

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES OPÉRATIONS DE CADRAGE DANS UNE PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE :
UNE CRITIQUE DU ZONE SYSTEM APPLIQUÉE À L'ARCHITECTURE ABANDONNÉE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

DAVID MANSEAU

MAI 2012

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.01-2006). 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

À Anne Pominville car son soutien, sa présence, sa patience et ses encouragements ont été déterminants et indispensables tout au long de mon cheminement.

À David Tomas pour toutes les discussions et ses commentaires précieux ainsi que sa disponibilité et sa générosité.

À Vincent Royer et à Steve Giasson pour toutes les discussions, leur écoute et, particulièrement, pour leur lecture attentive et minutieuse du présent mémoire.

À Louise Lafond, Jean-Guy Manseau et Geneviève Manseau pour leur support indéfectible depuis toutes ces années.

À Jacqueline Manseau, Barbara Wall, Jean-Guy Lonpré, Annie Conceicao-Rivet, Gilles Rivard, Louise Poissant, Lucie Chartrand, Fabien Dumais, Philippe Bonin et tous les appariteurs, les techniciens et le Service de l'audiovisuel pour leur soutien et les chances qu'ils m'ont données.

Et à JEXO[pour toutes les discussions, les débats, les projets, les soirées...

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	V
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CADRE DE LA PEINTURE ET LES OPÉRATIONS DE CADRAGE.....	3
1.1 Les cadres en question	3
1.2 La problématique du cadre à la Renaissance	7
1.3 La réalité comme fiction, l'imitation de la nature.....	9
1.4 Le cadrage architectural.....	12
1.5 L'œuvre du «hors-d'œuvre», la nature morte.....	15
CHAPITRE II	
LE CADRE TRANSPORTABLE, DE LA FENÊTRE À LA PHOTOGRAPHIE.....	19
2.1 Les appareils de cadrage comme <i>parergon</i>	20
2.2 La photographie, l'indice et la peinture	21
2.3 L'appareil, la camera obscura et la peinture hollandaise du 17 ^e siècle	26
2.4 Charles Gagnon, de l'intérieur de la chambre	29
2.4.1 De la photographie à la fenêtre.....	31
2.4.2 La fenêtre surexposée.....	34
2.4.3 Le décadrage comme stratégie, l'extension du <i>parergon</i>	36

CHAPITRE III

PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE : À L'ÉCHELLE DE LA <i>TECHNÉ</i>	42
3.1 Le Projet en question	42
3.2 Échelle de gris et Zone System : l'outil de l'appareil	44
3.3 La prévisualisation comme cadrage : l'expérience de l'espace urbain.....	48
3.4 Documentation et exposition : de la normalisation au décadrage.....	49
3.5 L'œuvre de la retouche : aplanissement et façade	55
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE	63
ILLUSTRATIONS.....	66-98

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite des opérations de cadrage utilisées par les artistes ainsi que de l'impact des appareils de cadrage dans la production de leurs œuvres.

Dans le **premier chapitre**, une définition du cadre et du cadrage sera mise en place pour établir les relations qu'ils entretiennent avec ce qui est cadré. Ainsi, en s'intéressant d'abord à la relation du retable avec l'église puis, ensuite, aux tableaux de Pieter Aertsen et de Sánchez Cotán, il sera question de voir comment l'encadrement, la mise en scène de l'espace architectural et les techniques illusionnistes participent à l'élaboration d'un discours visuel sur le langage pictural.

Au **deuxième chapitre**, en me basant sur l'hypothèse de Martine Bubb, je préciserai mon axe de recherche sur l'implication des appareils de cadrage, telles que la camera obscura et l'appareil photographique, dans la peinture hollandaise au 17^e siècle ainsi que dans la pratique multidisciplinaire de Charles Gagnon. En proposant le concept de décadrage pour analyser un film de ce dernier, il s'agira de comprendre comment l'espace de l'œuvre déborde du cadre cinématographique et intègre l'espace de la projection faisant participer le spectateur en temps réel.

Le **troisième chapitre** de ce mémoire traitera du *Projet Grey Scale*, que je présente à l'occasion de cette fin de maîtrise, pour rendre sensible tous les contextes qui l'entourent et qui lui donnent sa forme. Je ferai une critique du discours du *Zone System* pour voir comment la méthode prétend libérer la créativité des photographes alors qu'elle conditionne leur méthode de production ainsi qu'une esthétique bien spécifique de la photographie en noir et blanc. Pour ce faire, la méthodologie du *Projet Grey Scale* sera décortiquée et révélera comment elle radicalise le processus normatif qu'impose le *Zone System*. En ayant l'architecture abandonnée comme sujet, le projet permettra d'ouvrir une réflexion sur la relation qu'elle entretient avec la nature même de la photographie. Le concept de décadrage sera ici réutilisé pour rendre visible de quelle façon le projet propose un dialogue et une rencontre entre l'espace d'exposition et l'espace de la prise de vue.

Mots-clés : cadre, cadrage, décadrage, photographie, appareil, camera obscura, Martine Bubb, illusionnisme, paysage, tableau, Renaissance, Pieter Aertsen, Juan Sánchez Cotán, autoréflexivité, perspective, peinture, film, Charles Gagnon, Zone System, ville, architecture abandonnée.

INTRODUCTION

«Le dynamisme du projet est celui par lequel il tend à s'affranchir des contours d'une technique ou d'une discipline. Tout projet, et le projet d'architecture peut moins qu'aucun autre échapper à cette règle, est fonctionnellement en relation avec ce qui n'est pas lui, avec ce qui est autre que soi.»¹

Le mémoire qui commence ici est un projet en soi. Il étendra ses parties dans l'histoire (de la Renaissance à aujourd'hui) et sur des disciplines très différentes (de la peinture à la photographie). Son but est de créer des ponts pour élargir le dialogue possible entre un projet artistique et «ce qui n'est pas lui».

Ultimement, le point focal de cette recherche est le *Projet Grey Scale* et toutes les lignes de fuite soigneusement dessinées mèneront à lui. Ce projet met en jeu une réflexion critique sur le médium même qui le constitue : la photographie. Le sujet étant trop vaste pour être traité dans son ensemble, la problématique du *Projet Grey Scale* se concentrera plus précisément sur la méthode du Zone System. Cependant, pour mettre un sujet en perspective, il nous faut prendre nos distances et avoir du recul. C'est pourquoi il est pertinent de remonter jusqu'à la peinture de la Renaissance pour ancrer une réflexion sur le cadrage des appareils comme conditionnement de la vision et des œuvres des artistes.

Prenant les allures de ce qui pourrait être un mémoire en histoire de l'art, ce travail d'écriture permettra d'élargir la réflexion de mon projet de création. Il faut donc garder à l'esprit que le point de vue offert dans ce mémoire est celui d'un

¹ Jean Attali, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2001, p.13.

praticien en arts visuels qui a été formé brièvement en histoire de l'art. Voilà pourquoi le cadre de ce travail de recherche peut sembler prétendre à autre chose.

Dès le début, un premier cadrage sera fait à la Renaissance pour y observer les enjeux soulevés par l'apparition du cadre et du tableau pour ensuite examiner de quelle manière les techniques illusionnistes et la représentation picturale de l'architecture sont devenues un moyen puissant pour questionner l'image. Dans un deuxième temps, je m'attarderai à la relation que peuvent entretenir la peinture et la photographie en me penchant plus particulièrement sur la camera obscura en tant qu'appareil de cadrage conditionnant une vision du monde bien spécifique. J'analyserai aussi quelques photographies et peintures de Charles Gagnon de même qu'un de ses films pour comprendre comment l'appareil photographique et le type de cadrage qu'il permet traversent ses œuvres, indépendamment des médiums utilisés. Puis, arrivant au point focal de cette recherche, le *Projet Grey Scale* sera discuté en détail. Tout d'abord, il sera question de sa portée critique qui vise la méthode du Zone System comme étant un processus normatif de création qui formate les gestes et le regard des photographes la pratiquant. Ensuite, il sera démontré de quelle manière les opérations de cadrage, de retouche et de décadrage du *Projet Grey Scale* établissent un dialogue entre la photographie et l'architecture, entre l'espace d'exposition et l'espace urbain. Mais pour commencer, il faut mettre en place quelques informations, à savoir : qu'est-ce qu'un cadre ? d'où vient le cadrage ? et quel rôle joue-t-il dans le domaine des arts ?

¹ Définition du mot «cadre» de Jacques Maritain, Roger Foville, *Cheminements philosophiques et de psychologie de l'art*, Ed. Armand Colin, Paris, 2007, p. 71.

² Louis Delmon et Gaston, *1848. Qu'est-ce que la photographie?*, éd. Minuit, Paris, 1994, p.177.

³ Jean Dauterle, *Le plan et le relief. Une géométrie de l'architecture et de la ville*, Ed. L'Arche, Paris, 2001, p. 51.

CHAPITRE I

LE CADRE DE LA PEINTURE ET LES OPÉRATIONS DE CADRAGE

«Délimitation d'un champ particulier et spécialement visuel (tableau, miroir, fenêtre); il peut prendre le cas échéant la forme d'un objet précieux»²

1.1 Les cadres en question

«L'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison ; ce pour quoi l'architecture est le premier des arts. [...] Et, à s'en tenir à la forme, l'architecture la plus savante ne cesse de faire des plans et des pans, et de les joindre. C'est pourquoi on peut la définir par le "cadre", un emboîtement de cadres diversement orientés, qui s'imposera aux autres arts, de la peinture au cinéma.»³

Deleuze et Guattari proposent, dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, cette définition bien singulière de l'architecture. La réduisant à sa dimension la plus formelle, l'architecture serait un jeu d'agencement de «plans» et de «pans» et cela fait d'elle le premier art du «cadre»⁴. Bien que l'architecture ne soit réductible ni à sa forme, ni à sa fonction, car elle est un amalgame des deux, elle se présente à

² Définition du mot «cadre» in Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, éd. Armand Colin, Paris, 2007, p. 71.

³ Gilles Deleuze et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, éd. Minuit, Paris, 1991, p.177.

⁴ Jean Attali, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2001, p.51.

l'être humain comme un appareil de cadrage. Elle offre une infinité de points de vue sur le monde par les fenêtres, les portes, d'une pièce à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur et vice versa. L'architecture nous donne donc un cadre, d'accord, mais sur quoi et de quelle manière agit-il?

Regardons la nature par exemple. Elle est irréductible au champ de vision de l'œil humain parce qu'elle est infinie et insaisissable. C'est ici que la fenêtre et la porte de la maison entrent en jeu et transforment, en un instant, la nature en ce que nous appelons un paysage, soit une image objective⁵ de la nature. En créant une coupe dans l'immensité, la fenêtre et la porte permettent d'actualiser la dialectique intérieure/extérieure sans quoi l'expérience du paysage serait impossible.⁶ Au moment de la simple observation, la notion de paysage reste prise dans une autre dialectique, celle de la réalité/fiction. Le *sens ajouté* à la nature cadrée est ici virtuellement créé par la perception de l'individu regardant par la fenêtre. C'est-à-dire que le hors-champ de la fenêtre occulté à un moment sera dévoilé l'instant suivant par un simple déplacement du regard.⁷ Enfin, une «belle» composition de la nature est toujours créée de façon arbitraire entre le cadre de la fenêtre et la position de l'individu, comme nous pourrions le faire avec une camera obscura ou un appareil photographique. La fenêtre et la porte sont donc la première forme de cadre construit que l'humanité aurait expérimentée.

⁵ Le concept d'objectivité est à comprendre dans le sens de «hors de soi», de son propre système visuel. Autrement, il serait facile de réfuter la primauté du cadrage opéré par la fenêtre et la porte en proposant celui du regard de l'individu. Seulement, l'image (mentale) qu'il produit est constituée par la synthèse de ses deux yeux et de leur balayement constant sur le sujet (ici, la nature). L'individu n'a donc aucune distance avec ce qui est «cadré» et cette condition est indispensable à la perception du paysage. Sur l'importance de cette distance, voir Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, éd. Droz, Paris, 1999, p.58.

⁶ *Idem.*

⁷ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, éd. PUF, coll. Quadrige/Essais Débats, Paris, 2000, p. 119-126.

En Occident, depuis la période renaissante, une autre forme de cadre a fait son apparition. Le cadre qui borde le tableau aurait permis aux peintres de «détacher» le paysage qu'ils voyaient par la fenêtre et de le mettre au mur. Il agit comme une délimitation et devient un outil de visibilité. De la sorte, il définit la «fiction» du dedans (l'art) s'opposant à la «réalité» du dehors (le monde).⁸ «Ceci est une œuvre d'art», nous confirme-t-il. De plus, le cadre et son tableau, comme ils ne sont plus «fenêtre» et «paysage», sont indépendants de l'architecture. Ils sont à eux deux une œuvre d'art autonome et donc mobile, car elle peut être achetée, donnée, volée, déménagée, etc. Le cadre permet ce détachement parce qu'il délimite, détache et isole l'œuvre d'art de son contexte d'exposition.

La philosophie moderne a, quant à elle, développé une pensée du cadre et de l'autonomie. Emmanuel Kant, par exemple, dans sa *Critique de la faculté de juger*⁹ a traité le cadre comme *parergon*, c'est-à-dire *para* = contre et *ergon* = œuvre¹⁰. Depuis Kant, le cadre serait entendu comme étant ce qui s'ajoute à l'œuvre et, en même temps, ce qui s'y oppose. De ce point de vue, l'objet cadrant est sans importance, car il ne fait pas partie de l'*ergon* (l'œuvre). Le cadre est donc physiquement et conceptuellement détaché de l'œuvre d'art.¹¹ Cependant, cette autonomie supposée n'est pas sans nuances ou plutôt sans problèmes. Une telle définition du cadre serait, pour certains, une réelle utopie de «l'œuvre sans cadre» entretenue par une pensée moderniste. Ainsi, la théorie poststructuraliste en a fait son cheval de bataille, car le cadre, de ce point de vue critique, est perçu comme un

⁸ Jacques Morizot, Roger Pouivet, *op. cit.*, p. 71.

⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté juger*, trad.. fse A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968, #14, page 68.

¹⁰ «[Le *parergon*] est une notion historiquement fondée : elle désignait, dans la rhétorique ancienne, les ornements ajoutés à un discours, et, chez Plinie, les ornements ajoutés à un tableau (*addenda*). La théorie de l'art du XVII^e siècle l'adopta. Dans son livre *De la peinture des Anciens* (1637), Franciscus Junius définit la nature morte comme *parergon*.» Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.44.

¹¹ Jacques Morizot, Roger Pouivet, *op. cit.*, p. 71.

élément extérieur au discours mais exerçant toujours une force sur lui.¹² Cette exclusion utopique du cadre a été comprise par Jacques Derrida, dans sa théorie de la déconstruction, comme le refoulement d'une délimitation fondatrice.¹³ C'est dans son livre *La vérité en peinture* que le philosophe redéfinira le concept de *parergon* en démontrant son importance dans la relation avec l'*ergon*. Voici la définition qu'il en donne :

«Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne retombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dehors de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord.»¹⁴

Enfin, le *parergon* serait cette chose qui, se soustrayant le plus souvent à la conscience et à l'attention du regard, impose une forme spécifique au sujet qu'il encadre.

Malgré la pertinence de ces considérations sur la force opérée par le *parergon* sur l'*ergon*, il ne serait pas évident d'affirmer de quelle manière et à quel point le cadre d'un tableau, dont on dévoilerait la matérialité (par l'analyse ou la simple observation), pourrait radicalement contredire ou justifier l'œuvre.¹⁵ En fait, le cadre vient redoubler la fermeture du tableau déjà imposée par ses bordures. De la sorte, le cadre est opérateur de visibilité, de rehaussement¹⁶ et il

¹² Jacques Morizot, Roger Pouivet, *op. cit.*, p. 71.

¹³ *Idem*

¹⁴ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, coll. Champs, Paris, 1978, p.63.

¹⁵ Jacques Morizot, Roger Pouivet, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶ La lettre, maintenant célèbre, de Poussin à Chantelou nous informe de l'importance que pouvait avoir l'encadrement des tableaux assurant ainsi leur cohérence et leur lisibilité : «Quand vous aurez reçu [votre tableau], je vous en supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses peintes, confondent le jour. Il serait fort à

agit comme un marqueur de relation entre le lieu et l'œuvre ainsi qu'entre une œuvre et une autre. Le cadre est donc un sorte de médiateur et, comme l'affirmait André Malraux, «[...] il fait de l'œuvre d'art un objet d'art.»¹⁷

1.2 La problématique du cadre à la Renaissance

C'est à la Renaissance que les artistes ont largement contribué à transformer l'approche de la création artistique à laquelle nous sommes, encore aujourd'hui, redevables.¹⁸ Voilà pourquoi je souhaite revenir quelque peu dans le temps pour questionner la problématique du cadre (de la peinture), mais aussi, les opérations de cadrage qu'il sous-tend.

N'étant plus considérés comme de simples artisans¹⁹, les artistes ont été mis en contact avec la science (cartographie²⁰, mathématique, géométrie, anatomie, etc.)

propos que ladite corniche fut dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser.» Rome, 28 avril, 1639, Cit. in René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, éd. Trois, Montréal, 1987, p.552. Au sujet de l'importance du cadre et de la lettre de Poussin voir aussi *L'instauration du tableau*, p.88-90.

¹⁷ André Malraux, *Musée imaginaire*, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1996, p.234.

¹⁸ Par exemple, l'artiste est instruit (science, histoire, littérature, etc.), il fait carrière et signe ses œuvres, puis sans oublier que la laïcisation et la dimension autoréflexive de l'art se sont généralisées depuis la période renaissante. Et, dans un champ d'étude plus spécifique qu'est l'histoire du tableau en Occident, Victor I. Stoichita cherche à rendre compte de cette transformation de l'œuvre et de l'artiste : «Le but principal de cet ouvrage est de rendre visible le processus par lequel le travail métapictural fonda la condition moderne de l'art.» Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.15.

¹⁹ «Dans le *Della pittura*, Alberti s'appuie déjà sur la perspective pour plaider en faveur d'une revalorisation de la peinture qui doit cesser d'être considérée comme un humble métier pour être rangée dans le noble cercle des arts libéraux. Et cette ascension allait permettre à l'humble artisan, devenu homme de science, de fréquenter les grands mécènes et les hommes de lettres dont ces derniers s'entouraient.» Pour plus d'information sur le rapport entre les artistes de la

et s'en sont inspiré pour expérimenter puis inventer toutes sortes d'effets perspectifs et illusionnistes plus puissants les uns que les autres.²¹ C'est à cette époque, assez vaste et somme toute imprécise, que les artistes ont ouvert les possibilités de l'art au-delà du cadre religieux des églises.²² Propulsé par l'esprit scientifique, l'orgueil et la compétition²³, l'art est devenu le lieu d'une profonde remise en question de la représentation ne reflétant plus seulement le monde idéal de Dieu, mais bien de plus en plus celui de l'être humain. Comme l'a fait remarquer René Payant : «La peinture a acquis son statut d'*artes liberales* parce qu'elle pense. Tout l'effort de la peinture à partir de la Renaissance sera d'exposer cette réalité.»²⁴ Ainsi, l'œuvre d'art, de plus en plus autoréférentielle, a pris la forme d'un

Renaissance et la science, voir John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, éd. A. Biro, Paris, 1992, p.130-131.

²⁰ Pour plus d'information sur l'importance de la cartographie dans le développement de la perspective, voir Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 2006, p.60.

²¹ Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, éd. Flammarion, Paris, 1990, p.183.

²² Je ne souhaite pas ici reprendre le débat sur l'idée de «progrès» dans l'histoire de l'art et la catégorisation qualitative des styles et des époques. La Renaissance, bien qu'elle ait largement contribué à alimenter un mépris injustifié au sujet du Moyen Âge, restera néanmoins un moment important de la transformation du monde occidental (politique, religieux, artistique, scientifique, etc.). Ainsi, l'intérêt que je porte à la période renaissante est motivé par le simple désir de comprendre comment l'art d'aujourd'hui est devenu ce qu'il est. Pour développer la question du progrès en art, voir Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, éd. Les presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2000, 460p.

²³ Sur les rivalités entre tradition et modernité incarnées dans la promotion des différents types de perspective voir Daniel Arasse, *op. cit.*, chapitre 3 (*La peinture comme pensée non verbale*) et chapitre 4 (*L'invention de la perspective*) puis, sur l'art au service de l'orgueil des villes défendant leur prestige, voir Ernst Gombrich, *op. cit.*, p.218-219.

²⁴ René Payant, *op. cit.*, p.23.

discours visuel sur l'image elle-même (son essence, ses limites et son rapport au monde) témoignant des nouveaux champs d'intérêt de cette époque.²⁵

1.3 La réalité comme fiction, l'imitation de la nature

Les questionnements sur la représentation en Occident ont pris forme, plus radicalement et de façon généralisée, à la période renaissante. Par contre, pour en voir les balbutiements, les historiens de l'art remontent le plus souvent à Giotto (1266-1337) qui a pris, à cette époque, la «nature» comme modèle. (*ill. 1*) C'est-à-dire qu'il a entrepris de peindre certains éléments de fresques (architecture, visage, geste, etc.) tel que l'œil humain peut les observer.²⁶ Le choix du mimétisme dans la représentation est devenu si populaire que près de deux siècles plus tard, le modèle de la nature fut dominant en Occident. Si bien que la «nature» est devenue un domaine de référence à part entière et que, pendant trois autres siècles, les Européens ont été incapable de concevoir un art dit véritable qui ne lui était pas soumis.²⁷

André Malraux, dans *Le musée imaginaire*, propose que cette introduction nouvelle de l'imitation se soit développée conjointement avec l'apparition du cadre. Le tableau serait né, nous dit-il, d'abord et avant tout du retable.²⁸ (*ill. 2*)

«[...] le cadre du retable n'avait nullement pour rôle d'en embellir les parties : il avait pour rôle de maintenir ou d'assurer le lien entre le spectacle figuré par le tableau religieux, et le lieu de culte. Si tant de retables ressemblent à des morceaux de cathédrales, ce n'est pas par

²⁵ «[...] la prise de conscience de la peinture, la naissance de la conception "moderne" de l'image, et, enfin, l'apparition de l'image de l'artiste démontrent péremptoirement que l'invention du tableau, avant d'incorporer un rêve de pureté, fut le fruit d'une confrontation brûlante de la nouvelle image avec son propre statut, avec ses propres limites.» Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.15.

²⁶ Plus d'informations, voir Daniel Arasse, *op. cit.*, p.218-219.

²⁷ André Malraux, *op. cit.*, p. 216-217.

²⁸ André Malraux, *op. cit.*, p.213.

une recherche d'unité de style, semblable à celle qui s'établiront plus tard ; c'est que ces gâbles, ces pinacles, contribuent à maintenir dans le monde de Dieu l'image religieuse qui semble de plus en plus glisser dans le monde des hommes.»²⁹

Ainsi, l'imitation de la nature sème le doute sur le «vrai» et le «faux» ou plutôt, sur les limites entre le monde profane et religieux. Au moment où le cadre apparaît, la peinture proprement religieuse semble disparaître, car elle avait été faite, nous rappelle Malraux, «pour s'unir, en corps comme en âme, au lieu sacré auquel elle appartenait».³⁰ Cette métamorphose suffit pour que, quelque temps plus tard, la nature soit la seule référence et que toutes les représentations du Moyen Âge soient perçues comme des échecs (techniques) de la représentation. (ill. 3) Avant l'instauration de la «nature» de Giotto, les personnages et les lieux étaient manifestement représentés, non pas imités. Leur style se dissociait volontairement et radicalement du monde des humains pour annexer les représentations à l'église ou à la cathédrale qui appartenaient au monde de Dieu.³¹ Comme le propose Martine Bubb dans son ouvrage sur la camera obscura :

«Si le Moyen Âge a eu autant de mal à accepter la perspective, c'est sans doute parce que cette invention évacuait l'opacité, le mystère, l'invisible et le sacré de leur peinture. La perspective rendait tout *visible et transparent*, même Dieu.»³²

Malgré cette logique de démystification du monde, propulsée parallèlement par les sciences expérimentales et de grandes découvertes³³, cette démarche ne garantit pas pour autant une transparence absolue. C'est-à-dire que la science tout comme la perspective imposent une autre forme d'opacité, soit celle d'un langage spécialisé et arbitraire, dans un cas, et, dans l'autre, une architecture de la vision

²⁹ André Malraux, *op. cit.*, p.213-214.

³⁰ André Malraux, *op. cit.*, p.214.

³¹ André Malraux, *op. cit.*, p.216-217.

