capture d'écran 7.09.18*, 12 x 14 po, verre teinté, impression jet d'encre sur papier mat, plexiglass, bois, 2018.

Le cadre n'est pas un quadrilatère, ni périphérique à l'image, il s'est transformé (figure A1) en une fine baguette en bois disposée verticalement devant l'image. Ce dispositif d'accrochage est en relation immédiate avec le sujet représenté : une capture d'écran d'ordinateur lors des premières phases de sélection d'un corpus d'images. Dans cette image imprimée, plusieurs fenêtres virtuelles sont ouvertes en parallèle, le carré-fenêtre résiste à l'intérieur de la représentation du sujet. Le « cadre » (la baguette de bois) a une fonction non plus de démarcation du sujet par rapport à l'espace du mur mais bien au contraire il s'en fait littéralement le porteur – le prolonge – l'investit. Le territoire de l'image est, dans ce cas, bien plus étendu que les seules bordures du sujet, il s'impose en dehors de lui. Aucun des éléments constitutifs de cette pièce ne sont fixés

ensemble, seule la pression fournie par ce cadre simplifié permet le maintien du tout ; du verre, de la photographie et du plexiglass à son endos.

- Les modalités chromatiques et matérielles des installations

Le bois domine dans l'ensemble des dispositifs d'*Outre mesures*. Matière peu onéreuse et malléable, il est travaillé dans tous ses états. D'ailleurs, je n'ai pas mentionné dans la description, l'étroit morceau de quarante-deux pouces de long, appuyé dans le carré blanc, peint et poncé uniquement sur trois de ses côtés (B.19, vue générale du carré blanc). Le quatrième de ses côtés était resté brut, non traité et rempli d'échardes : il renvoyait par cet aspect à l'action (ici inachevée) de travailler une matière comme le ferait un sculpteur.

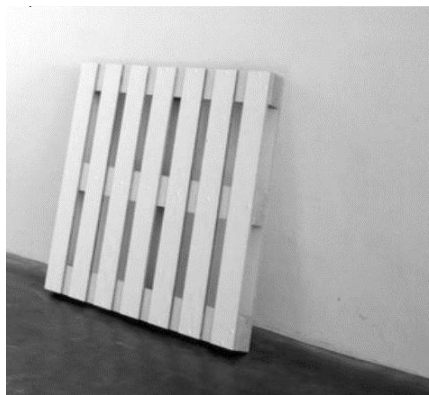


Figure A2 : Mathieu Mercier, *Standard Euro Palette*, 2000, crédit : galleria Minini, Brescia, Italie.

Ce *Standard canada wood*, hommage à Mathieu Mercier est une référence directe à son œuvre *Standard Euro Palette*, 2000, simple palette de transport en bois, peinte en blanc, appuyée contre un mur de galerie. Le blanc de la palette, le même que celui d'un mur type de galerie, avait tendance dans son cas, à faire se confondre l'objet avec son espace d'exposition. Le bois agissait au contraire comme le garant de la dimension spatiale de l'objet, renvoyant l'objet-palette à sa troisième dimension, manufacturée et industrielle, se détachant alors plus nettement du mur.

Le papier brun (*Gravités*), la teinte sépia (*reflet doublé in situ*), le bois (dispositif d'accrochage des *Précipités* et de *Gravités*), le parquet de la salle d'exposition (quadrilatère mis en valeur à plusieurs endroits de l'espace), sont tous reliés dans un souci de cohésion et de simplification colorimétrique.

Les modalités matérielles des installations ont déterminé leurs emplacements dans l'espace d'exposition, afin que chacune puisse aisément se relier aux autres et donner le sentiment qu'une continuité formelle avait préexisté à leur élaboration.

- Le reflet– renforcer et doubler le réel³³

Je commencerai par le plus évident : le miroir, objet quotidien et banal qui a pour fonction principale de renvoyer au réel mais dans des proportions inversées. L'angle de perception de ce réel est déterminé par l'emplacement du corps dans un espace donné. Dans cette exposition, le miroir possédait deux fonctions, l'une que je viens d'évoquer, l'autre, le faisant conducteur de lumière vers *Pâmoison*. En fonction des déplacements du spectateur, le miroir pouvait lui permettre d'accéder aussi à d'autres angles pour voir les œuvres de l'exposition. En circonscrivant dans ses limites, des éléments hétéroclites, le miroir mettait alors en relation plusieurs œuvres en même temps. Le miroir agissait alors comme image. Il prenait des raccourcis qui s'accommodaient parfois drôlement avec le réel, ajoutant des distances ou annulant des perspectives entre les œuvres. Reconduisant le regard du spectateur là où il n'allait pas initialement, comme le viseur de la caméra peut le faire, annonçant alors un réel autrement plus complexe. S'il adoptait la position statique, le spectateur pouvait en fonction de ses paramètres propres (sa grandeur notamment...) créer du coin de l'œil une image unique à la dimension du miroir, soumise à sa seule appréciation. En effet,

³³ Clément Rosset, *Le réel et son double* et *Impressions fugitives* furent tous les deux, une source d'inspiration importante pour ce travail autour du reflet en photographie. Les écrits du philosophe français ont souvent accompagné mes questionnements photographiques (notamment ceux qui ont trait aux fondamentaux de la photographie : qu'on les fabrique ou qu'on les regarde se fabriquer (dans une caméra), on apprend le bon usage des images, en discutant leur statut de « doubles des choses ». J'ai aussi nommé une pièce *Fantasmagories*, rappelant le titre d'un autre de ses livres (figure B.42, 2018), une simple plaque de cuivre poncée jusqu'à obtenir un miroir presque parfait.

un autre spectateur qui aurait été placé dans la même position que le premier, aurait pu ne pas avoir découvert tout à fait la même « image mentale ». Cette dernière étant dépendante des caractéristiques physiques et perceptives de chacun, elle ne pouvait être visible – reconnaissable dans des proportions équivalentes – plus de deux fois par la même personne. Les déplacements du corps empêchent un ajustement précis – mesurable – de ce que le miroir, par l'intermédiaire du corps du spectateur, aurait prélevé du réel. Je devais me résoudre à ne jamais pouvoir être l'auteur de cette image-ci. Cette « image mentale » m'échappait entièrement, elle est restée imprenable, insaisissable, inaccessible pour moi pendant toute la durée de l'exposition. Le spectateur, même sans caméra, s'est substitué provisoirement au photographe.

La notion de reflet se poursuit dans l'œuvre *Reflet doublé in situ #3* dont j'ai précédemment évoqué les enjeux.

L'ombre à l'intérieur des dispositifs apparaît comme le prolongement de ce que peut faire le reflet à certaines œuvres. L'accrochage choisi pour *Les Précipités* et l'éclairage qui les révélait, « doubtaient » d'une certaine façon leur nombre dans l'installation (qui n'en présentait qu'une moitié) (B.2. *Les précipités* (détail), 2017). Les ombres portées au mur contribuaient à faire de la totalité des cinquante photogrammes réalisés, une réalité mesurable et visuellement observable par le spectateur. Virtualité et réalité pourraient ici se confondre par cette seule remarque.

- *In situ* – la réflexion d'un lieu au présent

Les diapositives dans *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* reprenaient dans leurs sujets non seulement les vues passagères du mur de mon atelier au cours de ces cinq dernières années d'expérimentations (précédentes à la création *Outre mesures*) mais intégraient également en partie ou intégralement certaines œuvres présentes dans l'exposition. Le spectateur reconnaissait dans certaines diapositives les étapes et le processus qui permirent aux œuvres présentées d'advenir. La photographie-diapositive agissait alors comme preuve que « ça avait été », preuve tangible que ces installations éphémères et fragiles avaient existé « réellement ».

Dans ces diapositives, certains matériaux (des outils, des objets, des matières (du bois), des scotchs colorés, des tests d'impression) étaient photographiés dans l'atelier, à quelques pouces d'intervalle d'œuvres déjà prêtes et emballées, ou en attente d'être démontées et perdues à jamais. Certaines n'attendaient plus que leur transport vers le studio 2 de la Maison de la Culture Frontenac.

La ressemblance entre certaines scènes d'atelier malgré leur écart temporel n'était pourtant pas dévoilée, le carrousel se faisait le garant de leur unité et cohérence d'ensemble. Aucune hiérarchisation entre les diapositives n'était observée, chacune défilant avec le même rythme et le même temps d'apparition que ses voisines.

Pâmoison et *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* sont toutes les deux des œuvres qui laissent à leur dispositif de fabrication une place aussi importante que leurs contenus même.

Pour poursuivre, je ferai cette fois appel aux œuvres, *Panorama* et *Stockage I et II* (diptyque) présentées dans la grande salle (espace américain) de la galerie VU, à cinq jours d'intervalle et pour deux expositions différentes³⁴. Pour mon exposition individuelle *Étant donnés* (à Québec), j'ai en effet réalisé une percée horizontale et étroite sur un des murs de l'espace d'exposition donnant vers le local technique.

Panorama se voulait à ce moment-là une proposition « non photographique », une simple configuration paysagère (B.33. B.34. B.35. *Panorama*, 2018). À hauteur des yeux du spectateur, la percée était plutôt une invitation à entrer partiellement là où toutes les décisions du montage et les outils utilisés pour faire tenir les œuvres se trouvaient. Pour ma documentation personnelle, j'avais aussi photographié le local technique de l'intérieur, en choisissant des prises de vues qui laissaient tout de même apercevoir sur la droite la percée réalisée donnant vers mon exposition. La galerie VU m'a invitée le même mois à participer à l'exposition collective qui a suivi, *Je n'ai du reste rien de spécial à vous dire*, où j'ai continué cette ébauche

³⁴ *Étant donnés* du 6 avril au 13 mai 2018 et *Je n'ai du reste rien de spécial à vous dire* du 18 mai au 1^{er} juillet 2018, VU, Québec.

réflexive³⁵ sur les espaces périphériques de la création, mais en la rendant cette fois davantage photographique.



Figure A3a : L. Rocher, *Panorama*, intervention in situ, galerie VU, 2018.

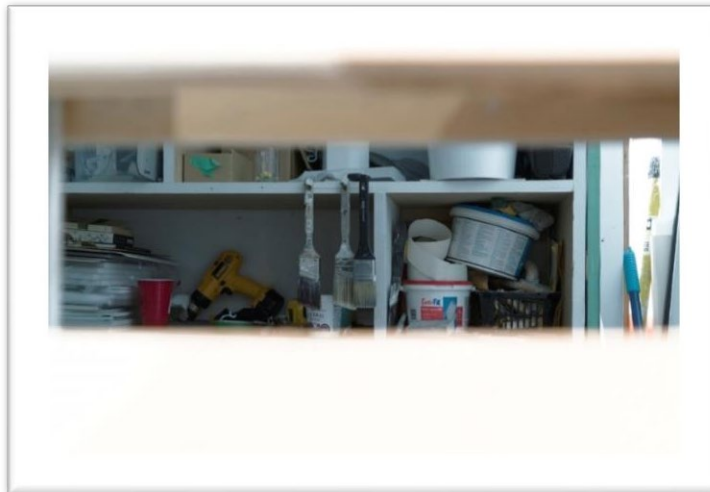


Figure A3b : L. Rocher, *Panorama*, intervention in situ, galerie VU, 2018.

³⁵ Cela me rappelait aussi l'exposition vue de Sarah Sze, *Fragment series*, visible à Tanya Bonakdar gallery à New York en 2015, dans laquelle l'artiste avait laissé la porte ouverte d'une des réserves techniques, de façon à ce que la chaise placée dans l'ouverture permette à un spectateur à la fois, de visionner sur un écran de télévision une de ses plus récentes œuvres vidéo. Ni dans la galerie ni complètement dans le local technique, ce rapport à l'espace m'a profondément marquée et inspirée.

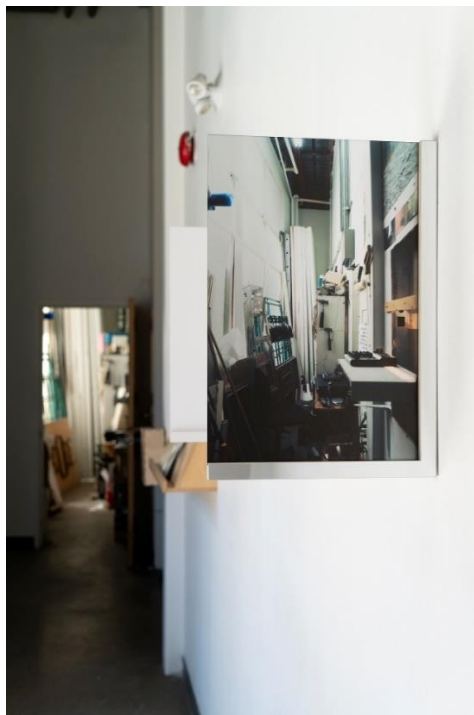


Figure A4a : L. Rocher, *Stockage I et II* (vue partielle de l'installation), galerie VU, 2018

J'ai sélectionné deux photographies de cette documentation, puis je les ai imprimées chacune sur un miroir et disposées dos à dos et verticalement par rapport au mur à l'entrée de la galerie (B.44 à B.47. *Stockage I et II*, 2018). Cet écho photographique donnait au spectateur la possibilité d'avoir accès davantage à cet espace caché, qui n'était jusque-là que partiellement dévoilé dans mon exposition. Une mise en abyme de l'image – suggérée par *Panorama* et renforcée dans sa matérialité en volume-image par *Stockage I et II* – qui permet au spectateur d'avoir un point de vue renouvelé sur le lieu. « Le contexte devient le contenu. En un singulier retournement, c'est l'objet introduit dans la galerie qui "encadre" la galerie et ses lois. » (O'Doherty, 1976-1981, p. 36). Pendant toute la durée de cette exposition collective, la porte du local technique est restée ouverte afin d'accentuer l'*in situ* déjà présent dans l'image. Cela affirmait davantage cette relation de contiguïté, voire de solidarité, entre le réel et le diptyque produit. Il y avait donc trois « images » en une : la première, l'ouverture au mur contenue dans la seconde (le diptyque-miroir imprimé) et la troisième produite

dans le réel de l'exposition (la porte ouverte). Ce diptyque photographique superposé devant le local technique ouvert, révélait au spectateur le même angle de prise de vue adopté par le photographe. Aussi, il est important de préciser que dans l'entrée, beaucoup d'éléments parasites étaient visibles au même emplacement choisi pour accrocher *Stockage I et II*, tels qu'une alarme à incendie, un panneau de sortie et une ampoule. J'ai d'ailleurs souhaité espacer les deux photographies du diptyque de vingt pouces environ, afin d'y intégrer l'alarme à incendie rouge vif entre les deux.

« Dans ce contexte, [...] un manche d'incendie dans un musée d'art moderne n'évoque pas tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique. » (O'Doherty, 1976-1981, p. 37). Le diptyque ainsi disposé à la verticale du mur, s'est même tellement bien fondu avec ces « reliefs » – ces extras – de l'architecture que le soir du vernissage, plusieurs spectateurs, m'ont demandé où était l'œuvre !

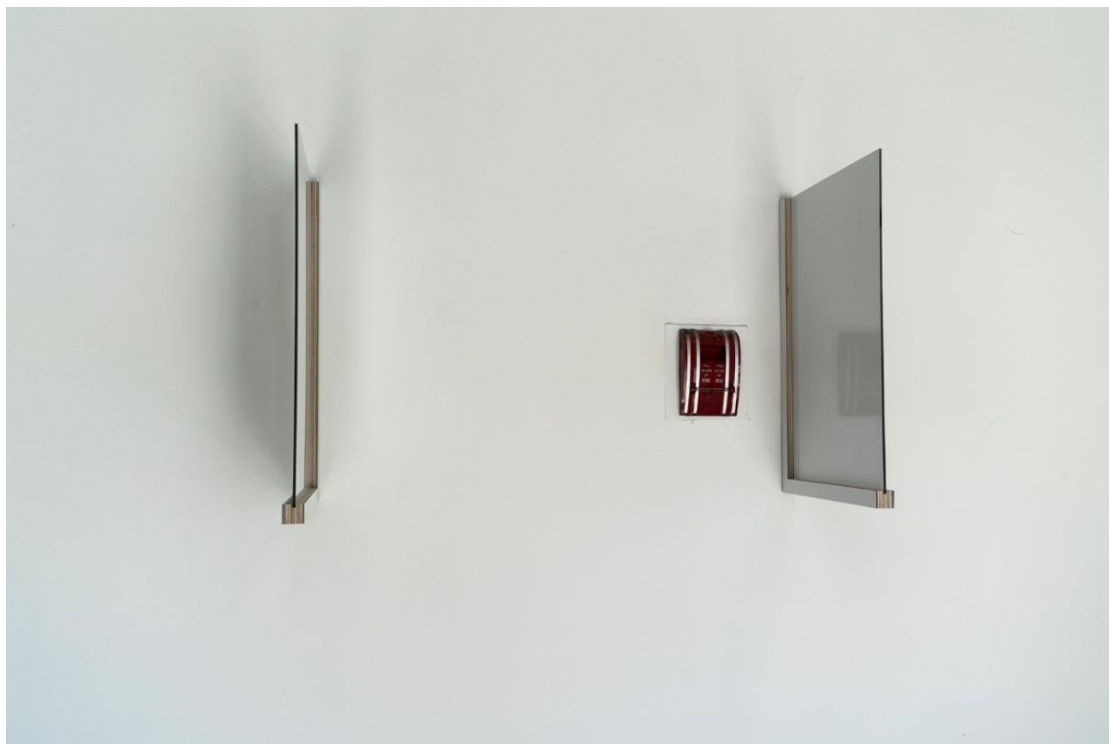


Figure A4b : L. Rocher, *Stockage I et II* (vue de face), galerie VU, 2018.

Cette notion de mise en abyme de mes sujets est à mettre en perspective avec le type de support que je décide d'imaginer pour accueillir mes images photographiques ; les supports d'accrochage sont tous démontables et réutilisables d'une exposition à l'autre. Ce mouvement et ces choix dans la pratique participe ainsi à celui plus général de définir mon « chantier photographique » suivant la célèbre maxime de Lavoisier, « rien ne se perd [...] tout se transforme ».

- La dualité des dispositifs temporels

La dualité de certains dispositifs, je pense notamment aux projecteurs de diapositives, aux ventilateurs, à *Pâmoison* version I et II et aux deux « L » nécessaires à la mise en espace de *Gravités*, atteste de l'indispensable rapport à « l'autre » pour que les installations tiennent ensemble.

La synchronisation ou la désynchronisation de ces paires me permet de faire jouer à l'intérieur des variantes et variations et de donner de l'apparent équilibre dont elles étaient porteuses par leur nombre pair, parfois un faux air de gémellité.

Les ventilateurs ont notamment été synchronisés par un boîtier programmé, disposant aussi d'un détecteur de mouvement pour capter la présence des spectateurs, et dont le cycle de sept minutes environ, permettait d'allumer automatiquement les ventilateurs puis de les éteindre sans intervention humaine. Les projecteurs étaient eux aussi programmés par un boîtier à détecteur de mouvement, à la nuance près que leur cycle de vingt minutes « marche – arrêt » ne concernait que leur démarrage. Une façon de ne pas brûler trop vite les diapositives, ni d'user les lampes des projecteurs lorsqu'aucun spectateur n'était présent dans l'espace d'exposition.

La moitié des diapositives composants *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* et projetées sur une boîte de transport en carton peut être ici analysée spécifiquement à partir de ce principe de « paire », où par un léger décalage de sa projection, l'image est élevée au carré, se multiplie par elle-même, le mur et la boîte devenant finalement deux terrains distincts d'accueil.

- Le temps photographique

Cette prise de vue est le résultat de deux temps superposés : l'un enfermé dans un cadre, l'autre toujours insaisissable, celui d'un nouveau reflet qui s'est ajouté au premier, bien réel celui-ci, c'est-à-dire provenant du présent de l'exposition. Seule la position adoptée pour photographier ce dispositif, témoigne encore de ce chevauchement temporel. (Extrait du cartel de *Reflet doublé in situ #3* disponible intégralement p. 61)

Reflet doublé in situ #3 interroge plusieurs strates du photographique ; plus particulièrement l'histoire du médium à travers ses différentes matérialités. La teinte sépia était caractéristique des premières photographies du XIX^e siècle et traversa le temps jusqu'à aujourd'hui grâce à des méthodes de conservation adaptées, tandis que la couleur se stabilisera bien plus tardivement sur le papier, autour des années 1940³⁶. Faire ici le choix de convoquer les deux matérialités en une image (la sépia et la couleur) me permet de superposer et de « condenser » l'histoire, de faire de ce « temps écrasé »³⁷ une donnée de l'expérience du voir (du spectateur) qui conduise à une autre dimension, celle du présent. Le temps n'est pas ici en représentation, il en fait partie ; il est accessible dans l'image finale davantage encore dans ce cas présent, puisqu'il est lié intrinsèquement à son espace environnant. Dans ce protocole de prise de vue, le temps du photographique s'affirme comme un composant indissociable (du mur) de la galerie. La teinte sépia est obtenue non plus à l'aide de procédés chimiques complexes mais uniquement grâce à la présence d'un carton brun d'emballage disposé dans le cadre. Bien qu'inventé au milieu du XVIII^e siècle³⁸, il caractérise et accompagne surtout le développement des industries du XX^e siècle. Le carton brun tel qu'on le connaît

³⁶ Même si des essais ont été réalisés autour de 1850 avec des plaques, le procédé couleur sur pellicule n'a vu le jour qu'en 1930 grâce à la firme Kodak.

³⁷ Terme emprunté à Régis Durand dans *Le regard pensif*, p. 14.

³⁸ L'invention du Carton est apparu en 1751 en France et attribué à un élève de René-Antoine Ferchault de Réaumur qui l'aurait élaboré pour des applications bien précises comme les plats, les emboîtages de reliure et les cartes à jouer. En revanche c'est en 1871 que le brevet d'invention du carton ondulé aurait été déposé en Amérique du Nord par Albert L. Jones, alors préparateur en pharmacie. Cependant, il faut attendre 1903 pour que les États-Unis le reconnaissent comme emballage de transport réglementaire.

aujourd'hui, est massivement utilisé pour l'emballage de produits de consommation. Incontournable dans notre monde contemporain, il représente un matériau non polluant certes mais symptomatique de la société de consommation.

Pour poursuivre sur la matérialité du photographique, *Pâmoison II* est un autre exemple qui met en lien la virtualité de son contenu (le flux de pixels colorés) et son « corps » d'aluminium mis au service de la projection de diapositives à son verso. De plus, *Pâmoison II* est une « vraie » photographie. En effet, son impression ne contient aucune trace d'encre, elle a été imprimée avec un procédé chromogène : technique par laquelle un ordinateur est relié à une imprimante chargée avec un papier photosensible. Le fichier numérique ainsi transmis à l'ordinateur est traduit par ce dernier en flux lumineux qui se déposeront alors sur le papier, qui sera ensuite plongé dans des bacs de chimie afin de révéler l'image photographique. Là encore, le processus de fabrication de cette photographie est étroitement lié au sujet qu'elle représente : la lumière. Les pixels sont ainsi révélés par de la chimie, et lui redonne une matérialité autrement perceptible, une physicalité différente de la technologie dont elle provient. Finalement, que la caméra soit numérique (capteur électronique) ou argentique (capteur analogique) n'a, dans ma pratique, que peu d'incidence puisque j'associe constamment les deux technologies pendant ou après que le sujet a été capturé.

Les Précipités concentraient en eux le même objectif vis-à-vis des temps photographiques, celui de créer, à partir d'un objet moderne – le disque dur – une matérialité réinterrogée, celle du photogramme. La quantité de fichiers perdus fut un prétexte non plus à faire de la perte accidentelle du virtuel une anecdote banale et actuelle mais bien d'interroger les fondements même de la photographie : la copie et l'original³⁹. Les photogrammes sont toujours originaux (dans le sens d'unique) et matériellement existants (dans le réel) alors que les fichiers numériques sont multiples, peuvent se dédoubler à l'infini dans des dossiers variés et restent dans ma pratique la

³⁹ À cela S. Campeau, répond que bien au contraire : « la photographie est par excellence le médium qui contourne, sinon ignore, la différence de statut entre original et copie. », p. 105.

plupart du temps virtuels. Je fais référence ici à ma méthode d'archivage, davantage numérique que papier (à l'exception des négatifs mais que je numérise systématiquement et qui deviennent bien souvent à leur tour des fichiers numériques). La temporalité dans ma pratique s'exprime également dans l'énumération continue des étapes de travail de l'atelier vers leur mise en scène dans l'espace d'exposition, intercalant, là aussi, ses étapes entre elles et les capturant avec tout type de caméra. Le téléphone cellulaire, le compact, le reflex numérique ou le moyen format (argentique) sont utilisés en fonction du type de sujets⁴⁰, des conditions et des qualités papier souhaitées pour leur matérialité, ou tout simplement de leur disponibilité – accès – pendant la prise de vue. Il y a déjà naturellement, dans l'élaboration de mes captures photographiques, un assemblage qui s'opère de ces diverses technologies entre elles. Il n'est pas étonnant dans cette logique de prolonger cette méthode de travail dans la spatialisation des dites images.

- La lumière

La lumière en tant que matière brute est le sujet central de *Pâmoison* (flux de pixels) et l'outil qui matérialise l'œuvre *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, révélant les diapositives (flux de lumière) et les projetant sur des matières (aluminium et carton) qui reçoivent temporairement leurs sujets.

Dans la même intention, *Les précipités* sont visibles par transparence et contact indirect avec la lumière qui est, elle, projetée au mur. Dans ce cas, la lumière découpe l'objet-disque dur avec précision et finesse, révélant les moindres détails qui le composent comme j'ai pu me les approprier pour réaliser mes compositions en chambre noire. La lumière dans ces trois exemples « fait intégralement partie de l'œuvre ».

⁴⁰ Les portraits sont la plupart du temps réalisés au moyen d'une caméra argentique, me permettant ainsi d'être en relation continue avec mon modèle, sans distraction ou tentation de sa/ma part de vérifier sur l'écran les images obtenues. Tandis que l'architecture ou le paysage sont plutôt, dans mon travail, photographiés en numérique.

Au-delà des sujets et de leurs fabrications, la lumière est travaillée dans la scénographie générale de l'exposition avec la même visée, faire d'elle une matière brute qui prolonge ces premiers au-delà des contours du halo qu'elle appose sur eux. Elle structure mais aussi déborde de sa fonction première, celle de préciser et aider la vision, car elle coupe, oblitère, et pointe parfois l'absence – le vide de ce qui n'est pas encore là, les parties manquantes de mes installations.



Figure A5 : L. Rocher, vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, 2017.

Dans cette vue (figure A5), la lumière soutenue d'une œuvre-objet en cours de montage (*Table à 145°*) cohabite avec l'ombre de l'œuvre voisine (les deux L). Au sol, les contrastes de l'une et de l'autre s'annoncent dans un jeu formel de lignes et de textures complémentaires ; bois et papier brun. Par transparence la lumière dicte à l'œil les différents états des matières.

Depuis *Outre mesures*, j'ai accentué la présence de la lumière dans mes dispositifs notamment en travaillant spécifiquement à partir de projection lumineuse sur des structures / matières autonomes, mais aussi en intégrant la documentation de ma pratique dans l'espace de diffusion.

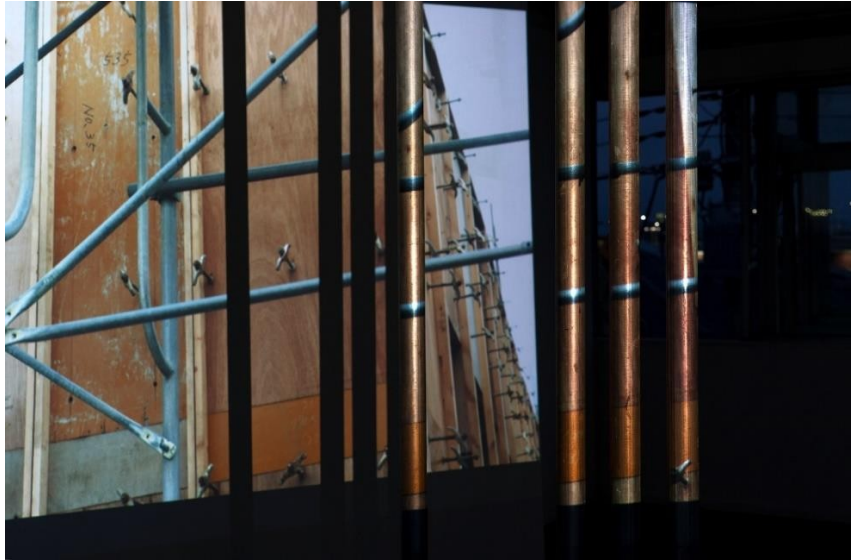


Figure A6 : L. Rocher, Documentation de résidence, deuxième étage (en soirée), Palais des paris, Takasaki (Japon), automne 2018.



Figure A7 : Documentation de résidence, premier étage (de jour), Palais des paris, Takasaki (Japon), automne 2018.

Dans ces deux vues d'exposition, la lumière est présente dans la première comme élément porteur (outil) nécessaire à la visibilité du sujet architectural qu'elle accompagne dans sa traversée de barres métalliques jusqu'à rejoindre le mur, en revanche dans la deuxième, elle agit comme le sujet à part entière de la photographie.

Dans cette composition photographique, la lumière dessine d'éblouissantes barres parallèles, qui simultanément positionnent et inclinent notre œil à observer l'intérieur et l'extérieur de l'espace d'exposition.

- Les titres

Pâmoison I et II, Soft focus, Recto verso, Les précipités, Reflet doublé in situ, Gravités, Cinq ans, cinq mois, cinq jours, Sans titre sont les titres qui ont été donnés aux œuvres dans l'exposition *Outre mesures*. Ils sont autonomes et accompagnent leur sujet respectif, parfois les informent parfois s'en distancient (*sans titre*). Je n'y attache pas la plus grande importance : disons qu'ils sont conventionnellement présents pour répondre aux normes et codes de l'exposition. Je m'autorise à revenir sur certains ou à les compléter si nécessaire dans le temps (en accolant par exemple un « #2 » en fonction de la nouvelle présentation ou vue de l'œuvre). Ils peuvent pré-exister à la forme temporaire d'une œuvre ou suivre son évolution, ou également être choisis lors du montage de l'exposition, à la dernière minute, là où une œuvre est parfois la plus active – pleine de sens – grâce à l'espace. Les titres de mes photographies ou dispositifs ne sont donc pas indispensables à la visibilité de celles/ceux-ci.

- Le titre d'exposition

Enfin, je conclurai sur les liens thématiques entre les œuvres en revenant sur le choix du pluriel dans ce titre d'exposition : *Outre mesures*. La présence du « S » convoque et annonce la multiplication attendue des points de vue des regardeurs sur les images ainsi que l'hétérogénéité des dispositifs produits, qu'ils se croisent dans l'espace ou se dédoublent dans leurs sujets-objets-matériaux précédemment décrits. Enfin, concernant le sens même du titre, *Outre mesures*, il n'est pas nécessaire de connaître sa définition⁴¹, il peut être observé en deux temps, deux mots, deux sens, dans l'entre

⁴¹ Celle-ci étant précisée au troisième paragraphe du texte d'accompagnement de l'exposition *Outre mesures* disponible. p. 55.

de ce que *oultre* dit de *mesures* et vice et versa. Dans cet écart – *espacement*⁴² – j'affirme la proximité de mon chantier photographique avec le réel observé (la reprise de l'expression *Oltre mesure*), tout en souhaitant son détachement (la présence du « s » à mesures) ce qui laisse au spectateur une interprétation plurielle.

Ces récurrences ou tentatives d'ordonnances volontaires dans cette exposition: les quadrilatères, le cadre – le territoire de l'image, les modalités chromatiques et matérielles des installations, le reflet – renforcer et doubler le réel, l'*in situ* – la réflexion d'un lieu au présent, la dualité des dispositifs temporels, le temps photographique, la lumière, les titres des œuvres, le titre d'exposition m'ont aidée à aborder le chantier et le dispositif comme un seul et même système qui s'auto-alimente: le chantier photographique de ma pratique. Ces directions permettent d'espacer, d'interposer « entre » les œuvres des correspondances plus ou moins immédiates. Dans le chapitre III, j'évoquerai ce que cet « entre », qui ne signifie rien en soi mais qui fait en revanche travailler ensemble, peut révéler de mon chantier photographique (3.5.1. p. 193).

1.1.3. La performativité photographique

La photographie dit, selon Barthes (*La chambre Claire*, 1980), le « ça a été » du réel car « relatif à un lieu, un objet, un visage, un corps, qui un jour, un instant donné, s'est trouvé devant un objectif photographique, en connexion physique avec lui » (Conord, 2007, p. 12). En somme, la photographie renvoie toujours à cet état passé, qui dit « là était » (Campeau, 1995, p. 43), c'est-à-dire à sa valeur de document / d'archive. Barthes admet pourtant qu'elle (la photographie) a une « double position conjointe : de réalité et de passé. » (Barthes, 1980, p. 120) sans s'attarder toutefois longuement sur cet effet de réalité de la photographie privilégiant l'affect – la relation au monde qu'elle induit pour celui qui la produit (dans le passé) et celui qui la regarde (au présent). Il s'appuie notamment sur des images provenant de différents horizons (journalistique, artistique, historique, archive personnelle, photographie anonyme, etc.) pour développer les

⁴² Notion derridienne développée au chapitre III, 3.5.1, p. 193.

usages et les contextes d'inscriptions du « ça a été » dans cette perspective exclusivement transhistorique. Qu'en est-il lorsque cette photographie-document-archive est (re)travaillée à l'ère du post-photographique ? Les installations dans lesquelles j'incorpore la photographie (voir l'*anti-archive* développée en introduction du chapitre I) déplacent cette notion barthésienne et revendiquent cette absolue immédiateté qu'elle contient, afin de lui faire dire « là est encore ». Cela revient à dire par cette posture que je prends, que le présent de l'image (sa production, son utilisation et sa réception) l'emporte sur son passé (l'acte de captation). Dans mon chantier photographique, décrit précisément dans les pages précédentes, les matériaux et les objets qui donnent à voir cette image-document sont présents dans le même espace que celui du spectateur, ils sont de même valeur qu'elle, des indices tangibles du présent et non plus uniquement d'un passé (qui fait référence pour moi à une certaine nostalgie paralysante).

Caprices du moment, assemblages de l'esprit, bricolages sans cesse à réinventer et refaire, activités ludiques du faire et défaire ou passages intermittents de lumières cent fois différentes [...] il demeure que l'image reste là où la chose passe et trépasse.⁴³ (S. Campeau à propos de l'œuvre de S. Tousignant, 1995, p. 69).

L'*ici-maintenant* de l'image est un paradoxe que je cherche à confronter dans mes dispositifs. Je souhaite que les deux « là », le « là était » barthésien et « là est » que j'annonce, tout comme le « là sera peut-être », se recouvrent et se superposent dans mes dispositifs ; c'est ça que je nomme une *performativité photographique*. Ce moment « où la pensée que l'on tient la plus chère se fait voir, et où l'on sait, en personne, que l'on est au plus proche [...] » (Durand, 1990, p. 18). Je donne des indices de réflexions sur mon « chantier photographique » parfois sous forme de traces de ce que « ça a été » (dans l'atelier), de ce que « c'est maintenant » (dans la galerie), de ce que « ça pourrait être » (ailleurs, dans une prochaine exposition). Cette attitude renforce donc l'absolue

⁴³ Dont je m'approprie ici le travail de description autour des *Natures mortes* de S. Tousignant.

nécessité selon moi de produire des images (certaines plus prophétiques que d'autres) qui révèlent tous ces temps photographiques (on pourrait nommer cela aussi *les virtualités de l'image*) et de les travailler tour à tour dans l'exposition.

La photographie telle que je la pratique est performée mais ne relève pas de la performance (elle n'a pas besoin du regard des autres pour exister, elle existe déjà par le mien et par sa *mise en situation*⁴⁴ répétée qui l'affirme davantage encore). Je travaille l'exposition comme « un moment accidentel de présentation, d'intensification du présent. » (P. Huyghe, entretien avec M. Copeland, 2013, p. 152).

Le montage est ce temps qui me fait éprouver le plus directement – sans filtre – l'implication de mon corps et des gestes reliés à ma pratique photographique. Dans ce temps de construction, le corps s'active pour trouver enfin les réponses aux questions posées dans l'atelier. Concentrée, je répète ces gestes appris seule et réalisés durant le processus de fabrication d'une œuvre qui font émerger une certaine rythmique familière, qui se prolonge à travers ces réflexes que mon corps a enregistrés ; transporter, déballer, agencer, déployer, mesurer, évaluer, déplacer, accrocher, percer, plier, porter, ranger, rapporter, reculer, protéger, scotcher, poser. Les gestes-instants « sont joués » des centaines de fois en cachette, dans l'atelier, puis devant une équipe, en galerie, lors du montage. La présence des techniciens ne m'est pas si étrangère, je me considère moi aussi comme faisant partie de la même équipe-dynamique (du groupe).

Une exposition consiste à faire rentrer-s'emboîter-coexister ces gestes-réflexions photographiques dans l'espace des œuvres. C'est par cette mise en scène de matière brute et domestiquée temporairement au sein de dispositifs photographiques que du sens apparaît et devient ainsi performativité du geste⁴⁵ même de photographe, c'est-

⁴⁴ Voir la définition dans le tableau de vocabulaire p. 77.

⁴⁵ Il est intéressant de noter, que le sociologue des sciences David Turnbull a montré qu'au Moyen Âge les plans des grands monuments comme les cathédrales n'étaient pas dessinés à l'avance mais improvisés sur site. Les lignes étaient tracées à même le sol ou tendues avec des cordes à échelle réelle, ou encore directement incisées sur les matériaux au moyen de gabarits. Même s'il s'agit d'architecture, je compare librement ce procédé ancien à celui qui se produit pour moi dans le montage d'une exposition lorsque je suis moi-même sur le site de la galerie, j'improviser mon chantier photographique, je réalise une

à-dire de regarder dans un cadre tout en oubliant qu'il existe. *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, tout comme *Les précipités*, sont des performativités photographiques qui engagent le temps de leur production et leur matérialité vers une même intention : *décortiquer* les strates du photographique – creuser jusqu'à produire des *indices* (des signes) du chantier qui m'habite. Indice signifie aussi ici l'idée de parcours – de chemin vers cette notion inventée de « chantier photographique ».

Dans la performativité photographique il y a deux types de maîtrise, l'une relevant « du risque », l'autre « du certain » comme le dit le théoricien et designer, David Pye (1968, p. 4). C'est-à-dire que la première a lieu nécessairement dans l'atelier, le résultat n'est pas déterminé à l'avance, c'est de l'expérimentation pure, tandis que dans la seconde, le résultat est connu avant que le travail n'ait débuté, c'est le croquis de *pré-montage*⁴⁶, réalisé en dehors de l'atelier. Selon Pye, la maîtrise du risque est comparable à ce qui se produit lorsque l'on écrit au stylo, la maîtrise du certain en revanche survient avec le texte imprimé. Préparer une exposition comme *Outre mesures*, a nécessité d'être à la fois ambidextre, bricoleuse et « souple » quant à l'utilisation de tel ou tel outil lors des étapes de fabrication de mes travaux-pièces. Il n'y a pas d'œuvre finie dans mes expositions, pas plus qu'il n'y en avait préalablement dans l'atelier. Il n'y a que des stades de développement de mes images-photographiques qui sont déclarés. Une exposition est une représentation de ces temps, leur coprésence, une *performativité photographique* sans autre finalité que celle d'être faite *ici et maintenant*. Le processus qui déroule l'image photographique compte plus que le résultat fini. « Cette relation s'établit dans la distance de temps et d'espace entre l'occurrence du phénomène référentiel et le signe qui en est prélevé [...] [la photographie] est justement le résultat, la trace, l'empreinte de cette présence. » (Campeau, 1995, p. 125).

La taille de mon atelier étant réduite (160 pi²), je ne fais souvent qu'entrevoir sommairement les scénarios et types d'accrochage possible, je produis mes dispositifs

performativité photographique (risquée et certaine) si je reprends la terminologie de D. Pye développée au paragraphe suivant.

⁴⁶ Voir la définition dans le tableau de vocabulaire p. 77.

« à l’aveugle », dans le sens où je ne peux les saisir entièrement que lors de leur déploiement total dans l’espace de la galerie (pour les installations les plus imposantes du moins). Le croquis préparatoire au montage est un pré-regard, une projection, ou une idéation mais il ne peut remplacer le sentiment ou la sensation qui survient dans ce geste de transposition – de spatialisation – vers cet environnement qui accueillera mes « vues » en volume. C’est alors que j’obtiens mes réponses, que je sais ce que je fais entièrement, absolument et sans presque hésiter pour le faire, j’improvise constamment et j’instrumentalise la matière de mes images à l’intérieur de mon « chantier photographique » mais dans une conscience absolue de ce qu’il est. L’urgence dans laquelle me place le montage d’exposition (sur quelques jours seulement) me permet parfois de trancher les multiples possibilités ou décisions réfléchies en amont dans l’atelier. C’est le moment que j’affectionne le plus dans ma pratique, après celui de la prise de vue. Ce moment où l’idée, le travail est mis en relation à un espace, il absorbe et incorpore cette concrétude et immédiateté qui caractérise selon moi le cube blanc (l’espace de la galerie). Cette rigidité à laquelle les murs d’un espace me renvoie m’assure et me rassure que mes œuvres-travaux sont présent(e)s donc existent. D’autre part, c’est lorsque le montage est terminé et que le vernissage débute que ma *performativité photographique* s’achève, touche à sa fin. Le vernissage marque ce moment rituel où l’exposition s’ouvre au public mais dans le même temps, il correspond pour moi à celui où les œuvres vont se figer, ne plus bouger durant des semaines, en cela, rien de plus contradictoire avec la pensée en œuvre dans le chantier et qui m’a jusque-là habité, obsédé, les jours avant le montage. Faire suite aux actions produites en galerie c’est dire qu’une exposition est autant le point de départ que la fin d’un processus.

1.1.4. Le texte d’accompagnement de l’exposition *Outre mesures*

Ce texte était destiné aux spectateurs de l’exposition, il contribuait à « expliciter le contrat iconographique, à proposer des clés et des procédures d’accès au sens et au contenu des œuvres » (Poinsot, 1999, p. 198) cependant ce texte n’était en rien ce sens ou ce contenu lui-même. Ce texte répondait à la demande qui m’a été faite par la

Maison de la Culture Frontenac, à savoir fournir un argument et une information aux œuvres présentées et regroupées sous le titre *Outre mesures*. Ce texte joue le rôle de *statement*, une déclaration rythmée par les enjeux que je me suis fixée à moi-même, et commençant par « Afin que... ». Le spectateur en ne lisant qu'eux, pouvait aisément y reconnaître la répétition et la sonorité du photographique dont il serait question ici. Le texte agissait comme interprète/médiateur mais non comme producteur ou réceptacle du sens des œuvres.

Communiqué

Outre mesures est une mise en chantier photographique. Lucie Rocher y poursuit ce désir constant de vouloir faire éclater ses sujets et les matières par lesquelles ils se révèlent et s'assemblent.

Elle expose ici au regard des accidents d'impressions tout autant que des tirages travaillés. Et dans l'acte photographique lui-même, au cœur de ce chantier *dé-mesuré*, surgissent des tête-à-tête d'images fabriquées et fragmentées, d'œuvres accidentées et bousculées. S'ouvre une conversation sourde, parfois bruyante, faite des multiples combinaisons entre ces éléments hétéroclites et minutieusement choisis. Dans ces murs, le photographique est un résident toujours temporaire. Il se déplace et s'échappe pour produire une expérience du sensible qui se construit à travers le temps et dans l'espace. Si les dialogues qui en émergent tendent *outre mesures* vers un état d'équilibre, cet état restera pourtant précaire et utopique.

Afin que la stabilité n'advienne pas, que l'accrochage reste fragile.

Les *Outre mesures* de Lucie Rocher proposent de dépasser le quantifiable et l'observable pour donner au réel deux poids, deux mesures. Si elles s'annoncent au pluriel, elles poursuivent pourtant, en solitaire, une traversée au-delà du reconnaissable. *Outre* est ainsi une invitation à aller plus loin, au-delà d'une mesure, d'une norme, d'une convention, d'une limite.

Afin de ne jamais enfermer l'image photographique sur ses quatre côtés.

Ventilateurs, projecteurs de diapositives, mobilier non fonctionnel ou encore matières laissées à l'état brut sont mobilisés pour placer l'image en situation de déséquilibre. Bougeant et s'échappant de son cadre ou de sa structure d'accueil, elle déplace les normes usuelles d'accrochage et de présentation de la photographie. Chaque pièce devient alors ponctuation, livrant une variation temporaire d'elle-même.

Afin que l'angle adopté ne soit jamais entièrement droit, qu'oscille la ligne d'horizon.

Issues de situations - heureuses ou non - rencontrées dans l'atelier, l'artiste reprend le contrôle de ses images. Durant le processus d'apparition de ses sujets, elle n'abandonne pas ses formes au hasard et elle en détermine à nouveau le tracé, le devenir, en faisant le choix de tout (nous) montrer, sans hiérarchie ni distance entre les éléments qui composent et révèlent les différentes étapes de son processus.

Afin de donner voix autant à ce qui a fonctionné, qu'à ce qui a peut-être échoué.

Les matériaux bruts, photographies, outils de fabrication, boîte à archives deviennent les narrateurs d'une histoire en cours dont la trame commune confirme cette attention que l'artiste leur a portée. Né dans l'atelier, le sens des anecdotes vécues et des artefacts obtenus forment les facettes d'un chantier toujours éphémère.

Afin de faire le pari constant qu'un jour un équilibre sera trouvé.

L'interrogation de la matérialité de l'image y est permanente et portée par l'écho entre les œuvres, conçu comme des allers-retours entre les diverses époques du médium photographique. Une photographie de couleur sépia prise pendant le montage de l'exposition; des photogrammes d'un disque dur dysfonctionnel; des apparitions de pixels colorés provenant d'un fichier inconnu; des diapositives retraçant sur plusieurs années des accrochages en atelier; des objets de vision empruntés à la chambre noire s'assemblant entre eux pour former une constellation : ils sont autant d'indices qui font de la plasticité du photographique une donnée où le temps ne peut jamais se figer entièrement. Bien au contraire, il est pris lui aussi comme un matériau qui nous entraîne dans un unique mouvement répété, continu et global.

Afin que chaque pièce soit un point de départ possible.

Au spectateur sont laissées l'articulation, la cohérence, la perspective de l'ensemble. Il sera désormais le vecteur de nouveaux repères : à lui de s'emparer de leur présence persistante et résistante, à lui de s'imprégner des résonances, de ces conversations passagères rendues paradoxalement audibles par la photographie.

Afin que ce qui résiste à la vue évidente, ce qui apparaît dans le faisceau de ces « erreurs heureuses » puisse annoncer une réalité autrement mesurable.

Lucie Rocher, novembre 2017.

1.1.5. Les cartels descriptifs ou *récits autorisés*

J'ai rédigé ces cartels pendant le montage de l'exposition *Outre mesures*. J'ai longtemps hésité sur le rôle qu'ils devaient jouer pour les trois œuvres ainsi commentées : *Les précipités*, *Pâmoison* et *Reflet doublé in situ*. Par exemple serait-il possible de représenter à l'identique ces cartels-descriptifs dans une nouvelle disposition – exposition de ces œuvres ailleurs ?

Les récits autorisés sont seconds en ce sens qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. Ils ne sont ni œuvres, ni discours indépendants[...]. Ces récits se trouvent chargés de fonctions indispensables à la survie matérielle, symbolique et sociale des prestations esthétiques. (Poinsot, 1999, p. 136).

J'utilise l'expression « récits autorisés » de Jean-Marc Poinsot pour qualifier ces cartels et justifier leur présence dans cette exposition. Ils sont des outils pour affirmer ma figure d'artiste, signer mes œuvres et les nommer en leur donnant pour certaines un titre, une dimension ou une description de leur matérialité. Ils m'aident, notamment pour ces trois œuvres citées, à énoncer (au spectateur) les modalités et les termes du contrat iconographique que je passe avec le spectateur. Il n'est pas obligé de les lire, d'en prendre connaissance pour « voir » l'œuvre. Ils sont présents mais pas nécessaires à l'expérience visuelle, ils établissent simplement un consensus minimum (entre moi et le spectateur) sur la chose et la manière dont l'œuvre ou le dispositif est donné à voir et le désir avec lequel je voulais le faire. Le récit qui est énoncé dans chaque cartel (à part les deux derniers purement descriptifs sous forme de liste d'œuvres) est libre et autobiographique, il laisse place aux circonstances de la production, à la fois le processus de fabrication de l'œuvre mais aussi sa « mise en vue publique ».

Les matériaux ainsi listés apparaissent le plus souvent dans l'ordre du processus de production, du premier travaillé au dernier support utilisé.

« Les récits autorisés ne disent que ce qu'il convient de dire, quand, où, comment, et à qui il convient de le dire et ne formulent jamais, ou très rarement, ce qui va de soi et

bien sûr ce qui est sous-entendu ou présupposé. » (Poinsot, 1999, p. 137). J'espère ainsi ne pas avoir débordé trop du cadre de cette description en les maintenant (finalement) près de leurs œuvres respectives. Ces textes servaient avant tout à mettre en relief la « biographie d'un travail »⁴⁷ pour les spectateurs curieux. À inviter le public à emprunter l'échafaudage de mon chantier photographique.

Cependant, dans la présentation de *Reflet doublé in situ* #5, pour l'exposition *Étant donnés*, à la galerie VU, j'ai décidé de ne pas rendre accessible le cartel (descriptif) au spectateur comme cela avait été le cas pour *Reflet doublé in situ* #3 dans l'exposition *Outre mesures*. Je réalisais seulement à ce moment-là que, même si le protocole de prise de vue restait inchangé, l'image de l'œuvre, en revanche, était nouvelle car le contexte-galerie avait changé et que par conséquent, le cartel devait lui aussi suivre cette évolution et ne pas être présent à l'identique, mais tout simplement soit disparaître ou soit être remplacé par un autre texte.

⁴⁷ Expression utilisée par Buren en 1972 lors de la publication de « EXPOSITION-POSITION-PROPOSITION, Travaux faits entre novembre 1965 et mars 1972 et leur mode » dans le catalogue de la Documenta 5 (17.29) décrivant de manière synthétique ses prestations lors d'expositions personnelles et collectives, suivies de sa bibliographie.

Les précipités, 2017. Photogrammes (25) sur papier kodalith, 20 x 24 po chacun, barre en bois 554 po, ventilateurs.

Il y a quelques semaines, subitement, dans un bruit régulier et perçant, mon disque dur externe s'est arrêté, j'ai perdu définitivement une cinquantaine de fichiers.

Pour équilibrer cette perte, à partir de cet objet devenu dysfonctionnel, j'ai produit cinquante nouvelles images, des photogrammes.

D'une technologie prétendument infaillible, j'ai choisi parallèlement une analogie, une technique encore pratiquée aujourd'hui et marquante pour l'histoire de la photographie, le photogramme. Selon la définition, un photogramme est un procédé photographique qui permet de faire passer à travers un objet de la lumière et de figer ainsi son empreinte lumineuse sur un papier photosensible.

Les ventilateurs présents ici rappellent quant à eux, de façon démesurée, celui qui a cessé de fonctionner dans ce disque, celui aussi que j'ai utilisé pour sécher les photogrammes en chambre noire.

Cette série de photogrammes s'appelle *Les précipités*.

Lorsque deux produits chimiques entrent en réaction, il y a toujours production d'une nouvelle substance. En phase liquide, il est possible qu'il y ait alors apparition de la nouvelle substance produite cette fois en phase solide. On appelle cela un précipité. Ça ressemble souvent à des petites agglomérations de matière.

Cette définition je l'ai appliquée dans son sens premier à ce disque. En chambre noire, au contact du papier photosensible (kodalith), l'objet est resté solide mais une fois son « image-disque » plongée dans les chimies, alors dans sa phase liquide, il est apparu tel un précipité, il est devenu un photogramme de lui-même.

Pâmoison I et II, 2017. Cinq bandes de 15 x 33 po et 33 x 50 po, tirage chromogène monté sous acrylique, dos en aluminium brossé, serre-joints.

Cette photographie n'est pas de moi.
 Elle porte pourtant le même numéro qu'une autre, la même heure, la même identité informatique.
 Je ne sais pas ce qui s'est passé.
 Je ne sais pas quand ça s'est passé.
 Elle a dû se générer lors du transfert de ma carte mémoire vers mon disque dur d'ordinateur.
 Une simple erreur de téléchargement.
 Ses couleurs doivent alors provenir du boîtier numérique de ma caméra.

Cette diagonale qui perdure et traverse avec assurance ce flux de pixels m'a plu. Elle m'en a rappelé une autre sur laquelle j'avais travaillé plusieurs mois auparavant.
 Elle est en plus. Elle est en trop.

Horizon bruyant.
 Cela ne m'évoque pourtant aucun paysage, même abstrait.

Mon moteur de recherche internet m'indique que cette image se rapporte selon lui à la « lumière », seulement la lumière, là, ne sert aucunement ma vision. Je n'y vois rien.
 Je trouve la définition de « lumière » plutôt juste dans ce cas présent, un transport d'énergie sans transport de matière ou de sujet. C'est ça que je vois, une absence palpable de sujet, de figuration. C'est bien cette impossibilité de voir au travers qui m'a donné envie de poursuivre son exploration.

Cette photographie n'a que deux mois et déjà une longue histoire. Elle est immatérielle et pourtant, sur elle l'erreur n'est pas qu'une donnée, elle est advenue dans un système présumé sans faille. Elle me renvoie à des mouvements variés dans des directions multiples. De l'énergie.

Depuis qu'elle existe dans mon corpus, elle fait de la résistance à apparaître...elle a déjà été détruite deux fois par malchance.
 J'ai tout gardé, ses traces et ses rejets.
 J'en possède maintenant trois versions, toutes reflètent ce non-sens à vouloir faire d'elle une image comme les autres.
 Elle n'a rien à voir avec les autres.
 Le titre de cette image, *Pâmoison*, décrit cet état immobile, de sommeil et d'abandon tout autant qu'il convoque ce bien-être ressenti par le corps sous l'effet d'une sensation ou d'une émotion intense.
 Je me suis attachée à cette image de la même façon.
 J'ai décidé de lui donner corps, plutôt que de l'effacer machinalement de mon dossier, mais je ne trouve encore aujourd'hui aucune explication à ce geste.

Reflet doublé in situ #3, 2017. 9 x 12 po, impression jet d'encre, cadre en bois.

La couleur sépia à mi-chemin entre les tons chauds et froids, est ainsi bien nommée la couleur du temps. Elle n'est pas une couleur comme les autres. Cette couleur met sous tension des contraires, par une sorte d'aptitude à joindre et à activer des données antinomiques sans les neutraliser, elle fait vaciller nos repères.

Ici elle se révèle grâce à un matériau brut, banal, un carton brun d'emballage vierge resté dans ce cadre bon marché. Le carton avait jusque-là une fonction simple, maintenir à l'intérieur du cadre la photographie bien droite contre le verre. Le carton vierge photographié maintenant à travers le verre s'est légèrement éclairci lors du transfert du fichier de la caméra vers l'ordinateur. L'impression jet d'encre sur papier blanc mat l'a naturellement rapproché d'une teinte s'apparentant à la sépia.

Cette prise de vue est le résultat de deux temps superposés : l'un enfermé dans un cadre, l'autre toujours insaisissable, celui d'un nouveau reflet qui s'est ajouté au premier, bien réel celui-ci, présent surtout.

Seule la position adoptée pour photographier ce dispositif, témoigne encore de ce chevauchement temporel.

Elle est actuellement une œuvre in situ en cours de développement et de diffusion dépendant uniquement de son lieu d'exposition, à la fois pour exister mais aussi pour se donner à voir.

Reflet doublé in situ #3 a été réalisée lors du montage de cette exposition. Une fois imprimée, l'image a été positionnée dans le cadre blanc qui m'a aidé à la produire.

Cette photographie a une durée d'exposition limitée, elle est datée, elle dépend de son contexte d'apparition et s'éteint avec lui si elle s'en éloigne. Cette photographie ne sera visible que du 29 novembre 2017 au 21 janvier 2018 dans le studio 2 de la Maison de la Culture Frontenac à Montréal.

Socle – table

Cinq ans, cinq mois, cinq jours (vues d'atelier), 2 carrousels de 80 diapositives chacun, 2017.

L'œil du vent (p.188), extrait de *Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* de Tim Ingold, éditions Dehors (2017), verres 11 x 14 po, cales en bois, 2017.

Recto verso (version 2), 8 x 10 po, tirage chromogène, cadre en bois, 2017.

Sans titre, 4 tirages chromogène, 11 x 14 po chacun, montage sous plexiglass avec tiges d'acier, 15 x 15 po, 2014.

Soft focus, installation de 10 loupes de mise au point, 2017.

Mur de droite en rentrant dans l'exposition

145°, table en bois de peuplier, 72 x 24 po, 2017.

Gravités, diptyque, impressions jet d'encre sur papier brun, 60 x 90 po et 40 x 90 po (2016), structures en bois de 50 x 72 po chacune (2017).

1.2. Les expositions précédant et suivant *Outre mesures*

Pour poursuivre la description de l'exposition *Outre mesures* et les relations thématiques entre les œuvres qui y ont été présentées, je ferai cette fois une description-résumé de l'exposition qui lui a précédé, *Faits et causes* et de celle qui lui a succédé, *Étant donnés*. Ces analyses serviront notamment à faire ressortir la cohérence d'ensemble du travail réalisé pour *Outre mesures*.

Les titres que j'ai choisis pour ces trois expositions sont tous composés de deux mots et placés au pluriel. Cependant, malgré ce rapprochement orthographique des uns et des autres, aucune de ces expositions ne se veut la suite d'une autre, elles fonctionnent en autonomie complète même s'il est vrai que certaines des œuvres sont prolongées, fragmentées, dédoublées, redéfinies par ces trois situations. Je crois, que ces trois expositions fonctionnent en lignes parallèles mais je n'ai pas souhaité volontairement commencer leur tracé à partir du même point.

1.2.1. Ce qui a précédé *Outre mesures* : *Faits et causes*

L'exposition *Faits et causes*, commissariée par Julie Alary Lavallée, a été présentée à la galerie commerciale Z Art Space en septembre 2017 à Montréal. Elle regroupait huit pièces récentes essentiellement imprimées sur papier. En son centre, une table *Diagonal(e)#2* donnait au spectateur la possibilité de consulter la publication du même nom réalisée un an plus tôt en collaboration avec antoinelefebvreeditions à New York (à Lyeberry HQ) (B.22 et 23. *Diagonal(e) #2*, 2017 (2016). « La stabilité, une qualité normalement associée à l'objet table, est détournée ici par la surface inclinée du dispositif, renforçant les effets de superposition et de multiplication des images, eux-mêmes intensifiés par la présence de miroirs »⁴⁸.

⁴⁸ C.1. Julie Alary Lavallée, extrait du texte de présentation de l'exposition *Faits et causes* p. 70.



Figure A8 : L. Rocher, vue partielle de l'exposition *Faits et causes*, galerie Z Art Space, 2017.

Sur le mur en face de l'entrée de la galerie, *Reflet doublé in situ #2* fut la première version exposée de ce protocole. Des bandes tests réalisées dans l'atelier et enroulées sur elles-mêmes de façon à former une sculpture circulaire étaient accrochées par un clou sur le premier mur à gauche en rentrant. Dans l'angle, non loin, se trouvait tenue au mur par des scotchs, une photographie en deux parties, imprimée sur papier journal et évidée en son centre, sorte d'anamorphose photographique⁴⁹ permettant de reconstituer selon la position adoptée, un carré blanc presque parfait.⁵⁰ Dans cette œuvre la photographie ne joue pas son rôle, elle n'assigne pas une place particulière au spectateur, au contraire, elle multiplie ses points de vue.

⁴⁹ A13. Je pense à l'œuvre de Serge Tousignant, *Ruban gommé sur un coin d'atelier* (1973-1974), p. 68 ou à l'œuvre de Dorothea Rockburne (A.9), *Neighbourhood*, 1973, visuel disponible page suivante.

⁵⁰ B.29. Vue partielle de l'exposition *Faits et causes*, figure A10 disponible page suivante.

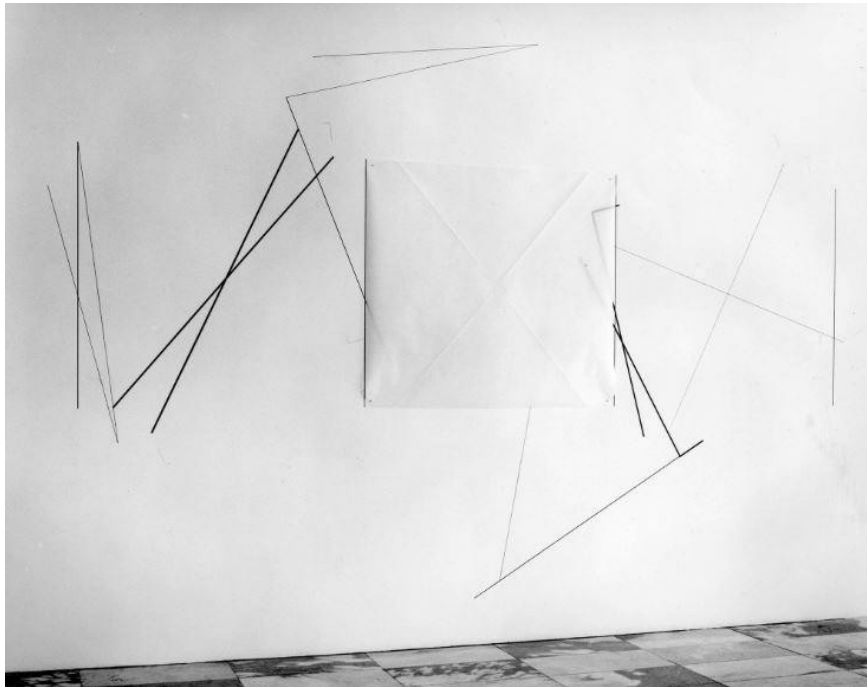


Figure A9 : Dorothea Rockburne, *Neighbourhood*, 1973.

