

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CE QUE L'IMAGE NE CADRE PAS : RÉFLEXIONS SUR L'ONTOLOGIE DE
L'IMAGE DANS UNE PRATIQUE CONTEXTUELLE ET POST-
CONCEPTUELLE DE LA PHOTOGRAPHIE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ÉDITH-MANOUSHKA LAROUCHE

NOVEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.04-2020). 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.»

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord feu David Tomas qui, par son dévouement, sa disponibilité, son intérêt et sa confiance, m'a donné l'espace qu'il me fallait pour écrire et faire comme je l'ai fait. Merci à Anne Bénichou d'avoir pris le relais de ma direction et d'avoir soutenu avec sensibilité mon projet dans son intégrité. Merci à mes ami.e.s et collègues Emmanuelle Duret, John Boyle-Singfield, Catherine Lesarbeau, Vincent Bonin, Thomas Germaneau, Alexandre Bérubé, Karine Savard, Rosalie Jean, Anne-Renée Hotte, Alegría Gobeille et Gabrielle Huot-Foch pour leur soutien, leurs encouragements et les innombrables conversations qui m'ont formé au long de mon cheminement. Merci à toutes celles et ceux qui, de plus loin, m'ont inspiré.e.s. Je suis redevable à l'équipe de Photosynthèse, de Schop et du Laboratoire de l'image imprimée pour leurs savoir-faire, à l'équipe de la Galerie de l'UQO, de Publication Document File et à celle de Arttexte pour la diffusion de mon travail et à l'équipe de AXNÉO7 pour leur reconnaissance et leur soutien technique et financier.

AVANT-PROPOS

Sous forme de documentation narrative d'une suite de réflexions, le présent mémoire a pour fonction d'inscrire un cheminement artistique dans la littérature associée aux arts visuels. Afin de respecter ce mode d'écriture plus organique, les différentes sections du mémoire s'éloignent d'une structure académique formelle (introduction, développement (chapitres) et conclusion). La raison en est que le corpus d'œuvres et leurs enjeux ne constituent pas le résultat de mes recherches des quatre dernières années, mais son trajet. D'ailleurs, chaque œuvre du corpus présenté est une suite de la précédente, en ce sens que leur contexte de création et leurs conditions d'existences sont rattachés à celle(s) qui la(les) précède(ent). En conséquence, la série d'œuvres est abordée dans sa chronologie de production. Les réflexions et analyses exposées ne servent pas à expliquer les œuvres qui y sont abordées, mais à les compléter. Le mémoire qui suit retrace donc une portion d'un fil continu d'une pratique artistique dont la forme est sans cesse à définir.

Le fil conducteur entre les différents chapitres tient au dialogue qu'entretiennent les œuvres avec les conditions d'existence qui leur sont inhérentes, c'est-à-dire les structures qui encadrent la création, la production, la diffusion et la conservation de l'œuvre. Plus spécifiquement, il s'agit notamment du processus de création de l'œuvre, des paramètres de sa production et de la visibilité de l'artiste et celle de l'œuvre (sa diffusion, sa médiation, sa documentation, sa circulation et sa conservation). À travers ce dialogue qui s'installe entre ma pratique artistique et ses conditions de possibilité, le statut de ceux-ci est mis en cause.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
CHAPITRE I Notes préalables : Anamnèse et considération historique.....	1
1.1 L'image spéculaire.....	1
1.2 Le renversement du tableau.....	2
1.3 Liminalité.....	3
CHAPITRE II Notes sur la dépolarisation de l'individu ou comment ne plus faire image.....	5
2.1 Le processus d'individuation comme homogénéisation de l'individu à son milieu.....	8
2.2 La dépolarisation de l'individu.....	11
CHAPITRE III <i>the perfect retention</i> (2017-2018).....	17
3.1 <i>The Death of James Lee Byars</i>	17
3.2 <i>The Perfect Retention</i> (2017-2018)	20
3.3 La photographie comme dédoublement.....	24
CHAPITRE IV <i>Threshold</i> (2018-2019).....	29
4.1 La première image	29
4.2 L'œuvre emballée et son exposition	33
4.3 La deuxième image.....	37
CHAPITRE V <i>Ce qui se tient entre l'espace d'un po.</i> (2019-2020)	41
5.1 Les deux montages	41

5.2 L'entre-image	47
ANNEXE A Texte commissarial de l'exposition <i>La proposition</i> par David Tomas	57
ANNEXE B Carton d'invitation de l'exposition <i>Double Prise</i>	66
ANNEXE C Texte commissarial de l'exposition <i>Double Prise</i> par David Tomas ..	68
BIBLIOGRAPHIE	71

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Schéma du processus d'individuation selon Gilbert Simondon	12
2.2	Schéma des potentialités de l'être	13
2.3	Schéma d'une proposition d'un processus d'individuation	14
3.1	Photographie de <i>The Death of James Lee Byars</i> , Bruxelles 1994	19
3.2	<i>The Perfect Retention</i> (2017-2018), Manoushka Larouche	22
3.3	Image tirée de <i>Food for the Spirit</i> (1971), Adrian Piper, New York 1971	26
4.1	Première image pour <i>Threshold</i>	31
4.2	Plan de l'appartement avec emplacement de <i>The Perfect Retention</i>	32
4.3	Documentation photographique de l'exposition <i>La proposition</i> , Galerie de l'Université du Québec en Outaouais	36
4.4	Documentation photographique de l'exposition <i>La proposition</i> , Galerie de l'Université du Québec en Outaouais	36
4.5	Documentation photographique de l'exposition <i>La proposition</i> , Galerie de l'Université du Québec en Outaouais	36
4.6	<i>Threshold</i> (2018-2019)	40
5.1	Simulation photographique de la visite de l'exposition (première visite du local)	45
5.2	Schéma des points de vue photographiques	46
5.3	Schéma de l'exposition <i>Double Prise</i>	48

5.4	Schéma de l'œuvre <i>Ce qui se tient entre l'espace d'un po.</i> (2019-2020)	49
5.5	Images tirées de <i>Ce qui se tient entre l'espace d'un po.</i> (2019-2020)	52-55

RÉSUMÉ

Le présent mémoire constitue un ajout textuel aux œuvres *The Perfect Retention* (2017-2018), *Threshold* (2019) et *Ce qui se tient entre l'espace d'un pouce* (2019-2020). Ces trois propositions ont été pensées dans le cadre d'un dialogue avec différents textes et œuvres ainsi qu'avec l'artiste et professeur David Tomas de 2016 à 2019. Il est question au long de cette recherche du contexte de réflexion, de production et de monstration de chacune des œuvres mentionnées en plus de leurs interconnexions.

Il s'agit d'abord du récit d'une réflexion sur les conditions d'existence de l'artiste et de l'œuvre à travers une pratique contextuelle de la photographie post-conceptuelle. Cette recherche a mené à la mise en question de l'ontologie de l'image, l'image photographique, mais aussi l'image de l'artiste et l'image de l'œuvre, à travers des réflexions qui prennent assise dans les domaines de la philosophie, la biologie, l'anthropologie et l'histoire de l'art.

Dans les *Notes préalables*, je tente de tracer la genèse de la recherche et d'établir là où l'œuvre prend lieu, c'est-à-dire dans la reconfiguration du regard du spectateur. Le premier chapitre propose un questionnement sur la dépolarisation de l'individu pour réfléchir sur les conditions d'existence de l'artiste. L'œuvre *The Perfect Retention*, est abordée en détail dans le second chapitre et y est mise en dialogue avec les écrits de Roland Barthes, d'Adrian Piper ainsi qu'avec une œuvre de James Lee Byars. Le troisième chapitre se penche sur *Threshold* qui procède de la production et de la diffusion de l'œuvre précédente. Il s'attache aux paradoxes qui entourent son exposition. Enfin, le quatrième chapitre se concentre sur une intervention qui eut lieu lors de la diffusion de *Threshold* (dans le cadre de l'exposition *Double prise*) et qui permet la réalisation de *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.* Cette dernière proposition aborde l'archivage et sa conservation par l'entremise d'une mise en relation avec les écrits de Vilém Flusser. Elle propose dès lors une translation de la signification des archives vers ce qu'elles ne cadrent pas.

Mots clés : image, performance, photographie, documentation d'exposition, ontologie, dépolarisation, liminalité, reprise.

CHAPITRE I

NOTES PRÉALABLES : ANAMNÈSE ET CONSIDÉRATION HISTORIQUE

1.1 L'image spéculaire

Je me souviens de moments précis, vers l'âge de 10 ans, pendant lesquels je regardais le reflet de mon visage à travers le miroir. Celui-ci réfléchissait seulement le buste dû à sa hauteur et sa dimension. Lors de ces épisodes, je m'efforçais à soutenir mon propre regard jusqu'à ce que le sentiment d'angoisse que j'éprouvais atteigne la limite de ce que je pouvais alors supporter. J'attribue ce sentiment d'angoisse à l'impression de devenir étrangère à moi-même, à une image réfléchie qui, progressivement et de pair avec mon regard porté vers elle, s'éloigne de celle à laquelle je peux me reconnaître. Cette image réfléchie me donnait l'impression d'être face à une personne qui m'était inconnue, me demandant alors si j'existais réellement.

L'image photographique se distingue certes de l'image spéculaire en ce qu'elle appartient à ce qui n'existe déjà plus. C'est-à-dire qu'une fois l'obturateur¹ de l'appareil photo déclenché, la lumière enregistrée par le capteur ou la pellicule photosensible recompose (ce que l'objectif déforme toujours un peu) la scène qui lui

¹ Mécanisme interne à l'appareil photographique permettant de laisser passer une quantité de lumière vers le capteur argentique ou numérique au moment de son déclenchement (prise de vue). Cette pièce se situe entre l'objectif et le capteur.

faisait face dans l'instant d'une fraction de seconde. L'image capturée n'est dès lors plus la scène qui se produit dans le présent, mais celle qui a eu lieu à l'intérieur de cette fraction de temps, appartenant ainsi au passé. Dans le cas de l'image spéculaire, elle s'actualise sans cesse dans le présent, m'empêchant ainsi de m'y en détacher comme cela peut être le cas avec la photographie, par la distance temporelle ainsi que par la caractéristique que la photographie détient à ne capturer qu'un « instant ». Effectivement, la photographie ne se veut pas globalisante. Nous pourrions ici penser au cinéma puisque la suite d'images fixes crée une impression d'image en mouvement, permettant l'actualisation (passée) dans un présent, mais appartenant tout de même au passé. Si je reviens à ces épisodes devant le miroir, je constate que, par la soutenance de mon regard, je provoquais une situation dans laquelle je n'étais plus en accord avec ma propre représentation (présent). Pourrions-nous considérer un reflet comme étant une image? Dans ce cas, l'image aurait paradoxalement le potentiel de rendre l'être insaisissable. Ou, est-ce que ne plus faire image serait équivalent à ce que l'image de soi s'actualise sans cesse dans le présent, devenant ainsi insaisissable?

1.2 Le renversement du tableau

À la renaissance italienne, Leon Battista Alberti, notamment mathématicien et architecte, propose le traité *De Pictura* dans lequel il élabore une méthode afin de représenter la perspective. Par le fait même, il invite les peintres à intégrer cette méthode dans leur pratique picturale, ce qui contraindra le peintre à opter pour une composition unifiée du tableau. Le tableau n'est plus seulement une surface plane sur laquelle sont agencés des éléments symboliques de façon linéaire au service d'une autorité religieuse et sociale, mais constitue une ouverture sur le monde. C'est pourquoi les représentations se veulent dès lors fidèles à la vision humaine. On y observe un souci d'unification de l'espace-temps représenté ayant pour effet une plus grande résonance avec le spectateur. Cette résonance est celle d'un prolongement du regard du spectateur, un prolongement de la réalité du spectateur à la composition du tableau

(Hazan, 1999). Le spectateur est alors appelé à s'émouvoir davantage devant les représentations par le fait qu'il peut plus aisément s'identifier à celle-ci. Par exemple, Alberti suggère d'établir les proportions des différents éléments du tableau à partir de la taille humaine, lui permettant une correspondance formelle conséquente entre l'espace du spectateur et celui du tableau. D'ailleurs, le point de fuite du tableau était déterminé par le positionnement potentiel du spectateur lui faisant face, nous dit Olga Hazan (Hazan, 1990). Le portrait des époux Arnolfini de Jan Van Eyck est particulièrement révélateur de l'intégration du spectateur dans le tableau puisqu'il nous révèle l'origine du point de fuite. À l'aide du miroir situé au dernier plan, la perspective se voit renversée vers le peintre ou le spectateur, nous dévoilant le reflet du peintre faisant face à la scène représentée dans le tableau. Ce renversement permet de rendre d'autant plus manifeste le positionnement du peintre ou de celui ou celle qui regarde l'œuvre. Avec l'inclusion indirecte du spectateur dans l'œuvre, le spectateur se positionne par rapport à l'image qui n'est désormais plus seulement une représentation, un discours, mais qui agit comme moteur de conversation avec celui ou celle qui la regarde.

1.3 Liminalité

Mettre en relation les épisodes de mon enfance se rapportant à mon image spéculaire et l'avènement de la perspective dans la peinture occidentale à la renaissance me permet d'introduire un aspect qui est commun aux œuvres contenues dans le corpus que présentera ce présent mémoire : la perte (de l'image). D'abord, avec le prolongement du milieu du spectateur dans celui du tableau, le tableau agit comme une fenêtre, une ouverture possible vers une réalité que le spectateur peut s'approprier. L'image n'est plus autonome en ce qu'elle implique formellement l'expérience de celui qui la regarde. L'image est conçue de sorte qu'elle provoque l'avènement d'un sens ou d'un effet vécu chez le spectateur, lui ajoutant une couche de lecture qui la complètera. Elle reconfigure ainsi le regard de son témoin et c'est précisément dans ce mouvement

de reconfiguration que l'œuvre prend lieu. Ainsi, l'image n'est pas regardée pour elle-même, mais pour ce qu'elle provoque en soi. Cette idée de perte de l'image par l'entremise d'un détournement du regard vers soi est une notion qui se trouve exacerbée dans mon travail photographique. Elle se manifeste comme l'instant de la perte, c'est-à-dire du passage entre un état A et un état B (au sein de l'image puis chez le spectateur) qui ne peut donc se définir ni comme l'état A, ni comme l'état B. Il est son entre-deux, son seuil, son espace liminal. L'expérience à l'œuvre devient le moment où peut se produire un mouvement vers cette reconfiguration que l'œuvre provoque chez le spectateur qui y consent. Cette notion se traduit dans mon travail tantôt par l'inaccessibilité de ce qui « devrait » être contenu dans l'image, tantôt par cet entre-deux, ce moment de passage où les images emmènent le spectateur à poser son regard (un regard qui se retourne vers lui-même). Est-ce que l'image (l'œuvre) deviendrait alors l'image spéculaire de son spectateur ?

Enfin, les œuvres abordées dans ce présent mémoire se posent toutes en regard de différents éléments du système de l'art actuel qui assure la création, la production, la diffusion et la conservation de l'œuvre. Considérée comme des activités connexes à la création artistique venant agrémenter et informer l'œuvre, elles deviennent l'objet de la pratique artistique.

CHAPITRE II

NOTES SUR LA DÉPOLARISATION DE L'INDIVIDU OU COMMENT NE PLUS FAIRE IMAGE

Lors de la rédaction des premières ébauches de ce mémoire se superposaient deux périodes, se soldant par l'imbrication d'une structure administrative de l'institution universitaire. Cette structure m'obligeait à répondre à sa demande de production programmée tandis que je suivais le rythme lent des saisons. La première période était mon travail saisonnier en tant qu'apicultrice. La fréquence des visites aux ruchers diminuait au même rythme que le temps d'ensoleillement et la baisse de température ; la saison apicole s'éteignait tranquillement. J'étudiais alors la biologie et le comportement de *l'Apis mellifera* qui, lorsque plusieurs individus sont regroupés, se qualifient de superorganisme. Selon une étude sur le comportement des abeilles élaborée par Karl von Frisch (Frisch & Dalcq, 2011), le développement de l'abeille dite ouvrière est régulé par les besoins de la colonie et les conditions environnementales. C'est-à-dire qu'elle peut soit se maintenir à la même phase plus longtemps que ce qui est attendu ; se développer plus rapidement pour atteindre la phase suivante ; ou régresser à la phase antérieure de son développement. Les variations de son cycle de développement sont régulées selon les conditions matérielles de sa colonie², qui

² Par exemple, L'abeille dite « ouvrière », qui détiendra 9 rôles ou moins — dont les tâches sont associées à son développement physiologique — dans la colonie sera capable d'évaluer les besoins de la colonie et d'adapter son développement physiologique en conséquence. Par exemple, lors de la première période de sa vie (du 1er au 10e jour), lorsque l'ouvrière détient le rôle de nourrice, ses glandes céphaliques se

dépendent à leur tour de la condition environnementale. Les variations de son cycle de développement sont, en partie, tributaires de ce qui lui est extérieur. Parallèlement à cette lecture, je réfléchissais aux conditions d'existence de l'artiste dans le domaine des arts visuels, que je ne pouvais soustraire de sa visibilité et de sa reconnaissance dans son milieu propre.