³² Martine Bubb, *La camera obscura : Philosophie d'un appareil*, éd. L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris, 2010, p59.

³³ Elisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Love et Pierre Kahn, *La philosophie. La philosophie de A à Z*, éd. Hatier, Paris, 2000, p.292.

géométrique et stricte, par exemple. Dès lors, les peintres de la Renaissance et des générations suivantes valoriseront une représentation optique basée sur l'observation³⁴. Suite à cette transformation, les artistes n'abandonneront pas radicalement les sujets ou les personnages religieux de leurs œuvres, mais ils auront dorénavant les apparences du monde contemporain. Ainsi, déjà les scènes religieuses du 16^e siècle ne se référaient plus qu'à la nature. À ce sujet Malraux notait ceci : «[...] les formes de l'art ne se référaient plus à la transcendance, qu'en accord avec le témoignage de nos sens.»³⁵ La problématique de la représentation à l'époque de la Renaissance concernait donc une réintégration du corps de l'être humain³⁶ (dans la représentation et dans la perception) et l'invention d'un nouveau type d'espace pictural³⁷.

Dans ces circonstances de remise en question de la représentation, le caractère de plus en plus illusionniste des œuvres va légitimer, voire imposer l'emploi du cadre pour délimiter et unir des espaces ontologiquement différents, mais très semblables en apparence. Ce moment de l'histoire de l'art est tout aussi révolutionnaire que le sera le geste artistique de désignation de Marcel Duchamp qui donnera lieu au *ready-made*. (ill. 29) C'est-à-dire que le choix de l'artiste agira comme cadrage portant l'attention de notre regard sur un objet usiné le transformant ainsi en «objet d'art», pour reprendre les mots de Malraux. Ce geste, lourd de sens sur le plan conceptuel, aura des répercussions importantes dans la pratique des artistes telle que l'a souligné Nicolas Bourriaud :

³⁴ «Alberti considère avoir participé à [...] tirer [la peinture médiévale] des enfers vers la lumière. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le terme de Re-naissance.» Martine Bubb, *op. cit.*, p.77.

³⁵ André Malraux, *op. cit.*, p.217.

³⁶ Martine Bubb, *op. cit.*, p.81-82.

³⁷ «[Alberti] impose une notion nouvelle de l'espace : mathématique et idéale – dont Descartes, deux siècles plus tard produira le concept. L'espace sera défini en tant qu'étendue homogène, continue et infinie.» Martine Bubb, *op. cit.*, p 88. Et sur la différence avec la notion de «lieu» plus ancienne, voir *ib.* p.45-46.

«L'invention du ready-made représente un point de basculement de l'histoire de l'art, dont la postérité est colossale. À partir de ce geste limite, qui consiste à présenter en tant qu'œuvre d'art un objet de consommation courante, c'est tout le champ lexical des arts plastiques qui se trouve "augmenté" de cette nouvelle possibilité : signifier non à l'aide d'un signe, mais à l'aide de la réalité elle-même.»³⁸

Dès lors, les artistes du 20^e siècle pourront créer des œuvres à partir des objets qui peuplent leur réalité. De même, les peintres de la Renaissance, dont on disait qu'ils ouvraient une fenêtre sur le monde avec leurs tableaux, vont pouvoir utiliser la réalité «elle-même» dans leur langage pictural. De la fenêtre au tableau, les opérations de cadrage vont se multiplier et les artistes ne s'empêcheront pas, comme il sera vu, de mettre à contribution l'architecture des lieux d'exposition de leurs œuvres, repoussant ainsi les possibles limites entre l'espace «réel» et celui de la «fiction».

1.4 Le cadrage architectural

La question de la représentation de la nature propose d'observer une facette bien singulière de la problématique du cadre à la Renaissance. Ce questionnement sur la séparation entre le dedans signifiant du cadre et la simple réalité du dehors n'ouvre pas d'emblée une réflexion sur la représentation de l'espace architectural pourtant au cœur de la peinture de la Renaissance. Paradoxalement, à une époque où le tableau encadré incarnait l'autonomie d'une œuvre détachable de son contexte, la représentation de l'espace d'exposition de l'œuvre n'a jamais autant «envahi» la représentation. À cette période, la peinture s'ouvrira à une dimension plus intellectuelle de la pratique artistique qui permettra, par le fait même, de jouir du «plaisir coupable» de l'expérience

³⁸ Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris, 2009, p.171.

esthétique³⁹ (la transcendance par les sens, dont parlait Malraux), délaissant tranquillement celle de la transcendance purement spirituelle.

Victor I. Stoichita, dans son remarquable ouvrage *L'instauration du tableau*, analyse longuement une nature morte, dont il a renommé le genre «image dédoublée»⁴⁰, démontrant ainsi à quel point «elles sont de vrais objets théoriques, des images qui ont comme thème l'image.»⁴¹ L'œuvre emblématique que l'auteur aura choisie en est une de Pieter Aertsen (1508-1575), *Le Christ chez Marthe et Marie*. (ill. 4) La peinture est composée à la fois d'une nature morte occupant presque toute la surface du tableau au premier plan (ustensiles, victuailles, fleurs et draps) et d'une scène religieuse à l'arrière-plan dans une embrasure (Jésus chez Marthe et Marie). De plus, l'œuvre d'Aertsen présente deux ouvertures dans l'architecture de la pièce : la fenêtre (à droite) et l'embrasure (à gauche). Ni l'une ni l'autre n'est représentée en entier, car elle sont coupées par la limite du cadre. Cependant, Stoichita nous fait remarquer que même fragmentaires «ces deux percées doublent et répètent, d'une certaine manière, les limites de l'image peinte : elles sont des portions isolées d'espace, encadrées comme le tableau [...]»⁴² La fenêtre comme l'embrasure occupent une fonction précise dans la mise en scène, car l'une est pure source de lumière «physique» alors que l'autre est une pure source de lumière spirituelle.

Pour les gens de l'époque, la présence dominante de la nature morte peut sembler choquante, voire blasphématoire. Mais c'est précisément en ceci que le tableau d'Aertsen est paradigmatique et soulève ainsi un moment essentiel dans

³⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.55.

⁴⁰ Ce genre de peinture est couramment appelé «nature morte inversée», ce qui serait un terme inexact selon l'auteur. Pour plus d'information sur la question, voir Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.17.

⁴¹ *idem*.

⁴² Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.17.

l'histoire de l'art.⁴³ L'originalité dont a fait preuve l'artiste hollandais est d'avoir eu l'audace d'incorporer dans le cadrage du tableau, religieux à la base, une partie de l'espace du spectateur.⁴⁴ S'il est question ici du contexte d'exposition, c'est que, nous le savons aujourd'hui, ce genre d'œuvres était la plupart du temps destiné à la cuisine là où nous retrouvons les éléments de la nature morte. Selon la norme en vigueur à l'époque, ces éléments du quotidien sont en deçà de l'image, ils sont en quelque sorte des «hors-d'œuvre» sans mauvais jeu de mots. À l'instar du cadre bordant le tableau, lui-même déjà *parergon*, la représentation de la nature morte dans un espace architectural forme un second cadrage complexifiant le dialogue avec la scène de Jésus chez Marthe et Marie. Stoichita précisera :

«[...] il s'en suit que la continuité d'espace entre le monde réel et le premier plan recelait une signification précise. Par son caractère illusionniste, la représentation devait rendre l'image et la parole de Dieu virtuellement présentes dans l'espace pour lequel l'image avait été créée.»⁴⁵

Son tableau intègre donc une partie de l'espace de monstration et l'artiste le fait certes en connaissance de cause du point de vue technique. Il applique et respecte toutes les règles illusionnistes à l'exception d'une seule : les objets de la composition ne sont pas présentés dans leur intégralité.⁴⁶ Ainsi, Aertsen montre et rappelle que ce «hors-d'œuvre» n'est que peinture, rien de plus. Il présente la nourriture terrestre en l'opposant au choix de Marie qui «a choisi la meilleure part», soit la nourriture spirituelle.⁴⁷ Ici le discours articulé par la dialectique profane/sacrée est très clair dans le travail d'Aertsen. La nature morte de ce tableau n'a de sens que par cette opposition, car, agissant à titre de *parergon*, elle

⁴³ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.24.

⁴⁴ *idem.*

⁴⁵ *idem.*

⁴⁶ Pour une analyse complète du tableau et une explication plus détaillée des techniques illusionnistes, voir Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.18 à 20.

⁴⁷ Pour une analyse détaillée du travail de mise en image de «Luc 10» et de l'intertextualité à l'œuvre entre l'image et le texte biblique, voir Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.21-23.

intègre l'image religieuse dans la cuisine et la met en valeur dans le quotidien du spectateur.⁴⁸

Cette image dédoublée démontre donc tout le pouvoir de la *techné*, car elle est en mesure d'organiser la représentation du tableau en trompe-l'œil et, à la fois, d'en dévoiler l'artifice comme le fait remarquer Stoichita : «Il s'agit pour le peintre d'une prise de conscience du rôle, du pouvoir, du langage de l'image et de sa portée.»⁴⁹ Mais ici, l'importance du religieux pèse encore lourd dans le tableau. La pratique de la nature morte, à son état le plus radical, a permis de resserrer le questionnement sur la présence du cadre architectural, de la *techné* et de la nourriture terrestre. C'est ce que nous verrons dans la prochaine partie sur la nature morte.

1.5 L'œuvre du «hors-d'œuvre», la nature morte

La présence de l'architecture dans la peinture elle-même n'est déjà plus rare au 16^e et au 17^e siècles en Europe. Depuis Giotto, l'espace tridimensionnel dans la représentation bidimensionnelle fera légion et donnera lieu à toute une panoplie de techniques.⁵⁰ Ainsi, le tableau devient un «objet théorique» littéralement autoréflexif parce qu'il pense, c'est-à-dire qu'il se pense en tant qu'image. Et comme nous venons de le voir avec Aertsen, la nature morte, comme genre (moderne), serait arrivée en tant que parergon de l'image d'histoire.⁵¹ Dès lors, les artistes ont fini par mettre la nature morte en avant-plan, seul et unique sujet de l'*ergon*.⁵² Ce que l'on a nommé «nature morte» a eu différentes formes selon les pays et les époques, les origines les plus anciennes connues remontent à l'Antiquité

⁴⁸ Pour l'ensemble de l'analyse, voir Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.17 à 26.

⁴⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.26.

⁵⁰ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 49-71.

⁵¹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.35.

⁵² Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.44.

grecque. Dès cette époque, elle représentait déjà des objets usuels du quotidien au moyen des techniques de l'illusionnisme. Décrite par une majorité, mais faisant le plaisir de quelques-uns (acheteurs et intellectuels), la nature morte ne laissait pas indifférent :

«Le passage de Pline témoigne de l'apparition de la nature morte (et de celle du genre) comme fondée sur le contraste entre le caractère insignifiant, vain, du sujet et la valeur d'illusionnisme de la représentation. Ce noyau conflictuel sera encore présent, des siècles plus tard, lorsque la nature morte fera sa réapparition dans l'art européen.»⁵³

Ce paradoxe touche au cœur même de ce qu'est la nature morte, car évacuant toute imagerie religieuse, il ne restera plus que la *techné* comme seul sujet de l'œuvre.⁵⁴ À titre d'exemple, rappelons-nous cette célèbre affirmation de Pascal : «Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux.»⁵⁵ Ce n'est donc pas les objets eux-mêmes qui suscitent de l'intérêt, mais bien la manière dont ils sont représentés, ou encore de quelle manière notre œil est pris par leur image. Comparativement à l'*image dédoublée*, la nature morte simplifie radicalement la rhétorique visuelle pour se concentrer sur sa dimension proprement autoréflexive. C'est le cas des peintures de Sánchez Cotán, auxquelles je m'attarderai ici, que l'on envisageait comme des «expériences artistiques». Nous verrons donc pourquoi elles se faisaient appeler ainsi.

Dans un grand dépouillement, les *bodegones*⁵⁶ du peintre espagnol, Juan Sánchez Cotán (1560-1627), marqueront la limite extrême de son art, soit une méditation picturale sur le rapport entre le cadre, l'objet et le vide encadré.⁵⁷ (ill. 5)

⁵³ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.36.

⁵⁴ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.52.

⁵⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, Paris, 1904, 3 tomes, n. 134.

⁵⁶ Nom espagnol de la nature morte.

⁵⁷ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.56.

Tout d'abord peintre religieux, Cotán changera sa manière de peindre vers un intellectualisme (profane) démontrant que le destinataire n'est désormais plus l'Église. Il semble, en effet, que les *bodegones* aient d'abord ravi les cercles d'intellectuels avant de se voir accepter dans les milieux courtois.⁵⁸

Composées très simplement de fruits, de légumes et de gibiers, les natures mortes de Cotán sont représentées dans une niche. Cet élément architectural, au contraire de la fenêtre et de la porte, ne défonce pas le mur, mais le creuse. Ainsi «incrustés» dans le mur, les *bodegones* comme toutes autres peintures à objets ne font que relativiser le support architectural.⁵⁹ Le cadrage de la niche, bordant trois côtés, est parallèle au plan du tableau, ce qui engage un dialogue formel avec le format de l'œuvre et les limites extérieures de celle-ci.⁶⁰ De la sorte, le tableau pourrait presque être une niche incrustée dans le mur. La jonction de l'appui et de la paroi dessinent une ligne de fuite et s'arrête brusquement sur l'arrière de la niche qui délimite l'espace vide dans lequel les objets semblent isolés. Stoichita nous fait remarquer qu'ils sont pris entre deux surfaces, soit le fond sombre de la niche et le plan «invisible» du tableau. Mais ce dernier se voit percé par les légumes et leur ombre dépeinte en trompe-l'œil, car certaines d'entre elles se terminent à l'extérieur du cadre du tableau et donc du plan. De la sorte, ils dévoilent la surface du tableau que nous ne percevions pas de prime abord. L'artifice illusionniste ne s'effondre pas pour autant, mais il reste en suspens.

La méditation du peintre espagnol sur le cadre ira jusqu'à problématiser l'emplacement de sa signature, comme l'auteur de *L'instauration du tableau* le fait remarquer : «Le lieu et la manière de signer d'un peintre ne sont jamais – et encore moins au XVII^e siècle – le fruit du hasard. La signature témoigne, d'une manière

⁵⁸ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.54.

⁵⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.54.

⁶⁰ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.55.

toujours significative, du rapport entre le créateur et sa création.»⁶¹ Cotán, quant à lui, a choisi ici le centre de l'appui de la niche, soit le cadre architectural de son image. L'artiste s'approprie donc, jusqu'à la toute fin, l'élément qui définit le cadrage opéré par la frontière esthétique du tableau.

LE CADRE TRANSPORTABLE, DE LA FENÊTRE À LA PHOTOGRAPHIE

Depuis le début de ce chapitre, il a été question de voir comment le cadre et le tableau ont entretenu, dès leur début, une relation très intime avec l'architecture. De la fenêtre devenue tableau, à la fenêtre et l'espace d'exposition intégré au tableau, les opérations de cadrage se sont multipliées et elles ont permis aux peintres de réfléchir sur les conditions d'existence et les limites de l'image peinte. Pour la suite, la notion de *parergon*, telle que l'a définie Jacques Derrida, sera très utile pour réfléchir et articuler les relations possibles entre ce qui cadre et ce qui est cadré, c'est-à-dire, entre la technique et l'art.

⁶¹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.57.

CHAPITRE II

LE CADRE TRANSPORTABLE, DE LA FENÊTRE À LA PHOTOGRAPHIE

Si la fenêtre a pu être le cadrage fondateur d'une représentation du paysage (naturel ou urbain), les artistes ont bien compris qu'ils n'y étaient pas soumis. À une époque d'effervescence scientifique et technologique, les artistes de la Renaissance ont pu faire usage de toutes sortes d'appareils perceptifs qui remontent aux Moyen Âge, voire à l'Antiquité.⁶² Ceux-ci leur ont permis d'expérimenter et d'inventer de nouveaux types d'architecture de la vision servant à représenter le monde et son histoire. La *perspectiva artificialis*, dite perspective linéaire, de Brunelleschi et d'Alberti en est l'exemple le plus connu.⁶³ Les différentes stratégies perspectivistes s'adressaient soit à un seul œil du spectateur, soit à ses deux yeux ou encore à sa position dans la pièce.⁶⁴ Bref, le corps de l'être humain a pris une place de plus en plus importante dans l'expérience de la peinture, et de l'art en général. Les appareils perceptifs auxquels je fais référence, pour n'en nommer que quelques-uns, passaient du simple miroir, faisant déjà «tableau», à un agencement plus complexe de réflexions⁶⁵, par exemple. Ou encore, l'utilisation du cadre amovible quadrillé nommé *velum* (ill. 6), voile intercesseur,

⁶² Martine Bubb, *op. cit.*, voir l'ensemble du chapitre 1 et, en particulier la p.22, et au sujet des recherches d'optique médiévale, voir *id.* p.69.

⁶³ Martine Bubb, *op. cit.*, p.75.

⁶⁴ Daniel Arasse, *op. cit.*, p.51-52.

⁶⁵ Sur l'utilisation des miroirs dans les ateliers d'artistes et l'influence des miroirs concaves sur l'élaboration d'un certain type de perspective, voir Daniel Arasse, *op. cit.*, p.53. Voir aussi Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Champs Flammarion, Paris, 1993, p.88-89. Et sur la mise en scène des miroirs à même le tableau au 17^e siècle, voir Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p.248 à 264.

permettait la décomposition de l'image par partie simplifiée afin de calquer la scène cadrée.⁶⁶ De même que la camera obscura (ill. 7 et 8) qui, quant à elle, permettait instantanément de produire une image autonome sur une surface (mur, papier ou verre dépoli).

2.1 Les appareils de cadrage comme *parergon*

Le questionnement sur le cadre, et les opérations de cadrage qu'il sous-tend, se poursuit donc hors de l'œuvre, ou devrais-je dire avant l'œuvre, dans sa genèse. Les appareils perceptifs, que j'appellerai dorénavant «appareils de cadrage», feraient eux aussi partie du *parergon*. Bien qu'ils soient physiquement hors de l'œuvre, ils l'infusent de toutes parts. Les appareils et les techniques employés exercent inévitablement une force sur l'*ergon* et transparaissent de façon plus ou moins implicite dans le résultat de la représentation. C'est ce que Martine Bubb a démontré dans son tout récent ouvrage sur la camera obscura :

«Notre hypothèse est que les arts sont sous la condition des appareils, qu'il n'existe pas "une vérité des formes" idéale, intemporelle, indépendante des techniques et de variations culturelles qui marquent l'histoire. Ils ne sont donc absolument pas libres, sans limites, sans contraintes. Au contraire, ils s'inventent au fur et à mesure que les appareils s'inventent eux-mêmes, au-delà et à travers eux. Pourtant, si le peintre travaille selon un appareil, qui le conditionne, il ne lui est pas "soumis" [...].»⁶⁷

À titre d'exemple, l'appareillage de la perspective linéaire (géométrique, mathématique et optique) permet de concevoir et de structurer l'espace du tableau de façon homogène, continue et infinie.⁶⁸ Mais il ne faut pas croire ici que les artistes auraient accepté la prescription d'Alberti en la suivant à la lettre comme une recette. Au contraire, Martine Bubb rappelle que le théoricien de la perspective

⁶⁶ Martine Bubb, *op. cit.*, p.87-89.

⁶⁷ Martine Bubb, *op. cit.*, p.173.

⁶⁸ Martine Bubb, *op. cit.*, p. 88.

lui-même prône le discernement et l'utilisation de la raison dans le processus créatif. Il faut se rappeler que l'un des buts du *Della pittura* d'Alberti était bien de redonner à la peinture ses lettres de noblesse en faisant d'elle un art libéral, et non plus artisanal⁶⁹ :

«[...] le travail du peintre consistant à la fois à "imiter" et à "construire", en composant ce que la nature offre de façon dispersée. La nature n'est pas l'objet d'une contemplation de la vérité et de la beauté. Elle est le moyen d'une observation du vrai et désigne la cohérence et la coexistence des choses réelles. La peinture est tout à la fois un donné (la nature) et un réel que l'homme construit.»⁷⁰

Cette valorisation de l'observation du monde annonce le fondement nouveau d'une approche empirique de la création et elle est une invitation aux artistes à se moderniser en repoussant les limites de la représentation déjà établies. D'ailleurs, le propre d'un «appareil», dit Martine Bubb, est sa capacité à générer une forme particulière de sensibilité tout en restant imprévisible, donc indéterminée.⁷¹ Ainsi, la perspective sera un des appareils à la disposition des artistes pour permettre la transformation de leur regard.

2.2 La photographie, l'indice et la peinture

Quelques siècles plus tard, la photographie aura permis une transformation aussi révolutionnaire de la perception que les appareils de cadrage dont je viens de parler. Sans devoir intervenir constamment (traduire et interpréter), une simple pression du bout du doigt suffira à produire une image et à archiver l'état du monde (individuel et collectif). La caméra photographique, reprenant le design de la camera obscura, est devenue un appareil technique hautement sophistiqué qui,

⁶⁹ Martine Bubb, *op. cit.*, p. 77 et p. 86.

⁷⁰ Martine Bubb, *op. cit.*, p.83.

⁷¹ Martine Bubb, *op. cit.*, p.9-13.

depuis son invention, ne cesse de gagner en efficacité (rapidité, mobilité, précision, stockage, définition, etc.). Suivant cette quête de «perfectionnement», la technologie offrira aussi la possibilité d'utiliser des modes semi-automatiques ou complètement automatiques, éliminant le long processus d'apprentissage des différentes techniques de représentation (dessin, peinture, etc.). Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, les gestes maîtrisés nécessaires au passage d'un sujet à la production de son image pouvaient être automatisés, ce qui a eu pour conséquence de réduire l'écart entre le professionnel et l'amateur.⁷² Cette apparente facilité d'utilisation et son efficacité dans la production ont très souvent occulté l'intervention de l'appareil sur la représentation de la réalité et le conditionnement de ce type de vision. Cette technologie fonde une vision du monde sur l'observation et l'instantanéité de l'acte de la prise de vue. Par le rituel technique de l'enregistrement-développement-impression, la photographie permet d'archiver des instants du monde afin de les actualiser, ultérieurement, dans le présent de celui qui regarde l'image⁷³. Il ne faut donc pas oublier que ce processus technique caractérise et conditionne l'image photographique, c'est-à-dire qu'il la soumet à un découpage, à une réduction puis à un aplanissement du réel⁷⁴ éliminant de la sorte la troisième dimension de l'espace ainsi que le temps⁷⁵. Ce processus technique de production est donc ce qui crée un certain point de vue sur le monde et en oriente notre perception. À l'instar des peintures de la Renaissance, l'image photographique⁷⁶ joue, elle aussi, sur l'ambiguïté de ce qui relève de la

⁷² David Tomas, *A blinding flash of light. Photography between disciplines and media*. éd. Dazibao, coll. Les études, Montréal, 2004, p.197.

⁷³ Pour une analyse détaillée du processus technique de la production d'une photographie et en particulier, de l'appareil polaroid SX-70, voir David Tomas, *Op. Cit*, chapitre 2.1 : *The ritual of photographie*.

⁷⁴ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p.28. *Cit. In* Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, Coll. Vues, Paris, 1993, p.80.

⁷⁵ David Tomas, *Op. Cit*, p.88.

⁷⁶ C'est-à-dire, lorsqu'elle est traitée de manière «réaliste», soit semblable à une représentation optique de la réalité auquel l'œil peut comparer sa propre vision.

réalité ou de la fiction. L'effet est encore plus troublant avec la photo, car la fiction provient directement de la réalité, elle en est la trace lumineuse imprimée sur un support.