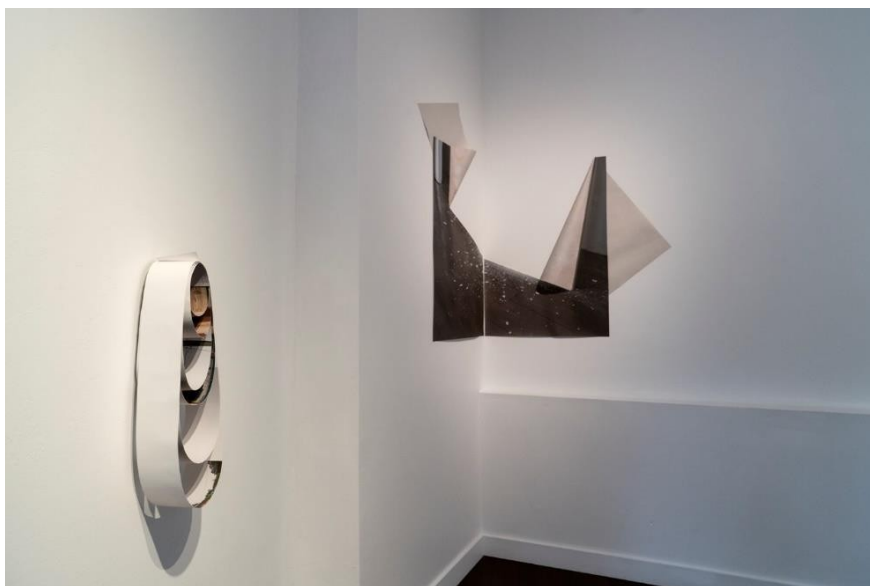


Figure A10 : L. Rocher, vue partielle de l'exposition *Faits et causes*, galerie Z Art Space, 2017.

Sur le même mur *Angle coupé, hommage à Serge Tousignant*⁵¹, triptyque en volume monté sur trois caissons en bois, prenait pour sujet des chutes de bois agencées aléatoirement dans un coin de mon atelier et simplement éclairées par une lumière naturelle⁵². Les compositions géométriques obtenues donnent toute son importance à l'éclairage : les rayons de soleil qui se projettent sur les chutes de bois et le mur de l'atelier suivent une diagonale. Sur un des coins supérieurs gauche du triptyque, on pouvait repérer aisément la présence d'une découpe nette du bois du caisson et de l'image. Au sol, on apercevait de la poussière de plâtre provenant du mur et faisant référence au temps de l'accrochage du triptyque. Cet artefact appartenant au montage de l'œuvre rappelait le motif présent dans la pièce *Sans titre* (2017, figure A10), précédemment évoquée et disposée en angle.



Figure A11 : L. Rocher, *Angle coupé, hommage à Serge Tousignant*, triptyque monté sur structure en bois de peuplier 10 x 15 po chacun, 2017.

⁵¹ B.24. *Angle coupé, hommage à Serge Tousignant*, 2017. Et rappelant les expérimentations optiques et perceptives de S. Tousignant dans son atelier à partir de 1972. Fascinée moi aussi par les ambiguïtés spatiales, j'ai souhaité par ce triptyque, rendre hommage à l'œuvre *Réflexions intérieures tri-modulaire* de S. Tousignant, figure A12 disponible page suivante.

⁵² L'œuvre de l'anglaise Uta Barth aura aussi largement contribué à aiguïser mes intérêts pour la lumière naturelle et sa captation photographique dans des lieux intérieurs (voir Annexe B, figure d).

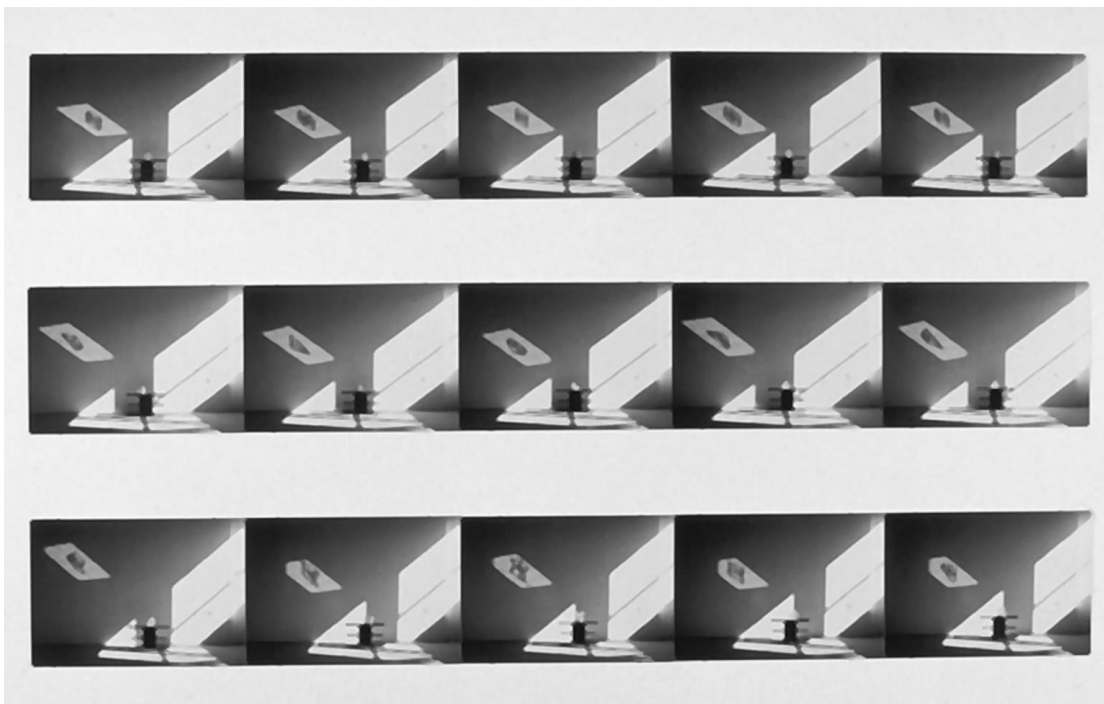


Figure A12 : Serge Tousignant, *Réflexions intérieures tri-modulaire*, photographie couleur, 58 x 100 po, 1983.

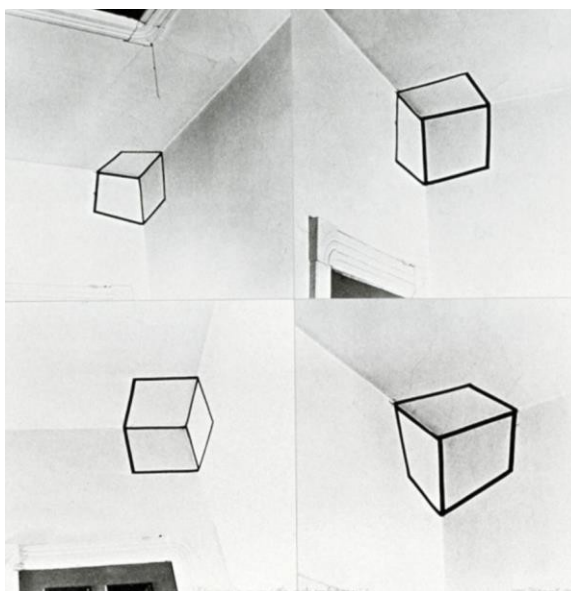


Figure A13 : Serge Tousignant, *Ruban gommé sur coin d'atelier*, 4 points de visions, 1973.

À droite de l'espace d'exposition, on distinguait une photographie contre-collée sur bois, *Chantier d'atelier* (B.26, 2017) présentée au sol, tenant sur sa tranche avec, à son dos, un étau posé lui aussi de côté et distant par rapport à elle de quelques pouces. Positionné en face de ces deux éléments, accolé dans l'un des angles de la galerie, on repère un miroir de soixante pouces de hauteur et de vingt-quatre de largeur, le même qui sera utilisé deux mois plus tard dans l'exposition *Outre mesures*. Grâce à cette position, il rendait cette archive d'atelier un peu plus accessible au regard. On y découvrait à l'intérieur de l'image, la vue d'un test imprimé sur papier journal qui se décrochait d'un mur (celui de mon atelier) et retenue à sa base par le même étau présent dans la galerie, mais cette fois bien debout et fonctionnel. Cette photographie d'une vue de mon atelier prise quelques mois plus tôt est aussi devenue par la suite une diapositive présentée dans *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*. Sur la cloison adjacente à ce dispositif, à nouveau une photographie composée de plusieurs feuilles de papier journal laissait entrevoir un tas de planches de bois agencées les unes contre les autres, prises dans une rue de Toronto (B.25, *Atelier*, 2017). L'accrochage du papier laissait entrevoir par endroit le verso de celui-ci, donnant à cette composition photographique un aspect vivant et mouvant. En bas, sur un rebord, légèrement en retrait par rapport à la cloison, était installée une photographie aux couleurs vives de petite dimension révélant la mise en espace adoptée pour la version 1 de l'installation *Diagonal(e)* #1 (B.29/B, 2016) présentée à Lyeberry HQ (New York) en septembre 2016.

C.1 - Communiqué

L'exposition *Faits et causes* prend ancrage dans les installations photographiques récentes de l'artiste Lucie Rocher en focalisant sur leur processus de fabrication. Ses procédés de saisie du réel et d'exploration, qui rapprochent sa pratique photographique du médium sculptural, s'y trouvent révélés par une sélection d'œuvres et de non-œuvres qui questionnent les modes de visibilité et de présentation de l'image. Certains artistes passent le langage photographique au peigne fin, en dissèquent les propriétés physiques, mécaniques et numériques, pour les explorer et les mettre au jour jusqu'à en supprimer toute représentation au profit d'une pratique conceptuelle plongée dans l'abstraction. Non étrangère à cette tangente formaliste, la pratique de Lucie Rocher revendique davantage un investissement vers la figuration. Elle s'accroche par métonymie au chantier de construction - à ces espaces parsemés d'amoncellements de matériaux, laissés tels quels, comme à celui de l'atelier - tant pour ses attributs formels que pour la précarité et l'apparence rudimentaire qu'il peut évoquer. L'espace photographié, ce réel capté, y devient parcellaire, voire absent, au profit du vide qui, lui, devient le protagoniste. Tributaire d'un processus poreux et perméable aux explorations, sa pratique s'édifie par strates.

Son sujet de prédilection, l'architecture, et par extension le paysage construit, est intarissable. Il s'offre dans tous ses états tant dans l'espace public que privé. Entre ses mains, il est continuellement sectionné, redoublé, plié, dissimulé, superposé, photographié et réimprimé. Le sujet s'y trouve investi d'une foulée de manipulations qui le rendent souvent méconnaissable ou magnifié à partir d'autres perspectives et angles d'approche. Déjouant les codes de la photographie, ses œuvres et autres prototypes articulent une réflexion libre autour du cadre et une recherche soutenue sur les modes d'accrochage. Elles sont fixées au mur par du ruban adhésif, enroulées autour d'un clou à l'état brut, laissées sur une table, tant de façons d'y affirmer leur qualité d'objets usuels et résiduels. S'il y a cadre, et cela est plutôt rare, c'est qu'il participe à renforcer les propriétés conceptuelles et formelles de l'œuvre.

La nature frêle et passagère du papier journal, support pauvre et jetable présent dans la plupart des installations, contraste avec la solidité et la pérennité des matériaux représentés. Antinomiques, ses œuvres se construisent aussi par jeux d'échelle, de perspectives, de répétitions et de lignes diagonales qui dynamisent l'agencement spatial.

Diagonal(e) table miroir (2017) condense l'ensemble de ces directions. La stabilité, une qualité normalement associée à l'objet table, est détournée ici par la surface inclinée du dispositif, renforçant les effets de superposition et de multiplication des images, eux-mêmes intensifiés par la présence de miroirs.

Reflet doublé in situ (2017) rappelle quant à elle les clichés anciens de ton brunâtre associés à une certaine époque du médium. Or, ce dialogue avec l'histoire se poursuit avec l'espace de diffusion au-delà de la technique. Saisi lors du montage de l'exposition, un fragment de la galerie, réfléchi dans la vitre du cadre, occupe l'espace de la représentation. Si cet objet-cadre, anamorphose photographique, renvoie aux formes subtiles de saisissement du monde, il met aussi en évidence les moyens, traqués par l'artiste, pour rendre visibles tous les temps de construction d'une image.

Julie Alary Lavallée
Commissaire et auteure

1.2.2. Ce qui a suivi *Outre mesures* : *Étant donnés*

L'exposition *Étant donnés* reprend le titre d'une installation de Marcel Duchamp élaborée en secret entre 1946 et 1966 à New York. Elle fut présentée dans l'espace américain de VU, d'avril à mai 2018 à Québec. En pénétrant dans l'espace d'exposition, on se heurtait d'abord à une base lumineuse disposée au sol, en forme de rectangle, constituée de six néons espacés légèrement entre eux, servant à surélever une plaque de plexiglas noir sur laquelle était disposées les 160 diapositives de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* (formant sa version #2) ainsi que les doublons inutilement réalisés par le laboratoire qui étaient jusqu'ici contenus dans un sachet en plastique (présenté initialement sur le socle-table au centre de l'exposition *Outre mesures*) (B.32. B.37. *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* #2, 2018). Une lampe de chantier éclairait les diapositives par en haut sans pour autant révéler leurs contenus (le plexiglas noir empêchant la lumière des néons de passer à travers eux). Dans toute la salle on pouvait entendre un son enregistré et diffusé par deux enceintes, celui que fait le claquement de projecteurs de diapositives en fonctionnement. Suivant une ritournelle rythmique sans qu'il soit possible de distinguer ni le début ni la fin de la piste, le son se superposait bruyamment aux autres œuvres.

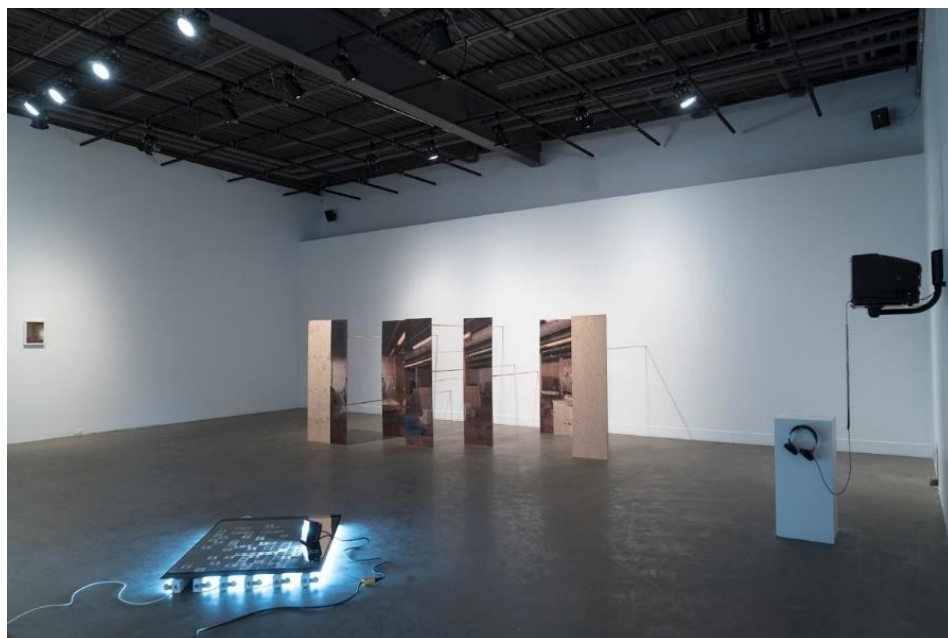


Figure A14 : L. Rocher, vue générale de l'exposition *Étant donnés* à VU, 2018.

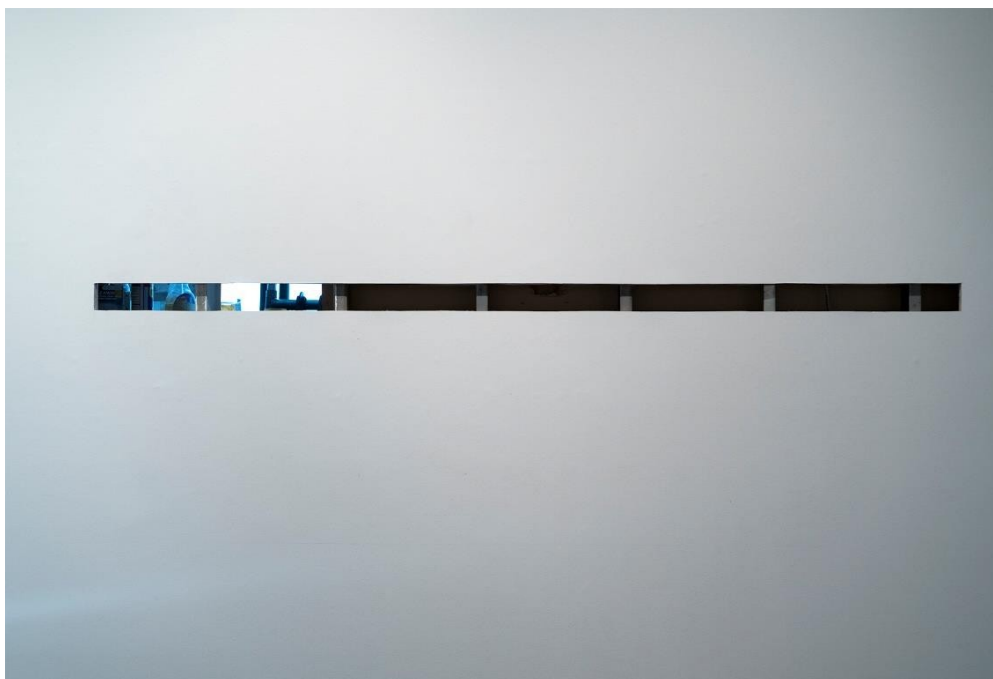


Figure A3c : L. Rocher, *Panorama*, intervention in situ, exposition *Étant donnés* à VU, 2018.

Sur le mur de gauche, une ouverture rectiligne⁵³ et étroite de cinq pouces de large et quasiment de la même longueur que le mur, fragmentée en deux sections, permettait au spectateur d’avoir une vue partielle vers le local technique de la galerie.

Près de la porte menant à l’autre espace d’exposition de VU, *Reflet doublé in situ* #5 était disposé comme à son habitude, dans un cadre blanc accroché au mur et renvoyait au temps du montage. En face de la percée au mur se trouvait une « sculpture » imposante (66 x 180 po) présentée en six sections distinctes issues de la même photographie, montrant un chantier de rénovation d’intérieur dans lequel des ouvriers semblaient s’affairer à dégager des grandes plaques de bois (plywood). Aucun point de vue cependant ne permettait de reconstituer l’image d’un seul tenant. Cette installation photographique fragmentée dans l’espace et nommée simplement *Chantier* (B.30.

⁵³ B.33. B.34. B.35. *Panorama*, percée architecturale dans le mur de la galerie donnant vers le local technique, 2018.

B.31. B.36. B.39, 2018) était imprimée dans les mêmes matériaux présents déjà dans l'image, du contreplaqué bon marché.

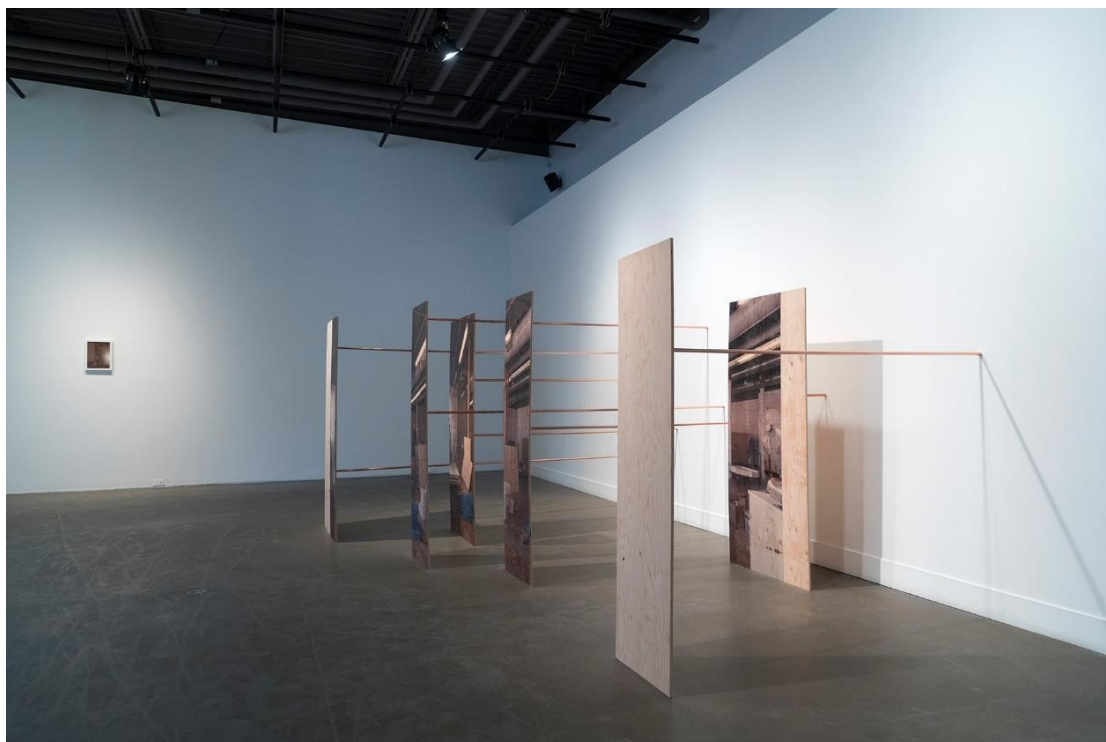


Figure A15 : L. Rocher, vue partielle de l'exposition *Étant donnés*, VU, 2018.

La structure de l'ensemble était retenue au mur par de nombreux tuyaux de cuivre qui lui étaient perpendiculaires. Dans le même axe que ces derniers, mais appuyée contre le mur adjacent, on pouvait distinguer une plaque de cuivre *Fantasmagories*⁵⁴ de même dimension que *Reflet doublé in situ* #5 (B.43, 2018). Traité et travaillé comme un miroir, le cuivre renvoyait au dos de l'installation *Chantier*, une zone où le bois vierge

⁵⁴B.40. B.42. *Fantasmagories*, 2018. Titre-hommage donné le même jour que la mort de Clément Rosset (27 mars 2018), dont le livre *Fantasmagories*, fut l'un des premiers que j'ai lu au début de mes études en photographie. Et correspond aussi au moment où j'ai réalisé cette pièce alors que j'étais en résidence à L'Œil de Poisson (Québec).

(les dos des contreplaqués) rencontrait les tuyaux de plomberie menant au mur (B.40, B.41 *Chantier (détail)*, tuyaux en cuivre, 2018).

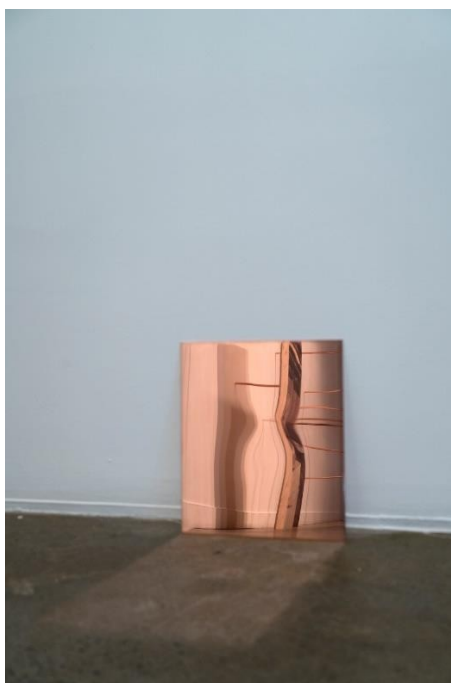


Figure A16 : L. Rocher, *Fantasmagories*, plaque de cuivre traitée, 12 x 14 pouces, exposition *Étant donnés*, VU, 2018.

Sur ce même mur une petite télévision noire cathodique (figure A14 à droite, p. 71) était accrochée en hauteur sur un support de même couleur, référence faite à celle que l'on peut trouver encore dans de vieux autobus. Une vidéo de trente-trois secondes y tournait en boucle, on y voyait l'intérieur d'un bus dans lequel tous les écrans de télévision émettaient du « bruit visuel » – brouillage analogique noir et blanc – puis s'arrêtaient brusquement de fonctionner et la vidéo recommençait ainsi depuis le début. La télévision présente dans l'espace d'exposition était reliée à un boîtier électronique et rejouait le même mouvement de marche-arrêt filmé, s'éteignant et se rallumant elle aussi toutes les minutes en fonction de la présence du spectateur.

C.2 - Communiqué

Être normal, c'est aimer et travailler.

-Freud

Épistémologiquement, l'imaginaire de la production concevait le monde comme matières engagées dans des rapports objectifs et finis de transformation. Il semble que l'imaginaire de la reproduction technologique conçoive plutôt le monde comme processus de synthèse, perpétuellement accéléré par l'infini courants de virtualités.

-René Lapierre, *L'Atelier vide*

Le travail active la matière du monde, c'est ce qui lui donne forme, ce qui la modèle selon une volonté, un plan, une ambition. L'échelle de cette matière n'a pas d'importance : tout commence au niveau moléculaire, pour éventuellement y retourner. Entre temps, des images et des objets sont créés, des outils et des espaces. Puis d'autres outils qui remodeleront la matière, recomposeront les images, et d'autres espaces où travailler différemment, où aimer à nouveau. La matière suit un cycle qui lui appartient et la possède tout à la fois. C'est aussi ce qu'on pourrait nommer le processus.

Le mot processus vient du latin *pro* (au sens de « vers l'avant ») et de *cessus, cedere* (« aller, marcher »), ce qui signifie aller vers l'avant, avancer. Le processus projette et envisage. Dans ce mouvement, cette avancée, se trouve ce qu'on ne sait pas encore, ce qu'on ne connaîtra qu'au terme d'un ensemble complexe de gestes, d'intuitions et de décisions. C'est le travail lorsqu'il active l'inconnu, lorsqu'il progresse à l'aveugle dans l'espace de l'atelier et dans celui, abstrait, de la pensée. Dans le processus logent des vestiges du temps : les passages de la matière.

Si l'immobilité de l'image photographique ne peut traduire la littéralité du mouvement qui parfois l'habite, elle en est le témoin silencieux. En contrepartie, la vidéo et le cinéma redonnent à l'écran le caractère mouvant de toute chose. Au cœur du processus cependant, l'image – quelle qu'elle soit – danse, se superpose et se juxtapose, se voile ou reflète un hors champ. Qu'elle soit fixe ou non, elle étend ses possibilités et distend le réel. Le processus mobilise l'image, il la meut dans un espace donné.

L'atelier est un espace à la fois donné et témoin. Et c'est désormais un lieu physique tout autant qu'un écran : la projection d'idées excède le contexte, crée du réseau. D'*infini courants de virtualités* traverse l'atelier, infiltre l'art et le reste, le monde et sa production, son activité. Ce faisant le processus se désancre de la matière de manière à devenir labeur désincarné. Un travail de 0 et de 1 cohabite avec le modelage et la coupe du bois, la peinture et la photographie. Mais l'atelier demeure habité : labeur et attente l'occupe, attention portée.

Dans l'atelier aussi, l'artiste : observant l'ordre et le désordre de la vie, catalysant l'idée de transformation du monde, de transmutation des matières. Derrière le labeur artistique, il active les processus et travaille à désorienter l'existence des choses en les interrogeant – agglomérant et atomisant leur cœur battant. Il rompt des liens, déplace des préfixes, remixe, puis repense la récursivité des procédures. Il reformule incessamment un rapport au monde qui ne peut être fixé – qui n'est jamais autre chose que résilience et métamorphose.

Nathalie Bachand

Auteure – commissaire

1.3. Tableau du vocabulaire de la recherche

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il donnerait non plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. (Bataille, 1929, p. 382).

Le tableau du vocabulaire de ma recherche s'associe dans ses intentions à l'*informe* de George Bataille. Si j'ai fait le choix de diviser en deux colonnes celui-ci, la définition du dictionnaire d'un côté et le sens que je lui donne dans cette thèse de l'autre, c'est justement pour décroiser et déclasser ces mots référents – ces directions – prises dans ma pratique. « Leurs besoins » se différencient parfois entièrement de la définition première du dictionnaire (c'est le cas d'*artefact* par exemple).

Ils sont classés par ordre alphabétique, afin d'emprunter, à première vue, une logique et un chemin familier. Pourtant ils ont été travaillés dans un désordre intuitif, en fonction de mes lectures et de mes réflexions, tout au long du processus d'écriture. L'ordre et le désordre cohabitent donc dans cet exercice que je me suis imposée, dans cette logique empruntée à la définition du chantier.

VOCABULAIRE DE LA RECHERCHE		
Vocabulaire	Définition du dictionnaire CNRTL: Centre National de Ressources textuelles et lexicales	Commentaires / orientations / significations dans la thèse
Archive	<i>Pièces ou documents classé(e)s et enregistré(e)s.</i>	Pratique non hiérarchisée mais classée, physiquement ou virtuellement (disque dur) qui sert d'outil à l'élaboration de mes installations photographiques.
Anti-Archive	<i>Pièces, documents non classés</i>	Documents photographiques relatifs à la pratique (documentation d'exposition et d'atelier...) ayant pour objectif de ne pas la fixer, ou de permettre son classement ou toute autre hiérarchisation de son développement.
Agencement	<i>Manière d'arranger, de disposer et de mettre en ordre.</i>	Qui vise une harmonie, un équilibre à la fois des images, des formes, des matériaux et des structures. Action de faire une installation, un dispositif ou une exposition. (Exemple du travail de Laura Lamiel)
Artefact	<i>Un artefact, ou artefact vient du latin factum qui signifie aussi artificiel (ars, artis) c'est-à-dire qui est produit par un effet. Le terme désigne à l'origine un phénomène créé de toutes pièces par les conditions expérimentales.</i>	Résidu (de matière brute ou virtuelle), qui contient un effet produit involontairement lors du processus de fabrication d'une œuvre et parce qu'il est souvent maintenu visible dans mes expositions, il fait partie intégrante de l'œuvre elle-même.
Bricoler	<i>Arranger, réparer, fabriquer en amateur. Exécuter des petits travaux qui réclament de l'ingéniosité et de l'habileté manuelle. (Claude Lévi-Strauss et Michel de Certeau)</i>	Action et posture initiée en atelier mais aussi prolongées dans la galerie. Verbe qui annonce une esthétique et un état d'esprit permanent vis-à-vis des matériaux bruts ou des objets (souvent récupérés ou recyclés).
Chantier de recherche / <i>chantier photographique</i>	Concept en œuvre.	Si l'on reprend la définition, le chantier désigne à la fois les matériaux qui le constituent mais aussi le lieu de l'action où se déroule la transformation de ces matériaux. Il s'établit dans un rapport temporel d'inachevé, en cours ou en voie d'achèvement mais sur lequel il reste encore à agir, à intervenir, à faire devenir. Il désigne le terrain propice à équilibrer les éléments (de ma recherche) qui composent mes mises en espace / mes fabrications / mes dispositifs.

Dispositif	<i>Manière dont sont disposés des éléments hétérogènes (pièces d'un appareil) en vue d'un but précis (mécanisme).</i>	Ensemble des opérations ("manière de faire" Michel de Certeau p. 142) qui servent à faire apparaître, fabriquer ou spatialiser des images à l'intérieur de mon chantier photographique.
Environnement / situation / système	<i>Ensemble des éléments et des phénomènes physiques qui se trouvent aux environs de, entre et autour de quelque chose (d'un organisme vivant ou non). Selon le critique d'art américain Jack Burnham (1970), un système est un "complexe de composantes en interaction" comprenant de la matière, de l'énergie et de l'information à des degrés divers d'organisation.</i>	Ces trois termes, environnement, situation, système sont de la même famille d'idées qu'une exposition (somme de processus interdépendants). Ils sont assimilés à un <i>système</i> qui met en situation des éléments (images, outils, dispositifs) dans un espace délimité (chantier/atelier/galerie).
Espace quelconque	<i>Concept philosophique inventée par le vidéaste Pascal Auger (référence au cinéma expérimental) et repris par Gilles Deleuze.</i>	Il fait référence à un espace banal, où tout peut advenir. Il rejoint les termes de <i>Neutre</i> (R.Barthes), d' <i>Informe</i> (G.Bataille), de <i>Tiers-paysage</i> (G.Clément).
Espace lisse	« Espace de proximité, d'affects intenses, non polarisé et ouvert, non mesurable, anorganique et peuplé d'événements ou d'héccités, associé au nomadisme, au devenir et à l'art haptique (...) L'espace lisse, se base sur la notion de proximité, est aussi un espace aformel. Il ne contient ni formes ni sujets, mais se peuple de forces et de flux, constituant un espace fluide, mouvant, sans ancrage ni polarisation, sans empreinte qui ne soit éphémère. » (voir référence dans la bibliographie, Gilles Deleuze et Félix Guattari, <i>Mille Plateaux</i> .)	Lieux politiques réels chargés de potentiels (chantier, atelier, galerie) .
Espacement (concept)	Ce que Jacques Derrida appelle l' <i>espacement</i> : écarts, redoublements et dédoublements, réversions, photomontages, surimpositions, collages, artefacts.	Ensemble de gestes artistiques, d'actions, de stratégies qui se produisent dans l'atelier ou la galerie, qui permettent d'expérimenter une image.
Expérience spatiale	Fait d'acquérir et de développer des connaissances (photographiques) grâce à la pratique et à la confrontation plus ou moins directe de l'espace.	Pratique de mise en forme de l'image où la confrontation entre son sujet, son support, son accrochage et l'espace qui les fait se rejoindre est forte. Le dispositif en est un déclencheur, le spectateur en est un récepteur.

Groupe / Dispositif	<i>Ensemble d'objets ou d'éléments hétéroclites qui possèdent des caractères communs permettant de les regrouper dans une classification. et/ ou dans un même milieu.</i>	Territoire social et plastique qui "tient ensemble" des éléments hétéroclites (<i>le chantier de construction urbain et son prolongement photographique</i>) . Notion de contrôle et de maîtrise relative à ce qui est non humain (objets, machines, matériaux) et conditionnant l'apparition, la fabrication, la spatialisation de l'image photographique.
Image	<i>Forme sous laquelle un objet est perçu, aspect nouveau ou particulier sous lequel un être ou une chose apparaît.</i>	L'Image se distingue d'une photographie. Elle peut-être à la fois objet, sculpture, installation, point de vue, cadrage, vue, document. Elle doit accompagner et être en relation au support qui la (re)présente et peut avoir une forme autre que le carré. Une image est à la fois la forme, le sujet ou l'objet de ma pratique.
Image-chantier Image-mobile Image élevée au carré Image quelconque Image stabilisée	Aucune définition (stable) n'existe.	Concepts, systèmes, termes inventés qui fédèrent ma pratique photographique sans aboutir à une définition unique et fermée sur elle-même. Elle est davantage aforme, non fixe et atemporelle. L'image (et les mots qui lui sont associés) est temporairement définie par un format ou un support et sujette à de possibles variations avec le temps. Qui est équivalent (synonyme) au chantier photographique.
Indice / index	<i>Signe qui révèle l'existence d'une chose. (R. Krauss)</i> "L'art de l'index" ou nommé aussi le photographique. L'index implique la présence de l'objet à l'image tandis que l'indice sous entend un manque ou une absence à partir de ce même objet révélé par l'image.	Qui est relatif au pouvoir du photographique, pointer l'intérieur de l'image (sujet / référent), c'est à-dire l'index, tout en lui réfléchissant ce qui lui est extérieur (dispositif, contexte, environnement) c'est à-dire ses indices.
Mouvement (des images)	<i>Action qui engage des déplacements plus ou moins définis à un moment déterminé d'un corps par rapport à un point fixe de l'espace.</i>	<i>Activations</i> rituelles (C. Rutault) et permanentes de mon corpus d'images (<i>mon photographique</i>) grâce à des actions de mise en circulation, répétées et illimitées dans le temps et les espaces (atelier / galerie).
Non-Lieux / Non-Site	Références à Marc Augé et Michel Foucault qui parlent plus volontiers d' <i>hétérotopies</i> , en tant que lieux "hors de tous les lieux". Référence aussi à Robert Smithson et sa formulation <i>site</i> (la nature)/ <i>Non-Site</i> (la galerie).	Les espaces <i>entres</i> mes images, ceux qui leur donnent du relief, qui créent l'écart nécessaire pour les regarder au-delà de ce qu'elles sont (comme objets), c'est-à-dire pour qu'elles existent absolument.

Objet	<i>Tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue. Chose solide maniable, généralement fabriquée, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination.</i>	Matériaux bruts ou manufacturés sans fonction apparente mais dont la fonction première est détournée ou annulée dans le cadre non restrictif de l'expérimentation et parfois aussi visible dans l'exposition. Exemple : l'utilisation d'un ventilateur dans la pièce <i>Hommage à Roman Signer</i> . Sa fonction première d'objet qui produit de l'air est conservée, en revanche, c'est le contexte / sa <i>destination</i> (présenté en galerie afin de servir à retenir une image au mur) qui est renouvelé.
Performativité photographique	<i>Sans définition.</i>	La photographie renvoie à deux temporalités, "là était" et "là est". C'est la superposition de ces deux là que je nomme <i>performativité photographique</i> et que j'engage dans mon chantier photographique. Elle a lieu du premier jour de montage de l'exposition jusqu'au vernissage, elle cesse immédiatement dès que celui-ci débute.
Photographie	<i>Ensemble des techniques permettant d'obtenir des images permanentes grâce à un dispositif optique produisant une copie du réel sur une surface photosensible/ ou par l'intermédiaire d'un capteur numérique.</i>	Outil qui permet d'extraire une image du réel et de créer une fiction à partir de celle-ci. Elle est toujours un <i>supplément</i> de réalité et non une copie exacte du réel.
Pièces	<i>Environnement dans lequel quelque chose se produit.</i>	Mot ayant un lien direct avec le chantier de construction et se rapportant non pas à l'espace mais à un objet (<i>pièces</i> détachées...). Mot qui peut être utilisé pour nommer le travail (une fabrication achevée ou en cours d'achèvement) mais qui n'est jamais utilisé dans le sens d'espace architectural.
Pratique	<i>C'est une activité qui met en application une théorie ou qui recherche des résultats concrets, positifs. C'est le fait de mettre en œuvre les principes d'un art ou d'une technique.</i>	Ce mot regroupe dans mon travail plusieurs activités, c'est à la fois, la prise de vue, la pratique d'atelier, la pratique de l'exposition (montage / démontage). Je pourrais le remplacer aussi par <i>photographique</i> .
Pré-montage	<i>Sans définition.</i>	Il désigne le travail de visualisation spatial réalisé avec un logiciel (dessin en trois dimensions) qui prépare l'élaboration du montage d'exposition et détermine le format des œuvres et donc leurs moyens de productions. Il survient pendant la phase de projet de l'exposition.

Projet	<i>Là où l'esprit fait un détour par l'idée de ce qui n'est pas encore. Indissociable d'une pensée utopique et intrinsèque de celle du chantier. (Alain Bublex). C'est un travail préparatoire.</i>	Le projet appelle dans sa définition à la non-finitude, au processuel, à la façon systématique que j'ai de nommer des œuvres finies plutôt comme relevant encore de <i>travaux</i> (référence immédiate au vocabulaire du chantier) ou de <i>fabrications</i> .
Protocole/ Système	<i>Instruction précise et détaillée mentionnant toutes les opérations à effectuer dans un certain ordre ainsi que les principes fondamentaux à respecter pour exécuter une opération, réaliser une expérience.</i>	Cheminement d'étapes pour arriver à une finalité, dont le temps peut permettre d'identifier celles qui reviendront et accompagneront la future pratique. Qu'est-ce qui dans la pratique peut-être considéré comme relevant de protocoles ? (voir la description de <i>Reflet doublé in situ</i> au chapitre I.) Est-ce qu'une installation photographique est toujours une mise en œuvre d'un protocole de la pratique ?
Quelconque	<i>Pris dans son sens potentiel, c'est-à-dire ni spécifique, ni générique. Marque l'indétermination quant à la qualité ou à l'identité. On l'utilise pour qualifier quelque chose de banal, de commun, sans intérêt ou insignifiant.</i>	C'est à travers ce terme que du politique peut s'inscrire dans ma pratique; il ne hiérarchise rien. Il rejoint aussi dans sa troisième définition le concept de Neutre exploré à la maîtrise. Serait <i>quelconque</i> ce désir de porter attention à la figure du chantier de construction (cet espace oublié, sans intérêt et banal, fait de nuisances sonores et visuelles).
Réseau	<i>Ensemble de lignes qui s'entrecroisent plus ou moins régulièrement et qui (re)lient des éléments afin de former avec eux une certaine unité.</i>	C'est le fait de créer des agencements, des relations, des connexions, des liens entre des éléments sans les hiérarchiser. Je l'assimile à une ligne qui peut-être horizontale, verticale, oblique selon l'espace où elle se produit. Ce terme fait référence à la pensée de Tim Ingold dans <i>Une brève histoire des lignes</i> .
Rhizome	<i>C'est une tige souterraine chez certaine plante qui se distingue des racines parce qu'elle porte des bourgeons.</i>	C'est une connexion anarchique, non hiérarchique et naturelle entre plusieurs éléments. Le rhizome se base sur des agencements, des relations, des connexions, des rapprochements qui se créent à partir d'éléments photographiques et matériels. Il ne possède aucun centre mais plutôt plusieurs, il se développe à l'horizontale, à la verticale et à l'oblique selon l'espace où il se développe mais toujours en suivant un principe non hiérarchique fort (ses ramifications sont tout aussi vitales que la branche dont elles proviennent). Le rhizome rejoint aussi la définition de <i>Réseau</i> .

Site (<i>built site</i> en anglais) Non-site	<i>Configuration du lieu ou du terrain où s'élèvent une ville, un village, un monument. Le site est relatif à la manière dont l'objet géographique s'inscrit dans le lieu qu'il occupe par rapport à son environnement immédiat : c'est un paysage considéré du point de vue du pittoresque et de l'esthétique.</i>	Le site appelle une perspective, un point de vue, un lieu spécifique vécu et chargé d'affects : le chantier urbain. Le non-site (que j'associe à la galerie) est aussi un terrain expérientiel qui est directement associé au <i>site</i> (le chantier / l'atelier).
Territoire (de l'image)	<i>Qui est employé pour désigner une distance qui sépare deux points, deux lignes, deux objets, deux images.</i>	Je nomme <i>territoire de l'image</i> deux sites : l'atelier et la galerie qui influencent tour à tour les images produites ou qui seront produites.
Vues	Terme emprunté à R. Krauss tel qu'elle le développe dans <i>Le photographique</i> ("Les espaces discursifs de la photographie", p. 46) <i>C'est percevoir quelque chose à travers quelque chose, c'est permettre de voir; laisser voir, donner à voir.</i>	Terme qui sert à nommer les agencements de la création et qui pourrait s'apparenter à une œuvre, une pièce, un corpus, un point de vue. Les "vues" sont destinées au spectateur.

Dans ce chapitre, j'ai fait état en détail non seulement de ma création au doctorat (1.1.1.), l'exposition *Outre mesures*, ses articulations formelles (en mettant notamment de l'avant un système de classement thématique et visuelle (1.1.2.) : les quadrilatères, la lumière, des choix chromatiques de matériaux, les temps du photographique etc.) mais aussi théoriques, ses *récits autorisés* et ma *performativité photographique* (1.1.3.). Le tableau du vocabulaire de la recherche (1.3.) fut un outil supplémentaire pour condenser et extraire les mouvements – directions – de mes réflexions.

J'ai également précisé l'attitude adoptée dans ma pratique d'artiste-photographe : située entre le risque (la non-maitrise) de faire et le certain (le maîtrisé), ce positionnement qui est le mien : donner un sens au *drama* – au *faire* – évoqué en introduction (p.18). Cette attitude qui tend à faire de chaque photographie prise, un outil-miroir qui révèle et atteste autant l'existence de ce qu'il y a en elle (ses indices) que ce qui résiste à la vue et qui lui est extérieure (son contexte – ses traces d'apparition). La mémoire (là était), l'oubli (là n'est plus), la réflexion (là sera) de l'acte photographique se jouent tour à tour à chaque stade de développement des images que je travaille. Chaque œuvre est ainsi considérée comme un objet non fini / non fermé sur lui-même et qu'il me faut sans cesse réinterroger en fonction de sa mise en relation-spatialisation avec le corpus en cours mais aussi avec celui qui lui précède afin d'en extraire un nouveau, toujours dépendant des deux premiers. Ce que j'ai nommé l'*anti-archive*, réunie sous forme de document de travail ces trois temps inhérents à ma pratique et à l'avancement de mon chantier photographique. Ces gestes et ces rituels d'atelier, après visibles en galerie, font des sujets photographiés des entités mouvantes qui débordent de leur cadre (et marquent les limites de l'image). Les installations et les dispositifs inventés prolongent les questionnements soulevés par l'*anti-archive* : faire cohabiter les images entre elles, ne pas hiérarchiser le contexte d'apparition ou leur stade de fabrication, mettre en mouvement au sens propre comme au figuré les différents niveaux de lecture que mes images peuvent susciter.

« Bricoler » avec la stabilité et la fragilité (ou la précarité de l'accrochage) d'une image, révéler son processus de fabrication en atelier et le maintenir présent en galerie,

accepter son passage temporaire dans mon champ de vision, toutes ces actions contribuent à l'édification de mon *chantier photographique*. Dans le chapitre suivant je mettrai en situations ce dernier, en l'intégrant et le travaillant comme s'il était une construction-caméléon qui change de forme au contact de son environnement et des histoires de l'art qui le précèdent.

CHAPITRE II

LE PHOTOGRAPHIQUE EN SITUATIONS

Créer un dispositif c'est « disposer », dans le sens de mettre dans un certain ordre, mettre en forme (disposer en cercle par exemple) (Bawin et Foulon, 2010, p. 59). Disposer c'est aussi inciter : on dit « disposer quelqu'un à faire quelque chose ». « Être disposé (à) », c'est être prêt. J'ajouterai que *disposer*, dans ce dernier sens, c'est être « aux aguets », dans une certaine attention-tension. Et que le temps du montage d'exposition peut provoquer de façon exponentielle.

Le dispositif décrit à la fois la manière dont on dispose (relevant de l'installation), mais aussi le mécanisme lui-même : en d'autres termes, c'est à la fois le résultat et les moyens (le mécanisme : forme et procédé de fabrication) d'y parvenir.

Dans une citation désormais canonique, Michel Foucault envisage ainsi le dispositif comme le « réseau » qu'il est possible de tracer entre les différents éléments d'« un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1977, p. 299). Foucault expose dans *Surveiller et punir* (1975), le modèle du panoptique, qu'il considère comme un mécanisme de pouvoir, tantôt système architectonique tantôt système optique. L'effet du panoptique, selon Foucault, maintient le prisonnier dans un état de visibilité inconsciente et permanente, qui garantit le fonctionnement automatique du pouvoir. Ainsi, cet appareil architectonique n'est pas seulement une machine de vision mais il permet une relation de pouvoir indépendante de la personne qui l'exerce – cela constitue son efficacité comme dispositif de surveillance. « Tout

voir », espérer augmenter les facultés physiques de l'œil humain, voilà l'enjeu d'un tel dispositif spectaculaire.

Giorgio Agamben dans son court essai *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* paru en 2006, va quant à lui « dégager une conception du dispositif, qui prolonge celle de Foucault, en recoupant trois sens différents : juridique (la loi qui décide ou dispose des rapports humains), technologique (les mécanismes d'une machine et son organisation interne) et militaire (les moyens employés pour réaliser un plan). »⁵⁵

C'est davantage le « dispositif technologique » qui sera traité dans ma recherche. Une définition générale du dispositif pourrait être donnée comme un ensemble de pièces constituant un mécanisme, une machine, un appareil qui oriente la vision de celui qui l'expérimente. Cela fait appel au monde industriel dans le champ des interfaces entre l'homme et la machine, donc à celui plus immédiat du chantier, et des réflexions sur l'optique-photographique dont il est question dans mon travail. Ma recherche ne fait pas du terme dispositif le garant d'une réalité augmentée, le fantasme d'une vision supérieure au réel comme Foucault en prévenait les abus (de pouvoir), mais elle fait de l'intérêt pour le dispositif, la quête ou l'enquête, de ce qui ne se donne pas immédiatement à voir, de ce qui brouille la lecture du réel, de ce qui reste opaque à la machine et plus généralement à ce qui heurte la présupposée transparence (objectivité) de la photographie sur le réel.

Un autre usage du terme apparaît aussi au milieu des années 1970, dans le champ du cinéma, dans l'article de Jean-Louis Baudry intitulé « Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité » (Baudry, 1975, p. 7). Il y définit le dispositif comme un appareil de « projection dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est incluse » (Baudry, 1975, p. 58). C'est-à-dire que le spectateur est un élément déterminant du fonctionnement du dispositif cinématographique. Le dispositif englobe donc non seulement l'appareil au sens d'une prise de vue (la captation

⁵⁵ Anthony Masure, maître de conférences en design à l'Université de Toulouse Jean Jaurès.
<http://www.anthonymasure.com/articles/2013-09-dispositifs-appareils-calcul>.

d'images) mais aussi conditionne la situation du spectateur (la réception des images captées). Pour lui, l'inconscient partage avec le dispositif cinématographique le fait d'être un mécanisme d'enregistrement de traces, avec ses divers processus de restitutions sous la forme de représentations. On s'intéresse davantage ici non pas au contenu des images et à sa possible interprétation mais aux rapports entre le fonctionnement de l'appareil cinématographique d'enregistrement et de restitution d'images et le fonctionnement psychique en tant qu'appareil. Selon Baudry, on pourra repérer des correspondances entre le dispositif cinématographique et nos facultés de représentation, où l'inconscient fonctionne comme un dispositif de fabrication des impressions de la réalité qui auto-génère ses propres fictions. Le corps (plus particulièrement l'œil ou le regard) d'un individu est traversé par des sensations – impressions de réalité – qu'il traduit, interprète et exprime plus ou moins directement dans le réel. De la même façon, la machine, la caméra, l'outil porté par le regard d'un individu (le cinéaste / réalisateur) se laisse traverser par la réalité et restitue sous forme de fictions – interprétations – cette même réalité capturée.

On pourrait se demander maintenant, en appliquant cette définition de dispositif non plus au cinéma mais à son parent proche, la photographie, si justement le dispositif n'est pas ce qui permet de différencier la photographie (l'impression d'une certaine réalité) du photographique (la réception-traduction de cette impression de « réalité »). Je formulerai la question qu'induit cette remarque ainsi : qu'est-ce que le photographique par rapport à la photographie ? C'est non seulement l'image (matérielle / l'objet) mais aussi son contexte, ce qui la conditionne à la vision d'autrui, donc ce qui l'entoure et la fait déborder de ses quatre côtés. Dans ce cas, « le dispositif serait-il une image ou un environnement ? Une mise en scène (scénographie) spatiale ou un récit ? »⁵⁶ (Bonn, 2009, p. 72). Voici des questions complémentaires que pose la philosophe française Sally Bonn et que j'ai souhaité retenir pour aborder ce chapitre. Je vois ces questions se lier et se relier entre elles invariablement dans chaque

⁵⁶ Voir la définition d'*environnement* dans le tableau de vocabulaire p. 77.

exposition que j'ai réalisée, et auxquelles j'ajouterai la recommandation d'Allan Kaprow prononcée en 1959 : « Go in instead of look at ! »⁵⁷. Par cette apostrophe, l'artiste américain connu pour ses *happening*⁵⁸, privilégie l'immersion (l'action) plutôt que l'observation (la passivité) du spectateur. Cela reprend le sens donné plus haut du dispositif et la façon dont je le réfléchis pour travailler mes installations photographiques : l'image doit associer l'environnement dans lequel elle est présentée pour que le spectateur se sente invité-investi à la regarder.

La réalisation des trois expositions, *Faits et causes*, *Outre mesures* et *Étant donnés*, m'a permis d'envisager la réflexion sur la pratique autrement : est-ce que les sujets de mes images comptent autant pour moi que le dispositif par lesquels ils se révèlent ? Est-ce le dispositif qui donne à l'image son importance, son poids et sa présence et la fait tenir dans cette unité qu'est l'exposition – sa disposition spatiale ? Comment le dispositif et l'image s'équilibrent-ils (se répondent-ils) dans ma pratique photographique ? Un des éléments de réponse à ces questions pourrait peut-être être donné par l'analyse de la définition – description – de la technique stéréoscopique. Même si celle-ci n'est pas à proprement présente (actuellement) dans ma pratique, elle est une hypothèse qui formule des réflexions connexes à ma recherche et que je souhaite avancer ici pour enrichir ma compréhension du terme « dispositif » tout comme il s'inscrit à l'intérieur de celle-ci. En effet, la stéréoscopie, créée avant la photographie au XIX^e siècle⁵⁹, permettait de percevoir du relief et du mouvement à partir de deux images planes presque similaires. Celles-ci étaient juxtaposées avec un léger décalage perceptible par l'œil, de sorte que le cerveau reconstituait alors une « vue »

⁵⁷ Allan Kaprow, manifeste du happening à la Judson Memorial Church, New York, 2 novembre 1959. Son exposition "Environments, Situations, Spaces" datant de 1961 présentée à la galerie Martha Jackson de New York énonçait davantage le lien entre *environnement* et *happening*, notion complémentaire et développée par Emanuele Quinz dans *Le cercle invisible : Environnements, systèmes, dispositifs*, p. 13.

⁵⁸ Ou *action theater*, expression qui signifie littéralement « ce qui est en train de se produire » et employée par Allan Kaprow la première fois en 1959 pour qualifier ses mises en scène impliquant la participation du public.

⁵⁹ Le stéréoscope de Charles Wheatstone (physicien anglais) a été révélé au public en 1838 quelques mois avant les travaux de Louis Daguerre et de William Henry Fox Talbot, les inventeurs français et anglais des premières photographies.

avec une profondeur (des perspectives), une troisième dimension. R. Krauss résume ainsi cette technique dans *Le Photographique* : « l'image transporte le spectateur optiquement alors que son corps reste immobile. » (Krauss, 1990, p. 43).



Figure A17 : Exemple de dispositif optique stéréoscopique
(stéréoscope de Holmes entre 1850 et 1900)

Philippe Dubois (1990, p. 27) quant à lui, utilise cet exemple de la stéréoscopie pour illustrer les recherches photographiques des débuts (1862) qui s'engagent presque exclusivement vers une amélioration technique afin de pousser le réalisme accru des scènes représentées sans interpréter et donner une vision différente de son contenu-sujet comme pourrait le faire l'art (le vrai) à la même époque, c'est-à-dire la peinture. Mes « vues », mais je pourrais dire aussi mes expositions, sont composées à la manière de la technique stéréoscopique. Deux images planes (1+1) peuvent parfois donner une image mobile, une vue (=3). C'est-à-dire que je travaille à mettre en perspective les deux premières (la prise de vue et son image) dans une troisième (l'exposition), une autre situation. Pour faire suite à cette affirmation, je tente, dans ma pratique, de réaliser en quelque sorte des « vues stéréoscopiques sensibles » qui me rappellent les nombreuses perspectives à l'œuvre sur un chantier de construction ou un paysage architectural et que je prolonge et rejoue par l'intermédiaire de divers dispositifs. C'est

par l'étude de ces « vues » que je dégagerai dans ces prochains paragraphes la définition de mon *chantier photographique*.

Afin de dégager une définition de mon concept de chantier photographique, je débiterai ce chapitre en revenant sur l'histoire de la photographie de chantier (2.1.) ainsi que son arrivée dans le monde de l'art (2.1.1.). Je rattache librement ce thème photographique à deux mouvements artistiques fondamentaux dans l'histoire de l'art des années 1960, à savoir le *Land Art* (2.1.2.) et le *Process Art* (2.1.3.). Je donnerai quelques exemples de pratiques mettant en relief le chantier de construction (Christo et Jeanne Claude, Robert Smithson, Jan Dibbets, Jean-Marc Bustamante, Pierre Huygue, Alice Aycock, Gordon Matta Clark). Elles ont été choisies afin d'illustrer la définition de « vue » telle que je la donne dans mon tableau de vocabulaire (p. 77). J'emprunte le terme de *Vue* à R. Krauss (1990, p.46) qui explique celui-ci comme étant le fait de « percevoir quelque chose à travers quelque chose. Permettre de voir ; laisser voir, donner à voir. » (2.2.2.) Il s'apparente dans mon travail à une œuvre, une pièce, un corpus, un point de vue. J'utilise ce mot pour nommer également les agencements-spatialisations de la création (2.2.).

Enfin, la notion d'*agirs* dans ma création (2.2.3.), ce mouvement qui fait advenir l'image et celui qui se fait porteur de dispositifs en situations, nommé plus couramment « l'acte photographique », auquel j'ajoute sa spatialisation et l'analyse de certaines de mes œuvres, permettront d'aborder en conclusion comment ces *agirs* contribuent à la définition du « chantier photographique » (2.3.). Celui-ci est-il seulement un mimétisme du chantier de construction ? (2.3.1.) Enfin, je reviendrai sur mon positionnement d'artiste et le « langage photographique » adopté afin de décortiquer les cadres choisis pour contempler cette pensée à l'œuvre (2.3.2.)

2.1. Histoires photographiques, interprétation et contemporanéité du chantier dans l'art
Comment faire cohabiter dans une pratique artistique un intérêt prégnant pour le chantier (le lieu et la matière brute) sans évacuer le contexte historique (plus spécifiquement celui de la seconde moitié du XX^e siècle), économique (l'après

seconde guerre mondiale) et politique (l'humain – les ouvriers et les rapports de classes notamment) ? L'ordre et le désordre, caractéristiques indéniables de la figure du chantier, ont intéressé des artistes du XX^e puis ceux du XXI^e siècle sachant imposer progressivement celle-ci dans le champ artistique comme un sujet véritablement moderne. Fernand Léger (Ferrère, 2017, p. 36) est l'un des premiers artistes, dans les années 1950, à avoir porté toute son attention au monde ouvrier et donc aux lieux où il s'inscrit : l'usine, le chantier, etc. Il réalisa des peintures naïves portées par des couleurs vives (noir, blanc, rouge, bleu, jaune), accentuant la gaité et le surnaturel des scènes représentées. Nommée explicitement *Les constructeurs* (1950) ou *Les constructeurs à la chaîne* (1951), sa peinture reflète l'engagement politique de l'artiste, aussi membre du parti communiste. Il donne du monde ouvrier une image positive, le représente musclé et combatif, qui agit pour le bien de tous, et participe collectivement à la construction de la société, contribuant pleinement au dynamisme économique de l'après-guerre.

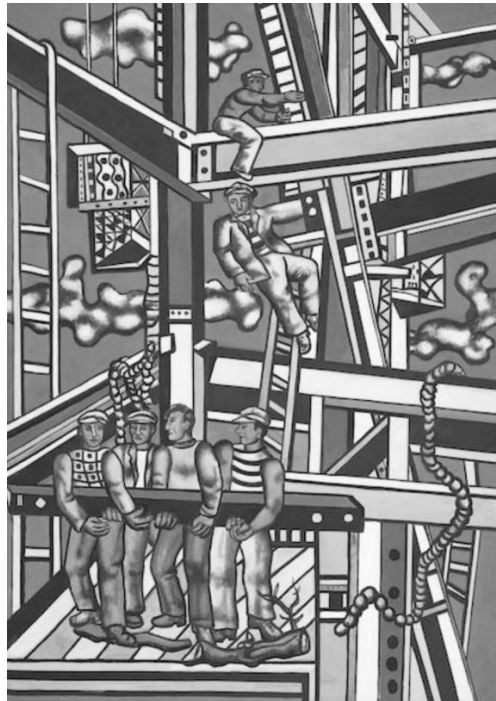


Figure A18 : Fernand Léger, *Les constructeurs (état définitif)*, 1950, Musée national Fernand Léger, France.

Fernand Léger prolonge, il est vrai dans un tout autre style pictural, les travaux des avant-gardes futuristes italiens qui l'ont précédé, Umberto Boccioni et Giacomo Balla, qui parviennent, dans la première décennie du xx^e siècle, à créer un dynamisme et une sensation de mouvement tout à fait saisissants. Notamment grâce à des jeux de superpositions et de répétitions d'une même forme légèrement décalée sur la toile, et en privilégiant des couleurs vives, les futuristes donnent l'illusion au spectateur d'une peinture tout aussi vibrante et vivante qu'une image animée (le cinéma en est alors à ses débuts). Les premières automobiles (ou locomotives), le développement de l'électricité et des infrastructures urbaines (réverbères) sont les principaux sujets de leurs toiles. Ils développent ainsi l'idée selon laquelle le chantier est symbole de progrès et de modernité. Le chantier fait de la ville à la fois la machinerie et le héros de la modernité. À la même période, comment les artistes, qui pratiquent la photographie, traduisent-ils quant à eux, cette société en mutation ? Comment l'image fixe, peut-elle rendre compte de ce mouvement et de cette transformation physique qui survient dans les grandes villes européennes (Allemagne, France, Italie)⁶⁰ ? Le sujet du chantier contient en lui déjà un lien fort entre mouvement (des corps et des matières) et mutation (de l'architecture, d'un territoire) et donc devient au cours du siècle un sujet moderne pour les artistes et les photographes.

