

La tridimensionnalité dans la photographie contemporaine

2010-2020

Université de Lille
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Unité de recherche : Centre d'études des arts contemporains ULR 3587

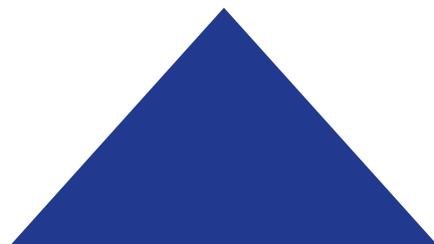
Thèse préparée et soutenue par Marine Allibert le 14 mai 2024,
pour obtenir le grade de Docteur en Arts Plastiques

Sous la direction de : Nathalie Delbard, Professeure, Université de Lille, CEAC

Membres du jury :

Anna Guilló, Professeure, Aix-Marseille, Présidente et rapporteur
Pierre Baumann, Professeur, Université de Bordeaux Montaigne, Rapporteur
Lucy Soutter, Reader, University of Westminster, Examinatrice
Erik Verhagen, Professeur, Université de Lille, Examineur

Volume 2 Entretiens



ENTRETIENS AVEC



Noémie **Goudal**

Felicity **Hammond**

Constance **Nouvel**

Bianca **Pedrina**

Aurélie **Pétrel**

Letha **Wilson**



Marine Allibert

Volume 1

La tridimensionnalité
dans la photographie contemporaine 2010-2020

Volume 2

Entretiens

Volume 3

PHOTO - dimensions

Ces entretiens ont été réalisés par Marine Allibert comme matériel de recherche pour sa thèse de doctorat intitulée « La tridimensionnalité dans la photographie contemporaine ». Ils se sont concrétisés grâce au concours des artistes, du Centre culturel suisse et de la Galerie Christophe Gaillard.

Entretiens avec :

Noémie **Goudal**
Felicity **Hammond**
Constance **Nouvel**
Bianca **Pedrina**
Aurélie **Pétrel**
Letha **Wilson**

Et Marine **Allibert**

2019-2021



Sommaire :

Méthodologie des entretiens	p.6
Bianca Pedrina	p.12
Aurélie Pétreil	p.24
Noémie Goudal	p.48
Felicity Hammond	p.62
Constance Nouvel	p.78
Letha Wilson	p.94

« De là à se demander si l'entretien ferait oeuvre (à plusieurs), il n'y a qu'un pas, mais ça c'est encore une autre histoire. »

Anna Guilló

Cet ensemble d'entretiens est conçu comme un outil de recherche. Ils ont été réalisés avec six artistes dont les œuvres photographiques tridimensionnelles font l'objet d'une étude. La thèse de doctorat que je présente et auquel ce volume appartient s'est construite selon la posture de la recherche avec l'art. Il s'agit pour une part d'observer et d'analyser les œuvres comme objet de recherche¹. Pour une autre part, cet ensemble d'entretiens filmés et retranscrits dans ce volume a été développé afin de trouver des réponses, avec les artistes, sur les problématiques que posent leurs pratiques artistiques. L'exposition *PHOTO-dimensions* (Galerie Commune, Tourcoing, 2020), présentée dans le troisième volume, est une recherche combinée avec les artistes et les œuvres. L'exposition et les entretiens forment le socle pratique et réflexif de ma thèse de doctorat que je mène avec les moyens de l'art. Les entretiens participent d'une méthodologie de recherche que j'ai choisie afin de répondre à un problème : dans la mesure où mon corpus d'étude est contemporain de mon étude, c'est-à-dire que les artistes sont en train de produire des œuvres au moment de mon travail de recherche, à partir de quelles sources construire ma recherche ?

Le protocole d'entretien que j'ai élaboré s'apparente à l'entretien exploratoire en sociologie, en particulier par la méthode semi-directive que l'on retrouve dans le cadre de recherches qualitatives. Cela consiste à rencontrer des sujets d'un même

terrain et de guider la discussion à travers des thèmes identifiés par la chercheuse. Mon protocole d'entretien se divise en deux parties utilisant des approches distinctes. Il a été employé auprès des six artistes sollicitées. Les entretiens se déroulent principalement dans la langue maternelle de l'artiste, à l'exception de l'entretien avec Bianca Pedrina². Ils sont retranscrits dans ce volume dans la langue de l'échange, c'est-à-dire en français ou en anglais. Je traduis des passages vers le français, le cas échéant, lors de citations au sein du premier volume de la thèse.