La dimension mécanique de la photographie (rapidité, efficacité, autonomie) sera ce qui lui a valu moult critiques et un refus violent d'intégrer les beaux-arts⁷⁷. Facilement défini par la technique, la photographie peut même être repoussée aux côtés des armes à feu, pensons au safari photo par exemple. Cette parenté amènera l'inventeur français Étienne-Jules Mary, en 1882, à associer l'un et l'autre pour concevoir son «fusil photographique». (ill. 10 et 11) L'invention a permis la décomposition mécanique du mouvement et a fondé l'idée du cinéma (parallèlement aux recherches d'Eadweard Muybridge). Cette analogie renforce l'idée que le photographe est un chasseur et qu'il traque, déclenche et capte, prenant au monde un moment dans l'espace. Une bonne photographie s'apparente à un trophée de chasse que l'on met au mur, empaillé ou encadré selon le cas. René Payant, discutant d'une installation de Roberto Pellegrinuzzi, où la notion de point de vue photographique est centrale, synthétise très clairement en quoi consiste l'opération de captation dans le domaine de la photographie : «Capter c'est d'abord cadrer, délimiter un territoire pour le regard, c'est promouvoir un laps d'espace, mais aussi définir une position du regard à partir de laquelle les choses font

⁷⁷ Il ne s'agit pas ici de reprendre le débat sur la valeur artistique de la photographie, car il a été largement élaboré depuis la fin du 19^e siècle et particulièrement dans les années 1980 où une théorie de la photographie a finalement été légitimée par la dimension indiciaire du médium. Quelques théoriciens y ont contribué dont C.S. Peirce, W. Benjamin, R. Barthe, R. Krauss, P. Dubois pour ne nommer que ceux-ci. Pour un bref résumé des enjeux théoriques de la photographie, voir Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, éd. Du Regard, Paris, 1998. Chapitre 3, *Légitimations théoriques*). Puis, au sujet des photographes pictorialistes du début du vingtième siècle et sur leur tentative d'annexer le nouveau médium à la tradition des beaux-arts, voir Ann Thomas, *Photographies modernistes*, éd. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 2007, p.13-14.

sens.»⁷⁸ Prendre une photographie, c'est créer du sens entre le point de vue de l'œil et le référent cadré. Le processus technique qui unit l'œil et le sujet est donc cette opération de cadrage (photographique) produisant une représentation bidimensionnelle physiquement liée à la réalité, ce qu'on appelle le principe indiciaire.

Ce principe n'est évidemment pas la propriété exclusive du médium photographique. La théorisation et la pratique de la peinture à la Renaissance ont introduit de façon significative une dimension indiciaire dans la représentation. D'une part, l'imitation du réel en serait le premier pas, mais l'utilisation des appareils de cadrage mentionnés plus tôt, quant à eux, ont offert aux artistes d'observer le monde et de le prendre comme référent.⁷⁹ Ceux-ci ont donc permis aux œuvres d'être non plus *lisibles*, comme celle du Moyen Âge, mais bien *visibles*, c'est-à-dire que l'architecture visuelle est désormais fondée sur l'optique et la géométrie.⁸⁰ Partant de cette conception esthétique, les parallèles se multiplient entre la fenêtre, la camera obscura, le *velum*, le miroir et, sans oublier, l'œil humain, celui de l'artiste et du spectateur. L'expérience de la «vision», au sens optique et non plus extatique, sera un exemple significatif du fondement d'une approche empirique en Occident qui s'oppose au platonisme, plutôt tourné vers les idées. Je pense entre autre au doute cartésien, aux panneaux démonstratifs de la perspective de Brunelleschi (ill. 9) ou encore à l'utilisation de la camera obscura et du *velum* dans les observations/démonstrations d'Alberti pour sa théorie de la perspective linéaire.⁸¹ Ainsi, la recherche en science, en art et en philosophie va

⁷⁸ René Payant, *op. cit.*, p.522.

⁷⁹ Martine Bubb, *op. cit.*, p.88 et pour ce qui est du cas spécifique de la peinture hollandaise au 17^e siècle, voir *ib.* p.172.

⁸⁰ Martine Bubb, *op. cit.*, p.69-70 et p.90.

⁸¹ Martine Bubb, *op. cit.*, p.84 et p.89.

dorénavant préconiser l'expérience comme méthodologie de recherche.⁸² La soudaine valorisation d'une représentation picturale prenant le monde comme référent n'est donc pas un hasard.

Les appareils de cadrage ont permis d'établir des ponts entre la photographie et la peinture (depuis la Renaissance). Ontologiquement distinct par le «faire» à la main et par le «prendre» avec un mécanisme, les deux médiums peuvent pourtant s'alimenter de diverses manières (cette question sera abordée lorsque je discuterai des œuvres de l'artiste Charles Gagnon). Les appareils offrent donc une nouvelle sensibilité riche d'expériences. Ainsi, le corps de l'être humain s'est retrouvé au centre de l'art (mise en espace et point de vue). Cette révolution empirique serait propulsée, du moins en partie, par des moyens scientifiques et technologiques dans un contexte historique et politique bien spécifique⁸³. Comme nous l'avons vu au premier chapitre avec l'image dédoublée d'Aertsen et les natures mortes de Cotán, la *techné* fut un enjeu majeur de la remise en question de la représentation et de la problématique du cadre (*parergon*). Ici, je souhaiterais m'attarder un peu plus sur la camera obscura, elle-même *techné* aux multiples facettes, parce qu'elle est un appareil qui a été discret et pourtant au cœur de nombreuses recherches en science et en art, en particulier chez les Hollandais.

⁸² Seul Aristote à l'Antiquité grecque accordait plus d'importance à la nature et à l'expérience qu'aux idées. Martine Bubb, *op. cit.*, p.21 et sur l'importance de la camera obscura dans la recherche empirique, voir aussi *ib.* p.69-70.

⁸³ «[...] l'intérêt de la collectivité s'est substitué à l'appel à la foi de la communauté. Machiavel fonde cette nouvelle pensée du politique en admirant les citoyens de Florence en lutte contre le pape, car ils ont mis "l'amour de leur cité natale au-dessus de la crainte pour le salut de leur âme", et la cité est le corps social dont l'intégrité est nécessaire au bonheur de chacun. C'est pourquoi la Renaissance et les siècles suivants recourent si volontiers à des exemples empruntés à l'Antiquité grecque et romaine. C'est que celle-ci a exalté la morale civique et reconnu la citoyenneté dans une cité libre comme le bien suprême.» In Alain Touraine, *Critique de la modernité*, éd. Fayard, Paris, 1992, p.30.

2.3 L'appareil, la camera obscura et la peinture hollandaise du 17^e siècle

L'appareil, étymologiquement, est en lien avec ce qui «apparaît» comme s'il était une condition de l'apparaître. Découlant du latin tardif *apparicare* qui signifie «préparer» ou «apprêter», l'appareil serait en effet une condition de l'apparaître, nécessaire à l'émergence de l'art. La philosophe Martine Bubb précise : «Les artistes ne travaillent jamais sur le vif, dans l'immédiateté des "faits bruts"; leur vision est toujours appareillée, car la présence pure brûle les yeux, est irreprésentable.»⁸⁴ Le rôle joué par les appareils dans la constitution d'une perception du monde, au sens large, est notoire chez les artistes mais aussi pour tout un chacun. Je pense même que, dans la cas de l'appareil photographique, un tel dispositif permet de porter un regard spécifique sur la complexité du monde qui se présente, d'emblée, chaotique. C'est-à-dire que la photographie pointe, fait regarder, appréhender et puis intégrer un certain point de vue sur le réel (dans la conscience de celui qui «prend» ou qui regarde l'image). L'appareil est un filtre qui «déforme» le sujet cadré et, de cette façon, il est indispensable pour permettre d'évaluer l'écart, la différence entre une perception autre (objective, c'est-à-dire, extérieure de soi) et celle de l'individu (subjective, soit régie par l'éducation, la culture et l'expérience). Il est ici question de points de vue, au pluriel, afin d'approcher la complexité du réel tout comme les deux yeux du regard, ensemble, perçoivent mieux l'espace et la profondeur. Nous reviendrons un peu plus loin sur la spécificité de la vision photographique.

Le propre de la caméra obscura est de faire apparaître une image renversée du monde extérieur à l'intérieur d'une chambre noire. (ill. 7) Ce phénomène a été remarqué dès l'Antiquité par Aristote, faisant plutôt référence à un sténopé (de *sténos*, étroit et *ope*, trou). À l'origine, cette production visuelle était intimement liée à l'architecture :

⁸⁴ Martine Bubb *op. cit.*, p.9-10.

«Notons que le terme “chambre noire” est un terme intéressant, car il évoque à la fois un appareil et une pièce d’habitation : la chambre à coucher. Cette “chambre” rend très bien compte de cet imaginaire fait d’obscurité, de nuit, de sommeil, de rêve, d’inconscient et de sexualité, qui est indissolublement attaché à la *camera obscura*. Le terme, dans son ambivalence, reflète l’aspect problématique et mystérieux de l’appareil et de sa thématique nocturne.»⁸⁵

Ainsi, le sténopé a cette propriété d’être à l’échelle humaine. Comme le permet la salle de cinéma, il englobe le corps de la personne qui désire «jouir» de ce dispositif optique. Nous retrouvons ici un élément commun entre cet appareil et «l’apparition» du paysage par la fenêtre, car l’ouverture est l’élément actif de la relation intérieur/extérieur discutée au 1^{er} chapitre. Basés sur l’observation cadrée, ces deux appareils introduisent déjà des notions qui deviendront capitales pour le cinéma et la vidéo : le temps réel auquel ils sont soumis fait «apparaître» le mouvement et donc la durée.⁸⁶

Au fil du temps, devenu plus petit et portable⁸⁷, l’appareil a été utilisé lors de différentes recherches en astronomie, en optique, en peinture, en photographie, etc. À titre d’exemple, Alberti s’en est servi à des fins expérimentales et démonstratives pour fonder sa théorie de la perspective linéaire. Cependant, l’appareil qu’Alberti a réellement offert aux artistes est bien évidemment la perspective elle-même, non pas la *camera obscura*. C’est précisément sur ce point que se démarque la peinture du nord. (ill. 12) Les Hollandais, bien qu’influencés par l’Italie, ne sont pas vraiment intéressés par la mise en perspective qui, dans la tradition du sud, reste très attachée à l’histoire (*historia*) et à l’action dans le tableau.⁸⁸ Les peintres du nord au 17^e siècle auraient été beaucoup plus intéressés

⁸⁵ Martine Bubb *op. cit.*, p.18.

⁸⁶ Martine Bubb *op. cit.*, p. 79.

⁸⁷ Pour une description détaillée de deux types de *camera obscura* transportables et de leur utilisation, voir Sarah Kofman, *Camera obscura, de l’idéologie*, éd. Galilée, Coll. La philosophie en effet, 1973, p. 78 à 98.

⁸⁸ Martine Bubb, *op. cit.*, p.148.

par l'appareillage de la camera obscura et par l'image qu'elle pouvait offrir.⁸⁹ Toujours comparé à l'art italien, modèle dominant à l'époque, leur caractère proprement descriptif sera méprisé⁹⁰. Ce style n'a pourtant pas comme but de calquer mécaniquement le monde, comme Martine Bubb le précise : «Le conflit se situe entre l'absorption passive et l'acte créateur ; on verra que Vermeer, même si c'est sur un mode plus serein et moins déclaré, refuse aussi d'oublier sa liberté tout en s'absorbant dans le monde.»⁹¹ Ainsi, ne voulant pas idéaliser la nature par l'observation, ils présentent l'expérience de voir en elle-même. Pour eux, la peinture est un problème de vision qui s'adresse spécifiquement au sens de la vue. Empreint de sensibilité, le peintre hollandais du 17^e siècle offre une peinture que l'on peut qualifier «d'absorptive, d'anti-théâtrale et d'anti-albertienne.»⁹² Contrairement à la méthode perspectiviste, la camera obscura offre une souplesse à l'artiste. Il n'est pas soumis à la fixité du point de vue qu'il observe et dépeint, car l'image (la projection) est objective, donc hors de lui et reportée sur le verre dépoli.⁹³ Presque méditative, la peinture hollandaise s'attarde plus à l'ambiance qu'au point de vue. Martine Bubb nous fait remarquer cette distinction :

«Certaines caractéristiques de la photographie sont communes au mode descriptif du Nord : aspect fragmentaire, cadrage arbitraire, immédiateté et absence d'intervention humaine. [...] À ces caractéristiques, on pourrait ajouter l'attention portée à une quantité de petites choses, l'intérêt pour les objets qui réfléchissent la lumière, la priorité donnée à la surface, la couleur, la texture des objets et enfin, le fait que le spectateur ne soit pas clairement situé.»⁹⁴

⁸⁹ Jusqu'à ce jour, cette correspondance n'est pas un fait historique, mais une hypothèse largement documentée. Sur le sujet, voir Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, éd. Gallimard, trad. de J. Chavy, Paris, 1983. ainsi que Martine Bubb, *op. cit.*, chapitre 3.

⁹⁰ Par «descriptif», il faut entendre : l'attention portée aux choses en elles-mêmes (plutôt qu'à l'histoire et à l'action).

⁹¹ Martine Bubb, *op. cit.*, p.173.

⁹² Martine Bubb, *op. cit.*, p.151.

⁹³ Martine Bubb, *op. cit.*, p.78-79.

⁹⁴ Martine Bubb, *op. cit.*, p.172.

L'utilisation de la camera obscura ne marque pas de façon claire et officielle la représentation, mais elle se laisse deviner de diverses façons dans l'image. Il aura fallu attendre l'arrivée de la photographie au 19^e siècle pour que les œuvres ayant un rapport étroit avec un procédé mécanique ne soient plus aussi facilement dédaignées.⁹⁵ Photographiques avant l'heure, la peinture hollandaise avait donc intensifié la présence de la dimension indiciaire dans la représentation picturale.

2.4 Charles Gagnon, de l'intérieur de la chambre

«[...] le peintre reclus à l'intérieur de sa lentille capte le monde extérieur.»⁹⁶ Ces mots de Paul Claudel parlent d'un tableau de Vermeer et traduisent l'admiration de l'écrivain pour ses qualités «photographiques», mais ce commentaire aurait pu tout aussi bien s'appliquer à l'œuvre peinte de Charles Gagnon (1934-2003). Ce peintre québécois est bien connu pour ses paysages presque abstraits (*Gap painting*), sa série des grands aplats blancs bordés de noir ou ces boîtes d'objets. Et pourtant, le premier médium artistique à avoir forgé le regard de l'artiste est la photographie. Cette pratique de la «perception», dira-t-il, était comme une manière de voir, d'apprendre et de comprendre le monde dans lequel il évoluait.⁹⁷ Et plus tard, il distinguera radicalement son travail photographique et pictural :

⁹⁵ Martine Bubb, *op. cit.*, p.152.

⁹⁶ Martine Bubb, *op. cit.*, p 174.

⁹⁷ «[...] je ne la pratique que pour apprendre le monde. Je pense que la photo, comme discipline, est essentiellement métaphysique.» In Dumont, Jean, *Charles Gagnon. La photo comme discipline métaphysique*. Le Devoir, samedi 4 avril, 1992, c-10. Voir aussi Asselin, Olivier, *Coïncidences. Conversation avec Charles Gagnon*, In *Charles Gagnon : observations*, Musée du Québec, Catalogue d'exposition, Québec, 1998.

«J'ai lu un jour qu'il existait, en Amazonie, une tribu dont tout le vocabulaire était basé sur les deux concepts constitutifs de l'existence : ceux de percevoir et de concevoir. Et j'ai tout de suite compris que la photo, telle que je l'utilisais était très différente de l'art, ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas une photographie d'art. Mais photographier, pour moi, c'est percevoir, peindre c'est concevoir.»⁹⁸

En ce sens, la peinture et la photographie restent bien distinctes par ce que Philip Fry a appelé le «principe actif». C'est-à-dire que le principe actif dans la relation fenêtre/tableau est l'œil, dit Fry, soit la subjectivité du peintre qui projette une image composée sur la surface de la toile. Dans le cas de la camera obscura ou d'un appareil photographique, le principe actif concerne la lumière réfléchiée par les objets qui, ensuite, est projetée sur le verre dépoli ou le négatif offrant ainsi une image objective, c'est-à-dire, hors de l'artiste. Avec un tel appareil, l'artiste est plutôt témoin d'un processus qui ne requiert pas son intervention continue. Philip Fry fera donc la distinction suivante : «[...] d'une part celle qui concerne le *faire* des images par la peinture ou le dessin et d'autre part, celle qui relève du *prendre* des images grâce à l'appareil photographique.»⁹⁹ Il y a ici la même distinction entre *percevoir* et *concevoir* mentionnée par Charles Gagnon.

⁹⁸ Dumont, Jean, *Id.* À mon sens, cette catégorisation est très hermétique et réduit la spécificité créatrice d'un médium à son essence matérielle. Une telle compartimentation évacue la dimension créatrice du processus des *choix* fait par l'artiste dans la production d'une photographie. C'est-à-dire que le choix influence à la fois le sujet, son cadrage ainsi que le moment du déclenchement puis, finalement, la sélection d'un seul cliché qui laissera tous les autres dans l'oubli sur la planche contact. Je vois donc dans la photographie une grande part de ce que Gagnon désignait être de l'ordre de la *conception*. Mais l'artiste souhaitait tout simplement distinguer le processus de *faire* avec les mains (en atelier) de celui de *prendre*, à l'aide d'un mécanisme, une partie du monde. Sur cette distinction, voir le concept de «principe actif» élaboré par Philip Fry dans *Charles Gagnon*, Musée des beaux-arts de Montréal, Catalogue d'exposition, Montréal, 1978, p.78-84.

⁹⁹ Philip Fry, *Charles Gagnon*, *op. cit.* p.80.

Bien que l'artiste ait polarisé la pratique de ces deux médiums, à mon avis, l'œil du photographe traverse indéniablement l'ensemble de son œuvre.¹⁰⁰ Le travail de cadrage est, chez Gagnon, ce par quoi passent l'expérience de l'espace et celle de la vision. Le cadre devient un élément visuel activant une tension, une dualité entre le «ici» et le «là-bas», entre la surface et la profondeur, entre l'intérieur et l'extérieur. À l'instar de la peinture hollandaise du 17^e et des natures mortes de Cotán, l'œuvre de Charles Gagnon offre un espace pictural de contemplation reposant sur la relation entre le cadrage et le sujet cadré. Comme nous le verrons, le travail du cadrage dans l'œuvre de Charles Gagnon est à mettre en rapport avec la photographie et les opérations de cadrage que permet l'appareil photographique. Observons quelques exemples.

2.4.1. De la photographie à la fenêtre

Dans son étude sur la photographie canadienne¹⁰¹, Penny Cousineau développe l'idée que l'imaginaire canadien a ses archétypes bien à lui. L'influence américaine est indéniable sur la culture canadienne et elle semble l'avoir occultée parfois. La pratique de la photographie au Canada a beaucoup emprunté à l'approche documentaire de ses voisins du sud, mais elle a fini par trouver sa propre vision. Nous sommes moins intéressés par la critique sociale que par un

¹⁰⁰ Philip Fry propose de revoir l'œuvre de Gagnon par l'analogie à la fenêtre pour comprendre son travail de composition et de cadrage. Pour ma part, je ne suis pas certain que la fenêtre soit l'analogie la plus appropriée. Je pense que la photographie et les opérations de cadrage qu'elle permet sont beaucoup plus ancrées dans l'œuvre de Gagnon et ce, depuis son enfance. Pour plus d'information sur l'analyse proposée par Fry, voir Philip Fry, *Charles Gagnon, op. cit.*, 239p. et du même auteur *Charles Gagnon. Faire et prendre*, Parachute 8, Automne 1977, p.5-13.

¹⁰¹ Cousineau, Penny, *Faking death : Canadian art photography and the Canadian imagination*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2003.

regard métaphysique sur notre monde.¹⁰² Selon Cousineau, Charles Gagnon serait l'artiste par lequel il est le plus évident d'en définir les grandes lignes : «Les images photographiques de Gagnon sont novatrices, en ce sens qu'elles mettent en relief un mode particulier de perception de l'existence, [soit] une vision dualiste du monde [...].»¹⁰³ Elle prendra comme image type *Nouvelle-Angleterre, 1969* (ill. 13), pour illustrer son propos. Le point de vue de cette photographie est situé à l'intérieur d'une véranda orientée vers l'extérieur. Dans ce cadrage, il y a autant les barreaux de la fenêtre qu'une partie du mur intérieur. L'exposition du négatif est calibrée sur la lumière extérieure et rend visible les arbres, les fils électriques et le mur d'une maison un peu plus loin, formant ainsi un étrange paysage. Dans *Nouvelle-Angleterre, 1969*, tout comme dans la série de polaroids SX-70 réalisée de 1975 à 1979 (ill. 14), la fenêtre semble être le seul sujet. Selon l'auteur, elle évoquerait, telle une mise en abîme, l'intérieur de la camera obscura et, de cette façon, Gagnon traiterait directement de l'acte photographique. Cette démarche rappelle celle des peintres hollandais et celle de Sanchez Cotán, par cette dimension absorptive de l'observation. Ce style plus descriptif de la pratique photographique de Gagnon, portant une attention aux choses en elles-mêmes, s'éloigne nettement du commentaire social que l'on retrouve chez les photographes américains Walker Evans ou Robert Frank, par exemple.¹⁰⁴ Dans le travail de Charles Gagnon, comme dans la peinture hollandaise, c'est la vision elle-même qui est problématisée. L'œil «documentaire» de l'artiste trouve une autre approche pour découvrir le monde qui l'entoure. Il réfléchit sur les conditions

¹⁰² Cousineau, Penny, *Charles Gagnon : Passage vers cet ailleurs*, in Prioul, Didier, *Charles Gagnon observations*, éd. Musée du Québec, Québec, 1998, p.12.

¹⁰³ Cousineau, Penny, *Charles Gagnon : Passage vers cet ailleurs*, Op. Cit. p.11.

¹⁰⁴ *Idem*.

mêmes de l'existence d'une image (photographique) en réduisant la proposition au cadrage de la fenêtre, à celui de l'appareil et à la lumière qui y pénètre.¹⁰⁵

Ce qui se manifeste de façon récurrente dans la photographie de Gagnon, nous dit Cousineau, «c'est la délimitation de deux zones de réalité, qui communique par une fenêtre, une ouverture ou une porte, et dont l'une évoque l'emprisonnement de la nature, voire la mort.»¹⁰⁶ Penny Cousineau insistera beaucoup sur l'idée d'une nature isolée, inaccessible, mais une telle analyse ne me semble pas aller de soi. Malgré une franche division des espaces, la nature se trouve plutôt incluse dans l'immensité d'un tout (en dehors du cadrage de la fenêtre et du viseur) et que le protagoniste de l'image soit, en quelque sorte, prisonnier de la maison, à l'intérieur de la chambre noire de la camera obscura. Un peu comme s'il était emprisonné dans la subjectivité de son propre système visuel (photographie, camera obscura, œil). Ainsi, l'artiste se concentre sur la condition première de l'émergence d'une image : sans cadrage, pas de paysage... que la nature.

L'intérêt de la thèse de Cousineau, en ce qui me concerne, réside dans la problématisation de l'ambiguïté du point de vue des photographies de Gagnon. La position de l'observateur (la caméra) se situe à l'intersection de deux espaces. Il n'est ni ici, ni là-bas. Il semble pris dans un entre-deux où l'accès à l'un ou à l'autre de ces espaces ontologiques n'est que potentiel. Le cadrage des photographies

¹⁰⁵ Ici je ne prétends pas que l'ensemble de l'œuvre photographique de Gagnon ait eu pour sujet la fenêtre, car beaucoup d'autres photographies sont ancrées dans une tradition de photographie de rue (*street photography*). La sélection de photographies que j'ai faite a pour but de prendre un axe précis d'analyse sur ses œuvres picturales et cinématographiques pour y retracer le regard du photographe à même ses œuvres. Pour plus d'information sur d'autres types de photographie de l'artiste, voir Olivier Asselin, *Le flâneur et l'allégorie : essai sur la photographie de Charles Gagnon*, éd. Dazibao, Montréal, 2006, 134p.

¹⁰⁶ Cousineau, Penny, *Charles Gagnon : Passage vers cet ailleurs, Op. Cit.* p.13.

suggère une profondeur, mais à la fois il met en scène la fenêtre, la surface. Cette tension, nous le verrons plus en détail, est fondamentale chez Gagnon.

2.4.2 La fenêtre surexposée

Dans la série des *Gap paintings* (peintures trouées), réalisée plus ou moins entre 1962 et 1964, l'artiste développe un langage pictural qui matérialise l'ambiguïté du point de vue (photographique) et de cette tension qui, à la fois, creuse le tableau et l'affirme comme surface. L'espace du tableau est construit, la plupart du temps, d'une manière ambiguë. Appliqué au gros pinceau, l'empâtement de la peinture donne une texture qui accroche l'œil à la surface. Le traitement des contours est parfois très ferme et marque deux espaces (intérieur/extérieur). Parfois les coups de pinceau ouvrent des brèches qui permettent un passage d'un plan à l'autre. Cela évite, la plupart du temps, d'établir une hiérarchie entre les éléments de la toile ajoutant ainsi une tension palpable entre le cadre et l'intérieur du cadre. Fry en résume leur fonctionnement : «[...] les principes utilisés et le propos principal restent les mêmes, soit une tension entre le littéral et le figuratif et la présentation d'un espace ambigu par l'emploi de formes apparentées à celles de la fenêtre, la porte ou l'arche.»¹⁰⁷ Prenons pour exemple le tableau nommé *La trouée* (*The Gap*) de 1962-63. (ill. 15) Le traitement de la peinture met en évidence les traces de pinceau, affirmant la matérialité de l'œuvre à sa surface. Mais l'application des couleurs fait émerger deux cadres coupés. Comme si le point de vue du tableau était situé à l'intérieur d'une maison proposant ainsi la vue de deux fenêtres.¹⁰⁸ Ces étranges cadres suggèrent une tension de *push and pull*¹⁰⁹ avec ce qui se situe à l'intérieur d'eux. Sur cet aspect formel, Louise Cadieux note ceci :

¹⁰⁷ Philip Fry, *Charles Gagnon, Op. Cit.* p.88.