2.1.1. L'apparition de l'image de chantier

Au XIX^e siècle, on participe déjà à la documentation photographique des grands chantiers urbains européens, surtout les transformations d'après-guerre, la (re)construction des villes (par exemple, Berlin). La photographie contribue à conserver et à archiver les changements et les bouleversements qui surviennent alors en Europe. Le chantier est à ce moment-là un sujet non artistique, il a une visée documentaire et technique. La photographie de chantier fait la synthèse entre deux forces, elle symbolise pour la société industrielle le progrès et la mémoire : « Dès ses

⁶⁰ C'est aussi le cas, à la même période, des États-Unis ainsi que de l'URSS.

premiers instants la photographie se révèle être éminemment urbaine [...] par sa précision plus adaptée aux formes urbaines (arêtes aiguës, angles droits, lignes droites [...]) » (Rouillé, 2005, p. 32). La photographie s'impose donc naturellement comme le médium le plus en phase avec son temps pour exprimer les grandes transformations architecturales.



Figure A19 : Anonyme, Chantier de l'immeuble de bureaux Fraumünsteramt, Zürich, 1899.
Crédit : Zentralbibliothek der Stadt Zürich,
Graphische Sammlung, succession Robert Breitingner).

Au début du xx^e siècle, les avancées techniques de la chronophotographie⁶¹ sont à leur apogée, cette décomposition du mouvement obtenue grâce à des prises de vue en rafale, complètera une vision fragmentée et démultipliée d'un monde qui bouge et se modernise. Ce n'est qu'avec les travaux des artistes constructivistes (Rodtchenko, Moholy Nagy, etc.) et les travaux du Bauhaus que la photographie s'intègre,

⁶¹ Terme inventé et développé par l'anglais Eadweard Muybridge en 1878 et complété par le physiologiste français Etienne Jules Marey en 1886, il s'agit d'une technique de captation qui sert à analyser le mouvement par des photographies répétées et très rapides.

finalement au milieu de l'art, par l'intermédiaire de l'architecture. Notamment choisis pour leurs lignes de construction, les échafaudages de chantier⁶², davantage que le bâtiment lui-même, soutiennent la pensée abstraite et surréaliste de l'époque. Le chantier devient un assemblage d'éléments préfabriqués, sujet à part entière : les étais, les étauçons, les poutres, les entretoises, les contreforts, les encadrements qui sont maintenus ensemble par des jointures et des boulons sont scrutés par ces constructivistes dans les moindres détails.



Figure A20 : A. Rodtchenko, *Entasser les piles à la scierie*, 1931.

Le travail de la lumière, des pleins et des vides, des horizontales et des verticales font émerger des abstractions que la photographie peut accompagner avec une précision accrue (jeux d'échelle et de profondeur de champ, rationalisation du réel). Un paradoxe

⁶² On peut penser notamment à la construction de la Tour Eiffel en 1887, largement documentée et dont les images seront diffusées à travers toute l'Europe.

demeure cependant, celui de parvenir par ces abstractions à faire oublier une autre réalité du chantier : celle de conditions de travail très difficiles à l'époque. En témoigne bien souvent sur les photographies, l'absence d'harnais de sécurité, de protection corporelle pour protéger des chutes ou autres éléments (masque, gant, casque...) alors qu'aujourd'hui ils sont obligatoires, assurent et garantissent, à priori, la sécurité de tous les travailleurs (je reviendrai plus longuement sur cet aspect social du chantier au chapitre III, 3.4.).

Plusieurs décennies plus tard, à la fin des années 1960, la photographie de chantier garde cette fonction de témoin des mutations urbaines tout en ayant pleinement une portée artistique. En effet, entre construction et déconstruction du paysage, éclatement et hors champ des catégories de l'art, la photographie sert alors d'ambassadrice à l'art environnemental (*Land Art*, *Earth Art*, Art-paysage). Ce mouvement artistique sert à capter des éléments, à marquer des sites ou à construire des dispositifs élaborés pour rendre compte d'une action ou d'une intervention éphémère sur le paysage. Mais « comment faire de l'éphémère (tout) en le fixant ? » (Larrère, 2012, p. 171). Selon Philippe Dubois, la photographie est non seulement :

Un moyen d'archivage, de support d'enregistrement documentaire du travail de l'artiste *in situ*, puisque ce travail s'effectue le plus souvent en un lieu (et parfois en un temps) unique, isolé, coupé de tout ou plus ou moins inaccessible (...) un lieu et un travail qui, sans la photographie resteraient quasiment inconnus, lettre morte pour tout public. (Dubois, 1990, p. 245).

Le *Land Art*, naturellement apparu aux États-Unis, pays par excellence des « grands espaces », se fait alors le porte-parole d'une photographie dite « indicielle ». R. Krauss en donne la définition suivante : « une photographie indicielle agit comme *signe* qui révèle l'existence d'une chose. ». Je compléterai ce propos en affirmant que l'« indice » est le pouvoir du photographique de pointer l'intérieur de l'image (sujet / référent) tout en renvoyant à ce qui lui est extérieur (dispositif, contexte, environnement). Les

artistes associés⁶³ au *Land Art* travaillent ainsi à partir du cadre naturel (l'environnement) et des matériaux de la nature (bois, terre, pierre, sable...) selon un principe de production *in situ* que je comparerai librement à celui qui peut être observé sur n'importe quel chantier de construction. À savoir que ce principe est celui d'utiliser une matière brute et de l'agencer dans un certain ordre / en un lieu pour qu'elle devienne une construction (solide ou éphémère) qui s'intègre harmonieusement avec son site d'origine. La partie suivante permettra d'identifier ce que je nomme les travailleurs ou « ouvriers du Land Art », afin de comprendre leur production et les moyens utilisés pour édifier leur chantier artistique – et par ricochet, donner au mien de nouvelles clés de lecture.



Figure A21 : Christo et Jeanne Claude, *Wrapped cost*, 1969.

⁶³ On pense à l'œuvre de Nancy Holt (*Sun Tunnels*, 1973-1976), R. Smithson (*Spiral Jetty*, 1970), à celle de R. Morris (*Observatoire*, 1971) ou encore à R. Long (*Lines*, 1967).



Figure A22 : Christo et Jeanne Claude, (capture d'écran du film hommage à Jeanne Claude) – Lucie Rocher



Figure A23 : Christo et Jeanne Claude, vue intérieure du Museum of Contemporary Art Chicago, 1969.

2.1.2. Les « ouvriers » du *Land Art*

Pour les artistes du *Land Art*, le chantier est « toujours au plus près à la fois de la nature la plus ancestrale – le soleil, la pluie, le froid, le chaud, l’eau, le sable, la terre, la boue (...) et de la technologie la plus pointue ». (Ferrere, 2017, p. 36). Les œuvres du *Land Art* font ainsi face aux mêmes conditions que celles visibles sur un chantier de construction, à la fois dans leur réalisation et dans leur exposition : elles sont disposées en extérieur et soumises à l’érosion naturelle. L’artiste devient un chef de chantier et renoue avec la figure de l’artisan-ouvrier voire du maître d’œuvre. Ce dernier se retrouve à dicter à des équipes provenant de différents corps de métiers l’avancement et l’élaboration de la forme – du motif – à réaliser avec la nature. Ces installations d’art étant placées dans des zones rurales ou urbaines, plus ou moins accessible au public,⁶⁴ deviennent je crois, des équivalents visuels d’installations-chantier souvent monumentales – et impénétrables. Le public est tenu à l’écart (compte tenu de la difficulté d’accès à de tels sites) pendant l’élaboration de l’œuvre mais aussi, après l’achèvement de l’œuvre dans le paysage. Il est nécessaire ici d’en donner quelques exemples afin de saisir aussi les différentes formes et nuances que les « ouvriers-artistes » du *Land Art* peuvent produire de ces « chantiers-œuvres » à ciel ouvert.

Le couple d’artistes américains, Christo et Jeanne Claude mettent en scène toiles, câbles et structures métalliques, pour créer des œuvres éphémères qui durent deux semaines en moyenne. Certaines de leurs œuvres pionnières en la matière sont rapprochées du *Land Art* en raison de la monumentalité des sites investis et parce qu’elles remettent en question les traditionnels espaces de l’art que sont l’atelier, la galerie et le musée. La photographie aérienne est alors privilégiée, seule capable d’autoriser la perception figurale du travail au sol. Les matériaux choisis (bâche plastique colorée le plus souvent), l’éphémérité de l’installation, la rencontre entre des matières que la nature ne pourrait rapprocher sans intervention humaine sur un même site, les gestes et les actions de ce duo d’artistes (empaquetage, recouvrement de lieux,

⁶⁴ Parfois nommé aussi l’*Earth Art* qui renvoie exclusivement à des œuvres difficiles d’accès au public.

de bâtiments, de monuments, de parcs, de paysages) et l'indispensable collaboration humaine pour arriver à « faire œuvre », m'amènent à penser que le duo fait déjà émerger certains contours de la *figure du chantier* dans leur pratique.

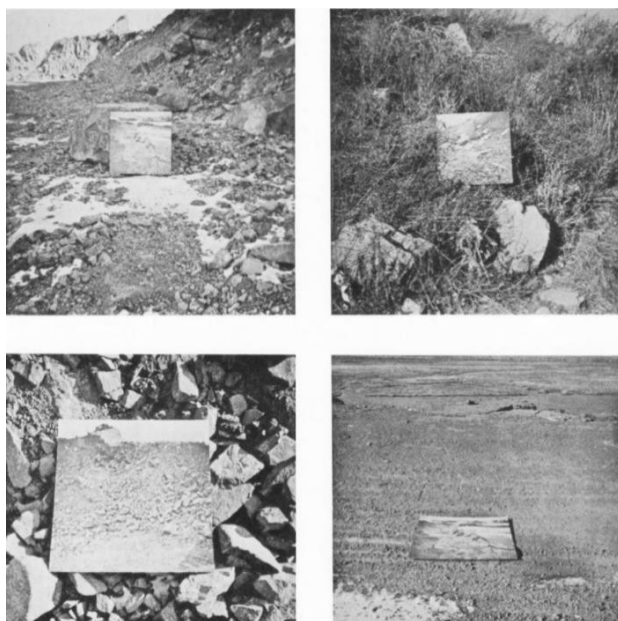


Figure A24 : Robert Smithson, *Untitled*
(first stop of six stops on a section, Bergen Hill, New Jersey), 1969.



Figure A25 : Robert Smithson, *A Non site, Franklin, New Jersey*, 1968.

Leur contemporain américain Robert Smithson entretient dans son travail avec la nature un rapport davantage photographique, emprunt du vocabulaire propre au médium, utilisant pour ses prises de vue : le reflet, la mise en abyme et l'illusion optique. Une de ses premières œuvres *First stop of six stops on a section, Bergen Hill, New Jersey*, réalisée en 1969 en est un bon exemple. Il s'agit de miroirs, à l'intérieur desquels des fragments du réel – un espace environnant – se reflètent. Les carrés-images-miroirs ainsi obtenus créent un hors sol presque hors norme du réel. Le miroir devient l'image d'un réel jusque-là inaccessible et distant, l'objet met en relation deux parties d'un territoire pour en former un troisième non moins réaliste. La photographie du dispositif sur le site (page précédente) et présentée plus tard en galerie, témoigne de cette composition tout à fait captivante. D'ailleurs, Smithson avait évoqué auparavant son intention dans sa dialectique du *site / non-site* :

The Non-Site (an indoor earthwork) is a three-dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in New Jersey (The Pine Barrens Plains, 1968). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it-this is The Non-Site.⁶⁵

Le *non-site* (la galerie) apparaît comme un équivalent visuel – la transposition du *site* rencontré en nature. Ces *logical pictures*, à la fois abstractions et représentations du site réel⁶⁶, sont considérées par l'artiste égales au *site* lui-même. Et ce même si dans leurs formes elles peuvent paraître opposées : un prélèvement de matière brute (retranscrit physiquement ou par l'intermédiaire de la photographie) ne peut pourtant remplacer totalement la sensation de la découverte de celle-ci sur son terrain d'origine. Cette affirmation que je soutiens, se révèle être une direction pour saisir ma propre réflexion sur le chantier. Je présente uniquement des traductions photographiques – des

⁶⁵ Extrait d'un essai « A Provisional Theory of Non-Site » disponible sur le site internet officiel de l'artiste : <https://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> (consulté en juillet 2018).

⁶⁶ Jack Flam (dir.) Robert Smithson. *The collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 364, cité par Suzanne Paquet dans « N'importe quel touriste, avec une caméra, Robert Smithson et l'effet non-site », *Ouvrir le document*, Anne Bénichou (éd.) p. 113.

dispositifs – qui le convoquent à l'intérieur de la galerie sans prétendre que ces traductions sont le site d'origine (le chantier) lui-même – ou sont l'expérience totale que j'en ai eu – perçue sur le terrain.

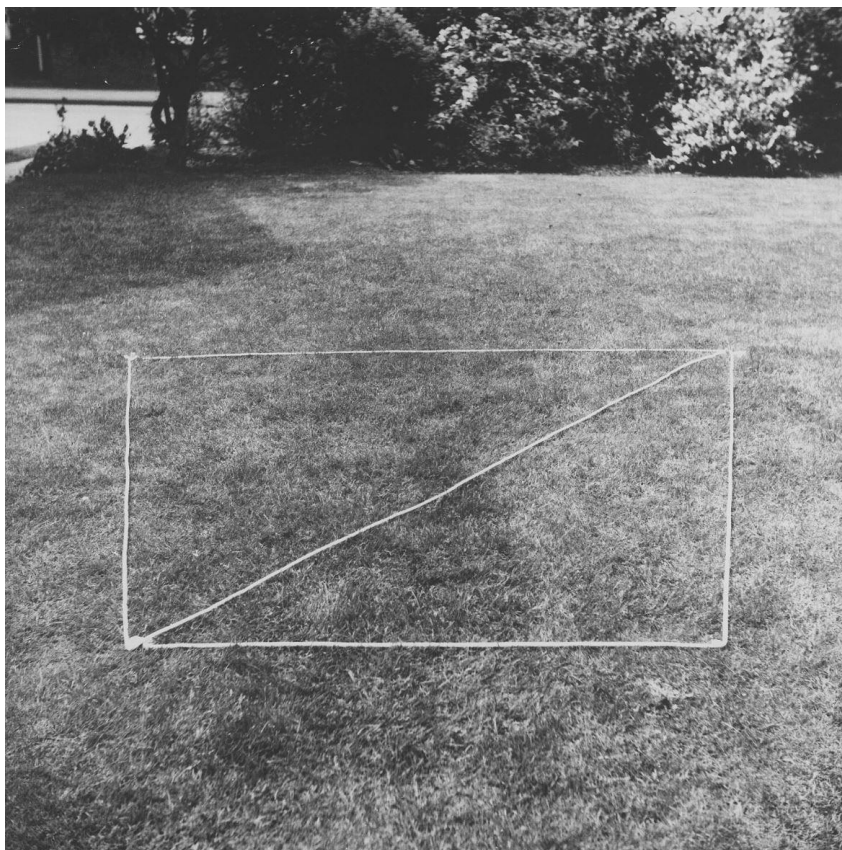


Figure A26 : Jan Dibbets, *Perspective Correction square with Diagonals*, 1968.

À ce titre, on pourrait, notamment évoquer, à la même période (1968), un autre artiste, cette fois européen, le néerlandais Jan Dibbets et son œuvre *Perspective Correction square with Diagonals* où des fragments de paysage (de l'herbe apparaissant par exemple dans les $\frac{3}{4}$ de l'image) suivent un certain angle de prise de vue choisi par l'artiste, et reprennent ce motif du carré-image dans un espace doublé.⁶⁷ Tout comme

⁶⁷ On pourrait également penser au rôle que joue la photographie dans l'œuvre performative de l'artiste contemporain Felice Varini, dont la performance prédomine et « écrase » celui de l'acte photographique qui sert à en rendre compte.

ses paysages panoramiques (*Panorama Dutch Mountains* 1971-72) ou ses immenses arabesques (*Comets* 1973) constitués de plusieurs clichés montés les uns à côté des autres par collage, Dibbets crée une perception à presque 180 degrés d'un horizon de paysage souvent maritime ou terrestre. La construction physique d'espaces fictifs ainsi que son travail sur la fabrication-modification du regard porté à la nature, qualités requises de l'artiste du *Land Art*, interrogent directement mon chantier photographique. En effet, je crée des « vues » temporaires, des narrations discontinues (des phrases à trous), c'est-à-dire des fictions afin que mes images interrogent, ses temps de fabrication ou ses lieux de production, le *non-site* (la galerie) où elles sont présentées m'intéresse à équivalent avec le *site* (le chantier ou l'atelier) dont elles proviennent. Le *chantier photographique* est alors une donnée fictive servant particulièrement à appuyer ce propos.

Ainsi, je ne pratique plus la photographie de chantier à la manière du photographe français Jean-Marc Bustamante par exemple. J-M Bustamante va travailler la représentation « plus classique » du chantier de construction en photographie, alors que je m'intéresse davantage à sa nouvelle situation-retranscription en galerie. Même si au début de mes recherches sur le chantier de construction (voir l'avant-propos) mon intérêt se portait davantage sur la réalisation de clichés ou témoignages des chantiers croisés (leurs « portraits », 2014-2017). La série *LP IV 2000* de Bustamante donne à voir cet espace de l'entre-deux en le mettant en comparaison-confrontation avec la nature et le paysage. Ses photographies insistent sur l'incongruité manifeste de la présence du chantier (premier plan) en nature (arrière-plan). Le premier plan et l'arrière-plan sont travaillés dans cette intention – proche du photomontage même si ses photographies ne sont pas retouchées – de créer des tensions visuelles. Bustamante s'attache, sans détours, à révéler, en une prise de vue, les ambivalences et contrastes visuels du *site* rencontré.



Figure A27 : Jean-Marc Bustamante, *LPIV*, 2009.

On pourrait opposer cette démarche à celle de l'artiste français Pierre Huygue (Lefebvre, 2006, p. 34) qui dans sa photographie *Chantier Barbès Rochechouart Billboard* réalisée en 1994, « agit » visuellement sur le territoire, révélant ses chantiers, mais ne se contentant pas d'entretenir la position de simple observateur des bouleversements d'une région comme c'est le cas avec la série précédemment décrite de Bustamante.

En effet, en plein Paris, P. Huygue fait installer, sous forme de panneaux publicitaires, des photographies grands formats sur lesquelles on reconnaît immédiatement des ouvriers photographiés sur un chantier. Il rend ainsi hommage à ces hommes et à ces femmes qu'on ne voit que rarement, souvent cachés derrière des palissades rigides pour des questions dites de sécurité. Ces « indices photographiques » sont les témoignages

qu'une action est en cours⁶⁸, c'est à ce titre qu'ils sont ensuite (re)disposés-(re)exposés sur le site du chantier où a été « prélevée » préalablement l'image photographique. Dépassant cette fois largement les palissades, ces panneaux s'offrent librement à la vue des passants ou des « pratiquants ordinaires de la ville » comme pouvait les nommer Michel de Certeau (1990, p. 140). La photographie se fait ici porteuse de fictions qui s'inventent à travers notre regard. Ces ouvriers dans l'image sont-ils les mêmes que ceux que l'on imagine derrière la palissade ? Sont-ils des modèles qui posent ou de véritables ouvriers au travail ? Cette mise en abyme de l'image et de son sujet *in situ* renforce au présent les temporalités qui s'y superposent⁶⁹. Par ses prélèvements, ou échantillons visuels, d'un chantier en cours, Huygue utilise la photographie comme trace et presque outil politique et social. Il se fait également le visionnaire de ce qui deviendra au cours de la décennie suivante la réalité dans la capitale française : l'omniprésence visuelle des images publicitaires.



Figure A28 : Pierre Huygue, *Chantier Barbès-Rochechouart*, Paris, 1994.

⁶⁸ À ce propos, la langue anglaise, contrairement au français, fait du mot « chantier », « built site », « site construit » / « site en construction » si je traduis mot à mot, la preuve linguistique qu'une action a nécessairement déjà lieu – qu'une activité y est peut-être toujours présente.

⁶⁹ La réflexion sur la superposition des temporalités en photographie ou en vidéo pourrait également être complétée par une analyse de l'œuvre de Bill Viola, *Reflecting Pool*, 1977 et découverte au Grand Palais à Paris en 2014 lors d'une rétrospective de son œuvre.

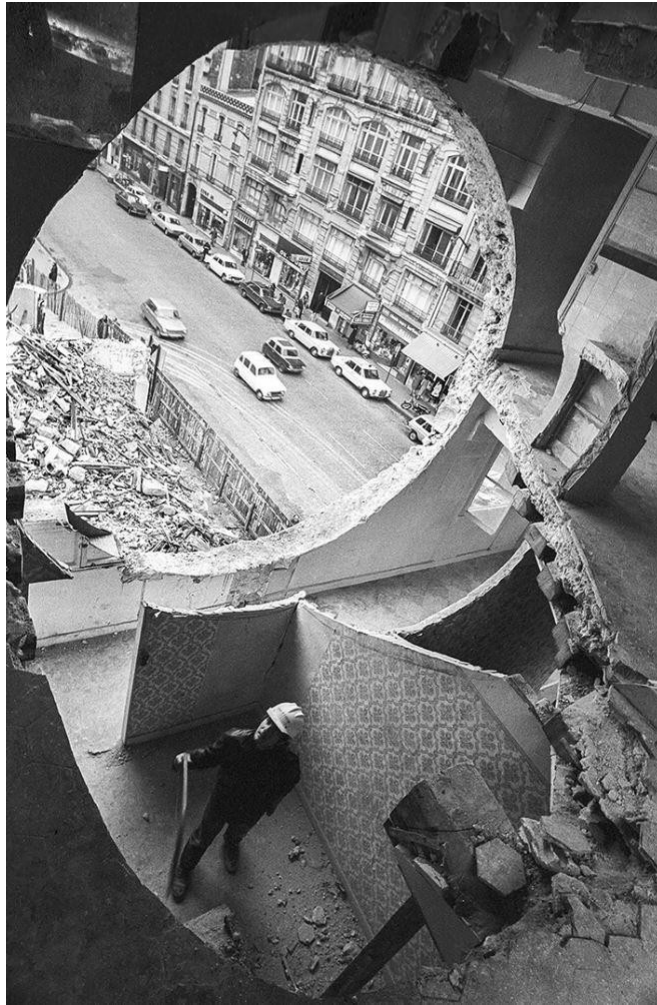


Figure A29 : Gordon Matta-Clark et Gerry Hovagimyan travaillant à *Conical Intersect*,
rue Beaubourg, Paris, 1975.
Crédit : Harry Gruyaert

Dans la même ville, deux décennies plus tôt, l'artiste américain Gordon Matta-Clark creusa des brèches circulaires⁷⁰ de quatre mètres de diamètre à même l'architecture des bâtiments du XII^e siècle qui étaient en attente d'être démolis et qui avoisinaient le chantier de construction du Centre Pompidou à Paris en 1975. La construction du futur Musée d'Art Moderne et la démolition de l'immeuble font, là encore, se superposer et se renouveler les temporalités du chantier où construction et destruction sont constamment entremêlées. Cette pratique et la pensée que l'artiste investit, il la nommera l'« anarchitecture » :

J'éprouve le besoin de m'impliquer [...] de quitter le studio et d'aller dans la rue [...] d'entrer en relation avec ces bâtiments abandonnés par un système qui ne prend pas soin d'eux, qui impose l'usage et le destin de la propriété comme une fin en soi. (Gordon Matta-Clark, proposition aux ouvriers de Sesto San Giovanni, Milan, 1975. p. 67 (catalogue du Jeu de Paume 2018).

L'engagement politique de l'artiste ressort dans chaque interview qu'il donne ; le capitalisme y est fortement mis à mal. Il entre en résistance avec cette société (de « consommation »), et dénonce la propriété privée, inutile et sans importance selon lui :

Je restructure les bâtiments, pour expliquer et défendre la nécessité d'un changement [...] des bâtiments abandonnés par un système qui ne s'en soucie pas, pour lequel l'utilisation et le but de la propriété sont uniquement une fin en soi [...] Je propose de transformer une de ces tristes bâtisses industrielles en une forme libérée [...] en pratiquant une coupe dans les murs, pour donner l'idée d'un passage libre, un passage large qui n'est ni une porte, ni un arc monumental, mais une sorte de cadre sans limites. (Gordon Matta-Clark, Lettre mécanographique : *Proposal to the workers of Sesto San Giovanni*, Milan, 1975, dans Gordon Matta-Clark, catalogue d'exposition Musée National Centre d'Art Reine Sophie, Editions Poligrafa Barcelone.)

⁷⁰ Ce travail m'a également rappelé l'œuvre *Studies for a town* de l'artiste Alice Aycock réalisée en 1977, elle aussi circulaire faisant se joindre deux escaliers en bois brut légèrement surélevés et rappelant par cette forme la construction d'un espace fermé sur lui-même là où Matta Clark au contraire ouvre l'espace vers la ville, c'est cette idée qui me semble se rapprocher davantage de mon travail et que j'ai souhaité ici expliciter. (Annexe B, figure e).

Plus spectaculaire encore, Matta Clark, manipule la tronçonneuse dans *Splitting, pour* découper en deux la « maison américaine » en bois, avec deux étages, un porche devant et un jardin derrière. Il modifie ainsi le standard banlieusard et se révolte contre l'architecture modèle, clonée, et reproduite à l'infini aux États-Unis.

Matta Clark, qu'il soit suspendu avec un chalumeau dans *Day's End* (New York, 1975) ou perce d'épais murs de plâtre vieux de plusieurs siècles dans *Conical Intersect* (Paris, 1975), fait de la performance un élément très important pour comprendre son œuvre. J'associe spontanément son travail à celui d'un ouvrier-artisan, un prolétaire, car il fait du chantier et du quotidien une œuvre corporelle et photographique où l'affrontement physique avec l'architecture équivaut au regard qu'il porte sur la société capitaliste (et le monde de l'art particulièrement) : « Rien ne fonctionne ». Alors, l'action (tout type d'action) est un remède efficace pour contrer ce constat négatif sur la société (et l'architecture qui la représente).

L'architecture doit servir le corps et un corps a besoin d'air, elle doit donc s'ouvrir. Le chantier représente cette ouverture pour moi. Il est déjà là, je n'y intervins pas directement mais par l'image j'en garde un souvenir, un morceau, un parpaing (figure A45, *Traverses*, 2019, p. 174) et je le déplace là où il n'est pas au-delà du montage admis et présent, en galerie.

Matta Clark est en somme la synthèse des quatre artistes-ouvriers cités précédemment, Christo et Jeanne Claude, Smithson, Bustamante, Huygue. Il est cet ouvrier-photographe-architecte-prolétaire qui fait voler en éclat la pierre, témoigne et dessine les contours de la *figure du chantier* telle que je me la représente. Il interroge grâce à elle notre rapport à la société, à l'art et à l'architecture et, par là même, il nous révèle, par ce que nous faisons de l'art, de l'architecture et de son chantier, qui nous sommes. Les œuvres évoquées dans cette partie ne limitent cependant pas la photographie à un rôle purement documentaire : celle-ci a été souvent pensée et intégrée à la fonction même du projet-chantier de ces artistes (sauf peut-être pour Bustamante, photographe davantage témoin des transformations d'un territoire). Elaborés en fonction de certaines caractéristiques du procédé photographique, notamment ce qui a trait au

travail du point de vue, ces exemples de pratique renforcent tous l'idée selon laquelle la photographie a cette capacité à transformer notre vision, à l'ouvrir, à faire naître l'espoir qu'une autre réalité existe (Dubois, 1990, p. 245). Peut-être même à faire de nous les visionnaires d'un monde sans bordure, sans angle, sans cadre. Cette vision utopiste est intrinsèque à celle que j'affirme dans ma pratique, une perspective décentrée – à la marge – de la simple représentation (du mimétisme pour certains) du chantier de construction.

Les artistes du *Land Art* ont entretenu avec la photographie un rapport complexe, une ambiguïté qui nous permet encore aujourd'hui de (re)connaître ces pratiques et ces diverses nuances au sein du mouvement. En effet, les œuvres du *Land Art* ont pour la plupart disparu depuis mais continuent à exister grâce au souvenir photographique. Cependant, peut-on considérer que la photographie était, dans le mouvement du *Land Art*, un simple *artefact* de la pratique du paysage ? Un résidu, un témoignage, une trace, un fétiche, une documentation de « ce qui venait de se produire dans la nature », à savoir l'œuvre *in situ* – ce chantier souvent inaccessible. Selon la définition que j'en donne dans mon tableau de vocabulaire, l'*artefact* est un résidu (de matière brut ou virtuelle), qui contient un effet produit involontairement lors du processus de fabrication de l'œuvre et parce qu'il est souvent maintenu visible dans mes expositions, il fait aussi partie intégrante de l'œuvre elle-même. Dans le cas du *Land Art*, le document photographique est produit pour rendre compte des conditions expérimentales de l'œuvre. Dans cette idée, l'image photographique est-elle devenue, pour ces artistes du *Land Art*, le seul moyen de rendre compte d'une action ou d'une performance passée, ou au contraire, est-elle devenue un prolongement de l'œuvre ? Par extension, la photographie apparaît ici comme un moyen judicieux d'inscrire ces pratiques avec (et dans) la nature au sein des institutions muséales (R. Smithon,

R. Long⁷¹), voire la seule façon d'intégrer aussi le marché de l'art. Dans le cas présent, « une fois fixée sur la photo, l'œuvre a conservé sa forme mais perdu les autres paramètres qui en justifiaient la présence *in situ*. » (Leenhardt, 1995).

À quel moment cette présence de l'artefact photographique fut-elle rendue accessible, visible et surtout fut-elle assumée, voire revendiquée comme telle par les artistes du *Land Art* ? Cette question je me la suis également posée sur le maintien de cette présence de l'« artefact photographique » dans mes installations. Mon travail photographique cherche à révéler la relation que le dispositif (production, apparition, spatialisation de l'image) entretient avec ses artefacts (relevant davantage du processus et des étapes de travail). Le *dispositif* est peut-être une clé de réponse dans mon travail pour concilier à la fois le sujet à l'image, l'image photographique elle-même (artefact, tests, documentations, mes anti-archives) et son contexte de présentation-représentation, celui de la galerie.

« Le chantier photographique » est ce système-environnement dans lequel le dispositif, l'artefact et la photographie se manifestent dans un tout solidaire et compact. Ce « tout » est constitué d'éléments hétérogènes (outils, objets, images, résidus, matière brute, etc.) qui tiennent ensemble sur une même racine (un *rhizome*, dont j'appuierai et développerai les enjeux philosophiques particulièrement p. 116 et p. 173, en suivant la définition qu'en donnent Deleuze et Guattari).

L'attrait pour l'expressivité de la matière brute quelle qu'elle soit, les résidus qu'elle génère par sa simple manipulation au sein d'un processus (artistique ou relevant du domaine de la construction) m'ont amenée, au-delà de l'intérêt que je portais déjà à ces sujets photographiques, à interroger ce que ce « travail de la matière » pourrait bien vouloir révéler aujourd'hui sur mon approche du photographique. Les artistes du *Land Art* ne sont pas sans rappeler un autre courant d'artistes qui émergèrent à

⁷¹ Richard Long, *une ligne de fuite en marchant*, 1967. La photographie rend l'action réelle alors que ce sont ses errances qui rendent pour R. Long l'expérience authentique, l'essence de l'œuvre. Ceci montre par exemple une vraie divergence de sens avec la démarche d'un artiste comme Robert Smithson et précédemment détaillée p. 100.

la même période, ceux du *Process art* et qui s'engagent avec la matière brute et le processus vers de nouvelles réflexions formelles que j'aborderai dans une prochaine partie.

2.1.3. Les « artisans » du *Process art*

À la fin des années soixante, les nouveaux matériaux comme le latex, la fibre de verre, le papier mâché, la corde, la résine, la mousse expansive, le caoutchouc, l'aluminium, les néons, le fil de fer ou le plomb font leur apparition dans le champ de l'art. Le *process art* (ou post-minimalisme) est le mouvement dans lequel des artistes, majoritairement américains, comme Eva Hesse, Keith Sonnier, Robert Morris, Gary Kuehn, Lynda Benglis, Richard Serra, Heidi Bucher (Suisse), Bruce Nauman, Robert Smithson, s'attachent à exprimer et à manipuler la culture de ces matériaux à l'intérieur de sculptures, d'installations, de peintures. Ils empruntent certains codes formels au minimalisme américain mais se libèrent de son formalisme, du strict registre des formes pures et géométriques.

Dans les années soixante-dix, le post-minimalisme revendique une « modernité souple et hardie, sculptant dans l'espace et le temps des créations certes plus éphémères mais garantes d'une originalité subjective et expressive à la fois. » (Humblot, 2016, « introduction », p. 9). La fragilité et les traces du processus de manipulation de la matière seront les caractéristiques fortes de ces œuvres aussi appelées *anti-form*⁷². Aucun matériau n'est neutre (contrairement à ce que revendiquaient les artistes du minimalisme, Carl André, Donald Judd, Frank Stella) et une nouvelle sensibilité de l'artiste peut être transposée dans le matériau lui-même.

L'ingéniosité et l'originalité dont fait preuve une artiste comme Eva Hesse pour faire cohabiter autant de matériaux et de textures au sein de la même œuvre, sans pour autant ne faire parler qu'eux (leur banalité), relève de cette sensibilité. *Untitled*, 1966, peinture-émail et ficelle sur papier mâché avec fil élastique ou encore *Hang up*, réalisée

⁷² Le terme de Post-minimalisme, également appelé *Process Art*, est apparu pour la première fois en 1968 sous la plume de Robert Pincus-Witten. Le Process Art fut exposé en 1970 à la John Gibson Gallery de New York sous le nom d'*Anti-Form*. Le *Process Art* marque surtout un changement de sensibilité et la manifestation d'une continuité avec les théories du minimalisme américain.

en 1966, sont des exemples marquants pour ma pratique. Cela m'autorise à penser la diversité et la multiplicité des formes de mes installations indissociées malgré tout de l'unité et de la stabilité (provisoire) dont elles se revendiquent. L'hétérogénéité des formes révélées et des matériaux utilisés n'entravent donc pas la cohésion de l'ensemble de l'œuvre. Chaque matière fait émerger une forme vers une direction qui lui est propre (autonome) tout en s'intégrant avec harmonie aux autres (solidaire).

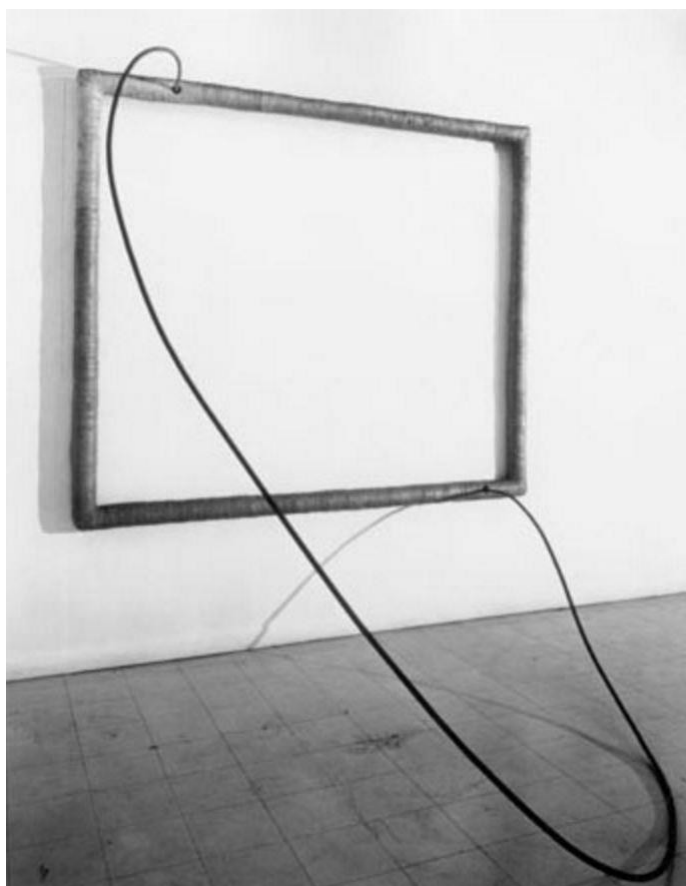


Figure A30 : Eva Hesse, *Hang Up*, 1966, bois et peinture acrylique sur tissu, tube de métal et peinture acrylique sur cordage, 182,9 x 213,4 x 198,1 cm, The Art Institute of Chicago.

Dans cette sculpture, Eva Hesse fusionne trois matériaux : le cadre accroché au mur est en bois et recouvert d'un tissu peint, la tige qui s'en extrait est en fer et peinte elle aussi, mais en noir cette fois. Cette œuvre donne l'illusion d'une souplesse, d'une légèreté,

d'une autonomie passagère grâce à sa forme que l'on dirait presque non contrôlée. Le cadre circonscrit le vide, ici le blanc du mur, laissé tel quel, en l'absence de quelque chose à y voir, ce qui ne le rend pas moins imposant, deux mètres de longueur au total. Le cadre sert à la fois de support à l'œuvre, il la maintient, même s'il n'est qu'accroché au mur et que la tige, elle, touche le sol. Le cadre guide sa forme générale tout en étant extérieur à elle. Tout se relie dans un mouvement d'interdépendance dont, paradoxalement, chacun se fait tour à tour le porteur et l'initiateur. La tige de fer s'expulse au-delà du cadre et, dans ce geste de l'artiste, Hesse nous révèle que l'agitation (Mais laquelle ? La sienne ? La nôtre ? Celle de l'œuvre ?) reste encore à venir : peut-être la vision anticipée de celle qui s'exprimera à travers des révolutions sociales, sexuelles (féministes), politiques et économiques que connaîtront les États-Unis (et l'Europe) à peine deux ans plus tard.

Touchant pour moitié le sol, l'œuvre s'invite dans l'espace du spectateur. Elle est l'action même, elle concentre l'attention, s'impose malgré son aspect chétif. Elle se déploie sans tenir compte du cadre qui la retient à ses extrémités. Elle se forme sans lui. Elle déborde de lui. Elle est incontrôlable, prenant toutes les directions possibles. Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss reprennent l'idée développée par Georges Bataille en 1929 de « l'informe », pour désigner ce post-minimalisme dont Eva Hesse est l'une des figures marquantes. Selon Georges Bataille, l'art n'a pas besoin d'un strict carcan exigeant que chaque chose ait sa forme, il doit s'affranchir de ses contours. *Informe* est un adjectif qui sert alors à déclasser⁷³ : « mot dont la besogne est de déclasser, défaire la pensée logique et catégorielle, d'annuler les oppositions sur lesquelles se fonde cette pensée (figure et fond, forme et matière, forme et contenu, intérieur et extérieur, masculin et féminin, etc.) ». ⁷⁴

⁷³ « Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe, revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat ». Yves-Alain Bois & Rosalind Krauss : *L'Informe. Mode d'Emploi*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 1996.

⁷⁴ G. Bataille, définition de l'*Informe* en 1929, reprise par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois dans *L'Informe, mode d'emploi*, p. 128, 1996, Centre Pompidou, Paris. Voir aussi p. 76 de la thèse, le développement de l'*Informe* en parallèle du tableau de vocabulaire de la recherche.

Bien que l'abstraction et l'art du processus qui caractérisent ces œuvres du post-minimalisme réclament de la maîtrise et du savoir-faire technique, ils n'évacuent pas la part d'inattendu (de perte de contrôle) que chaque matériau en tension peut provoquer. L'artiste plie, courbe, boulonne des planches, enfonce des tiges d'acier, tend des fibres et emprunte ses gestes à ceux de l'artisan-ouvrier, situé entre tradition et savoirs.

L'utilisation de matériaux non traditionnels (relevant davantage du domaine de la construction) et leur rencontre-friction au sein d'une même œuvre d'art (car évolutive et sujette à transformations avec le temps), rapprochent ma démarche photographique et conceptuelle de celle des artistes du *Land Art* et des post-minimalistes. Le souvenir de la matière photographique travaillée, découpée, utilisée après avoir traversée le boîtier de la caméra puis mon œil, est persistant et résistant comme un matériau brut pouvait l'être pour ces artistes des années soixante-dix. Explorant de nouvelles situations d'espaces, de matière et de lumière, je décortique tous les temps et les actions nécessaires à l'apparition et à la fabrication de mes images, à partir d'eux je peux penser le support-matière et le format à donner au sujet qu'elles représentent.

2.2. Le chantier dans ma conception du photographique

Dans les années quatre-vingt-dix, l'image photographique n'échappe pas non plus, trente ans après les artistes du post-minimalisme, à son « post », prenant quant à elle, ses racines dans la révolution du numérique et de celle d'internet qui se caractérisent toutes deux notamment par un flux d'images discontinues et hétéroclites. Ces deux événements la distancieront nettement du *photographique* tel que développé par Rosalind Krauss dans les années 1990 (date d'apparition aussi du premier appareil numérique). Cependant, R. Krauss évoquait déjà à cette période, la photographie comme un « supplément », une représentation supplémentaire (un indice) du réel, qui « résulte de l'actualisation d'une potentialité d'images » (Monjour, 2018, p. 25) c'est-à-dire une construction du réel plutôt que sa représentation exacte et absolue. Que ce soit, en argentique, par la présence et l'intervention des chimies dans la révélation et la

fixation de l’empreinte lumineuse ou que ce soit en numérique, par la traduction de l’information reçue puis codée par les capteurs pour que celle-ci puisse apparaître sur un écran, il y a toujours nécessairement un ajout de matière par rapport au réel saisi ou une écriture (lumineuse ou mathématique) avant d’être une image. « La révélation (du réel) se conçoit comme une *production*, une *transformation* de la réalité qu’elle était censée représenter jusqu’à présent. » (Monjour, 2018, p. 45). Le médium photographique rejoint par cette définition le chantier tel que je me le représente, un ajout – un surplus – de matière brute qui doit être construite, organisée et structurée pour faire advenir une architecture, c’est-à-dire une réalité +1, une image ou un dispositif pour la montrer.

Je m’inscris davantage au cœur d’un chantier « méta-photographique ». C’est-à-dire, que je me préoccupe autant des technologies dont l’image provient (sa révélation, digitale ou sur film) que de ses espaces de stockage (organisés dans un cellulaire, sur un disque dur ou dans des boîtes à archive) afin d’y prélever une histoire ou un sens qui déterminera sa forme, son format et sa mise en espace (sa distribution et sa circulation). La photographie telle que je la pratique, devient un « matériau brut » comme un autre. Dans mon travail la capture d’image et les moyens-outils-machines utilisés pour y parvenir sont en corrélation étroite avec les dispositifs qui la montrent. Il n’y aucune rupture dans ce cheminement, le réel et la réalité – la nature – du médium ne font qu’un. Le médium n’a rien perdu de ses aspirations, de ses promesses et de ses espérances avec le numérique, au contraire. Selon le commissaire et artiste Joan Fontcuberta⁷⁵, plutôt que de s’interroger sur la vérité même d’une image comme cela pouvait être le cas au début du numérique, c’est désormais le rapport à la mémoire qui est transformé, voire discrédité dans cette seconde révolution numérique (post-photographique). Dans mon chantier photographique, il est question de comprendre le fonctionnement de cette mémoire, par quoi elle passe (machines et matériaux),

⁷⁵ *La condition post-photographique*, Mois de la photo à Montréal en 2015, commissaire invité Joan Fontcuberta.

qu'est-ce qu'elle traverse (temps et espace) pour devenir LA mémoire (de ma pratique). Il y a une fusion permanente entre le statut revendiqué du professionnel (le photographe-l'artiste conscient de la technologie utilisée et de ses conséquences sur l'image) et celui tout autant revendiqué, de l'amateur (celui qui prend une photo dénuée d'idéologie ou d'analyse supplémentaire par rapport au médium). J'adopte continuellement cette posture double, a posteriori, toujours dans un « second temps » de l'image (méta), de celui qui cherche constamment à inventer de nouveaux points de fuites photographiques : à repenser, à reprendre, à reproduire, à revoir, à regarder encore les images capturées pour espérer provoquer les prochaines.

2.2.1. Une question de points de fuite

Contrairement à ce que l'expression « point de vue » pouvait évoquer dans les œuvres-documents du *Land Art*, l'unidirection du regard induite par la frontalité de la prise de vue du paysage/site faite par l'artiste, le dispositif et la spatialisation de mes images manifestent plutôt le passage d'un point de vue à un autre, le déplacement dans l'œuvre, la mouvance et la multiplicité des ouvertures, des rencontres, des *points de fuite*⁷⁶ possibles. Je ne fais aucun compromis entre la place à donner au sujet représenté, l'image produite de celui-ci ou le lieu où cette dernière est présentée. Il s'agit d'une façon de confronter :

Le spectateur de l'installation à une double vision : une vision « normale », celle de chaque photographie en particulier, et une vision « sculpturale », celle du dispositif, où chaque image passe par une manipulation structurale qui lui attribue d'autres valeurs (Dubois, 1990, p. 255).

Le spectateur a ainsi la possibilité de se déplacer par rapport à l'espace dans lequel l'installation s'inscrit afin d'en appréhender au mieux l'ensemble de ses données. En cela, je rejoins la posture de Gordon Matta-Clark pour qui l'architecture en 1970, dans

⁷⁶ Désigne une *perspective* ou une *métaphore* de ma recherche doctorale. *Le point de fuite* c'est l'action de faire se rejoindre des éléments qui ne sont pourtant pas visiblement « liés » dans la réalité. C'est le fait d'accentuer les illusions d'optique et les jeux de perspective entre les œuvres qui forment ma pratique de l'image photographique. (Extrait de notes personnelles 2017.)

sa recherche internationale de nouvelles solutions urbaines, n'œuvrait plus en direction d'une architecture. Il cristalliserait cette volonté à vouloir faire émerger un autre modèle nommé alors l'*anarchitecture*. Appliquer cette intention à mon médium, la photographie, je dirais qu'elle suit aussi, depuis les années 2000, une multidirection et une interdisciplinarité dans laquelle je m'inscris pleinement et que je nomme dans le cadre de mon travail ce « méta-photographique » à l'œuvre et développé précédemment.

Sur un chantier plusieurs actions ont cours simultanément, plusieurs zones d'activités coexistent et contribuent à rentabiliser le temps de présence de chaque corps de métier. Des croisements et superpositions de points de vue sont indispensables à l'architecte ou à l'ingénieur pour saisir la globalité de ce qui s'y passe. La figure du rhizome développée par Deleuze et Guattari dès leur introduction de *Mille plateaux* publié en 1981, permet d'en révéler conceptuellement quelques caractéristiques :

« Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer [...] Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités. » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 13 et p. 31). J'applique ce même principe à mes installations photographiques en galerie, le spectateur serait situé dans ce *milieu* – pas nécessairement au centre de l'installation d'ailleurs – invité à porter sur elle (ou le dispositif qui la produit) des points de vue sans cesse renouvelés grâce à ses déplacements. De là, des lignes de fuite peuvent apparaître, servant à déplacer ses certitudes sur les œuvres ou les images déjà là, l'obligeant à regarder de plus près celles qui lui font face pour voir au-delà, au-dessus, à travers cette réalité qu'elles produisent devant lui.

2.2.2. Utopies et disparitions du point de vue, le cas d'une œuvre : *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*

Gilles Deleuze dans sa thèse de doctorat, *Différence et répétition* (1968) note à propos de l'art minimal de la fin des années soixante que « les éléments, les variétés de rapports, les points singuliers coexistent dans l'œuvre ou dans l'objet, sans qu'on

puisse assigner un point de vue privilégié à chacun, un centre qui serait unificateur. » (Deleuze, 1968, p. 270). Cette citation met en relief, le travail de répétition et d'interprétation que je tente de faire à chaque nouveau lieu de diffusion dans lesquels mes installations prennent place. Comment proposer ces différences de scénario ou similitudes « du même » au spectateur ? À savoir une image qui se révèle ailleurs (dans un autre espace), par un écart produit entre l'outil ou la machine ou la surface ou le support qui la fait devenir, apparaître et être autrement (est-elle différente ? est-elle renouvelée ?) par rapport à la première fois où je l'ai présentée. La répétition (d'une image même partiellement, d'un mot, d'un système, d'un mouvement) peut être appréhendée de deux façons : soit elle est perçue comme le retour du même, soit elle est nécessairement « transformation » puisqu'elle dépend du temps ; de cet instant t où a eu lieu précisément l'apparition de l'objet. La répétition est donc nécessairement autre. Deleuze défendra, dans *Différence et répétition*, une pensée qui se base sur ce deuxième postulat. La temporalité en jeu dans la répétition détermine ainsi l'apparition constante de différences ou variations dans chaque répétition d'un motif ou d'une action. Partant de cette idée, la ressemblance est presque toujours un faux semblant, elle n'existerait tout simplement pas. La photographie (mais aussi sa duplication / sa reproduction) serait donc toujours « parfaitement ressemblante » au réel dirait Deleuze, mais n'aurait pour autant finalement rien à voir avec lui.

J'ai appliqué ce même principe à la pièce *Cinq ans, cinq mois, cinq jours #2* (galerie VU, exposition *Étant donnés*, voir figure B.37) je présente les machines et les rapports qu'exercent la diapositive, le son, l'outil qui la diffuse et deux sources lumineuses (le néon et la lampe de chantier) sans qu'il soit curieusement possible pourtant de « voir » le contenu même des diapositives, c'est un « dispositif aveugle » qui utilise la seule présence des éléments/objets de la photographie. Les diapositives deviennent dans cette œuvre, des images-fenêtres muettes et fermées, en somme des fictions inaccessibles (car non racontées) conviées par la seule imagination du spectateur. « L'aveugle peut toujours devenir le voyant ou le visionnaire » rappelait Jacques Derrida (1990, p. 96). Le spectateur doit ainsi adopter la position d'un visionnaire désireux de voir, malgré

tout, les dimensions cachées de l'image que je lui propose (T. Hall, 1971). Cette deuxième version de *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, met en tension son (bruit) et sa matière photographique (diapositives et flux lumineux), présence et absence du sujet, construction et destruction du visible, rappelant ainsi le chemin qu'empruntent les matériaux bruts sur un chantier de construction, bordé de transformations et de frictions. La version 2 de cette installation *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* est une répétition de la première version présentée dans l'exposition *Outre mesures* mais cette fois il n'y a rien à en voir. C'est par le déplacement du spectateur⁷⁷ dans l'espace d'exposition que des images mentales peuvent lui apparaître, dans la déambulation de son corps à travers l'espace que l'image peut se (re)produire une seconde fois à lui. Je fais disparaître ainsi son point de vue et l'encourage à aiguïser son point de fuite sur mes images. La médiation et le croisement des matérialités du photographique dans ce cas, du passage de la diapositive à sa sonorité, font émerger une relation – un dialogue entre ces deux versions de l'œuvre qui ne les met pas en compétition l'une avec l'autre, elles sont deux œuvres à part entière qui se sont « phagocytées » l'une et l'autre (l'une a disparu au profit de l'autre (la seconde version) qui elle-même disparaîtra au profit d'une éventuelle troisième version). C'est ce que j'interprète comme une suite d'*agirs*.

2.2.3. Une question « d'agirs »

L'*agir* dont j'ai évoqué certains enjeux en introduction comme n'étant ni faire, ni produire, mais être en mouvement, correspond au point de vue multiple (plurivoque) que je souhaite donner à chacun de mes travaux. « L'acte de photographier conduit [...] toujours plus à lui-même qu'à son objet » et emporte le regard selon un mouvement que Régis Durand identifie par cette formule : « Là, au travers, hors de là et retour » Sylvain Campeau en donne une explication complète, dans son article « Apparaître et leurrer » :

⁷⁷ Si j'imagine bien sûr que le spectateur ici a vu les deux versions de cette installation *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* décrite dans ce paragraphe.

[le pouvoir de la photographie] est, en effet, tout à la fois *là* (dans le choix de montrer, dans la délégation du regard de l'artiste, car nous voyons des choses présentées sous son *regard*), *au travers* (parce que) des opérations techniques téléguident ce qui est montré et maîtrisent ce *vu* *hors de là* (car la théâtralisation apparente nous enjoint de croire à une mise en scène des éléments perçus) *et retour* (puisque tous les effets précédemment cités nous intiment un sentiment critique, fait de doute et de suspicion sur la plausible vraisemblance de la scène saisie). (Campeau, 2009, p. 57).

Par le dispositif, l'acte photographique est perçu dans mon travail comme un facteur équivalent aux objets ou aux images qu'il a produit.

Goethe, dans *Traité des couleurs*, développe l'idée d'une vision stagnante ou dormante en puissance⁷⁸ : « en l'œil réside une lumière au repos [...] à l'état de veille, la moindre impression extérieure produite par la lumière nous est perceptible » [Goethe, 1810 (2000) p. 89]. La perception est un acte, une action, la volonté de faire se rencontrer et « co-agir » des éléments hétérogènes pour voir autrement, *au-delà* de ce qu'ils sont, *à travers*, dans un mouvement global. Le dispositif ou l'installation sont des facteurs multiplicateurs d'*agirs*, il s'agit de rapports et de rencontres entre ces éléments sans liens apparents qui pourtant se fabriquent et se construisent grâce à un espace commun. Il s'agit alors de faire émerger de l'intentionnalité, de prendre en charge le « vouloir agir » dans chaque espace où la pratique se déploie. La galerie est aussi travaillée avec la même vigueur qui m'anime dans l'atelier et que je ressens aussi préalablement lorsque j'observe un chantier de construction. L'action est au cœur de tout chantier et l'*agir* est la résultante de toute action.

2.2.4. La nécessité de photographier

Photographier : Geste nostalgique et utopique aussi (car il se positionne dans la retenue de ce qui lui échappe toujours, le présent), il accorde un ajustement et un point de vue porté sur le réel qui n'a pas d'autre visée que d'accepter un peu mieux son existence. Dans cette action même de photographier ne se joue pas

⁷⁸ Je fais directement référence ici à l'installation *Panorama*, une percée architecturale réalisée *in situ* afin d'ouvrir l'espace d'exposition de la galerie VU vers son local technique. Cette intervention dans l'architecture n'était pas à ce stade encore photographique simplement une « vision stagnante et dormante en puissance » annonciatrice du diptyque présenté dans l'exposition collective, B.44 à B.47.

tant une révolution du voir, mais l'intuition vitale que cette action doit se faire, qu'elle est nécessaire. Dans l'espace parallèle du réel vécu et déjà là, consommé et imposé, apparaît un second réel à portée de main qu'il faut provoquer. (Extrait de carnet de notes, 2017).

Photographier est ainsi le saisissement d'un réel observé, c'est l'action de vouloir voir, et de saisir un autre rythme en ajoutant du temps au présent et en choisissant le cadre par lequel il sera observé, tout en lui donnant une forme par l'image qui sera visible et interprété par d'autres (les spectateurs). « Regarder et agir », voilà peut-être la devise commune à celle du photographe et à une équipe technique sur un chantier. Le caractère expérimental de mon travail photographique, le « bricolage » des regards (le mien et celui du spectateur), la prise de risque inhérente à l'avancement de la création-réflexion, sont *nécessaires*. La façon que j'ai de produire une image m'importe parfois plus que le sujet qu'elle représente. Le sujet est un prétexte qui permet de produire des actions, d'agir, d'être en mouvement. En réfléchissant à sa capture, à son apparition, à sa matérialisation sur un support et à sa spatialisation je m'agite et échafaude des stratégies pour le faire devenir.

Ne pas supposer le problème résolu.

Ne pas prétendre avoir raison.

Une fois commencé il n'y a plus de raison de s'arrêter.

En somme, se dessaisir et s'extraire ainsi du réel, c'est annoncer son lâcher-prise tout autant que sa résistance face à lui. Voilà la nécessité même de vouloir voir encore. (Extrait de carnet de notes, 2017).

Par les dispositifs que j'invente, la photographie est en représentation (et non pas duplication du réel), elle est sujet d'elle-même et devient (mon) objet. L'image, c'est l'aspect matériel de la photographie, là où l'objet et le dispositif peuvent être réunis. En musique, dans les années 1980, le mouvement *lo-fi* (low-fidelity) qui s'oppose à la *hi-fi* (high-fidelity) prône l'esthétique du médium, questionne ses singularités, ses imperfections qui donnent au son sa couleur, son intérêt et son authenticité : c'est-à-dire son *bruit*. Je m'inscris pleinement dans cette continuité, qui affirme la *nécessité* de

la visibilité du *médium* (dans mon cas la photographie) pour faire œuvre. L'image s'adjoint et donne du sens à la prise de vue (la photographie) – elle est une *nécessité* suffisante pour être analysée à travers lui (le médium).

2.3. Le *chantier photographique* : le concept en situations

Cette expression « chantier photographique » prend comme point de départ la définition de chantier dans le sens commun, elle est à la fois les matériaux qui le constituent mais aussi le lieu de l'action où se déroule la transformation de ces matériaux. Il s'établit dans un rapport à l'inachevé, en cours ou en voie d'achèvement mais sur lequel il reste encore à agir, à intervenir, à faire devenir. Le chantier photographique nécessite du temps pour être vu. Paradoxalement je le perçois comme un terrain propice à stabiliser ou à équilibrer les éléments qui composent mes mises en espace, loin du chaos et du désordre qui le définit pour moitié. Voici l'interprétation que j'en donne dans le vocabulaire de ma recherche (p. 76). C'est ainsi « une règle de départ qui s'autogénère en un ensemble d'opérations (...) un ensemble de choses qui s'affectent les unes les autres et qui s'auto-construisent » (P. Huyghe, entretien avec M. Copeland, 2013, p. 148). « Rien n'est [encore] *joué* », voilà comment l'artiste français Pierre Huygue pense la notion d'exposition, voilà comment je pense la notion de « chantier photographique ». C'est-à-dire que tout se lie (dans le sens double de se lier et de se lire) une fois le chantier rendu public (dans la galerie, à partir du montage et ce jusqu'au vernissage) c'est-à-dire lorsqu'il s'achève. Je ne confonds pas ici ce concept de *chantier photographique* avec celui de l'exposition, cependant, je vois une similitude entre la posture qu'induit pour moi la notion de chantier de construction dans ma pratique et son influence sur mon positionnement vis-à-vis de mes images. L'atelier (l'expérimentation) et la galerie (le montage d'exposition – puis sa monstration) sont un seul et même système « photophage », c'est-à-dire qu'une image produite dans l'atelier a besoin de « se nourrir » d'une autre produite en galerie (documentation) et inversement. Si l'image provient d'une documentation d'exposition, elle servira « à nourrir » donc à construire une prise de vue réalisée plus tard sur un chantier, ou captée dans un paysage, ou servant à l'élaboration d'un portrait, et qui elle-même se retrouvera

dans une nouvelle exposition. Cela s'applique également aux objets (ventilateur, néons, parpaing, etc.) ainsi qu'aux matériaux bruts travaillés ces derniers mois (cuivre, bois, etc.). Le *chantier photographique* se constitue à travers ces nœuds ou boucles qui se forment entre les œuvres. Il possède un métabolisme (entropie) qui se maintient en vie, se reproduit et se développe dans ces différents environnements que sont l'atelier et la galerie. Même lorsqu'une exposition est démontée, et les œuvres stockées à l'atelier ou dans une réserve, ces dernières continuent à être des sortes d'entités vivantes qui se rendorment certes, mais qui continuent à grandir dans leur sommeil et à se lier (in)consciemment peut-être aux autres à venir et qu'il me reste à produire. Transit, l'atelier (et l'espace de stockage-d'emballage) est ce point de départ et de retour des œuvres, comme le chantier est ce lieu qui transforme la matière brute qui y arrive, l'agence et l'intègre au bâti. L'atelier met sur un même plan « ce qui est là », « ce qui a été » pour que « ce qui sera » advienne. Ce mécanisme n'est visible que dans l'accumulation de plusieurs temps, celui des jours passés à l'intérieur, enfermée, à observer seule ces trois temporalités se chevaucher entre les murs. Ce temps qui s'accumule est réintroduit et utilisé dans chacune de mes expositions, il forme la mémoire de mon travail, il est la tête pensante de *mon chantier photographique*, il se constitue par toutes ses virtualités. Par l'écriture de la thèse, je questionne la manière dont tout « ça » se met en place et ainsi par ce constat, je permets ce qui va se passer ensuite : mes prochains travaux. Nommer les œuvres et les expérimentations toutes deux des « travaux » (ou plus récemment des « fabrications »), ne donne aussi aucune indication quant à la nature « finie » ou figée de l'un(e) par rapport à l'autre. Cette revendication dans la langue unifie le nombre d'étapes qui auront été nécessaires pour « finir » les présents travaux – fabrications. Le vocabulaire que j'ai réuni à la fin du premier chapitre montre en quoi l'appropriation que je fais de certains mots courants dépend, voire se modifie en fonction du développement de ma pratique d'artiste. Il s'agit, grâce à cet exercice, d'insister sur le décroisement des disciplines (sculpture, installation, performativité, théâtralité) que ces mots accompagnent respectivement pour définir les situations théoriques de mon chantier photographique. Le

renouvellement des divers scénarios qui s'opèrent dans ma pratique du photographique ainsi que leurs généalogies sont décortiqué(e)s et confronté(e)s grâce au temps et à l'espace où ils sont déployés. Récemment, j'ai travaillé à l'exposition *Traverses*⁷⁹ et je me suis intéressée spécifiquement à croiser ces différents lieux où mon chantier photographique se développe : l'atelier, l'espace de stockage, la galerie.