Dans la première partie, je rencontre les artistes en leur adressant treize questions. Il s'agit de questionnements généalogiques, génétiques et terminologiques relatifs à mon objet d'étude. Grâce à la méthode semi-directive, les artistes ont accès à ce que je cherche à savoir, mais amènent dans la conversation les préoccupations qu'elles souhaitent me partager ou les positions qu'elles tiennent à défendre. Dès lors, la formulation de mes questions, ainsi que la durée des discussions a varié en fonction de la dynamique de l'échange et des directions complémentaires amenées par le discours des artistes. Les conversations ont duré en moyenne deux heures. Les durées ont différé suivant la pensée de chaque artiste. Certaines sont concises quand d'autres développent longuement leur position. Un échange a nécessité plusieurs heures d'entretien et deux rencontres. C'est le cas de ma conversation avec Aurélie Pétreil qui

¹ Pierre-Damien Huyghe propose de définir cette approche comme une recherche *sur* l'art, à distinguer d'une recherche *avec* ou *en* art.

² Bianca Pedrina est originaire de suisse alémanique. Nous avons conversé en anglais, en évoquant çà et là des termes français et allemand.

s'est déroulée en deux temps. Pour elle, j'ai créé une troisième partie où elle commente une partie de sa collection de prises de vues lattentes (PVL). Par ailleurs, bien que le texte ait été relativement lissé, j'ai laissé apparaître quelques tournures particulières et répétitions de termes pour garder à la lecture la singularité de mes interlocutrices. Dans la seconde partie, j'ai imaginé un dispositif de *cartes* à manipuler. Chaque artiste dispose d'un jeu de cartes rassemblant des reproductions de leurs œuvres. Je démarre ce dispositif avec une invitation à organiser ces documents. Les artistes s'en saisissent pour construire leur discours. Les cartes sont légendées et parfois documentées de vues complémentaires. Les vues des œuvres sont celles que j'ai obtenues par l'intermédiaire de leur site internet personnel ou de celui de leurs représentants. Il s'agit ainsi de vues qui ont été choisies par les artistes pour montrer leur travail et dont la destination est la diffusion. Ces choix de visibilité seront discutés dans certains cas. Ce dispositif transpose dans le protocole de l'entretien le principe de constellations semblable à la méthode de l'atlas d'Aby Warburg³. Ces dernières années, ce principe de travail avec les images a été travaillé par des artistes et par diverses propositions d'œuvres « constellantes »⁴ exposées et défendues, par exemple, par Garance Chabert et Aurélien Mole. Le point fort de ce protocole, selon moi, est la manipulation des images. L'artiste observe, rapproche, organise, écarte des éléments

pour construire du sens. Les cartes guident la parole et structurent le discours parce qu'elles parlent à partir d'objets concrets. Ce dispositif est couramment utilisé dans les formes de documentaires qui s'appuient sur le témoignage. Faire parler les gens à partir des images est assez efficace, car ce support ravive le souvenir.

Les films qui seront présentés lors de la soutenance combinent trois types de prises de vues. Des vues d'ensemble montrent l'artiste sur son lieu de travail, quand cela est possible. J'ai rendu visite à quatre artistes dans leur atelier. Pour deux d'entre elles, nous nous sommes rejointes dans des espaces qui exposaient leurs travaux au moment de la rencontre⁵. Dans la première partie, où l'échange est guidé par treize questions, le cadre est dirigé vers l'artiste. Ce dispositif simple garanti un confort du regard et permet de se focaliser sur les propos échangés. L'artiste est assise, dans une attitude la plus naturelle possible. Dans la seconde partie, la discussion fondée sur la manipulation des cartes est réalisée en vues en plongée sur une table. Ce dispositif concentre l'attention sur la gestuelle et la dynamique de la pensée de l'artiste organisant des images dans le cadre. Les mains de l'artiste et les miennes circulent sans pouvoir les différencier à l'écran de prime abord. Au fil de la conversation, on comprend que l'expressivité de la gestuelle appuie le discours. Ainsi, il est possible de relier les voix, les propos aux paires de

³ WARBURG, Aby. *Op. cit.*

⁴ CHABERT, Garance. MOLE, Aurélien. *Les artistes iconographes*, éditions Empire books, 2019.