¹⁰⁸ Philip Fry, *Charles Gagnon, Op. Cit.* p.66.

¹⁰⁹ Cadieux, Louise, «Paysage sous l'influence de Clément Greenberg», *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1998, p.57.

«Les tableaux de Gagnon donnent à voir une image dans laquelle les couleurs projettent l'illusion virtuelle de la profondeur tout en restant en surface de la toile.»¹¹⁰ Ce travail pictural met donc en scène une tension visuelle palpable entre la gestuelle (près de l'*action painting*) et la géométrie (héritée de la peinture renaissante).

Cette série est annonciatrice des tableaux noirs et blancs de la deuxième moitié des années soixante.¹¹¹ Ce sont des œuvres plus épurées où la géométrie de l'espace pictural s'apparente plus directement à la camera obscura ou à une fenêtre. S'éloignant du style bien connoté de l'*action painting* américain, bien qu'il y ait encore quelques traces d'application de la peinture, l'artiste propose au regardeur une expérience moins dynamique et surtout moins ambiguë. Plus contemplative, à mon avis, son œuvre s'apparente à l'esprit méditatif des natures mortes de Sanchez Cotán et aux œuvres photographiques de Gagnon discutées plus tôt. La composition simplifiée des tableaux concentre notre expérience sur les conditions minimales d'existence de la photographie (cadrage et lumière) et, par le fait même, celle de notre propre vision. Je prends pour exemple *Probe/Enquête* (ill. 16) de 1966. Le tableau ressemble à la photographie d'une fenêtre où la lumière extérieure aurait surexposé le négatif. Peut-être est-il encore question d'une expérimentation formelle de l'attraction/répulsion (*push and pull*) tout simplement. Ou même, fait-il allusion aux écrans de cinéma bordés de rideaux noirs laissant une surface blanche prête à recevoir la lumière des films?¹¹² D'ailleurs, dans son film *Le son d'un espace*, Gagnon utilise l'une d'elles comme toile de fond pour le long plan de la fin. Nous reviendrons sur la signification de ce tableau dans le film. Donc, il s'agit bien d'une enquête à faire pour élucider la finalité de ce tableau. Ultimement, il nous confronte à la dualité elle-même. Ce type de composition travaille le cadrage et joue fondamentalement sur le contraste

¹¹⁰ Cadieux, Louise, *Op. Cit.* p.42.

¹¹¹ Cadieux, Louise, *Op. Cit.* p.58.

¹¹² *Idem.*

lumineux, la tension de la forme et du fond, entre l'intérieur et l'extérieur, etc. Dans un style très épuré, elle synthétise finalement une grande part du travail de Gagnon.

2.4.3 Le décadrage comme stratégie, l'extension du *parergon*

Le son d'un espace, un film en 16 mm noir et blanc et sans bande-son, a été réalisé de 1967 à 1968 par Charles Gagnon. (ill. 17, 18, 19, 20, 21, 22) Cette œuvre est un regard méditatif sur la production artistique de l'artiste. Il dira même que le film «est essentiellement biographique et religieux.»¹¹³ Ici, le travail des opérations de cadrage, comme dans son œuvre photographique et picturale, propose une expérience spatiale plutôt tendue. Par contre, il faut souligner que dans *Le son d'un espace*, l'importance accordée au hors-champ de l'image est sans précédent et permet d'ouvrir un dialogue en temps réel entre le film, l'écran puis l'espace de projection. J'utiliserai dorénavant le concept de «décadrage»¹¹⁴ pour désigner et analyser cette nouvelle stratégie développée dans l'œuvre de Gagnon. Le film, traversant successivement les espaces internes du scénario (fiction), ira jusqu'à percer le cadre de l'écran de projection pour faire entrer le public dans l'espace de l'œuvre (réalité). Dans ces conditions, le *parergon* bordant l'*ergon* est augmenté d'une nouvelle réalité, celui de l'espace de projection en temps réel qui inclut tout

¹¹³ Fry, Philip, *Charles Gagnon, Op. Cit.* p.92.

¹¹⁴ Le «décadrage» au cinéma désigne, lors de la projection, le déraillement de la pellicule sur le projecteur (soit horizontalement, cachant une partie de l'image et introduisant une part de noir dans le cadre, soit verticalement, inversant le haut et le bas de l'image avec une mince bande noire entre les deux). Cette notion est donc déjà liée à l'idée d'une image qui déborde du cadre (l'objectif du projecteur et l'écran) pour entrer, virtuellement, dans l'espace de projection. Je m'approprie cette notion technique pour en faire un concept définissant le renvoi d'une œuvre hors d'elle-même, sans quoi elle est incomplète ou diminuée. La dimension indiciaire de l'œuvre rend donc visible le référent, soit le contexte de sa genèse ou celui de sa monstration et, dans certains cas, les deux espaces coïncident car ils sont le même.

ce qu'il contient. Le rôle joué par le *parergon* dans l'expérience du film sera donc redéfini par cette stratégie de décadrage. Observons comment cela se développe dans le film.

Dès le début du film, l'artiste installe une tension entre le mouvement et la fixité. D'une part, il souhaitait apprendre à mieux connaître les techniques des mouvements de la caméra¹¹⁵ et de l'autre, cela répondait à des choix artistiques élaborés dans un scénario détaillé.¹¹⁶ Au niveau formel, l'une des stratégies était de travailler l'espace comme il l'a déjà fait en peinture. De cette façon, il crée tout au long du film une tension entre intérieur et extérieur, entre le champ, le contrechamp et le hors-champ. Gagnon fait aussi référence à l'histoire de l'art en filmant une image du *David* de Michel-Ange, par exemple. Il a aussi manipulé la reproduction d'une peinture d'Ingres en découpant l'œil de Madame Devauçay. (ill. 17) Un œil que nous retrouvons peu de temps après et qui ne fait que renvoyer notre propre image de spectateur/voyeur. Cette mise en abîme fonctionne comme un miroir, c'est-à-dire qu'il transforme le spectateur en spectacle et le spectacle en spectateur.¹¹⁷ L'image de l'œil est à mettre en perspective avec la relation qu'entretiennent l'œil du modèle, celui du peintre et du spectateur, mais aussi avec l'objectif de la caméra et celui du projecteur. Toutes ces mises en abîme créent un effet de perspective basé sur l'enchevêtrement de cadrages successifs qui ouvre l'espace possible de l'œuvre.

En deuxième partie de ce film, l'artiste multiplie encore les mises en abîme et cherche à mettre de l'avant un peu plus clairement la matérialité du médium. Il poursuit donc avec une amorce de film standard où défile une suite de numéros décroissants. (ill. 18) Nous pouvons y voir un clin d'œil à certaines œuvres

¹¹⁵ Fry, Philip, *Charles Gagnon, Op. Cit.* p.92.

¹¹⁶ Goyette, Louis, *Le fragment, le film et le tout – les films de Charles Gagnon*, In *Charles Gagnon*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2001, p.40-43.

¹¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, éd. Gallimard, Coll. Folio/Essais, Paris, 1986, p.34.

picturales et photographiques de l'artiste où les chiffres ont joué un rôle important. Mais plus directement, le spectateur se fait rappeler qu'il regarde un film et qu'il se questionne sur les intentions de cette production qui, visiblement, ne répond pas aux normes narratives du film hollywoodien par exemple. Puis arrive un homme apportant avec lui un objet assez grand et emballé. (*ill. 19*) Gagnon souligne ici le lourd symbole religieux du «portement de croix». Cet homme fera donc le lien entre l'espace extérieur, d'où il arrive, et l'espace intérieur de l'atelier d'artiste où il va. Toujours dans un rapport tendu entre la chose «cadrante» et la chose cadrée, c'est à l'aide des mouvements de caméra, un à la suite de l'autre, qu'il introduit l'espace extérieur dans l'espace intérieur. De la même manière, la lumière passe à l'intérieur d'un espace fermé par un trou, une fenêtre ou l'écran de cinéma...

En dernière partie de ce film, un long plan-séquence nous place devant une grande toile de Gagnon de la série des noirs et blancs. (*ill. 20*) Mais une particularité est à souligner, le tableau présente une bordure noire qui n'a que trois côtés, la partie du bas étant absente. Replaçons-nous dans une salle de projection où l'écran est bordé, lui aussi, de rideaux sur trois côtés. Ainsi présenté, le tableau redouble l'objet usuel en nous confrontant à sa surface et à celle de l'écran de la salle de projection. Le décadrage de la proposition cinématographique commence ici à se mettre en place. (*ill. 21*) Ensuite, l'homme maintenant habillé en judoka déballe finalement l'objet qui est un vélo pour ensuite l'enfourcher et tourner en rond à plusieurs reprises dans l'atelier. (*ill. 22*) La caméra semble se trouver au centre du cercle décrit par l'homme à vélo. De gauche à droite, l'homme entre dans le plan de la caméra puis en ressort immédiatement, interférant dans la relation entre l'arrière-plan (le tableau) et le spectateur. Pendant ce long moment de contemplation, le spectateur est une fois de plus face à lui-même aux prises avec son questionnement au sujet des intentions de l'artiste. S'il est le moins attentif, il comprendra qu'il se trouve plus ou moins à la place de la caméra et que le cycliste-judoka tourne autour de lui. (*ill. 21*) Cette stratégie de décadrage dont j'ai parlé plus haut prend ici tout son sens. Le protagoniste à vélo ouvre à lui seul la dimension indiciaire du film, car il rend sensible le point de vue

«caméra/projecteur» qui se superpose presque parfaitement à celui du spectateur. D'autant plus que l'artiste nous donne une clé avec un titre qui semble, à prime abord, contredire l'absence de bande-son. En fait, dans *Le son d'un espace*, il est question de laisser le son ambiant de la salle de projection être expérimenté par le spectateur. Craquement, ventilation, toussotement par exemple, sont autant d'éléments aléatoires d'une étrange pièce sonore en temps réel à chaque fois différente. Puis, il ne faut pas oublier le son de la mécanique du projecteur qui, quant à lui, met de l'avant la matérialité même du médium cinématographique. En se référant aux consignes données par l'artiste, du moins pour les premières représentations, elles indiquaient de laisser tourner le mécanisme du projecteur avec la pellicule qui clapote pendant 1 minute après la fin du film.¹¹⁸ Il s'agit, en quelque sorte, d'une installation cinématographique de Gagnon où il problématise l'expérience de l'espace de monstration qui permet à chaque représentation de décadrer le champ de l'image cinématographique. L'œuvre n'est plus cet objet autonome, comme le tableau qu'on accroche aux murs des musées et des galeries sans qu'il y ait de changements dans l'expérience du spectateur. À plus forte raison, l'évolution des technologies d'inscription et de projection souligne la problématique. Le même film, projeté à partir d'un DVD vidéo et d'un projecteur data, nous plonge dans une ambiance délicate et sensible aux moindres éléments sonores. Les systèmes de ventilation de nos récents projecteurs n'ont rien de comparable avec la texture et l'intensité des mécanismes de ceux d'autrefois. Dans ce cas, le lien entre l'art et la technique est manifeste. Les technologies «d'interprétation», pour emprunter un terme musical, sont une des conditions fondamentales de l'existence de l'œuvre. Le support du tableau est la toile, le bois, etc., mais celui d'un film est, dans un premier temps, la pellicule (ou lorsqu'il est transféré, une bande magnétique ou numérique, etc.) et, dans le second, la machine faite pour interpréter l'original ou une copie. Ici, nous retrouvons donc une

¹¹⁸ Goyette, Louis, *Op. Cit.*, p.41.

démonstration de l'hypothèse de Martine Bubb sur la nécessaire articulation entre l'art et la technique dans l'analyse et la compréhension des œuvres.

Avec cette œuvre, Gagnon augmente de façon significative la portée de la dimension indiciaire du médium cinématographique. *Le son d'un d'espace* ne répond plus au seul référent contenu par le cadre cinématographique (scénario, tournage et montage), mais aussi au contexte dans lequel il a lieu (espace et instant de la projection). Par l'élaboration d'une stratégie de décadrage, le contexte de monstration voit son rôle redéfini et annexé au *parergon* encadrant et formant l'œuvre telle qu'elle est, sans quoi elle serait autre. Comme le verre retient l'eau et ne la laisse pas s'écouler, le contexte caractérise l'esthétique de l'œuvre «réinterprétée» à chaque présentation. Le spectateur et le contexte, théoriquement extérieurs à l'œuvre, se retrouvent finalement en son centre. Reprenant le même point de vue que celui proposé dans les photographies et les peintures de Gagnon discutées plus haut, le regard du spectateur est situé à l'intérieur de la chambre et il est dirigé vers l'extérieur, vers un paysage cadré par la fenêtre.

Dans ce deuxième chapitre, il aura été question de voir comment la *techné* et la technologie constituent un appareillage qui conditionne fortement la pratique des artistes. Tel que défini par Martine Bubb, l'appareil permet de développer une nouvelle sensibilité face au monde. Ce fut le cas de la perspective, de la camera obscura ou de l'appareil photographique qui ont tous offert différentes visions aux artistes qu'ils ont superposées à la leur, transformant ainsi leur compréhension de la réalité. La multiplicité des points de vue permet justement de mieux se positionner dans «l'espace» du monde. Méprisée et sous-estimée depuis longtemps, l'importance de la technique a été souvent occultée de notre analyse de l'histoire de l'art¹¹⁹. L'ouvrage de Bubb sur la camera obscura a donc été précieux

¹¹⁹ Au courant des dernières décennies, plusieurs chercheurs ont identifié cette lacune et ont travaillé à développer une réflexion sur l'importance du rôle joué par la technique dans l'art et la culture. Dans le cadre de ce mémoire, je me suis

pour ouvrir la réflexion que je souhaitais apporter à la question du cadre et aux opérations de cadrage qu'il sous-tend. Articulant de la sorte l'art à la technique, la camera obscura a donc été un dénominateur commun permettant de révéler les ponts déjà établis entre les différents domaines (science et art), les différentes époques (Renaissance à aujourd'hui) et les différentes pratiques artistiques (peinture et photographie). Et il a été révélé de quelle façon le regard de Charles Gagnon, structuré par le cadrage de l'appareil photographique, a traversé une grande partie de son œuvre indépendamment des médiums utilisés.

principalement intéressé au travail de la philosophe Martine Bubb parce qu'elle a concentré son objet de recherche sur la camera obscura et sur l'importance de son rôle dans l'histoire de l'art. Pour plus d'information sur les autres théories de la technique, voir notamment : David Tomas, *A blinding flash of light. Photography between disciplines and media*. éd. Dazibao, coll. Les études, Montréal, 2004, 367p. ; Jean-Philippe Uzel, *Pour une sociologie de l'indice*, In Sociologie de l'art no 10, 1997, p.25-51. ; Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Mîmes, J. Chambon, 1998, 271p.

CHAPITRE III

PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE : À L'ÉCHELLE DE LA *TECHNÉ*

J'arrive maintenant au point focal auquel mènent les lignes de fuite décrites depuis le début. Ayant d'abord travaillé avec le médium photographique, j'ai aujourd'hui une pratique multidisciplinaire de la photographie. C'est-à-dire que j'aborde autant la photographie, au sens traditionnel du terme, que la vidéo, la performance et l'installation avec le regard et les préoccupations d'un photographe. Mon travail artistique problématise la technique à l'œuvre dans l'ensemble du processus de fabrication d'une image photographique. Le projet que je présente ici ne fait pas exception. Le *Projet Grey Scale*¹²⁰ ouvre une perspective à la fois historique, technique et critique sur le processus de normalisation implanté par la méthode du Zone System. Fondée sur une échelle de gris spécifique (les zones), elle instaure un état d'esprit qui résonne avec celui de la méthode perspectiviste d'Alberti. Le *Projet Grey Scale*, basé sur l'appareillage du Zone System, va à son tour créer des liens entre des domaines aussi différents que l'architecture et la photographie.

3.1 Le Projet en question

Le *Projet Grey Scale* (ill. 31 à 35) consiste à intervenir sur la façade de bâtiments abandonnés, anciens et récents, de la ville de Montréal. Avec de la

¹²⁰ Le titre du projet conserve une portion anglophone, car en photographie nombre de termes restent en anglais pour des raisons pratiques, techniques et historiques. De plus, il permet de référer à la culture qui a vu naître le Zone System (terme lui aussi non traduit) ainsi qu'à ses créateurs.

peinture, je transpose une échelle de gris sur le panneau des fenêtres placardées. L'outil de référence qu'est l'échelle de gris, maintenant dans l'espace urbain, devient un motif visuel. Habituellement, cette échelle est utilisée comme référence neutre pour l'œil du photographe dans le processus de fabrication d'une photographie en noir et blanc. J'en discuterai plus en détail dans la prochaine partie. À l'occasion de ce projet, l'échelle de gris sera mise en avant-plan, car je ferai une documentation minutieuse du devenir des façades sur lesquelles j'interviens. La documentation débute avant de faire l'intervention, une deuxième photographie est produite juste après. Lorsque le motif de l'échelle de gris est altéré soit par les graffiteurs, soit par le propriétaire ou encore par l'usure du temps, une troisième image est produite. Finalement, la série d'images documentaires se termine par une dernière prise de vue quand la période de désaffectation du bâtiment prend fin, une fois le bâtiment rénové ou démoli. (ill. 31) Chacune des séries aura, ultimement, trois ou quatre images en considérant que la façade sera altérée ou non entre l'intervention et sa disparition. Cependant, l'exposition des œuvres produites n'est pas conditionnelle à son achèvement. C'est-à-dire qu'une série encore incomplète, n'ayant que 1, 2 ou 3 photographies, pourra être exposée malgré cet état, car de la sorte elle propose un microrécit de l'actualité des bâtiments abandonnés.

Le *Projet Grey Scale* problématise ainsi un mode de production normatif de l'image photographique en s'opposant à l'état hors norme¹²¹ de l'architecture désaffectée, momentanément démise de sa fonction sociale. Ici, c'est la technique photographique qui conditionne mon point de vue sur l'architecture et, par le fait même, c'est elle qui structure ce que j'ai choisi de rendre visible. Il faudra donc voir

¹²¹ «Parce qu'elle construit des bâtiments, l'architecture est soumise au respect de procédures techniques et aux prescriptions d'un univers normalisé.» Jean Attali, *L'architecture entre l'art et l'ingénierie : vers une esthétique mondialisée ?*, In *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, éd. Armand Colin, Paris, 2009, p.39.

brièvement d'où provient l'échelle de gris ainsi que la méthode qui en a radicalisé son utilisation.

3.2 Échelle de gris et Zone System : l'outil de l'appareil

L'échelle de gris est un outil de référence, un point neutre pour la perception humaine qui permet d'étalonner la production d'une image photographique. À la différence d'un appareil, selon Martine Bubb, l'outil est déterminé par sa finalité, il sert à «fabriquer» quelque chose.¹²² L'œil humain, sensible au contexte de perception (contrastes et similitudes), ne perçoit pas de façon absolue, mais bien d'une manière relative. (ill. 23 et 24) L'échelle de gris est donc un outil fondamental qui augmente l'efficacité du sens de la vue pour ainsi contrôler avec précision le résultat final d'une photographie.

Dès son invention au 19^e siècle, la photographie était une pratique ardue et complexe produisant des résultats variables. En 1890, Ferdinand Hurter (1844-1898) et Vero Charles Driffield (1848-1915) ont été les premiers à étudier le noircissement du négatif relativement à son exposition à la lumière. La nécessité d'une telle entreprise de recherche scientifique démontre le lien étroit qu'entretient la photographie avec la technique (de son invention à la maîtrise de celle-ci). Pionniers d'une nouvelle approche face au processus technique, ils ont déclaré : «La production d'une image parfaite est un art, la production d'un négatif parfait est une science.»¹²³ Symptomatique de la période moderne¹²⁴, la notion de

¹²² Martine Bubb, *op. cit.*, p.11.

¹²³ *Cit. In* Pierre-Éric Baïda, Patrick Bertholdy et Michel Cégretin, *Le zone système. Introduction à une méthode photographique*, Les cahiers de la photographie, Contrejour, Vendée, 1990, p.12.

¹²⁴ Par «période moderne» j'entends : «[Qui] renvoie à l'histoire des "Temps modernes", depuis la Renaissance jusqu'au monde contemporain.» *In* Clément, Elisabeth (collectif), *Philosophie, op. cit.*, p.292.

«perfection» liée à «l'évolution» technologique témoigne à mon avis d'une foi aveugle dans le progrès.¹²⁵

L'apparition de la cellule photosensible, dans les années 1930, offrira la possibilité de calculer la quantité de lumière réfléchie par le sujet. Puis, en 1940, John L. Davenport a élaboré une méthode qui permet de produire un résultat constant en variant l'exposition du négatif et le temps de son développement.¹²⁶ Suivant les recherches de ce dernier, en 1941, deux professeurs du Los Angeles Art Center School, Ansel Adams (1902-1984) et Fred Archer (1889-1963), ont mis au point une méthode pédagogique permettant de vulgariser la complexité technique du médium photographique. Et plus tard, Minor White (1908-1976) s'associera avec Adams pour améliorer la méthode.¹²⁷ Ce qui allait devenir le Zone System avait donc pour but de normaliser l'ensemble du processus de production d'une photographie (de la prévisualisation à l'impression) pour ainsi libérer la créativité du photographe et lui permettre de se développer un style personnel.¹²⁸ Paradoxalement, le concept de liberté entendu par Adams et les adeptes du Zone

¹²⁵ «[...] Descartes lui-même, en présentant le développement de la science nouvelle comme possibilité de nous "rendre comme maître et possesseurs de la nature", avait indiqué la voie et montré que les sciences modernes pouvaient légitimement prétendre à la satisfaction des besoins et à la réduction des souffrances, c'est-à-dire à une certaine forme de bonheur. [...] Portés par le culte de la raison, les penseurs des Lumières vont faire de la science nouvelle, et non de la philosophie, l'unique savoir conduisant au bonheur une humanité en route vers une perfection toujours plus grande. [...] Pour Condorcet, le progrès de l'espèce humaine va conduire à l'accroissement de la liberté et de l'autonomie [...]» Sébastien Charles, *L'hypermoderne expliqué aux enfants. Correspondance 2003-2006*, éd. Liber, Montréal, 2007, p.27-28.

¹²⁶ Ansel Adams, *The Negative. The Ansel Adams Photography Series. Book 2*, éd. Little, Brown and Compagny, 1999, p.XI.

¹²⁷ Dorénavant, je mentionnerai seulement le nom d'Ansel Adams, question d'alléger le texte. La contribution de Fred Archer et de Minor White, bien qu'indéniable, est complexe à départager, car ils sont tous deux morts alors qu'il travaillait encore au perfectionnement de la méthode.

¹²⁸ Ansel Adams, *The Negative*, op. cit., p.XII-XIII.

System est corrélatif à la «domination» de la technique par la normalisation du processus de production. Pour eux, la perfection artistique est un but atteignable seulement par la perfection technique¹²⁹, mais cette pensée sous-entend une esthétique bien spécifique. Nous y reviendrons.