2.3.1. Le mimétisme vis-à-vis du chantier de construction-production

Selon le sens commun, le mimétisme est un comportement qu'adopte celui qui reproduit plus ou moins inconsciemment les attitudes, le langage, les idées du milieu ambiant ou d'un autre individu auquel il veut ressembler. Dans le mimétisme que j'adopte vis-à-vis du chantier de construction, il y a le désir de se fondre, de faire corps *avec*, temporairement, plus ou moins de façon immédiate (et réaliste) en fonction des travaux entrepris. Je ne cherche cependant aucune tromperie avec le chantier, bien au contraire. Il y a certes une identification au modèle du « chantier » mais celle-ci reste passagère. Elle ne peut faire illusion – copier à la perfection celui-ci – car elle ne relève pas totalement du même milieu. Il serait vain et surréaliste d'imaginer prétendre qu'un échantillon du réel suffirait à englober la totalité de ce que le réel serait. Une image est bien un morceau de réalité et le dispositif, un liant qui permet d'en faire tenir plusieurs ensemble ou qui offre la possibilité de les mettre en relation à d'autres matérialités non nécessairement bidimensionnelles d'ailleurs.

Photographier le chantier et s'en inspirer dans ma conception du photographique passe aussi par la machine (la caméra), ou par des outils à laquelle je la confronte (les projecteurs / les écrans par exemple). Je ne pourrais donc affirmer que mon travail est un mimétisme pur du chantier de construction. En revanche les idées ou métaphores qu'il véhicule, sensibilisent mon œil et affutent mon regard sur lui, ce sont elles que je reproduis :

Être sensible à cette pensée en mouvement et inversement, à ces mouvements déployés en tant que pensée dans des espaces visuels et architecturaux, c'est peut-

⁷⁹ *Traverses*, 17 janvier au 2 mars 2019, galerie Occurrence, Montréal. Voir Annexe A. (affirmation précédent le montage de celle-ci. Depuis, l'exposition a eu lieu et finalement l'espace de stockage n'a pas été travaillé avec l'intention que j'ai pu avancer ici).

être développer le type d'attention nécessaire pour inscrire la résistance à la productivité dans l'image.⁸⁰ (Leblanc, 2016).

La commissaire québécoise Véronique Leblanc, dans son texte d'introduction à l'exposition *La vie mise au travail* du duo québécois Ibghy & Lemmens⁸¹, décrit leurs installations et y décèle une pensée investie du mouvement que les œuvres génèrent. Un mouvement composé de cycles qui fait se succéder les étapes de travail dont l'œuvre est le résultat. Il imprègne cette vitalité du quotidien (la mienne et celle des choses-matières autour de moi), une impulsion, une énergie, un élan (de...vers...), un désir de vouloir regarder qui stimule le travail d'atelier et qui, justement, fait «résister le quotidien ». Le quotidien est ce qui se reproduit chaque jour, pour moi il est davantage encore ce qui se reproduit à l'identique. Et pourtant, le quotidien d'un atelier est à chaque jour une découverte (nouvelle). Documenter et photographier les fabrications en cours⁸² tout comme se rendre sur un chantier, c'est prendre part (quand même) à une activité et donc « résister » face à la répétition ou monotonie du quotidien. Et même si parfois rien ne se passe, observer le travail (le mien ou celui d'autres) et se mettre en retrait en photographiant des *agencements*, ces traces du temps qui passe, et viser avec eux une certaine harmonie esthétique, c'est aussi paradoxalement, ne rien vouloir lâcher. Guetter le moment où ça va résister et être là pour le photographier, l'occuper et le modeler, voici une partie de mon travail en atelier. Cette attitude renforce également la croyance envers sa propre activité – productivité – c'est toujours prendre part, voire conduire, le mouvement en marche de sa pensée – son processus de réflexion. Je cherche à mettre en arrière-plan de chaque image qui se compose, parfois laborieusement dans l'atelier (dans l'espace physique et sur l'écran de l'ordinateur), cette dimension de l'activité artistique – de l'activité au sens large du terme. Cette

⁸⁰ Véronique Leblanc, « L'activité artistique comme laboratoire cognitif », ce texte accompagnait l'exposition Richard Ibghy & Marilou Lemmens. *La vie mise au travail*. Galerie Bina & Leonard Ellen, 2016.

⁸¹ Voir plus en détails la description de leur pratique chapitre III 3.1.2. p. 141.

⁸² Voir l'œuvre *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* (version 1 et 2), B.10 et B.37, constituée d'images d'archives d'atelier montées sur diapositives.

dernière est composée des faits et des phénomènes de perception-réception engagé par l'humain : mon corps, celui de mes modèles, celui du spectateur, et celui de l'image vont interagir ensemble dans le travail photographique. Voilà peut-être ce que je « mime » après tout, ma propre activité plus encore que celle du chantier.

2.3.2. Positionnement et cadrage du langage photographique

2.3.2.1. Au premier plan

Mettre en scène le « voir » et le comment « voir », c'est créer des dispositifs d'apparition, de fabrication et de spatialisation de l'image, ce sont toujours des cadres qui se rajoutent à d'autres. À travers la notion de « cadre(s) » (Bonn, 2009, p. 41) empruntée à la photographie, j'en distinguerai trois types dans ma pratique :

- le cadre théorique, dans lequel on observe mes images, c'est-à-dire ce texte académique. Je différencie à travers lui notamment l'« image » (telle que je la pratique, ses données matérielles et spatiales), de l'« Image » (son histoire et sa perception à travers le temps) mais aussi le rapport qu'elle entretient avec la « photographie » (son sujet, ce qu'elle montre, ses indices).
- le cadre projeté, c'est-à-dire la prise en charge par l'artiste de la manière dont l'œuvre doit être perçue, vue, contemplée, éprouvée, pensée. Au premier chapitre, j'ai d'ailleurs commenté la notion de *récits autorisés* (p. 57) telle que Jean-Marc Poinot l'expose dans *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés* et qui fait écho aussi au cadre théorique précédemment mentionné. J'ai ainsi repris le contenu des cartels et du texte de présentation présents dans l'exposition *Outre mesures* comme des « cadres », c'est-à-dire des structures textuelles qui maintiennent l'œuvre par le texte-contexte où elle s'inscrit.
- enfin le cadre contextuel, celui où l'œuvre est vue (galerie, musée). « Le dispositif *a lieu*, se donne à voir, dans un lieu (la galerie / l'atelier) et manifeste ce lieu même dans lequel il est visible et rend l'œuvre visible. Il [le lieu] se donne à la fois comme *cause* et comme *effet* du dispositif. » (Bonn, 2009, p. 82). Je pourrais illustrer ce dernier par l'œuvre *Reflet doublé in situ* commenté au premier chapitre (p. 22).

2.3.2.2. En arrière-plan

En évoquant ces trois cadres ; théorique, projeté et contextuel, j'en viens naturellement à vouloir saisir leur participation dans le dessein de mes installations. Je me suis alors interrogée sur la composition même du mot « ex-position ». C'est en lisant une interview de Claude Rutault⁸³ que ce mot m'a interpellé et est apparu porteur d'un sens nouveau dans mon travail⁸⁴, il a, je crois, contribué à superposer les trois cadres détaillés antérieurement. Mes expositions se constituent à travers plusieurs temporalités ou virtualités (ça a été, ça est, ça sera) car disposer c'est placer dans un certain ordre mais c'est aussi, par cet ordre, penser et affirmer simultanément la place que l'œuvre n'aura plus à l'avenir. En effet, en regard du choix que j'ai fait de ne jamais représenter la même œuvre (image, dispositifs, mise en vue, documentation...) dans une même situation (d'exposition), le mot « ex-position » accentue déjà en lui cette idée d'un placement provisoire – inédit pour chacun de mes dispositifs photographiques. En faisant une exposition, j'annonce donc publiquement une position à réinterroger la prochaine fois que l'œuvre sera exposée. « Position » a une signification double, celle « statique » lorsqu'elle concerne le temps de l'exposition, celle de « déplacement » lorsqu'elle projette déjà mes actions futures sur mon corpus. Chaque élément de mon chantier photographique possède donc une position (provisoire) toujours en relation à un lieu et à un temps donné (*in situ*). Claude Rutault réfléchit l'œuvre (la toile de la peinture) dans son contexte de visibilité, elle dépend entièrement de lui, et adopte une posture « caméléon » : si le mur de la galerie est peint en vert, la toile qui y est accrochée sera de couleur verte (figure A43, p. 168). Cette posture soutient l'idée que l'œuvre est seulement de passage dans une ex-position, témoignant d'un état de sa matière, « une position » qui bougera avec le temps, dans l'articulation d'autres œuvres voisines et deviendra ainsi déjà du passé (ex-). C'est un principe-processus en œuvre que je m'appliquerai à faire exister le plus

⁸³ Claude Rutault interviewé par Mathieu Copeland, *Chorégrapheur l'exposition*, p. 165.

⁸⁴ Voir dans le chapitre I la notion de *performativité photographique* qui explicite ce rôle joué par l'espace de la galerie dans ma pratique, p. 49.

longtemps possible dans mon travail⁸⁵ : mes photographies « ont la vie courte mais elles ont plusieurs vies.⁸⁶ » Rien n'est connu à l'avance mais tout est décidé à l'avance, mes photographies s'effacent les unes les autres, se reconfigurent à chaque mise en vue du travail.

La photographie telle que je la pratique est ainsi un objet animé à travers lequel passe le regard (le mien et celui du spectateur), sans jamais s'y fixer pour de bon. Je peux en renforcer son contenu – son sujet – par un matériau brut ou manufacturé ou un objet (ventilateur, néons, etc.) dont la fonction première serait détournée ou annulée dans le contexte de l'exposition. Les photographies numériques (ou analogiques) aussi vieillissent, s'abîment, se dénaturent, évoluent, se perdent et meurent, mais il n'y a aucune nostalgie de ma part à ce constat. Je ne cherche pas à critiquer la photographie traditionnelle (pour qui une image ne peut se détacher du format, taille, matérialité, cadre qui l'a vu naître/être) mais plutôt à interroger cette tradition, à faire autre chose de l'image qu'un simple objet plat et passif à contempler, qui ne pourrait jamais se transformer. J'essaye de construire un système, un *chantier photographique* ayant « une certaine cohérence aujourd'hui et un minimum d'autonomie par rapport à moi-même. » (Rutault, 1992, p. 54). Pour cela, j'ai choisi de déplier et d'isoler chaque strate qui pourrait aider à saisir ce système-environnement (au premier plan comme à l'arrière-plan), à indiquer au lecteur l'emplacement conseillé pour obtenir une vue globale à 360° de la pensée en œuvre – *au milieu* peut-être – là où je crois que les trois cadres théorique, projeté et contextuel peuvent fusionner.

Dans ce deuxième chapitre, dès l'introduction, je me suis appuyée sur la définition du terme dispositif, comme étant la mise en réseau d'éléments hétérogènes par

⁸⁵ À ce jour (hiver 2019), je ne suis pas représentée par une galerie et cela contribue certainement à cette attitude qui est la mienne : une fois vue, l'œuvre-image doit se renouveler à mon regard sous une autre forme, je fais ainsi le choix de ne jamais représenter dans les mêmes conditions, deux fois la même œuvre/vue/dispositif. Cela serait-il toujours le cas si le travail venait à être dupliqué à l'identique pour être vendu ? Je n'en suis pas si certaine.

⁸⁶ Adaptation du titre du livre *Mes peintures ont la vie courte mais elles ont plusieurs vies* de Claude Rutault, Les presses du réel, 1994.

l'intermédiaire d'un appareil de vision. Ce dernier façonne une « impression de réalité », une représentation du temps (situation et contexte de réception) destinée et orientée pour un regardeur. Grâce au dispositif, je me sers de l'espace d'exposition pour inventer d'autres perspectives sur mes images (des mises en vue⁸⁷), qui se font les échos d'un photographique en construction. Ces vues n'étant ni vraiment du paysage⁸⁸, ni du portrait, ni de la photographie, ni de la sculpture, ni de l'installation, mais plutôt un ensemble d'opérations – de *mises en situations* – qui suggèrent l'impossibilité d'isoler d'un contexte spatial, l'image, la photographie, ses artefacts, les machines de vision et l'installation en réseau (dispositifs) de ces quatre données. Ces « mises en vues » sont les résultats d'une performativité photographique⁸⁹ qui situe le spectateur vis-à-vis d'elles dans un contexte particulier et admis ; celui de l'espace d'exposition (le cube blanc ou *white cube*) et dont j'ai évoqué certains enjeux dans l'histoire de l'art moderne. J'associe ce dernier librement à un équivalent visuel du chantier de construction (dans le sens d'un territoire) même s'il ne semble pas, au premier abord, accepter facilement cette comparaison.

À travers l'histoire de la représentation du chantier en photographie (2.1.1.) et le commentaire de pratiques d'artistes associés au *Land Art* (2.1.2.) travaillant cette dialectique du *site* (la nature)/ *non-site* (la galerie) et d'autres appartenant à un courant connexe le *Process art* (2.1.3.) davantage tournés vers l'expressivité de la matière brute, j'ai pu avancer l'idée d'un chantier « méta-photographique », comme le terrain conceptuel propice à stabiliser et à équilibrer les éléments qui composent mes mises en situations. Caractérisé par un mimétisme partiel avec le chantier de construction (2.3.1.), ne cherchant pas à faire illusion, plutôt à rappeler quelques-uns des *agirs* (mouvement et cohabitation entre ordre et désordre), mon chantier photographique

⁸⁷ J'emprunte cette belle expression à Jean-Marc Poinot (qui comprend aussi « la mise en exposition ».)

⁸⁸ R. Krauss, p.44 à 46, le mot « vue » (*viewing*) apparu dans les années 1860, est alors utilisé par les photographes de l'époque dans les salons pour présenter les photographies rapportées de leurs explorations géographiques (et est privilégié au terme de « paysages »)

⁸⁹ Voir spécifiquement chapitre I, 1.1.3. *La performativité photographique* pour le développement de cette notion p. 49, ainsi que la définition qui en est donnée dans le tableau de vocabulaire p. 77.

(c'est-à-dire les matériaux eux-mêmes ainsi que le lieu où ces matériaux sont transformés, déplacés, agencés entre eux : l'atelier ou la galerie) est ainsi un environnement fabriqué et artificiel et construit de toutes pièces. Je m'appuie sur cette remarque d'A. Ferrere qui va également dans ce sens :

Un chantier est un système d'outils et d'outils à faire des outils ; c'est le summum de l'artificiel et de la métamorphose ; photographier un chantier, c'est photographier une métamorphose mise en œuvre [...] (Ferrere, 2017, p. 21).

Mon chantier photographique prend en charge les « directions » et les « multiplicités » de l'image. Peut-il s'associer pour autant au concept de *rhizome* ? ou est-il simplement un facteur multiplicateur de point de fuite / vue pour observer mon travail ? L'utilisation d'éléments hétérogènes (outils, machines, matériaux) détermine à plusieurs niveaux le développement de mes images (de leurs apparitions à leurs réceptions), ces éléments marquent et révèlent leurs dimensions internes : leurs *agirs* (2.2.). Le chantier photographique devient avec le temps le garant conceptuel de mes expositions (*ex-positions*) (2.3.2.) ou des mises en *situations* de mes travaux. Ce chapitre permet au lecteur de connaître les fondations-fondements de cette notion travaillée, il doit maintenant en saisir le plan général, c'est-à-dire l'emplacement de chaque niveau-strate qu'elle recouvre. Le chapitre III, grâce à l'analyse spécifique des dimensions de l'image regroupées en trois catégories : matérielles, spatiales et philosophiques, complètera l'édification mentale des cloisons de ce chantier photographique.



Figure A31: Fischli & Weiss, Sculpture *Rhizome* en argile, exposition *How to work better*, Guggenheim Museum, New York, 2016.

CHAPITRE III

LES DIMENSIONS DE L'IMAGE

L'organisation du prochain chapitre et le classement des dimensions matérielles, spatiales, politiques et philosophiques de mes images n'est en rien une manière pour moi de les uniformiser ou de les hiérarchiser. Elles sont présentées dans ce chapitre l'une après l'autre dans un ordre structurant mais non définitif. Ces dimensions seraient plutôt à lire et à découvrir simultanément comme autant de couches superposées, qui cherchent à former un vernis résistant et homogène pour faire tenir debout ce chantier photographique.

L'idée que « toute action met nécessairement en jeu du temps », sera abordée au travers de ces quatre dimensions. C'est pourquoi l'aspect temporel ne fait pas l'objet d'un paragraphe spécifique. Le « temps » est à chaque fois considéré comme variable fondamentale de mon travail photographique.

Il est important de préciser et de compléter la distinction que j'ai faite en introduction (p. 5), entre les termes *dispositif* et *protocole*. Je nomme « dispositif », une installation réunissant sur un même plan des éléments hétéroclites en vue d'une finalité. C'est ainsi l'ensemble des opérations, « manière de faire » (de Certeau, 1990, p. 142) qui servent à faire apparaître, fabriquer ou spatialiser mon chantier photographique. Tandis que « protocole »⁹⁰ désigne le chemin suivi, l'ensemble des règles que je me suis fixées avant d'arriver à ce dispositif et qui pourraient être indépendantes de moi dans leur application (inhérentes par exemple à l'espace d'exposition). Le temps doit permettre

⁹⁰ Voir également l'application « pratique » ou plastique de ce terme dans la description de *Reflet doublé in situ* #3 au chapitre I, p. 22.

de comprendre si certains protocoles resteront et contribueront à ma pratique de demain.

Enfin, je définis sous le terme « pratique », la somme des prises de vue réalisées, mon expérience en atelier et le temps de l'exposition (montage et démontage plus particulièrement). Ces opérations pourraient être regroupées sous le terme englobant du *photographique*. Je m'intéresse aux modes de représentations de l'information photographiée – du dépôt de lumière sur une pellicule ou un capteur numérique – obtenue grâce à la captation d'un sujet plutôt qu'uniquement à ce que ce sujet représente. Le procédé photographique actualise par ses diverses matérialités les fonctionnements persistants de sa nature technologique⁹¹. C'est ainsi la nature intrinsèque du médium – sa remédiation (la présence de l'argentique dans le numérique, exemple : *Les précipités* ou *Reflét doublé in situ*) et sa rétromédiation (le transfert qui s'établit dans l'autre sens, du numérique vers l'argentique, exemple : *Pamoison*) et ce qui constitue son « bruit » donc sa spécificité esthétique peu importe la provenance de sa technologie, (attitude *lo-fi*), que ma pratique du photographique a cherché à modeler et à questionner au chapitre I. (Montjour, 2018, chapitre II, p. 87 et p. 120). La figure du chantier est à la fois un motif visuel et un outil théorique, chargés de potentialités esthétiques et de possibilités formelles pour développer mon corpus d'images-sources dont le chapitre II a permis de dégager les premiers fondements. Il s'agira dans ce chapitre III de saisir en quoi « la photographie ne duplique pas (seulement) le réel mais le produit » (Debat, 2009, p. 71). Dans cet acte de production – du vouloir voir – j'agis physiquement et mentalement sur l'image. Voici ce que les dimensions de l'image (matérielle, spatiale et philosophique) inviteront à considérer, les différents niveaux d'élaboration de mon « chantier photographique », c'est-à-dire ses lois internes de développement.

⁹¹ B.43. *Reflét doublé in situ* #5 Ce travail photographique relève d'un protocole de prise de vue réunissant plusieurs temps de la photographie (la couleur sépia est produite grâce à une matière brute contemporaine : un carton d'emballage capté et utilisé dans une photographie numérique).

Pour cela j'ai choisi de commencer ce chapitre par la description de trois expositions vues récemment et qui m'ont servi à enrichir (conceptuellement et visuellement) mon chantier photographique des derniers mois (3.1.). Elles ont eu une incidence sur l'élaboration de mes propres expositions et appuieront – justifieront cette distinction que je fais des dimensions de ma pratique. Ces expositions s'inscrivent dans la continuité des réflexions sur l'art des années 1960 sur l'espace d'exposition, le processus de l'œuvre et sa (re)présentation.

Puis j'aborderai la dimension matérielle (3.2.) de mon chantier photographique en explicitant mes choix plastiques quant au support et au format de mes images et le traitement de leurs rejets – la *para-crétation*. Comment les différents stades de la fabrication et de l'apparition d'une image (le travail en atelier) permettent de saisir la posture de « bricoleuse » que j'adopte. Je poursuivrai sur la dimension spatiale de l'image (3.3.), en comparant les trois lieux, chantier, atelier, galerie où elle se déploie. Comment la construction des regards (le mien et celui du spectateur) détermine-t-elle les décisions prises lors du montage / accrochage / démontage ? Comment cette donnée contribue-t-elle à l'expérience spatiale de l'œuvre ? Je développerai ensuite la dimension politique et philosophique de l'image afin d'ouvrir cette dernière à ce que la pensée du chantier, entre construction et destruction du sens, a pu (me) révéler d'elle.

3.1. Exposition de chantiers

Harald Szeemann, commissaire d'exposition d'origine suisse, réunit en 1969 dans « Quand les attitudes deviennent forme » (*When attitudes become form : live in your head*)⁹² (dont le sous-titre est « œuvres-concepts-processus-situations-information ») à la Kunsthalle à Berne (dont il est également le directeur), soixante-dix artistes issus du post-minimalisme (Joseph Beuys, Sol Lewitt, Bruce Nauman, etc.). La scénographie retenue marque durablement l'histoire de l'art contemporain. Le processus de l'œuvre l'emportait sur la présentation, le socle disparaissait, la forme se diluait dans l'espace, les pratiques performatives et l'expérience situationnelle

⁹² À noter en 2013, la reconstitution de l'exposition *When attitudes become form*, à Venise à La Fondazione Prada sous le commissariat de Germano Celant avec Thomas Demand et Rem Koolhaas.

du spectateur s'y invitaient en parallèle de l'*arte povera* italien. Le tout contenu dans un espace exigu où les œuvres se contaminaient les unes les autres. Cette exposition manifeste également l'avènement de la figure du commissaire-*curateur*, chef d'orchestre ou auteur qui impose sa vision de l'art et fait, alors de l'exposition une œuvre, une manifestation culturelle à part entière, un environnement avec une forme esthétique et conceptuelle qui lui est propre. La scénographie (l'accrochage et l'occupation de l'espace) est réfléchie pour faire émerger une exposition-œuvre singulière mais c'est peut-être alors au détriment de la disparition de l'autonomie des pièces elles-mêmes exposées. Celles-ci se parasitaient les unes les autres dans une cacophonie parfois déroutante. En effet, cette exposition, en comparaison de la représentation de l'art à cette époque (visible à la fin des années 1960), est teintée d'une dissonance et d'une impertinence qui troublent l'ordre établi des règles du milieu de l'art. L'exposition est un acte de création et d'appropriation dont la valeur esthétique est, presque exclusivement attribuable aux décisions de l'auteur-*curateur* : nouveaux matériaux, nouvel accrochage, nouvelle distance entre les œuvres, nouveau statut de l'œuvre (dont le processus de conceptualisation est rendu apparent), contribuent à annuler l'œuvre comme objet fini et figé (« mort » diront certains) une fois exposée. Cependant cette célébrité de la figure de l'auteur-*curateur* suscitera de vives critiques, notamment de la part de l'artiste D. Buren⁹³.

L'espace de la galerie, véritable laboratoire d'expérimentations, n'est plus ce dans quoi quelque chose advient mais ce sont les œuvres qui font advenir l'espace – bien « vivantes » qu'elles sont. Ce retournement du paradigme contenant-contenu est aussi influencé par l'air du temps contestataire, ayant pour toile de fond les récentes révolutions culturelles et sociales de la fin des années soixante en Europe (la révolution sexuelle de 1968, l'émergence des mouvements féministes, etc.). L'œuvre devient une succession de gestes (ceux provenant de l'atelier) qui font dialoguer l'espace et le

⁹³ D. Buren, catalogue de la Documenta V, « L'exposition d'une exposition », 1972. Buren considère que la Documenta V n'est pas comme elle devrait être, car les artistes ne sont pas exposés, mais utilisés par Szeemann en vue de composer sa propre œuvre d'art.

contexte tout autant que la matière travaillée. Cette nouvelle chronologie du temps de la production qui coïncide avec celui de l'exposition inspire la temporalité en œuvre dans mon *chantier photographique* précédemment évoquée et dont les propos de l'anthropologue écossais Tim Ingold pourraient tracer les caractéristiques intrinsèques comme suit :

Ces éléments ne deviennent des pièces qu'au fur et à mesure que le montage s'effectue et qu'une certaine cohérence s'installe. Les pièces commencent alors petit à petit à se conjuguer les unes aux autres, *elles prennent place*, se solidarissant toujours davantage les unes aux autres au fur et à mesure que le montage progresse et tend asymptotiquement à son achèvement. (Ingold, 2017, p. 157).

Faire une exposition consiste en une succession d'étapes de travail pour arriver à un but commun, semblable à celui du chantier, la finalité du travail entrepris, à savoir l'achèvement de l'exposition ou du site, arrive lorsqu'a lieu la rencontre avec ses usagers – c'est-à-dire dans le cas de l'exposition avec des spectateurs – elle débute au vernissage et se prolonge jusqu'au dernier jour de l'exposition. Si l'exposition est souvent un site en intérieur⁹⁴, le chantier quant à lui est davantage un site visible en extérieur, l'exposition et le chantier ont une durée limitée dans le temps et dépendent d'une force humaine collective pour exister et s'achever. Que penser des artistes qui s'en inspirent dans leurs pratiques, qui lui donnent une consistance plastique, c'est-à-dire une matérialité et qui pensent l'exposition non pas seulement comme un simple lieu de représentation – monstration du travail mais comme une œuvre à part entière, un chantier en cours ? Ils inscrivent celui-ci au sein d'un autre ordre social (et politique), l'institution muséale. « Est-ce que l'artiste qui accepte l'espace de la galerie se plie à (cet) ordre social [pour y rentrer] ? » (O'Doherty, 1976-81, p. 111).

Pour illustrer ce propos, j'ai choisi d'aborder quatre pratiques (dont trois qui intègrent directement l'espace muséal) qui font coexister ou se confondre la figure du chantier

⁹⁴ J'exclus ici volontairement les œuvres d'art public, n'ayant à ce jour jamais exposé non plus mon travail en extérieur dans l'espace public.

(le temps du montage, les matériaux, les outils, l'humain) à l'intérieur de l'exposition. Les traces du processus de fabrication des œuvres y sont apparentes, dans la continuité des démarches curatoriales des années 1960 citées précédemment, contribuant à faire advenir en tant qu'« œuvre finale », la chronologie du processus de l'artiste. Je reviendrai notamment sur l'exposition que j'ai visitée en 2016 au Guggenheim Museum de New York, *How to work better*, du duo suisse Fischli & Weiss, celle du duo canadien Ibghy & Lemmens, *La vie mise au travail* présentée la même année à la galerie Leonard Bina Ellen à Montréal. Enfin, j'analyserai plus en détails l'exposition récente *Exhibit model three* de l'artiste britannique Jonathan Monk présentée au Centre de l'Image contemporaine (Vox) à Montréal en 2017-2018, pour conclure sur la rencontre d'atelier que j'ai eu en janvier 2018 à Paris avec l'artiste française Laura Lamiel qui travaille spécifiquement l'acier et l'émail dans des installations à grandes échelles – sortes de « cellules de constructions ».



Figure A32a : Fischli & Weiss, vue de l'exposition *How to work better*, Guggenheim Museum, New York, 2016, credit : Lucie Rocher



Figure A32b : Fischli & Weiss, *Polyurethane Installations* (1991-),
vue de l'exposition *How to work better*, Guggenheim Museum, New York, 2016,
crédit : Lucie Rocher

3.1.1. Fischli & Weiss

Depuis les années 1970, ce duo suisse invente des dispositifs où des objets interagissent avec l'espace parfois inopinément par des réactions en chaîne spectaculaires où bien souvent, la complexité de ces actions vaines fait sourire le spectateur⁹⁵. Le duo nous convie en 2016 au Guggenheim à une rétrospective déroutante, le spectateur découvre

⁹⁵ Je pense à la vidéo expérimentale *Le cours des choses* (*Der Lauf der Dinge*), tournée en 16mm couleurs, durée 30 minutes, 1987. Cette vidéo du duo, sûrement l'une des plus connue par le public, présente des objets qui s'animent dans des dispositifs plus ou moins complexes entre bricolage (élaboré à partir de matériaux pauvres et bruts) et réactions chimiques dépourvues de dangerosité tout comme de véritable finalité.

dans un même mouvement fluide (correspondant à la courbe de l'architecture⁹⁶ du bâtiment), à la fois les matériaux et les outils au dernier étage puis les œuvres plus achevées au fur et à mesure qu'il redescend vers la sortie. Seul le cordon de sécurité empêchant le spectateur de s'approcher des œuvres ou de les toucher, nous rappelle le véritable contexte où nous sommes. Outils de construction, matériaux structurants vierges, pots de peinture usagés, outils de bricolage, socles (qui ne supportent rien), les traces d'atelier sont exposées par le duo Fischli & Weiss, qui recréent fictivement les conditions dans lesquelles la pratique a pu émerger et par la même occasion, nous informent sur l'origine des œuvres visibles quelques étages plus bas. Exposer ainsi le chantier-atelier, ce terrain, ce terreau d'où provient l'œuvre (sculptures, vidéos, dispositifs), c'est considérer les matériaux tout aussi importants et méritant autant d'intérêt que les œuvres finales.⁹⁷ Niveler les temps de la pratique entre eux et les donner à voir dans un seul mouvement d'ensemble, voici ce que j'essaye aussi d'introduire dans mes expositions. Le processus de fabrication des œuvres est montré – présenté dans le même espace que les outils de vision ou de projection, que les pièces « terminées » ou stabilisées, ma documentation d'atelier ou d'archive d'exposition.

Both clay and foam are cheap materials that you can easily buy. You can use the foam for constructions, it's easy to handle. And it comes also out of the hobby market, people need it for making model airplanes or they use it in the film industry for set production, or they use it in restaurants for decorations. It's the contrary of bronze and marble. (Fischli & Weiss, Maerke, "The Techne of Schadenfreude." site internet du duo).

⁹⁶ L'architecte Frank Lloyd Wright entreprend les plans pour la réalisation du Guggenheim Museum dès 1939. C'est en 1956 que débutera réellement sa construction à New York et pour ouvrir ses portes au public trois ans plus tard en 1959. L'architecture du Guggenheim Museum de New York est notamment caractérisée par une structure en hélice. Le visiteur entre par le sommet, puis descend progressivement jusqu'au niveau du sol par une rampe légèrement inclinée : la notion de salle d'exposition disparaît ainsi au profit d'une continuité de présentation.

⁹⁷ J'aurais pu également citer le collectif d'artistes québécois BGL (Basculer, galerie de l'UQAM, 23 février au 31 mars 2007) ainsi que l'artiste Nicolas Fleming qui travaillent spécifiquement à partir de matériaux bruts ou d'objets manufacturés dans leurs expositions, à la fois comme sujet, objet et mise en forme de la pratique.

Au début des années 1990, Fischli & Weiss créent en polyuréthane des installations prenant pour sujet principal, les objets types d'un atelier d'artiste (le leur peut-être bien) ou ceux utilisés notamment pour le bon déroulement de certaines scènes en galerie (montage...) : des produits nettoyants, des accessoires, des outils, des palettes de transports et des objets éventuellement laissés à l'abandon par les employés-ouvriers – voire les artistes eux-mêmes – cannette, brosse à dents, incluant aussi des cassettes audios. En tant que spectatrice, il est certain que j'ai éprouvé des difficultés à distinguer la reproduction en terre cuite de ces objets presque parfaitement réalisés par le duo, de ceux rencontrés dans la vie de tous les jours. À distance, retenue par les cordons de sécurité il était impossible d'avoir accès aux détails – aux traces – des objets ainsi dupliqués et donc de distinguer les « faits main » mais faux-artificiels, de ceux de l'industrie, les vrais-authentiques. Non sans humour, les simulacres de matériaux – outils d'atelier questionnent la pertinence de maintenir ces « ready made » dans des institutions de l'art – d'en faire des objets d'art qui suscitent la curiosité et la réflexion du public sur ce qui est relatif au savoir-faire, aux techniques, à l'industrie, à l'art et ce qui provient du quotidien. Je trouve ce pied-de-nez artistique tout à fait pertinent concernant mon sujet de recherche, c'est ainsi qu'au chapitre précédent (2.3.1, p. 123), j'ai insisté sur la notion de mimétisme de ma pratique vis-à-vis du chantier, en quoi elle le reprend mais surtout comment elle s'en débarrasse pour devenir une pratique artistique singulière. Dans ce cas présent, un sentiment de familiarité et d'étrangeté cohabitent par l'intermédiaire de l'objet, de sa matérialité rejouée. C'est ce sentiment ambigu (une inquiétude ?) que je cherche à susciter à l'intérieur de ma pratique : une familiarité et une non-familiarité qui construit notre regard et porte attention au quotidien.

À la différence d'un ouvrier analysant les méthodes de construction ou d'un propriétaire surveillant l'avancement de l'ouvrage, (Lucie Rocher) pose un regard extérieur sur un phénomène en cours de transformation. Elle guette les changements continus d'un chantier avec une certaine inquiétude.

L'inquiétude est un sentiment très complexe qui se situerait quelque part entre la volonté et la peur. Si la volonté permet d'agir directement, et si la peur est une passion qui bloque tout acte, l'inquiétude serait ce moment incertain où l'on tente de faire un choix à partir d'éléments qui ne cessent de se transformer. La sensibilité devient extrême face aux multiples actions-réactions du monde environnant. (...) En regardant un chantier depuis la rue, ce sentiment étrange advient. Une maison en déconstruction présente des fragments d'une intimité passée. Un lavabo qui flotte ou des restes de papier peint suffisent pour imaginer comment ont vécu les anciens habitants. Un bâtiment en train de se construire avec quelques fondations au sol permet déjà de deviner les différentes délimitations et les activités concrètes des salles futures. L'état temporaire du chantier est un moment rare où ce qui est caché se laisse deviner depuis l'extérieur. Un mélange de familiarité et de non-familiarité, s'empare du passant, de l'extraordinaire apparaît alors.⁹⁸

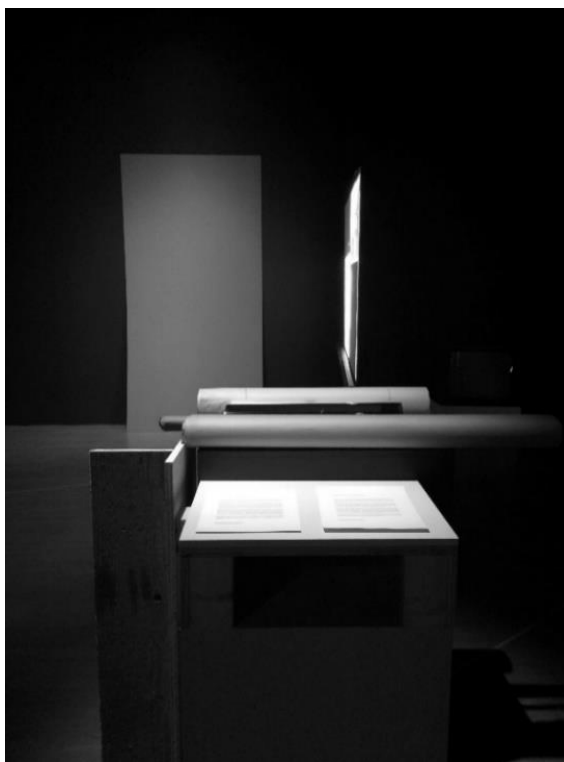


Figure A33a : Ibghy & Lemmens, vue de l'exposition *La vie mise au travail*, galerie Bina Ellen, 2015, crédit: Lucie Rocher

⁹⁸ Extrait du texte de présentation de l'exposition de fin de résidence qui s'est tenue au Palais des paris, à Takasaki (Japon) en octobre 2018, écrit par Frédéric Weigel (artiste et directeur du Palais des paris) et Yoshiko Suto (chercheuse en science du langage et professeure d'université à Tokyo).



Figure A33b : Ibghy & Lemmens, vue de l'exposition *La vie mise au travail*, galerie Bina Ellen, 2015, crédit: Lucie Rocher

3.1.2. Ibghy & Lemmens

Le duo d'artistes canadiens, Ibghy & Lemmens confrontent et superposent eux aussi, plusieurs temps de leur pratique (la production, la post-production, l'exposition) au sein du même espace. Les matériaux présents dans leurs vidéos se retrouvent « projetés » dans les différentes pièces de la galerie (tapis, rouleau de papier, scotch au sol, etc.). Tout est fait pour que nous soyons immergés entièrement dans une exposition-chantier en cours⁹⁹. Difficile cependant dans la demi-pénombre (due aux nombreuses projections vidéo ou aux téléviseurs) de discerner clairement les limites de l'« œuvre finie ». Le spectateur, par ses déplacements, est-il lui aussi un agent actif, un collaborateur de l'œuvre, ou un simple composant de celle-ci au même titre que les objets et les images autour de lui ? La représentation en photographies ou en vidéo de certains objets ou matières coexistent à la même hauteur du mur que les matières et les objets eux-mêmes présents dans la galerie, la non-hiérarchie des éléments qui

⁹⁹ *La vie mise au travail*, 18 février au 16 avril 2016, commissaire Véronique Leblanc, galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal.

composent l'œuvre semble partie prenante du processus de visibilité choisi par le duo. Ces éléments sont des indices persistants d'une situation dont le spectateur semble aussi faire partie, ils tendent par leurs présences à devenir un principal « quasi-sujet »¹⁰⁰ de l'exposition. C'est-à-dire que ce qui est face à lui, les images produites, le renvoie irrémédiablement à lui-même, à interroger sa présence (par le temps qu'il passe à observer les œuvres par exemple), à considérer les intentions qui l'ont poussé à franchir la porte, à observer ses attentes vis-à-vis de ce qui relève de la productivité – performance du corps (aussi en dehors de la galerie).

Les artistes accomplissent des actions qui échappent à tout objectif de productivité. Ils explorent plutôt d'autres façons de travailler qui restent centrées sur le désir de faire.¹⁰¹

Le duo d'artistes s'intéresse davantage à la logique de performance imposée au corps, à la fois par les gestes, la pensée, les attitudes et le langage suscités par le milieu du travail et la vie, appelé aussi en sociologie, le « capitalisme cognitif »¹⁰². Le corps est investi par Ibghy & Lemmens comme un outil « d'accomplissement des mécanismes de la productivité et comme un agent de leur désactivation » (Leblanc, 2016). La productivité et la non-performance de cette productivité accompagne cette attitude que j'adopte vis-à-vis de ma pratique de l'image. Je ne recherche pas la « bonne » image mais plutôt l'image « juste », celle qui, produite par une fiction de départ, un état d'esprit, un fait contraire – non maîtrisé – m'a « fait dévier » de mon intention (de

¹⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 41.

¹⁰¹ Extrait du site de la galerie Bina Ellen à propos de l'exposition *La vie mise au travail*, 2016. Consulté en décembre 2018. <http://ellengallery.concordia.ca/piste-de-reflexion/richard-ibghy-marilou-lemmens-la-vie-mise-au-travail/?piste-de-reflexion=richard-ibghy-marilou-lemmens-la-vie-mise-au-travail>

¹⁰² Le capitalisme cognitif est caractérisé notamment par un déplacement des objectifs du travail de la production de marchandises vers celle de connaissances « immatérielles », par une nouvelle organisation du travail fondée sur l'utilisation des technologies de l'information et des communications et par une indistinction entre temps de travail et temps de vie. Voir, entre autres, Andrea Fumagalli, *La vie mise au travail*, op cit., 2015 ; Christian Azaïs, Antonella Corsani et Patrick Dieuaide (dir.), *Vers un capitalisme cognitif*, L'Harmattan, Paris, 2001 ; *Multitudes – Capitalisme cognitif*, 2008/1, n° 32.

résultat) première. C'est en faisant (même et souvent lorsque ce n'est pas performant-concluant) que je trouve ce type de déclencheurs qui donne du sens à une image, à un ensemble d'images. Je m'accroche alors à eux et donc à elles et prends des décisions plastiques en cohérence avec cette nouvelle – parfois désagréable – perception du sens « pertinent » d'une chose, d'une situation, d'un sentiment qui revient malgré tout. C'est lorsqu'une image me renvoie à cet état ambivalent ; familier, non familier, performant, non performant, esthétiquement séduisant ou complètement raté – sans intérêt, que je la choisis, l'investis et la travaille.

Cette non-maitrise ou prédominance d'une direction par rapport à une autre est volontaire et intentionnelle, c'est par cela que j'affirme mon travail d'artiste, tout comme Ibghy & Lemmens peuvent utiliser cette même volonté – direction – pour contrebalancer le poids des dogmes sociaux et politiques qui régissent arbitrairement et parfois sans humanité le rapport à l'autre.



Figure A34a : Jonathan Monk, vue de l'exposition *Exhibit model three*, 2017, Vox, Montréal, crédit : Lucie Rocher

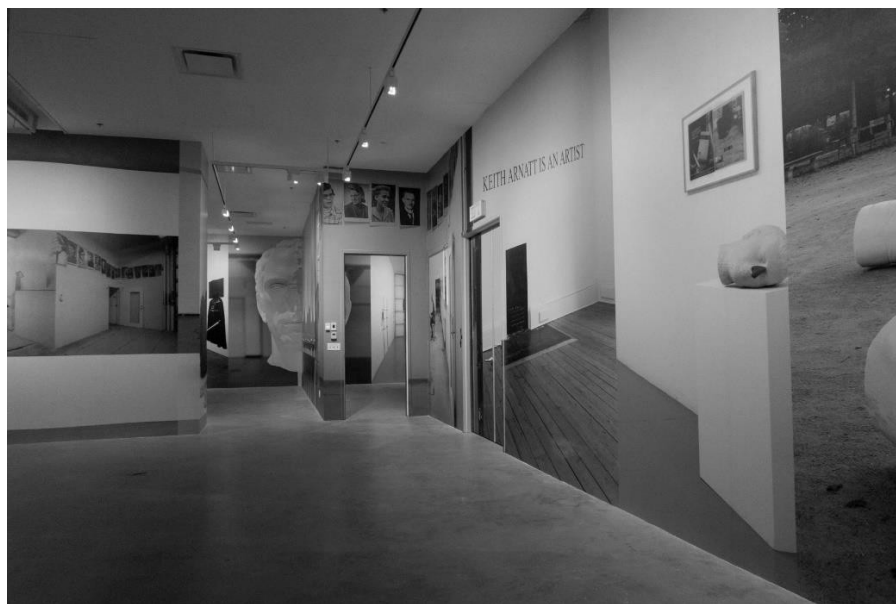


Figure A34b : Jonathan Monk, vue de l'exposition *Exhibit model three*, 2017, Vox, Montréal, crédit : Lucie Rocher

3.1.3. Jonathan Monk

Pour l'exposition *Exhibit model three*¹⁰³, présentée à Vox à la fin 2017, Jonathan Monk a travaillé spécifiquement à partir de ses archives personnelles mais aussi de photographies d'anonymes trouvées sur internet et qui rendaient compte de son travail exposé antérieurement dans des institutions muséales. Cette documentation lui a permis de créer de grandes murales en noir et blanc, parfois préservant certaines zones en couleur, représentant des vues de ses précédentes expositions et disposées sur la totalité des murs de l'espace de Vox. La galerie, entièrement vide, ne présentait aucun objet d'art supplémentaire, à part ceux déjà présents à l'intérieur de ces immenses fresques photographiques. Ce choix n'était pas sans rappeler non plus, la célèbre exposition « Le vide »¹⁰⁴ de Yves Klein présentée en 1958 à la galerie Iris Clert à Paris, mais cette fois

¹⁰³ *Exhibit model three*, 16 novembre 2017 au 27 janvier 2018, Vox, Montréal. Article de Marie-Josée Jean, CV printemps, 2018.

¹⁰⁴ Dont le titre complet est : *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*.

avec en plus, des murs entièrement peints en blanc. Ou encore, de rappeler le propos de Robert Smithson dans un dialogue avec Allan Kaprow en 1967 : « S'il faut vraiment qu'il y ait des galeries, elles devraient être vides. Il faudrait penser un musée dédié aux différents types de vide. Les installations devraient vider les salles, au lieu de les remplir [...] » (Smithson (1967), Ratcliff, 2000, p. 161). Les éléments de l'architecture de l'espace de Vox (porte, poignée, panneau de sortie...) étaient davantage mis en relief et en scène par ce dispositif ambitieux, puisque les photographies étaient agencées et découpées de façon à donner l'illusion que certains d'entre eux étaient à la fois réels (présents dans la galerie) ou virtuels (visibles dans l'image imprimée) ou les deux à la fois.

Ces jeux de perspective et de mises en abyme en rapport avec la mise en scène de ses expositions précédentes accompagnent les questionnements les plus élémentaires du médium : la photographie montre-t-elle la réalité ou relève-t-elle toujours de la fiction ? Les différentes temporalités du sujet photographié-perçu, et la mise en contexte de ce qui est vu dans l'image avec ce qui est de l'ordre de l'espace réel sont là encore des outils dont Monk use habilement pour nous parler de ce qu'est une image photographique pour lui. Comment la mise en espace et la documentation d'une pratique, renvoient-elles la pratique à ses conditions d'apparition et de réalisation ? La mise en abyme de vues d'expositions antérieures à l'intérieur de l'exposition en cours, forme la seule œuvre « à voir », pose la question de la transformation de la pratique par l'espace muséal ou de l'espace muséal comme prolongement du processus de l'œuvre. Cela rejoint le propos de Fischli & Weiss, pour lesquels, le musée et la galerie ne présenteront jamais ni plus ni moins que des fictions – des simulations – de réalités déjà passées. La documentation d'exposition est-elle une simple archive figée ou au contraire est-elle la preuve que l'existence et la circulation d'une œuvre peuvent, grâce à elle, traverser tous les temps de la pratique et tous les lieux où elle se montre ? Monk rend compte avec habileté et efficacité du processus de fabrication d'une exposition, mais plus largement, de ceux qui la traversent ensuite : les spectateurs. Utiliser leurs

archives (provenant d'internet ou des réseaux sociaux) et les mettre en parallèle avec les siennes, questionne la valeur même de l'œuvre, le statut d'auteur-artiste, celui de l'original et celui de la copie. La mise en commun des images ainsi trouvées et utilisées pour son exposition, place le spectateur en situation de collaborateur réduisant significativement la distance et la hiérarchie avec l'artiste. Ces deux démarches engagent le spectateur vers une réflexion philosophique sur la portée d'un objet ou d'une image au-delà de ce qu'il représente – son existence matérielle. Cela aiguise le regard, affute le sens critique, et ordonne autrement le réel et le quotidien dans lequel nous nous trouvons – (monde de croyances) – car une fois en dehors de l'espace clos de la galerie, le spectateur a le droit (et le devoir) de se demander si justement le réel n'est pas lui aussi qu'une pure fiction.

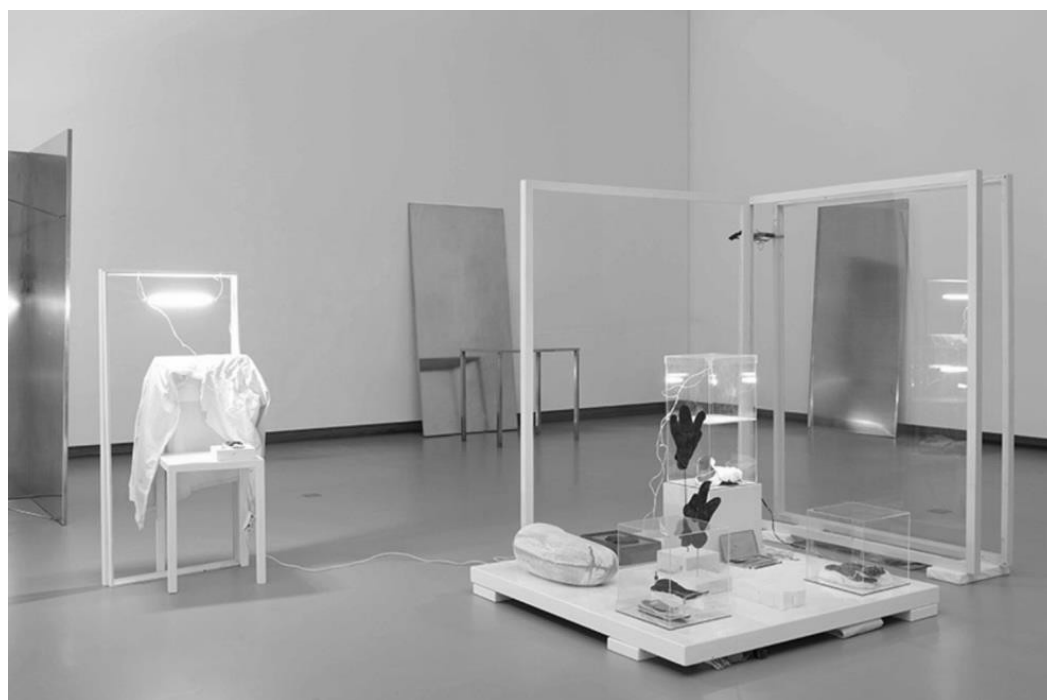


Figure A35a : Laura Lamiel, Exposition *Chambres de capture*, La Verrière, Bruxelles, 2015, photo : Isabelle Arthuis



Figure A35b : Laura Lamiel, vue d'exposition au Musée d'Art Moderne de Grenoble, 2001,
photo : Marc Damage

3.1.4. Laura Lamiel

En janvier 2018, j'ai eu le privilège d'avoir un entretien avec L. Lamiel dans son atelier, artiste française connue pour ses installations monumentales (*cellules de construction*, à partir de 1985) qui donnent aux matériaux bruts, trouvés, recyclés, une place de choix. Je suis revenue avec elle sur mon exposition *Outre mesures* en lui présentant ma documentation personnelle et je me suis servie de ce préambule pour l'interroger plus spécifiquement sur son rapport à la photographie d'exposition – d'atelier dans sa pratique installative. Les photographies et la documentation qui résultent des expositions sont-elles pour l'artiste une simple méthodologie inconsciente pour photographier l'espace de la galerie et archiver sa pratique ou alors un moyen sous-jacent de penser, déjà au préalable, tout espace de présentation comme le sujet premier d'une construction photographique ?

La commissaire française Anne Tronche évoque son travail ainsi : « Laura Lamiel parvient à donner un statut esthétique aux objets de rebut, aux objets généralement disqualifiés, qui apportent au climat de l'atelier, placé sous l'omniprésence de l'acier

émaillé, d'autres temporalités. » (Tronche, 2001, p. 17). Lamiel invente des scénographies mouvantes et déplaçables, en expansion perpétuelle dans le temps et l'espace. Ces exercices combinatoires mettent le sens en situation, des écarts et des tensions se créent entre les matériaux (souvent recyclés et prélevés directement de son quotidien ou dans la rue) parfois disposés sans intervention supplémentaire de l'artiste, laissés à leur état trouvé ou encore emballés et protégés, ils intègrent la galerie ainsi, sans autres artifices ajoutés, bruts. Les éléments qui composent ses installations, peinture, email, objet, outil, néon, plaque d'acier, serre-joint sont variés et rejoignent un vocabulaire visuel proche de ceux des artistes du Land Art précédemment cités, notamment si l'on retient le caractère expérimental qu'elle accorde à la photographie dans sa pratique. Suite à notre entretien, je retiens que pour elle, la photographie est « secondairement primaire ». Pourtant, les énonciations spatiales (et photographiques) de Lamiel convergent vers « (...) cette évidence : ce qui compte d'une tôle à l'autre, d'un volume à l'autre, d'un objet de rebut à l'autre, ce ne sont ni les ressemblances ni même les différences, mais ce qui en chacun est unique, irréductible, fondamentalement rebelle à la duplication. » (Tronche, 2001, p. 21). N'est-il pas alors surprenant d'utiliser la photographie pour en rendre compte ? Chaque élément quel que soit son registre apparaît comme « conducteur » des autres. « Une œuvre possède un espace et fait partie néanmoins de l'espace d'une autre œuvre. » (Tronche, 2001, p. 13). Cette mise en relation perpétuelle ou considération constante de chaque élément qui fait partie de l'installation se ressent davantage encore lorsque l'on a accès à ses catalogues d'expositions des vingt dernières années – certains malheureusement introuvables aujourd'hui – et qu'elle m'a gentiment offert à la fin de notre échange. Ces catalogues ont considérablement influencé mon travail sur la place à donner à ma documentation d'exposition. L'artiste, Laura Lamiel, par ses agencements ou plutôt « mises en espace raisonnées » (Tronche, 2001, p. 14) amène à une remise en cause du lieu de création qu'est l'atelier, de diffusion qu'est la galerie, ou du moins affirme leur impossible séparation, elle nous (en tant que spectateur) invite à reconsidérer notre point de vue sur chacun. Sont-ils vraiment dissociables ? Si non, alors pourquoi l'un

serait-il plus visible-important-absent que l'autre dans la pratique ? Dans une exposition, les matériaux bruts mettent-ils au repos les images qui les entourent ou est-ce l'inverse qui se produit, les images activent-elles des fictions qui entourent les matériaux ainsi reproduits ? Comment peuvent-ils en même temps « faire voir » et « dissimuler à demi » les sujets photographiés ? Toutes ces interrogations résonnent encore aujourd'hui dans mon travail et continuent à m'interpeller à chacun des montages que je fais, ainsi, la cohabitation du permanent et de l'éphémère me préoccupent photographiquement depuis cette rencontre.

Cette rencontre-échange avec Laura Lamiel m'a permis de poser a posteriori un regard renouvelé sur les expositions-chantiers de Fischli & Weiss, Ibghy & Lemmens et Jonathan Monk et d'en extraire les questions et réflexions suivantes :

- Est-ce qu'un objet ou une image possède une valeur identique selon qu'il/elle est original(e), unique, dupliqué(e) ou copié(e) ? Est-il nécessaire de connaître sa provenance / son mode de fabrication / son processus pour le/la regarder – y avoir un accès total ?
- Ces expositions désacralisent l'art, l'artiste et son processus créatif, elles démocratisent le « faire artistique ». Peut-on réfléchir au statut d'auteur-d'artiste au-delà de l'objet présenté – de l'objet d'art – de sa matérialité ?
- Ces expositions (sauf celle d'Ibghy & Lemmens) valorisent la figure de l'artiste en commissaire.

Ces quatre pratiques artistiques m'ont permis d'intégrer et de travailler sur la donnée spatiale de mes images et d'accentuer ces rapports contenu, contenant, espace d'exposition, *expérience spatiale* au moment où ils étaient le plus propice à être perçus, vus et mis en application c'est-à-dire lors de mes expositions. L'expérience spatiale est une mise en forme de l'image où la confrontation entre son sujet, son support, son accrochage et l'espace qui les fait se rejoindre est forte. L'artiste en est un de ses conducteurs et le spectateur, l'unique récepteur.

3.2. La dimension matérielle de l'image : corps-image-matière

3.2.1. La fabrication et l'apparition de l'image

Sur un chantier, « tout est là, matière à déployer et à concevoir l'œuvre. [le chantier] est un lieu préparatoire et lieu de préparation. [...] Matériaux et modèles s'offrent ainsi littéralement aux artistes en recherche d'inspiration » (Campeau, 2006). Les dispositifs conçus à partir de cette mémoire (mon corpus photographique) induisent de ma part une connaissance globale de chaque image que j'ai faite. J'y puise mon inspiration, aussi dans les moments d'ennui, afin de déclencher de nouvelles combinaisons d'images – intérêts pour des objets-matériaux – afin de faire émerger de nouveaux dispositifs. Y compris et peut-être surtout dans les cas où la photographie n'a pas été prise, je pense qu'elle donne une mémoire immédiate à la pensée. J'étudie chaque prise de vue réalisée avec la même intention et attention, je la mémorise presque instantanément, je sais exactement où chacune est rangée dans mon disque dur ou dans des boîtes à proximité.

Aussi, j'ai toujours un appareil photographique sur moi, à la manière d'une arpenteuse ou d'une archéologue du quotidien, je m'introduis sur un lieu afin d'en obtenir un échantillon (la photographie) dont je serai la seule voyante.

« Le terrain stimule ! » (Campeau, 2006)

Je photographie sans me limiter à un type de sujet, celui-ci peut provenir du portrait, du paysage ou de l'architecture, voire être un extrait d'une scène quotidienne souvent banale. Par exemple, un terrain vague dont je crois être la première à découvrir l'existence ou une fenêtre entre-ouverte dans une rue, mais avec une lumière¹⁰⁵ si particulière, presque géométrique que je me décide alors à la photographier, à la retenir, à l'extraire ou plus certainement à déposer et à recueillir sa présence sur la pellicule ou le capteur de ma caméra.

¹⁰⁵ Je pense notamment au travail de la photographe Uta Barthe, voir Annexe B, figure d.

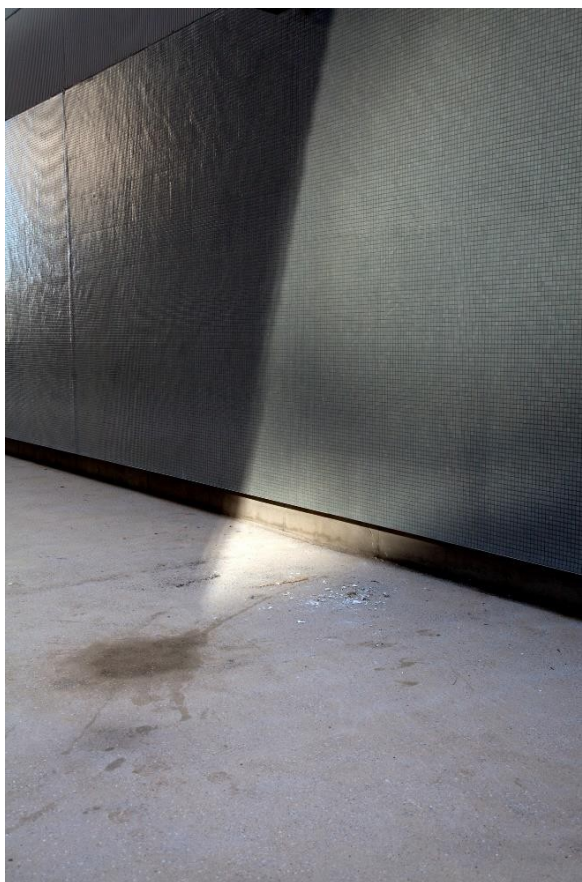


Figure A36 : L. Rocher, *Paris*, photographie numérique, 20 x 30 po, 2015.

Il pré-existe à chaque acte photographique un air de parenté avec le dispositif, l'installation ou l'image que je travaille souvent en parallèle à l'atelier. Je photographie en deux temps, le premier est sans attente aucune et a lieu lors d'exploration-expédition géographique, de rencontres, ou de repérages préalables de sites urbains ou en nature, c'est une phase d'enregistrement du réel. Le deuxième temps est documentaire, je constitue mes anti-archives d'exposition ou d'atelier de la même façon, je photographie des agencements ou expérimentations en cours.



Figure A37 : L. Rocher, vue d'atelier, diapositive présentée dans
Cinq ans, cinq mois, cinq jours, 2017.

Ces deux temps peuvent parfois être superposés dans un même dispositif, ou être au contraire bien distincts. Maurice Blanchot dans *L'entretien infini* fait dialoguer l'image avec ces différentes temporalités (ou virtualités) :

L'image est la duplicité de la révélation. Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image. L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée. (Blanchot, 1969, p. 42).

C'est bien de cette superposition simultanée du temps de l'apparition (capture) et de celui de la disparition d'un sujet (sa résolution par la photographie) dont il est question dans mon travail photographique. Si je me décide à photographier quelque chose, c'est que j'entrevois précisément dans mon sujet cette juxtaposition temporelle.

L'atelier est un chantier intérieur où des éléments appartenant à d'autres œuvres peuvent rencontrer celles en cours de développement. Ma pratique s'auto-alimente d'elle-même et c'est en faisant, en manipulant une image – objet – matière, que je l'imagine « se coller » à d'autres (sujets). Paradoxalement, comme le rappelle à juste titre Régis Durand (1990, p. 60) : « le photographe, s'il obéit au doigt et à l'œil, ne touche rien de ce qu'il voit contrairement au peintre ». N'est-il pas absolument contradictoire de vouloir se servir ou photographier ce qui relève du chantier où il n'est question que de manipuler la matière, de la déplacer et de l'agencer dans un certain ordre pour faire tenir une forme (un bâtiment) ?