Je découvrais les recherches de l'écrivain, sociologue et critique littéraire français Roger Caillois alliant le mimétisme à la psychologie³. Vers la fin des années 1930, l'auteur adressait le phénomène de mimétisme comme étant le problème de la distinction de l'organisme vivant (mimétique) à son milieu de vie. Selon lui, ce phénomène s'expliquait par la recherche du semblable dont la finalité était l'assimilation de l'organisme à son milieu. C'est-à-dire que l'être vivant est constamment porté à s'adapter à ce qui s'offre à lui, de sorte que la différence qui les sépare soit de moins en moins marquée. À ce propos, Caillois utilise l'exemple du métal chauffé qui, au contact de l'eau froide, tendra à égaliser sa température avec celle de l'eau. Si le phénomène de mimétisme n'apparaît pas comme un processus de défense face à d'éventuels prédateurs, il est le résultat d'un trouble de la perception de l'espace,

développent pour devenir des glandes salivaires et ainsi être apte à occuper le rôle de nourrice. Ensuite, lors de la deuxième période de la vie de l'ouvrière (du 10e au 20e jour) les glandes salivaires régressent et ses glandes cirières sont au sommet de leur développement. C'est ainsi que l'abeille maçonne peut remplir ses fonctions. Cependant, le rôle des ouvrières ne dépend pas tant de la chronologie de son développement physiologique que des besoins de la colonie. C'est-à-dire que dans sa seconde période, l'abeille est capable de développer à nouveau ses glandes salivaires et d'accomplir les tâches dont elle était chargée lors de sa première période. L'abeille mellifère détient un certain contrôle sur son développement en corrélation avec celui de la colonie.

³ « Mimétisme et psychasthénie légendaire », paru intégralement en 1938 dans l'ouvrage *Le mythe et l'homme* aux éditions Gallimard. Cet écrit a cependant été publié à Paris dans le no. 7 de la revue Minautore en 1935 dans une première version plus courte.

nous proposait Caillois. À l'aide de cette recherche du semblable, il transposait le phénomène de mimétisme morphologique au mimétisme psychologique. Cette recherche du semblable ne se manifestait donc plus au niveau morphologique, mais sur le sentiment de personnalité éprouvé par l'individu. À cet effet, le sentiment de personnalité confirme à l'individu une distinction entre lui-même et ce qui lui est extérieur ; et, par opposition, la psychasthénie⁴ est le trouble de la personnalité découlant d'une difficulté certaine à se distinguer de son milieu. Caillois nomme donc dépersonnalisation par assimilation à l'espace le processus par lequel l'individu est mené à une perte d'individualité. J'en déduisais qu'il s'agissait d'une perte (ou du sentiment de perte) de l'ensemble des caractéristiques normalement associées au sujet en question.

Je reconnaissais de ces deux ouvrages un lien fondamental et ontologique entre la capacité physiologique des abeilles et celle mimétique d'autres insectes énumérés par Caillois à traduire les éléments extérieurs à leur organisme vers l'intérieur. Ce lien reposait principalement sur la relation poreuse que semblent entretenir ces êtres au monde extérieur par leur capacité d'adaptation. Je percevais une ambiguïté intéressante de la présence et de la visibilité d'un sujet lorsque se produit chez lui le processus de dépersonnalisation par assimilation à l'espace tel que le décrit Caillois. La notion de présence s'entremêle alors avec celle de l'absence. Le sujet n'est dès lors plus là ou pas là, mais a le potentiel d'être conceptuellement présent et absent, et ce, en même temps.

⁴ Dans le texte, Caillois transfère le concept de mimétisme au domaine de la psychologie en l'associant à un trouble de la personnalité résultant en une perte de son individualité. Perdre ainsi son individualité était, il y a quelques décennies, synonyme de névrose caractérisée par l'aboulie. À noter qu'aujourd'hui au Canada, le terme de psychasthénie n'est plus utilisé en psychologie de même que l'ensemble de ses symptômes ne constituent guère plus un trouble de la personnalité. Ces symptômes ont été répartis sous l'égide de différents troubles de la personnalité. La psychasthénie n'est donc plus considérée, en soi, comme un trouble *American Psychiatric Association, 2013).

Comment, en tant qu'artiste, apparaître sans me définir ? La tentation à l'espace décrite par Callois me semblait tout à fait contraire à la pensée moderne caractérisée par le désir de reconnaissance (par la visibilité) et par l'évaluation de nos activités en termes d'efficacité, de productivité et de rentabilité. Est-ce que le mimétisme pourrait être une technique de filtration des regards permettant de créer une communauté de spectateur.trice.s selon leur degré d'intérêt et d'engagement envers l'œuvre?

J'en arrivais à percevoir l'image comme une polarisation du photographié (dans le cas d'un portrait, il s'agirait donc de la polarisation de l'individu photographié) et voulais explorer les possibilités pour un individu de ne plus faire image. Il s'agissait alors d'explorer ces possibilités sous forme d'expériences de pensée. Le système philosophique de Gilbert Simondon – expliqué par Muriel Combes – concernant le processus d'individuation me paraissait intéressant. Par opposition à l'être un, l'être plus qu'un « peut être saisi comme plus qu'unité et plus qu'identité » (Combes citant Simondon, p. 30 : je souligne). L'être plus qu'un est compris comme l'être préindividuel et l'être individu : le sujet. L'être plus qu'un est chargé des potentiels qu'accompagne le sujet. À partir de ce système philosophique, je me pose donc la question : comment se rapprocher, en tant que sujet, de notre être en tant qu'être et non de notre être en tant qu'individu ?

2.1 Le processus d'individuation comme homogénéisation de l'individu à son milieu

Dans le système philosophique autonome de Simondon, l'être n'a d'autre possibilité que de se donner forme — devenir un et donc unique — en s'individuant pour continuer à exister. Ainsi, rien ne peut être identiquement le même (ipse et idem). Pourtant, Caillois nous dit plutôt que toute chose est menée par une tendance à la ressemblance dont « [l]a fin semble bien être l'assimilation au milieu » (Caillois, 1938, p.108). L'assimilation, rappelons-nous, est le processus par lequel un organisme vivant peut

devenir semblable à un autre organisme vivant en renonçant aux caractéristiques qui lui étaient propres (Office québécois de la langue française, 2016). Selon Caillois, l'assimilation de l'être à son milieu est accompagnée d'un processus de dépersonnalisation qui peut se définir comme étant un processus par lequel en résulte une modification du schème mental. Ce processus de dépersonnalisation doit, quant à lui, être entendu comme l'opération de retrait des caractéristiques normalement associées à un même être. Cependant, même si le processus de dépersonnalisation s'effectue, l'être continue de s'individualiser selon le milieu dans lequel il est confronté. Effectivement, l'être est transductif. C'est-à-dire qu'il possède la caractéristique d'être affecté au niveau de sa structure au contact de ce qui lui est extérieur et d'ensuite se restructurer. L'être transductif est comme un conduit par lequel l'information circule pour atteindre le préindividuel, laissant le champ libre à sa restructuration (Blay, 2016). La transduction désigne donc l'opération de transformation par laquelle l'être prend une autre forme que la précédente. Or, la différence qui marque le mimétisme et la dépersonnalisation est que l'individuation de l'être ne lui sert plus d'individualisation (par rapport à son milieu), mais seulement d'individuation (prendre forme). L'être individualisé deviendra tranquillement autre que sa forme au préalable, au même titre que l'individualisé qui fluctue selon son milieu. La dépersonnalisation inclut alors obligatoirement une seconde personnalisation qui est, dès lors, davantage similaire au milieu. Or, Simondon nous met en garde d'une fausse interprétation. Cette mise en garde s'adresse précisément aux imitations opérantes entre deux ou plusieurs individus d'une même espèce (animal) et non d'un individu par rapport à son milieu. Ce que nous serions tentés de prendre pour imitation est, dans certains cas, une induction sympathique (Simondon, 2014). Selon Simondon, « [...] l'induction sympathique suppose la préexistence d'une image motrice ayant valeur de motivation. » (Simondon, 2014, p. 40). C'est-à-dire qu'au préalable de l'induction sympathique se trouve un ensemble de données sensorielles qui, regroupées, suffisent à faire renaître la motivation à une conduite spécifique, souvent instinctive (Simondon, 2014).

Sans processus mimétiques physiologique, l'obscurité est néanmoins l'un de ces moments privilégiés à l'assimilation d'un être à son milieu, provoquant par le fait même une dépersonnalisation. L'obscurité fait disparaître avec elle une partie importante des caractéristiques qui permet d'identifier visuellement un individu. L'obscurité pourrait potentiellement affecter — voire moduler — le schéma corporel. Ce dernier désigne « [...] la représentation que chacun se fait de son corps, et qui sert de repère dans l'espace. » (Simondon, 2014, p. 40). En effet, sans repère visuel de son propre corps et du milieu, notre schéma corporel se voit altérer. Toujours selon Simondon :

[...] une image concrète de mouvement implique toujours en quelque mesure une référence au schéma corporel du sujet. Avoir l'intuition concrète du mouvement d'un objet, c'est en quelque mesure se mettre à sa place et dans sa situation, comme si notre corps était cet objet. (Simondon, 2014, p. 41)

Comme le schéma corporel est une référence importante dans la création d'images perceptives a priori d'un être, ces images se voient également altérées. L'obscurité rend plus difficile l'apparition d'images perceptives a priori, qui sont une forme d'anticipation perceptive de certaines potentialités (Simondon, 2014). Les images perceptives a priori apparaissent comme une voie rapide et légèrement détournée pour régler le problème de disparation entre l'être et son milieu (Simondon, 2014). Précédent l'individuation, l'image perceptive a priori équivaut en quelque sorte à une saisie (non pas une restructuration du sujet) plus générale du milieu par l'identification de certains traits particuliers du milieu : l'être anticipe le reste des traits qui lui permettrait d'identifier le milieu et procéder par la suite à l'individuation, mais il élabore plutôt une image qui vient compléter le milieu encore non-identifié (Simondon, 2014). Les images perceptives sont donc en quelque sorte une capacité à se projeter à la place de ce qui est autre que soi. L'obscurité induit l'absence de lumière et, par le fait même, plus aucune distinction visuelle n'est possible. L'être ne peut plus se reconnaître comme étant physiquement même puisque c'est une donnée qui, visuellement, lui

échappe. Certaines attentes d'un être à lui-même ou envers autrui se dissipent et lui permet d'être autre, éventuellement d'être plus qu'un. Ainsi, l'obscurité n'est pas la soustraction de quelque chose, mais l'addition de ce qui ne pouvait pas être maintenu dans l'existence. Elle est comme la possibilité de dévoilement de ce qui est considéré excédentaire à l'individu. L'obscurité fait glisser l'être vers ses potentialités, de l'être un à l'être plus qu'un. L'être ne fait ainsi plus image, il est vu dans son potentiel d'être autre que ce qu'il est. S'il est intéressant d'en faire une expérience de pensée, l'obscurité n'est toutefois pas une solution viable pour que l'individu quitte l'image.

J'en reviens donc au mimétisme. De façon générale, l'indistinction de l'insecte dépend presque entièrement de sa capacité à être calme, soit en restant immobile ou en imitant les mouvements de son milieu, puisque c'est ce qui lui permettra d'être en accord parfait avec le milieu dans lequel il se trouve. Est-ce que le processus de mimétisme et donc de dépersonnalisation aussi tiendrait davantage d'une contenance de soi, d'un certain effort d'indistinction.

2.2 La dépoliarisation de l'individu

Si l'identité personnelle appartient à l'individu individué et que sa source est le préindividuel (Combes, 1999, p. 6), alors comment serait-il possible que l'identité personnelle soit davantage en cohérence par rapport à l'être préindividuel. L'identité personnelle est ce qui permet à un sujet de se distinguer d'un autre par son individualisation. Le sujet peut acquérir une certaine cohérence à travers ses différentes individuations qui lui permettent de devenir un et, par le fait même, se forger une identité personnelle. Cette dernière ne saurait qu'appartenir à l'être individué puisque c'est en tant qu'être individué qu'il est possible de se reconnaître comme étant le même à travers le temps. Si l'être ne demeurait qu'en potentiel, il serait matériellement inexistant et donc ne pourrait se reconnaître, puisque démunie de pensée. Cependant, en

prenant compte de l'être préindividuel, le sujet est plus qu'identité. C'est-à-dire qu'il reste en potentiel, « l'être est comme en excès sur lui-même » (Combes, 1999, p. 7).

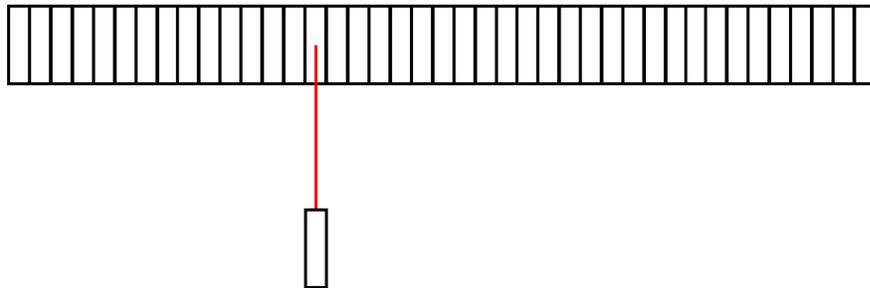


Figure 2.1 : Schéma du processus d'individuation selon Gilbert Simondon

Ce schéma ci-dessus représente l'opération d'actualisation d'une part de préindividuel tel que décrit par Simondon. L'ensemble ou le groupement de rectangles schématise les potentialités que constitue la charge préindividuelle d'un sujet. Chaque rectangle représente ainsi une potentialité en attente de son actualisation. La ligne rouge qui mène au rectangle unique dans le bas du schéma est l'actualisation d'une des potentialités contenue dans le préindividuel. Quant au rectangle unique, il est la potentialité actualisée : l'individu. Or, l'actualisation d'une partie seulement de la charge préindividuelle ne reproduit en aucun cas une structure similaire à celle du préindividuel. Cette potentialité actualisée, devenue l'être individu, est un, tandis que l'être préindividuel est plus qu'un, de par la multitude de potentialités que comprend le préindividuel. Sans la relation désindividuant menant à une nouvelle individuation, les potentialités contenues dans la charge préindividuelle doivent être considérées inaccessibles (Combes, 1999, p. 39).

Ainsi, l'être *un* est l'être figé. C'est-à-dire qu'il se dévoile à lui-même et à autrui en tant qu'image (ou série d'images) lorsque le sujet n'est pas en mesure d'être transindividuel (Combes, 1999, p. 39). De cette façon, l'individu individué a rapport à soi seulement comme être *un*.

Serait-ce possible que, au cours du processus d'individuation psychosociale, une partie de chaque potentialité ou de plusieurs potentialités soit actualisée afin que l'être *un* arbore une structure similaire à celle du préindividuel ? Pourrions-nous ensuite considérer l'être comme *plus qu'un* ? Ces questions sont, bien entendu, hors de mon champ de compétences. Je m'attarderai donc sur une hypothèse plus philosophique que biologique : il s'agirait peut-être alors de se dépolairiser en tant qu'individu, d'être moins caractérisable. C'est-à-dire tenter de se tenir au centre des potentialités de l'être.



Figure 2.2 : Schéma des potentialités de l'être

François Jullien, dans son essai *Éloge de la fadeur*, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine, propose une lecture de la fadeur chez les sages chinois. En Chine, le sage est celui qui développe sa capacité à la fadeur : il est donc moins caractérisable, moins tranché et est dépourvu de toute forme d'intérêt (Jullien, 1991). Chez les peintres, la fadeur se traduit dans la tentative de diluer le paysage, afin que rien ne puisse forcer l'attention ni séduire le regardeur. Il s'agit d'arriver à faire un paysage qui contiendrait tous les paysages (ou l'ensemble des potentiels du paysage).