⁵ L'entretien de Bianca Pedrina s'est déroulé au Centre culturel suisse de Paris et celui de Letha Wilson a eu lieu à la galerie Christophe Gaillard, également à Paris.

mains. Dans l'ensemble des prises de vues, mon corps est absent, à l'exception de mes mains. La chercheuse est hors-champs pour ne laisser apparaître que la recherche. Ma présence est attestée par le son de ma voix qui tisse un fil conducteur d'un entretien à un autre. Deux courts-métrages ont été présentés dans l'espace dédié à la recherche de l'exposition *PHOTO-dimensions* qui s'est tenue en janvier et février 2020.

Les retranscriptions des entretiens sont complémentaires aux films. Elles donnent à lire les échanges dans leur totalité, quand les films ciblent des extraits significatifs. Ils me permettent de dessiner mon discours en procédant par montage. Je suis convaincue que ces deux modes offrent une restitution de qualité. En divisant les entretiens en deux approches distinctes, je propose deux angles différents pour comprendre les processus de création des artistes. Les films présentent ces protocoles dans leur intégralité, tandis que les transcriptions écrites ne capturent pas toujours tous les aspects visuels et sensoriels de ces interactions. Ce volume de retranscription restitue la temporalité et les deux manières d'engager la discussion. Ainsi, les processus de création propres à chacune des artistes s'appréhendent par deux entrées dans le contenu. J'ai pu procéder par analyse comparative en me basant sur les réponses de chacune des artistes à une même question. Il est aussi possible d'observer le fil de leur pensée individuelle et de plonger dans démarches spécifiques. L'observation d'une discussion apporte de nombreuses perspectives d'analyse.

S'il offre de nombreux avantages, le

passage d'une conversation vers l'écrit produit des points de friction ou de la perte par rapport à l'expérience visuelle des films. Par exemple, les secondes parties des échanges lors desquels les artistes activent le dispositif de *cartes* fonctionnent remarquablement dans les films. Ce volume et les films sont des moyens de conserver le contenu des discussions afin de documenter ce moment essentiel de l'histoire de la photographie, où j'ai eu l'opportunité de recueillir ces témoignages directement auprès des artistes. Je constate avec satisfaction que le passage à une forme écrite rend plus clair des cheminements de pensées autant chez les artistes que chez la chercheuse que je suis. La retranscription a aussi mis en évidence la durée de la recherche et l'évolution de ma posture. Par exemple, ces entretiens mettent en exergue une relecture de Rosalind Krauss qui apparaît bien plus dominante qu'elle ne l'est finalement dans l'articulation de cette recherche. L'organisation de mes préoccupations qui transparaissent à travers les thèmes discutés est datée. On reconnaît, entre les lignes, la progression du processus doctoral. En effet, j'ai rédigé le guide d'entretien semi-directif en 2019. Dans un souci de cohérence, je l'ai conservé à l'identique jusqu'au dernier entretien qui s'est tenu en novembre 2021, alors que ma recherche avait déjà avancé sur un certain nombre de points.

Enfin, je n'oublie pas que diriger ces entretiens et construire des dispositifs d'enregistrement reflète d'une certaine manière ma propre posture. Je suis une artiste-chercheuse qui discute avec d'autres

artistes. Lorsque Anna Guilló⁶ discute du statut particulier des artistes-critiques ou de ceux qui réalisent des entretiens avec d'autres artistes dans le cadre de revues spécialisées. Elle souligne l'importance de ces entretiens en tant qu'outil permettant de mettre en évidence les spécificités des artistes qui mènent les discussions et notamment les va-et-vient avec leur démarche plastique.