3.2.2. Le format et la forme de l'image

Pollock pouvait travailler sur la toile de tous les côtés à la fois (haut et bas) de la même façon ; d'autre part, la peinture liquide, n'étant pas appliquée sur une surface verticale, ne coulait pas et ne déterminait donc pas (...) un champ gravitationnel avec son haut et son bas. (Krauss, 1990, p. 95)

Une toile, comme une image, est constituée généralement de quatre côtés. Pollock regardait sa toile comme je regarde mes images, sans qu'il y ait un sens unique pour les lire. Où se place-t-on pour faire et regarder une photographie revient à dire que le regard du photographe peut-être aussi dépendant et déterminé par celui que lui communique le spectateur. J'envisage les proportions de mes photographies, tels que leurs formats, comme intimement liées à mon propre corps (et par extension à celui du spectateur). Je travaille le format de mes photographies en fonction de ma propre grandeur : il faut que je sois capable d'attraper et de porter mes images dans les différentes étapes de leur fabrication. Je dois toujours être capable de maîtriser – au moins physiquement – mon travail, d'être autonome le plus possible, de pouvoir le déplacer par la force de mes bras, de le dominer des yeux et aussi avec mon corps tout entier. De plus, la hauteur d'accrochage de mes photographies est choisie en rapport à la hauteur de mon regard (souvent légèrement plus bas que la hauteur admise, inférieure

à 45 pouces du sol). « Il s'agit à peine d'un choix mais d'une donnée, de quelque chose qui est déjà là. Une fois de plus jouer sur la différence et l'indifférence » (Rutault, 1992, p. 30). La différence survient par ce contexte toujours nouveau dans lequel je place mon travail et qui me permet de le réévaluer, et l'indifférence dans mon cas, survient dans l'effacement de l'effet de surprises par rapport à lui. J'ai pris l'habitude de m'adapter à ce qui survient dans l'accrochage et qui n'était pas initialement maîtrisable malgré les données spécifiques de l'espace d'exposition – conditions d'accrochage. La forme de mes images est intimement liée à qui je suis à un moment donné, suivant cette « logique » inconsciente, si je suis hésitante et dans une période de doutes, je réalise des petits formats, au contraire si je suis dans une période expansive, confiante et prête à prendre des risques, je choisis des grands formats. C'est aussi pour cette « règle interne », que la forme de mon travail doit se transformer en fonction des fictions personnelles que j'aurais vécues et traversées. Parce que les histoires transforment jusqu'à nos apparences – nos certitudes et nos croyances – les images que je produis sont de l'ordre du vivant / du vécu, elles doivent nécessairement se réajuster avec le temps ; s'agrandir, se réduire, s'effacer, se dupliquer, se copier à d'autres pour être au plus juste de ce que je veux exprimer. Je « bricole » à partir de mes histoires intimes – ma biographie – afin d'atteindre leurs significations et d'espérer comprendre et réfléchir ce qui s'est réellement produit – (le) passé.

3.2.3. L'im/matérialité de l'image et son support

L'image photographique est à l'intérieur de son support : elle en est partie absolument intégrante. Tout ce qui caractérise la photographie, par exemple le fait qu'elle puisse être tirée en différents formats, réaffirme que le rapport physique de l'image à son support spécifique est différent de celui de la peinture. (Krauss, 1990, p. 97).

Pour reprendre le propos de R. Kraus, il est vrai que je pense d'abord à un support, à un matériau ou à un format qui accueillera une photographie avant de déterminer justement laquelle sera imprimée ou projetée dessus, à la manière d'un sculpteur qui

choisit la matière avec laquelle il va travailler sa figure avant de la réaliser. Je n'utilise la photographie ni pour la qualité reproductible qu'on lui connaît, ni pour la surface lisse (le papier) qui la caractérise souvent. Je cherche davantage à lui donner un caractère unique et original (au sens d'exemplaire unique) qui n'est pas ce pourquoi elle semblait tant faire débat à ses débuts¹⁰⁶. Je considère la photographie à la fois comme une peinture avec des aspérités et de l'épaisseur, comme une sculpture avec un corps physiquement palpable et transportable, mais aussi comme un mobile¹⁰⁷ avec une base fixe, influencée (dans sa réception) par son contexte d'apparition et d'exposition. L'image est considérée comme un pur matériau visuel, brut et par ailleurs vivant, constamment sujet à évolution, à changements dans le temps.



Figure A38 : L. Rocher, vue d'atelier, diapositive présentée dans *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, 2017.

¹⁰⁶ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigé en 1935 et publié en 1955, il utilise le terme d'*Aura* pour nommer le caractère unique de l'œuvre d'art et s'interroge alors sur son déclin avec l'avènement de la photographie (technique dont il critique justement le caractère reproductible) et sa démocratisation de masse.

¹⁰⁷ J'y vois aussi une référence à A. Calder et « ses mobiles », assemblages de formes animées par les mouvements de l'air marquant l'art moderne et la sculpture du xx^e siècle.



Figure A39 : L. Rocher, *Ce(ux) qui reste(nt)*, installation photographique, impression sur trois panneaux de styrofoam de 24 x 48 po chacun, 2019.

Dans ces deux exemples d'installations, l'une réalisée sur un mur de mon atelier, l'autre présentée en galerie, le format carré ou rectangulaire généralement associé à l'image a disparu. Une feuille de bois découpée ou une plaque de styrofoam ont alors été travaillées avec la même intention : faire contrepoids – équilibrer le sujet représenté (même si sa lecture – sa représentation s'est brouillée au contact de la matière), lui donner un corps (une matérialité) qui traduise ses états d'être (son origine), « Origine signifie ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est et comment elle est. [...] L'origine d'une chose, c'est la provenance de son essence. » (Heidegger, 1949, p. 13). En cela, je rejoins les idées véhiculées par l'art conceptuel qui affirme une certaine logique ou exigence tautologique. Le support sur lequel un sujet advient et se révèle doit faire coïncider sa forme avec celle qui est représentée dans l'image. Dans ce premier exemple (figure A38, p. 155), j'ai choisi une photographie représentant un arbre couché et cassé par le poids du vent, j'ai donc travaillé à partir d'une feuille de bois comme si j'allais pouvoir retrouver la forme de l'arbre initiale, lui redonner un volume, j'ai découpé au couteau à lame rétractable de fines bandes disposées en parallèle et cassées en leur milieu. Laissant apparaître le dos de la feuille non imprimée, la relation qui se crée alors entre ce qui reste de l'image imprimée et son support se superposent dans un mouvement aléatoire et anarchique. L'image est définitivement perdue ou a disparu (ainsi que son sujet) seul le support persiste au mur. Dans le second exemple en revanche (figure A39, p. 156), la présence sur le styrofoam d'écritures industrielles se confrontent à la photographie imprimée. Cette dernière a été fragmentée en trois sections distinctes, la première imprimée sur le premier panneau, la seconde sur la tranche du deuxième panneau, la troisième sur le dernier panneau (suspendu) dont on découvre à l'endos des écritures noires. Le styrofoam aussi présent dans la photographie (du moins son image immatérielle) est le support (physique et matériel cette fois) choisi pour l'impression. À partir de cette mise en abyme du matériau industriel, le styrofoam apporte à cette photographie son caractère sculptural, il la métamorphose en image grâce également à l'espace de la galerie.

3.2.4. Les résidus et artefacts de la pratique : la « para-crédation »¹⁰⁸

Cet amoncellement de matières – matériaux qui définissent le chantier – est comparable à ce que l'*artefact*¹⁰⁹ peut être dans ma pratique du photographique. L'artefact est lui aussi ce surplus de matière qui investit et remplit l'image. L'artefact est un tâtonnement – une marche hésitante mais indispensable à la construction de ma pratique – il est nécessaire et donc laissé visible-lisible. La fragilité et la singularité de l'image m'intéresse et je les manifeste dans le fait de ne pas hiérarchiser les registres des photographies produites dans l'atelier, de garder autant les accidents, que les tests d'impression¹¹⁰ ou les résidus de la création. Cette démarche est visible aussi lorsque je décide d'imprimer mes photographies sur des matériaux dont la conservation physique n'est pas assurée (papier journal, bois (plywood), miroir, etc.). Ce choix de corps-textures de supports variés pour mes images est aussi une manière de ne pas destiner (entièrement) celles-ci au marché de l'art¹¹¹. De rester en marge et en retrait d'un système qui ne leur donne et ne leur reconnaît, bien souvent, aucune autre valeur marchande que celle de leur matérialité (évaluée notamment par le choix de l'épaisseur du papier, la texture du cadre...). La conservation de matériaux bon marché peut avoir un impact nuisible et direct sur l'apparition ou disparition de mes sujets. « La nature des matériaux, même choisis dans des gammes normalisées ou industrialisées, apporte toujours son lot de surprises, ne serait-ce que dans la manière dont ils réagissent à la lumière. » (Lemoine, (Nègre), 2018, p. 198). Le papier journal par exemple jauni, modifie les couleurs, et n'est pas repositionnable une fois collé au mur (car il y a un risque fort qu'il soit déchiré par cette seconde manipulation). Je trouve que cela renforce la disparition volontaire – souhaitée – de certains de mes sujets malgré leur

¹⁰⁸ Terme emprunté à Brian O'Doherty, *L'atelier et le cube*, p. 168.

¹⁰⁹ Voir définition dans le tableau de vocabulaire disponible p. 77.

¹¹⁰ Voir l'exemple d'une bande test enroulée sur un clou et éclairée de la même façon que les autres œuvres « finies », exposition *Faits et causes*, 2017. B.29

¹¹¹ En effet, je ne peux dupliquer une photographie imprimée sur papier journal, car elle possède des particularités et imperfections intrinsèques à ce type de support pauvre, de la même façon que les nervures du bois dans *Chantier* B.30, B.31, B.39 et B.40 sont à des emplacements différents d'un morceau à l'autre et donc agissent sur l'image chaque fois de façon unique. De plus, je ne duplique qu'en deux exemplaires mes photographies, l'une pour mes archives l'autre pour l'exposition.

possible réapparition sous une autre forme. Une photographie « périssable » est un paradoxe simple que je m'efforce de mettre en pratique le plus possible. *Reflet doublé in situ* #3 en est un bon exemple, cette photographie a une date limite de visibilité : celle du temps de l'exposition.¹¹²

Je me suis intéressée aux pratiques d'autres artistes (Almarcegui et Tillmans) qui pensent à cette notion d'impermanence, du transitoire et du périssable aussi et surtout lorsqu'elle s'accompagne étonnamment d'une matérialité imposante de l'œuvre.



Figure A40 : Lara Almarcegui, gravats de chantier provenant de la montagne de Benlloch, TENT Rotterdam, 2011. Crédit : Job Janssen

L'artiste espagnol Lara Almarcegui¹¹³ réalise des installations monumentales constituées de gravas et autres résidus du BTP¹¹⁴ trouvés dans des friches et autres *no man's lands* urbains (bâtiments désaffectés, terrains vagues, etc.). « Je m'intéresse aux endroits abandonnés que je vois comme des sites ayant échappé à une conception définie. »¹¹⁵ Les matériaux bruts sont parfois exposés tels quels, parfois même encore emballés sous plastique et semblent ainsi toujours prêts à servir sur un futur chantier. Dans cette démarche engagée, critique du capitalisme et de l'économie mondialisée,

¹¹² B.19. Description de *Reflet doublé in situ* #3, p. 22.

¹¹³ Lara Almarcegui a représenté l'Espagne à la 55^e Biennale de Venise en 2013.

¹¹⁴ BTP, acronyme courant en France et qui signifie Bâtiment et Travaux Publics, fait référence à toutes les conceptions et constructions des bâtiments publics ou privés, industriels ou non, et des infrastructures (routes, canalisations, etc.).

¹¹⁵ <https://www.zerodeux.fr/interviews/entretien-avec-lara-almarcegui/> (consulté en juin 2018).

démarche qu'elle qualifie d'*écosophique*¹¹⁶, l'artiste infiltre le marché de l'art et délaisse son atelier pour travailler directement en galerie.



Figure A41 : Lara Almarcegui, gravats de chantier provenant de la montagne de Benlloch, TENT Rotterdam, 2011.

Crédit : Job Janssen

Je partage avec elle cette vision qui me donne l'illusion de croire que ce qui n'est pas fini ne peut donc être défini (car aucun pouvoir extérieur ne s'y applique). Ainsi dans le cas des installations de Lara Almarcegui, on peut penser notamment à son œuvre *La montagne de Benlloch*, sculpture constituée des restes de terre d'un important chantier de gazoduc (figure A40, p. 159). Dans ce cas, qu'est-ce qui fait œuvre ? Chacun des sacs de gravas ou de ciment individuellement fait-il œuvre ou est-ce davantage l'installation, la performance, le changement de contexte opéré par l'artiste qui fait œuvre ? Cette incertitude empêche-t-elle pour autant le marché de l'art (le pouvoir) de s'emparer – de marchandiser – cette exposition (cette action) ? C'est une attitude qui dessaisit – bouleverse nos repères en tant que spectateur – et nous fait faire « un pas de

¹¹⁶<https://inferno-magazine.com/2013/03/13/55e-biennale-de-venise-la-demolisseuse-lara-almarcegui-representera-lespagne-a-venise/> (consulté en juin 2018).

côté ». Nous met en marge, nous oblige à porter un regard franc vers le monde de l'industrie. Lara Almarcegui crée ainsi des tas, des amoncellements de matériaux sans autre qualité que leur statut le plus élémentaire de matière. Ils symbolisent le *work in progress* – le processus de réflexion toujours en cours de l'artiste.

En photographie, la manipulation de papiers, de fins de pellicules, le dosage des chimies, les ratés techniques participent pleinement au travail de la matière, ils deviennent un matériau brut de la même façon que L. Almarcegui a pu envisager dans sa pratique son rapport aux « restes », à la périphérie de la sculpture et de l'installation (voire de la performance du matériau lui-même).

Ainsi, d'une autre manière, le photographe allemand Wolfgang Tillmans dans sa série *Silver* choisit d'exposer à la lumière certaines feuilles de papier argentique, soumettant aléatoirement et mécaniquement l'apparition de l'image à la logique chimique du processus photographique. Tillmans a envoyé ses papiers dans une développeuse où l'eau souillée par les produits chimiques utilisés pour développer d'autres images pouvait laisser apparaître sur le papier des poussières plus ou moins grandes : « le papier se développait partiellement, [formant] des dépôts de saletés à la surface, dont découlaient des rayures, [le résultat] est autant un morceau de réalité que la photographie d'un arbre. » [Tillmans, (Ruf), 2002].

Dans ce cas présent, il est important de noter que certaines photographies de la série *Silver* sont présentées dans un format d'exposition aux dimensions 181 x 236 cm, donc les traces de poussière pouvaient s'apparenter dans notre imaginaire à la taille réelle d'une branche d'arbre !



Figure A42 : Wolfgang Tillmans, *Silver 114*, 2012.

Laisser les traces des artefacts de ma pratique jusque dans l'espace de la galerie est une manière de ne revendiquer à la fois aucune hiérarchie entre les étapes de mon processus mais aussi de ne pas vouloir établir de distinctions entre les espaces de travail. Mes fabrications sont « [...] comme de petits spécimens géologiques prélevés sur un terrain où [chaque image] ferait apparaître la présence d'un minerai différent » (Krauss, 1990, p. 49) mais provenant pourtant bien du même paysage – de la même intention ou situation. Les artefacts (la para-crédation) sont des « restes inversés de grandes ambitions. Des riens, ou des presque-riens, [qui] symbolisent et orientent [mes] pas. » (de Certeau, 1990, p. 158)¹¹⁷. Que fais-je de cette attitude lors de l'élaboration d'une exposition ? Comment les artefacts produits dans l'atelier (au même titre que les aspérités du lieu d'exposition) peuvent-ils investir *in fine* l'œuvre toute entière ?¹¹⁸

¹¹⁷ Propos servant à illustrer le chapitre « Noms et symboles » plus particulièrement la place des noms propres dans la ville. Je me les approprie dans un autre contexte, celui servant à définir mon rapport à l'artefact.

¹¹⁸ Voir le diptyque *Stockage I et II* (B.44 à B.47) intégrant dans son accrochage une alarme à incendie présente dans la galerie.

3.2.5. La pratique d'atelier : des actes et des agirs

La pratique d'atelier est d'abord un acte isolé où le regard du public n'intervient pas encore. C'est une activité difficile à évaluer et à quantifier, elle a lieu par la seule volonté d'un individu. Dans l'atelier on expérimente certaines choses et on observe ce qui arrive. « L'artiste [...] peut être seul à pouvoir témoigner, premièrement qu'il travaille, même s'il n'en a pas l'air, et deuxièmement que ce travail est bel et bien celui d'un artiste. » (Bernier et Perrault, 1985, p. 494). La superficie de mon atelier étant réduite, il m'arrive de n'avoir aucun recul sur l'œuvre en cours d'élaboration¹¹⁹, ni aucune vision d'ensemble de celle-ci. J'ai souvent alors recours à l'informatique pour réaliser une matérialisation en trois dimensions de la « vue » recherchée – sorte de maquette virtuelle qui ne prend aucune place physique. Il s'agit d'une étape indispensable qui me permet, après le croquis, d'avoir une meilleure compréhension de ce qui sera peut-être réalisé. « Prévoir, ici, c'est voir dans le futur, plutôt que projeter une situation dans l'avenir ; c'est voir où l'on va, et non pas se fixer un point d'arrivée. » (Ingold, 2017, p. 156). Malgré l'étroitesse de mon atelier (160 pieds carrés) je ne m'empêche pas d'accumuler des matériaux à même le sol, de recueillir ou conserver des matières, en vertu du principe que « ça peut toujours servir ». Adeptes de la « flexibilité fonctionnelle » (Debat, 2009, p. 121), je travaille comme *une bricoleuse*, chaque objet est conservé pour ses possibilités à devenir autre chose par une opération double dans laquelle se confondent appropriation et détournement. Au même étage que mon atelier se trouve un atelier d'ébéniste où les résidus de matières diverses sont nombreux et s'entassent (frénétiquement) en fonction des projets. De façon générale, le bâtiment où se situe mon atelier, regorge de rejets et de ressources usagées à tous les niveaux-étages. J'ai ainsi récupéré et accumulé au fil des années des objets et des matières au degré zéro de leur arrangement, c'est-à-dire des éléments qui étaient

¹¹⁹ La contrainte spatiale est aussi un moteur pour la création qui influence considérablement la production, le groupe Art & Language, collectif d'artistes britanniques des années 1960 dont l'espace d'atelier était réduit, les a contraints à rouler/plier leur toile au moment même de leur réalisation et de leur production, ce qui a eu aussi un impact sur l'œuvre finale elle-même.

chargés de forts potentiels d'adaptation et qui ont souvent déclenché et déterminé la matérialité de mes productions¹²⁰. Chaque objet (et matériaux) ainsi récupéré et entreposé dans l'atelier est déchargé de sa fonction initiale pour devenir un sujet photographique et, *in fine*, une image, voire peut, plus tard, s'intégrer à une installation ou à une « vue ». En transformant ces éléments, en les réparant, en leur portant attention, je me transforme moi-même dans ce geste répété qui fait partie prenante du *bricolage*. J'apprends de moi en manipulant la matière future de mes images, je « fais » pour « devenir » et me « construire ».

Tout comme ces bricolages, la pratique d'atelier est donc un exercice individuel et autodidacte, où l'on est motivé, sans autre règle ou norme que celles que l'on se donne à soi-même. Le temps n'a pas ou plus de prise, les heures passées à l'intérieur ne se comptent pas en journée type mais en besoin et nécessité que cela ait lieu, que cela doive exister.

3.2.6. Du bricolage

En vieux français, « bricoler » désigne un coup indirect, un ricochet, une marche hésitante, puis au XVIII^e siècle, le terme est utilisé dans le domaine de la chasse qualifiant un chien qui ne suit pas droit la piste. Qu'en est-il donc de celui qui vagabonde, qui ne marche pas droit mais choisit délibérément de zigzaguer ? Cela pourrait reprendre le sens commun du *queer* évoqué précédemment, comme celui qui va *de travers*. « Bricoler » est un verbe qui annonce une esthétique et un état d'esprit permanent – aux aguets – vis-à-vis de matériaux bruts ou pauvres ou face à des objets récupérés ou recyclés. Dans son sens moderne, *bricoler* devient le fait d'« installer, aménager (quelque chose) en amateur et avec ingéniosité »¹²¹. Ma démarche de photographe est proche de celle du bricoleur¹²², cherchant à travers les prises de vue

¹²⁰ B.17. Table-socle avec objets divers provenant de l'atelier et B.24. *Angle coupé, hommage à Serge Tousignant*, morceaux de bois récupérés devenus le sujet principal de ce triptyque.

¹²¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), fondé par le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), France. <http://www.cnrtl.fr/>

¹²² B.27. (*Faits et causes*) Voir aussi la description de la table construite avec un angle de 145° B.4 présentée montée puis démontée dans *Outre mesures* ainsi que la table-socle présentant les outils de l'atelier B.15. B.16. B.17. (voir les descriptions de chacune au chapitre I).

hétéroclites que je réalise à « résoudre un problème », de tenter des hypothèses d'agencements et de mises en place-espace pour mieux évaluer et saisir le réel.

Le bricoleur procède inlassablement à l'agencement de matériaux et d'outils préexistants mais hétéroclites qu'il va réorganiser et reconstruire, réemployer pour résoudre un problème. (Roubert, (Debat), 2009, p. 120).

La surface et les volumes que je donne à mes exercices photographiques d'atelier servent à l'édification et au maintien de cette figure du *bricoleur*. Toucher la matière m'assure et me rassure que mon travail existe. Je crois en lui au moment où je le sens au bout de mes doigts, palpable et tangible. « De cette activité fourmière [du bricolage], il faut repérer les procédures, les soutiens, les effets, les possibilités (de Certeau, 1990, p. 39). C'est dans ce travail de manipulation que réside l'apparition et la manifestation des premières phases de mon *chantier photographique*.

Le mobilier non fonctionnel, les objets et les outils de vision appréhendés dans mes expositions expriment ce savoir-faire du bricolage dont ils sont issus. Une connaissance de la matière ou du fonctionnement de l'objet sont préalables à toute manipulation, car c'est parce que je sais la moduler (la matière) ou m'en servir (l'objet) que je peux par la suite « bricoler avec » et mettre de côté ce savoir au profit d'un savoir plus libre (sans suivre des règles d'utilisation propre). Je souhaite que la fragilité et la simplicité qui caractérisent mon travail, soient perçues immédiatement par le spectateur.

Le philosophe français, Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* paru en 1990 se fait le porte-parole de cette « manière de faire » de l'art – du bricolage : « Ces pratiques mettent en jeu une ratio « populaire », une manière de penser investie dans une manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser » (de Certeau, 1990, p. 61). L'anthropologue français Claude Lévi-Strauss avait lui aussi, quelques décennies auparavant, développée cette idée dans *La pensée sauvage* (1962) : à ses yeux, l'artiste ne tient pas du savant mais il a, au contraire, tout du bricoleur. « Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il [le bricoleur] les interroge pour

comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier » (...) Ce cube de chêne peut-être cale (...) ou bien socle. » (Lévi-Strauss, 1962, « la science du concret », p. 28).

Les objets ou les matériaux que j'utilise en complémentarité de mes images sont présents dans mes installations parce qu'ils ont été précédemment sélectionnés par cette visée utilitariste. C'est en me rendant à l'atelier, en traversant certaines zones industrielles, dans un « vagabondage efficace » que je ramasse ces matériaux ou ces objets divers. J'ajouterai que cette tactique de consommation-utilisation d'éléments récupérés, réparés, entreposés puis donc souvent réutilisés, découle d'une politisation de ma pratique quotidienne. L'anthropologue Tim Ingold parlerait quant à lui de fabrication par « cooptation », « l'utilisateur associe dans son esprit un objet déjà existant à l'image conceptuelle d'un usage futur » (Ingold, 2013, p. 156). Le recyclage est une attitude et un positionnement qui fait littéralement du nouveau avec l'ancien, de la même façon une image déjà existante peut devenir « nouvelle » par ce second regard que je lui porte et ainsi ressurgir ailleurs, plus tard, des années après sous une autre forme, format, support.

Aussi, si lors de cette phase de récupération, les matériaux ou objets ne me servent pas ou plus, ils deviennent à nouveau des résidus, parfois rejetés en dehors de l'atelier parfois maintenus à proximité dans un stockage, ils deviennent alors les traces visibles de ce que j'ai nommé précédemment la « para-crétation ».

3.3. La dimension spatiale de l'image et ses agencements : la construction visuelle de l'œuvre

3.3.1. Chantier vs atelier vs galerie

Je développerai dans cette partie la relation qui lie le chantier à l'atelier et *vice et versa* : comment regarder chaque espace de création (atelier / chantier) en fonction de l'espace de la galerie. Je m'appuierai sur la description de pratiques (Gordon Matta-Clark, Claude Rutault, Daniel Buren) qui interrogent spécifiquement cette relation tripartite du lieu où la création se fait et se donne à voir. Enfin je situerai librement mon propre

travail dans un « méta studio art » possédant une temporalité augmentée (le méta) ou *supplément* de réalité dont j'ai évoqué quelques enjeux au chapitre II, p. 114.

Gordon Matta-Clark a délaissé le *white cube* pour l'environnement urbain, faisant du quotidien le lieu et la matière de son travail, dans l'espoir de transformer positivement la société. Un art pour les gens dans un souci de justice sociale. Dans mon cas, le chantier et la galerie ne sont qu'un même territoire où je peux croiser « le murmure des sociétés »¹²³.

L'atelier est un espace à la fois donné et témoin, où quelque chose est nécessairement en train de se passer, chargés de possibilités, qui peut-être feront advenir une œuvre. C'est aussi un lieu d'attente, comparable à un chantier intérieur, il « contrel'évidence, met en scène l'incertitude. » (Augé, 2003, p. 89). L'atelier est un lieu physique tout autant qu'il est un écran mental : la projection d'idées excède le contexte, crée du réseau, espère « faire relation ».

Le regard est souvent circulaire – global – quand l'inspiration manque, il cherche à faire mentalement réseau, à créer des agencements, des relations, des connexions, des liens entre des éléments autour de soi sans déjà les hiérarchiser ou les organiser. Le regard que je porte sur les éléments qui composent mon atelier sert toujours à « devancer d'un temps le matériau » (Sennett, 2010, p. 239). Il peut être aussi horizontal, vertical ou oblique. Je cherche à superposer, dupliquer et multiplier les exercices combinatoires de l'atelier au chantier, de l'un sur l'autre, l'un avec l'autre, à créer de la narration entre les deux situations rencontrées – une temporalité renouvelée. Cette dernière ne suit pas nécessairement une logique décelable, disons qu'entre le chantier observé et l'atelier travaillé il y a un temps *entre*, où ce qui a été vu, est maintenant imprimé et manipulé pour être à nouveau vu, cela crée une « mémoire à trous » entrecoupée par ces différents temps de la pratique.

¹²³ Michel de Certeau évoque par cette expression, celui qui propage ce « murmure », à savoir, ce « héros anonyme et ordinaire » auquel il dédicace d'ailleurs son livre *L'invention du quotidien*, p. 11.

Par exemple, *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, est une œuvre constituée de diapositives, comme autant de fictions-visions fragmentaires de l'atelier sur une période de cinq ans. Les dia-positives (*dia* signifie jour) sont dans cette œuvre autant de promesses positives qu'un travail s'accomplit, d'abord au mur puis au jour le jour. Par l'acte même de photographier ces relations, même temporaires, je me promets à moi-même et m'assure d'être déjà en action, en mouvement. L'atelier est un chantier clos dont je suis la seule ouvrière, la seule architecte, et la seule maître d'œuvre.

« Le Musée (ou la galerie) n'est pas le lieu neutre qu'on voudrait nous faire croire, mais bien le point de vue unique où une œuvre est vue et en fin de compte, le point de vue unique en vue duquel elle est faite. » (Buren, 1965-1976, p. 181). Cette phrase de Buren fait écho aux propos de l'artiste français Claude Rutault et plus particulièrement à son œuvre *Définition/Méthode n°1* de 1973 qu'il décrit ainsi :

Une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standards disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel. (Rutault, 1992, p. 13).



Figure A43 : Claude Rutault, *Définitions/méthodes (d/m)*, 1973.

À partir du moment où la toile de Rutault et les célèbres bandes de Buren étaient dépendantes d'un lieu particulier (la galerie) en restant théoriquement indépendante de lui, celui-ci (le lieu) ne pouvait plus être considéré comme neutre. Cependant Buren vient presque contrecarrer cette singularité de la galerie en affirmant que « tout ce qui était justifiable de l'œuvre vue dans l'atelier [...] semblait disparaître dans l'exposition. » (Buren, 1998, Rodriguez, 2002, p. 14). Buren évoque ici la sensation qu'il a ressentie après avoir visité plusieurs ateliers d'artistes modernes qui, une fois en galerie abandonnaient les exigences qu'ils s'étaient fixés pour leurs œuvres dans l'atelier. Dans *Fonction de l'atelier*, Buren décrit l'atelier comme un espace revitalisant les œuvres et place à son opposé la galerie, qui selon lui, est un espace dévitalisant les œuvres. Buren évacue ici trop vite je crois l'importance et la place de l'atelier dans certains processus artistiques tel que le mien, qui bien au contraire s'attache à ne jamais oublier l'espace d'exposition lors de la phase de production en atelier. Cependant, c'est aussi Buren qui, en 1968 à Milan, condamna l'entrée d'une de ses expositions en galerie (galerie Apollinaire) : en collant des bandes verticales blanches et vertes sur un tissu dont il recouvrit la porte d'entrée, il réaffirmait par ce geste un peu plus le lien étroit et complexe qui demeure entre l'atelier (clos et fermé) et la galerie (habituellement ouverte et avec un public)¹²⁴. Cela n'est pas sans rappeler ce que ses contemporains, Christo et Jeanne Claude, ont réalisé à Chicago en 1969, en « emballant » de plastique ou de tissu l'ensemble (respectivement extérieur et intérieur) du bâtiment du Musée d'art contemporain (*Museum of Contemporary Art, Chicago, Wrapped Floor and Stairway*). Le musée, pour Buren et pour Christo et Jeanne-Claude, ce contenant de l'art, se trouve dans ces deux gestes, lui-même contenu dans l'art.¹²⁵

En faisant de l'atelier, de la galerie ou des espaces intermédiaires qui leur sont attachés (la réserve ou le local technique par exemple) un seul et même espace (zone de

¹²⁴ Un an plus tard se déroule l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, 1969. (voir p. 133).

¹²⁵ Voir aussi la mise en scène-reconstitution de l'atelier de Brancusi à Paris, dans un « cube blanc » celui du musée, et accessible cependant en dehors de lui, par le parvis du centre Pompidou. Brancusi a ainsi « créé une galerie dans un atelier qui est entré intact dans le musée » (Brian O'Doherty, p. 195).

production et de visibilité confondues), j'évite ce que Buren décrit et critique, à savoir, le point de vue unique à travers lequel on observe l'œuvre : « l'organicité de l'œuvre »¹²⁶ est au contraire préservée. « Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire le contexte contiendrait l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée. » (Poinsot, 1999, p. 97). Le lieu d'origine de l'œuvre, l'atelier et la galerie, se complètent plutôt qu'ils ne s'opposent (s'excluent) si on retient cette posture radicale dont a fait preuve Buren¹²⁷ à la fin des années 1960.

Cette zone où l'art est exposé-entreposé peut se pratiquer et s'inviter indifféremment à l'intérieur de la galerie, selon les mêmes conditions qui s'appliquent à celles de l'atelier. Le terrain de jeu où ma pratique photographique se déploie n'est pas limité par quatre murs blancs (figure par excellence du *white cube* ou néanmoins aussi de l'atelier d'un photographe). Le temps du montage et du démontage de mes expositions est investi lui aussi pour créer ces passerelles (temporaires) qui relient les conditions de visibilité des œuvres entre l'atelier et la galerie. Au début des années 1990, R. Krauss, voit notamment à travers l'enchevêtrement de ces temporalités la naissance du modernisme :

Il va s'en dire que la constitution de l'œuvre d'art en tant que représentation de son propre espace d'exposition est en fait ce que nous appelons l'histoire du modernisme. (Krauss, 1990, p. 39).

¹²⁶ Jean-Marc Poinsot, : « Les archéologues qualifient habituellement d'*in situ* les objets mobiliers retrouvés à la place où ils étaient censés être en usage, la notion d'*in situ* signale un lien organique explicite entre des éléments donnés et leur situation et c'est bien à partir de cette acception que Daniel Buren a élaboré ce qui est devenu un concept d'application très large. » p. 91.

¹²⁷ Buren a analysé ce lien organique sous son acception « sciences naturelles » dans un glossaire : « in situ : signifie littéralement : dans le lieu, en place. Dans son milieu naturel. Est-ce dire que mon travail se trouve donc chaque fois que j'emploie les mots *in situ* effectué dans son milieu naturel ? [...] Admettons, par exemple, que le milieu naturel à mon travail soit le musée, cela veut-il dire que lorsqu'il se trouve fait pour et dans la rue, il est *in vitro* ? Ou vice versa ? In vitro : signifie littéralement dans le verre. En milieu artificiel, en laboratoire. Question : tous mes travaux dans le cadre de l'institution (musées, galeries) sont-ils *in vitro* ? » *Les écrits*, t. 2, p. 305.

Cet exemple remet en cause le lieu de création (l'atelier) et de diffusion (la galerie) en décidant de les faire cohabiter au sein du même espace. R. Krauss appuie son propos en citant quelques lignes plus loin *Les nymphéas* (1914-1926) de Monet à l'origine de la création des deux salles ovales du musée de l'Orangerie à Paris qui les accueilleront.¹²⁸ Le mur du musée devient ainsi courbe (une rotonde) afin d'épouser parfaitement la ligne circulaire voulue par le peintre pour ce panoramique dédié au paysage de nature. Même s'il est vrai que Monet n'a pas réalisé *Les nymphéas* en pensant d'abord au musée qui les accueillerait, je trouve néanmoins que le fait d'imaginer, après que l'œuvre existe, le lieu le plus adapté à elle et d'être à l'initiative de sa construction, revient au même. Il s'agit toujours de faire en sorte que l'œuvre soit en correspondance avec le lieu qui la présente. Cette préoccupation n'est donc pas nouvelle !

Mes œuvres ne s'adaptent pas à un lieu mais font du lieu une donnée déjà contenue, intégrée et digérée, intrinsèquement en elles. Elles tentent de faire parler le lieu autant que le lieu les rend, je l'espère, « bavardes ». Je m'attache à faire non pas de l'atelier un « post studio art » dont C. Owens (1982) ou R. Smithson¹²⁹ annonçaient au début des années 1980 la disparition, mais plutôt un « post-post studio art » qui prolonge l'atelier dans l'espace de diffusion qu'est la galerie : une même zone intermédiaire où mes œuvres sont « empilées l'une sur l'autre en une sorte de collage de temporalités compressées » (O'Doherty, 1976-1981, p. 173).

3.3.2. La mise en espace, contrer ou détruire le mur¹³⁰

« L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. » (Perec, 1974,

¹²⁸ *Id.* On pourrait au même titre citer Constantin Brancusi qui conçu une œuvre qui ne peut se déplacer qu'avec le lieu duquel elle provient et où elle est montrée : la reconstitution de son atelier (accessible par l'esplanade du Centre Georges-Pompidou à Paris).

¹²⁹ L'expression « post studio art » est aussi utilisée par R. Smithson.

¹³⁰ Cela m'évoque l'œuvre en couverture de *Poétique du chantier* (Ligéïa) de Monica Bonvicini, *Hammering out (an old argument)*, 1998, une vidéo couleur, sonore, 31'55", 1/3, FRAC Lorraine où l'on voit l'artiste qui se filme en train de détruire perpétuellement un mur blanc à l'aide d'un simple marteau.

p. 179). L'exposition *Étant donnés* amplifia, dès le temps du montage, les traces visibles du chantier de construction. Avec l'aide d'un technicien, nous avons percé une ouverture dans un des murs de la galerie, revêtant les habits et les outils de l'ouvrier, pour reconstruire « l'image » métaphorique d'un panorama vers le local technique de la galerie (B.33 à B.36 *Panorama*, ouverture vers le local technique de la galerie VU et B.44. Diptyque *Stockage I et II*). Quelques jours après que cette percée ait été rebouchée pour accueillir l'exposition collective qui suivait, on m'a invitée à faire une nouvelle œuvre qui rappellerait ce travail précédent de spatialisation. J'ai décidé de retravailler cette percée devenue alors invisible et de partir cette fois à la conquête de son « image ». Rappeler l'apparition de ce nouvel espace (le local technique) par un diptyque photographique *Stockage I et II*, c'était lever ce « doute » éventuel et l'interrogation que le spectateur avait peut-être eu en voyant cette ligne de béance dans l'architecture de la salle d'exposition et qui ne relevait pas encore à ce moment-là de l'image photographique.

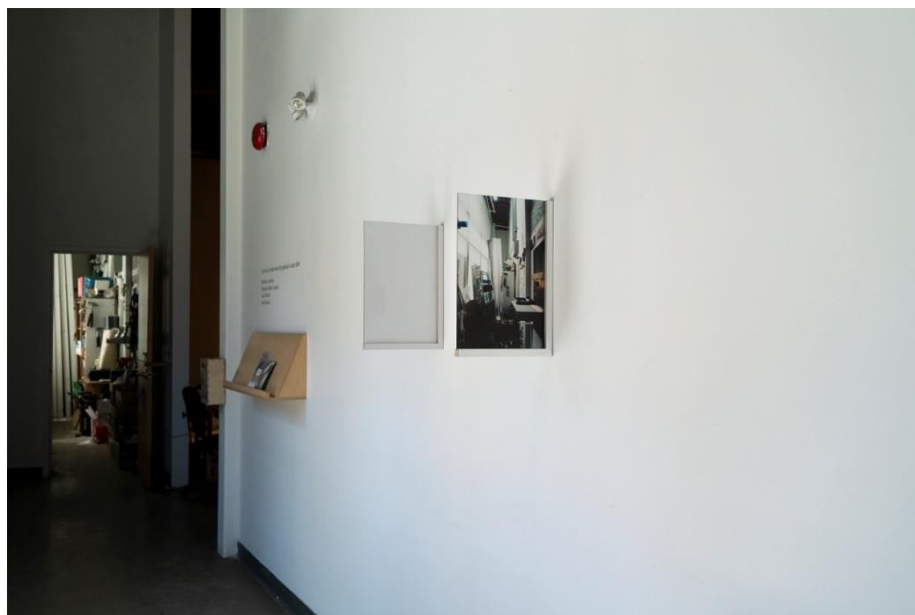


Figure A44 : L. Rocher, *Stockage I et II*, diptyque photographique, impression à solvant sur plexiglass miroir, 20 x 30 po chacun, exposition Je n'ai du reste rien de spécial à vous dire, VU, Québec, 2018.

Ouvrir le mur vers un espace habituellement caché (les coulisses de l'exposition), et apposer sur lui un vocabulaire photographique (perspective, profondeur de champ, cadre, ouverture, temps d'exposition, panorama, etc.) a engendré dès sa matérialisation, une pensée-image. C'est-à-dire qui « n'est peut-être pas art mais presque-art et vit d'une presque-vie qui tourne autour et à propos de l'art » (O'Doherty, 1976-81, p. 100). Le diptyque *Stockage I et II* a donné du relief et une consistance photographique *in situ* à cette première tentative de construction (*Panorama I*).

De là je crois, la pensée rhizomique (Deleuze et Guattari, 1972 et Immelé, 2015) caractérisée par une absence de distance entre les éléments qui composent et révèlent les différentes étapes de construction, peut s'appliquer. Le rhizome c'est une connexion anarchique qui se traduit par des agencements, des relations, des connexions, des rapprochements, non hiérarchiques entre plusieurs éléments (dans mon cas photographiques et matériels). Cette pensée appuie ce recyclage de toutes les étapes de travail dans mon processus. Dans mes installations, cette pensée se reconnaît facilement car elles ne possèdent aucun centre si ce n'est plusieurs, elle part conceptuellement du « milieu » de mes images. Le rhizome se développe à l'horizontale (mais peut aussi être vertical et oblique selon l'espace où il s'inscrit). Il rejoint naturellement le terme de réseau tel que Tim Ingold l'envisage dans *Une brève histoire des lignes* où il fait part de sa théorie d'un monde producteur et récepteur de lignes. Il divise la ligne selon deux genres, les traces et les fils, avant d'expliquer qu'ils peuvent fusionner ou se transformer en surfaces et motifs.

Individus ou groupes, nous sommes traversés de lignes, méridiens, géodésiques, tropiques, fuseaux qui ne battent pas sur le même rythme et n'ont pas la même nature. Ce sont des lignes qui nous composent (...) ou plutôt des paquets de lignes, car chaque sorte est multiple. (Deleuze et Guattari, 1972, p. 247).

Vecteur de direction, ligne de force, proportion à faire partie d'un ensemble, mes installations photographiques ne sont pas différentes des relations (humaines ou

végétales) qui se jouent, je crois, dans cette citation de Deleuze et Guattari. Tout tient ensemble. Tout est voué à tenir ensemble grâce à l'espace (parfois aussi symbolisé par le mur).

Ce travail d'ouverture, de reconstruction et d'interprétation de la symbolique du mur, fut prolongé dans l'exposition récente *Traverses*¹³¹. Contrairement à la percée précédemment décrite, j'ai cette fois réalisé un mur factice, creux et ouvert à chacune de ses extrémités dans lequel plusieurs éléments – installations photographiques – pouvaient réellement ou fictivement se lire, s'insérer ou pénétrer simultanément les deux côtés de la structure du mur. Physiquement, ce fut le cas d'une brique de béton placée au sol et traversant de part et d'autre le mur comme si elle avait étrangement débordé ou qu'elle n'avait pas su trouver sa place dans la construction du mur. Cette intention fut accentuée par l'éclairage au néon à l'intérieur du mur (insistant sur ce vide manifeste de la structure) et renforcée par la présence extérieure d'un miroir accroché sur un des deux côtés du mur en bois, doublant la présence et l'incongruité de cette brique disposée en oblique.



Figure A45 : L. Rocher, vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, janvier 2019.

¹³¹ *Traverses*, du 17 janvier au 2 mars 2019, galerie Occurrence, Montréal. Voir aussi les visuels en Annexes A.

Dans son sens premier, l'accrochage c'est l'action qui met en contact deux éléments distincts. En photographie, le terme est couramment utilisé pour définir le temps où une image, par l'intermédiaire de son cadre, est disposée et portée au mur.

Le cadre signifie « le carré » en latin (*quadratum*) (Aumont, 2011, p. 105). Même si tous les cadres ne sont pas carrés, il est d'abord conçu comme une forme géométrique, celle qui fait le tour de la surface d'une image avant d'être conçu comme objet. À travers l'histoire de l'art, sa fonction première, celle de délimiter, de protéger et de décorer l'image, fut la plus utilisée. « Le cadre, l'encadrement constitue l'image comme objet et l'objet comme image, arrête le regard aux limites objectales du tableau » (Bonn, 2009, p. 35) ou de l'espace.

L'encadrement est apparu presque simultanément à la conception moderne du tableau comme objet détachable, accrochable et échangeable comme marchandise. Le cadre condensait en lui la valeur marchande du tableau. Au XIX^e siècle il est souvent doré et sculpté. Le cadre servant à signifier au spectateur qu'il était en face d'une image avec une valeur et donc méritant d'être regardée. Au XIX^e et XX^e siècle, la présentation des photographies dans les institutions et dans les musées a suivi le même schéma que celui de l'accrochage des tableaux, cependant, les cadres étaient souvent plus sobres ou pauvres, servant essentiellement à établir une séparation claire de l'espace de l'image par rapport à celui du spectateur. Cette définition du cadre met ainsi en lumière l'importance de distinguer l'espace de l'objet / de l'image, de celui où il est donné à voir afin d'éviter une confusion entre la fiction du travail et la réalité de l'exposition. Le cadre renvoie couramment aux normes d'accrochage de la photographie. S'il est présent dans mon travail, c'est qu'il me sert à renforcer les propriétés conceptuelles et formelles de l'œuvre accrochée. S'il y a cadre c'est qu'il a un usage¹³², un « effet » recherché (Bonn, 2009, p. 35), qu'il devient, au même titre que la caméra, un outil pour photographier et « faire image » et qu'il ne sert pas seulement à présenter l'image au

¹³² Sinon le cadre n'est qu'un simple ornement (*parerga*), une décoration (superficielle), une adjonction, c'est un « hors-d'œuvre » qui n'augmente en rien le plaisir de la vision. (Bonn, p. 38).

mur ni à la désolidariser de son espace environnant, comme la définition précédente invite à le considérer, bien au contraire. C'est notamment ce que j'ai imaginé pour concevoir *Reflet doublé in situ #3* (voir description détaillée au chapitre I, p. 22) En ce sens, l'œuvre *Hang up* (décrite au chapitre II, p. 111), de Eva Hesse réalisée en 1966, fut une vraie source d'inspiration pour, littéralement, « sortir du cadre ». Cette ambivalence du cadre – *non-cadre* – m'a questionnée et a confirmé ce que je percevais déjà dans l'atelier : pourquoi faudrait-il maintenir le cadre dans une œuvre si ce n'est pour espérer produire un « effet », celui qui permettra de déjouer les oppositions courantes en art (sens/forme, intérieur/extérieur, contenu/contenant, signifié/signifiant, représenté/représentant), de les déconstruire même temporairement, le temps au moins de l'accrochage. Dans le chapitre I, j'ai fait état notamment du cadre comme territoire de l'image¹³³ en développant sa présence et sa matérialisation à l'intérieur des œuvres présentées dans *Outre mesures*. Les autres structures porteuses (qui ne sont pourtant pas des cadres) contribuant à l'accrochage de mes photographies, étaient toutes démontables et remontables. Pour des contraintes de stockage et de transport, je construis mes structures (tuyaux en cuivre, baguettes de bois...) ¹³⁴ de manière à ce qu'elles prennent le moins de place possible une fois démontées et qu'elles puissent s'ajuster, s'agrandir ou se réduire en fonction de l'espace disponible dans la galerie. Mes photographies suivent ce même principe, c'est pourquoi la structure, ou le support, doit s'associer à elles avec la même ingéniosité et flexibilité dont elles font preuve. Mes structures sont solides et tiennent fermement mais peuvent en même temps paraître très fragiles. Souvent réalisées en bois, elles prennent des formes qui renvoient à une certaine précarité de la matière brute qui accompagnent cette position provisoire qu'elles adoptent. Je pense en particulier à la longue et fine barre de bois de treize

¹³³ B.21 Présence et matérialisation du « carré blanc » dans l'exposition *Outre mesures* (voir description chapitre I, les quadrilatères, p. 33).

¹³⁴ B.4. (Table montée-démontée inclinée à 145°), B.5. (Les 2 L, Gravités), B.1. et B.17. (table-socle formée de cloisons assemblées), B.36 et B.41. (les tuyaux encastrés au mur pour soutenir l'œuvre *Chantier*) ainsi que la figure du cadre-baguette en bois (figure A1, p. 34).

mètres de long suspendue et flottante dans l'espace de la salle de la Maison de la culture Frontenac (*Les précipités*) (figure B.2 et B.3).

Les objets industriels présents dans mes installations et appartenant à la société de consommation (ventilateurs, TV, néons, tuyaux de plomberie...) entretiennent cette banalité, celle du quotidien, et contribuent à une autre (re)connaissance de l'objet dans ce contexte. Dans mes installations, leur fonction est souvent détournée, leur utilité pas vraiment prouvée (et encore moins leur capacité à faire tenir une image).

En effet, dans mon atelier, un été, un ventilateur sur pied se tenait à proximité pour refroidir l'espace, je travaillais alors sur une photographie prise dans le New Jersey quelques mois auparavant ; présentant un groupe d'arbres légèrement penchés d'un côté (figure A46a, page suivante). J'ai utilisé ce ventilateur, plus exactement je me suis intéressée au souffle d'air qu'il produit afin tout d'abord de simuler et de reproduire le mouvement du sujet photographié. Puis j'ai imaginé qu'une correspondance entre cet objet et l'image imprimée pourrait exister, j'ai positionné le ventilateur en face de l'image, détaché les scotchs qui la retenait à chaque extrémité au mur, pour vérifier si le souffle serait suffisant pour la maintenir dans la même position. En juin 2016, j'ai réservé l'espace du Cdex¹³⁵ afin de tester cette intuition-réflexion-dispositif mettant en relation le sujet photographié et sa matérialité (l'image imprimée) avec son accrochage et sa mise en espace (figure A46b, page suivante).

¹³⁵ Espace de visibilité du pavillon Judith Jasmin de l'UQAM, réservé aux étudiants à la maîtrise en arts visuels.



Figure A46a : L. Rocher, *New Jersey*, 24 x 36 po, impression sur papier journal, 2015.

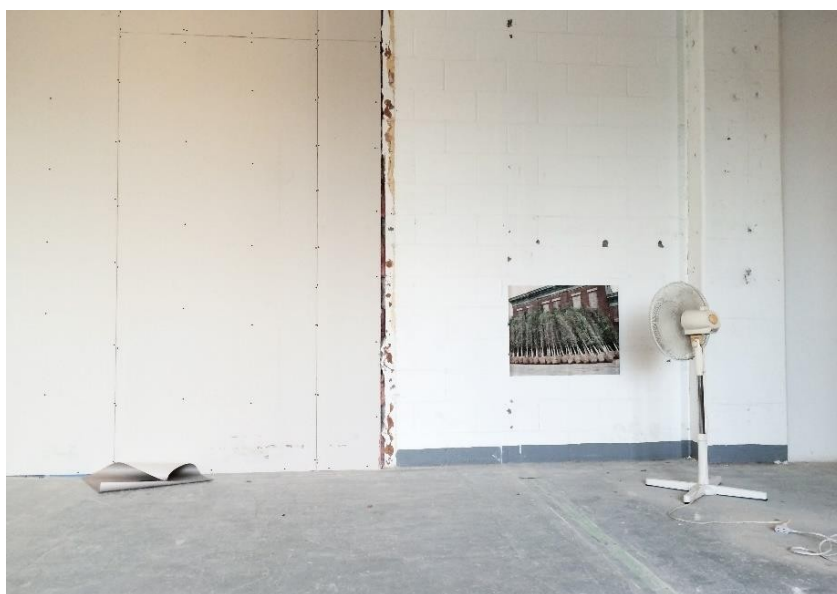


Figure A46b : L. Rocher, *Mise en pratique d'une photographie qui tient par le souffle d'air d'un ventilateur*, 2016.

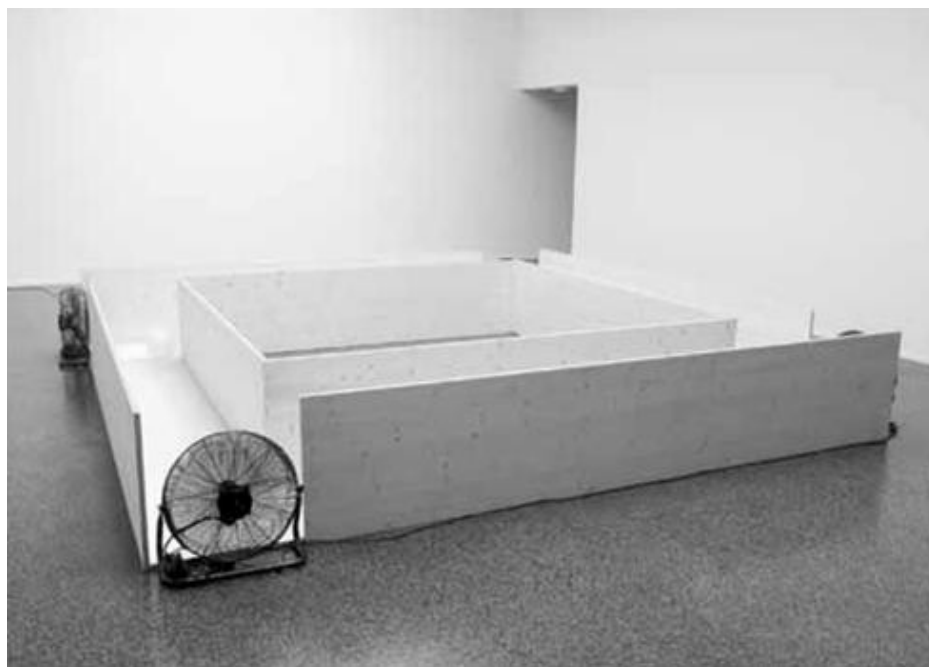


Figure A47 : Roman Signer, *Kanal*, 2005, sculpture, bois, ballons, sable et ventilateurs, 4 x4 m.

Cette installation – bricolage m’a rappelé la toute première installation que j’avais vue au Centre Culturel Suisse à Paris dans l’exposition *Aller/Retour 3 Roman Signer* et qui m’avait fortement marqué au début de mes études en art en 2006, celle de Roman Signer, *kanal*, 2005, une sculpture en bois (4 x 4 m) où des ballons de baudruche circulaient en continu à l’intérieur d’un carré grâce à des ventilateurs placés aux quatre extrémités :

Ses (R. Signer) interventions – performances utilisent les lois physiques des phénomènes naturels comme le vent, la chute des corps ou la force du courant des rivières par exemple. Ces œuvres parfois éphémères, dans lesquelles il se met souvent en scène, peuvent être constituées d’explosifs, et redéfinissent les paramètres du temps et de l’espace dans le champ de la sculpture. Son travail composé de matériaux pauvres et quotidiens s’anime avec humour et absurdité dans des actions narratives, sorte de paradigme philosophique des mécanismes dynamiques de la vie. (Extrait du communiqué de presse, *Aller/Retour 3 Roman Signer*, 2006).

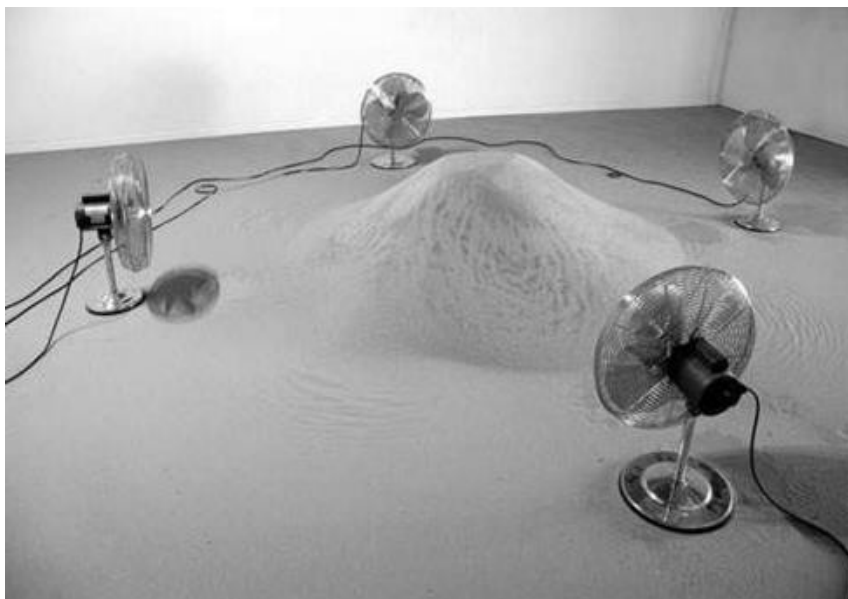


Figure A48 : Alice Aycock, *Sand fans*, 1971.

Je pourrais également citer en parallèle le travail inspirant de l'artiste américaine Alice Aycock, une des premières artistes du Land Art, connue pour avoir réalisé des sculptures monumentales en acier. Son œuvre *Sand fans* est cependant de dimension réduite et simple dans son appareil d'exposition. Là encore, quatre ventilateurs en marche sont disposés en carré et orientés les uns en face des autres de façon à souffler en continu vers une montagne de sable. Ils entretiennent entre eux la forme à voir. Dans mon cas en revanche, le choix d'utiliser un ventilateur n'avait qu'une visée fonctionnelle et utilitariste, je voulais voir si ma photographie allait tenir au mur sans autres attaches que l'air apporté par le ventilateur. Mon bonheur de constater que l'image tenait finalement ainsi sans force supplémentaire, fut double : j'entrevois par cet exercice à la fois que la matérialité de l'image inhérente à son mode d'accrochage pouvait aussi rejoindre le sujet figuré. Dans cette même intention, j'ai ramené cet objet, le ventilateur, dans l'installation *Les précipités*, mais cette fois pour suggérer un temps de sa fabrication (en chambre noire, le séchage du papier sorti des bacs de chimie).¹³⁶

¹³⁶ Voir le cartel explicatif *Les précipités*, p. 59.

« Je vois tout en sculpture, ma vue est sculpturale (...) (Signer, 2016). Je cherche à ce qu'ils (les spectateurs) gardent les yeux ouverts » Dans ses images, le fiasco, dérivé absurde du chaos, menace : des chaises longues gonflées par le vent ont propulsé leurs propriétaires en l'air, un jet de vapeur jaillit du sol comme si la terre était une cocotte-minute. (Mercier, 2016).

À cette période (en 2016), j'ai regardé plusieurs vidéos d'actions performances de Roman Signer. L'absurdité et le grotesque de certaines situations imaginées et la mise en relation que Signer fait à partir d'objets tirés du quotidien dans ses installations me fascine depuis longtemps. En complémentarité à ces recherches, je souhaite trouver une méthode pour faire cohabiter le corps de mes photographies à leurs sujets et à leurs dispositifs d'accrochage.

Il existe dans mes chantiers photographiques récents une distance admise par rapport aux limites structurantes dites normalement stables : les murs. Par exemple, dans *Outre mesures*, la projection de diapositives sur une boîte de transport de papier argentique fut une façon de créer un débordement du format de l'image au mur (et l'apparition d'une image double) et de pallier ainsi son poids, celle-ci n'étant plus constituée de papier journal mais de flux lumineux sans transport de matière. La seule façon pour mes diapositives d'apparaître n'était plus de se confronter au mur blanc, comme c'est souvent le cas lorsque l'on projette une image, mais plutôt de cohabiter avec ce marron du carton (moins adapté d'ailleurs à renvoyer des couleurs fidèles) qui devenait étrangement capable d'accrocher et de former la matière photographique. Par ailleurs, la dernière stratégie d'accrochage que je pourrais brièvement¹³⁷ citer, fut celle d'utiliser, le verso de *Pâmoison* (une photographie) pour servir d'écran de projections à *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* (des diapositives).

Pour faire suite à ce premier travail sur la transparence et la projection d'un corpus photographique en lien étroit avec l'environnement (le mur) d'exposition, la série

¹³⁷ Description détaillée au chapitre I p. 18-19.

récemment réalisée de *bricolages* (2019), réaffirme aussi cette importance de trouver à mes installations une forme d'ensemble – un alignement épuré – s'inscrivant dans une tradition de l'art minimal mais sans évacuer dans sa présentation des préoccupations fondamentalement photographiques.



Figure A49 : L. Rocher, *Bricolages*, série photographique, impression sur plexiglass translucide gris, 16 x 16 po, 2019.

La transparence du plexiglass rappelle la transparence précédemment évoquée des diapositives tout en reprenant dans une taille huit fois supérieure, la forme même de l'objet (marge blanche et translucide en haut et en bas de l'image), le positif des couleurs de l'image se confond avec le noir et blanc des matériaux choisis pour révéler quelques « bricolages quotidiens » d'anonymes et que j'ai eu la chance d'observer dans la rue au Japon pendant ma résidence à l'automne 2018. Dans l'exposition, chaque image parfaitement carrée (16 x 16 po) s'alignait sur la même ligne que les autres et était placée perpendiculaire par rapport au mur, laissant pleinement la transparence du dispositif jouer sur la lisibilité brouillée des sujets représentés.

Cet exemple est une preuve supplémentaire et récente que l'accrochage, le montage, la spatialisation de mes photographies sont réfléchis en lien étroit avec leurs matérialités et les sujets qu'elles représentent.

3.3.3. La position du photographe vs la position du spectateur : faire l'expérience de l'œuvre dans, par et à travers le déplacement du corps dans l'espace.

En tant qu'elle est un objet socialisé, conventionnel, et pas seulement un objet visible, l'image possède un mode d'emploi, que son consommateur, le spectateur, est censé connaître. Comme tout artefact social, l'image fonctionne grâce à un supposé savoir du spectateur. (Aumont, 2011, p. 136).

Observer et déambuler dans l'espace d'une galerie c'est en quelque sorte toujours prendre part à l'œuvre puisque c'est avoir choisi d'être là, d'être dans une action, dans un mouvement conscient et présent face à elle¹³⁸. Cependant, le corps dans cette posture laisse la place à « l'Œil et au Spectateur qui nous rapportent ce que nous aurions vu si nous avons été là. » (O'Doherty, 1976-1981, p. 81). En effet, selon l'essayiste et critique d'art irlandais Brian O'Doherty, nous sommes toujours absents face à l'œuvre d'art. Être présent face à l'œuvre revient toujours à « s'absenter à soi-même » car nous nous projetons en dehors de nous-même en observant ce qui nous fait face. Le spectateur « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. » (Rancière, 2008, p. 23-24). Cette idée rejoint la pensée de Lee Ufan, peintre et sculpteur d'origine coréenne pour qui le spectateur doit lire non pas l'objet (constitué de matériaux bruts) ou l'œuvre uniquement, mais plutôt les situations et les rapports (de distances, de poids, de matières) induites par lui/elle. Quel discours mes dispositifs

¹³⁸ Quand je pense au spectateur maintenant, je pense particulièrement à la posture de spectatrice que j'ai incarnée lors de la carte blanche de Tino Seghal au Palais de Tokyo (12 octobre au 18 décembre 2016) et qui m'a profondément marquée. Il n'y avait à proprement parler « rien à voir », aucune œuvre n'était visible. Dans chaque salle et à tous les étages, seuls des médiateurs-comédiens-danseurs étaient présents, guidant et attendant le spectateur pour lui poser des questions de tout ordre (par exemple, *Qu'est-ce que le progrès ?*) et faire dialogue avec lui. Les conversations et les échanges qui ont émergé dans ce contexte particulier où l'humain était la matière même de l'exposition, étaient chargés de cette simple mise en relation à l'autre.

souhaitent-ils « produire » sur le spectateur ? Les outils, les étapes de fabrication, le contexte, les images et les sujets capturés sont mis sur un même plan, sans hiérarchie entre eux, dans un même espace (d'abord l'atelier puis celui de la galerie), ils doivent communiquer le même discours, celui de l'œuvre, du « chantier photographique » dont je me revendique.

L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. (Sanouillet, 1994, p. 189).