C'est ainsi que, en peignant presque le même paysage durant toute sa vie, Ni Zan tente de se détacher d'un désir de tout motif particulier, caractérisable. Ainsi, la fadeur permettrait à l'individu d'être comme une image moins définie ou un peu plus obscure pour laquelle nous peinerions à distinguer la forme et l'identité. Voici peut-être de quoi aurait l'air le schéma du processus d'individuation d'un sujet dont l'être individué est dépolarisé :

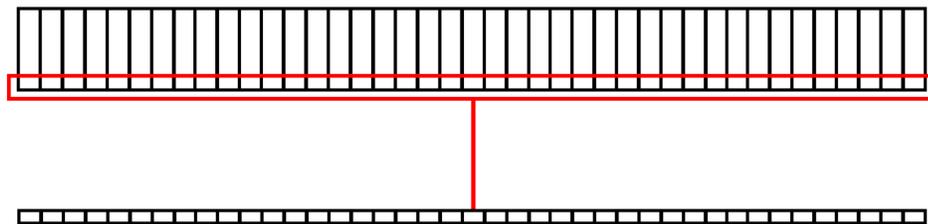


Figure 2.3 : Schéma d'une proposition d'un processus d'individuation

Dans le schéma ci-haut, à la différence du précédent, la partie individué (encadrée de rouge) comprend un segment d'une multitude de potentialités, plutôt qu'une seule potentialité. Le schéma diffère de l'autre par ce qui se trouve être l'objet d'une actualisation. Dans cette perspective, l'être individué ne serait désormais plus caractérisable, ou du moins, difficilement. Jullien écrit que :

[...] le mérite de la fadeur est de nous faire accéder à ce son indifférencié des choses; sa neutralité exprime la capacité inhérente au centre. À ce stade, le réel n'est plus « bloqué » dans les manifestations trop voyantes; le concret devient discret, il s'ouvre à la transformation. (Jullien, 1991, p. 19)

La fadeur sollicite une certaine discrétion de la part du sujet à deux niveaux : une discrétion de soi à soi et, une seconde, de soi à l'autre, donc vers l'extérieur. En Chine, le sage est celui qui développe sa capacité à la fadeur (Jullien, 1991). Le sage est donc moins caractérisable et est dépourvu de toute forme d'intérêt (Jullien, 1991). C'est-à-dire que sa relation à autrui n'est pas menée par un intérêt quelconque. Le cas échéant, cette relation serait fonctionnelle. Rappelons-nous ici qu'une relation fonctionnelle désigne une relation interindividuelle menée par des acteurs sociaux et non des sujets en tant que tels (se référer à la note en bas de page numéro 4 à la page 14 de ce texte).

Photographier tout comme avoir une image perceptive a priori d'un être (forcément individué) équivaut en quelque sorte à faire mourir toutes ses autres potentialités. L'image est « [...] en un sens large tout ce qui évoque analogiquement une chose, avec ou sans support matériel. » (Blay, 2012, p. 520). C'est-à-dire que l'image n'est que représentation, comme une sorte de projection d'une chose en absence « [...] sous forme d'anticipations perceptives de potentialités, comme plus générales que les objets individuels » (Simondon, 2014, p. 66). Un équivalent lexical du terme image (xiang) en chinois classique est « éléphant ». Le pictogramme qui désigne « image » est un dessin représentant un éléphant. Les Chinois ne voyaient que très rarement des éléphants (xiang) vivants ; ils retrouvaient plutôt le squelette d'un éléphant mort. Ils devaient donc s'imaginer, sur la base schématique du squelette, l'animal vivant. L'image est donc vue comme une idée projetée d'un objet que nous n'avons jamais vu. Ainsi l'image, tout comme le portrait, fait taire l'amplitude de l'être.

Je m'intéressais alors à la question de l'image. Je me questionnais sur les conditions de possibilité à produire ces images dont le sujet est l'insecte mimétique et sur lesquelles, avec plus ou moins d'attention, on y distingue une forme, un motif qui ne correspond pas tout à fait au fond donné. Si ces images existent, c'est que leurs auteurs ont perçu la distinction entre l'insecte et son milieu. Le cas échéant, nous ne serions pas à même de connaître l'existence de ces insectes et donc le sujet de l'image, ou le photographié,

serait autre. Le corps de l'insecte se dérobe pour apparaître comme autre que lui, sous un angle précis. L'invisibilité de l'insecte dépend alors presque entièrement de sa capacité à exercer un contrôle sur son organisme et son état psychologiques, soit par immobilité, soit par imitation des mouvements de son milieu. C'est ce contrôle qui lui permettra de s'accorder presque parfaitement à son milieu.

Comment comprendre le mimétisme comme technique de préservation de soi?
Comment penser cette technique dans une structure où la valeur d'existence d'un sujet repose sur sa visibilité et la reconnaissance de sa subjectivité ?

CHAPITRE III

THE PERFECT RETENTION (2017-2018)

3.1 *The Death of James Lee Byars*

Quelques temps plus tard, je pris connaissance d'une image d'archive d'une œuvre de l'artiste James Lee Byars. Il s'agissait d'une documentation photographique de l'installation et performance *The Death of James Lee Byars*⁵, dont la performance eue lieu le 1er juillet 1994 à la Galerie Marie-Puck Broodthaers à Bruxelles alors que Byars était atteint d'un cancer incurable. L'image de documentation de performance me permettait d'ouvrir plusieurs voies de réflexions qui se rejoignaient d'une certaine façon⁶. Je retiens de ces réflexions les questions suivantes : pourquoi James Lee Byars associait-t-il la notion de mort à celle de camouflage ? Est-ce que d'être indiscernable de son milieu était analogue à une certaine mort⁷ ? De quelle mort s'agit-il?

⁵ En dehors du moment de la performance était exposée l'installation constituée des feuilles d'or tapissant les murs de la pièce de la galerie, une structure en forme de sarcophage – là où Byars est étendu lors de la performance – ainsi que 5 petits diamants au sol.

⁶ Cette image allait donner naissance à un second projet traitant du passage entre deux états et du deuil.

⁷ En regard de son état de santé, il est évident que l'œuvre est directement lié à sa propre mort, aussi concrète soit-elle. Il est cependant possible d'ouvrir plusieurs angles de réflexions quant à la notion de

L'image d'archive sur laquelle je me suis posée provient d'un négatif 120 mm dont le rapport est de 1 x 1 (carré); nous y voyons les contours noirs de la pellicule qui n'ont pas été exposés à la lumière. Dans la partie exposée, se distingue une pièce tapissée de feuilles d'or dans laquelle se trouve l'artiste, étendu au sol au centre de la pièce. Byars est vêtu d'un costume de la même couleur que les surfaces de la pièce. Il porte toutefois un chapeau et des souliers noirs qui contrastent avec le fond, nous permettant très certainement de le distinguer plus aisément du reste de l'image. J'interprétais alors cette image en rapport à la notion de camouflage décrite par Caillois puis, en dialogue avec le titre de l'œuvre – *The Death of James Lee Byars*. La condition de possibilité de cette image, semblable à celle des insectes mimétiques, dépendait de la visibilité (physique) de l'artiste.

mort, puisque c'est une notion qu'il traite de façon générale dans sa pratique, de pair avec celle de présence.



Figure 3.1 : The Death of James Lee Byars (1994)

Je revenais alors à la question « de quelle mort s'agit-il ? ». Le titre me soufflait évidemment la réponse : of « James Lee Byars ». Je m'accrochais à ce nom qui me paraissait bien loin de ma réalité subjective puisque je n'avais aucune représentation plus concrète que ce à quoi j'ai eu accès par des récits historiographiques et la publication de certaines photographies de son travail. Il s'agissait donc pour moi d'un assemblage de lettres formé pour créer une sonorité et une signature spécifique à des fins d'identification. L'identité d'un sujet se définit par un ensemble de caractéristiques, autant physiques que psychologiques, associé à un corps à travers le temps. C'est en associant cet ensemble de caractéristiques à soi ou à autrui que l'on peut se reconnaître comme étant même. Du latin tardif *identitas*, identité signifie « le fait d'être le même », et du latin classique *idem*, « le même ». L'identité implique alors

une reconnaissance à travers le temps d'une certaine continuité des caractéristiques (visibles) de la personne. Le nom de « James Lee Byars » peut alors être considéré comme une portion de l'identité d'un sujet, mais de qui exactement ? Le nom agit au niveau émotif au même titre qu'une photographie représentant un sujet puisqu'elle renvoie directement à ce qu'elle n'est pas. Un nom propre n'est qu'une idée. C'est-à-dire un ensemble des caractéristiques permettant l'identification de ce qu'elles désignent. La mort de James Lee Byars n'est donc pas uniquement la mort de l'être tel quel, mais aussi celle de l'idée de cet être qui ne peut être réduit à celle-ci. Il est donc aussi question de la mort du symbole dans l'œuvre *The Perfect Death of James Lee Byars*, de l'ensemble des caractéristiques qui nous était permis d'associer au nom de James Lee Byars, La mort de James Lee Byars peut alors être perçue comme l'assimilation du corps à son milieu couleur or.

3.2 *The Perfect Retention* (2017-2018)

Pour la première ébauche de *The Perfect Retention*, je m'étais prise en photo dans l'obscurité de mon atelier après avoir vu cette image d'archive (figure 5) de l'œuvre de James Lee Byars à la galerie Marie-Puck Broodthaers à Brussels, prise en 1994. Mon intention était alors de rendre la représentation de mon corps au seuil de sa visibilité. C'était pour moi une façon d'aller à l'encontre de l'objectification et de l'esthétisation à la fois de mon corps (celui de l'artiste) et de l'œuvre. L'exercice de photographe quelque chose qui n'allait pas tout à fait apparaître sur l'image me permettait d'explorer les limites de la photographie – l'écriture de la lumière – en testant une quantité minimale de lumière pour que s'enregistre une forme sur le capteur numérique. Après avoir fait une première prise de vue, j'ai réitéré l'expérience, mais cette fois-ci avec un élément en plus : une action. De par l'ajout de cette action qui la précède et lui donne forme, la lecture de l'image se complexifiait. Dans une pièce de mon appartement cette fois, j'avais branché à l'appareil photographique un déclencheur à distance que je tenais à la main, en face de l'objectif dont la hauteur était celle de mes yeux. L'action

consistait à penser à ce que je suis jusqu'à ce que j'arrive à ce que je considérais alors être le plus près de ce que je suis. Il me fallut un certain moment pour évacuer de mes pensées toutes les caractéristiques auxquelles je m'associais. Mon état psychologique avait alors drastiquement changé vers un état plus passif dans lequel je me dissipais tranquillement : je ne faisais plus image. C'est-à-dire que je ne me représentais plus à travers un ensemble de caractéristiques. J'ai pu appuyer sur le déclencheur au moment ou presque tout ce qui a trait à moi avait disparu de mes pensées, sinon la tentative de penser à qui je suis. La notion de mort était alors renversée en celle d'existence.

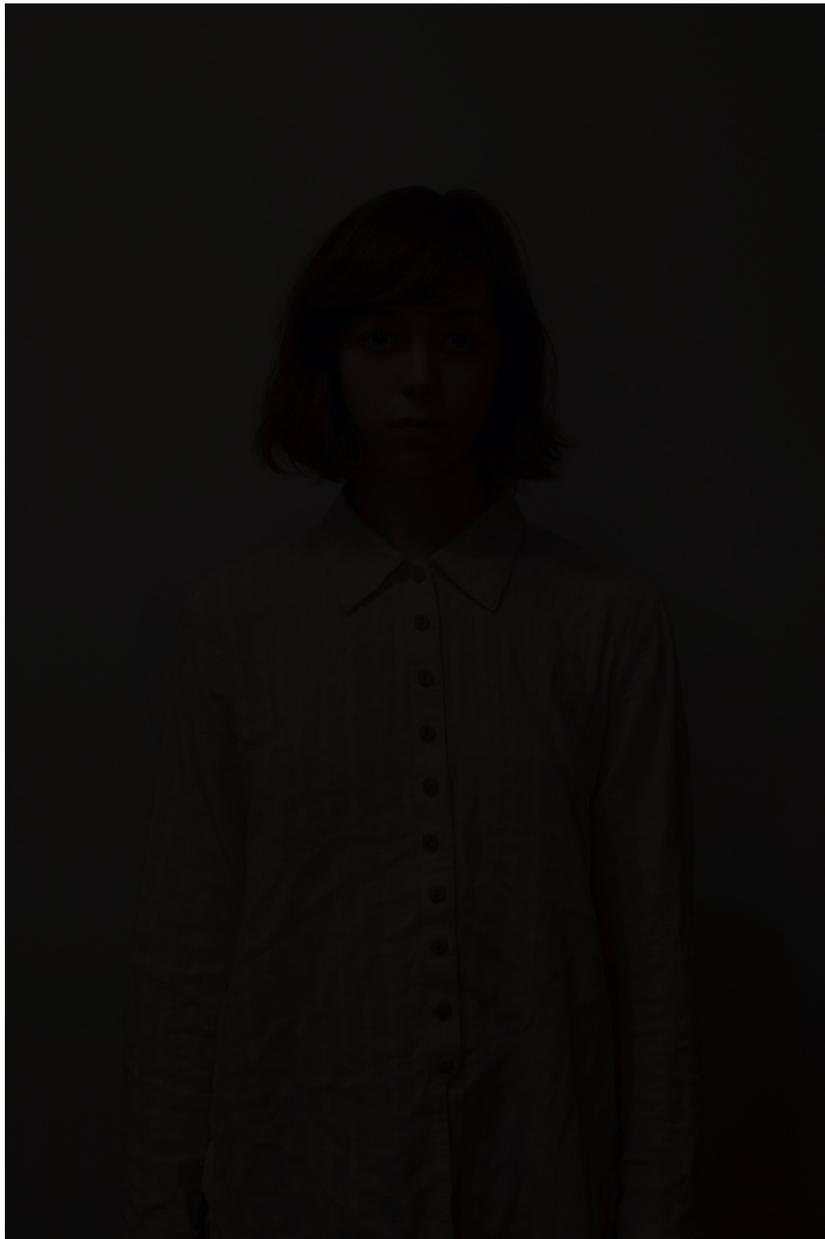


Figure 3.2 : *The Perfect Retention* (2017-2018)

La photographie, une fois imprimée sur papier mat à l'échelle 1:1, rappelle une texture feutrée qui ne laisse que difficilement entrevoir la texture photographique. Le référent de l'image est (presque) absent et son contenant ne possède pas les caractéristiques normalement associées à l'image photographique, c'est-à-dire le grain de l'image et la matérialité du support : le papier. Malgré la quasi-absence de représentation, l'effet du papier tend à faire percevoir au spectateur l'image comme un espace pourvu de profondeur. La surface photographique semble être en négatif, comme un vide, et la texture n'est pas celle d'une photographie commune puisqu'elle n'est que difficilement observable en raison de sa noirceur. Sa surface est absorbante. La qualité de la texture et de la surface engendre un effet absorbant qui est aussitôt repoussé par la forme qui apparaît subtilement. Le photographié à peine perceptible, l'effet d'absorption gagne à nouveau le spectateur et ainsi de suite. Ainsi, la notion de présence oscille avec celle de l'absence de façon similaire au clignotement de l'appareil photographique que permet l'obturateur⁸. Déjouée par une représentation (le photographié) qui ne se distingue pas tout à fait, la compréhension de ce qui est perçue est déstabilisée par une vision trompée engendrant un mouvement d'aller-retour entre l'absence et la présence. Quel effet ce type d'image peut-il provoquer chez le spectateur ?

Paul Ricœur, dans son texte « Le soi et l'identité narrative », aborde brièvement les cas troublants de la fiction littéraire qui me semblent se rapprocher de la proposition *The Perfect Retention*. Ces cas troublants auraient l'effet inverse du soi narratif puisqu'à leur lecture ils engendreraient, à l'inverse de la narration comme formation de l'identité, une dissolution de l'identité de la lectrice ou du lecteur. Écrit à la première personne du singulier, le ou la lectrice peut se projeter dans le rôle du personnage, dont l'identité

⁸ Mécanisme interne à l'appareil photographique permettant de laisser passer une quantité de lumière vers le capteur argentique ou numérique au moment de son déclenchement (prise de vue). Cette pièce se situe entre l'objectif et le capteur.

se confond alors avec la sienne. À la lecture de cette dissolution de l'identité attribuée au personnage, le ou la lectrice est, selon l'auteur, confrontée à sa propre perte d'identité. Face à cette angoisse, Ricœur nous rassure en nous dirigeant vers ce qu'il reste, en prenant comme point d'appui une citation tirée du roman *L'Homme sans qualités* de Robert Musil :

« [J]e ne suis rien », doit garder sa forme paradoxale : « rien » ne signifierait plus rien, si « rien » n'était en effet attribué à « je ». Mais qui est encore je quand le sujet dit qu'il n'est rien ? Un soi privé du secours de la mêmété [...]. (Ricœur, 1990, p. 196)

Ce que nomme Ricœur les cas troublants sont des récits dont le sujet perd tout repère de continuité dans son identité, la mêmété, et s'attarde à ce qui reste, c'est-à-dire l'ipséité. Dans le cas de *The Perfect Retention*, la qualité formelle engendrerait une conséquence similaire sur celui ou celle qui la regarde et s'y engage. *The Perfect Retention* compromet à la fois, mais de façon momentanée, l'identité de l'artiste aux yeux du spectateur et l'identité de ce dernier.