La révolution du Zone System était de permettre (par tout un appareillage de schémas, d'échelles, de tests et beaucoup de pratique) aux photographes de déterminer 10 zones d'intensités lumineuses, incluant le noir absolu et le blanc pur (ill. 25), dans la scène à photographier. Cette opération est appelée «prévisualisation» (*visualisation*)¹³⁰, car elle consiste littéralement à créer l'image dans son esprit avant toute chose.¹³¹ Pour Ansel Adams, une photographie n'est pas une reproduction de la réalité, mais bien une vision subjective de cette dernière¹³² ou, comme l'aurait dit Alberti de la peinture, une construction des données de la nature par l'artiste.¹³³ L'étape de la prévisualisation est si importante que les adeptes du Zone System vont jusqu'à prétendent qu'il est impossible de faire quoi que ce soit sans savoir d'abord ce que nous voulons faire.¹³⁴ Que l'on suive le schéma *réalité-prévisualisation-photographie* ou *prévisualisation-réalité-photographie*, cette étape est primordiale, car tout le reste

¹²⁹ Bien qu'Adams, à la fin de sa vie dans le troisième et dernier livre d'une série sur la photographie, a tenté de nuancer son discours en précisant que sa méthode n'était pas un «dogme», le Zone System n'en reste pas moins fondé sur le contrôle (presque) absolu de la technique et une vision rationaliste de la création. Ansel Adams, *The Print. The Ansel Adams Photography Series. Book 3*, éd. Little, Brown and Company, 1999, p.IX.

¹³⁰ Dans la langage photographique et cinématographique français le terme «visualiser» existe déjà pour désigner le moment où on regarde les images produites pour les critiquer. Alors les auteurs du premier ouvrage en français sur le Zone System ont préféré utiliser le néologisme «prévisualisation». Baïda, Pierre-Éric (collectif), *Op. cit.*, p.44.

¹³¹ «Comme la peinture selon Léonard de Vinci, la photographie est chose mentale.» *Idem*.

¹³² Ansel Adams, *The Negative*, *op. cit.*, p.1.

¹³³ Martine Bubb, *op. cit.*, p.83.

¹³⁴ Baïda, Pierre-Éric (collectif), *Op. cit.*, p.44.

du processus reposera sur les choix effectués par le photographe au moment même de la prévisualisation.

Si pour Alberti le geste créateur commençait par le dessin d'un rectangle dans lequel il pouvait imaginer ce qu'il lui plaisait, pour Adams il fallait déterminer un cadrage pour y prévisualiser l'image. Nous pouvons constater que ces deux approches scientifiques de la création partagent, à quelques siècles de distance, un état d'esprit très près l'un de l'autre. Rappelons qu'Alberti voulait sortir la peinture de l'opacité du Moyen Âge en la rendant transparente au moyen de la perspective. Quant à Adams, c'est d'un besoin de vulgarisation pédagogique et de contrôle accrue de l'image photographique qu'est née la méthode du Zone System. Tous deux, utopistes modernes, prônaient une domination de la technique par la raison pour offrir plus de «liberté» au créateur. La nature est donc, ni pour l'un ni pour l'autre à décrire, mais bien à construire au moyen de l'observation.

En ce qui concerne l'échelle de gris, elle serait devenue l'outil paradigmatique d'une pratique normative de la photographie assoiffée de contrôle. L'échelle à 10 zones sur laquelle est fondée le Zone System se présente comme un outil conceptuel de perception. Elle incarne une philosophie de la normalisation (régulation) parce qu'elle épouse la mécanique de l'appareil photographique (diaphragme et temps de pose).¹³⁵ De surcroît, la finalité de cette philosophie empreinte de modernisme est de mener, par la rationalisation, à la liberté. Mais, il ne faut pas oublier qu'une telle utilisation de l'échelle de gris conditionne une utilisation du contraste bien spécifique. En marge des livres pédagogiques sur la photographie et des impressions, elle infuse donc la vision du photographe et

¹³⁵ «La différence de luminosité d'une zone à sa voisine correspond à une différence d'exposition jouant soit sur un diaphragme, soit sur une vitesse. C'est ainsi qu'on passe, par exemple, de la zone V à la zone VI en prenant le diaphragme 8 au lieu du diaphragme 11, ou encore le 1/125^e de seconde au lieu du 1/250^e. Ce parallélisme des trois échelles (les zones, les diaphragmes et les vitesses) a été voulu pour faciliter la prévision des résultats et l'adaptation de l'exposition à l'effet recherché.» Baïda, Pierre-Éric (collectif), *Op. cit.*, p.18.

l'image qu'il produira : étalement minutieux des gris possibles entre le blanc et le noir, les sujets sont placés le plus souvent dans les zones médianes (III à VIII) parce qu'elles rendent le mieux la texture¹³⁶ (ill.26), l'ensemble de l'image est visible et transparent, etc. C'est à l'intérieur de cette perspective historique, technique et critique que s'inscrit le *Projet Grey Scale*, plaçant l'échelle de gris en son centre.

3.3 La prévisualisation comme cadrage : l'expérience de l'espace urbain

Si la prévisualisation est une étape fondamentale pour la pratique du Zone System, elle l'est tout autant dans l'expérience que propose le *Projet Grey Scale*. En dénaturant la fonction technique de l'échelle de gris par sa transposition dans l'espace urbain, je la transforme en un motif visuel. Ainsi, ce geste radicalise le potentiel performatif de l'œil à l'œuvre dans la prévisualisation. Le motif, dès qu'il entre dans le champ de sa perception (consciente), force l'œil à inclure l'outil de référence à même la vision. Cette notion de performativité du corps est le cadre fondateur d'une réflexion sur le médium photographique. Exposée à l'extrême par la méthode du Zone System, cette performativité transforme d'une certaine manière l'œil en une mécanique normalisée capable d'interpréter les différentes luminosités d'un sujet.

Diffusé de la sorte dans l'espace urbain, le motif court-circuite l'innocence du passant lambda face au projet d'intervention (et de documentation), dont il ignore probablement toutes les intentions artistiques, car l'échelle de gris s'offre à chaque instant comme un potentiel point de référence neutre. Elle propose à l'œil du passant de revoir le paysage urbain dans un rapport de valeurs et de contrastes se confrontant au monde en couleur. À cette étape-ci de l'expérience esthétique, la prévisualisation produit une image mentale où la façade du bâtiment est à la fois sujet et support de l'image. (ill. 34) En quelque sorte, la façade devient le lieu

¹³⁶ Ansel Adams, *The Negative*, op. cit., p.52.

potentiel d'une projection, tel un écran de cinéma, virtuellement créé par celui qui regarde. Rappelant la métaphore du regardeur faisant le tableau, à ce moment-ci, rien n'est plus incertain. L'intervention peut aussi bien passer complètement inaperçue. Ou bien, n'être perçue que par certaines personnes très spécifiques, et je ne parle pas ici des photographes, mais des graffiteurs puisque, d'une certaine manière, les interventions œuvrent sur leur terrain et sur les surfaces qu'ils ont l'habitude d'investir. Paradoxalement, le projet m'amène à poser des gestes singuliers et très subjectifs alors que les photographies produites sont complètement normatives. Avec les allures de peintre en bâtiment, je ne me suis jamais fait arrêter ou interpeler par un agent de police alors que je m'exécute à chaque fois au grand jour. L'ambiguïté de ce type d'interventions réside dans son intrusion au milieu d'une dynamique sociale entre le graffiteur marquant des objets dépersonnalisés et les employés effaçant les traces de leur singularité. Je ne modifie pas cette dynamique, car après avoir peint les fenêtres placardées, comme le ferait un peintre en bâtiment, j'offre de la même façon une nouvelle surface vierge à investir. Rappelant les points de vue proposés dans les œuvres de Gagnon où le regardeur est à la limite des l'espaces intérieur et extérieur, les interventions du *Projet Grey Scale* se placent, quant à elles, à la rencontre d'une dualité sociale.

3.4 Documentation et exposition : de la normalisation au décadre

L'approche documentaire du *Projet Grey Scale* se distingue de celle du reportage social. Ici, le protocole que je me suis donné est rigide et prédéterminé par des choix conceptuels. Ils sont littéralement le mécanisme d'un processus méticuleux de fabrication «en série». Pastichant le principe de régulation mathématique des trois échelles (zones, diaphragme et temps de pose), le protocole documentaire radicalise la normalisation technique de la méthode du Zone System. Dans cette perspective critique, l'intervention humaine, associée à la créativité, est limitée pour concentrer l'expérience de l'artiste et du regardeur sur

l'aplanissement et l'opacité de la technique, s'opposant à la profondeur et à la transparence de l'esthétique du Zone System.

C'est à la genèse du projet que j'ai réellement exercé ma liberté en tant qu'artiste, soit lorsque, pour la première fois, j'ai décidé sans raison apparente de transposer une échelle de gris sur des fenêtres et de documenter l'intervention de façon irrégulière. Ou lorsque je l'ai fait à nouveau sur les fenêtres d'un bâtiment fonctionnel, filmant en vidéo le résultat du recouvrement de l'intérieur, etc. Après une période d'expérimentations et de réflexions, j'ai fait une série de choix définissant les procédures du projet. C'est à ce moment que l'esthétique des images s'est figée comme au déclenchement de l'appareil photographique. Ainsi, je suis devenu la machine d'un système que j'ai personnellement mis en place.¹³⁷ Voici donc la liste des choix effectués :

- façade face au soleil
- éclairage similaire d'un bâtiment à l'autre, d'une étape de documentation à l'autre
- point de vue frontal et central
- sans présence humaine
- avec le moins possible d'interférence entre la façade et la caméra
- les photographies seront mises en noir et blanc
- cadrage allant de la bordure du sol (trottoir ou autre) jusqu'à la limite de ce qui fait partie de l'architecture (ex. cheminée)
- les photographies auront toutes la même hauteur une fois imprimées, la longueur s'adaptant au format du bâtiment. (À l'exception des bâtiments se

¹³⁷ Je ne me considère pas comme un artiste conceptuel au sens le plus radical, mais je dois reconnaître que je suis héritier de l'art conceptuel. La façon de concevoir la création et la réalisation d'une œuvre, particulièrement à l'occasion du *Projet Grey Scale*, se rapproche beaucoup de l'état d'esprit des *Phrases sur l'art conceptuel* de Sol Lewitt, notamment celles-ci : «7) The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. [...] 28) Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. [...] 29) The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course. [...]» In Sol Lewitt, *Sentences on Conceptual Art*, 1968. In UbuWeb, www.ubu.com, consulté le 4 mai 2011.

déployant à la verticale, la dimension de la largeur sera équivalente à la hauteur des autres impressions)

Cette série de choix m'a mené à définir une esthétique que je qualifierai de «fonctionnelle».¹³⁸ Comme l'esthétique de l'architecture industrielle est définie par les besoins de fonctionnalité et d'efficacité de la production¹³⁹, ici l'esthétique documentaire répond à celle conditionnée par le fondement conceptuel du projet¹⁴⁰. De la prise de vue à l'impression, ce processus de production normalise chacune des séries afin de créer une rupture d'échelles entre les différents bâtiments. Cette stratégie permet de créer et de forcer des rapprochements, par la standardisation et la répétition, entre les différences des bâtiments, mais aussi celles entre chaque photographie d'une même série. En effet, plus les éléments

¹³⁸ «[...] la technique s'accompagne toujours d'une esthétique, ce que Leroi-Gourhan qualifie "d'esthétique fonctionnelle". Autrement dit, l'art et la technique sont inséparable de la préhistoire à l'art contemporain.» Jean-Philippe Uzel, *Pour une sociologie de l'indice*, In *Sociologie de l'art* no 10, 1997, p.38.

¹³⁹ Voir l'exemple des silos à grain In Charney Melvin, *Les silos à grains revisités*, in *Le Corbusier. L'Atelier intérieur*, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, N°22/23, février, 2008, p.205-214. L'article a été publié pour la première fois en anglais : *The Grain Elevators Revisited*, *Architectural Design*, July, 1967.

¹⁴⁰ L'esthétique documentaire de ce projet s'apparente grandement à celle du couple de photographes allemands, Hilla et Bern Becher. (ill. 27 et 28) Leur projet d'archives de l'architecture industrielle, ayant gardé une forme constante sur près d'une quarantaine d'années, est lui aussi basé sur des procédures strictes de prise de vue et d'impression (cadrage, correction de perspective, noir et blanc, format d'impression, etc.). Regroupant des structures industrielles par leur fonction et les présentant sous forme de grille, leurs séries créent un effet de normalisation typologique et imposent une rupture d'échelle entre les objets architecturaux. Par contre, la démarche des Bechers est motivée en partie par une nostalgie face à la perte d'un héritage industriel et manifeste un désir de neutralisation de leur esthétique répondant, par opposition, au concept de beauté dont a fait usage la propagande et l'art nazi. Donc, les chemins qui nous ont respectivement amenés à élaborer une telle esthétique de la photographie sont radicalement différents. Pour plus d'information sur cette approche de leur œuvre, voir Sarah E. James, *Subject, object, mimesis: The aesthetic world of the Bechers' photography*, p.50-69, In Margaret Iversen, Diarmuid Costello, *Photography after conceptual art*, éd. Wiley-Blackwell, 2010, 200p.

d'une série d'images se répètent, plus ceux qui diffèrent deviennent apparents. L'orientation du soleil, changeant selon les saisons et le moment de la journée, modifie la possible inclinaison de l'ombre; ou encore, la disparition et l'apparition de traces et d'objets sur la bâtisse et le parterre; et, sans oublier, la possibilité que j'échoue à respecter parfaitement le protocole de mon propre système, par une légère différence de positionnement, de cadrage, d'exposition et même de retouche. Cela met en relief la faillibilité de la condition humaine. À mon sens, la perfection est un concept abstrait et utopique, fondé sur des critères arbitraires qui définissent un idéal inévitablement relatif. C'est donc en partie pour cette raison que j'ai souhaité analyser et critiquer l'idéalisation technique et esthétique qu'induit la méthode du *Zone System*.

Une fois exposées dans l'espace de la galerie, les photographies du projet forment une ligne pointillée qui traverse le cube blanc. (ill. 35 et 36) L'expérience se joue ici à la fois sur la vue d'ensemble et sur la vue rapprochée. S'apparentant au jeu qui consiste à découvrir les erreurs d'une reproduction à l'autre, les œuvres ne proposent pas au visiteur de vivre une expérience très émotive. Cela forcera ce dernier soit à rester insensible aux œuvres, soit à faire l'effort intellectuel de considérer l'information entourant l'idée de l'œuvre, c'est-à-dire son *parergon*. Cet effort intellectuel de la part du visiteur, comparable à celui que demande l'art conceptuel, est fondamental, sans quoi le projet se résume à une répétition du geste documentaire sans aucune portée historique, technique et critique. Le *Projet Grey Scale* s'adresse en premier lieu à l'intellect de la personne, ce qui, par la suite, lui permettra d'affiner son attention à la multitude de détails, de prime abord, insignifiants.¹⁴¹

¹⁴¹ Je suis d'avis que la perception d'une œuvre d'art est toujours déterminée majoritairement par l'éducation et l'expérience d'un individu. Ainsi l'idée que l'art peut être ou doit être indépendant de toutes explications (lecture de textes, par exemple) est un mythe entretenu par la modernité. Il est donc impossible d'analyser et de comprendre quelque chose que l'on ne connaît pas déjà, au moins

Le titre des œuvres joue un rôle très important dans le *Projet Grey Scale*. Il est constitué invariablement des informations relatives au bâtiment et à l'intervention : adresse civique, ville, année(s). Ex. #1395 rue Overdale. Montréal, 2009-12. (ill. 32) Ces informations réfèrent donc aux éléments constitutifs d'une photographie : sujet, lieu, date. Dans le langage peircien, avant d'être un symbole ou une icône, la photographie est un indice. Empreinte lumineuse du réel, elle pointe son référent et le rend visible. Bien que l'image photographique laisse transparaître différentes informations à l'intérieur de son cadrage (type d'objectif, d'exposition, de film ou de capteur, de correction ou de retouche, de support d'impression, enfin, toujours avec plus ou moins de précision selon le cas), elle découpe et arrache le sujet photographié de son contexte d'existence. Si aucune information provenant de l'extérieur de l'image n'est fournie, il sera presque assurément impossible de déterminer avec précision le «quoi?», le «quand?» et le «où?» de l'image. C'est pour cette raison que le titre des séries du *Projet Grey Scale* importe, car, non seulement il redouble la dimension indiciaire des photographies, mais il identifie de façon factuelle le sujet de l'image (architecture et intervention), sa localisation géographique ainsi que son rapport au temps (la durée dans laquelle s'inscrit le moment entre l'intervention et la «refonctionnalisation» de l'architecture).

Le concept de décadre, que j'ai employé pour articuler le titre de l'œuvre en relation au protagoniste du film de Gagnon avec l'espace de sa projection, sera ici très éclairant. Le décadre opéré est tributaire de la dimension indiciaire des images photographiques intensifiée par le titre de chaque série. Mais encore faut-il

en partie, sans faire aucun effort intellectuel. Parlant de l'expérience du cinéma, Walter Benjamin précise ceci : «On jouit, sans le critiquer, de ce qui est conventionnel; ce qui est véritablement nouveau, on le critique avec aversion. Au cinéma le public ne sépare pas la critique de la jouissance.» Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version), In *Œuvres*, vol. 3, éd. Gallimard, coll. folio essai, Paris, 2000, p.301.

que cette désignation du référent puisse se superposer avec le référent lui-même. Ainsi, les séries de photographies, étant exposées dans la ville d'où elles proviennent, ouvrent le champ du *parergon* à leur contexte de production (genèse) et superposé à celui de leur exposition (finalité). Le *Projet Grey Scale*, dans son caractère local, offre la possibilité au visiteur de l'exposition de sortir de celle-ci et d'aller, s'il le souhaite, à la rencontre de l'état des lieux. Faisant le chemin à l'envers, le visiteur pourra se vouer ainsi à une «postvisualisation» des images produites. En fait, en redécouvrant l'objet architectural et l'espace urbain qui l'entoure, c'est à la mémoire du visiteur que l'expérience fera appel.

Malgré que le *Projet Grey Scale* ne semble entretenir aucun rapport avec le corps humain, sa présence est pourtant latente dans chaque image. Ce genre de projet impose une pratique physique constante du territoire : recherche de nouveaux lieux, exécution de l'intervention, retour fréquent pour effectuer la documentation au bon moment et dans les conditions voulues, etc. Le passant/visiteur est, lui aussi, appelé à se rendre physiquement sur le territoire urbain pour rencontrer le lieu des interventions. Par contre, la position de ce dernier est complètement différente de la mienne, car, à titre d'amateur d'art, il se retrouve dans la peau du touriste. Ayant découvert l'attrait touristique via un *indicateur*, c'est-à-dire un guide, un documentaire ou, dans ce cas-ci, une exposition, il peut dès lors se rendre sur les lieux et contempler le *spectacle*, soit d'étranges ruines urbaines.¹⁴² Ainsi, le «touriste» pourra faire lui-même l'expérience du lieu et peut-être y découvrir une nouvelle étape de sa dégradation non documentée ou, tout simplement, y expérimenter l'écart entre les photographies en noir et blanc de son souvenir et le monde en couleur.

¹⁴² «MacCannell [...] définit les caractéristiques de l'attraction touristique en une relation empirique entre trois termes : l'indicateur [*sight marker*], le spectacle et le touriste.» Suzanne Paquet, *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2009, p.62

Le *Projet Grey Scale* n'est donc pas autonome, mais bien en relation avec des contextes intellectuels, artistiques, historiques, techniques et urbanistiques. De la fenêtre placardée et peinte qui renvoie à l'architecture et à l'espace urbain, à la photographie sans cadre de l'exposition laissant la possibilité de sortir d'elle, puis au titre qui donne les coordonnées nécessaires à une éventuelle visite, la stratégie de cadrage est donc ce qui permet d'enrichir l'expérience d'une œuvre aride et opaque au premier abord.

3.5 L'œuvre de la retouche : aplanissement et façade

Lors de la prise de vue, le sujet, la position et l'équipement ont tous des effets notables qui laisseront des traces dans l'image. Caractérisant la subjectivité du point de vue, celle du photographe, ces informations techniques permettraient au visiteur de percevoir l'échelle d'un bâtiment ou la distance du point de vue, par exemple. La retouche est donc une étape cruciale dans le processus de normalisation des photographies. Ainsi, l'aplanissement de l'image et la création d'un point de vue impossible sur le bâtiment sont d'autres caractéristiques répondant à l'esthétique fonctionnelle du *Projet Grey Scale*. En effet, le protocole documentaire que j'ai défini, se rabattant sur la technique photographique du Zone System, doit aussi chercher à épouser son sujet. Les façades des bâtiments abandonnés dictent donc elles-mêmes la frontalité et la planéité de la documentation. Comme dans les natures mortes de Sánchez Cotán, le parallélisme du plan du tableau et celui du mur de la pièce sont nécessaires pour travailler l'illusion de profondeur et ouvrir l'espace du tableau. Dans le *Projet Grey Scale*, le parallélisme des plans (photographies et façades) rend toute sensation de profondeur impossible et redouble donc l'opacité de l'esthétique des images et de celle du projet. Les interventions visent précisément les fenêtres bouchées du bâtiment, les travaillant comme cadre et comme symbole, mais surtout comme des supports d'inscription affirmant la surface. Cela fait écho visuellement et conceptuellement à l'œuvre *Fresh widow* (veuve effrontée) de Marcel Duchamp.

(ill.30) Après avoir fait construire une fenêtre miniature de type français, il installe des morceaux de cuirs noirs au lieu de verres transparents. Duchamp interroge ici la conception albertienne du tableau comme étant «une fenêtre ouverte sur le monde» et présente une fenêtre en tant qu'objet et non pas comme un cadre. Cette opacité renvoie au visiteur son propre désir de voir «à travers» une œuvre (un espace de fiction) et lui impose donc une expérience plus intellectuelle que sensuelle¹⁴³. Structurées de la même façon que la fenêtre de *Fresh widow* ou celles des bâtiments abandonnés, les photographies du *Projet Grey Scale* sont méthodiquement devenues opaques par l'œuvre de la retouche. Aussi planes que les façades, elles peuvent se superposer à l'objet qu'elles présentent et ainsi ouvrir un dialogue en rendant visibles les liens qui rapprochent la photographie et l'architecture.¹⁴⁴

Dès qu'une architecture est démise de sa fonction sociale, sa façade se fige. Les yeux du passant, au gré des hasards, se butent à sa surface le plus souvent bouchée. Comme un instantané de son passé, la façade rappelle constamment le moment où elle était encore fonctionnelle et dans les normes. De la même façon qu'une prise de vue à longue exposition, la façade du bâtiment garde une somme toujours plus grande d'indices référant à diverses histoires. Mais ces traces sont

¹⁴³ Pour plus d'information sur cette œuvre de Marcel Duchamp, voir *L'œuvre de Marcel Duchamp*, Dossiers pédagogiques - Collections du Musée Monographies / Grandes figures de l'art moderne, www.centrepompidou.fr, consulté le 29 juin 2011.

¹⁴⁴ Conceptuellement, la photographie et l'architecture ont déjà les thèmes de la mémoire et du temps en commun : «La figure architecturale rejoint donc le thème de la mémoire et du temps. Elle se déploie dans deux directions : la mémoire devient reconstitution du passé tandis que le temps y imprime sa puissance d'inachèvement. Le passé est en quelque sorte en attente de sa reconstruction. Il y a une virtualité du passé non moins qu'une virtualité de l'avenir, le virtuel se trouve des deux côtés du présent [...]» Jean Attali, *L'architecture entre l'art et l'ingénierie*, op. cit., p.41. Intensifiant leur relation, le *Projet Grey Scale* met aussi l'accent sur des rapprochements formels entre l'un et de l'autre telles que la frontalité et la fonction d'inscription des différents supports.

muettes et la façade n'en dit pas plus, du moins, pour la majorité des gens. Selon la spécialité de chacun (graffiteur, expert en bâtiment, historien, propriétaire, voisin, etc.), une interprétation peut être proposée, mais elle restera toujours morcelée et hypothétique. La façade est donc bel et bien devenue un support d'inscription opaque et illisible à l'image de ses propres fenêtres placardées ou de la «fenêtre aveugle» de Duchamp (*Fresh Widow*). C'est pendant cette période d'abandon que l'architecture se rapproche le plus de la photographie. Et cette dernière, en se normalisant (aplatissement et correction de la déformation du sujet), se superpose à la façade et se lie de façon très serrée à son sujet architectural.

Le *Projet Grey Scale* met donc en doute tout un discours de valorisation de la maîtrise technique comme moyen d'atteindre la perfection (ici, artistique) et la liberté créatrice. Bien sûr, la méthode du Zone System n'a pas connu un tel succès par hasard, mais bien parce qu'elle répondait à un besoin profondément ressenti par les photographes. C'est la normalisation du processus technique qui a été la clé nécessaire pour permettre la prévision des résultats avant même la prise de vue. Cependant, cette méthodologie soumet paradoxalement le photographe à fonctionner de façon quasi mécanique tout au long du processus et, de fait, la photographie finale est prédéfinie par une esthétique bien spécifique (contraste maximum, étalement des gris, valorisation du détail du sujet, etc.). La méthode du Zone System est donc un appareil en soi et, à titre de *parergon*, elle conditionne clairement la créativité de ceux qui la pratique. Questionnant cette promesse de libération par la maîtrise de la technique, le *Projet Grey Scale* a renversé le processus en limitant la part de liberté à sa genèse. La méthodologie de réalisation du projet ainsi que l'esthétique des photographies ont donc été prédéterminées par une démarche conceptuelle plutôt que technique. En effet, ce sont les fondements conceptuels du projet eux-mêmes qui ont dicté sa forme et sa finalité.