Mes installations ne sont pas toutes données d'avance, il faut partir à leur recherche, comme je suis moi-même partie à la recherche de mon sujet ; le *chantier photographique* pour le spectateur, doit être compris comme une « fenêtre ouverte sur le monde qui vient contrer la fermeture, l'univers stable et clos d'un monde qui se donnerait en tant que tout fait, donné d'avance. » (Lefebvre, 2006, p. 37). J'imagine souvent un spectateur en mouvement continu, dans le sens où les œuvres installatives que je lui présente dans le contexte d'une exposition sont régulièrement non achevées et non statiques¹³⁹ – et invitent alors à de multiples déambulations pour construire par la pensée et l'esprit, un regard qui balance de gauche à droite, de haut en bas, *entre* et *à travers*, que j'envisage curieux et réceptif et non frontal comme la photographie l'invite souvent à l'être. Ainsi, le spectateur a un trajet à faire, il doit combler le vide que l'espace produit entre lui et le dispositif que je lui montre, il doit à partir de ses mouvements et déplacements dans ce système-environnement, adopter une vision (diurne). Dans ce contexte, l'invisibilité ou les parties invisibles de certains de mes dispositifs photographiques ont autant d'importance que les choses vues immédiatement.

¹³⁹ Parfois s'activent même à leur présence dans la galerie, construction de détecteurs de mouvement pour le déclenchement de ventilateurs (*Les précipités*) et de projecteurs de diapositives (*Cinq ans, cinq mois, cinq jours*) ou encore servant à commander le démarrage/arrêt d'une télévision (galerie VU).

Si « toute image a été produite pour prendre place dans un environnement, qui en détermine la vision » (Aumont, 2011, p. 110), je ne fais cependant pas de distinction entre le type d'environnement proposé par l'atelier et la galerie. La galerie est, dans mon cas, souvent plus grande que l'atelier, le spectateur n'a pas besoin de connaître l'un ou l'autre pour voir ou lire mes « vues ». Il doit faire lui-même l'expérience de l'insituabilité de l'œuvre (Lamoureux, 2001, p. 7-16), devenir un simple témoin oculaire du travail en cours (Copland interview de Pierre Huyghe, 2013, p. 150). Insituabilité fait référence ici à la malléabilité de mes images en fonction du lieu qu'elles occupent, à ses combinaisons multiples de présentation. Voici un extrait du texte qui accompagnait l'exposition *Outre mesures* et que j'ai rédigé à cet effet : « au spectateur sont laissées l'articulation, la cohérence, la perspective de l'ensemble. Il sera désormais le vecteur de nouveaux repères : à lui de s'emparer de leur présence persistante et résistante, à lui de s'imprégner des résonances, de ces conversations passagères rendues paradoxalement audibles par la photographie ». Le titre de l'exposition (développé au chapitre I p. 50) ajoute à l'expression « Outre mesure » un « S » afin que les points de vue des spectateurs sur les images et les dispositifs produits se croisent et se dédoublent. Je nomme cela le *mouvement de mes images* (Bonn, 2009, p. 161) et le définit comme le fait d'activations rituelles et permanentes de mon corpus d'images grâce à des actions de mise en circulation, répétées et illimitées dans le temps et l'espace.

Le dispositif se définit comme la constitution d'agencements, d'états mixtes et ce qui le caractérise, c'est la relation qu'il entretient avec le spectateur en tant que celui-ci est censé éprouver quelque chose, subir en quelque sorte les *effets* de ce dispositif. (Bonn, 2009, p. 72).

La position du spectateur développée dans cette partie sert à exprimer plus largement une obsession (positive) naissante quant à la situation donnée d'un individu par rapport à son contexte supposément « mouvant » – en mutation – et qui réagit à lui comme lui peut réagir et s'adapter à ce contexte. Si je transpose maintenant cette obsession en

dehors de la galerie, à l'espace social (la société) par exemple, cela me permet d'aborder dans la prochaine partie l'aspect politique véhiculé par mon chantier photographique.

3.4. Chantier et territoire – du politique dans l'image

Le chantier [...] est indéfinissable, espace de négation, lieu sans identité propre, qui renvoie à un « ça a été », mais qui par son absolue négativité nie l'origine à laquelle il renvoie. (Ferrere, 2018, p. 49).

Du latin *canterium* qui signifie chevron en charpente une petite *pièce*¹⁴⁰ de bois qui sert à soutenir des liteaux, le chantier a désigné au fil du temps le lieu où la construction commence puis celui d'un état de chose (« être en chantier »). Source de réflexion sur le monde en transformation et sur la condition humaine, il fait cohabiter des catégories sociales diverses, souvent dans des rapports hiérarchiques et de classes. Par exemple, l'architecte transmet au maître d'œuvre ses plans, qui lui-même va les redistribuer à ses équipes pour qu'ils soient enfin exécutés par des ouvriers. Comment rendre compte de ces niveaux-rencontres-rapports photographiquement ? Le chantier est une somme de « rapports » humains et matériels qui a ses lois propres. La philosophe Sally Bonn (2009, p. 9), à la fin du chapitre *Dispositifs de perception – dispositifs de pouvoir*, (qui s'appuie notamment sur les écrits de l'architecte Le Corbusier (1923)), nomme cette multitude de relations qu'offre l'architecture ainsi :

Des rapports, rapports d'abord, du corps et de l'espace, la question de la proportion, rapport des espaces entre eux, rapport entre intérieur et extérieur, rapport entre le haut et le bas, l'ombre et la lumière, le mou et le dur, la terre et le ciel, la ville et la nature, le public et le privé, etc. (sans compter les rapports entre les individus et qui peuplent le chantier d'architecture, les différents corps

¹⁴⁰ *Pièce* est un mot ayant un lien direct avec le chantier de construction et se rapportant non pas à l'espace mais à l'objet (*pièces* détachées...). Je l'utilise pour nommer le travail, une œuvre particulière, mais je ne l'utilise jamais dans le sens d'un espace architectural.

de métier, les rapports entre la maîtrise d'ouvrage et les usagers) (...) (Bonn, 2009, p. 102).

Paradoxalement, la figure humaine est souvent absente de mes images alors qu'elle est précisément le cœur – la force centrifuge – de tout chantier. C'est parce que je préfère m'y référer indirectement en convoquant plutôt les matériaux, comme prolongement des corps, tels des reflets ou métaphores de ceux qui les portent chaque jour. Le chantier est ainsi constitué d'une forte esthétique des matériaux, où toutes les textures et formes sont représentées ; colorées, « solides » et « flexibles », elles cohabitent temporairement à un même étage avant de trouver leur place dans l'architecture.

Le chantier c'est aussi, dans le sens commun, ce que l'on ne veut pas voir. C'est un « possible comme débordement » (Lefebvre, 2006, p. 34-37) un dépassement de l'analyse binaire du chantier (construction / déconstruction) un espace-temps de l'« à côté », « en marge », un espace interstitiel où se rencontrent les concepts plus qu'ils ne s'opposent. Lorsque Gordon Matta-Clark réalise *Conical Intersect*, une percée circulaire à même l'architecture, il fait cohabiter par ce geste deux mondes, qui sont originellement destinés à ne jamais se rencontrer : l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment, le privé et l'espace public. De cette pensée engagée où l'artiste affirme le pouvoir politique de toute architecture, Xavier Wrona, architecte français, la contextualise par cette analyse sociologique du bâti :

Ce qui sépare l'intérieur de l'extérieur d'un bâtiment n'est pas le mur, mais l'ordre abstrait faisant de celui-ci un ordre social, effaçant la matérialité de l'édifice derrière des formes sociologiquement ritualisées d'espaces voués à recevoir telle ou telle classe sociale, telle personne et tel comportement.
« Urbanisme et révolution, deux ou trois choses à propos de Gordon Matta-Clark et Georges Bataille. ». (Catalogue de l'exposition au Jeu de Paume, *Anarchitecture*, p. 115).

Cette œuvre de Matta-Clark, tout comme ce que représente la figure du chantier pour moi, fait impossiblement passer la lumière à travers le bâtiment et par là révèlent l'artifice de notre ordre social, en dévoilant ce qui est caché derrière les façades

intérieures et extérieures de l'édifice. Le chantier condense l'u-topie au sens de « nulle part. ». Il est un hors-lieu, sans qu'aucune fonction ou fonctionnalité lui soit encore associée, un lieu imprenable, si familier pourtant, avec un ordre (social) et une organisation admise et reconnue par tous. Au cœur de lui et non pas en dehors de lui, c'est une partie de la société¹⁴¹ qu'il représente : ses aspirations tout autant que ses conditions d'existence. Il n'y a qu'à regarder les panneaux des promoteurs immobiliers annonçant les futures architectures qui s'érigeront à la place des chantiers en cours ; tout y est en place, les couleurs parfaitement alignées et aux bonnes teintes, les individus (virtuels et générés par ordinateur) y semblent adéquatement « placés » en fonction des supposées actions – activités qu'ils y feront.

La notion de *chantier* révèle selon moi, également, la métaphore plus générale du processus créatif et correspond aux différents « moments où la pensée rencontre les conditions de sa mise en œuvre » (Bublex, 2010, p. 12). Ces conditions peuvent être multiples, elles peuvent venir de l'espace (de l'atelier), du travail avec soi-même, de la pensée collective lorsque les questionnements sont partagés et discutés avec d'autres corps de métier pour pouvoir la modeler (le laboratoire d'impression, les artisans ébénistes, etc.). En somme, ces conditions sont politiques, elles ont un lien fort avec autrui et sont dirigés dans un *réseau*¹⁴² de relations où j'entrevois là encore, la figure d'une micro-société (que je m'efforce de faire « fonctionner »).

Pour résumer, pour qu'il y ait chantier il faut qu'il y ait des matériaux, des outils, des machines, et des hommes et des femmes pour les mettre en mouvement. Eux-mêmes ne sont jamais inertes, stables ou fixes, ils sont en mouvement et en déplacement de façon continue. La photographie et mes dispositifs doivent rendre compte de cette effervescence et de ce déplacement auxquels le chantier renvoie.

¹⁴¹ Portée par une équipe (majoritairement masculine) où l'omniprésence du corps-outil (viril et fort) qui déplace des charges lourdes est largement admise dans l'inconscient collectif.

¹⁴² Action de créer des agencements, des relations, des connexions, des liens entre des éléments sans les hiérarchiser. Peut être dans des directions horizontale, verticale, oblique selon le contexte où il est créé (tableau du vocabulaire de la recherche p. 77). Mot qui fait référence à Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2011) ainsi qu'à la figure du *Rhizome* défendue par Deleuze et Guattari (1972).

« L'architecture c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. » pouvait affirmer Le Corbusier lorsqu'il opposait le monde de la Construction à celui de l'Architecture. Le premier sert à « faire tenir » (la main y est directement engagée) tandis que le second sert à « émouvoir », c'est « une pure création de l'esprit », une fabrication. (Le Corbusier, 1923, p. 9). Mais « Le Corbusier aurait-il construit les mêmes édifices que ceux qu'il nous a laissés s'il avait réellement mis en pratique les principes qu'il prônait. » (Ingold, 2017, p. 297) ? L'humain, représenté par les ouvriers et les outils se rencontrent dans une cacophonie que je qualifierai d'émouvante moi aussi. Cette synchronisation et simultanéité du geste (celui des machines et des hommes qui les manipulent) m'hypnotisent. Je passe des heures dans la rue, derrière les grillages, à observer ce ballet mécanique que je compare à une danse, mais sans chorégraphie écrite à l'avance, une rythmique engendrée par les pouvoirs (publics / privés), par le besoin toujours plus grand de logement – d'investir toujours de nouveaux espaces-territoires de la ville. En observant les ouvriers à l'œuvre je m'observe moi-même, je me retrouve dans cette quête et cette lutte physique avec la matière qui se produit dans l'atelier. Ce moment particulier où l'on fait des tests à l'aveugle, où l'on coupe le papier, où on l'ajuste, puis on le superpose à d'autres, où on en travaille un plus épais, qu'on insère à l'intérieur de l'imprimante, en espérant que malgré ces multiples manipulations il puisse passer à travers la fente d'alimentation, que cela permette, une fois imprimé, d'envisager le support adéquat à un sujet – d'équilibrer et de cerner mieux ce que l'on veut voir (du réel).

L'anthropologue écossais Tim Ingold introduit ce rapport homme-matière dans son livre paru en 2017, sous l'acronyme « 4A » (anthropologie, archéologie, art et architecture) et réunissant l'ensemble de ses cours donnés à l'université d'Aberdeen (Écosse). Il réfléchit notamment à la dissociation-association de la pensée et de l'activité, de l'esprit et de la main :

Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il doit travailler et le processus de fabrication consiste à « unir ses forces » aux leurs, les rassemblant ou les

divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger. (Ingold, 2017, p. 60).

Gordon Matta-Clark fervent opposant aux idées véhiculées par l'architecture moderniste (dont Le Corbusier est un des représentants), appréciée trop souvent des élites et des classes socialement aisées selon lui, juge ses propres actions sur le bâti ainsi : « bien que ne travaillant plus en tant qu'architecte, je continue de concentrer mon attention sur les bâtiments en cela qu'ils constituent à la fois des évolutions culturelles en miniature et un modèle des structures sociales dominantes » (Matta-Clark, 1975, (2006), p. 120). Dans chacune des découpes architecturales de Matta-Clark, on pouvait lire un message clair : « nous ne sommes pas prisonniers de ces murs », au contraire, ils devraient nous donner la capacité de transformer notre environnement, d'avoir le pouvoir de changer notre quotidien. Cette idée radicale et synonyme de liberté pourrait me permettre d'orienter la réflexion autrement, si le chantier était comparable à une identité, il serait *queer*. Car le *queer* (synonyme en anglais de *freak*, bizarre) est ce qui est mouvant, instable, en transition, en construction. Est-ce si incongru de l'évoquer ici pour parler d'architecture ? L'étymologie de *queer* dont la racine indo-européenne *twerkw* signifierait « à travers » (Sedgwick, 1993, « Queer now »), passer au travers, décroquer, transformer dans le passage des disciplines, dans celui du temps ou dans celui des sujets photographiés, je l'associe fortement à un chantier. En effet, « la notion de chantier implique que rien n'est assigné d'une manière fixe [tout comme le *queer* ne peut être assigné à une seule identité] que tout relève de l'idée d'unité relative [là où le *queer* aspire aussi à l'impermanence de ses formes], parce que tributaire d'un contexte et d'une dynamique de relations. » (Lefebvre, 2006, p. 37). Est-ce ici que se situe l'objectif du mot *queer* appliqué à la notion de chantier photographique ? C'est-à-dire, résister à la logique productiviste en engageant l'image dans une action qui insiste sur l'intégration de ses dimensions matérielles et optiques prioritairement et qui se détourne pour cela d'une « finalité définitive », c'est-à-dire de la réalisation d'un objet, d'une installation ou d'une photographie destinée purement à l'institution / au

marché de l'art. Mais est-ce cette seule dimension du *queer* qui s'applique au chantier ? Ce qui n'est pas fini (toujours en cours d'achèvement – qui décroïsonne les catégories et qui annule la hiérarchisation de genre) ne peut donc être défini. Le *queer* ne supporte aucune définition, il est une attitude, une donnée qui travaille et traverse mon chantier photographique. Le chantier sert à « planifier la ville, c'est à la fois penser la pluralité même du réel et donner corps à cette pensée du pluriel ; c'est savoir et pouvoir articuler. » (de Certeau, 1990, p. 143). Le *queer* sert à articuler ce pluriel (celui des matériaux, des étapes de travail, des individus qui y travaillent) et l'hétérogénéité des rapports humains et hiérarchiques que j'entrevois à l'intérieur du chantier. En somme, ce qui est politique dans mon chantier c'est le fait de ne hiérarchiser aucun élément (les tests ou objets récupérés sont aussi importants que les œuvres davantage « finies ») et d'être dans une attitude et un recyclage conscient de tous les matériaux, les objets et les images qui en émergent à chaque étape de travail.

Un autre mot traverse ma pratique c'est le « quelconque » pris dans son sens potentiel, c'est-à-dire ni spécifique, ni générique. Il ne hiérarchise rien lui non plus : il marque l'indétermination quant à la qualité ou à l'identité. Il s'utilise pour qualifier quelque chose de banal, de commun, voire d'insignifiant. Il rejoint aussi le concept de « Neutre »¹⁴³ sur lequel je me suis penchée quelques années auparavant. Est quelconque-neutre ce qui est indéterminé dans son identité. Cependant, je n'assimile pas le *queer* au *quelconque*, car serait « quelconque » plutôt ce désir (ma recherche) de porter attention à la figure du chantier de construction, de révéler ce territoire (anonyme) en marge ancré dans notre quotidien et dont on préfère oublier l'existence. Cette attitude relève du *queer* et me positionne en marge, là où « les figurants massés sur les côtés » (de Certeau, 1990, p. 11) se retrouvent au quotidien. Le « chantier serait pris en tant que lieu éclaté, présentant des points de vue multiples qui viennent fracturer l'idée de totalité » et qui par cela, fait de la figure contemporaine du chantier la garante

¹⁴³ *Architecture des corps - décors architecturés (le Neutre barthésien)*, titre de mon mémoire de maîtrise en Arts Plastiques, 2011, Université Paris 1, sous la direction de Jean Da Silva.

d'une remise en question de « la pensée consensuelle et englobante. », elle devient symbole de diversité. Les propos de l'anthropologue français Marc Augé complètent cette hypothèse (Lefebvre, 2006, p. 34) :

Le langage politique est naturellement spatial, sans doute parce qu'il lui est nécessaire de penser simultanément l'unité et la diversité. Les notions d'itinéraire, d'intersection, de centre [...] sont les formes élémentaires de l'espace social. (Augé, 1992, p. 92).

Faire du chantier un lieu intrinsèquement *queer* et *quelconque*, c'est imaginer celui-ci s'infiltrer au-delà des structures précaires que j'invente – mes dispositifs photographiques – pour court-circuiter les normes dominantes, annoncer de nouvelles perspectives et pourquoi pas imaginer faire éclater en morceaux les précédentes (une image est bidimensionnelle, une image se regarde dans un cadre etc.), celles si caractéristiques du médium (le cadre, le format ou l'accrochage) et souvent largement admises (malgré cette normativité criante) pour présenter une image à un public en galerie.

3.5. La dimension philosophique de l'image : son hors-champ

Pour poursuivre la réflexion, j'aimerais revenir sur la définition et la terminologie première du mot *chantier*, qui désigne d'abord un entassement de matériaux : « c'est le tas qui est pointé dans l'entassement, c'est-à-dire d'une part l'absence d'ordre et le désordre [...] » (Ferrere, 2017, p. 15). Le chantier est donc toujours gouverné par une certaine utopie, celle qui conjugue paradoxalement ordre et désordre, et il n'est pas simple de vouloir entretenir – faire advenir – en images et en dispositifs, ce désir utopique, porteur de stabilité tout autant qu'il est constitué de transitions ou d'*espacements*¹⁴⁴, c'est-à-dire de ruptures (j'y reviendrai spécifiquement à la partie 3.5.1. page suivante).

¹⁴⁴Ensemble de gestes artistiques, d'actions, de stratégies qui se produisent dans l'atelier ou la galerie, définition donnée dans le tableau de vocabulaire p. 77.

La photographie est, quant à elle, une écriture qui fait proliférer ce que Jacques Derrida appelle aussi l'*espacement* (cité par Krauss, 1990)¹⁴⁵, écart, ou retard avec le réel, redoublements et dédoublements, réversions, photomontages, surimpositions, collages, artefacts. « Espacement » est un mot, un concept, un mouvement indissociable de la *différance*, de l'*inconscient*, du *supplément*, dont Derrida a déployé une grande diversité d'aspects et d'approches dans la triple série de livres¹⁴⁶ publiés en 1967. Ainsi, « espacer », c'est mettre de l'écart, interposé, cadré. Un autre mot désigne ce processus : *entre*. Le mot « entre » n'a aucun sens en lui-même. Il dépend du système dans lequel on le fait travailler, c'est la même chose pour moi avec le mot « chantier » lorsque je le fais travailler à l'intérieur de mes réflexions plastiques et théoriques pour l'appliquer à la réalité de mes expositions. Les temps qui régissent le chantier, la succession et la construction des étapes contribuant à son bon déroulement, sont fragmentés, ces temps divers laissent indéniablement des « entre », des *espacements*, des trous (qui ne s'expliquent pas toujours) dans ma pratique de l'image. La réalisation d'une exposition laisse un *intervalle* suffisamment large pour que le projet ou sa maquette se déforme et s'enrichisse lors de ce passage au réel, et devienne ainsi prétexte à expérimentation (3.5.2.).

3.5.1. Le chantier : construction et destruction du sens

Après avoir explicité en quoi le chantier de construction est le lieu qui met du sens en *situations* et crée des tensions (des *rapports*) physiques, plastiques, sociales, hiérarchiques entre des individus, entre différents corps de métiers et entre des matériaux divers (intégrés à l'architecture), il sera question maintenant d'analyser ces

¹⁴⁵ « La photographie s'est toujours dissociée du réel en se combinant avec des règles de composition issues de la tradition (le cadre), en faisant appel à des légendes, des textes, des signes complémentaires ou des suppléments imaginaires qui s'ajoutent à l'image brute. » (Krauss, 1990, p. 122)

¹⁴⁶ *De la grammatologie* (Éditions de Minuit, 1967), *L'écriture et la différence* (Éditions du Seuil, 1967), *La voix et le phénomène* (PUF, 1967). Pour saisir son sujet, un photographe doit d'abord le cadrer. Le cadre n'est pas dans la photo, il s'y ajoute (comme le titre ou la légende). C'est une logique structurelle [celle du *parergon* de Jacques Derrida] à laquelle le photographe ne peut pas échapper, même s'il procède au hasard ou même s'il se concentre sur les détails. *Parergon* signifie donc un hors d'œuvre, un élément qui se tient au bord de l'œuvre, à côté, un accessoire, un reste, quelque chose d'insolite.

espaces, *entre et au-delà* de mes images qui font « tenir ensemble » ces tensions, les déplacent peut-être ailleurs.

Dans les sociétés modernes la pratique ordinaire engendre la laideur [...], le modernisme a surenchéri sur le moderne pour nous laisser accroire que la notion d'harmonie est périmée, qu'aujourd'hui la beauté se nourrit de contrastes, de tensions, se ruptures (Berque, 2008, p. 72-74).

Ma pratique du chantier photographique est proche de cette vision de Berque qui déplore ici la mort du paysage et de son harmonie au profit du modernisme du ^{xx}e siècle. La société prend ses racines dans le banal, l'ordinaire, le quotidien mais qui sont aussi des sources de tensions et de (d)é(sé)quilibres dont le chantier de construction, philosophiquement, pourrait être un des facteurs multiplicateurs ou exponentiels de ces maux/mots. Les sites en chantier sont pleins d'intérêt pour analyser, pour comprendre, au sens large, les frictions qui (co)habitent dans la société. Je complèterais le propos de Berque avec *Le regard pensif* de Régis Durand qui voit dans la photographie « un rapport intrinsèque à la catastrophe, au point ou à l'instant d'effondrement, de retournement, où quelque chose va se défaire » (Durand, 1990, p. 37) et va changer d'état. Cette citation me permet de lier cette qualité de la photographie au chantier de construction qui est aussi un lieu où le construit rencontre simultanément sa désarticulation – c'est-à-dire qu'il peut s'effondrer à tout moment. Dans cette même posture de transformation engendrée par la photographie qui s'intéresse au sujet du chantier, A. Ferrere déclare quant à elle, que :

Le chantier est porteur d'une dualité intrinsèque. Selon le métarécit qui gouverne un discours, utopique ou dystopique, un des deux versants du chantier prend le dessus. Si le discours moderniste privilégiera la symbolique positive du chantier, en tant que lieu de construction, le discours dystopique privilégiera au contraire le chantier en tant que destruction inéluctable de toutes choses. (Ferrere, 2017, p. 49).

Dans cette opposition moderniste dystopique, je vois le chantier comme la possibilité même du changement, un changement (positif) à la portée de l'œil de chacun, de sorte que cette scène quotidienne met en évidence ce potentiel de changement individuel, d'une action que tout le monde peut entreprendre pour soi ou pour les autres. C'est notamment là que du politique s'insère à cette observation du quotidien, il n'y a aucun désir de mémoire ou de souvenir dans l'acte photographique ; seulement le désir de supprimer la réalité, comme le rappelle justement Gaston Fernandez Carrera (1986). En photographiant le chantier, je fais acte d'engagement, d'une intentionnalité, je fais cohabiter la construction du sens que je projette sur lui avec la destruction de la réalité – du changement – à laquelle je l'associe instinctivement : tensions, ruptures, écarts. L'image que je produis à partir du chantier de rue ou que je prolonge par mes dispositifs, construit une autre réalité plus supportable, harmonieuse et équilibrée.

Cependant, et il est important de le rappeler, le chantier n'a rien à voir avec la ruine à laquelle on l'associe généralement. La ruine a pour finalité la disparition du bâti contrairement au chantier qui le construit et l'érige. Pour appuyer cette affirmation, Robert Smithson confirme lui aussi que le chantier est plutôt « l'opposé de la ruine romantique car les constructions ne tombent pas en ruine après leur édification mais plutôt s'élèvent sous forme de ruine avant même leur construction. » (Smithson, 1996, p. 55). Érigé sur des parcelles désertées depuis des mois, un chantier en cours d'élaboration est constitué de plusieurs zones « endormies », dans le sens où elles sont provisoirement abandonnées, ne servant pas vraiment tous les jours, certaines font plutôt office de lieu d'entreposage où les matériaux sont en attente d'être utilisés. J'ai photographié il y a quelques mois un chantier dans le quartier de Parc Extension à Montréal. Tous les éléments qui le composaient semblaient à leur place, dans cette attente – cette latence – de servir prochainement à la construction d'un projet architectural. En aucun cas je n'y voyais les vestiges d'un état passé qui aurait été abandonné à la hâte, c'est-à-dire une ruine contemporaine.



Figure A50 : L. Rocher, *Parc Extension*, photographie numérique, 24 x 36 po, 2017.

Joseph Nasr s'interroge dans son troisième chapitre (*Le Rien en architecture et l'architecture du Rien*) sur les liens entre l'acte et l'essence de la destruction et relève la spécificité de l'acte de « destruction » mis en avant par Derrida qui au lieu d'anéantir propose de *décortiquer*. C'est là le propre de la destruction créatrice, et c'est peut-être là aussi que le chantier opère, par la matière décomposée qu'il propose. (Ferrere, 2017, p. 51).

Je me propose de « décortiquer » l'image pour le spectateur de la même façon que je la fabrique pendant l'acte photographique ou me la représente à moi-même dans une installation. Aussi, les matériaux friables, démontables, opérables, modulables, constructibles sont retenus pour ces mêmes qualités de polyvalence, donnant accès par couches à tous ces temps d'apparition de mes sujets. Il me faut creuser l'image pour découvrir l'ensemble de ses épaisseurs et découvrir alors le sens que je leur donne, ses indices.

Regarder un chantier c'est avant tout regarder la matière avant qu'elle prenne forme, ou après que la forme soit détruite, dans un entre-deux de la matière, à un

moment donné [...] ce sont les matériaux dans leur état le plus trivial qui sont donnés à voir. (Ferrere, 2016, p. 90).

La fragilité et la présence de matériaux bruts (journal, papier, bois, cuivre...) utilisés dans mes installations, retenus pour cette simple qualité, c'est-à-dire des matériaux que l'on n'a pas besoin de respecter car ils sont déjà imparfaits, « pauvres », constitués d'une précarité intrinsèque, me permet d'explorer en profondeur les artefacts de ma pratique (trace de doigts sur une image, poussières visibles, plis du papier, aspérités du bois, etc.). Ces matériaux « dans leur état le plus trivial » rendent nécessairement compte de tous ces états de fabrication rencontrés, les « entre-deux de la matière ». Choisir de travailler des « matériaux bruts » par l'intermédiaire de la photographie, c'est faire preuve de résistance-résilience face à la précision et à la perfection du médium (qui est encore considéré à tort par beaucoup, comme devant être l'exacte copie du réel, précise et objective). L'image est fabriquée et révélée par ses défauts de captation et de production du réel. Ainsi, je prends mes distances face à un réel que je qualifie de lisse et dont je ne suis pas satisfaite car je ne m'y reconnais pas. J'annonce un lâcher-prise, un lâcher-voir d'une image réalisée dans ces conditions. J'apprends à domestiquer mon médium à chaque déclenchement de l'appareil, je tente non pas de proposer une copie du réel ou son double mais une troisième option (son hors-champ) celle d'une réalité perceptible – perfectible – un *supplément* de réel (Campeau, 1995, p. 32). Voilà ce qui relève de ma philosophie de l'image photographique.

3.5.2. Chronologie de la pratique – la notion de projet

La notion de « projet » (utilisée en architecture, urbanisme, ou en paysage)¹⁴⁷ où l'esprit fait un détour par l'idée de ce qui n'est pas encore, est indissociable d'une pensée utopique (« qui n'existe que dans l'imaginaire ») et inhérente à celle du chantier. Le « processus de pensée devient un acte d'attente, d'écoute, de collaboration et de dialogue (par lequel) on apprend [...] » (Pallasmaa, 2009, p. 111). Ainsi le temps n'est

¹⁴⁷ Alain Bublex, série « projet en chantier », 2000. Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 1996. Le projet représente selon lui, la figure de la modernité par excellence. Voir la définition de *Projet* dans le tableau de vocabulaire p. 77.

plus uniquement linéaire, il fonctionne dans une succession d'opérations et d'étapes (re)connues de ce qui crée du sens et la valeur de l'œuvre. *Projet* s'entend ici dans le sens de ce qui « implique un *jet en avant*, un regard lancé vers le futur, (qui) est un rassemblement, une manière de réunir ensemble » (Ingold, 2017, p. 270). De la même façon, le *réseau*¹⁴⁸ tend à créer des agencements, des relations, des connexions, des liens entre des éléments sans les classer.¹⁴⁹ *Projet*, c'est aussi un mot qui appelle dans sa définition à la non-finitude, au processuel, à la façon systématique que j'ai de nommer des œuvres finies plutôt comme étant encore des *travaux en cours*, des *fabrications* ou des *pièces*.

Le *projet* est donc une mise en réseau du processus. Le processus est contenu dans le projet, il est le tremplin qui permet son avancement. Le temps de l'exposition fait tenir ensemble le projet de départ avec celui d'arrivée. L'exposition est, selon ce principe, un « projet » public qui construit des « non-distances »¹⁵⁰ donc du *réseau* entre les éléments qui la composent. Dans l'ensemble de cette recherche, j'espère avoir manifesté cette capacité à maintenir à distance ce sur quoi je travaille depuis plusieurs mois (voire années) au moment même où j'y travaille. « Voir c'est avoir à distance. » disait Merleau-Ponty (1960, p. 27). Je reformulerai cette affirmation plutôt ainsi : « voir c'est avoir sans distance », avoir le moins de recul possible sur son sujet afin de pouvoir y déceler du lien, de l'imaginer en relation à d'autres éléments. Voir ce que je fais, tout comme écrire cet essai, est aussi une tentative de « coopérer » avec mon propre travail. J'ai tenté un regard prospectif et rétrospectif sur ce qui se produit dans l'atelier et en dehors de lui en galerie. Après cette question de la distance (qu'opère consciemment l'écriture), se pose celle de mon rapport à l'archive et à celle de la documentation de ma pratique. Utiliser cette documentation d'archives fournit

¹⁴⁸ Voir pour compléter cette définition le tableau de vocabulaire p. 77.

¹⁴⁹ Ces liens peuvent être situés à l'horizontale, à la verticale, à l'oblique selon l'espace où ils se produisent ou se reproduisent.

¹⁵⁰ Notion empruntée au titre de l'exposition *Construction de distances* de Didier Weirmeren, vue au FRAC Bretagne en 2016.

l'occasion de continuer à produire, à exposer, à photographier, à actualiser¹⁵¹ la pratique. Mes archives sont donc un moyen de rester continuellement en activité. Ces archives sont peut-être déjà de futures œuvres en devenir, des « œuvres-documents »¹⁵². Actuellement, je m'interroge sur comment pratiquer mon *chantier photographique* uniquement à partir de mes archives – sans autre modification ou transformation de celles-ci. À savoir maintenir, ces photographies d'expositions, ou d'expérimentations d'atelier sans visée esthétique, et leur donner autant de valeur – de place – dans une exposition que le reste de ma pratique.

J'imagine ainsi aisément un *projet* d'exposition uniquement constitué d'archives de ma pratique en galerie. Avec pour ambition de véhiculer et de retranscrire l'expérience *in situ* du spectateur en même temps que la représentation de l'exposition elle-même, tout cela au sein d'une autre exposition dont elles (l'expérience et la représentation des précédentes expositions) seraient les sujets principaux de ces « œuvres-documents ». Il ne serait pas nécessaire de préciser alors que ces « œuvres-documents » proviennent d'une autre exposition, afin d'ajouter à leur autonomie, de les concevoir comme œuvre primaire de même nature qu'une photographie ou un dispositif de spatialisation. Ce simple geste annulerait les conventions de présentation des documents et des œuvres en galerie, l'un et l'autre ne disposant plus dans ce *projet* d'un traitement ou d'un statut spécifique. *Œuvres et anti-archive*¹⁵³ seraient deux matériaux distincts mais tous les deux premiers à ma pratique, cela prolonge l'idée de ne pas hiérarchiser les différents temps du processus de création – ou autres éléments qui construisent mon travail photographique.

¹⁵¹ Je pense au terme « actualisations » de Claude Rutault qui signifie « expositions » pour lui, *Chorégrapheur l'exposition*, p. 167.

¹⁵² Voir aussi le terme « logical pictures » qu'emploie R. Smithson, pour évoquer ce type d'œuvre-document-archive (s'intégrant au *non site*) en dialogue avec les sites sur lesquels il intervient en nature.

¹⁵³ Voir la définition dans le tableau de vocabulaire p. 77.



Figure A51 : L. Rocher, vue partielle de l'exposition *Traverses*, projection de *Diaporama* (constitué des vues d'une exposition présentée antérieurement au Japon, elles sont projetées ici sur une structure en plywood installée dans la galerie), galerie Occurrence, 2019.



Figure A52 : Gordon Matta-Clark, *Splitting*, polyptique photographique, 40 x 30 po, 1974.

Dans le cas ci-dessus, Gordon Matta-Clark documente ses performances architecturales, ici *Splitting*, qui deviennent grâce au collage, des œuvres à part entières, qui se sont d'ailleurs intégrées par la suite à ses expositions – documents de sa pratique. Cet exemple photographique rejoint ma récente application – mise en exposition – du *projet* d'intégration de ma documentation d'une précédente exposition, à l'intérieur d'une autre. À la page précédente (voir aussi annexes A, documentation de l'exposition *Traverses*, Occurrence, 2019) la figure A51, présente une vue partielle en gros plan d'un détail d'installation présentée en galerie et souligne cette chronologie (non-linéaire) de ma pratique, ce point de contact que je cherche maintenant à affirmer entre archive personnelle, documentation d'exposition, projet, exposition, œuvre.

En introduction du présent chapitre, j'ai complété le terme de dispositif en le comparant avec celui de protocole puis de chantier, en affirmant qu'ils se rejoignent tous les trois dans cette même intention de départ, celle de faire « tenir ensemble » ce qui est hétérogène, les éléments – inanimés ou animés – qui y travaillent. Certains artistes décident de maintenir visibles ces traces de leur processus dans le temps de l'exposition, soit qu'elles contribuent au même titre que l'œuvre finale à la démarche globale (conceptuelle et processuelle) de l'artiste (Fischli & Weiss, Ibghy & Lemmens, Laura Lamiel) ou soit qu'elles sont déjà considérées par celui-ci comme des œuvres à part entière (les collages photographiques de Gordon Matta-Clark à la page précédente) qui serviront certes à nourrir la documentation et l'archive de la pratique mais également, offriront au travail une autre dimension spatiale (J. Monk). Comment les stratégies de ces « expositions de chantier » (3.1.) déplacent ou transforment-elles notre rapport à l'espace d'exposition puis informent-elles le spectateur sur la chronologie du « travail » de l'artiste ?

L'atelier fut imaginé comme ce point de passage – de convoi – du chantier (où le prélèvement de la matière photographique s'opère) jusqu'à la galerie (où la mise en vue et l'agencement en dispositifs de mes images entre elles se déploient). Dans une deuxième partie, je suis revenue en détail sur la dimension matérielle (corps, image, matière) de mon corpus. Comment le support et le format, influencés par l'apparition de l'image (3.2.1) et sa fabrication, sont pris dans une chronologie d'actions qui a lieu dans l'atelier – des actes (3.2.5.) peuvent-ils aussi se répondre et se (dé)former l'un et l'autre ? L'activité du bricolage (3.2.6.), cette manipulation de la matière photographique – et les outils et machines qui la génèrent, est une seconde manière d'approfondir le rapport de proximité entre mes dispositifs et la figure du chantier, en évoquant notamment cette dimension matérielle voire politique (l'acte de recycler la matière brute) qui fait émerger ce savoir-faire amateur et autodidacte. Ce qui me permet d'affirmer que tous deux, le dispositif et le chantier, organisent et composent avec logique, des éléments hétérogènes, afin de produire des effets en vue de ce résultat, (une image ou une construction architecturale). La production des

œuvres (photographiques) tout comme la disposition de celles-ci font émerger une temporalité ressemblant à certaines caractéristiques du chantier de construction : des dispositifs qui font advenir l'espace (3.3.) (de la galerie) tout comme ce sont les matériaux bruts qui font tenir un édifice (le chantier - l'architecture) et non l'inverse. Le non-humain symbolisé par les outils, les matières et les machines a été envisagé comme prolongement de la tension et de la vulnérabilité des corps (les ouvriers-les techniciens) sur un chantier (3.4.). C'est alors que j'ai évoqué le chantier comme un espace « queerisé », aux points de vue multiples, un lieu éclaté forcément décroisé (et ouvert) qui par cette absence de totalité, d'aspect fini, ne permet pas d'être défini entièrement. Le rôle joué par les artefacts-accidents, tests d'impressions, supports précaires ont servi à appuyer ce propos (3.2.4.). Aussi mes expositions, mes vues, mes dispositifs renvoient-ils tour à tour au chantier (matériaux, sujets), à l'atelier (le processus, l'aspect temporel de l'œuvre) et à la galerie (ses aspérités et normes de présentation). Le montage de l'exposition ainsi que la documentation de la pratique (anti-archive) réunissent cet « entre trois » des espaces où la création se déploie : chantier, atelier, galerie.

C'est dans cette intention, celle de regarder « de travers », que j'ai donné un accès privilégié à la diversité et au pluriel, caractéristiques des éléments de mon chantier photographique. Le *quelconque* et le *queer* (3.4.) par leurs définitions sont devenus visibles et ont été associés à cette variété des matériaux / matières utilisé(e)s, la succession des étapes de travail (relevant de la banalité du quotidien, du bricolage) ont contribué au processus d'élaboration de mon chantier photographique. Ce dernier se joue des codes de présentation du médium (format et support) afin d'aller à l'encontre d'une pensée consensuelle et englobante (que je compare formellement au lisse et au plat de l'image ainsi qu'à l'espace (aux murs) où généralement elle s'accroche. Cette notion inventée de *chantier photographique* accompagne cette hétérogénéité des rapports humains et matériels, prône la non-hiérarchie des étapes du processus pour « faire pratique-œuvre » et ainsi entend faire cohabiter constamment l'impossible : la construction et la destruction (des dimensions) de l'image.

CONCLUSION

Il y a dans la figure du chantier, un commun, un air de déjà-vu, quelque chose de connu qui est lisible peu importe l'endroit du monde où l'on se trouve et peu importe qui le regarde :

Combien de professionnels ou de profanes se sont interrogés sur l'objet en cours d'édification derrière les palissades qui ferment un chantier ? Combien se sont perdus à suivre des yeux l'ascension verticale des monte-charges, à compléter mentalement les vides laissés par la grille de la structure et ceux qui restaient entre le niveau atteint et le sommet de l'édifice ? à spéculer sur son aspect définitif et, le cas échéant, à se poser la question de où va nous mener ce rythme de croissance, ces nouveaux horizons, ces vues qui peu à peu se referment, ce paysage urbain en perpétuel changement ? (Reichlin, (Nègre), 2018, p. 214).

Provoquant l'incertitude, promettant des jours meilleurs ou rassurants quant à l'avenir proche d'un futur différent, le chantier n'a pas d'identité, de nationalité, de terrain propre. Il fait circuler et se déplacer dans un mouvement reconnaissable, les concepts qu'il porte intrinsèquement en lui et que j'ai souhaité développer dans cet essai : dé-re-construire, l'inachevé et le fini, la matière brute et ses résidus, le mouvant et l'instabilité, en somme le processus par lequel des tensions peuvent advenir pour qu'un certain équilibre soit retrouvé avec le temps. Ériger un édifice ou le détruire (reconstruction d'une ville après la guerre, crise immobilière, gentrification, etc.) revient à créer une zone temporaire qui (dé)sature un territoire et qui est ouverte sur sa propre transformation. C'est-à-dire à adopter une attitude qui sert à penser le lieu où nous sommes comme étroitement dépendant de ce que nous y projetons mais plus important encore qui peut influencer ce que nous voudrions y devenir.

Cette thèse aura tenté ainsi d'unir le chantier, ce qu'il invite à réfléchir, avec ma pratique de la photographie, comme si après tout, les mots pouvaient consolider ce qui existe déjà : construire au présent l'image de ma pratique dont il m'a été parfois difficile de trouver (toujours) les mots justes. Ce réel que je construis d'images en images, de fabrications en fabrications, d'installations en installations mais bien visiblement dans mon atelier, je l'ai exprimé à travers des dispositifs, des expositions, des dispositions de *mon chantier photographique*. Aujourd'hui, je suis où il en est, j'incorpore ce qu'il a produit en moi, non pas dans la forme mais dans l'émotion : en démêlant le fil de ma pensée et en définissant le cadre (fictif !) courant autour de mes images, celui qui les relie ou les emmêle parfois, celui qui se laisse surtout flotter à chaque extrémité et qui m'a donné envie de faire avec d'autres nœuds. Dans ces trois gestes, celui de *dire*, par extension celui d'*écrire* et celui de *faire*, j'ai revécu les mouvements qui m'habitent face au chantier de construction ; ceux qui forcent l'ouverture, ceux qui résistent :

Cette incomplétude voulue de la pensée maintient [...] une retenue face à la volonté de les [œuvres] atteindre parfaitement, leur imprimant une pareille permanence de non résolution ou l'affirmation semblable de cette détermination par ce que l'on ne sait pas [encore] (Lefebvre, 2006, p. 37).

Par ces mises en correspondance passagères de mes images, le « chantier photographique » a été observé dans son développement tout au long de ces trois chapitres. J'ai débuté au chapitre I par la description détaillée de l'exposition *Outre mesures*, en développant le vocabulaire qui lui a été associé dans ma recherche, pour dessiner ses premiers plans de construction. J'ai complété cette notion inventée – mon système de pensée – en cherchant au chapitre II le contexte historique et artistique dans lequel la faire exister au présent. L'aspect processuel de ma pratique de l'image qui s'équilibre entre un souci constant de construire et faire apparaître mes sujets et le désir tout aussi fort de vouloir exprimer leur fragilité (leur précarité) jusqu'au risque parfois de les voir disparaître, aura pointé les ambivalences et les engagements dans

ma démarche de photographe. Au chapitre III, j'ai développé l'emplacement des dimensions matérielles, spatiales, politiques et philosophiques que possède mon chantier photographique. Sous cet aspect organisationnel et méthodologique, il est apparu dans l'écriture que ces dimensions sont plus encore solidaires et poreuses entre elles, qu'autonomes ou distinctes.

Mes images, malgré les limites de leurs cadres, ne peuvent participer à leur propre achèvement-édification. Ce texte aura essayé de faire d'elles les témoins et les productrices d'un bruit sourd et continu, celui de la pensée en train de se faire. Ma pratique photographique entend maintenant faire résonner longtemps dans ce présent, les images qui ne sont pas encore là, celles qui sont perdues déjà, celles qui se multiplient maintenant. Reprenant la métaphore de la vague en perpétuelle mouvement ou de l'herbe folle qui croît sans limiter sa zone d'expansion, chaque embrun, chaque brin, chaque image est différente, jamais la même, mais plutôt des variables accompagnant un mouvement hétérogène et incertain, celui de l'*inachèvement*. Mon travail d'artiste préserve ce dernier, l'entretient peut-être bien. Grâce à ces lignes qui ondulent et s'évanouissent par moment, je réalise que je cherche décidément à réaliser et à décrire toujours la même image, même si sa forme a évolué avec le temps. Le désir de neutre qui m'habitait précédemment¹⁵⁴ s'est transformé en désir comparable, celui qui identifie le chantier (vivre) en soi. Soumis à mes propres faits et causes, mes histoires personnelles et biographiques auront accompagné l'écriture de cet essai même si toutes n'auront pas pu être révélées à travers elle.

Et pourtant, l'idée d'exprimer la forme de mon processus de création, cet élan qui m'anime lorsque je photographie, que je m'agite, que je m'approche, que je me saisis de ce réel et que je tente de lui redonner une perspective n'est-il pas l'effet unique et véritablement recherché par ce travail d'écriture ? La nécessité à cette seule action de photographier – de voir (chapitre II, 2.2.4.) m'aura nourri aussi en mots.

¹⁵⁴ Le titre de mon mémoire de maîtrise reprenait ce thème de la construction « architecture des corps-décors » en 2011 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Jean Da Silva.

Finalement, écrire une thèse n'est pas si différent de ce qui peut se produire dans la fabrication d'une image, de sa prise de vue jusqu'à sa mise en espace en galerie. Écrire, comme pratiquer la photographie, c'est expliciter le « comment voir », « comment recevoir et percevoir » son contenu (son index et ses indices). C'est orienter, capturer et (ré)affirmer la volonté et la nécessité de faire mon travail d'artiste. « Créer les conditions de possibilités pour que quelque chose advienne, c'est une manière de transformer le réel, d'y creuser un trou¹⁵⁵, d'y inscrire un vide afin que dans ce vide-là quelque chose puisse justement, advenir. » (Bonn, 2009, p. 49). Michel de Certeau dans *l'Invention du quotidien* au chapitre « pratiques d'espace » évoque, par des termes connexes à ceux de la philosophe Sally Bonn, le pouvoir du discours, celui que j'ai adopté dans cette thèse et celui qui correspond au regard que je porte maintenant sur le chantier de construction : « Bien loin d'exprimer un vide, de décrire un manque, [le discours] le crée. Il fait place au vide. Par-là ouvre des jours ; il *permet* du jeu dans un système de lieux définis [les chantiers]. Il *autorise* la production d'un espace de jeu dans un damier analytique et classificateur d'identités. Il rend habitable [crée des espaces d'habitabilité]. À ce titre, je le désigne comme une *autorité locale*. C'est une faille [le discours sur les chantiers] dans le système qui sature de signification des lieux et les y réduit au point de rendre [le système] *irrespirable* » (de Certeau, 1990, p. 159). Loin d'être négatif, le processus qui m'a permis de trouver les mots pour raconter ce vide sans chercher à le remplir, à créer au contraire de nouvelles respirations entre mes images, les a fait être.

Ainsi le chantier, tout comme ma pratique artistique, « n'est pas seulement une promesse comme l'est le projet dessiné (d'une œuvre, d'une exposition etc.) mais bien le lieu où les choses adviennent » (Nègre, 2018, p. 205) et respirent. La main, l'appareil photographique, l'œil, la technologie empruntée, introduisent une marge d'erreur, d'approximation ou tout simplement d'incertitude. Chercher à résoudre cette incertitude donne corps à la pratique, lui confère une certaine réalité. L'idée *de chantier*

¹⁵⁵ Je fais ici un parallèle entre ce propos de S. Bonn et l'œuvre *Panorama*, 2018. (B.33. B.34. B.35).

photographique, telle que Servanne Montjour peut l'exprimer quant à elle, lorsqu'elle parle de l'*idée de photographie* se répondent, ces idées font de cette réalité plastique que je construis une certitude :

[...] considérant que le processus de construction d'une idée [l'invention dans mon cas de mon chantier photographique] est indissociable des conditions institutionnelles, matérielles, ou encore techniques de sa création et de sa transmission. Ainsi les conditions de transmission d'une idée [l'écriture de cette thèse tout comme une exposition en seraient des exemples] participent pleinement à son invention [celle du concept de chantier photographique] (Montjour, 2018, p. 59).

Cette thèse a eu pour ambition de consolider mon travail d'artiste inscrivant ce dernier non pas dans le contemporain qui l'incorpore nécessairement mais davantage encore, comme le dit si bien le poète et artiste Pierre Alechinsky (1994), de l'imbriquer dans le *temporain*. Cette notion à laquelle on pourrait faire correspondre d'autres mots : le tempo, l'action de battre la mesure du temps et donc celle aussi du présent, justifie cette écoute (de ma pratique) à laquelle j'ai essayé de me faire la porte-voix, la plus fidèle et la plus précise possible malgré l'absence parfois tangible de recul par rapport à ce qui est en train d'être produit : « c'est ce qui, puisqu'en mouvement perpétuel, échappe toujours, ce que l'on ne peut saisir, mais qui néanmoins s'affirme comme une chose et son contraire » (Barthes, 2002, p. 170-174). J'aspire avec cette parole de l'écriture, même encore à trous, qu'elle continue à faire naître chez moi d'autres visions-horizons. « Dans la vie, pourtant, il n'y a ni points de départ ni points d'arrivée. Il n'y a que des horizons qui s'évanouissent dès que l'on s'approche d'eux, pendant que d'autres horizons apparaissent dans le lointain. » (Ingold, 2017, p. 290). Les mains placées autour de ma caméra, ajustant mon œil, prolongeant et amplifiant par ce geste ce nouveau contact obtenu avec la réalité (écrite) de mes images, je vise cette fois l'objectif d'étirer l'horizon là où justement les mots ont disparu, là où je ne vois (encore) rien.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Rivages poche.
- Alechinsky, Pierre. (1994). *Baluchon et ricochets*. Paris : Gallimard.
- Antonioli, Manola, Jacques, Vincent, Milon, Alain, & École d'architecture de Versailles, (2014). *Paysages variations : autour du paysage comme variation artistique*. Paris : Loco.
- _____. (2015). *Machines de guerre urbaines*. Paris : Loco.
- Augé, Marc. (1992). *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, coll. « La librairie du XXI^e siècle » : Seuil.
- _____. (2003). *Le temps en ruine*. Paris : Galilée.
- Aumont, Jacques. (2011). *L'image* (3^e édition). Paris : Armand Colin.
- Bachelard, Gaston. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bailly, Jean-Christophe, collectif de photographes. (2014). *France(s) territoire liquide*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- _____. (1976). *S/Z*. Paris : Seuil.
- _____. Clerc, Thomas, & Collège de France. (2002). *Le neutre : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1977-1978* : Institut mémoire de l'édition contemporaine. Paris : Seuil.
- _____. (1979). *Cy Twombly*. Paris : Fiction et Cie. Seuil.
- _____. (1980). *La chambre claire*. Paris : Seuil.
- _____. (1984). *Le bruissement de la langue : Essais Critiques IV*. Paris : Seuil.
- _____. & Coste, Claude. (2002). *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977* : Institut mémoire de l'édition contemporaine. Paris : Seuil.
- Bataille, George. (1929) 1968. *Documents*. Paris : Mercure de France.

- Baudry, Jean-Louis. Le dispositif. In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. pp. 56-72.
- Baudry, Patrick. (2012). *La ville, une impression sociale*. Belval : Circé.
- Bawin, Julie et Pierre-Jean Foulon. (2010). *Art actuel et installation*. Presses Universitaires de Namur.
- Begleiter, Marcie. (2016). *Eva Hesse*. Documentaire, 105 min. États-Unis, Allemagne.
- Bénichou, Anne. (2010). *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Paris : Les presses du réel.
- Benjamin, Walter. (1936). 2013. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : éditions Allia.
- Berger, John. (2005). *Berger on Drawing* : Jim Savage (ed.). Cork : Occasional Press.
- Bernier, Léon et Perrault, Isabelle. (1985), *L'artiste et l'œuvre à faire*. Montréal : coll. « Pratique de l'art ». Institut québécois de recherche sur la culture.
- Berque, Augustin. (2000). *Médiance : de milieux en paysages*. Montpellier : Reclus.
- _____. (2008). *La pensée paysagère*. Paris : collection Crossborders. Archibooks.
- Berthet, Dominique, & Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques. (2012). *L'art dans sa relation au lieu*. Paris : L'Harmattan.
- Béziat, Julien et Tiberghien, Gilles A. (2014). *La carte à l'œuvre : cartographie, imaginaire, création*. coll. « ARTES ». Presses Universitaires de Bordeaux.
- Blackwood, Michael. (2012). *Lee Ufan : Marking Infinity*. Documentaire, 53 min. New York : Guggenheim Museum.
- Blanchot, Maurice. (1955). *L'espace littéraire*. Paris : éditions de Minuit.
- _____. (1969). *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- _____. (1983). *La communauté inavouable*. Paris : éditions de Minuit.

- Bois, Yve-Alain et Krauss, Rosalind. (1996). *L'Informe. Mode d'emploi*. Paris : Centre Georges-Pompidou.
- Bonn, Sally. (2009). *Les paupières coupées : essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*. Paris : La lettre volée.
- Borges, Jorge Luis. (1944). *Fictions*. Paris : Gallimard.
- Bourriaud, Nicolas. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Boutinet, Jean-Pierre. (1996). *Anthropologie du projet*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bublex, Alain. (2010). *Alain Bublex*. Paris : Flammarion.
- Buren, Daniel. (1991). *Les écrits (1965-90)*. Tome 1, 2 et 3. Bordeaux : Musée d'art contemporain de Bordeaux.
- . (1979). *La fonction de l'atelier*. Tome III, p. 72-77. Paris : Ragile.
- Butler, Rémy. (2015). *Réflexion sur la question architecturale*. Paris : Les Belles Lettres.
- Buydens, Myreille « Espace lisse / Espace strié », *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003, p. 132-134, Nice.
- Campeau, Sylvain. (1995). *Chambres Obscures, Photographie et installation*. Laval : Édition Trois.
- . (2006). « BGL : Du chantier au squat. » *ETC*, (73), p. 29–33.
- . (2009). « Apparaître et leurrer ». *Protée*, 37(1), p. 47–58.
- Carrera, Gaston Fernandez (1986). *La photographie, le néant*. Paris : Presses universitaires de France.
- Centre de Recherche Inter-langues sur la Signification en Contexte (CRISCO), *Dictionnaire des synonymes*, Université de Caen, Normandie, France.
<http://www.crisco.unicaen.fr/>
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), fondé par le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), France.
<http://www.cnrtl.fr/>
- Certeau, Michel de. (1990). *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*. Paris : (Nouv. éd.) Gallimard.

- Claass, Arnaud. (2014). *Du temps dans la photographie*. Paris : Filigranes éditions.
- Clément, Gilles. (2004). *Manifeste du Tiers-paysage*. Montreuil : collection « L'Autre Fable ». Editions Sujet Objet.
- Colard, Jean-Max et Singer, Juliette. (2010). Pour une « Poétique du Chantier ». *Ligeia*, 101-104(2), p. 45-46.
- Conord, Sylvaine. (2007). Usages et fonctions de la photographie. *Ethnologie française*, vol. 37(1), p. 11-22.
- Copeland, Mathieu, & Pellegrin, Julie. (2013). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les presses du réel.
- Davila, Thierry. (2010). *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Édition du regard.
- Debat, Michelle. (2009). *L'impossible image : photographie, danse, chorégraphie*. Bruxelles : La lettre Volée.
- _____. (2017). *Quand l'image agit !* Paris : Filigranes éditions.
- Deleuze, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.
- _____. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. (1972). *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*. Paris : éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Paris : éditions de Minuit.
- _____. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- _____. (1990). *Mémoire d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Seuil.
- _____. (2002). *Les arts de l'espace, écrits et interventions sur l'architecture*. Paris : Seuil.
- Descola, Philippe, Ingold, Tim, Lussault, Michel et Fau, Benjamin. (2014). *Être au monde, quelle expérience commune ?* Coll. Grands débats : mode d'emploi : Presses universitaires de Lyon.
- Didi-Huberman, Georges. (1992). *Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde*. Paris : éditions de Minuit.

- _____. (1998). *Les phasmes, essai sur l'apparition 1*. Paris : éditions de Minuit
- _____. (2013). *Phalènes : essais sur l'apparition 2*. Paris : éditions de Minuit.
- Dierkens, Alain, Bartholeyns, Gil et Golsenne, Thomas. (2010). *La performance des images*. Bruxelles : éditions de l'Université de Bruxelles.
- Dubé-Moreau, Florence-Agathe, « Nicolas Fleming, Se faire la cour pendant des semaines », Grande galerie de l'Œil de poisson, Québec, Esse 88, *Paysage*, automne 2016 (p. 104-106), Montréal.
- Dubois, Philippe. (1990). *L'Acte photographique et autres essais*. Bruxelles : collection « Médias ». Labor.
- Duguet, Anne-Marie. Bellour, Raymond. (1988). « dispositifs, Communications », n°48, « vidéo ». Paris : Seuil.
- Durand, Régis. (1990). 2002. *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. (2^e édition). Paris : éditions de la Différence.
- Ferrere, Angèle. (2016). *Du chantier dans l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- _____. (2017). *Esthétique de la photographie de chantier*. Paris : L'Harmattan.
- Foucault, Michel. (1966). (2009). *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes.
- _____. (1976). *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- _____. «Le jeu de Michel Foucault» (1977), *Dits et écrits*, tomell. Paris : Gallimard.
- _____. (1994). *Des espaces autres* (1984). dans *Dits et écrits 1954 - 1988*. (Vol. IV — 1980-1988), p. 752-762. Paris : Gallimard.
- Fumagalli, Andrea. (2015). *La vie mise au travail, nouvelles formes du capitalisme cognitif*. Paris : collection rhizome, Eterotopia France.
- George, Pierre et Verger, Fernand. (2013). *Dictionnaire de la géographie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Goethe, Johann Wolfgang von, (1810). 2000. *Traité des couleurs* (trad Henriette Bideau). Paris : Triades.

- Gombrich, Ernst, Didier Eribon. (1991). *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*. Paris : Adam Biro.
- Gordon Matta-Clark, catalogue d'exposition, (2006), « Proposal to the workers of Sesto San Giovanni, Milan, 1975 ». Barcelone : Musée National Centre d'Art Reine Sophie. Editions Poligrafa.
- Grout, Catherine. (2004). *L'émotion du paysage : ouverture et dévastation*. Bruxelles : La lettre volée.
- Hall, Edward Twitchell. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Seuil.
 _____. (1973). *Le langage silencieux* trad.de l'américain par Jean Mesrie et Barbara Niceall. Paris : Editions HMH.
- Heidegger, Martin. (1949). 1987. *L'Origine de l'œuvre d'art*. Paris : Gallimard.
- Humblet, Claudine. (2016). *Post-minimalisme et Anti-Form : dépassement de l'esthétique minimale*. Paris : éditions Skira.
- Immelé, Anne. (2015). *Constellation photographique*. Paris : Médiapop éditions.
- Ingold, Tim. (2011). *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : Zones sensibles.
 _____. (2013). *Marcher avec les dragons*. Bruxelles : Zones sensibles.
 _____. (2017). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Bellevaux : édition du Dehors.
- Jean, Marie-Josée. (2018). Serge Tousignant, *Exposés de recherche*. Montréal : Vox.
- Jean, Nathalie. (2018). « Autour de Jonathan Monk. Les vues d'expositions comme réalité augmentée ». (109) 56-65. *Ciel Variable*.
- Kaprow, Allan. (1959). *Manifeste du happening à la Judson Memorial Church*, 2 novembre 1959. New York.
- Krauss, Rosalind. (1990). *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris : Macula.
- Lamoureux, Johanne. (2001). *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*. Montréal : ABC.

- Larrère, Raphaël. (2012). Le *land art* : une esthétique de la nature. *Raison publique*, 17(2), p. 163-172. <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-163.htm>. (consulté en novembre 2018)
- Leblanc, Véronique (2016). Texte accompagnant l'exposition Richard Ibghy & Marilou Lemmens. *La vie mise au travail*. Montréal : Galerie Leonard et Bina Ellen.
- Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*, (1977). Paris : Artaud.
- Leenhardt, Jacques. (1995). « L'activité artistique face à la nature ». *Critique* (577/578).
- Lefebvre, Luce. (2006). « Le chantier comme exercice pratique d'inachèvement lié à l'incertain ». *ETC*, (73), p. 34-37.
- Lévi-Strauss, Claude. (1962) *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lista, Marcella, Prévost, Jean-Marc, Lafont, Suzanne (2015). *Suzanne Lafont : Situations*. Nîmes : Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes.
- Lussault, Michel. (2007). *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris : Seuil.
- _____. (2009). *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris : Grasset.
- Lyotard, Jean-François. (1979). *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*. Paris : éditions de Minuit.
- McCollum, Allan. (1986-87). *Des Arts* (5) 49. « Perfect vehicles ».
- Mercier, Clémentine. Journal Libération, 15 octobre 2016.
https://next.liberation.fr/arts/2016/10/15/roman-signer-mon-travail-parle-du-danger-du-risque_1521265 (consulté en juillet 2018).
[/https://www.liberation.fr/photographie/2016/10/14/roman-signer-le-doigt-sur-le-declencheur_1521984](https://www.liberation.fr/photographie/2016/10/14/roman-signer-le-doigt-sur-le-declencheur_1521984) (consulté en juillet 2018).
- Merleau-Ponty, Maurice. (1960). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- _____ et Lefort, Claude. (1964). *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*. Texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface. Paris : Gallimard.
- Mondzain, Marie-José, Farge, Arlette. (2015). *Valérie Jouve, corps en résistance* catalogue. Paris : Jeu de Paume (Ed.).