3.3 La photographie comme dédoublement

Lors de la lecture d'un texte sur l'œuvre *Food for the Spirit* (1971) de l'artiste Adrian Piper écrit par elle-même, je constatais que j'avais tenté, par la photographie, de faire le contraire de ce que la photographie lui permettait : capturer son image semblait lui permettre de s'assurer qu'elle était toujours elle (mêmété) à travers le temps. Au courant de l'été 1971, Adrian Piper se plongeait dans la lecture de *Critique de la raison pure* de Kant. Pour cela, elle s'isola de toute relation de fonction⁹ dans son loft à New

⁹ Selon Gilbert Simondon, le sujet possède deux unités : une fonctionnelle et l'autre relationnelle. Ce qu'entend le philosophe par fonction est la fonction sociale que remplit l'individu. Il ne s'agit dès lors pas de la rencontre entre deux sujets mais de la rencontre entre deux individus, si nous prenons pour compte la nuance qu'il établit entre les termes sujet et individu. La relation fonctionnelle implique donc

York pour n'y sortir qu'uniquement afin de s'acheter de la nourriture et ainsi faire un peu d'exercice. Son immersion dans la lecture de *Critique de la raison pure* fut si intense qu'elle crut, à quelques reprises, disparaître¹⁰. Afin d'empêcher la poursuite de cette perception de la disparition de soi, elle se photographia périodiquement. Suite à la réalisation de ce projet, elle écrit :

Often, the effects of Kant's ideas were so strong that I couldn't take it anymore. I would have to stop reading in the middle of a sentence, on the verge of hysterics, and go to my mirror to peer at myself to make sure I was still here. [...] It felt as though I was on the verge of abdicating my individual self on every level [...]. (Piper, 1996, p. 55)

un rapport interindividuel, et non transindividuel. Simondon donne l'exemple du travail comme relation interindividuelle.

¹⁰ Dans le texte qu'Adrian Piper a écrit au sujet de son œuvre *Food for the Spirit*, elle fait souvent référence à la physicalité de son corps lorsqu'elle évoque le sentiment de perdre son identité personnelle. Ainsi, le mot disparaître fait autant référence au corps physique (ipse) qu'à l'état psychologique du sentiment de *soi* (idem).



Figure 3.3 : Food for the Spirit (1971)

Capturer son image semblait lui permettre effectivement de s'assurer qu'elle était toujours elle, présente dans un lieu donné. Il semble que pour Piper, une vue tierce (l'image) de sa corporalité lui assure la présence du Je. L'usage des termes *myself* et *I* indique une différenciation dans leur référent qui, pourtant, l'un (*myself*) — qui se rapporte davantage à l'aspect physique de l'artiste parce qu'elle l'aperçoit dans le miroir — assure l'existence de l'autre (*I*). Dans ce cas précis, et pour reprendre les termes de Gilbert Simondon, la photographie agit comme dédoublement d'une partie de son être préindividuel à individué par la représentation — obtenus suite à un processus photographique — d'elle au sein d'un milieu délimité par le cadre de l'image. L'image rend compte de son identité numérique. Évidemment, l'image-objet (la photographie) est autre que l'être individué ; l'image n'est pas l'actualisation d'une

part de préindividuel en individu individué parce que l'être ne peut pas se donner comme forme la photographie. La photographie en tant qu'objet est donc le résultat d'un processus autre que l'individuation psychosociale. Cependant, peut-être que l'appréciation de l'image créée (le portrait) pourrait en soi provoquer une individuation. Il me semble que, de façon générale, la photographie agit comme dédoublement d'une première chose et fonctionne ainsi de façon similaire au processus d'individuation.

Selon Barthes (1980) la photographie a une dimension affective dû au fait qu'elle renvoie constamment au photographié, opérant ainsi une sorte de « déchirure dans le regard », dit Éric Marty (Marty & Mosna-Savoie, 2014). Cette déchirure est causée par le fait que « telle photo [...] ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente) [...]. » (Barthes, 1980, p. 16). Une photographie s'invisibilise par le fait qu'elle donne à voir ce qui n'est pas elle (Barthes, 1980). Simondon nous dit que les relations interindividuelles se trouvent à être en fait de « “simple rapport”, dans lequel le moi est “saisi comme personnage à travers la représentation fonctionnelle qu'autrui s'en fait” » (Combes citant Simondon, 1990, p. 38) à l'autre qui nous apparaît, à tout compte fait, à une série d'images (individu individué), n'ayant pas accès à l'être plus qu'un (préindividuel). Si les images nous renvoient sans cesse au photographié (Barthes, 1980), serait-ce possible qu'elles puissent provoquer, non pas une individualisation, mais une individuation? Est-ce possible qu'une image puisse permettre une relation à l'autre (sans l'autre), et ce, hors du domaine des rapports de fonctionnalités ?

Si Combes écrit que selon Simondon, il est impossible pour un sujet de déclencher volontairement une relation à l'autre de nature transindividuelle, l'acte de prise de vue photographique découle pourtant d'une décision volontaire de l'artiste. Barthes écrit :

[...] dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : Je sens

que la Photographie crée mon corps ou le modifie, selon son bon plaisir [...] (Barthes, 1980, p. 25)

Pour Barthes, l'effet de l'objectif pointé sur soi entame déjà, par une sorte d'anticipation, le processus de dédoublement qui sera définitif en photographie lorsque l'image naîtra enfin. Le dernier segment de la citation porte à croire que c'est la photographie qui choisit de la forme nouvelle que prendra le corps de Barthes. Toutefois, comme mentionné ci-dessus, ce n'est pas l'acte de photographier qui à le pouvoir d'individuation, mais de subir l'acte photographique (l'objectif qui pointe vers soi) et regarder l'image qui en résulte (regarder sa représentation puis l'assimiler) qui pourraient provoquer une individuation au sein de l'être. Barthes distingue trois pratiques en photographie : « faire, subir, regarder » (Barthes, 1980, p. 22). Le Spectrum est le photographié. Barthes choisit le terme Spectrum avec soin parce qu'il renvoie à « spectacle » qu'il lie au « retour du mort » (Barthes, 1980, p. 23). Adrian Piper exerce ses trois pratiques pour son œuvre *Food for the Spirit*. Ainsi en regardant une image nous observons en quelque sorte un mort, quelqu'un ou quelque chose qui a eu lieu, mais surtout, qui n'est plus.

Que regardons-nous alors si le photographié peine à se distinguer sur l'image, comme c'est le cas pour *The Perfect Retention* ? Le titre de l'œuvre en fait ici une proposition. En ne dévoilant que certains traits qui permet de voir la forme du photographié, l'image suggère la conservation de l'être tel quel.

CHAPITRE IV

THRESHOLD (2018-2019)

Composée de deux images, *Threshold* fut produite en deux temps tributaires d'une part de la production de la photographie *The Perfect Retention* et d'autre part, de sa diffusion et de sa vente. La première image documente ainsi l'œuvre emballée apposée sur le mur principal de mon appartement. La deuxième image est une vue donnant sur le même mur sur lequel est fixée la première image à l'aide d'un papier collant. Entre le temps de la prise de vue des deux images eu lieu la vente et l'exposition de l'œuvre emballée, *The Perfect Retention*.

4.1 La première image

Après réception de l'impression encadrée de *The Perfect Retention*, j'avais envoyé dans un message courriel une photographie (fig. 08) documentant l'œuvre adossée au mur principal de mon appartement (fig. 09) à David. Dans ce même courriel, je lui spécifiais que quelques personnes seulement auraient eu accès à l'œuvre déballée, puisqu'effectivement, l'impression allait être exposée dans son emballage. Le lendemain, David allait venir chercher la pièce chez moi et nous partirions en route

vers Gatineau pour le montage de l'exposition *La proposition*¹¹, commissariée par lui-même. Il avait intégré *The Perfect Retention* aux œuvres qu'il allait présenter du 19 septembre au 27 octobre 2018 à la galerie de l'UQO (la galerie de l'Université du Québec en Outaouais).

Je me demandais alors quel statut était-il possible d'attribuer à la photographie de l'œuvre emballée (fig. 08) : était-elle une simple documentation de la circulation de l'œuvre, de son passage à mon appartement ? Devenait-elle, considérant l'exposition qui suivait, une première vue d'installation ? Autrement dit, l'œuvre, était-elle « présentée » dans l'appartement ou y était-elle seulement entreposée ? Pour revenir au statut de l'image, était-elle la documentation d'une œuvre ou une œuvre en soi ? L'impulsion de documenter l'œuvre emballée dans mon appartement ne provenait pas seulement d'un simple désir de créer une trace, une preuve de son passage, mais témoignait davantage de l'effet qu'avait sur moi sa présence dans mon espace de vie. Je découvrais une sensibilité à l'œuvre qui se distinguait de par sa localisation, me laissant envisager une relation différente à l'œuvre dans un espace domestique plutôt que dans un lieu de diffusion extérieur. Quant à l'esthétique de l'image, elle donne à voir autre chose qu'une preuve de son entreposage temporaire. Effectivement, le jeu de lumière sur l'œuvre et les angles droits du mur qui la cadre manifestent une sensibilité perceptuelle plus accrue que ce que témoignerait une photographie documentaire. Pour cette raison, il me semble que cette image ne peut se réduire au simple document, mais frôle l'idée qu'elle se situerait entre le document et l'œuvre. Ceci dit, la photographie en soi ne constituait pas encore une proposition autonome.

¹¹ L'exposition *La proposition*, de David Tomas, ne sera pas directement traitée dans ce présent mémoire. Pour plus d'information, consulter le lien suivant : <http://davidtomas.org/index.php?installations/the-proposal-2018/>



Figure 4.1 : Première image pour *Threshold*

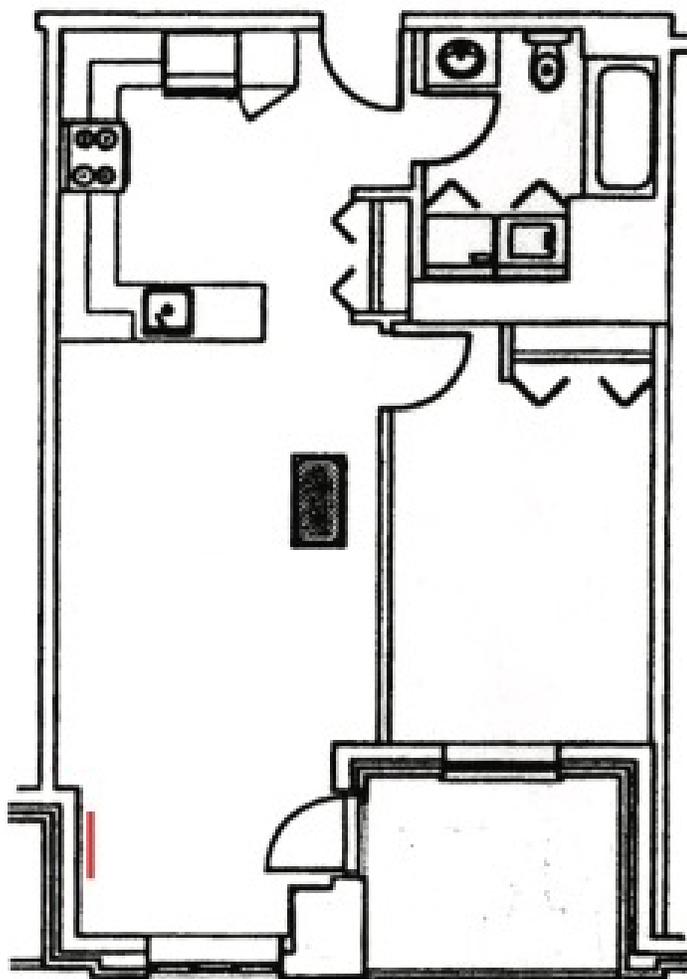


Figure 4.2 : Plan de l'appartement avec emplacement de *The Perfect Retention*

4.2 L'œuvre emballée et son exposition

David m'avait parlé au préalable de son choix d'exposer certaines œuvres dans leur emballage d'origine. Ce choix reposait sur la prémisse de la proposition d'exposition qu'il avait soumise à une autre galerie quelque temps plus tôt. Cette proposition présentait l'idée de l'exposition d'une liste d'œuvres d'art dont les œuvres matérielles référencées seraient absentes de l'espace d'exposition¹². En d'autres mots, il présentait l'idée d'une exposition dont les œuvres seraient dans un autre lieu, inaccessible depuis la galerie. Le spectateur aurait donc accès seulement à des références écrites d'œuvres. Prenant comme point de départ la même liste d'œuvres pour la galerie de l'UQO, Tomas souhaitait que l'ensemble des œuvres figurant dans la proposition destinée à la galerie soit exposé (mais détourné) et donc rendu visible, tandis que celles ajoutées par la suite — la mienne et l'œuvre qui avait été produite par le groupe de recherche — soient recouverte de leur emballage d'origine et apposées sur des chariots immaculés, conçues pour l'occasion, au centre de l'espace, comme en attente de leur montage (fig. 11 et 12).

L'emballage utilisé pour *The Perfect Retention* était une pellicule de mousse en plus d'un papier bulle. Son emballage était donc opaque, ne permettant aucune lisibilité de l'œuvre, hormis son cartel (*The Perfect Retention* (2017-2018), Manoushka Larouche) qui avait trouvé une place au mur de la galerie près de l'entrée principale, aux côtés d'autres cartels (fig. 10). Dans le contexte de l'exposition *La proposition*, la logique de la présentation des œuvres gagnait sur le sens de l'œuvre individuelle. En elle-même, *The Perfect Retention* traite des enjeux de visibilité (celle de l'œuvre et celle de l'artiste

¹² Conversation avec l'auteur, été 2018.

et du rapport entre l'œuvre et le spectateur)¹³. Cependant, en exposant l'œuvre emballée, une seconde lecture s'ajoute et s'impose comme seule lecture possible pour le spectateur. Cette nouvelle lecture le prive alors de la première, loisible à la rencontre entre le spectateur et l'œuvre (déballée). L'œuvre est physiquement présente dans la galerie, mais son contenu reste pourtant inaccessible. Considérant la proposition d'exposition qui m'était exposée, David me demandait d'abdiquer à la visibilité de mon travail au profit de la logique de l'exposition, m'accordant néanmoins la reconnaissance de mon statut social d'artiste, qui, à ce moment, n'était pas encore institutionnellement reconnu (notamment par Conseil des arts et des lettres du Québec). Ce choix peut évidemment être discuté puisque la seule œuvre qui était complètement inaccessible était celle produite par la seule femme des exposants. J'endossais toutefois l'ensemble de *La proposition* (non sans conflit interne), et souhaitais aussi satisfaire notre curiosité du résultat. En d'autres termes, même si certains des paramètres de la proposition étaient laissés pour compte, l'estime que je portais pour ce projet était plus grande que mes réticences à exposer ma contribution emballée.

Pendant la durée de l'exposition, mon nom — fonctionnant comme signe permettant de me distinguer parmi les autres artistes — s'exposait dans le milieu des arts visuels aux côtés d'artistes consacrés par l'histoire récente de l'art conceptuel (« Avec des œuvres de Keith Arnatt, Robert Barry, James Lee Byars, Manoushka Larouche, John Latham, David Tomas et Bernar Venet »¹⁴). S'associant aux autres noms figurant sur la liste des artistes « exposants » par les communications de la galerie, il promettait aux spectateurs une qualité certaine du travail, pour le moins comparable à celui associé

¹³ David Tomas a inclus *The Perfect Retention* à sa proposition d'exposition notamment pour cette raison.

¹⁴ Cet extrait est tiré du communiqué de presse de l'exposition *La proposition*. Voir le lien suivant : http://davidtomas.org/files/DavidTomas_TheProposal_PressReleases.pdf (consulté le 26 avril 2020).

aux autres artistes de la liste. Cependant, en restant inaccessible par l'emballage, le travail se dissociait de tout produit. L'œuvre devenait un contenant sans contenu qui, pourtant, était empli de promesses répondant aux attentes des spectateurs. L'œuvre n'était plus telle, mais, en sa forme et son lieu, comprenait l'idée d'une œuvre. N'étant plus en relation avec ce qu'il y a derrière l'emballage, sa lecture en était donc une plus générale. L'emballage devenait, par sa surface opaque, un jeu d'aller-retour entre les attentes esthétiques du spectateur et la surface d'emballage qui les réfléchissait. À l'inverse de la photographie, l'œuvre emballée porte le spectateur à prendre conscience de l'œuvre en tant qu'objet, par la forme que laisse entrevoir sa couverture. L'œuvre n'est dès lors plus un espace virtuel dans lequel le spectateur peut se projeter, mais un bien matériel commercialisable, le réduisant à un produit de consommation sur lequel sont transférés les fantasmes du consommateur. La consommation de l'œuvre permet alors au spectateur (qui assure en partie le maintien de l'économie du système de l'art) l'actualisation de son pouvoir socioculturel et économique. Enfin, l'œuvre se dévoile comme marchandise. Considérant ce statut, la relation entre l'œuvre et son spectateur est unilatérale, c'est-à-dire qu'elle s'opère du spectateur au spectateur (de soi à soi) puisque l'œuvre devient le reflet de celui qui la regarde. Devant l'œuvre emballée, le spectateur se trouve confronté à sa fonction sociale de consommateur de biens culturels.