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, il aura été question de voir comment les opérations de cadrage ainsi que les appareils de cadrage jouent un rôle déterminant dans les œuvres des artistes. En remontant jusqu'à la Renaissance, nous avons vu que cette période a été marquée par un dialogue très intime entre l'art et la science, ce qui a permis aux artistes d'observer le monde et de le démystifier d'une manière sans précédent. Cette approche empirique de la création est donc ce qui a contribué, du moins en grande partie, à désacraliser l'art et à lui donner une dimension plus intellectuelle et autoréflexive. Le *Projet Grey Scale* s'inscrit directement dans cette lignée historique et il en radicalise la dimension cérébrale pour neutraliser, volontairement, l'expérience sensorielle que l'art peut offrir.

Par l'utilisation des techniques illusionnistes, les peintres Aertsen et Cotán ont mis eux aussi l'accent sur «l'idée» de l'œuvre. Le travail de composition de l'image dédoublée et de la nature morte s'appuient sur les opérations de cadrage et prend, de cette façon, la forme d'un discours visuel sur le langage pictural. C'est-à-dire que leurs tableaux questionnent, chacun à leur manière, la nature et les limites de l'image peinte. Créées par l'observation et le cadrage de la réalité, ces œuvres illusionnistes ne sont donc que fiction. Ainsi, les artistes ne créent jamais à «l'œil nu» sans outil, ni appareil ou aucune méthode. Comme l'a démontré Martine Bubb dans son étude sur la camera obscura, l'acte créateur est toujours appareillé à quelque chose, sans quoi la réalité «pure» brûle les yeux, elle est irreprésentable. Longtemps occultée de l'analyse en histoire de l'art, la technique joue un rôle pourtant déterminant dans la démarche des artistes et l'esthétique des œuvres qu'ils produisent. Bubb précise bien que «[...] [les arts] s'inventent au fur et à mesure que les appareils s'inventent eux-mêmes, au-delà et à travers eux.

Pourtant, si le peintre travaille selon un appareil, qui le conditionne, il ne lui est pas "soumis" [...].¹⁴⁵ Il est donc important de réfléchir à l'impact de l'appareillage du regard de l'artiste, objet ou méthode, pour comprendre ce qui le constitue, ce qu'il impose et quelles sont ses limites. Voilà pourquoi je me suis intéressé à la relation que les peintres hollandais ont entretenue avec la camera obscura. Décortiquant le monde à travers l'objectif d'un appareil de cadrage, ils ont observé bien plus que le monde, mais le phénomène de la vision en lui-même. Tout comme dans le travail de Charles Gagnon, les qualités absorptives des œuvres picturales des Hollandais offrent une expérience presque méditative au regardeur. Chez Gagnon, l'influence de l'appareil est tout aussi déterminante, mais il se concentre plus directement sur les possibilités de cadrage et d'enregistrement qu'offre l'appareil photographique. Même s'il situe lui aussi le point de vue de ses œuvres à l'intérieur de la maison, Gagnon met en scène principalement la fenêtre, son cadrage et la lumière qui y pénètre. C'est dans son film *Le son d'un espace* que Gagnon a repoussé radicalement les limites d'un appareil qui, par définition, est déterminé par le passé. La caméra cinématographique, d'ordinaire, enregistre le présent, le transforme en un moment passé et le réitère lors de la projection du film. Charles Gagnon, par une stratégie de décadrage, fait pourtant intervenir le temps réel et, bien sûr, le son d'un espace qui est celui de la projection. Cette opération de décadrage force donc le spectateur, malgré lui, à prendre part à «l'interprétation» de l'œuvre.

Pour le *Projet Grey Scale*, j'ai utilisé la même stratégie de décadrage pour l'appliquer au médium photographique. En exposant les séries de photographies dans la ville même où elles ont été produites, les temps présent et passé peuvent se superposer et ouvrir l'expérience potentielle de l'œuvre. Ainsi, l'apparente opacité des images du *Projet Grey Scale* peut être percée par le visiteur, s'il le souhaite. C'est-à-dire qu'il peut sortir du cadre des œuvres et de l'exposition pour se rendre

¹⁴⁵ Martine Bubb, *op. cit.*, p.173.

sur les lieux des interventions et expérimenter physiquement le territoire de la ville, tout comme j'ai dû le faire pour produire la documentation du projet. Cette expérience est souhaitable, certes, mais non obligatoire, car les interventions sont toujours virtuellement présentes, hors de la galerie. L'expérience intellectuelle qu'offre le *Projet Grey Scale* est, elle aussi, hautement signifiante. Sans elle, il sera impossible de comprendre la dimension historique, technique et critique au sujet du Zone System que le projet cherche à problématiser. Mon approche critique s'attarde plus particulièrement à la foi aveugle en la maîtrise technique menant paradoxalement à la liberté que prône cette méthode. À quelques siècles de distance, nous retrouvons déjà ce mythe dès les débuts de la Renaissance dans le traité d'Alberti qui, par mépris de l'art du Moyen Âge, a voulu sortir la peinture de la noirceur par la science et la raison. Cette utopie de l'autonomie par la technique a été entretenue, parallèlement, par une pensée moderniste de «l'œuvre sans cadre», mentionnée au premier chapitre. Refusant de considérer la relation de l'œuvre avec ce qui la cadre, elle fut critiquée sévèrement par la théorie poststructuraliste, dont Jacques Derrida a fait partie. C'est dans cette optique critique sur la question du cadre que ce mémoire a été écrit.

Si je me suis attardé ici à questionner ce mythe et à le critiquer, c'est qu'il m'apparaît réducteur de soumettre le processus de création à une méthodologie normative comme seule et unique manière de faire de l'art, au détriment de toutes les autres possibilités. L'œuvre de Charles Gagnon et la peinture hollandaise du 17^e siècle, tel que discutés plus haut, ont fourni des exemples de créativité assumant pleinement le rôle occupé par les appareils. C'est donc en réaction à ce mythe que j'ai défini le *Projet Grey Scale*, acceptant d'en devenir l'instrument pour épuiser, artistiquement, l'idée de cette critique. Cela m'a permis d'orienter l'expérience de l'œuvre non pas seulement sur les photographies elles-mêmes, mais aussi sur tout ce qui la cadre, son *parergon* en un mot.

L'esthétique définie par le Zone System semble avoir lieu d'autorité encore aujourd'hui, tant pour la pratique professionnelle qu'amateur. Il serait approprié

de se demander si cette conception de l'image photographique s'est imposée en guidant les recherches et les développements des nouvelles fonctionnalités (modes automatiques et semi-automatiques) des appareils photographiques numériques d'aujourd'hui (du modèle compact au modèle reflex). Avec l'arrivée de la technologie numérique, la méthodologie laborieuse du Zone System est devenue désuète en quelque sorte. L'interaction que permet l'appareil numérique entre la prise de vue et la vérification de celle-ci en temps réel, augmente d'une façon simple et efficace le contrôle des résultats désirés. Lors d'une recherche ultérieure, je souhaiterais analyser l'idéal esthétique de l'industrie et des consommateurs contemporains, dont les artistes font partie. À savoir, de quelle manière les critères de beauté au sujet de l'image photographique sont dictés, consciemment ou non, par l'esthétique du Zone System? Ou encore, de quelle manière l'appareil photographique numérique conditionne les utilisateurs à développer une nouvelle esthétique de l'image photographique?

L'architecture, quant à elle, s'est retrouvée en filigrane de ce mémoire, car elle touchait de près ou de loin à presque chacun des sujets discutés. Dès le début, j'ai tenté de rendre visible de quelle manière elle a été déterminante pour fonder la notion de paysage, et ce, parce qu'elle est, elle aussi, un appareil de cadrage. Son rapport avec les arts, et plus particulièrement avec la photographie, est à mon avis à approfondir. Comme l'ont proposé Deleuze et Guattari, cités au début du premier chapitre, «[...] on peut définir [l'architecture] par le "cadre", un emboîtement de cadres diversement orientés, qui s'imposera aux autres arts, de la peinture au cinéma.¹⁴⁶» Tout le cheminement parcouru dans ce mémoire m'a servi à comprendre à quel point l'architecture, en tant qu'appareil de cadrage, a été déterminante dans la pratique des artistes, du moins, depuis la Renaissance. Et avec le *Projet Grey Scale*, j'ai justement pu soulever et rendre sensible la parenté qu'entretiennent les façades des bâtiments abandonnés et leur documentation

¹⁴⁶ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p.177.

photographique. Comme le mentionne Jean Attali, «[...] la figure architecturale rejoint le thème de la mémoire et du temps [...]»¹⁴⁷ et la photographie est, elle aussi, aux prises avec ces thématiques. Cela reste à développer.

¹⁴⁷ Jean Attali, *L'architecture entre l'art et l'ingénierie*, op. cit., p.41.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Ansel, *The Negative. The Ansel Adams Photography Series. Book 2*, éd. Little, Brown and Compagny, 1999
- Adams, Ansel, *The Print. The Ansel Adams Photography Series. Book 3*, éd. Little, Brown and Compagny, 1999
- Alpers, Svetlana, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, éd. Gallimard, trad. de J. Chavy, Paris, 1983
- Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 2006
- Asselin, Olivier, *Coïncidences. Conversation avec Charles Gagnon, In Charles Gagnon : observations*, Musée du Québec, Catalogue d'exposition, Québec, 1998
- Asselin, Olivier, *Le flâneur et l'allégorie : essai sur la photographie de Charles Gagnon*, éd. Dazibao, Montréal, 2006
- Attali, Jean, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2001
- Attali, Jean, *L'architecture entre l'art et l'ingénierie : vers une esthétique mondialisée ?*, In *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, éd. Armand Colin, Paris, 2009
- Baïda, Pierre-Éric, Patrick Bertholdy et Michel Cégretin, *Le zone système. Introduction à une méthode photographique*, Les cahiers de la photographie, Contrejour, Vendée, 1990
- Baqué, Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, éd. Du Regard, Paris, 1998
- Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, In *Œuvres*, vol.3, éd. Gallimard, coll. folio essai, Paris, 2000
- Bourriaud, Nicolas, *Radical, pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris, 2009
- Bubb, Martine, *La camera obscura : Philosophie d'un appareil*, éd. L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris, 2010
- Cadieux, Louise, «Paysage sous l'influence de Clément Greenberg», *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998

- Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, éd. PUF, coll. Quadrige/Essais Débats, Paris, 2000
- Charles, Sébastien, *L'hypermoderne expliqué aux enfants. Correspondance 2003-2006*, éd. Liber, Montréal, 2007
- Melvin, Charney, *Les silos à grains revisités*, in *Le Corbusier. L'Atelier intérieur*, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, N°22/23, février, 2008
- Clément, Elisabeth, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Love et Pierre Kahn, *La philosophie. La philosophie de A à Z*, éd. Hatier, Paris, 2000
- Cousineau, Penny, *Faking death : Canadian art photography and the Canadian imagination*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2003
- Cousineau, Penny, *Charles Gagnon : Passage vers cet ailleurs*, in Prioul, Didier, *Charles Gagnon observations*, éd. Musée du Québec, Québec, 1998
- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Champs Flammarion, Paris, 1993
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, éd. Minuit, Paris, 1991
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, coll. Champs, Paris, 1978
- Dumont, Jean, *Charles Gagnon. La photo comme discipline métaphysique*. Le Devoir, samedi 4 avril, 1992
- Fry, Philip, *Charles Gagnon*, Musée des beaux-arts de Montréal, Catalogue d'exposition, Montréal, 1978
- Fry, Philip, *Charles Gagnon. Faire et prendre*, Parachute 8, Automne, 1977
- Gombrich, Ernst, *Histoire de l'art*, éd. Flammarion, Paris, 1990
- Goyette, Louis, *Le fragment, le film et le tout – les films de Charles Gagnon*, In *Charles Gagnon*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2001
- Hazan, Olga, *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, éd. Les presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2000
- James, Sarah E., *Subject, object, mimesis: The aesthetic world of the Bechers' photography*, p.50-69. In Margaret Iversen, Diarmuid Costello, *Photography after conceptual art*, éd. Wiley-Blackwell, 2010

- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté juger*, éd. Vrin, Paris, 1968
- Kofman, Sarah, *Camera obscura, de l'idéologie*, éd. Galilée, Coll. La philosophie en effet, 1973
- Krauss, Rosalind, *Note sur l'index*, p.82, In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, Coll. Vues, Paris, 1993
- Lewitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art*, 1968
- L'œuvre de Marcel Duchamp*, Dossiers pédagogiques - Collections du Musée Monographies / Grandes figures de l'art moderne, www.centrepompidou.fr, consulté le 29 juin 2011
- Malraux, André, *Musée imaginaire*, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1996
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, éd. Gallimard, Coll. Folio/Essais, Paris, 1986
- Morizot, Jacques, Pouivet, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, éd. Armand Colin, Paris, 2007
- Paquet, Suzanne, *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2009
- Pascal, Blaise, *Pensées*, éd. Brunsvicg, Paris, 3 tomes, 1904
- Payant, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, éd. Trois, Montréal, 1987
- Prioul, Didier, *Charles Gagnon observations*, éd. Musée du Québec, Québec, 1998
- Stoichita, Victor Ieronim, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, éd. Droz, Paris, 1999
- Thomas, Ann, *Photographies modernistes*, éd. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 2007
- Tomas, David, *A blinding flash of light. Photography between disciplines and media*. éd. Dazibao, coll. Les études, Montréal, 2004
- Touraine, Alain, *Critique de la modernité*, éd. Fayard, Paris, 1992
- Uzel, Jean-Philippe, *Pour une sociologie de l'indice*, In *Sociologie de l'art*, n° 10, 1997
- White, John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, éd. A. Biro, Paris, 1992



Ill. 1 Giotto di Bondone, *Christ Purging the Temple* (détail), 1304-1306



Frances Nicolas (1400-1468), *St. Francis before the Sultan*. (date inconnue)



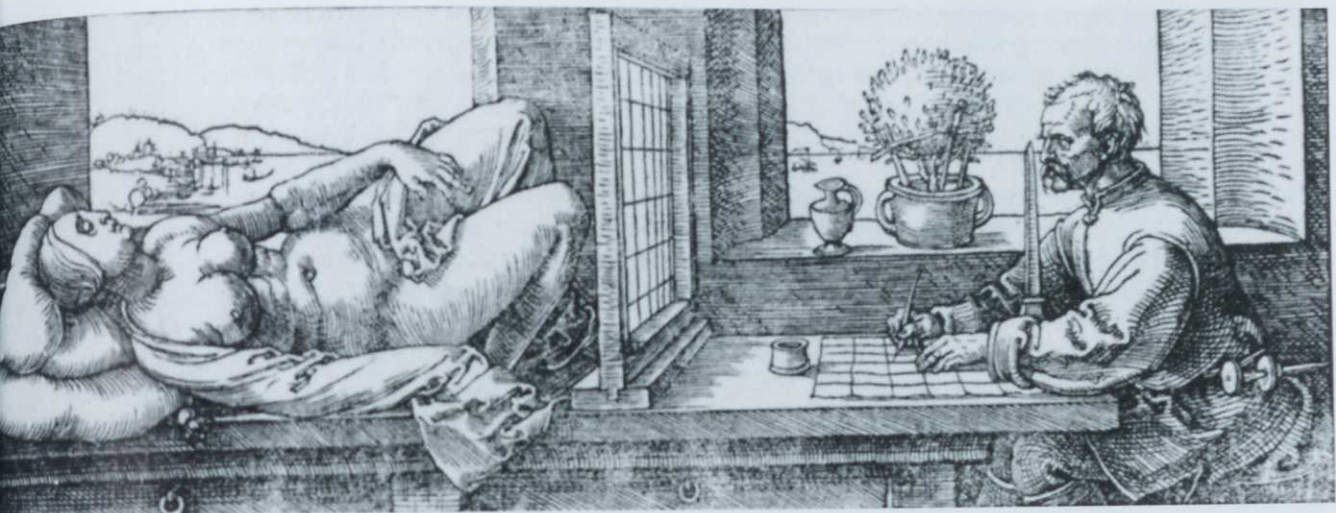
Ill. 3 Psautier de la reine Ingeborg de Danemark, *La Pentecôte*, av. 1210



Pieter Aertsen, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1552



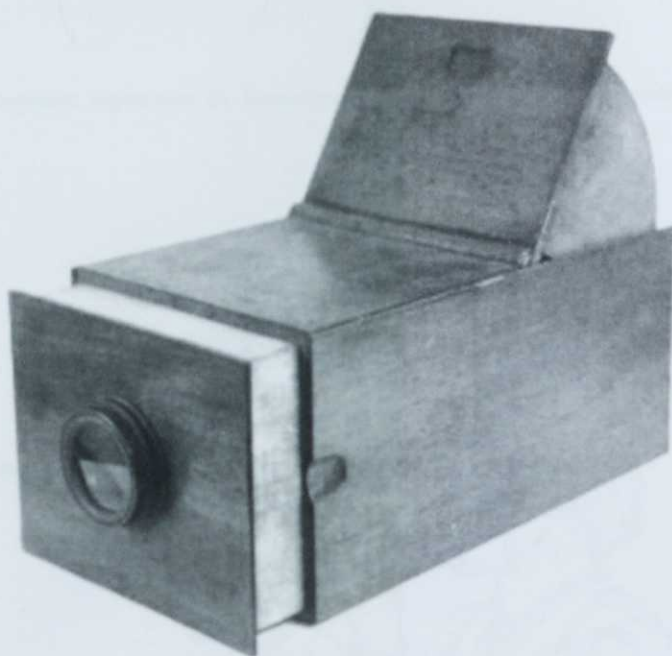
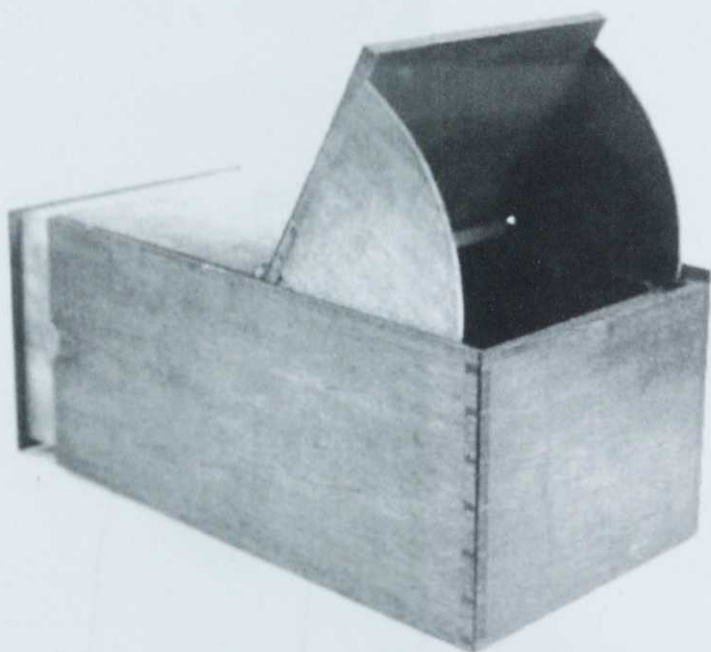
5 Juan Sánchez Cotán, *Coing, chou, melon et concombre*, 1602,



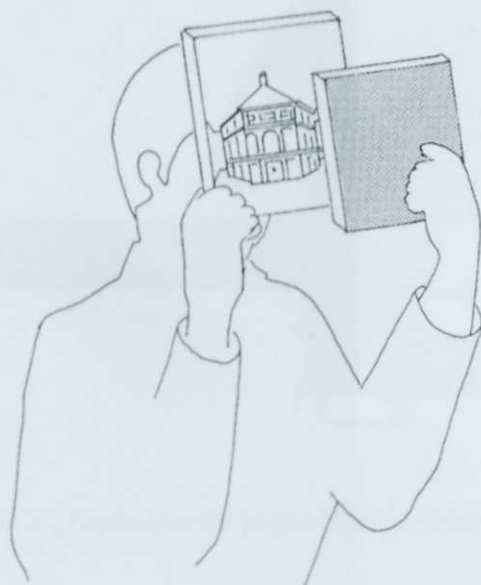
Albrecht Dürer, *Draftsman Drawing a Recumbent Woman*, 1525



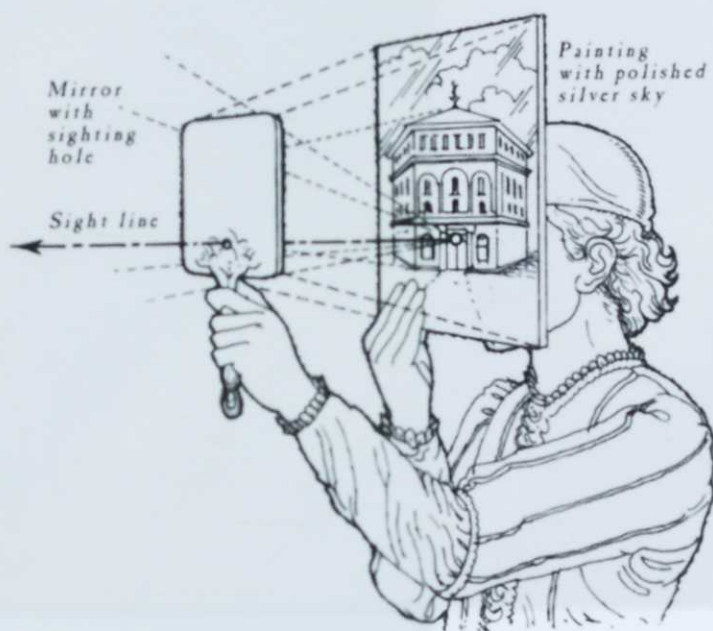
7 Dessin du principe de la camera obscura (la chambre noire), In *Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics*, 17^e siècle



Ill. 8 Camera obscura portable, In Thomas B. Greenslade, Jr. "Nineteenth Century Textbook Illustrations XXI: The Camera"



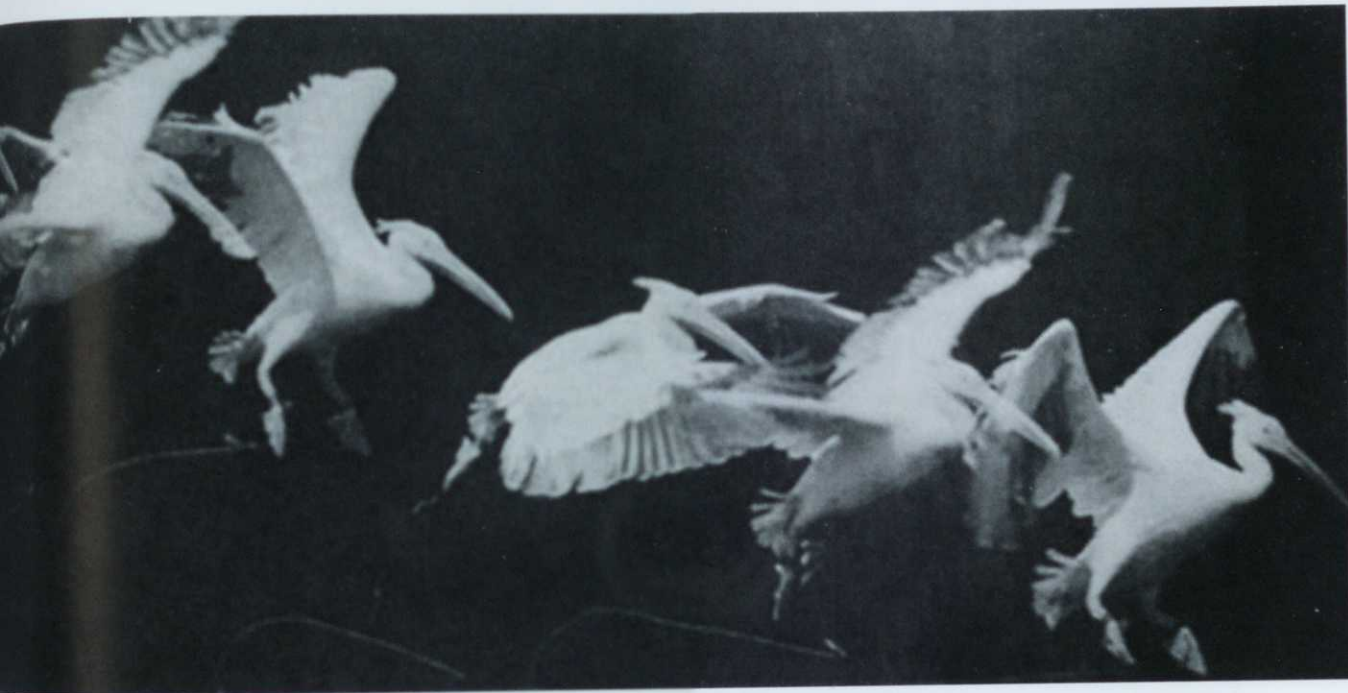
La première expérience de Brunelleschi, mode d'emploi de la *tavoletta*.