Ainsi, je me livre aussi à travers ces échanges. Je montre de manière discursive et visuelle une pensée qui fonctionne par montage, par assemblage, où les idées s'empilent, au risque parfois d'en enfouir certaines.

« Ce qui est frappant dans [une] série d'entretiens, c'est de voir à quel point on peut tisser des analogies formelles, théoriques et critiques sur les travaux plastiques des interlocuteurs. C'est en cela que je tentais de souligner la spécificité de l'entretien d'artiste. »

Anna Guilló

⁶ GUILLO, Anna. « L'artiste à son sujet : Aspects d'un regard critique singulier » Colloque « De la critique... » *Rencontres Européennes*, Université Marc Bloch, Strasbourg, décembre 2004, Strasbourg, France.

Le 24 septembre 2019
Centre culturel Suisse, Paris



Entretien avec

BIANCA PEDRINA

PREMIÈRE PARTIE

Marine Allibert

Can you briefly summarize the core of your artistic work and what your main concerns or interests are? What are the principal ideas that go through all your work?

Bianca Pedrina

This is always difficult because it changes a lot. I would say that the core is that I'm very interested in the visual perception of humans in general. We think in images and in that relation, what is photography? That's the constant question. What is reality? Of course, this is true for every artist. I also question how photography shapes our way of thinking. Especially in the digital age where we are overwhelmed with images. Our view of the world changes and the other way around.

MA

Can you describe to me your research methods preparatory to a project? I imagine there are different creative processes when you are actually making the artworks.

BP

There are different approaches. When I'm on a journey and travelling I often see things that I am interested in. I delve into the research of the space and the city. City planning and architecture have been very important in my work lately. It can also be about the infrastructure of the exhibition space. For example, I would come to a place and, like a Situationist, I would wander around the city, like a flâneur. I do the same in compressed spaces, like an exhibition space.

MA

In that process, do you set up a time frame? Do you need several days in a city and one day in an exhibition space or do you just let things come to you?

BP

No, I don't think I have a time frame. I go somewhere with my camera and when I see something for the first time, it usually has a much bigger effect on me. If my "habitus" of looking is

already on, then it's different.

When I see things for the first time, I take photos of them. It usually takes two hours and I'm done. After that I go home and I have to not look at them for at least a week or, even better, a month. I need to forget them in order to have a fresh look at them. It's very strange. They have to be strangers to me somehow. If I can have that, then I go and edit them. Every image tells a different story. If I work with them as three dimensional objects, they will decide that for themselves. It isn't fit for every picture.

MA

Would you say that this approach to places is documentary or something else?

BP

If we're talking about surfaces of architecture for example, then it's more like a scanning attitude.

MA

That's interesting. In your creative process, you put the images away, then when you see them again some immediately stand out as three-dimensional pieces. Is there another step after this?

BP

It depends on the space. Sometimes a form, a space, a movement or an idea is bigger than the image. Sometimes the form comes first. At CO/ Berlin, for instance, the initial idea was to get rid of the wall that was standing in the way of the visitors when they entered. They didn't let me do that. So I said, "Okay, I have to get rid of this wall somehow". I decided to just roll out a photograph over it and ignore the wall. Later, the motif of this image came. Usually when I have a motif, I look at it and it forms something in my head all by itself. I work a lot with models as well. I print them out, I play with them. As you know I work with different materials. It's not just like any simple print. The image can be printed on different materials, and that material often derives from the space that it is exhibited in. It all plays together. It's a lot of work and research in the studio of course.

MA

In terms of the different techniques and materials available for photographic printing, do you think you

have a good knowledge of what you can print on at the moment? Are you still discovering new ones?

BP

It's a never-ending story. Printers are getting better and crazier. I've actually learnt that you can print on anything except for aluminum. I think you have to do a layer of white first so that the print sticks. The material changes the image. It also depends on the space I'm exhibiting in, and of course it has to have certain qualities if it's outdoors. Otherwise it's very much conceptual. Why am I printing it on a very cheap material from the 70s that they use for floors? So that it means something. Sometimes I use very industrial or very modern materials. How do I compare and combine them? And what does that mean? The material always conveys a message about the way it is used.