Figure 4.3, 4.4 et 4.5 : Documentation photographique de l'exposition *La Proposition*

4.3 La deuxième image

Une fois l'œuvre exposée à la galerie, puis intégrée à la collection de David Tomas, une seconde image a été produite. Il s'agit d'une photographie analogue à celle du lieu où l'œuvre était adossée, mais cette fois, sans elle. Dans cette deuxième image se trouve la première (fig. 08), imprimée et fixée au mur, dans le haut de ce qui était son premier cadrage. Avec un angle de prise de vue différent, frontal cette fois, le cadre de l'image délimite un vide (l'absence d'élément) entouré de détails architecturaux et d'éléments figurant sur la première image tels que l'ombre produite par le bureau, le coin de mur et la plante, en plus de la première image. Le rapport longueur/largeur de l'image qui est déterminé par la pellicule photosensible de 120 mm reprend celui de la documentation de l'œuvre *The Perfect Death of James Lee Byars* (fig. 05) : 1 pour 1. Le format de l'impression finale, 6 par 6 pouces, est celui de l'image (fig. 05) observée dans un ouvrage qui portait sur le travail de l'artiste James Lee Byars. Après avoir été développée et imprimée en chambre noire (couleurs), l'image a été numérisée, puis imprimée à nouveau à jets d'encre sur papier vinyle autocollant pour l'exposition *Double prise*¹⁵ qui allait suivre. L'idée initiale de l'impression sur vinyle autocollant était que l'architecture du lieu d'exposition soit exposée et que, par cette exposition du lieu, puissent être observées des images qui agissent comme des ouvertures vers de seconds espaces ou des « détails » du premier permettant au regard d'accéder à un angle de vue impossible. L'impression sur vinyle autocollant de *Threshold* a été exposée dans le cadre de l'exposition *Double prise* aux côtés des œuvres de Catherine Lescarbeau et

¹⁵ L'exposition collective eu lieu du 11 au 29 mars 2019 dans un local d'entreposage (E6-21) situé dans le « Pôle de Gaspé » au 5445 de Gaspé, Montréal.

d'Emmanuelle Duret, par l'entremise du commissariat de David Tomas, présenté par PDF¹⁶.

L'intérêt de la deuxième image réside dans ce qui ne peut être présent (représenté) dans l'image, mais que l'image sous-tend pourtant : la transition entre le il y a et le il n'y a plus. Cette transition est le lieu liminal entre un état « A » et un état « B ». Il s'agit d'un lieu de passage dans lequel les caractéristiques associées à un état ou à un autre ne sont dès lors plus applicable à l'un comme à l'autre des états. Ce seuil entre deux états est le moment où s'opère une transformation profonde des composantes d'un tout et dont l'état A de ce tout n'existe plus et dont l'état B n'est pas encore advenu. Dans le cas de l'image *Threshold*, le passage entre la présence et l'absence est d'autre part suggéré par l'intégration de la première image dans la seconde. Cette intégration permet en premier lieu de constater qu'il s'agit d'un seul et même lieu, à condition que l'on reconnaisse certains des éléments qui s'y trouvent tels que l'ombre portée qui trace le coin du mur, la plante dans le bas à gauche et le divan qui se trouve à l'extrémité gauche, aussi dans le bas de l'image. Ce qui nous mène, en deuxième lieu, à constater ce que les deux images cadrent principalement : la première image cadre l'œuvre emballée et, la deuxième, le mur dénudé. La trace de l'état A (la première image) présente dans la deuxième image informe l'état B, devient alors une représentation de l'absence. *Threshold* évoque ainsi, par l'imbrication de la représentation des deux états, la transition entre la présence de l'œuvre emballée dans l'espace et son absence actualisée par l'image globale. Le temps est marqué par un pivot d'angle de prise de vue et par l'intégration de la première image dans la seconde, suggérant ainsi que l'événement de la première image précède l'événement de la deuxième image. L'image finale n'est

¹⁶ *Publication Document File* est une plate-forme numérique fondée par David Tomas. Prenant la structure d'une revue, elle a pour mandat la distribution de pratiques artistiques critiques et radicales.

donc pas seulement la représentation d'une chose en absence puisque les deux états se trouvent à être représentés partiellement de sorte que ni l'un ni l'autre se définit radicalement. Effectivement, l'état qui précède accompagne l'état suivant et vice versa.

Imprimée sur papier vinyle autocollant, la photographie se confond à la surface du mur et perd ainsi de son caractère matériel traditionnellement associé à l'œuvre d'art. Retraçant elle-même la perte de l'œuvre emballée, elle propose donc sur le plan de la forme et celui de son contenu la perte de l'œuvre comme bien consommable. Considérant l'exposition de *The Perfect Retention* emballée pour *La proposition*, est-ce que l'image *Threshold* pourrait suggérer ce moment où s'opère une tentative de transformation de la conception d'une œuvre ? En d'autres termes, il s'agirait de la perte de l'idée de l'œuvre (tel que mentionnée plus haut dans le point 3.2.) qui est évoquée par la disparition d'une œuvre qui ne peut être vue telle quelle. Sa présence se présente donc sous forme de souvenir dans un espace où elle n'est plus. Par le biais du retrait de l'œuvre emballée, l'image manifeste en quelque sorte le refus d'adhérer aux attentes du spectateur, le refus de ce jeu d'aller-retour né d'une relation unilatérale du spectateur au spectateur qui inhibe une forme possible d'un engagement réel avec l'œuvre.



Figure 4.6 : *Threshold* (2018-2019)

CHAPITRE V

CE QUI SE TIENT ENTRE L'ESPACE D'UN PO. (2019-2020)

5.1 Les deux montages

Ce qui se tient entre l'espace d'un po. se construit à l'intervalle du précédent projet *Double prise*¹⁷ et prend la forme d'une boîte contenant un ensemble d'archives imprimées. Les archives de la documentation liées aux deux itérations de l'exposition, où, entre les deux montages¹⁸ de celles-ci, eue lieu une intervention qui consiste au déplacement des œuvres aux murs d'un pouce vers la droite.

Le contexte spécifique de l'exposition nous (Emmanuelle Duret et moi-même) a astreint à faire l'installation de l'exposition à deux reprises plutôt qu'une. Une première fois expressément afin que David Tomas — commissaire de l'exposition — puisse voir la mise en espace des œuvres par le biais de l'image photographique avant de succomber à la maladie, puis une seconde après avoir nettoyé de fond en comble et peint le local de l'exposition. David était alors atteint d'un cancer incurable et devait

¹⁷ Présentée par [PDF](#) au local d'entreposage E6-21 au 5445 de Gaspé, Montréal, du 11 au 29 avril 2019.

¹⁸ L'expression « montage » est communément employée par les acteurs du milieu des arts visuels pour désigner la mise en place ou l'installation des œuvres dans le lieu de l'exposition. Le montage d'exposition est généralement assuré par des technicien.e.s engagé.e.s sous contrat par l'instance.

décéder avant l'ouverture de l'exposition. C'est pour cette raison que le 1er avril 2019, première journée de location du local E6-21 au 5445 de Gaspé, nous avons fait l'installation des images aux murs suivant la mise en espace convenue collectivement. J'ai alors produit la documentation photographique de l'exposition et l'ai envoyé par messages textes la journée même à David qui se trouvait alors aux soins palliatifs. David Tomas décéda le 3 avril 2019. Nous perdions d'abord un mentor, un ami, un collègue et un directeur de recherche, mais aussi celui qui avait mis ensemble nos images et qui avait créé un récit, un discours sensible autour de celles-ci le temps d'une exposition (voir l'annexe C). Nous réalisons que l'exposition allait prendre un tout autre sens que ceux que nous lui avons attribués quelques mois avant. De plus, les circonstances n'étaient plus les mêmes que celles du premier montage que nous avons fait pour David. Il n'était dès lors plus seulement question de mener à terme un projet qu'il avait pensé, mais il s'agissait aussi de sa disparition. Je percevais une sorte de décalage dans le sens que nous pouvions attribuer au projet de *Double prise* qui m'empêchait de me résoudre à tout remettre en place exactement comme nous avons fait pour David, pour la « première » exposition, donc. C'est pourquoi j'ai proposé à Catherine Lesarbeau et Emmanuelle Duret que l'on déplace les œuvres d'un pouce vers la droite pour le deuxième montage, la deuxième *prise*. Il s'agissait aussi d'une façon pour moi de marquer l'importance du premier montage. C'est-à-dire de lui attribuer une plus grande valeur que celle d'un simple montage. Le premier montage devenait donc une première exposition entre Catherine, Emmanuelle et moi, et David. C'était aussi une façon pour nous de continuer le dialogue avec David que de réfléchir à l'exposition de cette façon. Dans la tentative de reproduire les mêmes points de vues photographiques de la première exposition lors de la deuxième exposition, le dialogue sur le détail et le double dont traite Tomas dans son texte d'exposition se poursuit. Il écrit :

La photographie et sa fonction de préservation de la mémoire humaine et de l'identité est le sujet implicite de *Blade Runner*. Le film mène l'analyse de ce

thème à travers l'optique du détail. Un détail exposé par un angle de vue impossible, créé par un mouvement latéral tout aussi impossible dans la profondeur de la surface photographique, qui mène ultimement à la disparition des répliquants par un effet domino. (Tomas, 2019, texte commissarial de l'exposition *Double prise*)

Au moment de l'exposition, nous rentrions alors dans le local d'exposition comme dans la surface photographique que permettait à Deckard la machine Esper. Nous faisons face à la disparition : celle de la première exposition et celle de David Tomas.

Par l'entremise de la double documentation photographique qui tente l'impossible même prise de vue avec *Ce qui se tient entre l'espace de 1 po.*, un léger pivotement du point de vue de la première documentation à la deuxième arrête le regard. Le détail est alors perçu et devient le point central de la proposition. Le détail supplante le premier plan : la documentation photographique de l'exposition. Un autre récit de l'exposition *Double prise* peut alors émerger.

Dans les jours qui ont suivi le premier montage de l'exposition *Double prise*, nous avons décroché les images installées pour le premier montage, nettoyé le local, colmaté les trous et autres imperfections aux murs et appliqué trois couches de peinture blanche avant d'effectuer le deuxième montage. Nous avons ensuite réinstallé les œuvres aux murs pour ce que je nommerai la « deuxième » exposition. La translation des œuvres dans la salle a été fait de sorte à ne pas être remarquée par les spectatrices et spectateurs de l'exposition *Double prise*. La distance d'un pouce me paraissait assez grande pour être mentionnée et assez petite pour ne pas être perçue. Dans le cadre de cette deuxième exposition, la documentation photographique a été réalisée en respectant les mêmes points de vue que pour la première documentation en prenant comme repères non pas des marques au sol, mais les images de la précédente exposition (figure 14). *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.* révèle ainsi le passage d'un état (a) à un autre (b) qui est celui de la disparition par la notion de double. Il permet de traduire ce passage d'état à travers une expérience de lecture d'images. De par sa qualité d'archive, l'œuvre

pérennise la traduction d'un état – le passage d'un état à un autre – toujours en mouvement.



Figure 5.1 : Simulation photographique de la visite de l'exposition (première visite du local)

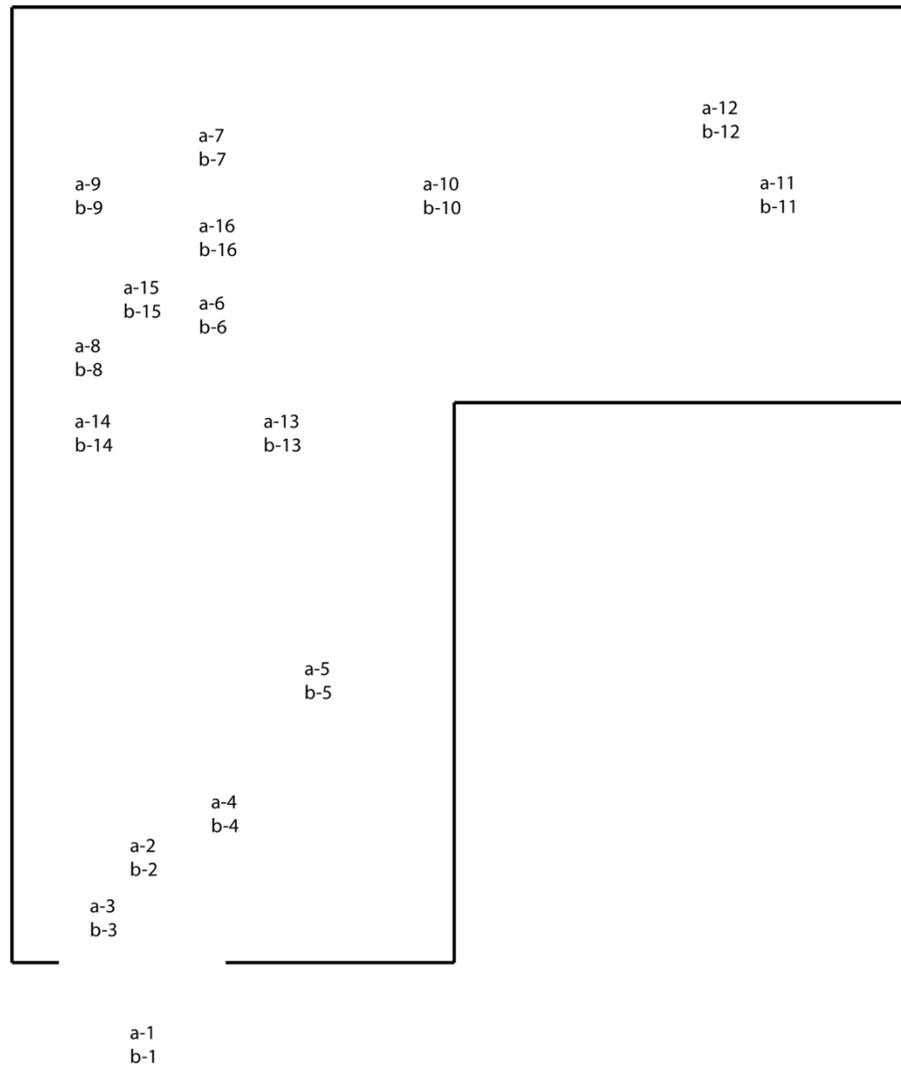


Figure 5.2 : Schéma des points de vue photographiques

La documentation photographique des deux montages-exposition est composée de trente-deux images regroupées en diptyques afin de permettre l'observation de la subtile intervention dans l'espace d'exposition. Les diptyques sont mis en page et imprimés à jets d'encre sur papier mat sans acide et constituent le corps de l'archive-œuvre inséré dans une boîte d'archives, aux côtés de copies numérisées des documents originaux liés à l'exposition (texte du commissaire et carton d'invitation) rendue accessible à Artex¹⁹. Enfin, la boîte d'archives contient également une feuille d'instructions quant aux paramètres de mise en espace des éléments qu'elle contient. Il s'agit d'un guide à suivre afin de permettre le déploiement de l'œuvre dans l'espace. Tandis que le papier sur lequel sont inscrites les instructions de mise en espace n'est que simple document qui agrmente et informe l'œuvre, elle vient par opposition confirmer le statut d'œuvre des autres éléments de la boîte d'archives par sa matérialité et sa forme – empruntée aux documents administratifs.

5.2 L'entre-image

Il y a d'une part la documentation photographique regroupée en diptyques qui semble être doublée vu la similarité des images, puis les documents numérisés dont la disposition graphique a été modifiée pour ensuite être imprimée de la même façon que les photographies. La réorganisation graphique des documents les transforme en une nouvelle proposition esthétique, leur attribuant ainsi une lecture différente au document original. Cette nouvelle attribution esthétique vient mettre en cause leur statut de document. D'autre part, les diptyques photographiques de pair avec le titre du projet,

¹⁹ Artex est un centre d'archives de documents et de livres liés au travail d'artistes canadiens. Le centre possède une collection sur place et une salle d'exposition leur permettant une programmation d'expositions, et d'événements culturels variés. Artex se consacre aussi à la publication d'ouvrages et offre des résidences de recherches aux artistes. Leurs locaux se situent dans l'édifice 2-22 au coin de Saint-Laurent et Sainte-Catherine, à Montréal.

permettent de dévoiler la présence d'une deuxième œuvre dans une première œuvre. Il s'agit donc d'un premier contenant (celui de l'exposition) cadrant quatre éléments (les trois propositions photographiques des trois artistes et la proposition textuelle du commissaire) dont la disposition graphique a été modifiée.