III 9 La tavoletta de Brunelleschi (panneau démonstratif de la perspective)



Ill. 10 Le fusil photographique de Jules-Étienne Marey, 1882



11 Décomposition du vol d'un oiseau avec le fusil photographique de Jules-Étienne Marey, vers 1882



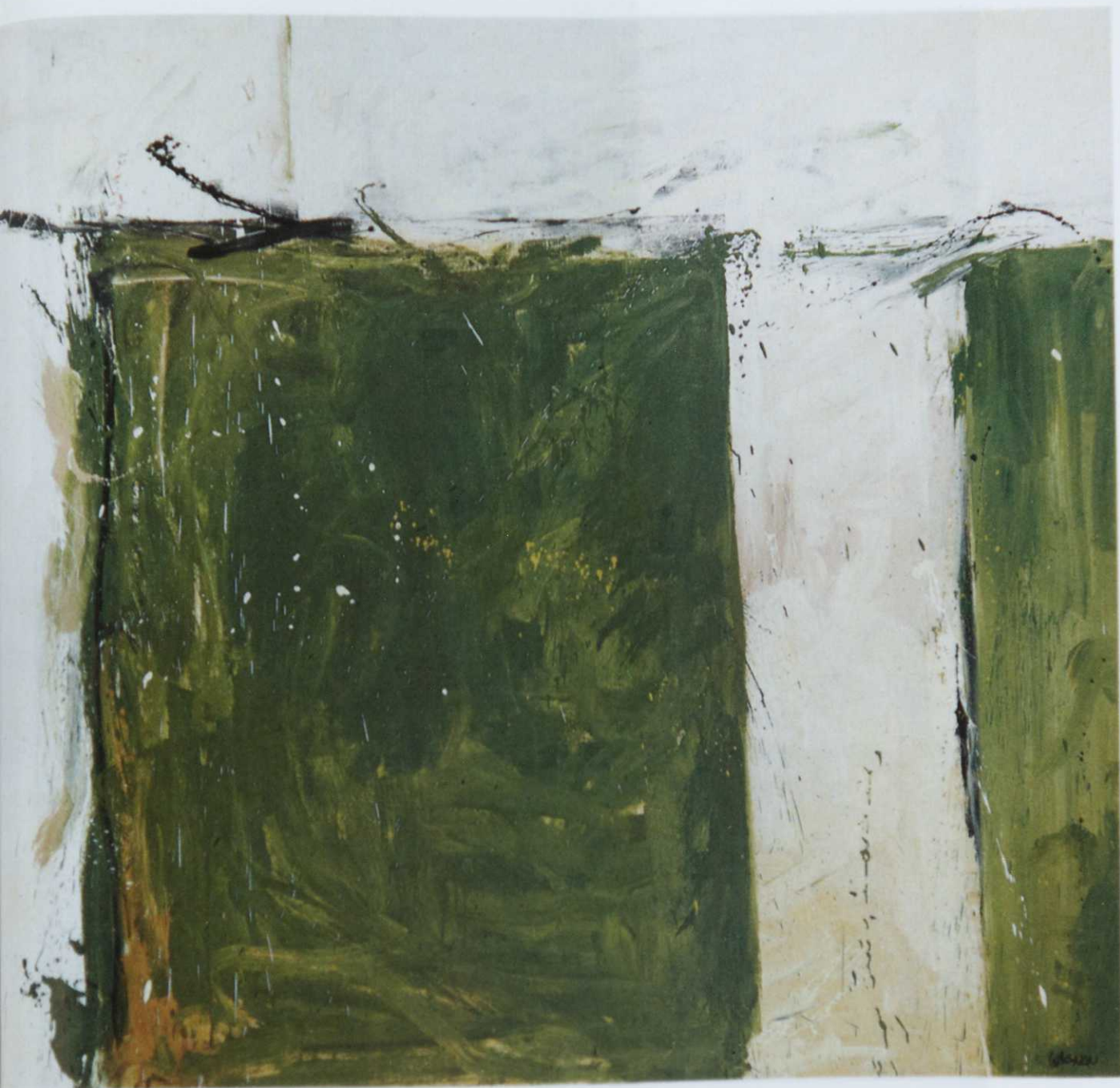
Ill. 12 Johannes Vermeer, *Femme lisant une lettre devant une fenêtre ouverte*, 1657



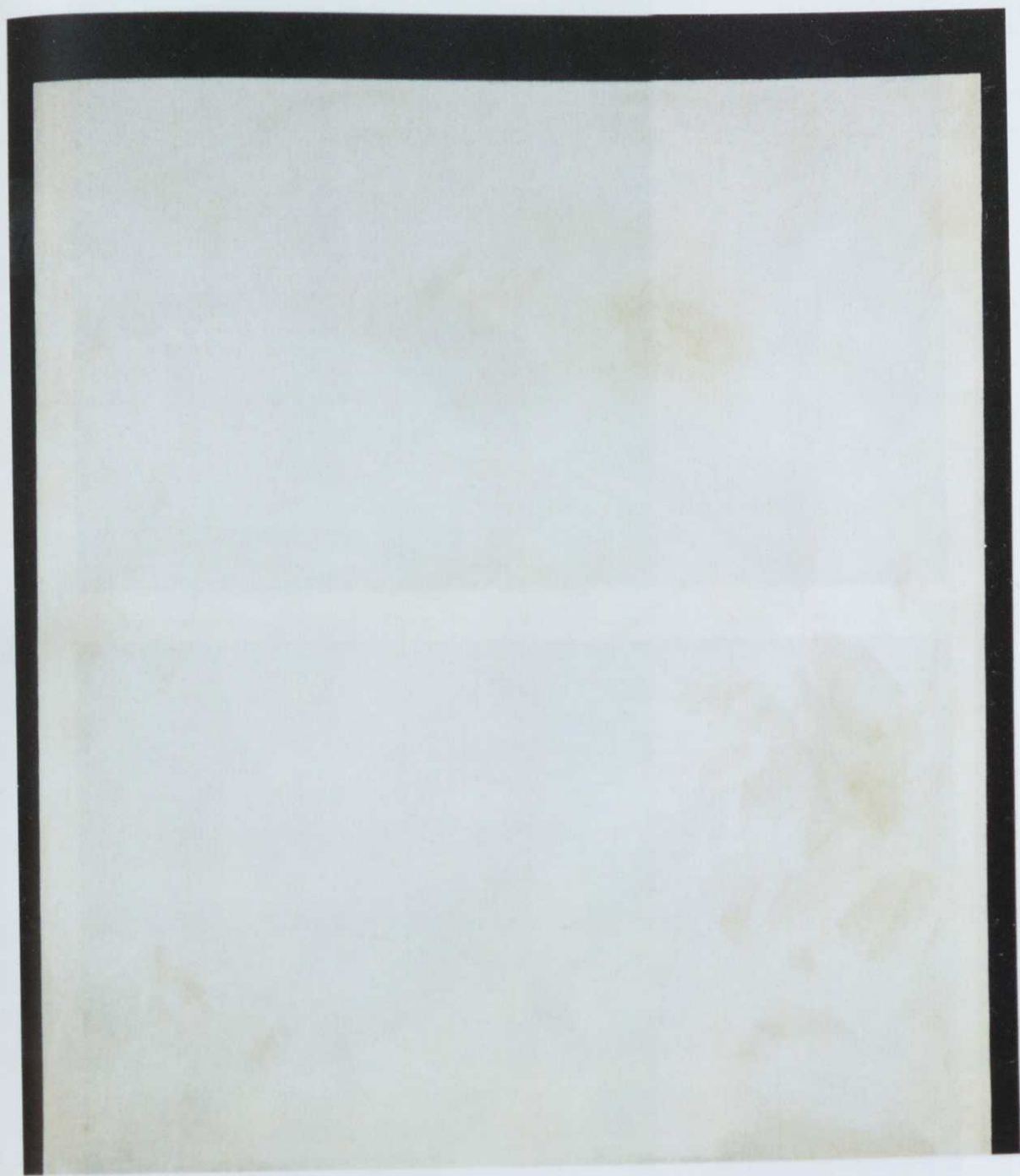
Charles Gagnon, *Nouvelle-Angleterre*, 1969



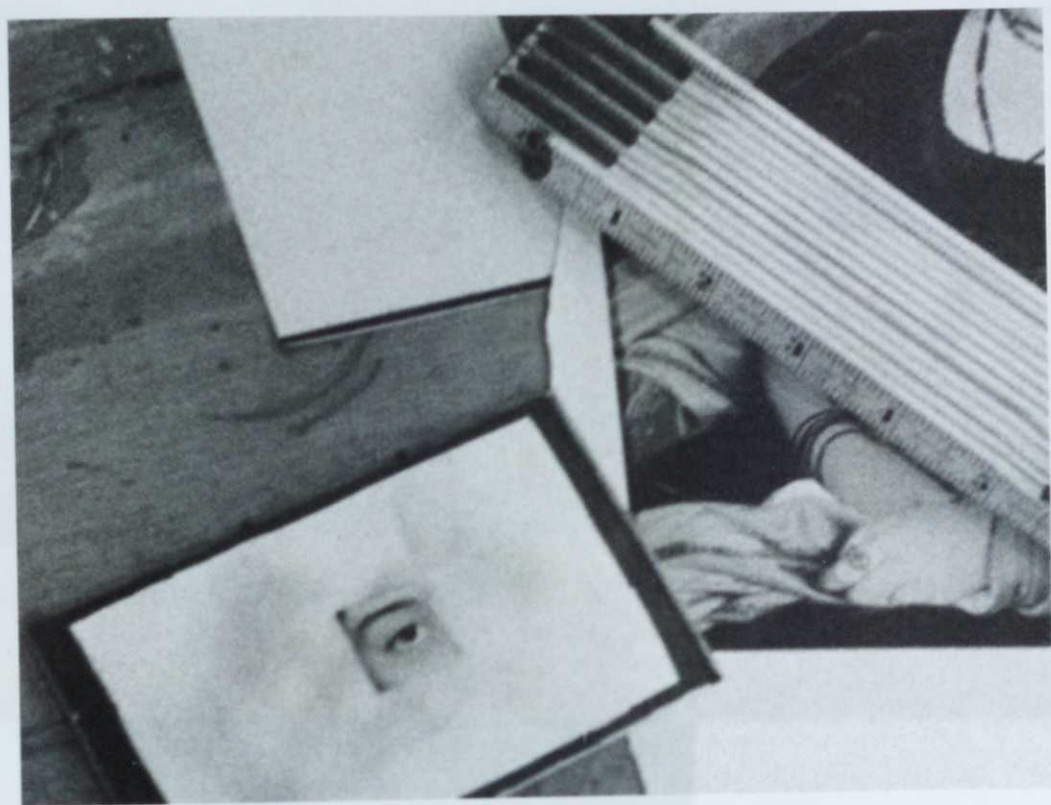
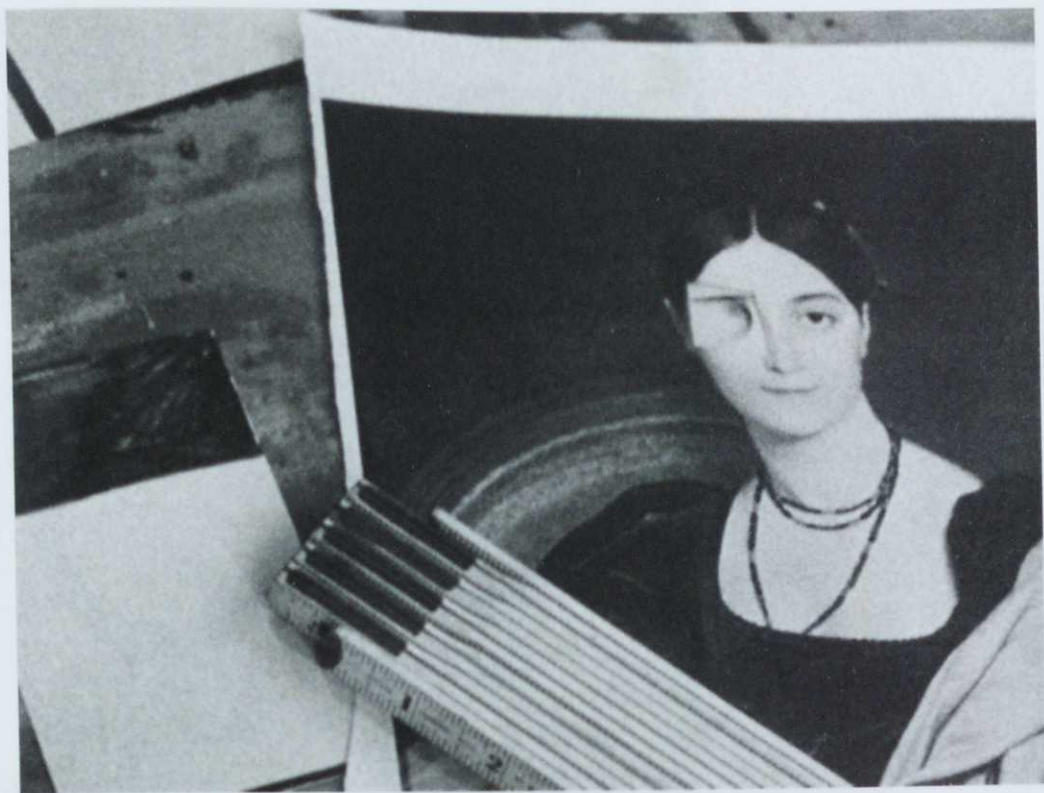
Charles Gagnon, *SX-70*, 1978



Charles Gagnon, *The Gap*, 1962-63



Ill. 16 Charles Gagnon, *Probe/Enquête*, 1966



Ill. 17 Charles Gagnon, *Le son d'un espace*, 1968 (Extraits du film)

10

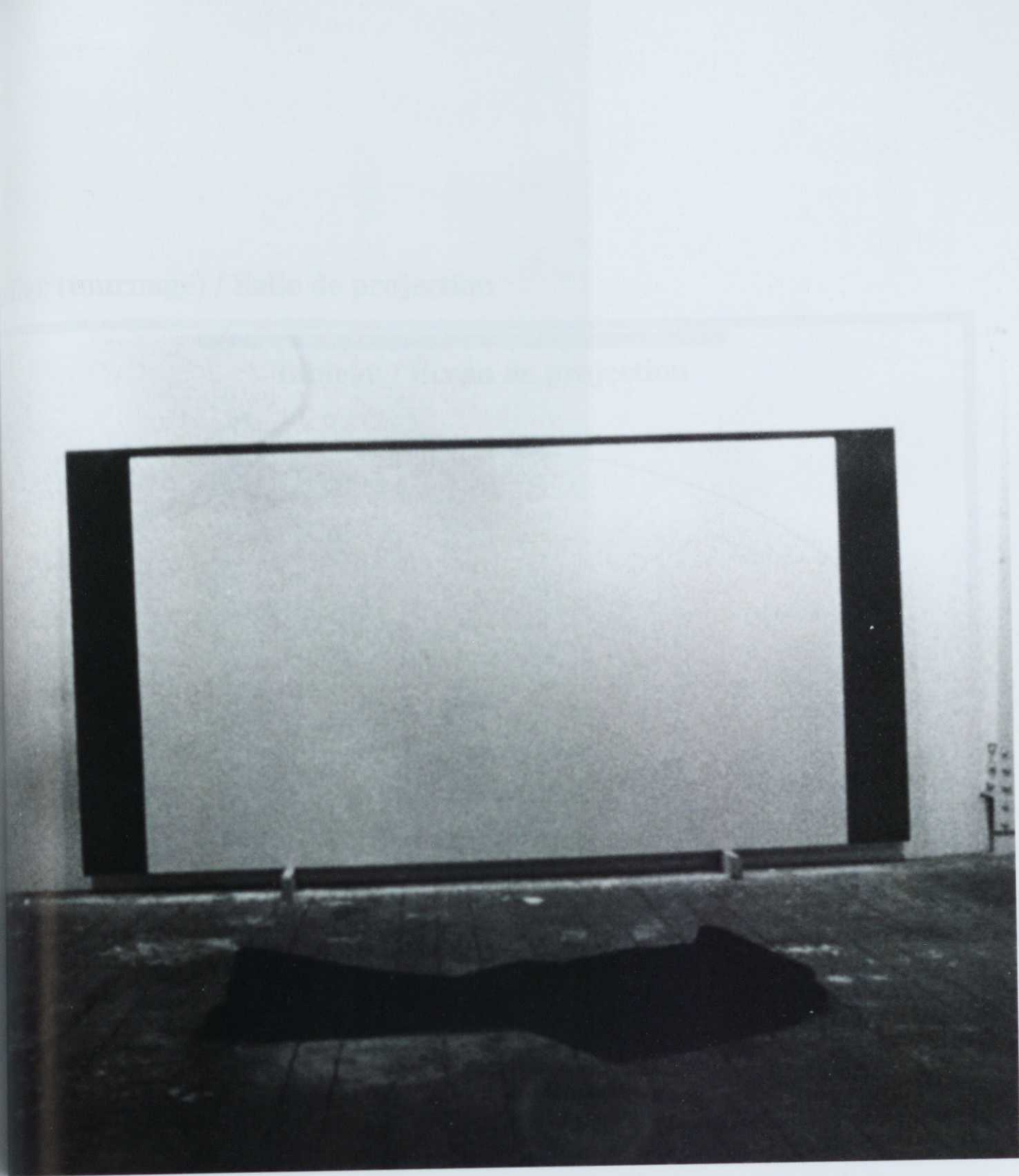
NINE



Charles Gagnon, *Le son d'un espace*, 1968 (Extraits du film)



Ill. 19 Charles Gagnon, *Le son d'un espace*, 1968 (Extraits du film)



Charles Gagnon, *Le son d'un espace*, 1968 (Extrait du film)

Atelier (tournage) / Salle de projection

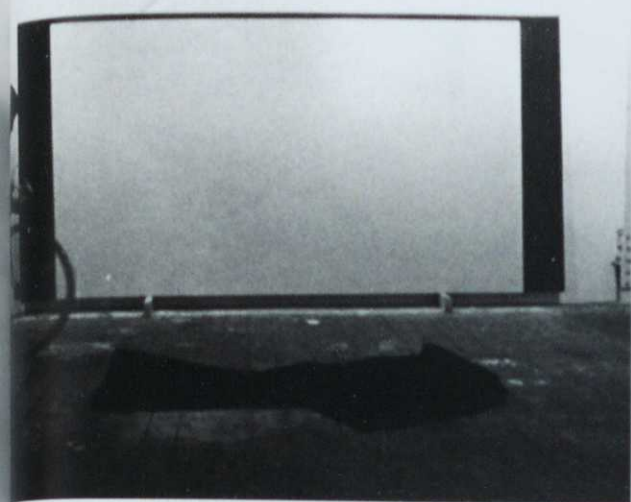
Tableau / Écran de projection

Cycliste

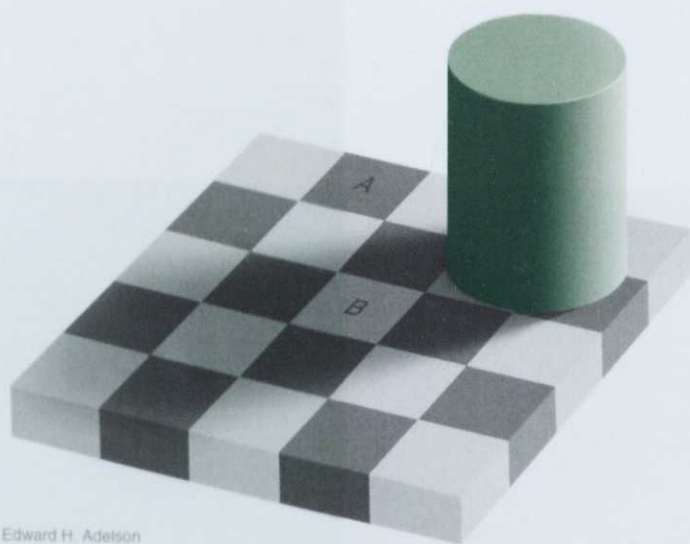
Caméra / Projecteur
(spectateurs)

Trajectoire
du cycliste

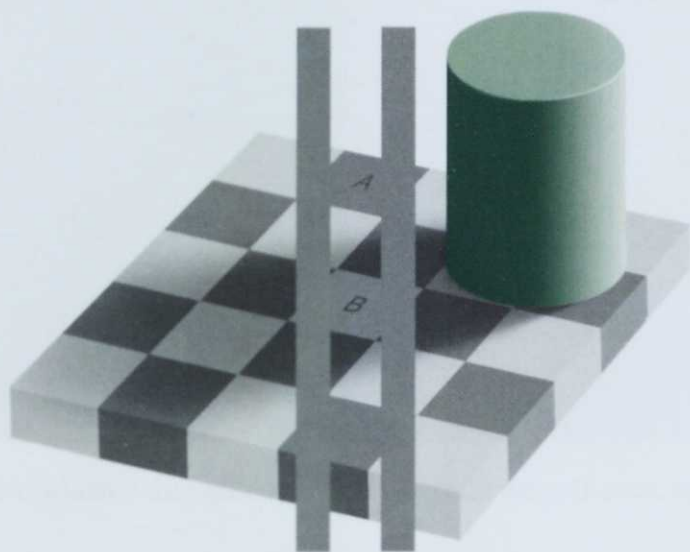
21 Schéma spacial du tournage et de la projection illustrant le «décadrage» opéré par le film



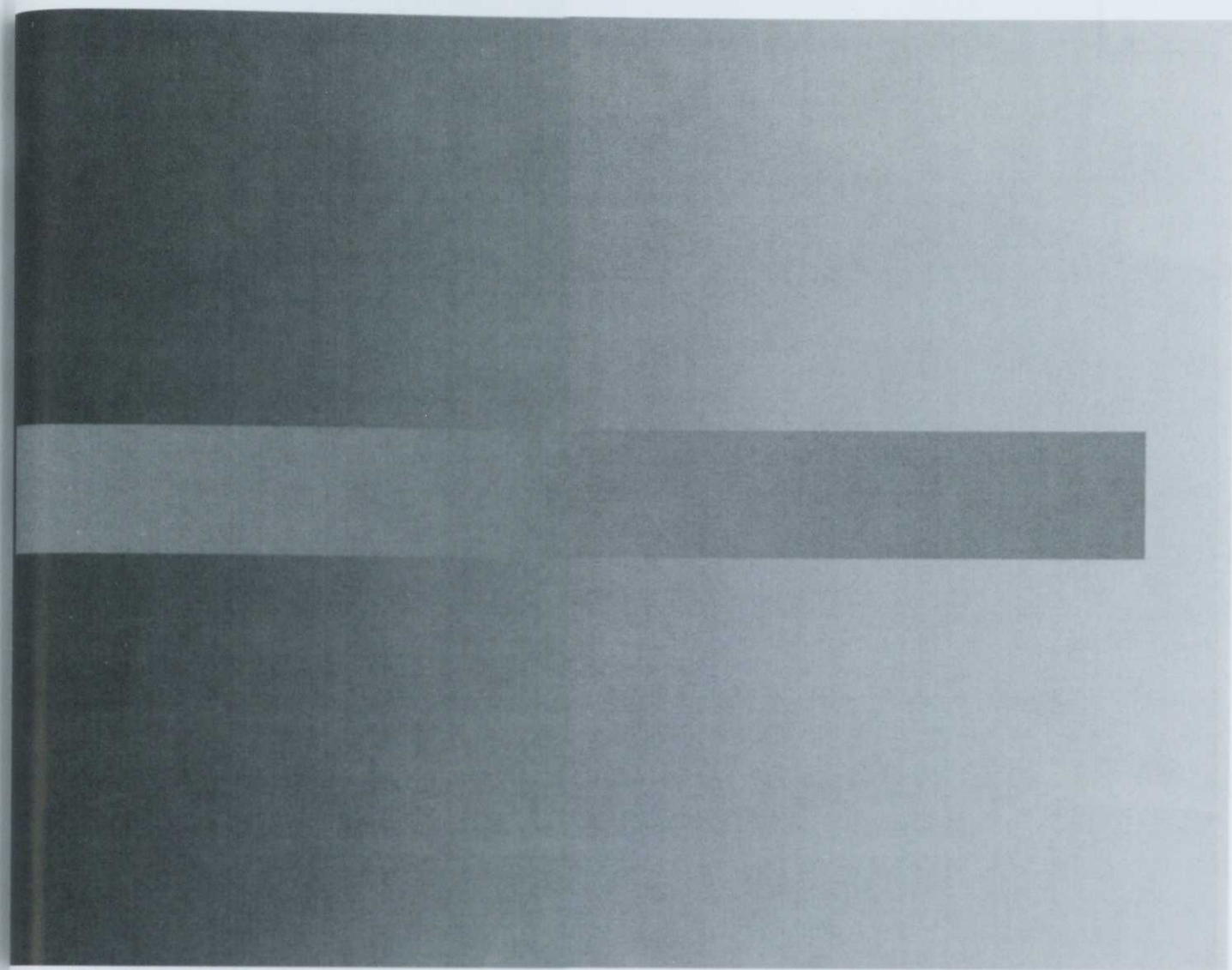
Charles Gagnon, *Le son d'un espace*, 1968 (Extraits du film)