MA

When you print on the floor cover, as spectators we see that floor as something one may have in an office or in a home. We can name it. In French we call it "linoleum". This material is kind of an object to us.

BP

Yes. Of course it has a meaning. It has a message.

MA

Do you rather exhibit in galleries, private foundations, contemporary art centers or museums (national or regional institutions)? How is your work perceived by those institutions? I'm especially interested in the museums.

BP

My work doesn't get exhibited in galleries. It's not in the art market, to be honest.

MA

Is it your will or does it just happen to be like this?

BP

No, it just happens to be that way. I got categorized in the institutional world. I don't really know why. I've asked myself why it isn't being shown in galleries, but I guess it's because of the size. Sometimes you don't really know what it is I create. As you said, sometimes it's a floor covering. Is it photography? Is it sculpture? Institutions are more open to that, I think.

MA

In the art landscape in France, there are different ways of working, whether it is with public money and a wide range of spectators, or with foundations and art centers which are a bit more confidential. It may be different in Austria and Switzerland, so my question might not make much sense, does it?

BP

I know what you're aiming at. It's very different in Switzerland and in Austria as well. In fact, France is very different from anywhere else when it comes to funding the culture and the arts. There's such a big art market. The power of the art market is a different notion. We often show our work in institutions and "kunstverein". They are like art foundations. That's a more common field to exhibit. They work with public money but they are professionalized.

MA

What is a "kunsthalle"? Is it public or private?

BP

It's both. A Kunsthalle is different from a museum because they don't own a collection themselves.

MA

I see. That's what I call an art center.

BP

Yes, but they are always operated by a kunstverein, which is a collective of people who formed a foundation.

MA

What is the role of the digital tools in your creative process, from camera to postproduction?

BP

I once decided never to alter the image, which has nothing to do with nostalgia. I am very impressed by taking a piece out of reality and framing it. I usually don't cut them. I make them better looking with Photoshop, but not to really change the image. That's a decision.

MA

Do you work with a digital camera?

BP

Yes, I do. Since I work with a lot of industrial printers, they need a digital file in the end. After my studies, I decided, also financially, not to do it "analog".

MA

Does it influence the kind of photographs or artworks that you make whether it's digital or a film camera?

BP

I started with film photography, so I think you can still feel that I only take one or two images from each motif. You will never find a hundred photos on my card.

MA

Most of your artworks are related to sculpture or architecture or both. What interests you in the fields of these other media? What do they bring to your way of working photography?

BP

My interest in architecture comes from my childhood. My father is an architect and he would always take me to his building sites. I was fascinated by manmade materials. I think that the constructed environment is also reflected in my photography. I did mention I was scanning surfaces and facade of buildings.

MA

When you photograph architecture then, would you say that it is an object of study, or rather a living space?

BP

Well, it's a sculpture. Cities are huge piles of sculptures, don't you think? We change them and they change us. It's like a "gesamtkunstwerk".

MA

Are you interested in the history that lies behind the architecture?

BP

I'm interested in the social and political aspects. What will happen to our cities in our lives? Take the anthropocene for example, it's very interesting what we are doing to the planet. You can see that in

very small details. I like to focus on small things to explain something bigger.

MA

I see. Would you say that your work is committed then? Even if not so "blatantly"?

BP

Yes, definitely. That's also what I like in this ambiguity. Maybe this is why you asked if I show it in galleries or institutions. In a perfect world, I imagine my mother being able to come to an exhibition, look at it and really enjoy it. She can also hate it, as long as it does something to her. I would also like professionals to think or have a discussion about it. If you know anything about architectural history or the political climate of this particular city, it can allow you to better understand the photograph. However, you can just look at it and let it interact with your own perception because you neither know the distances nor the proportions.

MA

Do you ever interact with your public? Do you ever provoke encounters during an exhibition?

BP

Since I'm not someone who likes to stand in front of other people, I rarely do that. If the institution itself organizes something however, I'm all for it.

MA

In terms of labels, how do you call your work? Is it strictly photography or is it "photography and ..."? Do you have a different name for it? Do you let other people name it?