- Montjour, Servanne. (2018). *Mythologies post-photographiques*. Montréal : Presses universitaires de Montréal.
- Nègre, Valérie et al. (2018). *L'art du chantier, construire et démolir du XVI^e au XXI^e siècle*. Paris : Cité de l'architecture et du patrimoine.
- O'Doherty, Brian. (2008) dirigé par Patricia Falguières. *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*. (1976-1981). Paris : édition Maison rouge.
- Owens, Craig. (1982). « Back to the studio », *Art in America* (70), p. 99-107.
- Pallasmaa, Juhani. (2009). *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Hoboken : Wiley.
- Perec, Georges. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée.
- Perelman, Marc. (2015). *Voir et incarner : Une phénoménologie de l'espace corps*. Paris : Encre marine. Les Belles Lettres.
- Plana, Muriel et Sounac, Frédéric. (2015). *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble* : Éditions universitaires de Dijon.
- Poinsot, Jean-Marc. (1999). *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève : Mamco.
- Pye, David. (1968). *The nature and art of workmanship*. New York : Herbert Press.
- Quinz, Emanuele (2017). *Le Cercle invisible, Environnements, systèmes, dispositifs*. Paris : Les presses du réel.
- Quiros, Kantuta et Imhoff, Aliocha. (2014). *Géo-esthétique*. École Nationale Supérieure d'Art de Dijon et B42.
- Rancière, Jacques. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
 _____. (2003). *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique.
 _____. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Ratcliff, Carter. (2000). *Out of the Box, The Reinvention of Art, 1965-1975*. New York : Allworth Press.
- Rebois, Catherine. (2014). *De l'expérience à l'identité photographique*. Paris : L'Harmattan.

- Rodriguez, Véronique. (2002). « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre ». *Sociologie et sociétés*, 34(2), p. 121–138.
- Rouillé, André. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris
- Rosset, Clément. (1999). *Loin de moi*. Paris : éditions de Minuit.
 _.(2004). *Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : éditions de Minuit.
 _.(2006). *Fantasmagories* ; suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris : éditions de Minuit.
- Ruf, Beatric. (2002). Wolfgang Tillmans (interviewé par). Neue Welt “Wolfgang Tillmans”, trad. W. Fruhtrank. Cologne : Taschen.
- Rutault, Claude. (1994). *Mes peintures ont la vie courte mais elles ont plusieurs vies*. Dijon : Les presses du réel.
 _____. (1992). *La fin de l'objet fini. Frédéric Bouglé entretien avec Claude Rutault*. Nantes : Editions Joca Seria.
- Sanouillet, Michel. (1994). *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion.
- Schneller, Katia. (2008). *Robert Morris, sur les traces de Mnémosyne*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines - Centre d'Études Poétiques EN- LSH.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1993). 2004. *Tendencias*. Londres : Taylor & Francis.
- Sennett, Richard. (2010). *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel.
- Smithson, Robert. (1996). *The collected writings*. Berkeley : University of California Press.
- Soulages, François. (1999). *Esthétique de la photographie*. Paris : Nathan.
- Tiberghien, Gilles A. (2001). *Nature, Art, paysage*. Paris : Actes Sud nature.
- Tronche, Anne. (2001). *Laura Lamiel la pensée du chat*. Paris : Acte Sud.
- Ulrich Obrist, Hans. (2009). *Wolfgang Tillmans speaks with Hans Ulrich Obrist*. Madrid : La Fabrica Editorial.
- Weschler, Max, Griesmar, Denis. (2012). *Roman Signer*. Paris : Dilecta.

Expositions de référence

BGL, Sébastien Cliche, Claudie Gagnon, Philomène Longpré et Yann Pocreau.
Basculer. 23 février au 31 mars 2007, galerie de l'UQAM, Montréal.

Dean, Tacita. (...) *my English breath in foreign clouds*. 2 mars au 22 avril 2016,
Marian Goodman Gallery, New York.

Denzler, Morgane, *Maps in progress*, 10 janvier au 5 mars 2015, galerie
Bendana-Pinel-Art, Paris.

Fischli and Weiss, *How to work better*, 5 février au 27 avril 2016, Guggenheim
Museum, New York.

Fleming, Nicolas. *Et ce n'était qu'un commencement*, 13 septembre au
15 novembre 2015, Maison des arts de Laval.

_____. *Se faire la cour pendant des semaines*, 29 avril au
3 juin 2016, grande galerie de l'œil de poisson, Québec.

_____. *Une causeuse un distributeur d'eau, un vase*,
11 janvier au 17 février 2018, Centre Clark, Montréal.

Ibghi, Richard et Lemmens, Marilou. *La vie mise au travail*, 18 février au 16 avril
2016, commissaire Véronique Leblanc, Galerie Leonard et Bina Ellen,
Montréal.

Jouve, Valérie. *Corps en résistance*. 2 juin au 27 septembre 2015, Jeu de Paume,
Paris.

Keersmaecker (de), Anne Teresa, *Work/Travail/Arbeid*, exposition au Centre
Georges-Pompidou, galerie sud, 26 février au 6 mars 2016. Créée au
Centre d'art contemporain Wiels de Bruxelles, la pièce est réadaptée
pour chaque nouveau musée (Tate Modern à Londres du 8 au 10 juillet
2016, à New York du 25 mars au 2 avril 2017).

Lafont, Suzanne. *Situations*. 6 février au 26 avril 2015. Carré d'Art, Musée d'Art
Contemporain de Nîmes.

Mae Weems, Carrie, *Three decades of photography and video*, 24 janvier au
14 mai 2014, Guggenheim Museum, New York.

Marclay, Christian. *The Clock*. 22 février au 20 avril 2014. Musée d'Art
Contemporain de Montréal.

- Matta-Clark, Gordon, *Anarchitecture*, commissaire Sergio Bessa et Jessamyne Fiore, 5 juin au 23 septembre 2018, Jeu de Paume, Paris. (catalogue) _____ *Mutation in Space*, 19 juin au 17 septembre 2018, Art Museum, Tokyo.
- Monk, Jonathan, *Exhibit model three*, 16 novembre 2017 au 27 janvier 2018, Vox, Montréal.
- Munoz, Oscar. *Protographies*. 3 juin au 21 septembre 2014, Jeu de Paume, Paris. _____. *El coleccionista*, (2014). Exposition collective *La Mémoire du futur, Dialogues photographiques entre passé, présent et futur*, 25 mai au 28 août 2016, Musée de l'Elysée, Lausanne.
- Sehgal, Tino, *Carte blanche à Tino Sehgal*, du 12 octobre au 18 décembre 2016, Palais de Tokyo, Paris.
- Signer, Roman, *Aller/retour 3 Roman Signer*, du 10 septembre au 12 novembre 2006 au Centre Culturel Suisse, Paris.
- Stone, Mathew, *Optimism as Cultural Rebellion*, du 1^{er} novembre au 10 décembre 2011, The Hole Gallery, New York.
- Szeemann Harald (commissaire), *When Attitudes Become Form*, the Bern Kunsthalle, 1969, Berne.
- Tillmans, Wolfgang, *PCR*. 16 septembre au 24 octobre 2015, David Zwirner Gallery, New York.
- Tousignant, Serge, *Exposés de recherche*, 13 avril au 23 juin 2017, Vox, Montréal.
- Tucker, Marcia (commissaire), *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, 1969, the Whitney Museum of American Art, New York.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CHANTIER PHOTOGRAPHIQUE : SES DISPOSITIFS D'APPARITION,
DE FABRICATION ET DE SPATIALISATION

FIGURES B
DOCUMENTATION DE LA CRÉATION

ANNEXE A ET B

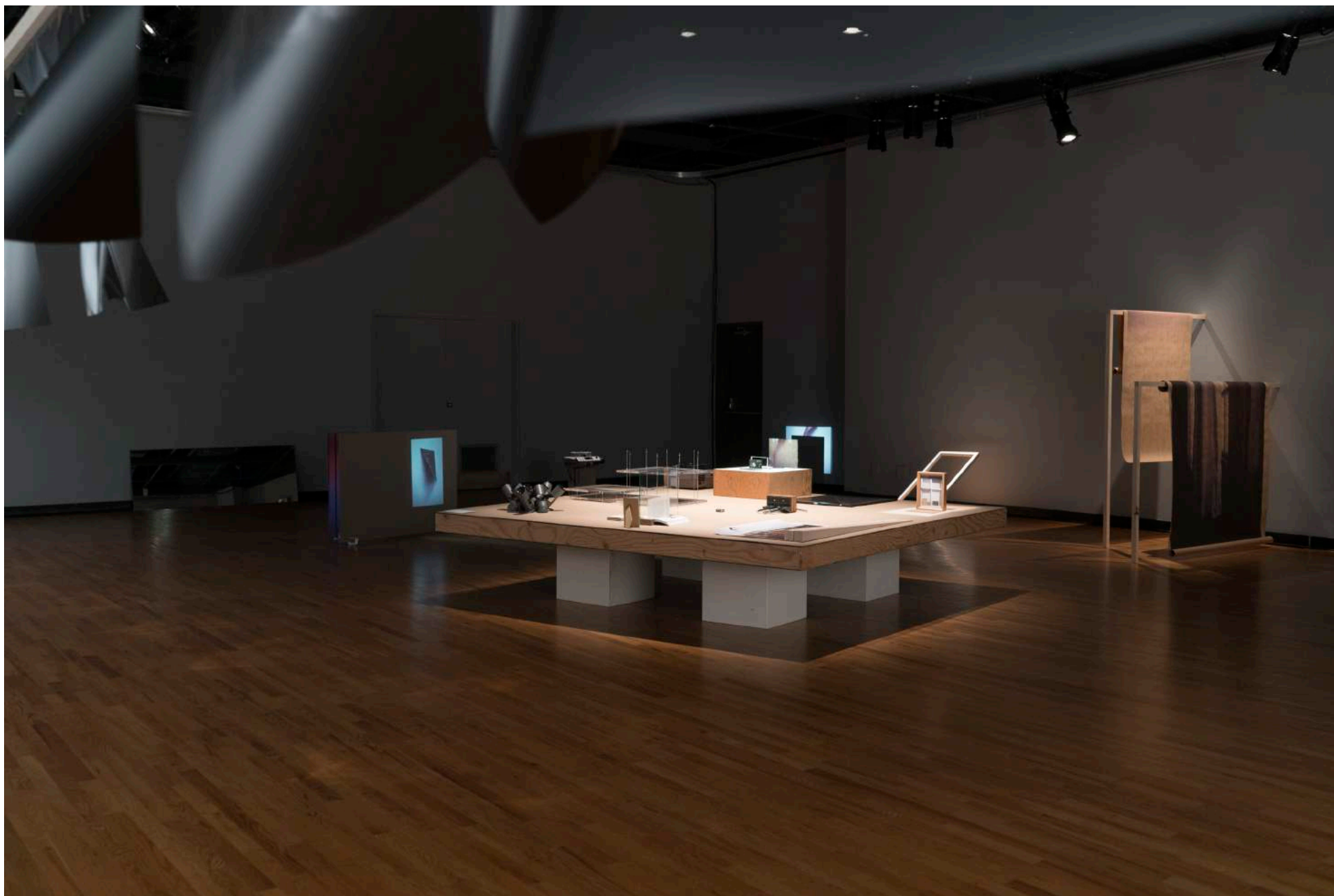
THÈSE-CRÉATION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
LUCIE ROCHER

FÉVRIER 2020

FIGURES B
DOCUMENTATION DE LA CRÉATION

OUTRE MESURES
Maison de la Culture Frontenac, Montréal
29 novembre 2017 - 21 janvier 2018



B.1. Rocher, L. (2017). Exposition *Oltre misure* (vue générale), Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.2. Rocher, L. (2017). *Les précipités* (série de 50 photogrammes) détail, 20 x 24 po chacun, installation de 15m, barre en bois, Montréal.



B.3. Rocher, L. (2017). *Les précipités*, 50 photogrammes sur kodalith, ventilateurs, barre en bois, installation de 15m, vue de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.4. Rocher, L. (2017). *Table à 145°* et *Gravités*, vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.

B.5. Rocher, L. (2017). *Gravités*, diptyque, impressions jet d'encre sur papier brun 60 x 90 po et 40 x 90 po (2016), suspendues chacune à une structure en bois de 50 x 72 po, vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.





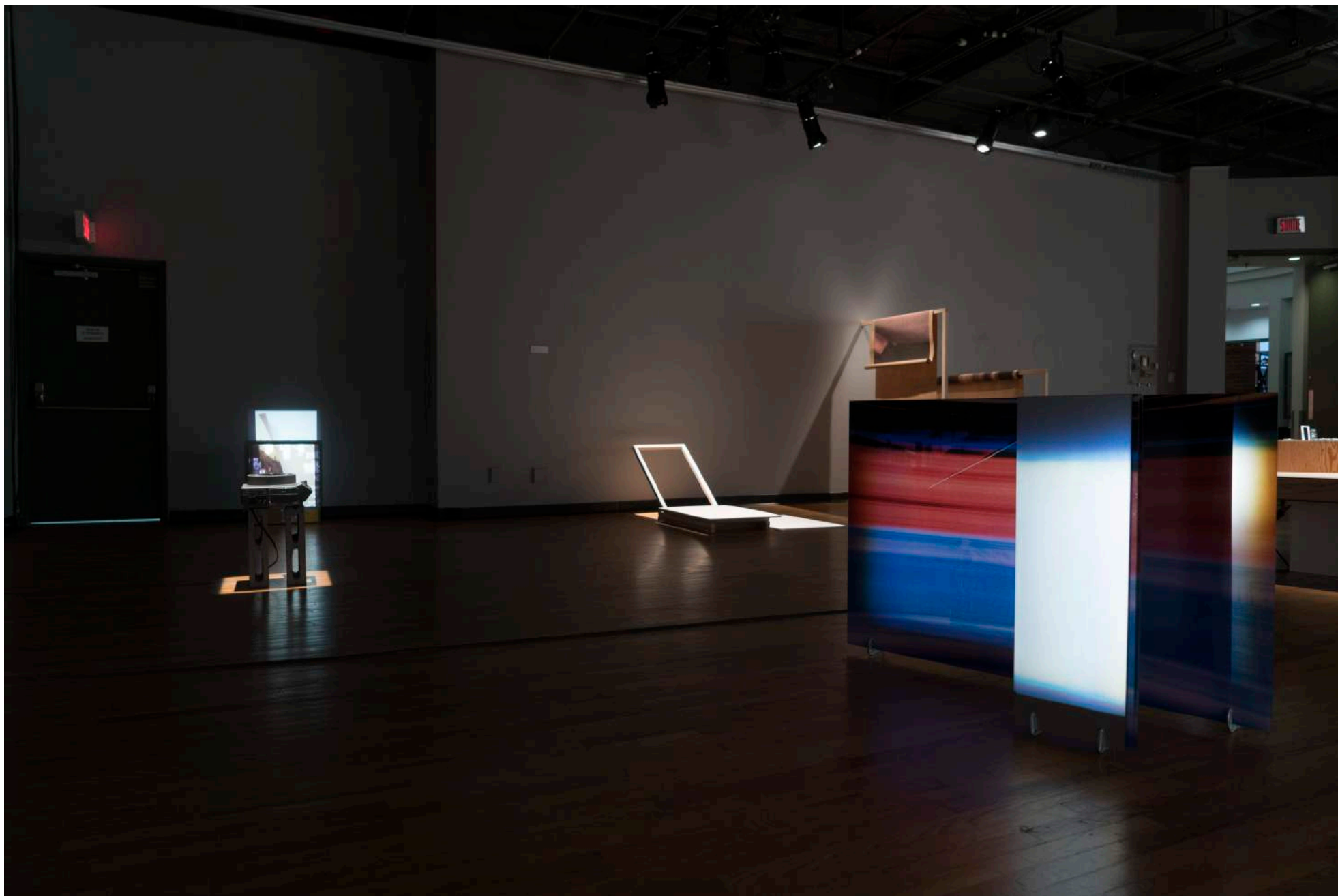
B.6. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



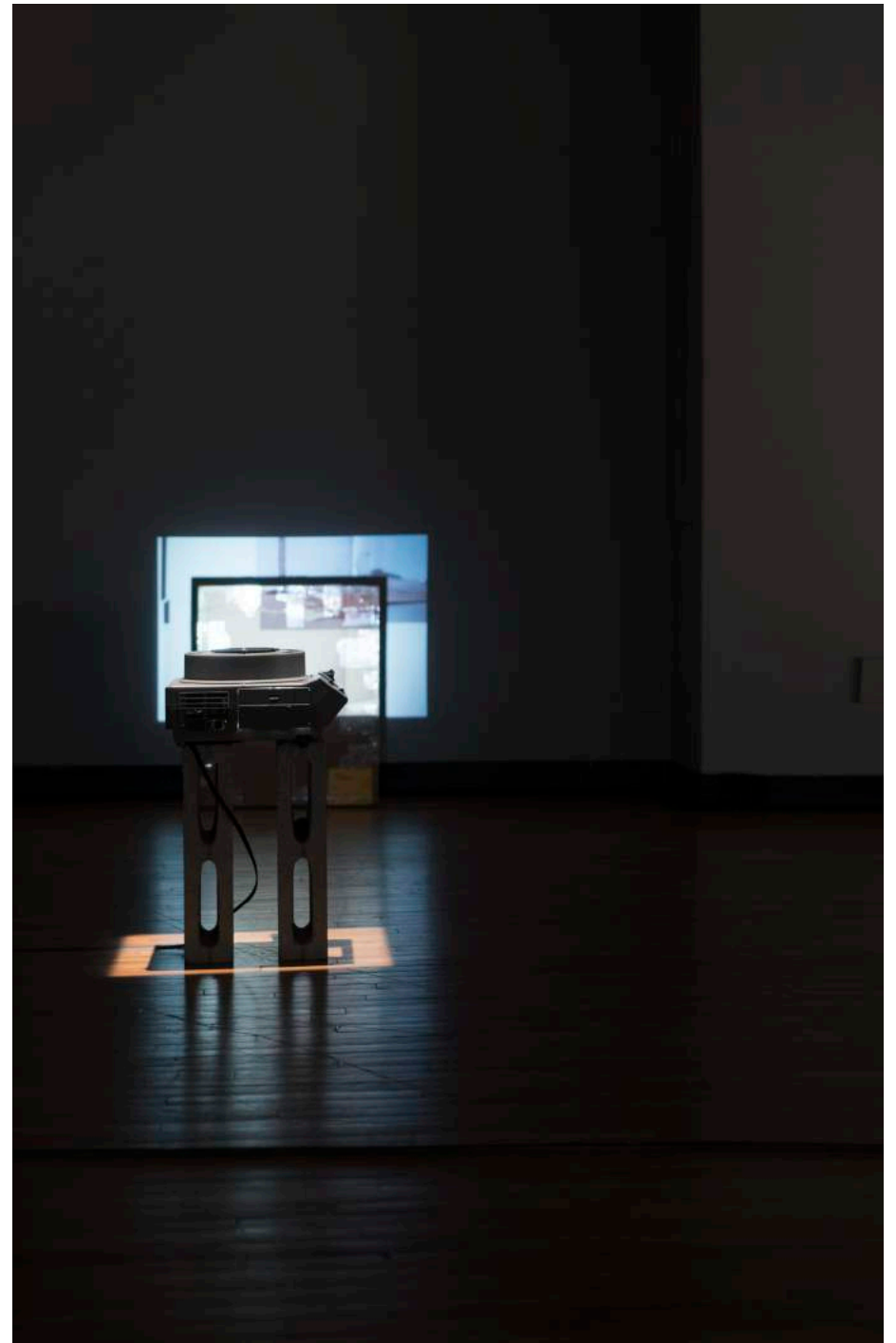
B.7.Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.8. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.9. Rocher, L. (2017). *Pâmoison*, montage sous plexiglass et dos en aluminium brossé, serre-joint, 33 x 50 po, Montréal.

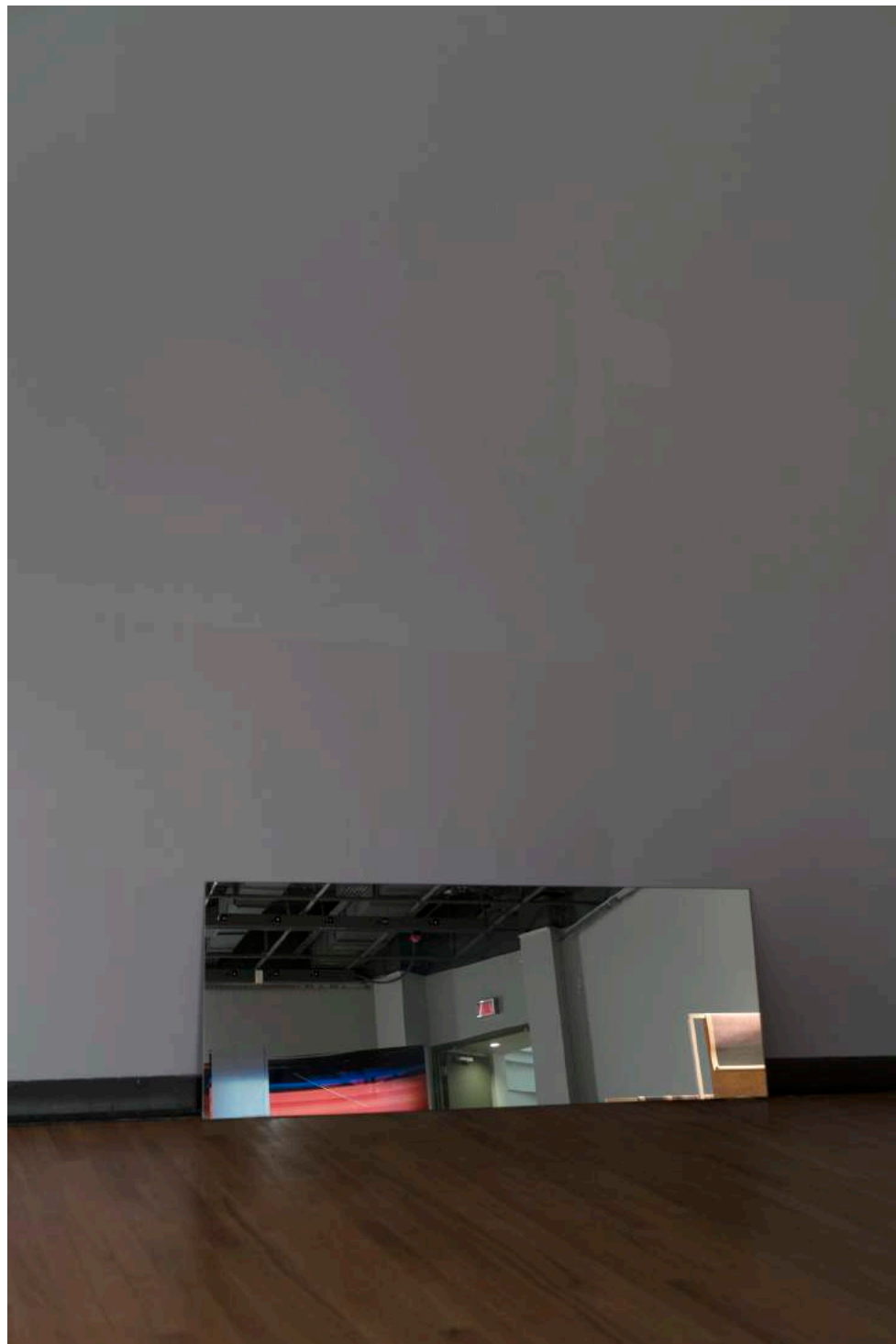


B.10. Rocher, L. (2017). *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, projection de diapositive sur boîte archive, 20 x 24 po, deux carrousels de 80 diapositives chacun, Montréal.



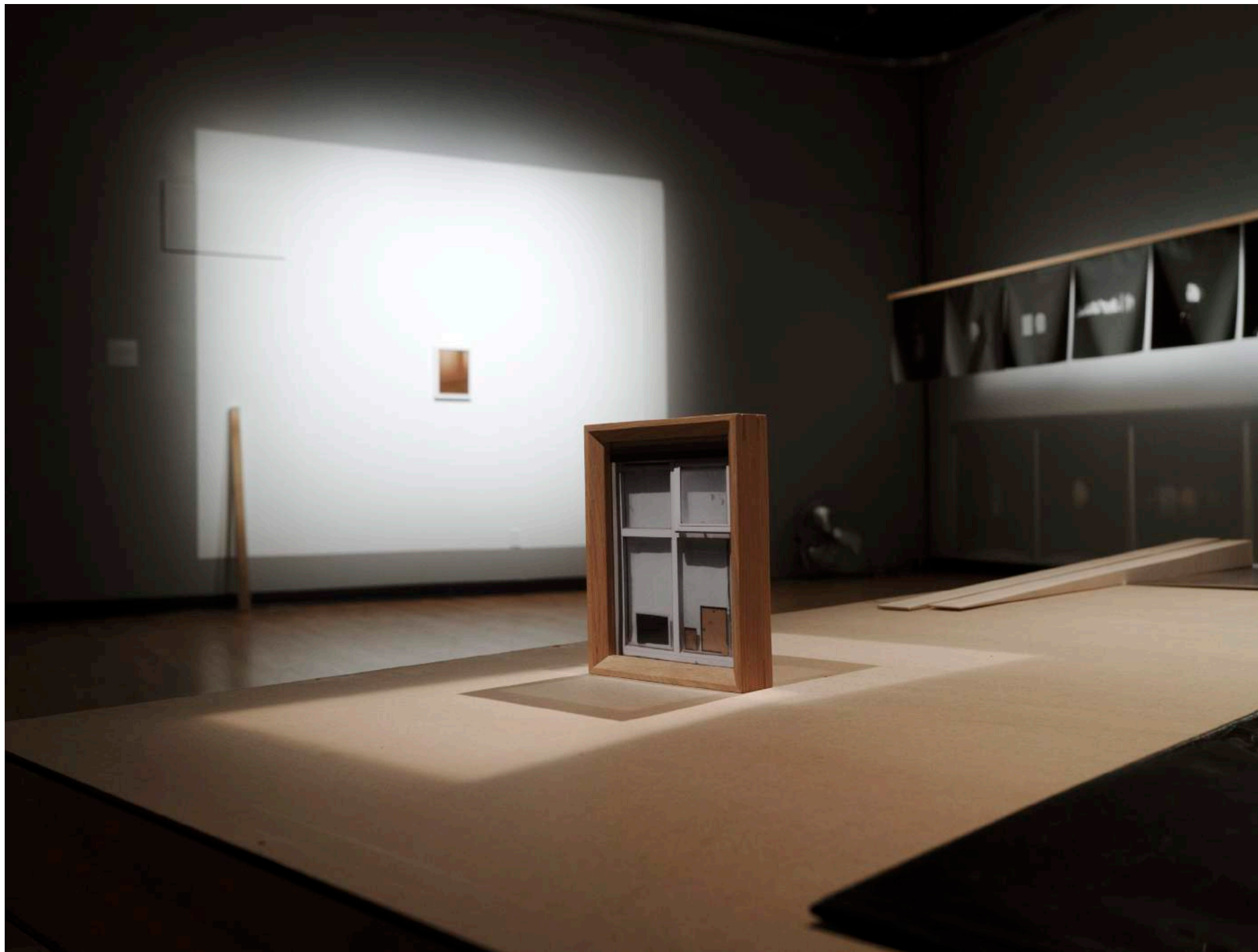
B.11. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.

B.12. Rocher, L. (2017). Miroir, vue partielle de l'exposition
Outre mesures, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.13. Rocher, L. (2017). *L'œil du vent* (p.188), extrait de Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture de Tim Ingold, éditions Dehors (2017), verres 11 x 14 po, cales en bois, exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.





B.14. Rocher, L. (2017). *Recto verso* (version 2), c-print, cadre en bois, 8 x 10 po, exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.15. Rocher, L. (2017). Table-socle (détail), exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



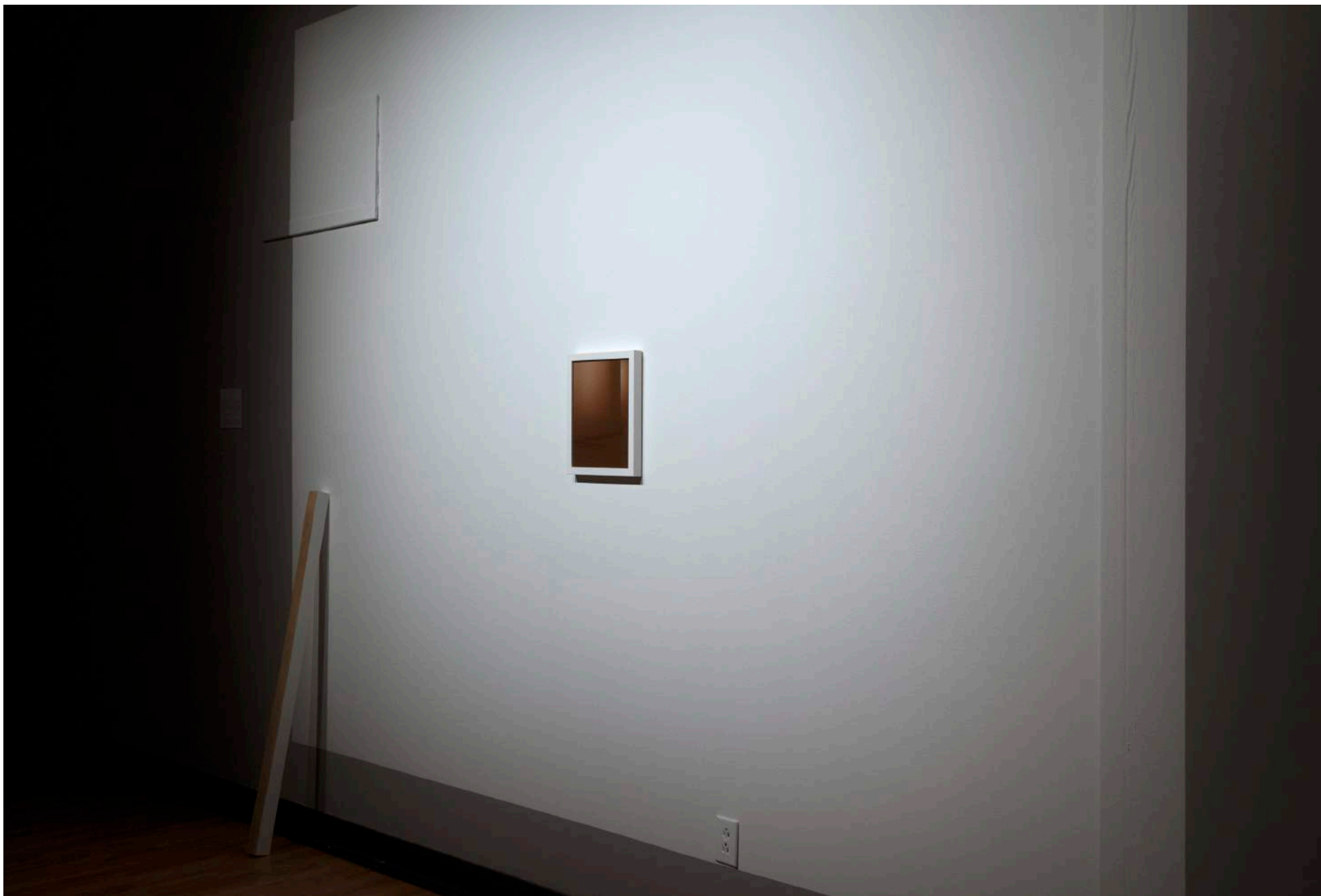
B.16. Rocher, L. (2017). Table-socle (détail), exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



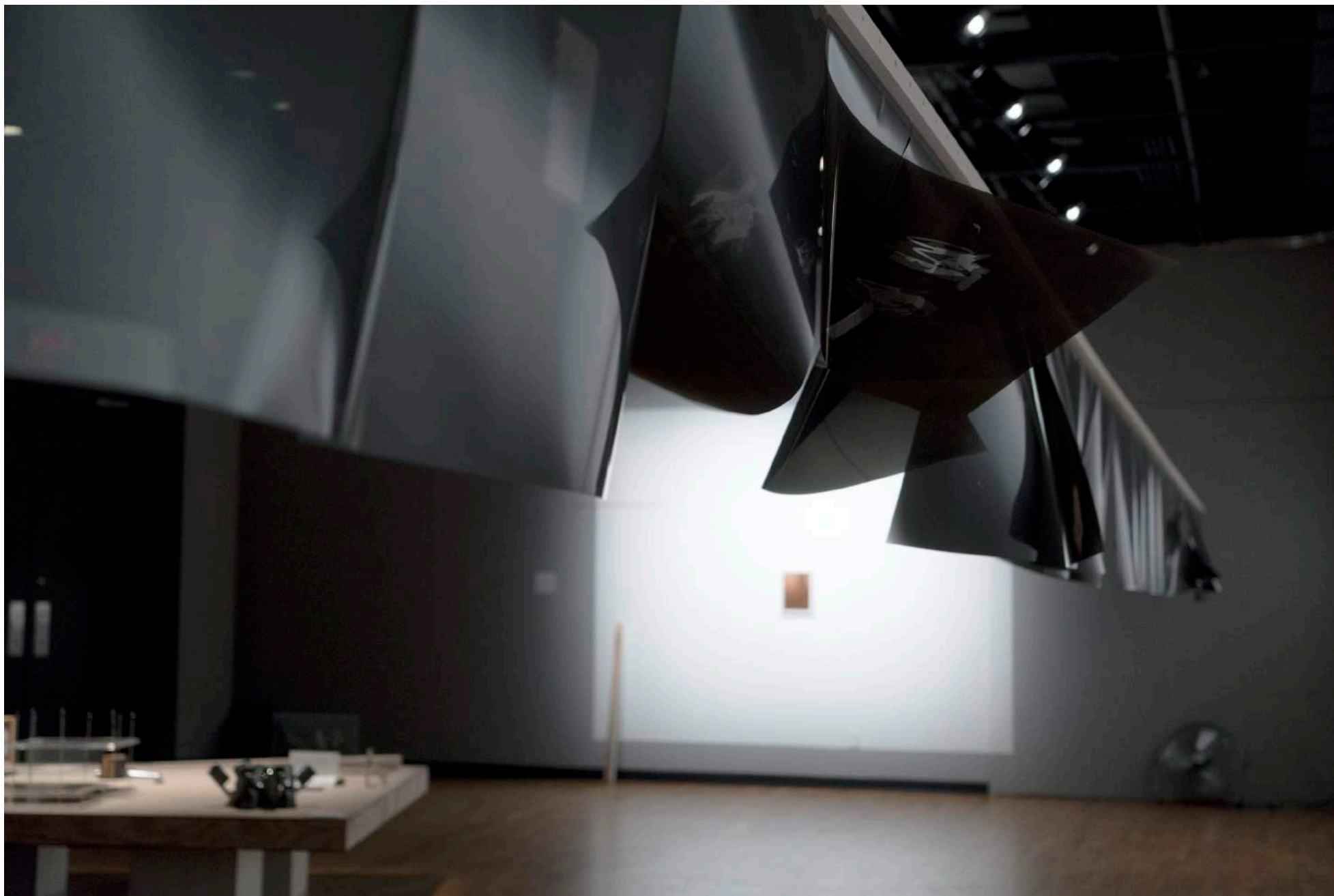
B.17. Rocher, L. (2017). Table-socle (détail), exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.18. Rocher, L. (2017). *Sans titre* (détail), 16 x 20 po, disque dur, caisse lumineuse, exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



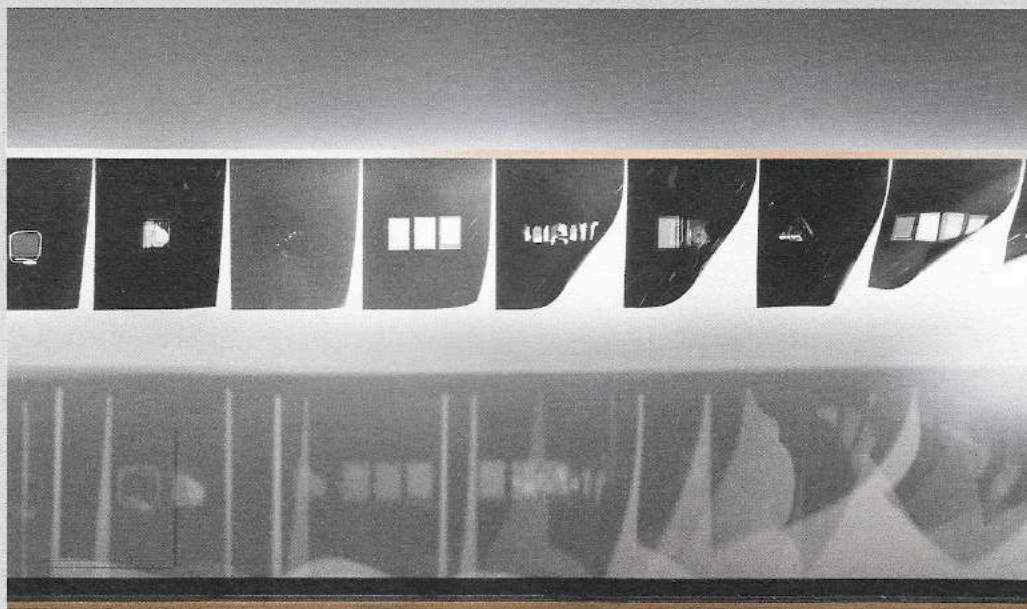
B.19. Rocher, L. (2017). *Reflet doublé in situ #3*, impression jet d'encre, cadre en bois, 9 x 12 po, exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.20. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



B.21. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Outre mesures*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.



Les précipités, 2017, tirages chromogènes sur papier kodalite, installation de 45 photogrammes, 51 x 61 cm chacun, photo : Lucie Rocher

Lucie Rocher

Outre mesures

Maison de la culture Frontenac,
Montréal

Du 29 novembre 2017
au 21 janvier 2018

L'exposition *Outre mesures* de Lucie Rocher s'aborde tel un chantier photographique dans lequel un déséquilibre du réel s'opère : une instabilité résolue ou irrésolue entre des tirages d'images inachevées, accidentées, ou encore fabriquées, tous disséminés sur des dispositifs de présentation hors-normes et réassemblés par des rapports formels, matériels ou conceptuels.

Le titre énigmatique part de la locution « outre mesure » qui évoque « excessivement », ici accentué en une mise au pluriel. Par le truchement d'objets diversifiés que l'artiste s'ingénie à dissocier ou assembler en des dispositifs — supports — inusités, le terme résume bien une exposition pour le moins démesurée. En effet, les quinze propositions d'*Outre mesures* invitent à aller au-delà d'une mesure, à outrepasser le quantifiable par des procédés photographiques transgressifs. Le corpus, entre abstraction et figuration, se compose de la documentation intertemporelle d'une multitude d'essais dans l'atelier, d'espaces architecturaux parcellaires et de paysages sans repère. En corrélation avec des éléments hétéroclites, chacune des images génère ses propres variations de spatialisation et révèle alors des tensions par l'indétermination des combinaisons. Dès lors, les propriétés physiques et mécaniques —

numériques ou analogiques — des images s'avèrent transposées en un processus de construction et de déconstruction, néantisant toute forme de représentation habituelle. Les photographies ne sont pas confinées ni figées sur leurs quatre côtés. Décloisonnées, elles s'ouvrent sur des possibilités de toutes sortes. À la limite de l'installation, elles se reconstruisent à travers une exploration bidimensionnelle et tridimensionnelle à la fois. Inhérentes aux dispositifs d'exposition, elles se déclinent en bribes et se déploient dans des agencements éphémères à la stabilité précaire. L'équilibre est absent, au mieux, fugace.

Le vaste espace de diffusion s'apparente à un chantier de construction par l'accumulation de matières résiduelles ou usuelles sur lesquelles les images sont posées, accrochées, sinon projetées sur des fragments de carton, de bois, de miroir, de verre, d'aluminium. D'autres,

imprimées sur papier Kraft, sont suspendues à d'étroites armatures de bois. Les œuvres, ainsi contextualisées, se découvrent tour à tour en des amoncellements de combinaisons et de reconfigurations. Le visiteur se retrouve transporté à l'intérieur de l'atelier de Rocher en raison de la dimension immersive de la salle et des images allusives issues de situations rencontrées dans celle-ci : « Dans l'espace parallèle du réel vécu et déjà là, consommé et imposé, apparaît un second réel à portée de main qu'il faut provoquer¹. »

Dans l'exposition, seules deux photographies ont un encadrement traditionnel : *Reflète doublé in situ* #3 (2017), image prise durant le montage d'*Outre mesures*, ainsi que *Recto verso* (2017), présentant une duplication photographique sur les deux côtés d'un cadre en bois apposé sur sa tranche.

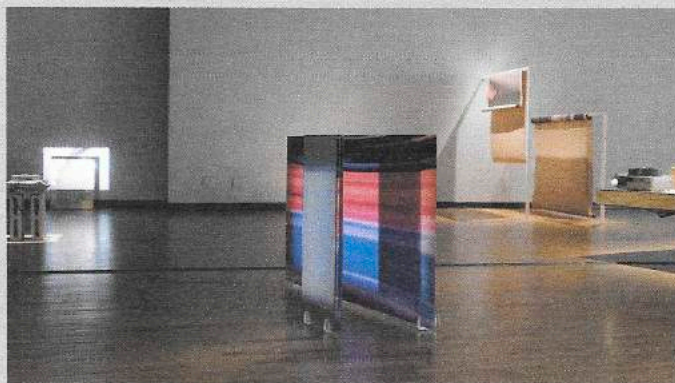
En suspension et en élévation, l'installation *Les précipités* (2017), travée de

25 photogrammes d'un disque dur dysfonctionnel imprimés sur papier Kodalite, est positionnée en toute légèreté sur une latte de bois filiforme de plus de 14 mètres de longueur. En succession, les images deviennent de véritables surfaces spéculaires, à l'intersection de différents niveaux de réverbérations, créant des illusions au moyen de jeux d'ombres, et notamment d'accumulations de flous. Disposés à chaque extrémité de l'installation, des ventilateurs synchronisés sur une minuterie provoquent la fluctuation des énumérations visuelles flottantes. Les *précipités* se ponctuent alors çà et là, se reflétant et se répétant à même les plaques de miroir ou de verre — les dispositifs des autres propositions. À proximité, neuf des quinze œuvres de l'exposition sont mobilisées sur une immense plateforme centralisée dans la salle. En gravitant autour de celle-ci, le visiteur découvre l'ampleur des stratagèmes de détournements d'objets employés par Rocher. Non hiérarchisées, les images côtoient des artefacts glanés dans l'atelier ou empruntés à la chambre noire, des outils démantelés et des encadrements renversés. S'y retrouve également un carrousel projetant 80 des 160 diapositives de l'œuvre *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* (2017) au verso de *Pâmoison* (2017), tirage chromogène à proximité. Cette dernière œuvre est une image anéantie en un flux de pixels bigarrés, résultant d'une erreur de connexion entre l'appareil photographique et le disque dur de l'artiste.

Par la sélection et la manipulation d'objets, de même que des procédés techniques détournés ou parfois décalés, Lucie Rocher déjoue et rejoue avec démesure les modes de production et de présentation photographique considérés comme conventionnels. Unifiées à des dispositifs des plus insolites, les images d'*Outre mesures*, réminiscences de l'atelier, s'éloignent de la fixité et dévoilent la malléabilité de leurs qualités pratiques, esthétiques ou haptiques.

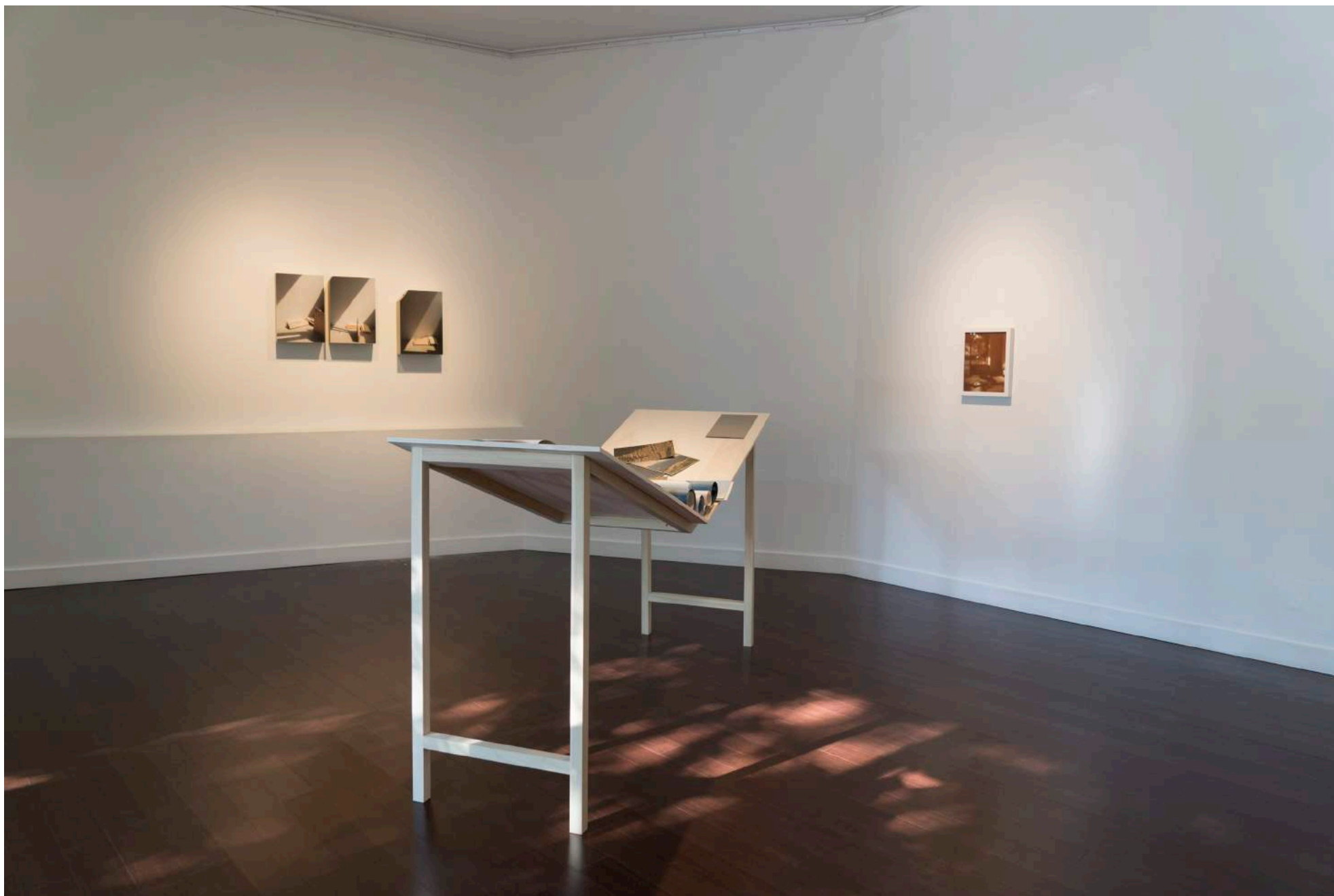
1. Lucie Rocher, expositions, *Outre mesures*. [En ligne]. <http://lucierocher.com/expositions/> (Consulté le 2 mars 2018).

Jean-Michel Quirion est candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Il travaille actuellement à la Galerie UQO à titre d'assistant à la direction et au Centre d'artistes AXENÉO7 en tant que coordonnateur des communications, à Gatineau. Du côté de Montréal, il s'investit au sein du groupe de recherche et réflexion Collections et Impératif événementiel/The Convulsive collections (CIÉCO).



Pâmoison, 2017, tirage chromogène monté sous acrylique, 84 x 127 cm ; *Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, 2017, 2 carrousels de 80 diapositives chacun ; *Gravités*, 2016, diptyque, impressions jet d'encre sur papier brun, 152 x 229 cm et 102 x 229 cm, photo : Lucie Rocher

FAITS ET CAUSES
Commissaire Julie Alary Lavallée
Zartspace, Montréal
29 août - 27 septembre 2017



B.22. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Faits et causes*, Z Art Space, Montréal.



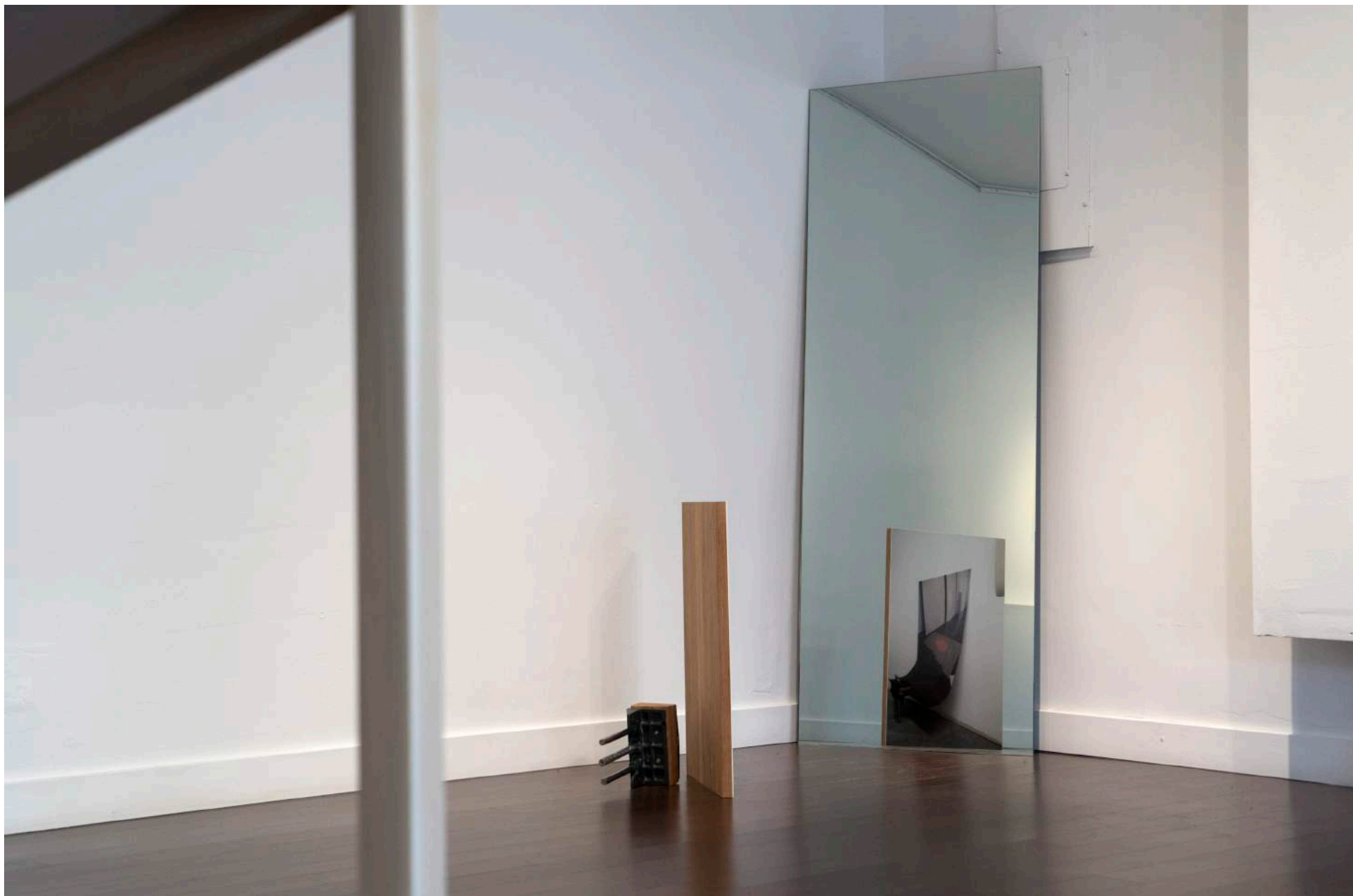
B.23. Rocher, L. (2017). *Diagonal(e) #2* et *Refllet doublé in situ #2*, Z Art Space, Montréal.



B.24. Rocher, L. (2017). *Angle coupé hommage à Serge Tousignant*, c-print, montage sur caisson en bois de peuplier, 10 x 15 po chacune, Montréal.



B.25. Rocher, L. (2017). Atelier, assemblage de papiers journaux, dimension variable, Montréal.



B.26. Rocher, L. (2017). *Chantier d'atelier*, c-print, bois de cerisier, étau, miroir, dimension variable, Montréal.



B.27. Rocher, L. (2017). *Diagonal(e) #2*, installation à dimension variable, publication, table en bois 24 x 72 po, inclinée à un angle de 145°, Z Art Space, Montréal.



B.28. Rocher, L. (2017). *Diagonal(e) #2*, installation à dimension variable, Z Art Space, Montréal.
Publication et variations photographiques autour d'une diagonale, en collaboration avec Antoine Lefebvre Editions, imprimée en noir et blanc à 120 exemplaires, format 8,5 x 11 po (fermé).



B.29. Rocher, L. (2017). Vue partielle de l'exposition *Faits et causes, test d'impression et sans titre*, galerie Z Art Space, Montréal.



B.29/B. Rocher, L. (2017). *Diagonal(e) #1*, galerie Z Art Space, Montréal.

Lucie Rocher. *Faits et causes/Faits OU causes?*

Valérie Hénault

**GALERIE Z ART SPACE
MONTRÉAL
30 AOÛT –
27 SEPTEMBRE 2017**

Créée dans un esprit d'étroite collaboration entre la photographe Lucie Rocher et la commissaire Julie Alary Lavallée, l'exposition *Faits et causes* s'intéresse à la réflexion de l'artiste sur les limites du médium photographique, présentée sous la forme d'œuvres installatives qui abordent leur relation avec l'espace et la transparence du processus artistique. Il s'agit de la première exposition solo de l'artiste française dont la pratique émergente sera accueillie par plusieurs institutions québécoises au cours des deux prochaines années¹.

Dès son entrée dans l'aire d'exposition, le visiteur est frappé par l'unité visuelle de l'ensemble des œuvres malgré leur matérialisation diverse. On y décèle un message clair : celui d'extirper la photographie de ses limites traditionnelles, que ce soit de son cadre physique ou de sa

fonction représentative. Dialoguant avec l'espace assez restreint de la galerie afin de guider le visiteur à travers un questionnement méticuleux de la réalité, les œuvres confondent l'intemporalité et l'éphémérité, les faits et les souvenirs, la bidimensionnalité et la tridimensionnalité.

Alors que la photographie cherche traditionnellement à immortaliser un moment, Rocher met plutôt l'accent sur la précarité du médium. L'utilisation de papier journal, son support de prédilection, est symptomatique ; il rend l'ensemble de ses œuvres fragiles, renforçant leur caractère temporaire et désacralisé. *Sans titre* (2017), une impression jet d'encre sur papier journal disposée dans un coin de la galerie, présente en son centre un vide qui, on le suppose, était préalablement une planche de bois. Cette forme rectangulaire a été coupée en deux verticalement et les deux moitiés nouvellement formées ont été repliées vers l'extérieur, se déployant sur les murs hors de la bordure naturelle du papier. L'espace négatif ainsi créé donne la possibilité de reconstruire soi-même le passé de la forme. Ce vide, constitué maintenant du mur blanc du lieu d'exposition, affirme cette démarche transgressive des limites de la représentation.

Le caractère temporel inhérent au médium photographique s'exprime aussi dans *Sépie, reflet doublé in situ #2* (2017). L'œuvre rend visible l'espace d'exposition photographié au moment du montage dans des teintes sépia. Ici, la photographie prise lors de l'installation ne sera présentée que pour le temps de l'exposition. Le moment présent se détache donc du souvenir – du moment de la prise de la photographie – pour s'y confondre à nouveau, puisque ce souvenir du montage s'insère parmi les œuvres présentées. Seule œuvre encadrée, l'image, traditionnelle par sa teinte sépia et son cadre serré, balance précairement dans les registres de l'éphémérité et de l'intemporalité.

L'exposition met aussi de l'avant la réflexion de Rocher sur le processus de création en exposant, entre autres, des œuvres qui évoquent certaines étapes normalement dévalorisées de la démarche artistique comme les temps morts de l'inspiration, néanmoins essentiels à la création en atelier. *Angle coupé, hommage à Serge Tournant (triptyque)* (2017) présente des matériaux posés au sol, attendant l'élan créatif de l'artiste, et transmet pleinement le potentiel de ces moments de suspension. En galerie, des traces du montage se trouvent sous cette œuvre : la poussière occasionnée par son accrochage au mur a été laissée au sol. Habituellement, toute trace du chantier du montage est éliminée alors qu'elle devient ici un élément tangible de l'exposition. Dans ce triptyque, on peut d'ailleurs avoir un aperçu de sa construction, car deux des trois boîtiers de bois rectangulaires sont coupés par une diagonale qui révèle, par le fait même, les différentes essences de bois qui les constituent. Cette diagonale est d'ailleurs manifestement perceptible dans les choix formels du triptyque, où la lumière traverse et dynamise l'espace figuratif.

La ligne diagonale, qui par définition relie deux opposés, s'avère centrale dans la pratique de Rocher, tant conceptuellement que formellement. À travers l'idée de la diagonale, l'artiste complique la vision binaire à travers laquelle la vie est souvent perçue en proposant d'innombrables alternatives outrepassant de simples oppositions. Plusieurs exemplaires d'une publication coréalisée en 2016 avec antoine lefevre éditions, judicieusement intitulée *Diagonal(e)*, sont disposés sur une table dysfonctionnelle en raison d'une cassure en plein centre, où les



ÉTANT DONNÉS
VU (espace américain), Québec
6 avril - 13 mai 2018



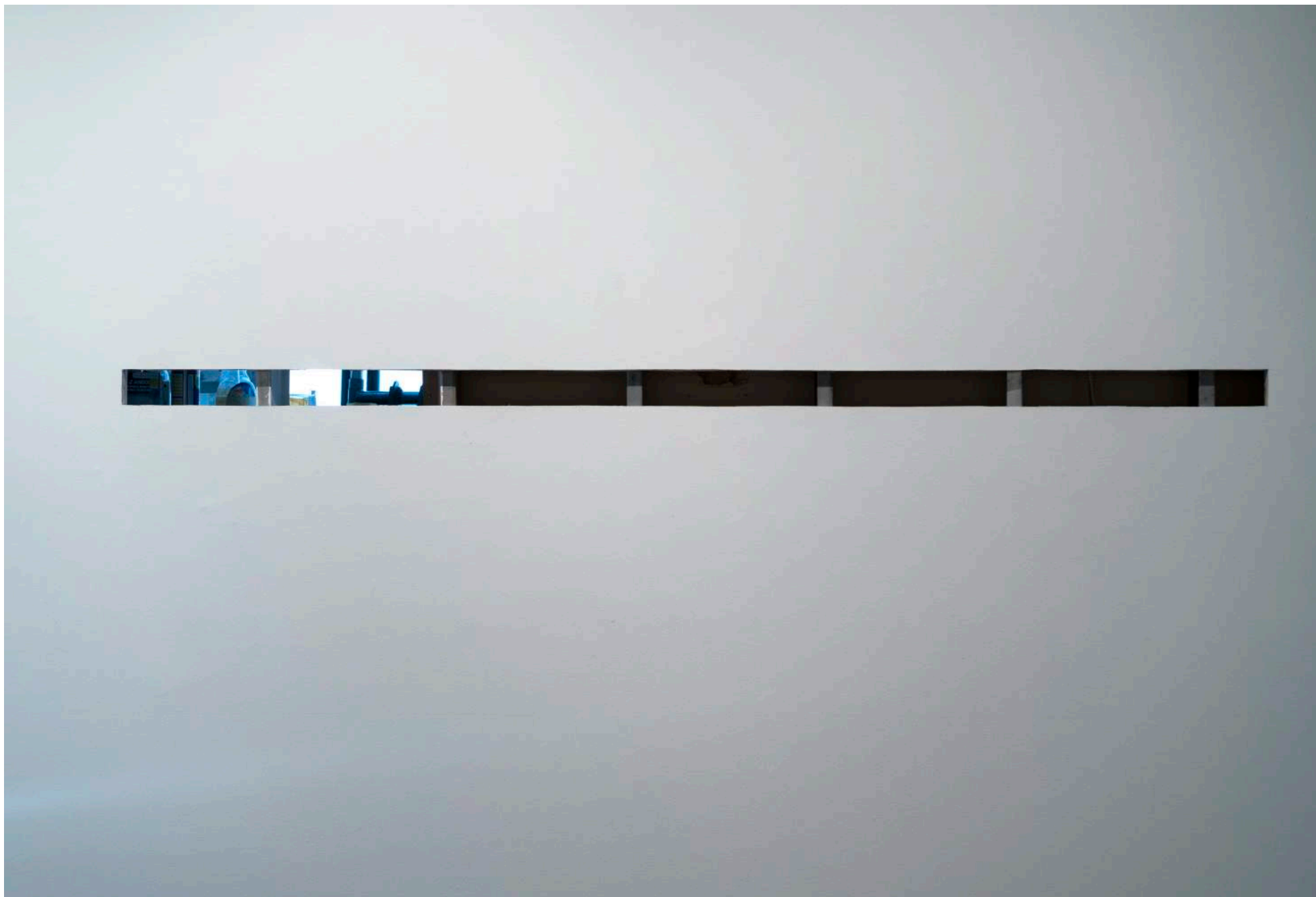
B.30. Rocher, L. (2018). *Chantier* (vue de face), impression sur plywood, 66 x 180 po, tuyaux en cuivre, Québec.