Edward H. Adelson

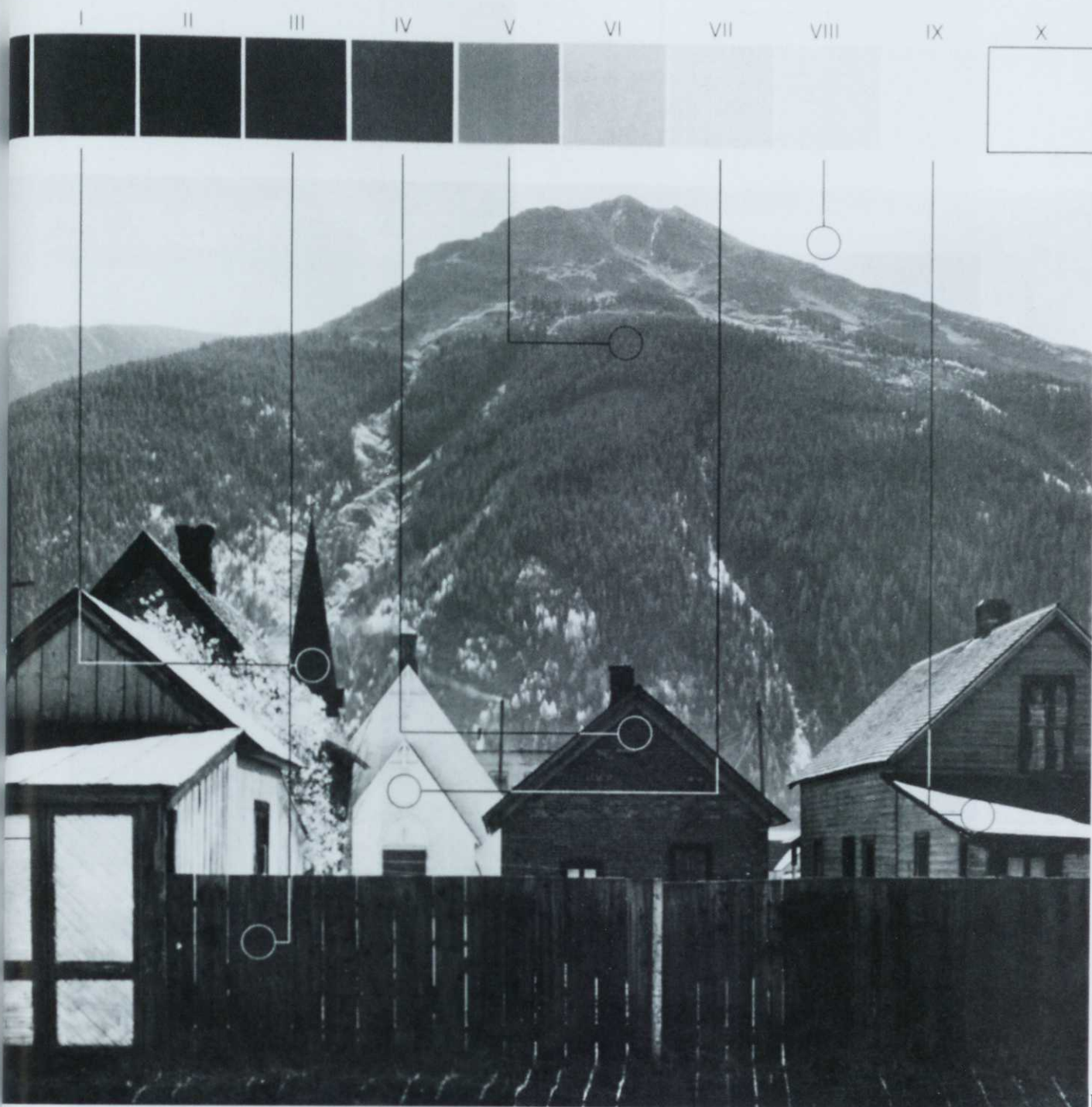


III. 23 Démonstration d'Edward H. Adelson de la perception relative due au contraste



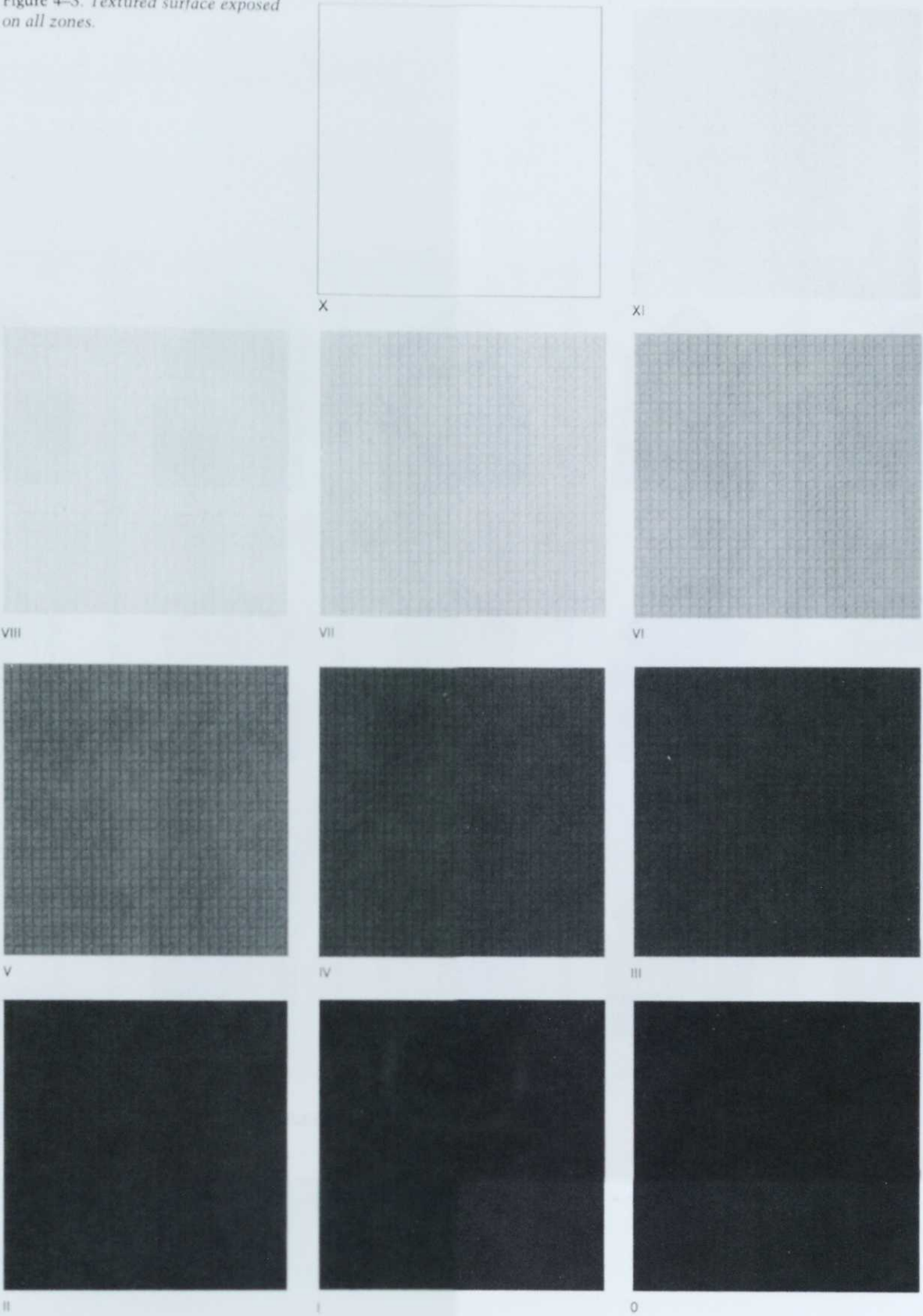
Exemple de la perception relative due au contraste : dégradé de gris avec un gris moyen au centre.

54 The Zone System

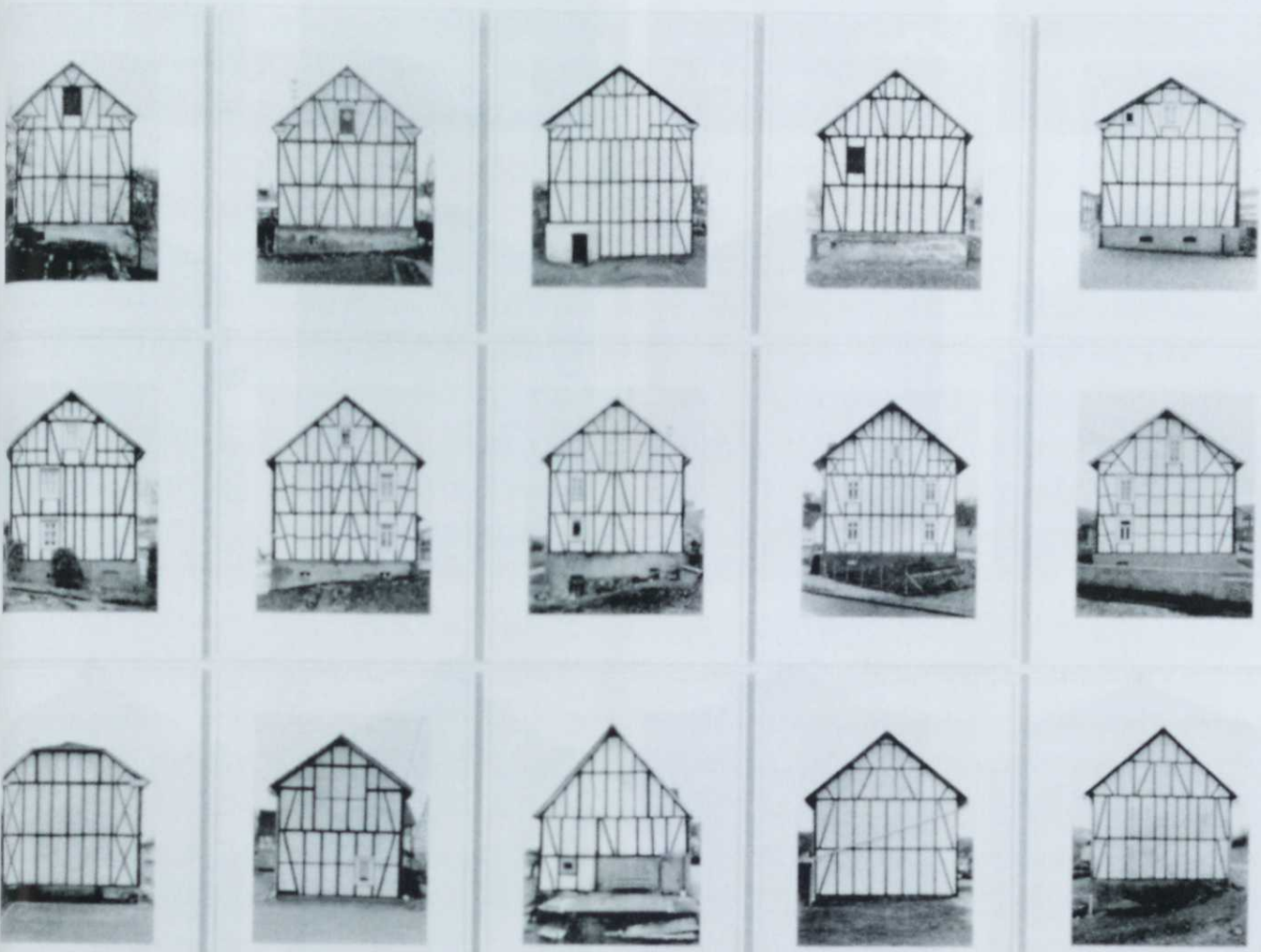


Silverton, Colorado. Photographie montrant les différentes zones en référence à une échelle de gris à 10
 in Ansel Adams, *The Negative. The Ansel Adams Photography Series. Book 2*, 1981

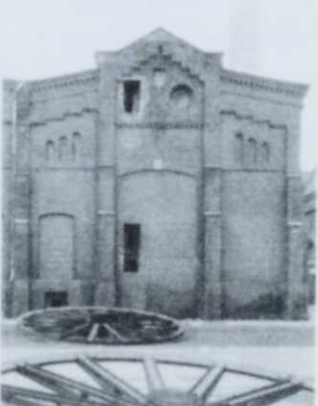
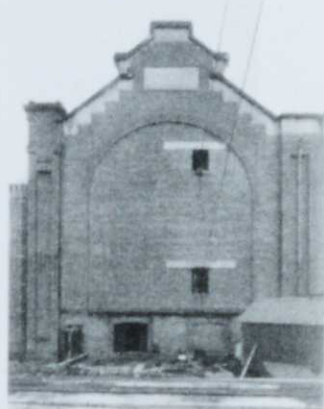
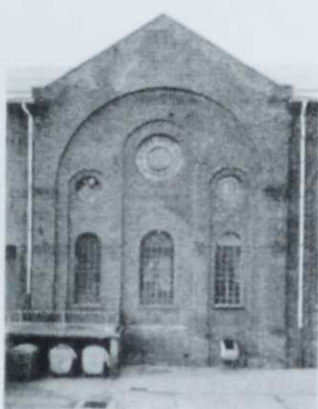
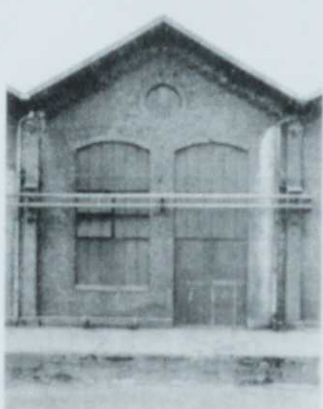
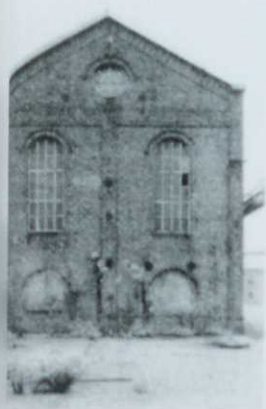
Figure 4-3. Textured surface exposed on all zones.



Ill. 26 Surface texturée exposée à chacune des zones. In Ansel Adams, *The Negative. The Ansel Adams Photography Series. Book 2*, 1981



27 Bernd and Hilla Becher, *Framework Houses*, 1996.



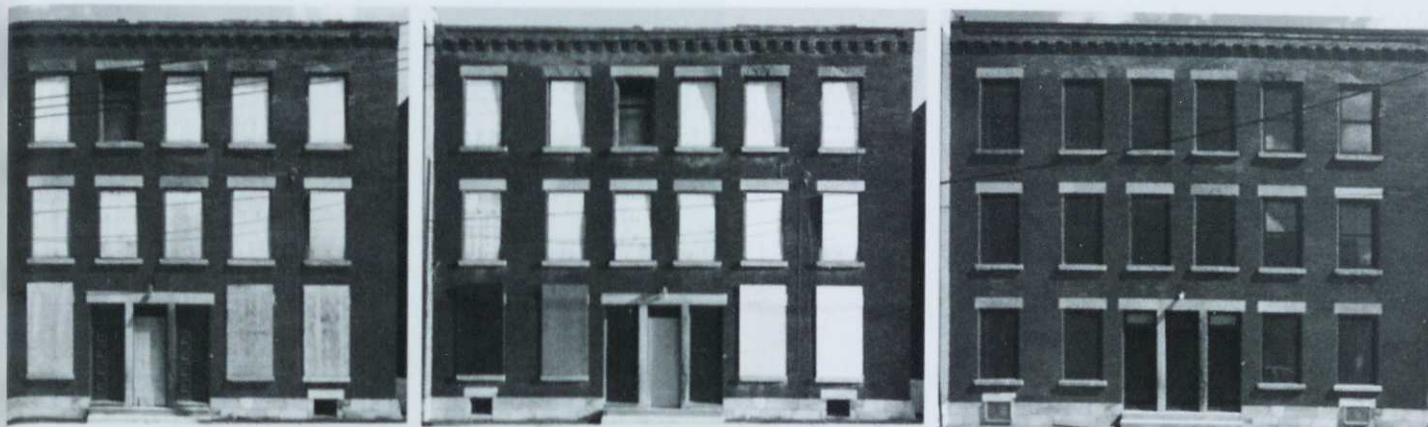
28 Bernd and Hilla Becher, *Industrial Facades*, 1967-1992, 2003



Ill. 29 Marcel Duchamp, *Fontaine* (Titre attribué : *Urinoir*), 1917/1964



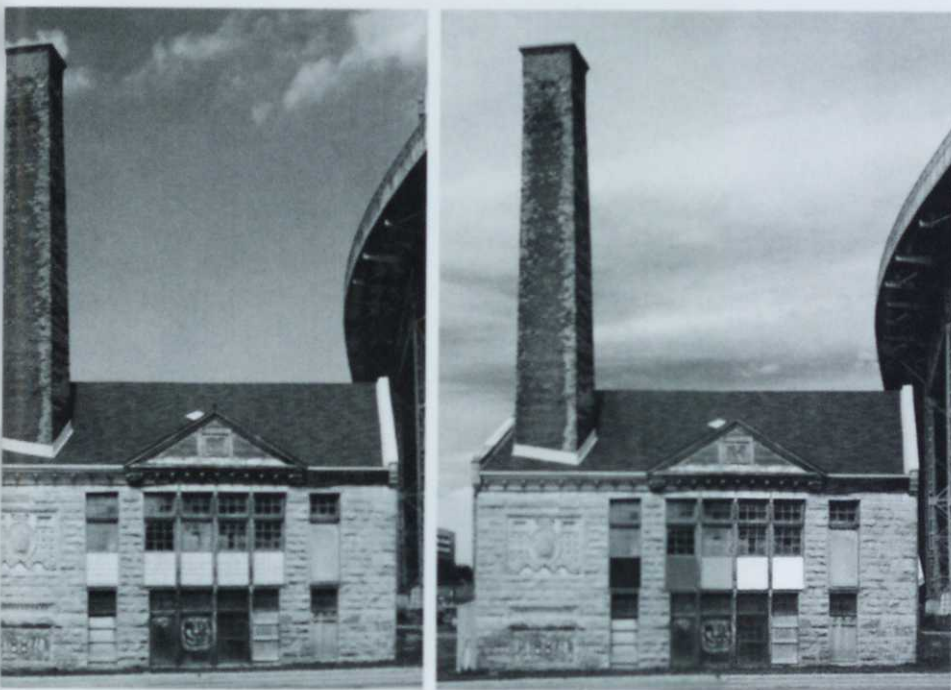
Ill. 30 Marcel Duchamp *Fresh Widow*, 1920/1964



David Manseau, *Projet Grey Scale*, #1988 & 1990, rue Barré. Montréal, 2010-11 (série complète)



David Manseau, *Projet Grey Scale*, #1395, rue Overdale. Montréal, 2009-12 (série incomplète)



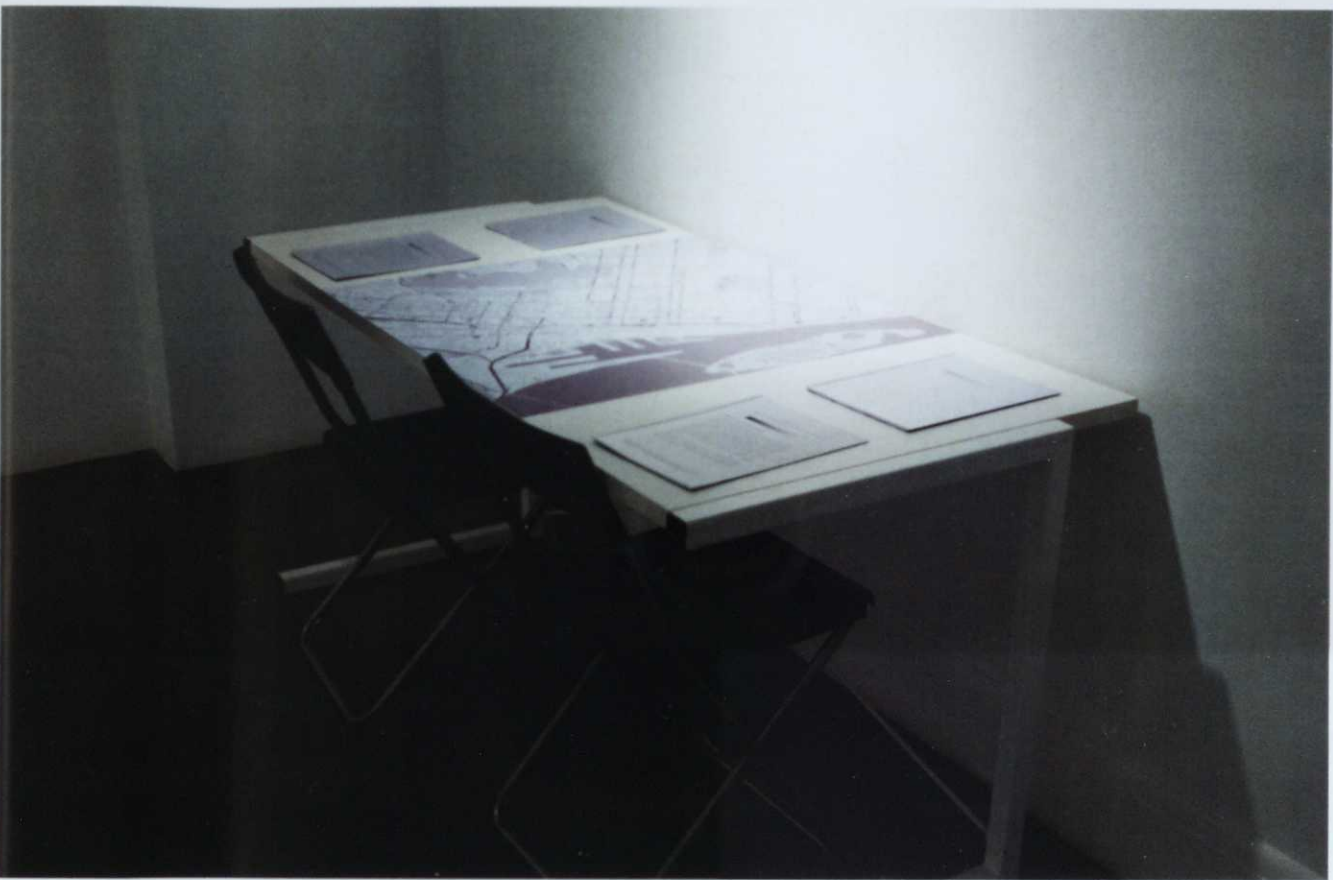
David Manseau, *Projet Grey Scale*, #2000, avenue Viger. Montréal, 2010-12 (série incomplète)



Ill. 34 Documentations hors projet, #1395, rue Overdale. Montréal, 2009



III. 35 Documentations de l'exposition à la galerie les Territoires, 2011. Photos : David Manseau



Ill. 36 Documentations de l'exposition à la galerie les Territoires, 2011. Photos : David Manseau