BP

It's interesting. I was never really forced to have a label. That might come from the schools I went to. In Bern or in Switzerland you can study classical photography of course, but then you're more on the commission side. Otherwise you study fine art. I never had to force myself into one thing or the other, and I still don't do it. I don't want to call myself a photographer, because I'm really bad at it actually. This is also part of the work. I take really bad architectural photographs. They're crooked and I like it.

MA

So you still call them photographs.

BP

It depends on what it is. Sometimes they are photographs in a frame, other times they are objects, so I call them sculptures or objects or installations that have photographic material in them.

MA

And where does it come from? What brought you to do more than two-dimensional photographs?

BP

I think the main intention was to recreate reality and to study photography. I wanted to see that it wasn't just the representation of something. A representation that isn't even close to what we can perceive. It is a machine that makes an image. So what does that mean? What is the difference between my image and the mechanical image? I tell the story of photography by recreating three-dimensional images from the three-dimensional space we perceive.

MA

In your creative process photography is an exploratory method. That's when you're gathering material for a project. It is not only a medium it's also a material. Do you see a difference?

BP

For me, the medium is the theory surrounding photography. The actual product is the material that works like a building block. I would split this notion: the medium and the material photography.

MA

Some photographers and artists discard the material aspect. There are various ways of showing photography. Those are conventions. Their main concerns are what the image shows. You say you make bad pictures, is representation very important to you?

BP

For me, the image carrier is part of the motif. I always perceive the whole image, even if it is on a piece of paper. When it's digital then I perceive the screen and the space around it. What's on the

picture lets me decide what it is printed on. The material it tries to imitate as an image can therefore be reproduced as real matter.

MA

It seems to me that your artworks are like photography when photography is a material object. Especially in your piece *Spacio solo tu*. I like the fact that on your website you show pictures of the cracks of the photograph. I'm guessing it has a meaning for you, whether it was intended or not. It belongs to the piece and it makes sense for it. You don't just wipe it out and start again. That's what I mean with this idea of materiality, that it is just a theoretical aspect. It's the kind of concern we usually find in very formal works from the modern time, for example. I think this concept can be applied to contemporary photography as well. As you said, we are overwhelmed by pictures, especially because they are digitalized. I think there's another way of thinking and acting about the materiality of photography. It shows another side of the problematic of this era, philosophically speaking. What do you think about this assumption? Does it apply to your artistic work? Have you thought about it? Have you come across this term before?

BP

I actually never put them together in my head. That's interesting. Let me try to do it now. Well, this materialization of photography doesn't have anything to do with the digital image. It relates to the space and the reality of space. Since we all have our own perception of the world, we have our own worlds, of course. I think it's rather a tool for me to point that out. For instance, the paper that the photograph is printed on has cracks, you will perceive them differently and then the whole image may point its finger at you and ask the question: "How do you perceive?" That's what I intended to do. I think the digital image and mass media really change our perception of the world.

In the past, postcards allowed us to travel in our heads. We've all been to Paris even though we didn't go there physically. Now with Instagram and such, it's even more real. This "simulacrum" is even more important. Maybe we can be content with just looking at images and seeing the world. For instance, my father worked 55 years on construction sites and is now retired. Every time I call him now, he's lying in bed and watching a documentary about a city. He says: "Oh, today I was in London"

or “Today I was in the Caribbean”. He sounds so happy. He never wants to travel again. He’s super comfy. In his head, this is a reality. He’s aware that it is only on TV of course, and that the images are secondhand. Still, I think that it’s interesting what it does to people, these mass images and the digital image in general.

MA

Did it change the way you photograph?

BP

In my case, Instagram actually helped me in my artistic practice. I really have this urge to take photographs of a lot of things that I see. I need that in my daily life and not as an artistic expression. I’m really glad that I can output them through this channel and not take them into my practice. That changed a lot for me. I think my practice would look different if there were no Instagram.