Le schéma ci-dessous (figure 15) représente la proposition de l'exposition *Double prise*. Chaque élément qui la constitue (in situ) est représenté par un carré gris : la proposition textuelle du commissaire et les propositions photographiques des trois artistes. Ces éléments ont tous été exposés dans le cadre de *Double prise* et documentés pour finalement constituer d'une part les archives visuelles de *Double prise* et, d'autre part, la proposition *Ce qui se tient entre l'espace d'un po*. Ces derniers sont représentés par différents rectangles gris correspondant aux proportions des œuvres en question. Chacune des œuvres est indépendante et, mises ensemble, forment une proposition — l'exposition — représentée par l'encadré noir.

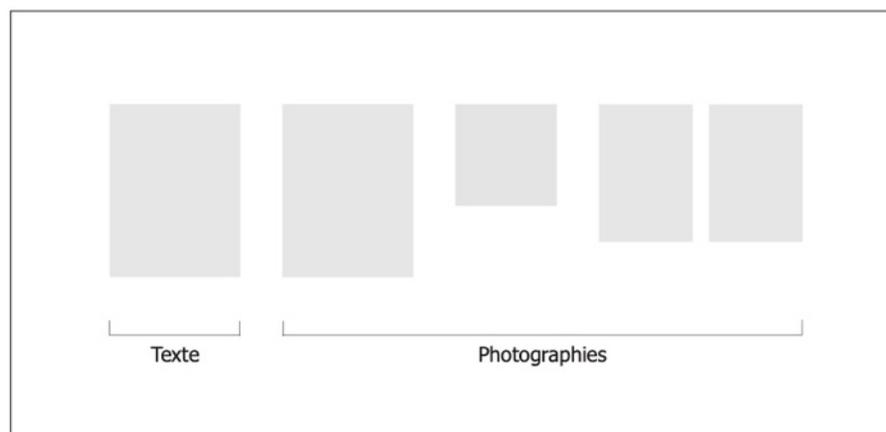


Figure 5.3 : Schéma de l'exposition *Double prise*

Tandis que le premier schéma réfère à l'exposition *Double prise*, le second traite de l'œuvre-archives *Ce qui se tient entre l'espace d'un po*. Dans ce dernier, nous y

retrouvons le premier schéma qui, cette fois, désigne la documentation doublée des deux expositions (et non l'exposition comme événement). Cette double documentation est à son tour encadrée par un rectangle gris qui constitue l'ensemble des archives. Cependant, le lieu d'intérêt dans cette proposition est situé par l'encadré noir : l'entre-image, incluant ici le seuil du cadrage des images, permettant ainsi de naviguer d'une à l'autre.

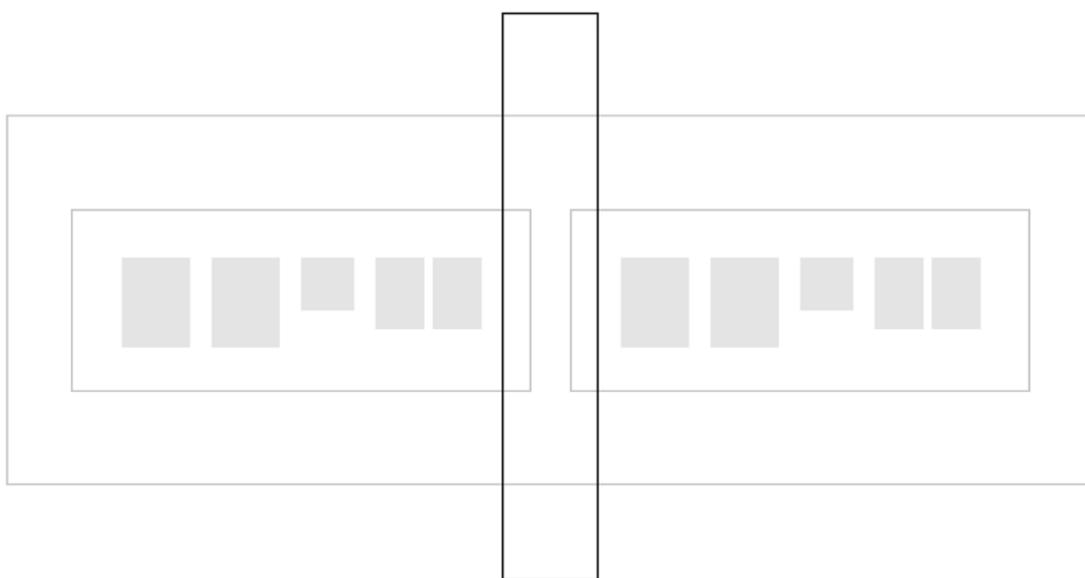


Figure 5.4 : Schéma de l'œuvre *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.* (2019-2020)

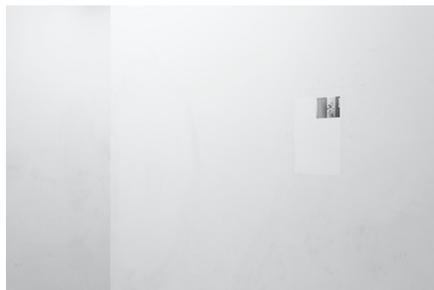
Aux premiers abords, ce qui peut sembler être une remédiation de la proposition commissariale de *Double prise* par l'entremise de la documentation est plutôt une proposition qui s'en distingue. Il s'agit bien entendu de la production, du traitement et de la conservation de symboles issus de surfaces significantes (documents et photographies) qui constituent en elles-mêmes les archives du projet d'exposition. Puis, si on ne considère qu'une seule prise de vue, la production de ces surfaces ne se rapporte qu'à l'exposition qu'elle représente. Il ne va sans dire que le geste

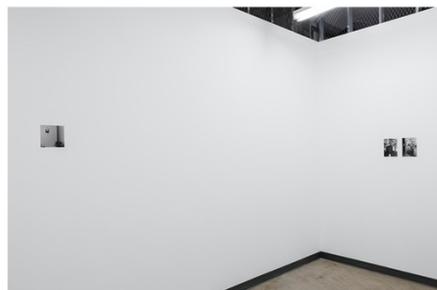
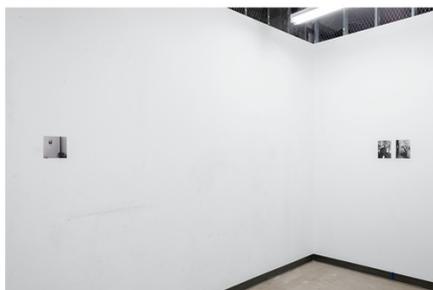
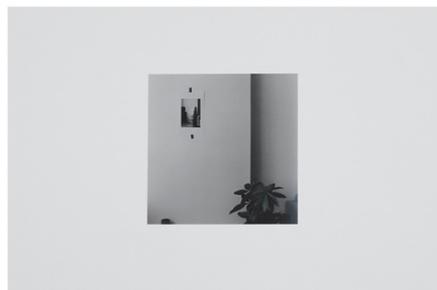
photographique est informé de l'espace et de la disposition des œuvres dans celui-ci. En doublant cependant les prises de vue de ce qui semble être un même sujet (soit l'exposition *Double prise*), deux temps sont juxtaposés. Donc, sans même prendre en considération le contexte de la production de la deuxième documentation photographique, faire la lecture de ces diptyques, c'est faire l'exercice d'un aller-retour continu entre les temps, c'est-à-dire celui de la première exposition et celui de la deuxième exposition. Dans son essai *Pour une philosophie de la photographie*, Vilém Flusser réfère au terme *scanning* (balayage) pour désigner la façon dont le spectateur fait la lecture d'une image. Il mentionne que le *scanning* des images par le regard du spectateur est informé à la fois par la structure de l'image (sa qualité visuelle et l'intention de son auteur) et par l'intention que lui porte le spectateur. Flusser écrit plus loin :

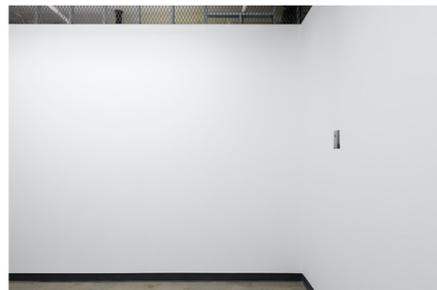
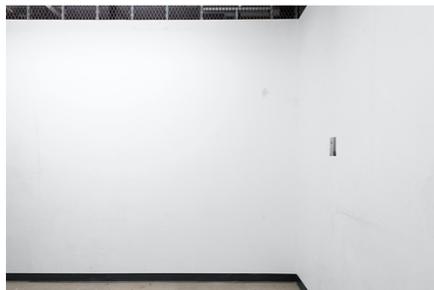
Le photographe peut tout prendre : un visage, un pou, la trace d'une particule atomique dans la chambre de Wilson, une galaxie, son propre geste photographique dans un miroir. Mais en réalité, il ne peut précisément prendre que ce qui est photographiable [...]. Or, seuls les états de choses sont photographiable. Tout ce que le photographe veut prendre, il doit le traduire en états de choses. (Flusser, 2006, p. 37-38)

Pour *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.*, en opérant le *scanning* tel que décrit par l'auteur, l'espace qui sépare les deux images du diptyque est intégré dans la lecture. Ainsi, les deux images et l'espace qui les sépare se lisent comme une seule image. Je me demande alors si l'entre-image peut être considéré comme un état ou reste-t-elle insaisissable malgré qu'il soit partie intégrante de l'image ? Pour Flusser les images photographiques contiennent «[...] des discours encodés en état de choses symboliques.» (Flusser, p. 46) qui sont à déchiffrer. Avec les deux documentations, les discours proposés sont similaires, mais celui qui s'imbrique dans leur juxtaposition est autre que leur discours respectif puisque surface signifiante comprend alors un « vide », un « entre-deux » images. Comment ce vide modifie le discours et le sens des images et comment il affecte l'expérience de lecture du spectateur ? La lecture des

images n'est pas interrompue lorsque le regard vacille d'une photographie à l'autre, puisque l'image contient cet espace liminal. La circulation entre l'espace-temps a (première photographie du diptyque) et l'espace-temps b (deuxième photographie du diptyque) procure une lecture non linéaire des surfaces photographiques. Dans cet aller-retour entre les surfaces signifiantes, les deux photographies se trouvent à encadrer cet espace qui sépare les deux photographies : l'entre-image. La signification des images alors produite par leur mise en relation et cette mise en relation met en cause la signification des images individuelles. Elle s'établit entre les images et non au sein des images mêmes. Il ne s'agit donc plus ici de la proposition de *Double prise*, mais d'une seconde proposition qui s'est construite à partir des événements de la première. Il n'est spécifiquement pas question d'état de choses. Il ne s'agit justement pas d'un état, d'une fixité, d'un objet qui peut être saisi dans un espace-temps, mais bien d'un sujet en transformation, d'un entre-deux état.







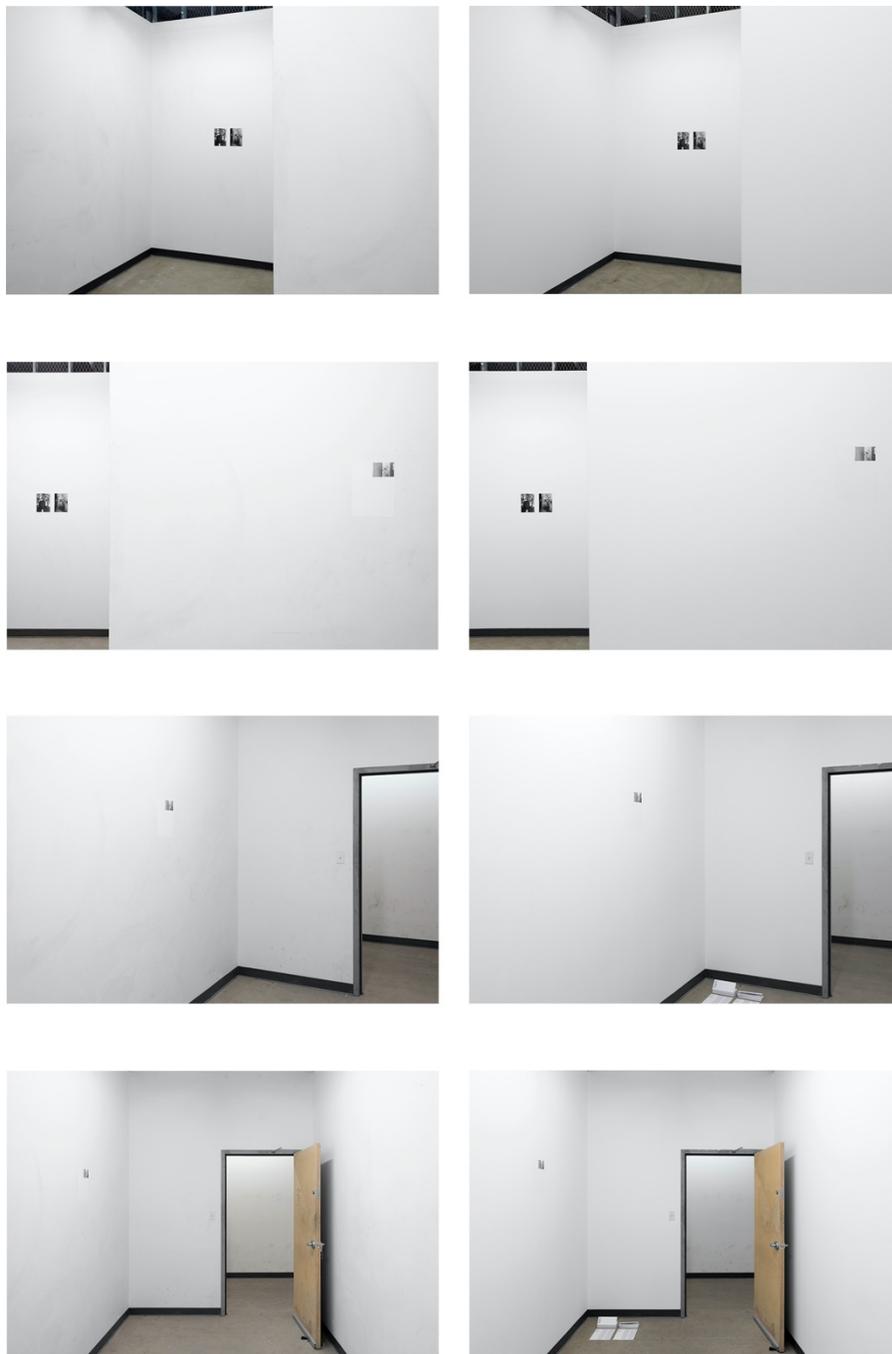


Figure 5.5 : Images tirées de *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.* (2019-2020)

Le geste photographique devient l'acte ritualisé pour rendre compte d'un événement : celui du passage d'un état a à un état b. Ainsi, *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.* propose au spectateur l'émancipation du programme de l'appareil (ou devrait-on dire, du programme de l'image). C'est-à-dire qu'il propose de regarder au-delà des états de choses que nous rend compte les images de documentation photographique des expositions *Double prise* pour nous permettre de nous « perdre » dans l'entre-image. Ou plutôt d'appréhender ce que l'image ne nous permet pas de voir habituellement, c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas un état, qui n'est pas même figé dans un espace-temps.

Enfin, *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.* pose un regard à la fois sur l'exposition et sur sa documentation, tout en s'y extrayant. Par sa forme, celle de boîte d'archives, l'œuvre quitte le lieu de diffusion qui lui est normalement attribuée, c'est-à-dire un lieu annoncé en bonne et due forme comme plate-forme de diffusion, validant ainsi le statut d'œuvre d'art à l'objet ou l'événement qui y est produit. Pour *Ce qui se tient entre l'espace d'un po.*, l'œuvre n'est plus produite par le lieu de son avènement, lieu dans lequel l'objet est porté vers le public, mais par l'engagement et la force de réflexion de celui qui cherche²⁰ et s'y commet. Ce lieu spécifique de validation de l'œuvre est officialisé par une instance artistique telle que le musée, la galerie ou le centre d'artistes. Hors de ce lieu, la boîte d'archives ne dépend dès lors plus des services de diffusion et de distribution qu'offre habituellement l'instance artistique prévue à cet effet. L'œuvre s'émancipe du diffuseur traditionnel, mais devient tributaire d'une autre qui lui assure pérennité en tant qu'archives et accessibilité en vue de recherches spécialisées.

²⁰ Le terme spectateur est remplacé ici par celui de chercheur puisqu'il concorde davantage avec l'activité exercée dans un centre d'archives.