B.31. Rocher, L. (2018). *Chantier* (vue de côté), impression sur plywood, 66 x 180 po, tuyaux en cuivre, Québec.



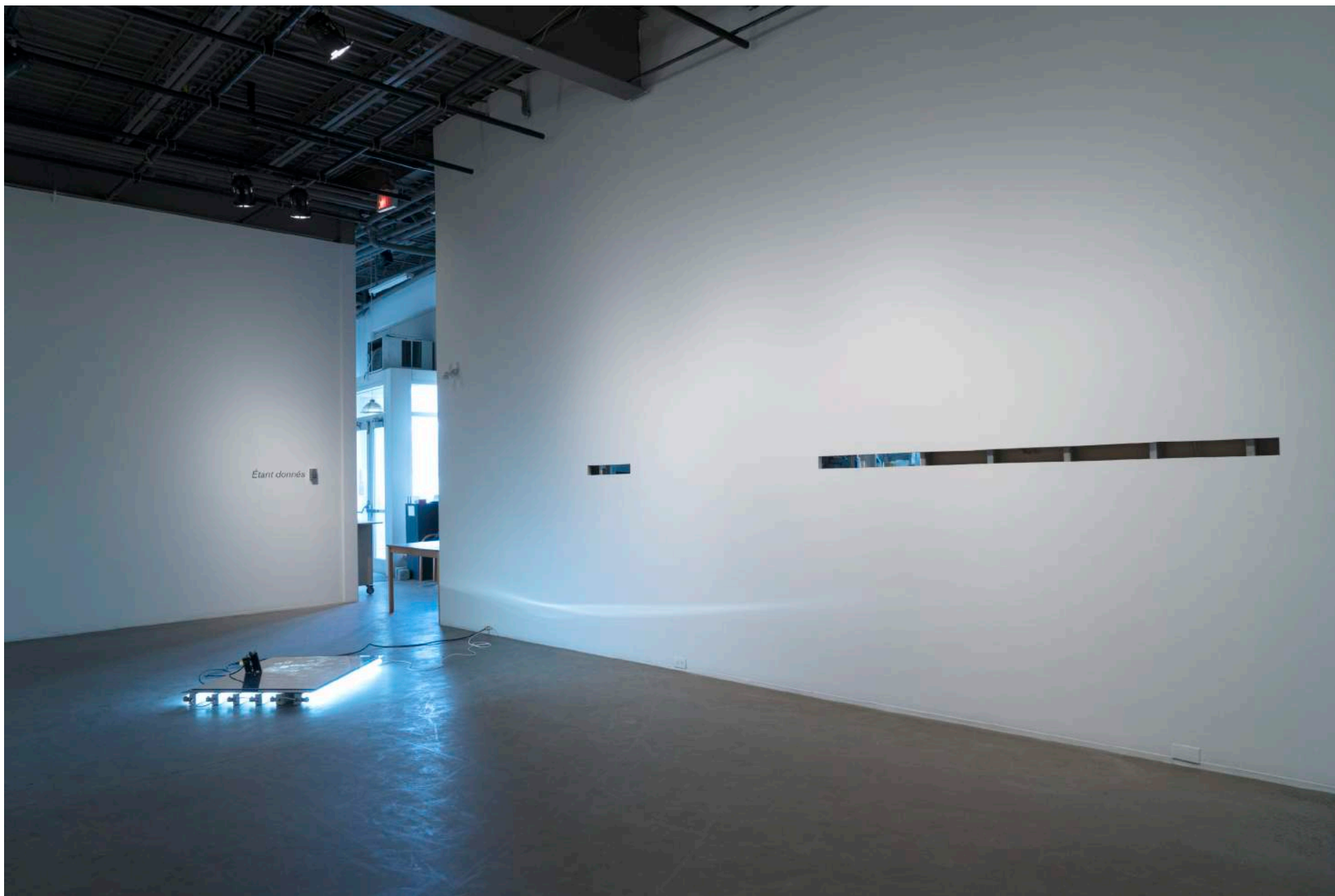
B.32. Rocher, L. (2018). Vue partielle de l'exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



B.33. Rocher, L. (2018). *Panorama I*, installation in situ, 3 x 96 po, exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



B.34. Rocher, L. (2018). *Panorama I* (détail), installation in situ, 3 x 96 po (détail), exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



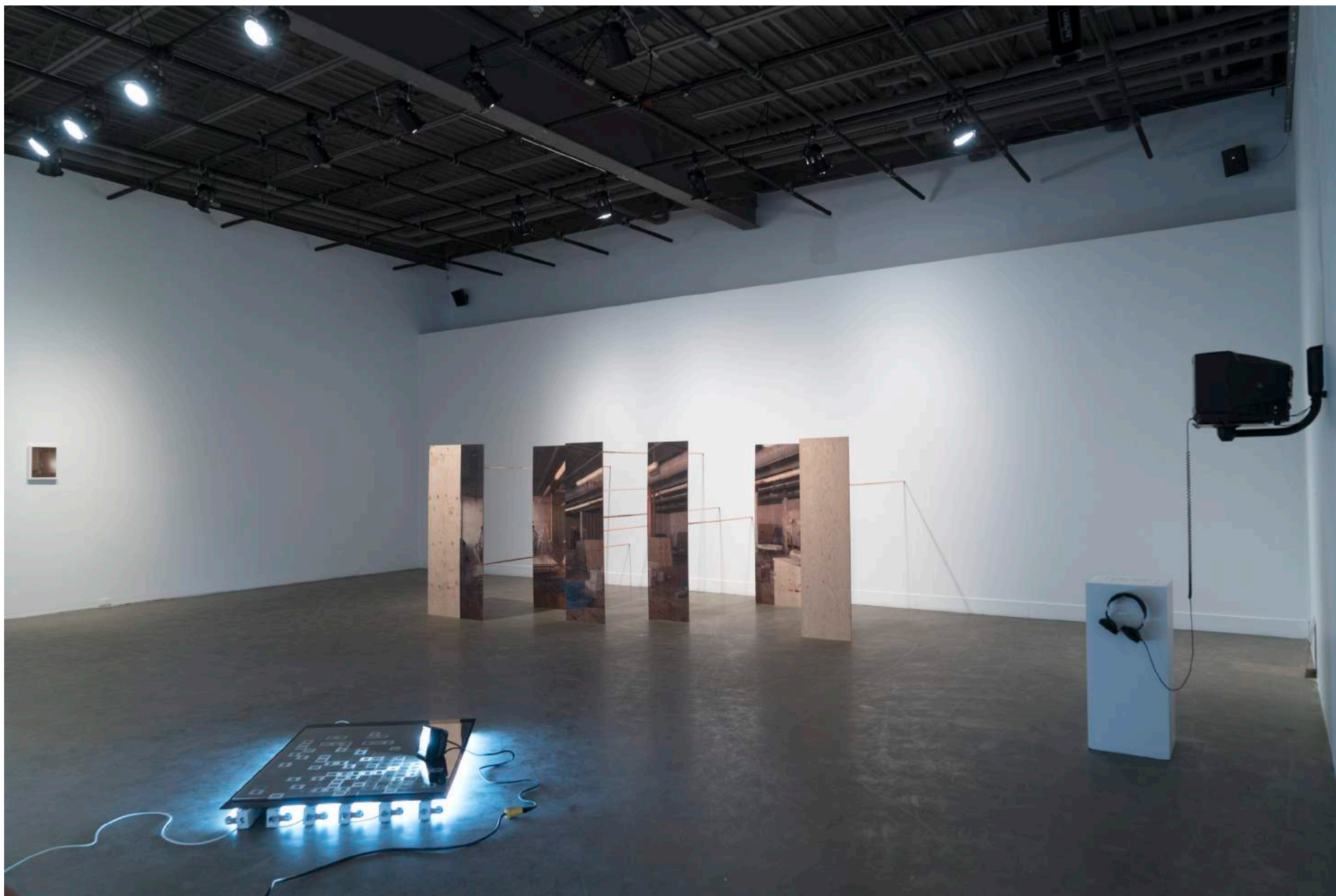
B.35. Rocher, L. (2018). Vue partielle de l'exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



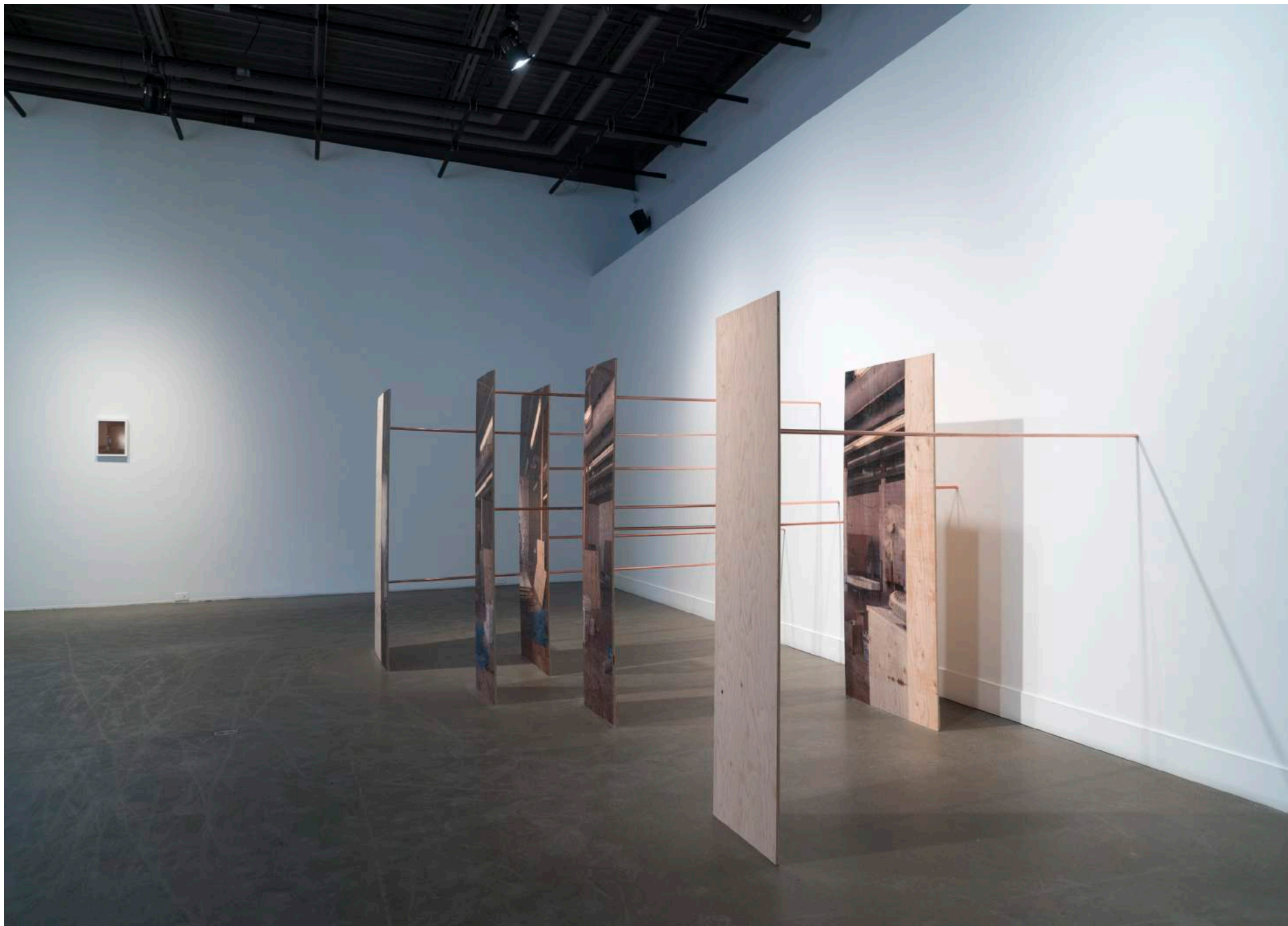
B.36. Rocher, L. (2018). *Chantier* (vue de côté 2), impression sur plywood, tuyaux en cuivre, 66 x 180 po, exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



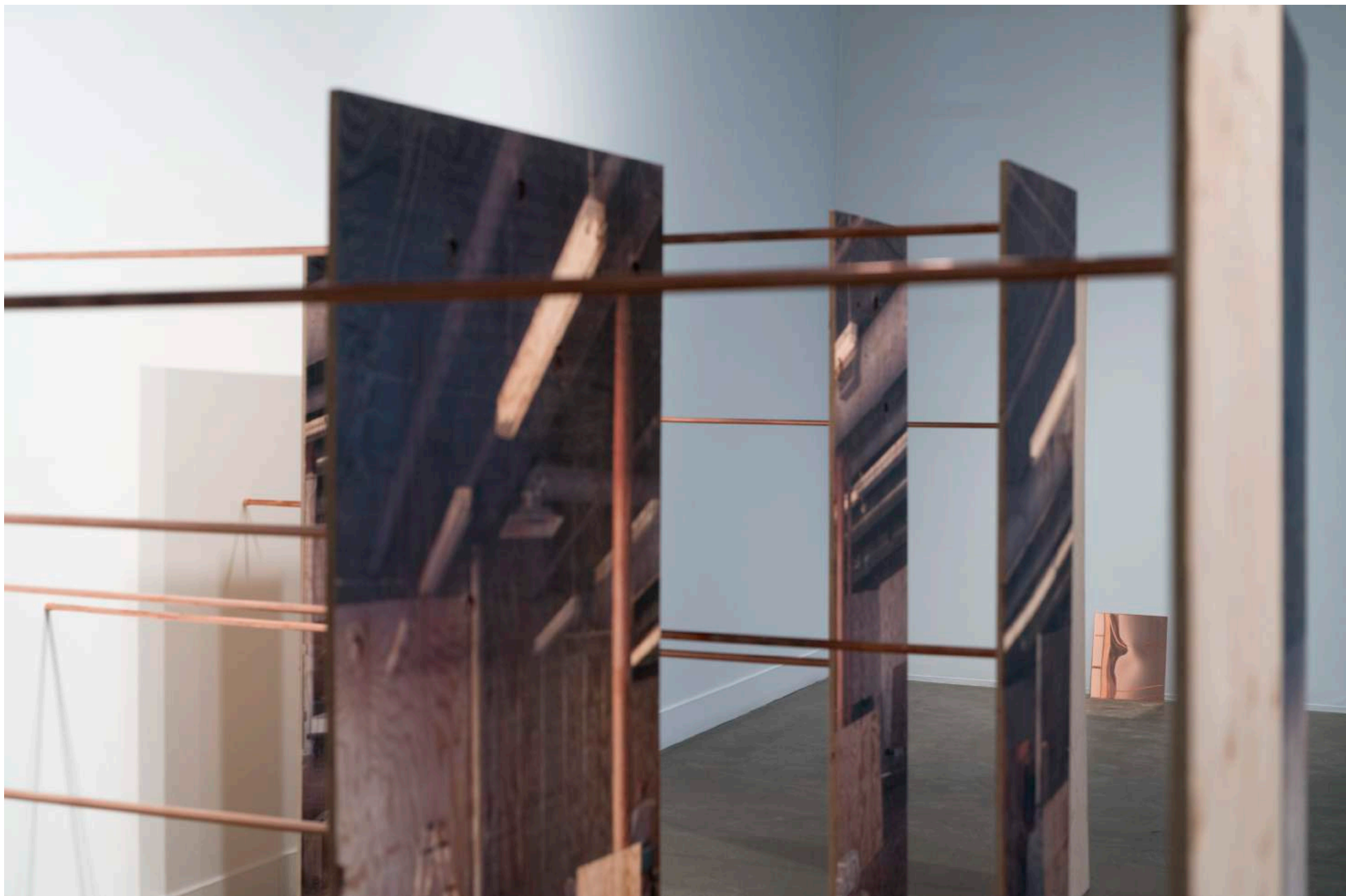
B.37. Rocher, L. (2018). *Cinq ans, cinq mois, cinq jours #2 (aveugle)*, 160 diapositives, plexiglass, néons, lampe de chantier, 36 x 42 po, bande sonore 15min en boucle.



B.38. Rocher, L. (2018). Vue générale de l'exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



B.39. Rocher, L. (2018). *Chantier et Reflet doublé in situ #5*, impression sur plywood, 66 x 180 po, tuyaux en cuivre, exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



B.40. Rocher, L. (2018). *Chantier* (détail), impression sur plywood, tuyaux en cuivre, 66 x 180 po et *Fantasmagories*, plaque de cuivre, 12 x 14 po, exposition *Étant donnés*, VU, Québec.

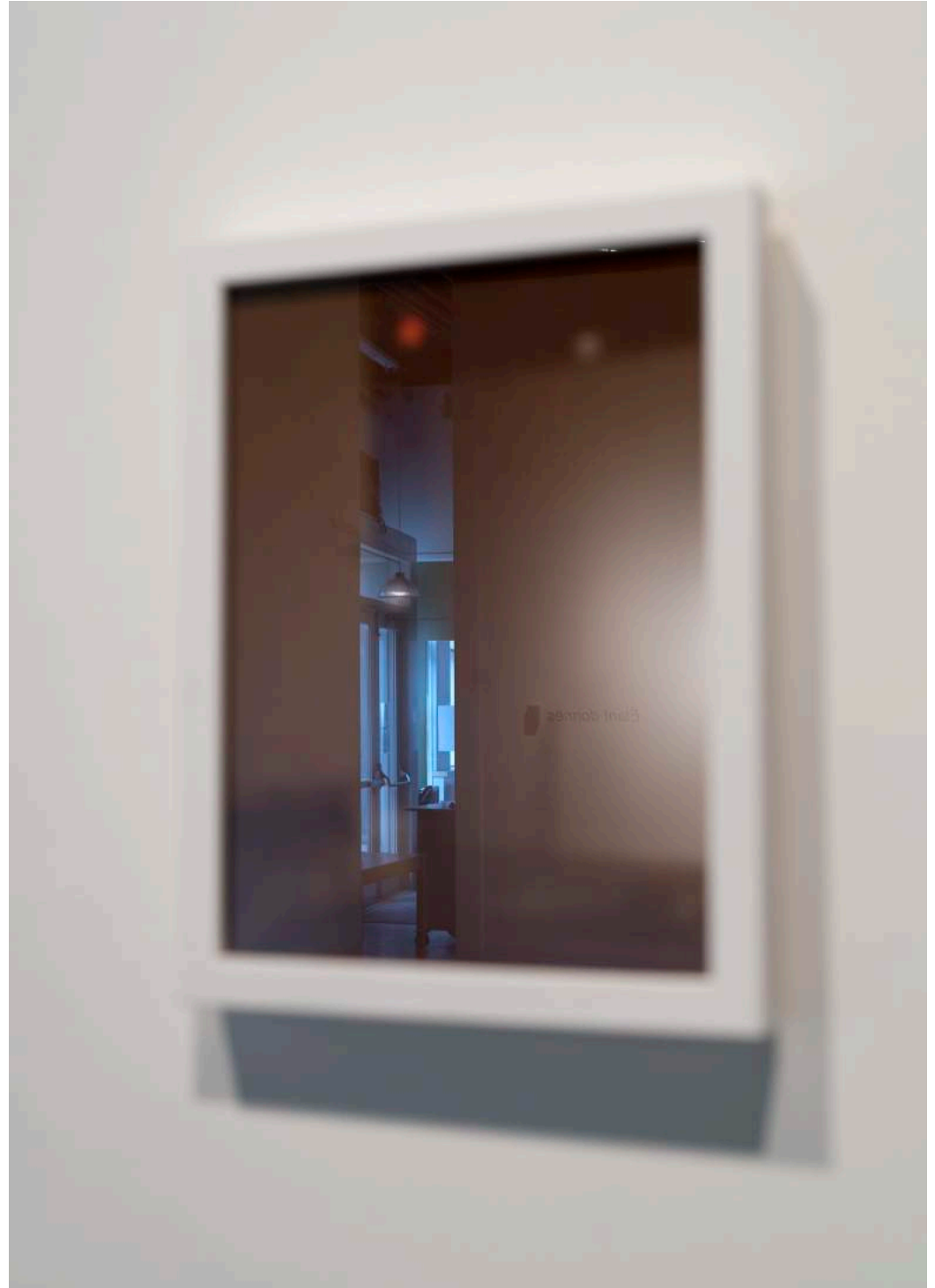


B.41. Rocher, L. (2018). *Chantier* (détail), tuyaux en cuivre, exposition *Étant donnés*, VU, Québec.

B.42. Rocher, L. (2018). *Fantasmagories*, plaque de cuivre, 12 x 14 po, exposition *Étant donnés*, VU, Québec.



B.43. Rocher, L. (2018). *Reflet doublé in situ* #5, photographie réalisée lors du montage de l'exposition *Étant donnés*, VU, Québec.

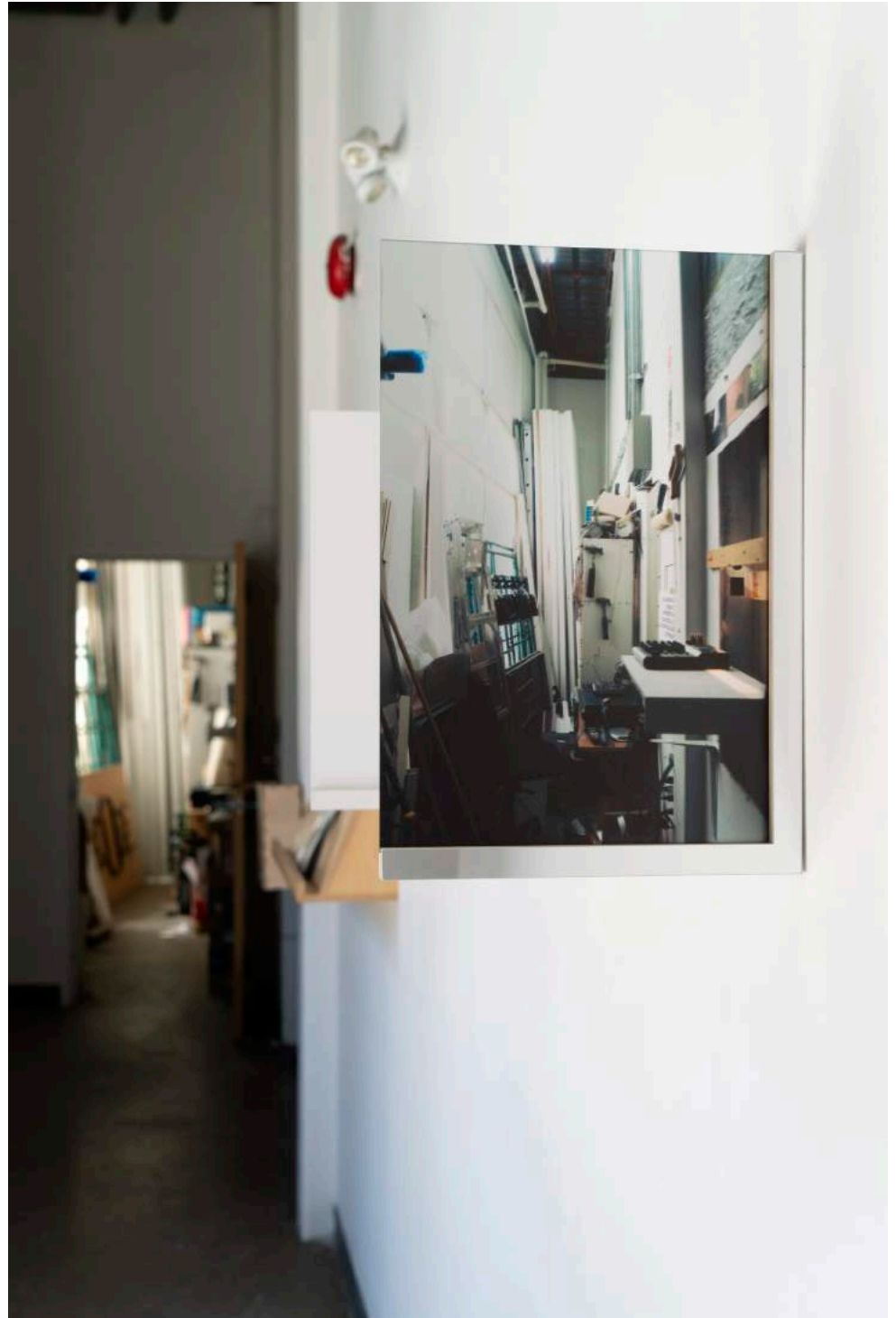


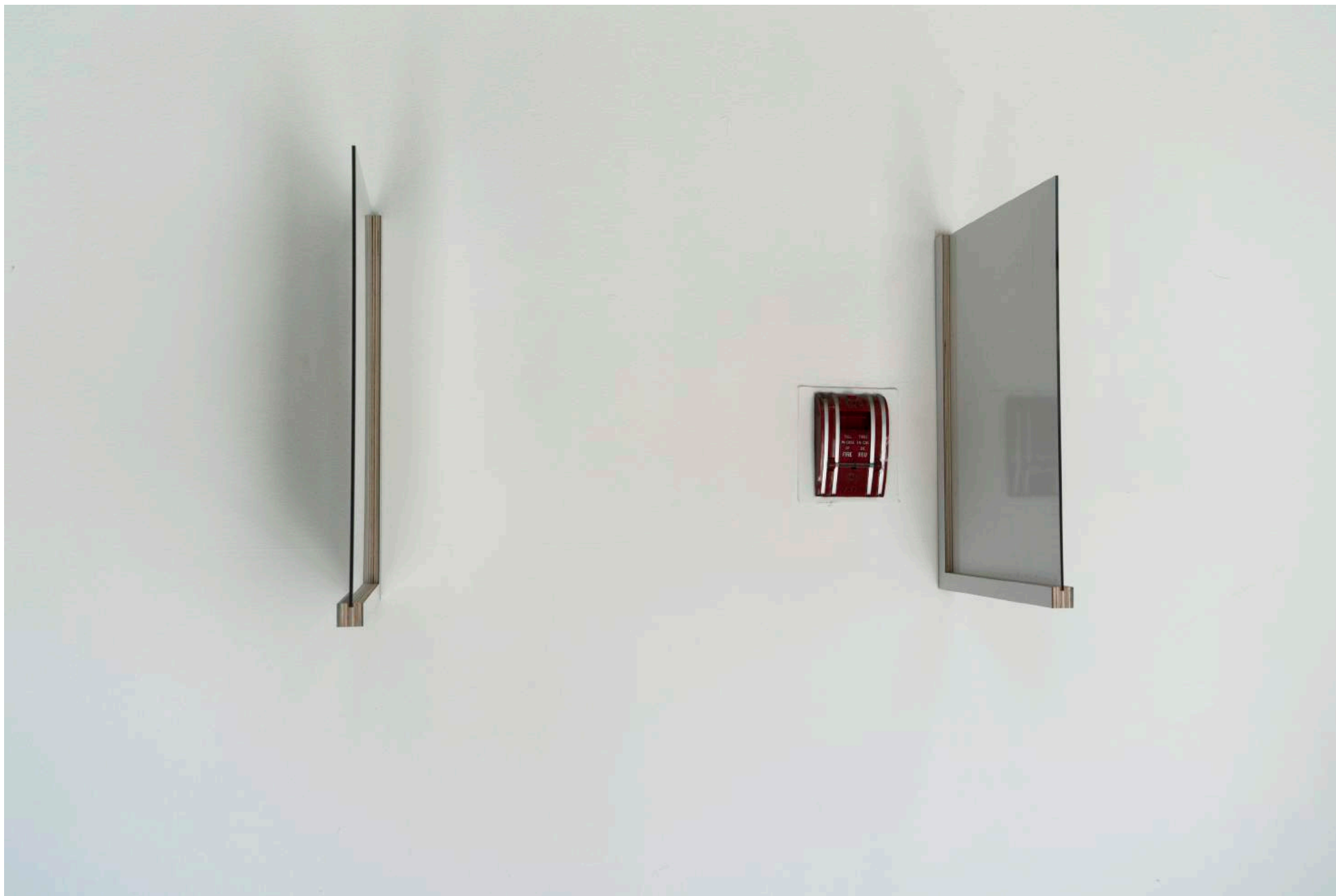
JE N'AI DU RESTE RIEN DE SPÉCIAL À VOUS DIRE

Michelle Lacombe, Pascale Leblanc Lavigne,
Lucie Rocher, John Steck

VU (espace américain), Québec
18 mai - 1er juillet 2018

B.44. Rocher, L. (2018). *Stockage I et II* (détail), diptyque 10 x 15 po chacun, impression sur plexiglass miroir, plywood, VU, Québec.

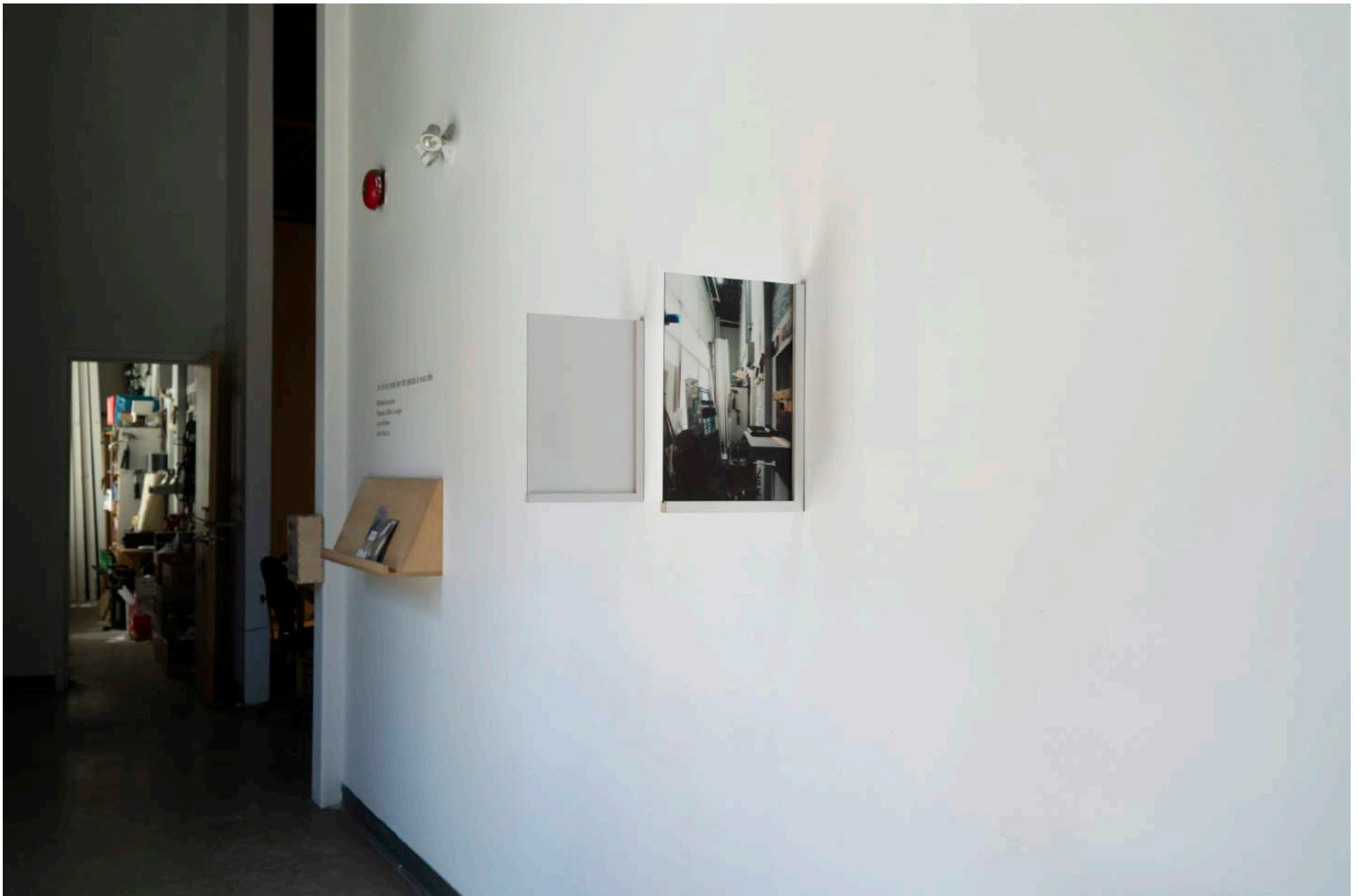




B.45. Rocher, L. (2018). *Stockage I et II* (vue de face), diptyque 10 x 15 po chacun, impression sur plexiglass miroir, plywood, VU, Québec.



B.46. Rocher, L. (2018). *Stockage I et II* (vue de côté), diptyque 10 x 15 po chacun, impression sur plexiglass miroir, plywood, VU, Québec.

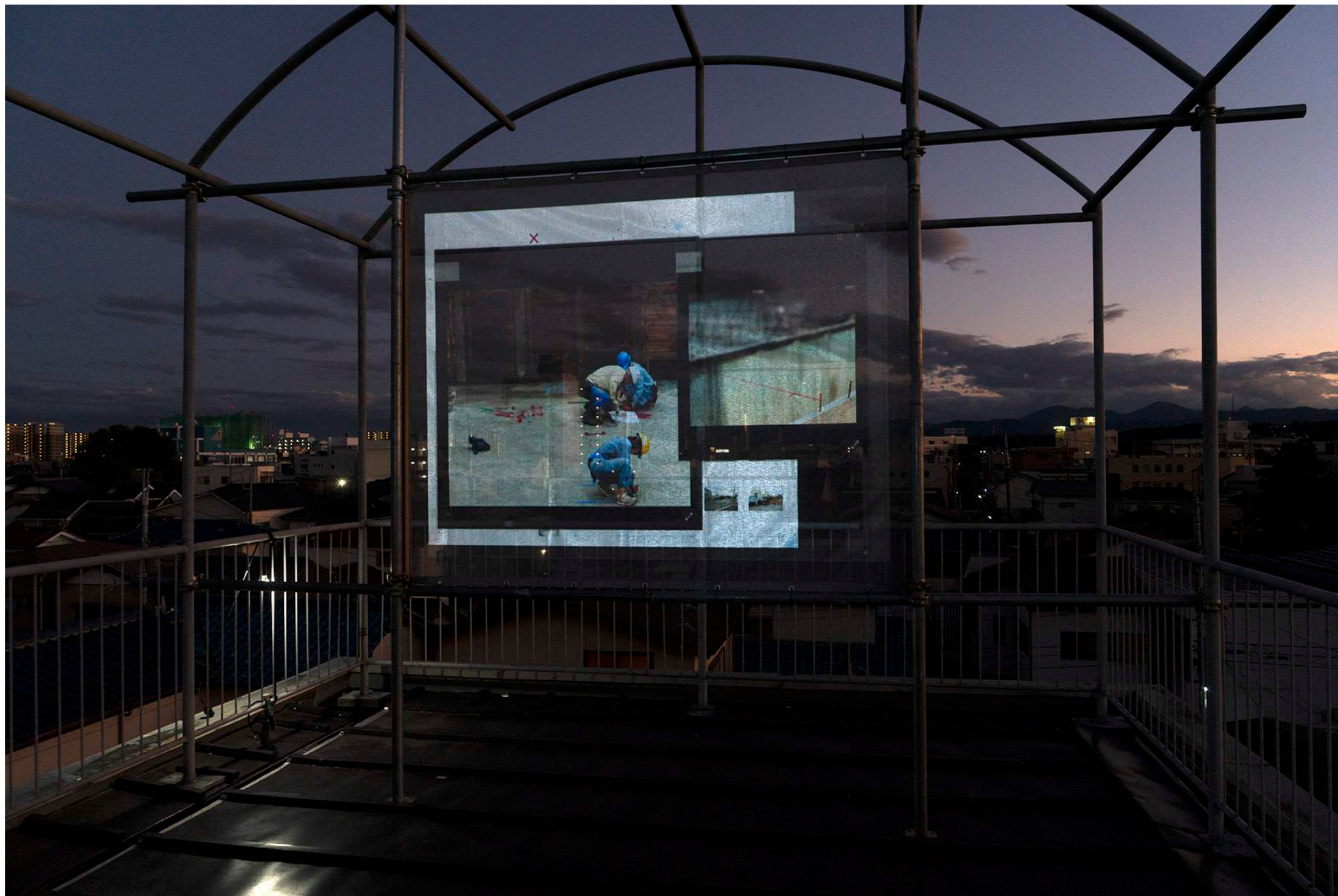


B.47. Rocher, L. (2018). *Stockage I et II*, diptyque 10 x 15 po chacun, impression sur plexiglass miroir, plywood, VU, Québec.

ANNEXE A



A. Rocher, L. (2018). *Sans titre (observation de chantier japonais)*, série de vingt photographies, 20 x 30 po, Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



B. Rocher, L. (2018). *Diaporama de quinze captures d'écran réalisées à partir de mes observations photographiques sur des chantiers japonais (toît)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



C. Rocher, L. (2018). *Sans titre (2ème étage)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



D. Rocher, L. (2018). *Sans titre (2ème étage)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



E. Rocher, L. (2018). *Sans titre (2ème étage)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



F. Rocher, L. (2018). *Sans titre (1er étage)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



G. Rocher, L. (2018). *Sans titre (1er étage)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.



H. Rocher, L. (2018). *Sans titre (1er étage)*, vue partielle de l'exposition de résidence au Palais des Paris, Takasaki, Japon. Collection de l'artiste.

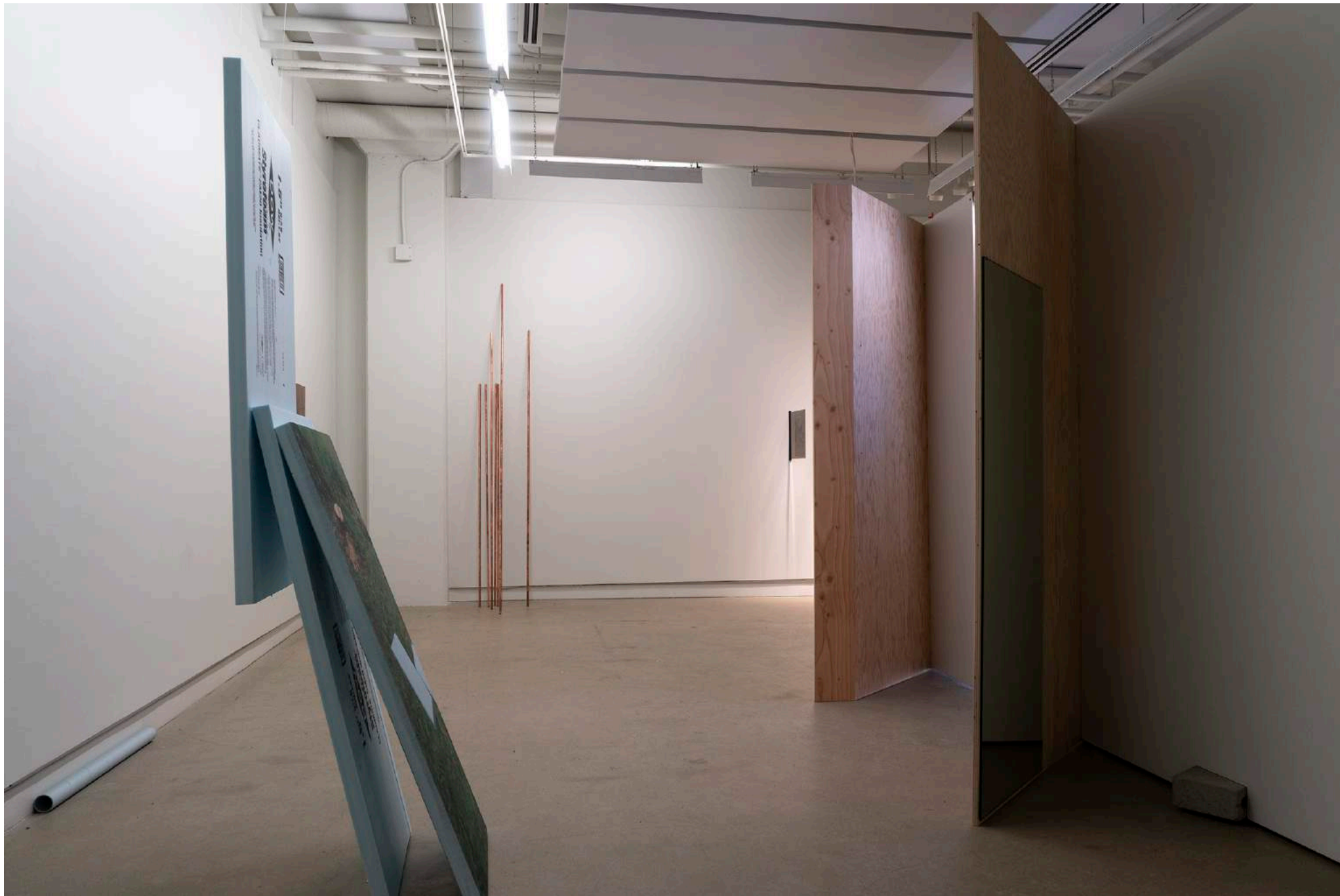
TRAVERSES

OCCURRENCE, Montréal

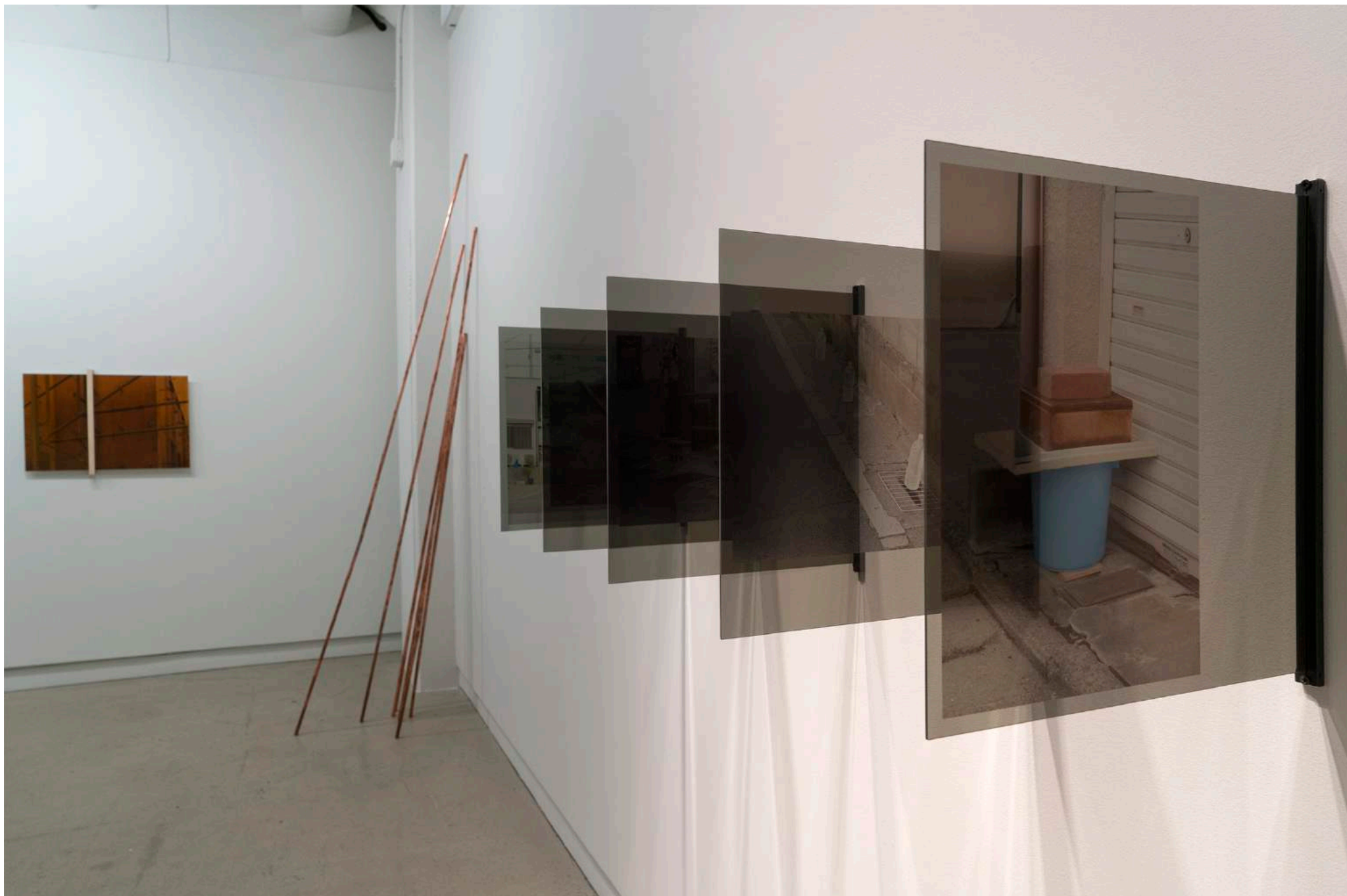
17 janvier - 2 mars 2019



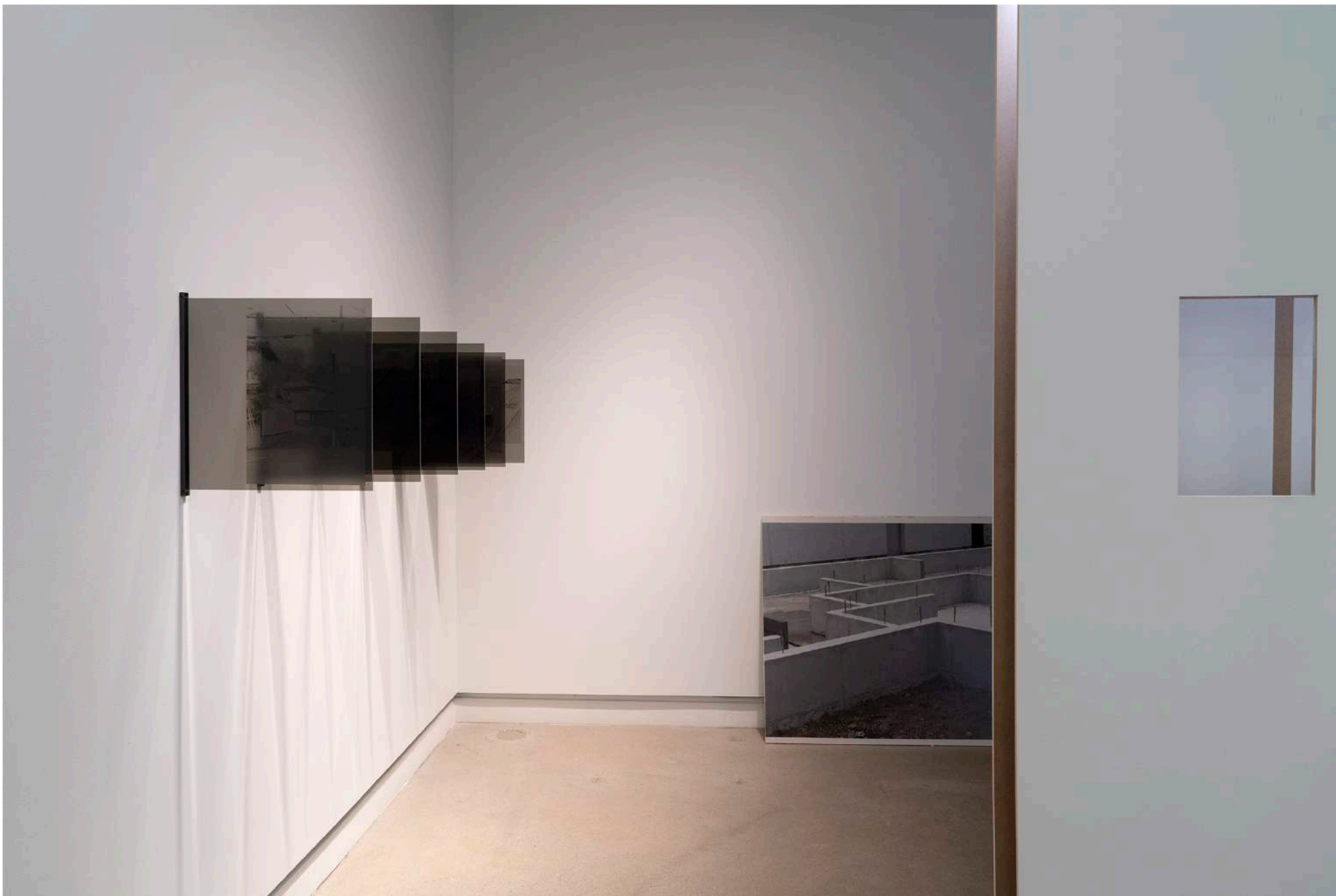
I. Rocher, L. (2018). *Sans titre*, impression jet d'encre sur papier satiné, bois, verre, plexiglass, 20 x 30 po.



J. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.



K. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.



L. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.



M. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.



N. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.



O. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.



P. Rocher, L. (2019). Vue partielle de l'exposition *Traverses*, galerie Occurrence, Montréal.

Les chantiers de l'image

De retour du Japon, Lucie Rocher confirme son attrait pour la construction

CRITIQUE

MARIE-ÈVE CHARRON
COLLABORATRICE LE DEVOIR

Pour Lucie Rocher, les chantiers de construction se suivent, mais ne se ressemblent pas. Avec ce silet qu'elle ausculte depuis quelques années, elle explore autant les particularités du bâti que le postulat voulant que l'image soit un construit, ce qui la conduit par le fait même à s'interroger sur son faire à elle, sur l'artiste au travail.

Dans la petite salle chez Occurrence, plusieurs composantes s'imbriquent les unes dans les autres et se répondent dans un dialogue fécond qui va des matériaux aux représentations, selon un mode installé hautement étudié. Différentes structures se font le support de photos renvoyant à des chantiers de construction observés par Rocher lors d'une résidence d'artiste au Japon.

Cet exil temporaire n'est pas le premier dans le parcours de l'artiste, qui est née en France et qui réside maintenant à Montréal. Son arrivée ici a coïncidé avec le grand chantier intérieur qui a transformé l'édifice de béton sur l'avenue De Gaspé où elle expose aujourd'hui et où, quelques étages plus haut, elle a son atelier. Des lots, sa démarche semble être liée aux conditions de travail de l'artiste, inséparable des mutations urbaines. L'actualité rappelle encore combien la spéculation immobilière joue un rôle dans ce phénomène dont les impacts sur des communautés sont avérés.

Standardisation

Ces considérations demeurent en arrière-plan dans le travail de la doctante en études et pratiques des arts de l'UQAM, pour qui cependant il importe de briser l'apparente neutralité du cube blanc de la salle d'exposition. Par ses interventions in situ, l'artiste force en effet des ouvertures surprenantes dans un lieu assez petit alors métamorphosé par une nouvelle dynamique spatiale. Un pan de mur est notamment apparu au cœur de la pièce; ses extrémités ouvertes rendent visible sa charpente tout comme son espace potentiel de rangement à la manière d'un lieu d'entrepôtage que l'artiste pourrait avoir aménagé pour ses besoins.

L'évocation de son espace de travail agit en support aux vues de chantier captées au Japon, et ailleurs également, des scènes qu'elle a attentivement suivies au quotidien. L'un et l'autre des processus se font ainsi étroitement écho. Contreplaqué, verre, plexiglas et gypse servent de surfaces d'apparition pour des photos montrant des fondations



Vue de l'exposition *Traverses* de Lucie Rocher
LUCIE ROCHER

de béton, des échafaudages ou des structures en élévation. Dans le mode opératoire de Rocher, les images et leur support se commentent mutuellement, proposant des prouesses formelles qui séduisent souvent par leur force visuelle et la qualité de leur exécution. Une photo de Styrofoam traînant dans un terrain vague se trouve par exemple imprimée sur de reils morceaux de cet isolant, ici suspendu en cascade. De la sorte présentée, l'image résiste à la standardisation qui régit les matériaux de construction. L'artiste fait bien comprendre que ses photos ne répondent pas aux mêmes exigences de rendement.

L'uniformité des matériaux s'applique à la plupart des chantiers, mais le contexte nippon a apporté à Rocher l'occasion de saisir des particularités, comme l'essence du bois utilisé, de couleur plus orangée. L'artiste retient surtout l'esprit général du chantier, dont la scénographie des gestes et des outils repose sur une logique souvent impenétrable pour le regard néophyte. Comme dans son installation qui multiplie les composantes, chaque chose a sa raison d'être tout en faisant mine de reposer en attente, sans avoir de fonction déterminée.

Mise en abyme

Aussì, la production de Rocher nous convie que les scènes de chantier sont de parfaits prétextes à des observations soutenues. En photographie aguerrie, l'artiste restitue toute la beauté formelle de la géométrie des lignes, des compositions enrichies par les découpes de lumière. L'artiste a d'ailleurs cadré ses images

de l'intérieur, depuis une fenêtre, et de l'extérieur ajoutant aux différentes traverses qui sous-tendent son travail. C'est aussi le cas dans les vues de son exposition, au palais des pàris à Tssaki, ou elle a fait sa résidence à l'automne, qui sont intégrées à l'installation. Elles défilent sur la surface d'un contreplaqué brut grâce à la rotation d'un carrousel à diapositives. Rocher, peut-on voir, a joué avec la lumière et les composantes architecturales du lieu, marquée par de larges fenêtres et une terrasse.

Cette mise en abyme, de l'exposition dans l'exposition, sert doublement. Le chantier, c'est aussi celui du travail de l'artiste et la révélation de son processus. Plus encore, c'est la confusion que se plant à renouveler Rocher entre l'utilitaire et l'inutile. Les images de son expo pouvaient avoir une fonction documentaire qui est ici reléguée au second plan. Dans la galerie, un papier roule au sol ainsi que des tuyaux de cuivre appuyés au mur passent quant à eux de matériaux à sculptures minimalistes. Cette même indétermination opère dans une série d'images imprimées sur plexiglas, de curieux « bricolages » simplement répétés dans des rues en Corée. Présents pour des raisons pratiques seulement connues de leurs auteurs, ces rafistolages sont apparus, dans le regard de l'artiste, comme des *ready-made*, de véritables œuvres d'art.

Traverses

De Lucie Rocher, Occurrence, Espace d'art et dessin contemporain, 5455, avenue De Gaspé, espace 108, jusqu'au 2 mars.

SUR LE RADAR

Nouvelles perspectives chez Jocelyne Allouche

Comme plusieurs artistes, Jocelyne Allouche poursuit, en marge de son travail personnel, une pratique de l'art public dont elle présente ici — mais pas seulement — des spécimens sous forme de maquettes, une des étapes obligées dans la réalisation. À ces artefacts d'atelier, l'artiste chevromée donne cependant un nouveau statut; des tables faites sur mesure, qui sont plus que de simples socles, les regroupent selon un assemblage étudié qui campe dans l'espace des lignes de fuite.

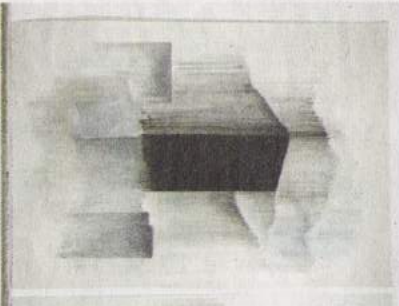
Ces miniatures ainsi rassemblées résument une part du vocabulaire formel de l'artiste, fait d'élégants volumes épurés, une constante dans ses sculptures. Deux exemples grandeur nature occupent d'ailleurs l'espace, attestant aussi que l'artiste les pose souvent en dialogue avec d'autres éléments, plus ou moins dominants. Fil transparent tendu dans l'espace et nuées formées de grains de sable disent combien le dessin et la photo font autant partie de son registre, chérissant les lignes de silhouette comme les traces éphémères.

Aux projets d'œuvre, et voulus pérennes, Allouche revendique ici la part spontanée plus redoutable à l'essuie et dont la sculpture peut se faire parfois jalouse. Il est permis de le croire devant une série inédite, des dessins sur papier découpant d'amples gestes répétés, des masses aussi volontaires que discrètes, liens sensibles du corps de l'artiste en action.

Marie-Ève Charron

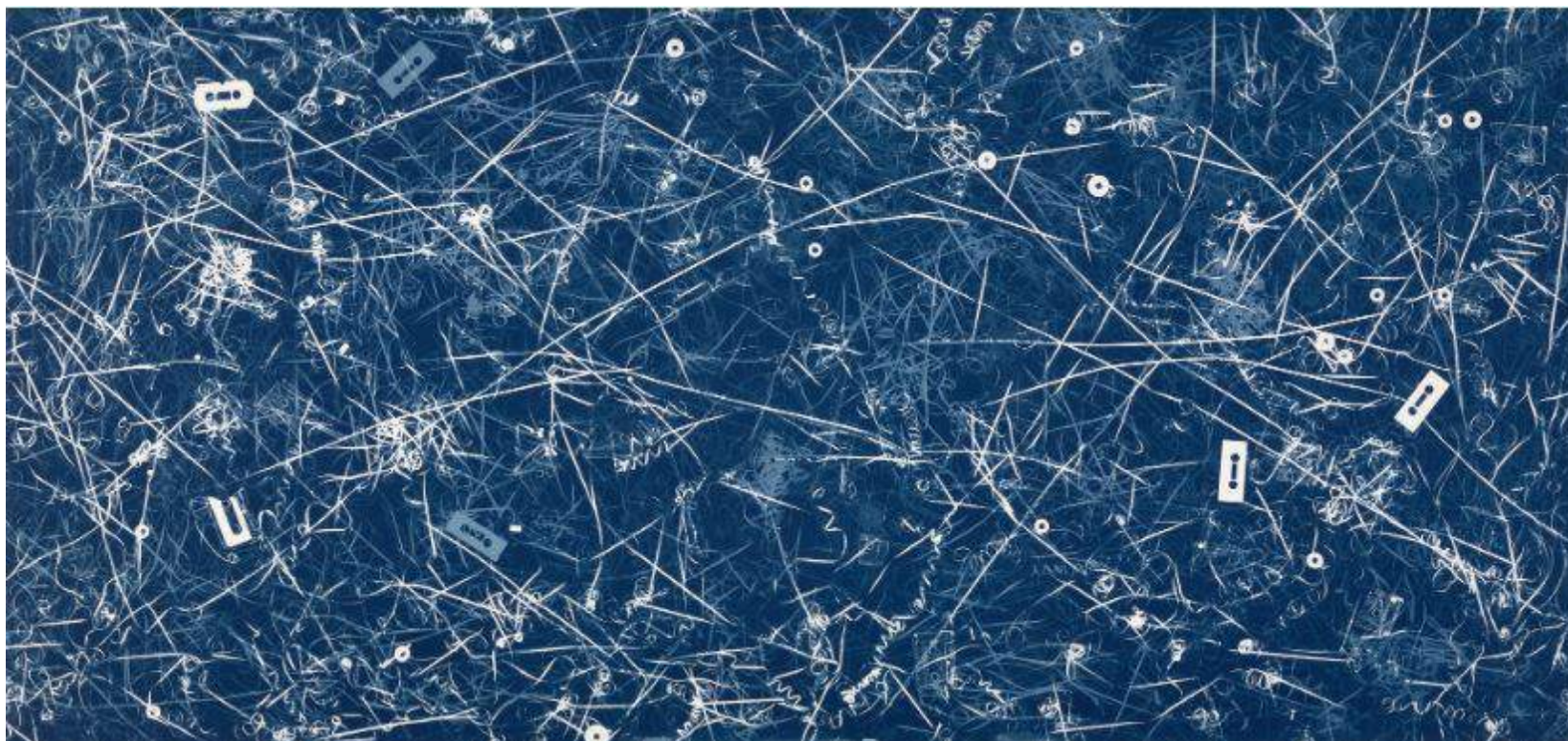
Seuils

De Jocelyne Allouche. Aux galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, jusqu'au 23 février.



Jocelyne Allouche, *Les dessins de l'été (I)*, 2018
d'après l'œuvre

ANNEXE B



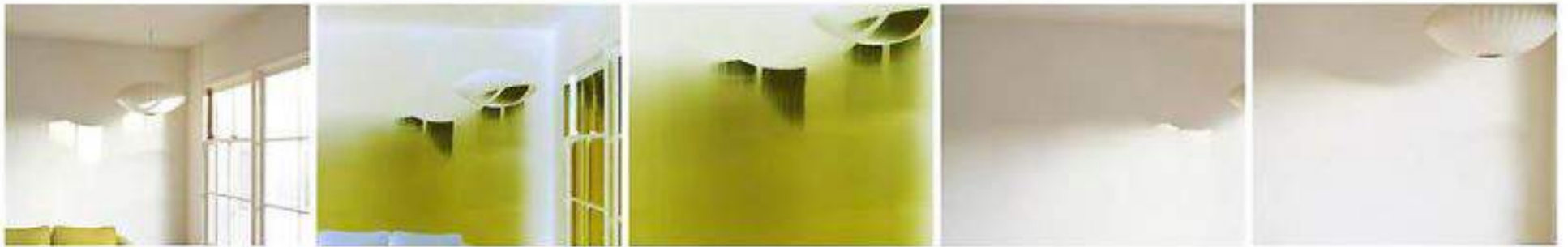
a. Christian Marclay, *Allover (Genesis, Travis Tritt, and others)*, cyanotype, 51 x 97 po, 2008, MoMA, New York.



b. William Henry Fox Talbot - *Adiantum Capillus-Veneris* (Maidenhair Fern), photogenic drawing negative 22.5 x 18.3 cm, 1839, Courtesy of Hans P. Kraus Jr, New York.



c. Michael Snow, *Authorization*, black and white Polaroid photographs, adhesive cloth tape, metal frame, mirror, 54.5 x 44.5 cm, 1969, National Gallery of Canada, Ottawa.



d. Uta Barth, Uta Barth, *Sundial (07.2)*, photographie couleur, 76 x 486.5 cm, 2007.



e. Alice Aycock, *Studies for a town*, bois, 304 x 350 x 369 cm, 1977, MoMA, New York.