MA

Another conceptual term that I’d like to discuss is “plasticity”. The plasticity relates to the form and the malleability of something. “Transformation” means that a material takes another form through the action of someone or something. It is like the plasticity in our brains. You can change the brain with actions and the repetition of those actions. Then if your artworks have different “plasticities”, they can have different forms even in one project. Do those different “plasticities” become obstacles to you, technically speaking or in the process of creation? Is it difficult in an exhibition space to have those multiple objects? How is it to deal with the people managing the exhibition?

BP

You think that I put obstacles in my own way.

MA

If they are, maybe they aren’t. I wonder what they represent in the technical process, the conceptual aspect?

BP

Now you remind me of a real obstacle. Maybe you’re thinking of *Psychogeography* when you say there were different forms of photography. So, first you have an idea and then you bring it to a technician and he says “Yeah, sure”. Then, the day of the exhibition comes and he says “Oh, it doesn’t actually

work”. That’s the obstacles in a way. The rest is just play. It’s like in the studio with models. I just do it on a bigger scale. Gravity is on your side and they work, or it’s not and they don’t. That’s also what I like about this approach of photography. The material takes over. It decides what it wants to do. Take these floor covers (*Spacio solo tu*) for instance, I just literally throw them against the column or the wall and they produce their own form.

MA

In that sense, it’s like working on an installation. You launch and then you see what happens. At some point you know “this is it”. Do you use models in order to prepare this kind of process?

BP

That’s a very nice thing about this approach. The exhibition happens when it happens. You can’t plan it really. There are small details like “How will the sheet of paper fall? Will it fall? Does it change with humidity?” When an exhibition is on for six weeks, its form will definitely change. I never force a photograph or a material into something. They just do whatever they want. I focus on the image, the object as a subject as well. It has its own life. That’s what I really like.

MA

Do you have theoreticians or thinkers that influence your work? You’ve mentioned the Situationists...

BP

Yes I’ve read Guy Debord and Henry Lefebvre, a city theoretician. I also like to listen to artists like Sekula who is also a theoretician. Jan Dibbets is very interesting because he started as a sculptor and only uses photography as a tool. In the end it turned out to be just photography.

MA

I’m not an art historian but I think I remember that Dibbets was also one of the key artists who started something three-dimensional that wasn’t really carried on. Robert Heinecken was very interesting as well.

BP

Dan Graham is someone who doesn’t really work with photography but is very interesting too. He has this spatial approach and this approach towards audience that I find inspiring.

MA

Do you read American minimalists writings, like those from Donald Judd?

BP

Yes, I did in my studies. Not much anymore.

MA

Do you know Rosalind Krauss? In France, her book *Le Photographique* is considered as one of the major works on the contemporary thinking of photography. It was published in the early eighties, and it's a compilation of articles from the magazine *October*. She did an introduction for it. I guess it doesn't exist outside of the French scope. For her, the photographic is a concept. She writes about photography, but she doesn't intend to. She actually started to study photography to comment on sculpture and the work of conceptual artists. The subtitle of this book is "la théorie des écarts": the space in between.

The space can be metaphorical of course. This is not something she insists on in the book, but one can read between the lines. I think it's relevant to your work and other artworks I study, although you may disagree. Krauss describes at least three operating principles of which spacing is the first. It literally means the space between reality and the photograph, but also in photomontages, where you have spacing. What I'm proposing is that we can also do this with the actual space in three-dimensional photography. She also mentions the idea of "redoublement". It's like duplicating, repeating, but in the same spot and in the same place. It doesn't get to a series. With the repetition it seems things can just go on. I haven't found a good English translation for it yet. Do these notions make sense to you?

BP

So "redoublement" is not a copy. I totally agree with that comment on the spacing. I am not sure about that "redoublement".

MA

I would say that when you make a project with the exhibition space you are already in the "redoublement". It's like a box in a box. It's the same, but with a different angle. That's what I see in these principles that can be effective. Do you think about those different layers in the same physical place?

BP

That's what I try to do when I go to an exhibition space and take two hours. I double it to show the audience my perception. I create a stage further for their perception. By focusing on a small detail, seeing that as a double, as a copy in the exhibition space, you might think differently of the space you're in. When that happens, a lot of spectators come to me and say: "Ah, I haven't thought of this space at all. And now I see all those details". I'm not trying to teach anybody anything, only to make a twist in their perception. I offer mine as a starting point, then they can think about it differently. When it happens a lot, it's a success.