ANNEXE A

TEXTE COMMISSARIAL DE L'EXPOSITION *LA PROPOSITION* PAR DAVID
TOMAS

David Tomas

L'ÉNONCÉ

D) LE SPECTATEUR ET L'EXPOSITION

Le spectateur d'une exposition d'art est socialement conditionné à participer à l'exposition, qui est conçue en tant qu'événement socioesthétique élaboré selon des paramètres spécifiques. Cette participation se traduit sous la forme d'une expérience perceptuelle soigneusement orchestrée qui se déploie à l'intérieur d'un espace architectural clairement défini et désigné de façon générique comme le cube blanc. Bien que les expositions revêtent diverses formes qui peuvent être ou non directement associées avec la figure du cube blanc — certaines fonctionnant même par opposition avec cette métaphore —, l'image capte l'essence du modèle informant le concept développé au cours de la première moitié du 20^e siècle et des premières décennies du 21^e siècle. Le modèle vaut aussi implicitement pour les expositions alternatives ou les contre-expositions, puisqu'elles sont également axées sur le spectateur, qu'elles soient conçues selon un modèle passif ou actif (participatives ou interactives). De telles stratégies de contre-expositions ne peuvent court-circuiter la distance et le concept d'observateur investis dans la fonction sociale du spectateur; elles réduisent simplement au minimum les caractéristiques de la fonction, et donc sa visibilité, le reste étant dissimulé sous une toile d'invisibilité tissée par l'artiste selon une trame narrative de la contre-exposition et de ses accessoires. Le visiteur demeure le visiteur. Les expositions sont des lieux que l'on visite afin de découvrir et d'examiner une catégorie particulière d'artefact humain, de s'intéresser à leurs différents langages, paramètres et limites : spectateur du latin *spectare*, regarder, voir, du latin *visitare* visiter, « visiter, examiner attentivement », l'aspect itératif de *visere*, « regarder, visiter » (une personne, un lieu), de la racine du participe passé de *videre*, « voir, constater, observer ». ¹ L'entrée des visiteurs aux expositions repose sur les droits de visite — droits d'entrée qui sont souvent, comme on le prétend, garantis démocratiquement, et qui font parfois l'objet de prix d'entrée.

Lorsqu'il pénètre dans le cadre d'une exposition, le spectateur s'attend à voir une exposition : l'installation déterminée d'œuvres d'art dans un espace, une proposition visuelle organisée selon des juxtapositions spatiales et des interactions sensorielles. Cette observation peut sembler emphatique, voire quelque peu banale, jusqu'à ce qu'on se rappelle l'exposition *Le Vide* d'Yves Klein tenue à la

Galerie Iris Clert à Paris en 1958 (exemple presque parfait du modèle du cube blanc, n'eût été d'une vitrine d'exposition vide et des rideaux restés dans l'espace vacant), ou l'œuvre *Closed Gallery Piece* (1969) de Robert Barry, où l'acte de regarder et d'expérimenter des œuvres d'art avait été alors réduit à néant. Finalement, mentionnons également *Invitation Piece* (1972-1973) de Robert Barry avec sa logique en circuit fermé et l'absence totale du traditionnel espace d'exposition et la métamorphose de l'exposition en une séquence de cartons d'invitations imprimés. Alors que *Le Vide* proposait une expérience d'exposition réduite au minimum et déclenchait la négation d'une anticipation et du plaisir de l'acculturation esthétique, *Closed Gallery Piece* réduisait pour sa part à un simple texte fondé sur un non-événement conceptuel la participation visuelle et l'expérience esthétique traditionnellement offertes dans le cadre d'une exposition. *Invitation Piece* reconfigurait simplement l'idée d'exposition en un jeu d'invitations à mettre à la poste à d'éventuels spectateurs qui ne verraient jamais rien d'autre que les cartons d'invitation imprimés.

Les expositions sont conçues afin d'acculturer les citoyens en les transformant en spectateurs. Un spectateur est produit par une œuvre d'art et par son désir de dialoguer avec celle-ci dans le cadre d'une exposition. Le spectateur est un produit collectif public. Il n'y a pas de spectateurs créés dans des espaces privés. Qu'ils soient professionnels ou amateurs, experts ou novices, l'exposition traite tous les spectateurs sur un pied d'égalité, sur le plan théorique du moins, selon l'hypothèse qui la sous-tend, soit celle de son accessibilité démocratique. Toutefois, le spectateur qui paie pour visiter une exposition, comme c'est le cas fréquemment, reconnaît l'existence implicite d'un filtre social conçu pour contrôler l'accès à un lieu spécifique de l'expérimentation culturelle et de l'expérience sensorielle. Entrer dans une exposition dans le cadre d'une opération monétaire consiste pour le spectateur à reconnaître publiquement et à confirmer son acceptation d'une dimension plus ésotérique de la société et de la culture capitalistes de même que sa participation à cette dimension (et son intégration dans celle-ci). Car il ne faut pas oublier que les expositions d'art n'ont jamais été conçues comme des événements démocratiques ouverts à tous sans distinction, même s'ils promeuvent activement cette idée. Il s'agit de rituels spécialisés créés en vue d'une acculturation intellectuelle et esthétique (de même que pour le plaisir) de membres d'une classe sociale apathique quoique dominante composée des résidus de la vieille bourgeoisie, des nouveaux riches et, récemment, de capitalistes ultra riches. Cette classe peut être aisément décrite d'un point de vue politique et économique comme étant l'establishment. Ses subalternes, provenant de divers sous-groupes, créatifs ou gestionnaires, (artistes, conservateurs, directeurs de musée et autres) sont

diligemment entretenus par cette classe sociale pour son propre divertissement esthétique, ses plaisirs sensoriels, son évolution intellectuelle et son édification.

Consommer une exposition et son ratio de culture, c'est augmenter sa connaissance et son expérience sociale de la culture associée à celle de la classe dominante et à ses goûts, ses valeurs esthétiques et ses conceptions de l'expérience socioculturelle. C'est d'être formé à voir, à apprécier, à reconnaître et, ultimement, à admirer ce qu'on a vu en des termes différents de ceux associés à d'autres événements culturels, sociaux ou politiques importants (ou mineurs) (produits, par exemple, selon le modèle de divertissement promu par les industries culturelles) : une expérience hautement spécialisée et raffinée, proposée par le biais du déploiement spatial, réfléchi ou sophistiqué, d'œuvres d'art et de la mise en contexte textuelle de ces œuvres. Faire l'expérience d'une exposition consiste, par conséquent, à renforcer son adhésion à un modèle particulier de société et de culture. De plus en plus, c'est aussi se trouver acculturé au monde spéculatif de la finance et aux mécanismes et à l'esthétique populistes d'une plus vaste culture industrielle fabriquée par les industries culturelles au sein desquelles le soi-disant *grand art* et les produits d'une culture du divertissement populaire sont mélangés de façon artificielle à travers des contacts spéculatifs, motivés économiquement et fondés sur le profit.

On s'attend de l'artiste, et il est lui-même conditionné à le faire, à ce qu'il produise des œuvres afin qu'elles soient vues par un public qui a emprunté la forme sociale — ou l'apparence — de spectateurs : des acteurs sociaux également conditionnés, et il est important de le répéter, à expérimenter des œuvres d'art selon un langage né d'une expérience exceptionnelle révélé sous la forme d'une exposition. Bien que le trajet entre production et consommation soit médiatisé par d'autres acteurs culturels et forces sociales (enseignants, professeurs d'université, conservateurs, critiques, directeurs de musée, administrateurs de musée, gouvernements nationaux et locaux et industries culturelles en général), la structure binaire fondamentale sur laquelle l'art et l'exposition artistique reposent est celle de l'artiste et du spectateur. Sans l'artiste, pas de spectateur. Sans spectateur, pas d'artiste. Dans le cadre d'une exposition, les deux acteurs — ou, de plus en plus, les deux fonctions économiques — sont codépendants dans leurs fonctions sociales et rituelles dans leur évolution historique.

L'œuvre d'art se déploie dans le cadre d'une exposition. Le spectateur va à sa rencontre dans ce

même cadre. L'œuvre d'art et le spectateur se rencontrent dans un contexte de premier contact. Le contact génère des fonctions sociales correspondantes par le biais d'un contrat réciproque qui reconnaît l'existence matérielle et, dans le cas d'une œuvre d'art, les valeurs socioculturelles : je la vois et elle est là expressément pour que je la regarde, et elle valide ainsi mon statut d'observateur et de témoin de son existence. Et, parce que nous existons ensemble dans une relation particulière à l'intérieur d'un espace particulier, j'estime qu'elle représente une valeur signifiante sur le plan social, esthétique et économique (qu'elle possède une valeur culturelle), et elle me garantit, en retour, ma nouvelle identité provisoire de spectateur (un amateur, ou un amateur potentiel, d'art). Car je peux seulement exister comme spectateur en sa présence. Ensemble, nous veillons à ce que l'art continue d'exister, d'être pertinent et de représenter une valeur sociale.

Qu'arrive-t-il si l'artiste décide simplement de ne présenter qu'une proposition d'exposition ? Ou lorsque les caractéristiques matérielles d'une exposition sont réduites à leurs fonctions rituelles minimales, lorsque les pouvoirs de transformation du rituel sont momentanément suspendus, lorsque les pouvoirs épistémologiques, sociopolitiques et esthétiques prépondérants de l'exposition sont anéantis et que l'infrastructure sur laquelle elle s'appuie pour prendre sa forme publique ultime devient presque immatérielle ? Qu'advient-il des attentes, des désirs, de la quête de connaissances, du plaisir ou du divertissement du spectateur ? Qu'en est-il des fonctions sociales de l'artiste et de ses ambitions culturelles ? Si Yves Klein avait déjà soulevé ce genre de questions en 1958 dans le cadre d'un espace d'exposition réel, Barry, lui, proposait de quitter l'espace rituel même tout en demeurant à l'intérieur des fonctions sociales de l'exposition — contournant ainsi la nécessité de répondre à ces questions d'une manière concrète — alors il semblerait qu'il ne reste plus rien à remettre en question sur les rapports entre artiste, spectateur et espace d'exposition.

Or, cela n'est pas le cas. Car une question fondamentale demeure. Puisque Klein et Barry ont visé la fonction spatiale particulière de l'exposition artistique qui est de présenter concrètement des œuvres d'art, de quelle autre façon peut-on explorer les rapports entre spectateur et œuvre d'art ? Et quelles conséquences cela peut-il avoir sur les relations socioesthétiques et socioéconomiques complexes entre spectateur et œuvre d'art ?

La présente exposition traite de ces deux questions. Les spectateurs sont invités à trouver leurs propres réponses selon leur propre expérience de l'exposition.

II

II) L'ŒUVRE D'ART ET L'EXPOSITION

L'économie de production de l'exposition commence avec l'artiste et se clôt avec le spectateur. La circulation de l'œuvre d'art au sein de cette économie trace le trajet du producteur vers le consommateur. Comme dans le cas du spectateur et de l'exposition, le trajet de la production à la consommation est négocié par l'intermédiaire d'autres acteurs culturels (enseignants, professeurs d'université, commissaires, critiques, directeurs et administrateurs de musée), ainsi que des protagonistes et forces économiques majeurs. Les forces économiques principales comprennent les acteurs économiques principaux (collectionneurs, maisons d'encan et autres), les gouvernements nationaux et locaux et les industries culturelles en général. Les actes de ces protagonistes et le déploiement de ces forces sont systématiquement modulés par des ambitions sociales omniprésentes, souvent insidieuses, ou par des objectifs financiers à court ou à long termes. Si la structure binaire fondamentale sur laquelle l'art et l'exposition artistique reposent est celle de l'artiste et du spectateur, on peut donc affirmer que c'est dans le *déplacement* d'une œuvre d'art entre ces deux acteurs indispensables qu'une autre relation essentielle, moins perceptible, se révèle. La relation entre l'œuvre d'art et son contexte de présentation, l'exposition, repose sur un document important : la proposition de l'exposition. Ce document sert de passeport permettant aux œuvres d'art de voyager du domaine de la création à l'espace de consommation, de l'espace privé à l'espace public : du studio (ou, de plus en plus, de l'ordinateur) à un espace physique d'exposition. La proposition d'exposition, le plus souvent imprimée, peut aussi simplement prendre la forme d'une entente verbale comparable à une poignée de main symbolique. L'exposition sert de fondement à un contrat officiel qui, une fois signé, lie l'artiste et le représentant de l'espace d'exposition — une entente fondée sur un objectif commun : la production d'une exposition d'œuvres décrites dans une proposition. Fréquemment, toutefois, le contenu de la proposition peut changer, des œuvres peuvent y être ajoutées ou substituées, les cadres conceptuels peuvent être modifiés. Ce qui est proposé peut n'être jamais présenté parce qu'il aura été remplacé par une proposition plus étendue que celle d'origine ou, plus rarement, par une variante de la proposition initiale ou par une nouvelle proposition.

La proposition d'exposition constitue un document archivistique et un artefact matériel intéressants. Elle décrit le cadre conceptuel, un plan d'aménagement et une liste des œuvres à exposer. S'il n'y a pas

de spectateur sans artiste et pas d'artiste sans spectateur, alors la proposition trace cette relation par rapport à un autre protagoniste pouvant se substituer au spectateur à cette étape du développement d'un projet : le conservateur/commissaire. La proposition signifie que d'un point de vue institutionnel, il n'existe pas d'exposition sans la galerie, ou le musée, et son représentant (le conservateur). En outre, il ne peut y avoir d'exposition sans l'artiste. (Nul besoin d'un commissaire pour médiatiser la production d'une exposition dans un espace non institutionnel.) Toutefois, la proposition reconnaît l'existence d'un rapport de pouvoir clairement établi entre artiste et conservateur/commissaire: une hiérarchie. La proposition n'est que cela : une offre faite à quelqu'un qui occupe *une position* lui permettant de faciliter la métamorphose de la proposition écrite en exposition à trois dimensions. Le conservateur/commissaire est le gardien de cet espace d'exposition.

Bien sûr, nous ne prenons en considération que l'économie institutionnelle qui domine le monde des arts. D'évidence, les rapports deviennent plus ambigus et complexes lorsqu'on tente de quitter cette économie — afin de construire des économies parallèles ou parasites et des lieux pouvant remettre en question un ou plusieurs de ces rapports (artiste-spectateur, artiste-commissaire, artiste-exposition). On ne doit pas oublier toutefois que l'économie institutionnelle dominante du monde artistique et son influence théorique et pratique sur les tractations de ce monde sont devenues plus conciliantes et plus souples. Les institutions ont commencé de recourir à de nombreuses stratégies (modifiant leurs paramètres, exportant leurs configurations matérielles et leurs systèmes de marques au-delà de leurs murs, accueillant à l'intérieur de ceux-ci des pratiques et des critiques radicales, proposant de l'aide matérielle et conceptuelle afin de favoriser des pratiques qui ne peuvent absolument pas être présentées directement dans leurs cadres institutionnels). Ces stratégies sont conçues pour consolider et même étendre le pouvoir et l'influence de ces institutions sur ces contre-pratiques. L'*establishment* du monde des arts diffuse sa présence institutionnelle, son influence fantomatique et son autorité invisible sur ces économies et autres pratiques conceptuelles-sensorielles et à travers celles-ci. En s'opposant au modèle du cube blanc, les artistes finissent toujours par se définir eux-mêmes et leurs contre-pratiques selon ce modèle.

Le conservateur/commissaire représente l'institution, mais aussi un public qui viendra éventuellement visiter une exposition en tant que spectateurs. Le conservateur/commissaire est, en fait, le premier spectateur d'une exposition éventuelle — celui qui pénètre dans l'espace conceptuel de la proposition, sa matrice théorique et pratique, afin d'examiner les œuvres dans un cadre propositionnel virtuel pour

regarder et voir à travers les yeux de l'esprit, de discuter d'idées et échanger des points de vue, de critiquer et de proposer des modifications ou des solutions de rechange. Le conservateur est coincé entre l'institution et son public, l'institution et l'artiste, et entre l'artiste et le spectateur. Même si les commissaires se trouvent hors de portée des influences institutionnelles, ils fonctionnent souvent dans l'ombre des institutions. Ils sont les cerbères du monde artistique. Cela explique sans doute pourquoi nombre d'artistes ont décidé de s'approprier le rôle du commissaire et de draper leur pratique dans une logique métacommissariale permettant d'élargir leur pratique afin de neutraliser l'asymétrie politique qui existe d'emblée entre conservateur/commissaire et artiste. Parce qu'ils cherchent également à échapper à leurs limites par croisement avec les fonctions créatrices d'un protagoniste occupant une position cruciale dans l'économie politique du système de l'art.

Que se passe-t-il lorsque l'exposition est simplement détournée du trajet de l'œuvre d'art, depuis l'artiste jusqu'à l'exposition — par exemple, à l'étape de la proposition ? Qu'arrive-t-il à la logique de l'exposition et à sa relation avec l'institution et le public lorsque l'artiste devient conservateur/commissaire de sa propre exposition ? Si, par exemple, l'exposition est présentée comme un événement politico-esthétique inaccessible, un événement invisible dans un lieu invisible, alors que reste-t-il à voir pour le spectateur dans l'espace d'exposition ? Que reste-t-il de la proposition initiale et de son exposition fantomatique à la structure appauvrie ? De telles questions renvoient à la fonction critique de la proposition qui procure un cadre de référence initial ou principal alors même qu'il risque d'être complètement transfiguré dans la présentation publique finale de l'exposition. Advenant de tels changements, il y a toujours une exposition à voir. Quels espaces critiques s'ouvrent à la suite du détournement de cette proposition ? Quels types d'artefact, s'il en est, occupent maintenant ces lieux ? Et à quelles fins ? Si ces artefacts subsistent, est-ce dans le but de reconstituer une exposition à l'image d'une proposition ? Ou bien pour la remplacer ? Sont-ils exposés afin de se réapproprier la violence générée par l'acte initial de détournement ? Y a-t-il eu un autre détournement ? Dans l'affirmative, pourquoi ? Le vide qui occupe maintenant l'environnement de l'exposition, tout en hébergeant encore un ensemble incohérent de présences étrangères, de reliquats uchroniques de propositions parallèles qui pointent vers d'autres futurs — perversions d'un parasite (au sens serresien) ayant saisi l'occasion de quitter le navire et d'occuper un espace vide —, ce vide crée une salle de miroirs, trajectoires visuelles hors normes — lignes de visibilité — à l'intérieur du cadre fantomatique d'une proposition absente.

L'exposition s'engage avec ces questions et ces présences. Tous les spectateurs, selon l'expérience vécue par chacun, sont invités à trouver leurs propres réponses et leurs propres raisons au regard de ce qu'ils voient.

Il ne s'agit pas d'un jeu frivole. Le contenu est modulé par l'économie matérielle à l'intérieur de laquelle il circule, économie à travers laquelle il est livré à ses destinataires humains. L'infrastructure matérielle du monde artistique réduit toute information à sa logique, qu'elle se prétende progressive et radicale ou qu'elle le soit véritablement. Les mouvements successifs du système de l'art ont toujours eu à traiter des rapports entre artiste, exposition et spectateur. Ces rapports sont à la fois d'ordre structurel et structurant. Si le conservateur et la proposition constituent de nouvelles fonctionnalités de ce système, de nouveaux éléments dans cette structure, c'est parce qu'ils se sont transformés en composantes obligatoires du système et de l'économie sur lesquels l'art contemporain est fondé. Enquêter sur ces rapports équivaut à exposer leurs fonctions dans le système de l'art. Mettre au jour les relations entre ces fonctions et l'infrastructure matérielle et symbolique du système et de l'économie communicationnelle revient à ouvrir le système à des possibilités de transformation structurelle.

1. <https://www.etymonline.com/search?q=spectator>;
<https://www.etymonline.com/word/visit>

ANNEXE B

CARTON D'INVITATION DE L'EXPOSITION *DOUBLE PRISE*

P
D
F

Présente :

DOUBLE TAKE /
DOUBLE PRISE

Vernissage :
11.04.2019
19h

11.04.2019
29.04.2019

5445 de Gaspé
E6-21

Double prise /
Double Take

Catherine
Lescarbeau
Manoushka
Larouche
Emmanuelle
Duret

Publication
Document
File

Commissarié
par
David Tomas

11.04.2019-
29.04.2019

Rendez-vous :

pub-
doc-file
.org

lescarbeau@gmail.com
manoushka.larouche@riseup.net
emmanuelleduret@gmail.com

ANNEXE C

TEXTE COMMISSARIAL DE L'EXPOSITION *DOUBLE PRISE* PAR DAVID
TOMAS

P
D
F

Présente :

DOUBLE TAKE /
DOUBLE PRISE

11.04.2019
29.04.2019

Catherine Lescarbeau
Manoushka Larouche
Emmanuelle Duret

Commissariè
par David Tomas

L'un des deux moments charnières du film culte de science-fiction *Blade Runner* (1982) est lorsque Deckard analyse une photographie à l'aide de la machine Esper dans le but de retracer et d'éliminer une équipe de répliquants qui s'est échappée d'une colonie externe à laquelle elle avait été assignée pour travailler. Deckard exécute cette tâche avec diligence et un surprenant degré d'empathie. En fait, comme nous le découvrons plus tard, son identité partage des racines photographiques avec les répliquants, ce qui éveille des soupçons face à ses propres origines biogénétiques, son identité et ses allégeances. *Blade Runner* illustre un monde posthumain dystopique et Deckard est la personnification idéale du détective de film noir promu pour prendre part à la nouvelle époque biotechnologique représentée dans ce film : un environnement écologique en dégrénérescence peuplé de diverses représentations exotiques de l'espèce humaine, de rares animaux et leurs nombreuses répliques. Néanmoins, *Blade Runner* est beaucoup plus qu'une version améliorée d'un film noir. Cela illustre une période transitoire dans l'histoire de l'évolution de l'humanité durant laquelle des humanoïdes biogénétiques évoluent parallèlement à leurs créateurs humains. Le film explore aussi les questions éthiques qui surgissent avec cette cohabitation et cette exploitation durant cette période violente et mélancolique avec une extrême sensibilité, intelligence et complexité visuelle. Le film a aussi été créé à un moment transitoire dans l'histoire de l'évolution de l'humanité, alors que le monde des technologies analogiques était graduellement remplacé par les systèmes numériques. De façon significative, c'était une période où le fondement visuel analogique de la mémoire humaine, déployé à l'échelle mondiale depuis l'invention de la photographie à la fin des années 1820 et dans les années 1830, a été remplacé par le numérique; quand l'implication de la photographie dans la construction de l'identité individuelle a commencé à être remise en question et subvertie par un système qui n'était plus en harmonie avec une réalité qui se mesure contre la nature et contre le contexte vivant avec son système sous-jacent de pouvoir et contre-pouvoir – une réalité et le paradigme d'un réalisme qui étaient assurés par un cordon ombilical lumineux et

son contrat avec le « ça a été ». La photographie et sa fonction de préservation de la mémoire humaine et de l'identité est le sujet implicite de *Blade Runner*. Le film mène l'analyse de ce thème à travers l'optique du détail. Un détail exposé par un angle de vue impossible, créé par un mouvement latéral tout aussi impossible dans la profondeur de la surface photographique, qui mène ultimement à la disparition des répliquants par un effet domino.

La machine Esper possède des pouvoirs inhabituels. Elle peut assurer une analyse dans l'espace tridimensionnel crypté d'une photographie. Les photographies de famille ordinaires à l'apparence antique antérieures à cette technologie sophistiquée utilisées dans la poursuite des répliquants ne sont pas historiquement innocentes. Sous les commandes du détective, la machine Esper continue ses analyses de l'image photographique de façon quasi miraculeuse : elle sonde l'espace de la photographie, se déplace à travers ses couches de représentation, et change de direction pour révéler et sonder un espace qui ne se trouve pas à la surface de la photographie. Au premier regard, cette introduction excentrique n'est pas possible. Il n'y a qu'une explication pour cette révélation magique d'une réalité cachée : cette photographie à l'aspect conventionnelle est en fait une forme complexe d'hologramme. Les photographies de *Blade Runner* possèdent de multiples dimensions et points de vue encodés dans leur surface traditionnelle de deux dimensions. La machine Esper a été conçue pour explorer ces couches et ces points de vue incrustés.

Si l'analyse photographique de la machine Esper est l'un des moments clés du film dans son exploration de l'histoire et des fonctions de la photographie traditionnelle dans sa recherche à définir l'identité humaine et à en archiver la mémoire dans une forme matérielle stable, l'autre moment clé est lorsque les photographies de la mère de Rachael – ou de celle qu'elle croit être sa mère – et d'elle-même deviennent momentanément animées. Cette référence directe à un cas similaire d'autoanimation du film classique *La Fétée* de Chris Marker réalisé en 1962, film de science-fiction expérimentale dystopique, appui cette intuition que nous ne regardons peut-être pas un artefact photogra-

phique conventionnel provenant du passé, même s'il est visiblement codé afin d'y ressembler (bordures blanches, signes d'usure, etc.). L'animation n'est peut-être pas qu'une façon simple et efficace de reconnaître la structure photographique élémentaire du film et la magie de ses images en mouvement. De plus, la photographie pourrait y être un produit technologique actuel : un nouveau produit technologique évolutif, ou même biogénétique, dissimulé sous une apparence ancienne. Cependant, cette résonance entre les films renforce notre croyance que la photographie, bien que prise pour acquise, n'est rien de moins que miraculeuse dans son pouvoir de conjurer le passé et d'ancrer notre identité dans ce passé. Mais hélas, comme les deux films le soulignent, le miracle de la coexistence et une mémoire humaine profondément enracinée ne peuvent durer éternellement. D'un côté, l'animation imite la vie et préserve son avenir incessant. De l'autre, cependant, le mouvement de l'analyse photographique mène à une série de manœuvres. Et entre les deux existe le parasite Serresien : le détail, avec son devoir constant d'ouvrir les possibilités et le chemin à d'autres mondes et histoires.

Le détail – qui est pour l'essentiel un punctum Barthesien invisible – ce quelque chose d'insignifiant qui peut changer le cours du récit, de la vie, de l'Histoire – n'est peut-être pas le sujet central d'une œuvre, mais son intuition primaire latente, la graine du mystérieux pouvoir de la création et de la destruction. Le détail est le signifié instable d'un artefact visuel. Ce qui échappe à l'œil peut revenir à travers un regard pour arrêter son mouvement et le mener ailleurs. Un autre itinéraire peut se dessiner. Un récit imprévu peut se déployer. Mais il peut aussi être déplacé. Relocalisé dans le scintillement d'un œil. Le détail est capricieux. Il n'a aucune allégeance à un référent. Il n'obéit qu'à son appel perpétuel : détourner l'attention de ce qui se trouve au premier plan, de ce qui est le plus évident, de ce qui a été placé au centre de l'attention.

PDF présente sa première exposition. Sous le signe de la machine Esper, PDF propose une exploration de la signification du détail dans le travail de trois artistes actuelles : Emmanuelle Duret, Manoushka Larouche et Catherine

Lescarbeau. Elle met en lumière les manœuvres de cette forme de parasite, sa relation avec le chemin invisible de la mémoire humaine – leurs mystères et leurs conséquences inespérées – et son impact sur le concept et la structure d'une exposition en art contemporain. Ce que nous pouvons appeler une archéologie du détail, des activités parasitaires, de ce qui a été laissé de côté, ce qui a été dissimulé et compressé à l'intérieur des coupes transversales ultraminces du champ élargi de la représentation photographique, sa matrice holographique secrète, peut parfois redéfinir les fonctions d'une exposition et sa relation au spectateur. Une exposition composée de trois captures d'écran de la présence instable du parasite à l'intérieur des identités possibles et des mémoires du réseau photographique. Chacune construit une histoire à sa propre image.

Les œuvres présentées dans *Double prise/Double Take* cartographient des espaces physiques et métaphoriques qui s'articulent comme une scène du film où la machine Esper est présente. Le mouvement de l'œil de la machine à travers une autre représentation spatiale (l'exposition), avec ses angles de vision cachés et ses détails apparemment insignifiants, prépare le terrain pour une exécution qui est tracée selon ce qui est caché à la vue (Larouche); ce qui a été révélé par un changement de point de vue ou de direction (Duret, Larouche, Lescarbeau); ce qui est découvert par ce changement : un détail (Duret), et/ou un double (Duret, Larouche, Lescarbeau). La posture du commissaire dans le déploiement du récit de l'exposition est identique à celle de Deckard dans *Blade Runner*. Car il a pris sa place. C'est le double de Deckard. Mais ses objectifs dans l'utilisation de la technologie de visualisation de l'exposition sont différents, même si les problématiques soulevées sont semblables et qu'une mort est chorégraphiée.

L'œil-machine de l'exposition explore la question de ce qui est attendu d'une exposition en art contemporain suite au remplacement de l'un des systèmes de représentation (photographie analogique) par un double simulé (photographie numérique). La question est explorée grâce à un jeu complexe de reflets et de résistances (Duret, Larouche, Lescarbeau), de routes trompeuses (Larouche), de culs-de-sac (Les-

carbeau) et de doubles (Duret, Larouche, Lescarbeau). Le monde représenté dans *Double prise/Double Take* est un univers fermé dans lequel les référents sont simplement nuls, dans lequel le contexte est mis en scène, dans lequel les sens n'ont pas d'issue – cela rebondit et fait ricochet sur son propre désir creux d'illustrer le phantasme impotent de la représentation. Dans ce monde, tout est normal car cela semble l'être, parce qu'on insiste que ce que l'on voit est ce que l'on connaît (en opposition à simplement être ce que l'on voit). Et pourtant ce l'est et pourtant ce ne l'est pas.

Cependant, au second regard, quelque chose attire l'œil. Pour un instant, on se demande où l'on est et quel est l'objectif de cette mise en scène, avec son dispositif de mise en scène ? La réalité devient plus insistante, plus insidieusement banale et dépourvue de significations. La représentation est prise dans une animation suspendue, dans une double contradiction historique. Cela n'a plus de signification. Cela n'a plus de sens. Les fonctions sociale, politique, économique et esthétique et les tâches historiques de la représentation ont été évacuées et remplacées par des caractéristiques identiques. Quelque chose est mort et a été remplacé par son double. Mais les deux ne correspondent pas tout à fait et, du moins pour le moment, ne signifient pas tout à fait la même chose. *Double prise/Double Take* répond, dans le contexte de ses propres paramètres historiques et selon son mandat anthropologique, à une seconde question dissimulée, soulevée et répondue de sa propre manière dans *Blade Runner*. Si quelqu'un produit une exposition à propos des politiques de la représentation et sous le signe de la machine Esper, en quoi cette exposition consiste-t-elle ? La réponse proposée ne correspond pas tout à fait à la réponse précédente et ne signifie pas la même chose.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthélémy, J.-H. (2015). Glossaire Simondon : les 50 grandes entrées dans l'œuvre. *Appareil*, 16. <https://doi.org/10.4000/appareil.2253>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Gallimard.
- Blay, M. (2012). *Grand dictionnaire de la philosophie*. Larousse : CNRS éditions.
- Boucher, M.-P., & Prost, J.-F. (2011). Fragments d'action pour la ville : Entretien avec Brian Massumi. *Inter*, 108, 16 21.
- Bruschi, F. (2009). *Les deux sens du transindividuel chez Gilbert Simondon*. Université catholique de Louvain.
- Byars, J. L., Ottmann, K., Hollein, M., & Michely, V. M. (2004). *James Lee Byars: Leben, Liebe und Tod = life, love, and death*. Hatje Cantz.
- Caillois, R. (1987). *Le mythe et l'homme*. Gallimard.
- Chateau, J.-Y. (2008). *Le vocabulaire de Simondon*. Ellipses.
- Combes, M. (1999). *Simondon, individu et collectivité: pour une philosophie du transindividuel* (1. éd). Presses Univ. de France.
- Flusser, V. (2006). *Pour une philosophie de la photographie*. Circé.
- Friedli, S., Byars, J. L., *Ausstellung Im Full of Byars*, & *Kunstmuseum Bern* (Éds.). (2008). *Im full of Byars: James Lee Byars in Bern - eine Hommage ; [anlässlich der Ausstellung « Im Full of Byars » - James Lee Byars - eine Hommage, Kunstmuseum Bern, 12.9.2008 - 1.2.2009 ; James Lee Byars at Milton Keynes Gallery, 11.4. -21.6.2009 ; Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Herbst 2009]*. Kerber.
- Frisch, K. von. (2011). *Vie et moeurs des abeilles* (A. Dalcq, Trad.). A. Michel.
- Jullien, F. (2007). *Éloge de la fadeur: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. P. Picquier.

- Lagarde, F. (2013). *Simondon du désert* [Documentaire]. Hors œil éditions.
<https://vimeo.com/156520798>
- Mosna-Savoie, G. (2014, décembre 24). Objectif photo (3/3) : Barthes, la chambre claire. In France culture, Les Chemins de la philosophie.
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/objectif-photo-33-barthes-la-chambre-claire>
- Piper, A. (1996). *Out of order, out of sight*. MIT.
- Portis-Guérin, M., & Berger, N. (2016, avril 5). Gilbert Simondon (2/0) : Une philosophie de l'individuation. In France culture, Les Chemins de la philosophie. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/gilbert-simondon-24-une-philosophie-de-l>
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Editions du Seuil.
<http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782021144864>
- Simondon, G. (2014). *Imagination et invention: 1965-1966* (N. Simondon, Éd.; 1re édition). Presses Universitaires de France.
- Tanizaki, J. (2015). *Éloge de l'ombre*. Verdier.