MA

Finally I would like to discuss one particular subject of debate with you coming from the photography into the contemporary art scene: the idea of post-photography. It's a bit of a vague notion, actually, an idea in the making. What do you think about it? Is it relevant to your work?

BP

I don't know it very well. As I use photography in an unconventional and unappreciated way, I wonder if my work has anything to do with the debate. Don't get me wrong, I treat it with respect. I love it, of course. But I'm trying to lose that kind of respect for the framework and that sense of sanctity. That's what's important to me. I don't know if it has anything to do with post-photography.

MA

The starting point for post-photography would be the idea that photography as we know it died at the end of the 20th century. This notion includes observations on the changes that have occurred with the emergence of digital photography, the abundance of images and the ease with which we can make and share them. There is the idea that digital tools are changing the way artists produce photographic art. This is mostly seen through the use of image appropriation, the web, etc. There is the idea of an opening for photography. Moreover, it evolves in different ways. Some artists, for example, use old techniques such as the cyanotype. They do something new with them. When I see the work of artists like you, I ask myself: is this also post-photography? Or is it something else?

BP

There is a real financial freedom that you suddenly have with digitalization. You don't treat the photograph as something sacred anymore. It's abundant and you have the liberty to print it on plastic and throw it into a corner. I think that really

changes the practice. A lot of installation artists or sculptors use images that are machine-made in their work even if you can't really see it anymore. I think that changes into a good, healthy way.



SECONDE PARTIE

Marine Allibert

Here is a wide range of your works. It's what I call a "corpus d'images", of artworks.

Bianca Pedrina

We all produce images of images in the end, don't we?

MA

Yes (laughs)

I would like you to go through them. You may arrange them by similarities in the process or by aim, even if they are years apart. So what do you see?

BP

Alright, can I make piles?

MA

Of course you can. Can you comment on how and why? You don't have to use them all.

BP

Fair enough, I'll just use my favorite ones.

MA

Yes.

BP

I really like this work because it's a recent one and it goes further than photography. I made images of the facade and then I came with an electronic microscope and made photos of the dust. It's not actual photography of course, but still it's an image-making process. What I can't do the machine can. I really like that.

This is Cloud Atlas. Here I ask: what happens when an image or an artwork is dead? That's also why

I like to talk about them as subject sometimes because they have a life and an afterlife. Well, this is all still Berlin. This is just a digital image, which is also interesting. We, other artists and I, worked with an architectural rendering maker. We gave it actual artworks. It digitalized them or we built them as 3D models. That was cool because I had been wanting to produce this sculpture for six years and it wasn't possible because of gravity. This is a nice way to work with photography as well. Those are "scans" of architectures.

MA

I noticed. Is it the same picture of the same place?

BP

It is actually.

MA

I know that a picture can be reused, transformed for different purpose.

BP

There are actually two images. The situation is a garage with a slope, and the concrete was poured horizontally with gravitation. When I was standing on the slope, I didn't adjust the tripod, so it was tilted. Actually, this is reality. In here, I just tilted the whole image to make it level again. This must be real. The frame is not real. Since we have all opportunities as photographers, we can just reinvent reality.

So these three motifs were all taken with a large format camera where you need two assistants to only lift it. And you have this spiking. I only managed to do three because each negative was quite expensive, probably around 15 francs. And then you had to develop it. That was during my studies. Only in space, the visitor's point of view alters the perception of the image. This is why I took this photograph of the photograph standing in space. You look at the sculpture like you would in reality. Then I photograph it from a different angle and put it in front. The whole perception of the artworks changes with the movement of the texture.

MA

This specific mode of display, is it because of it being the sculpture on the image, because of the rules of the exhibition space?

BP

There is a sort of "redoublement", definitely. Sorry, I'm just using your notion.

MA

No, don't worry. It means that you're trying it out to see if it makes sense to you when you talk about you. That's good.

BP

Yes. The form doubles the form in the motive, which doubles the form of the artwork. There's a similarity. Maybe you can perceive it in that way somehow. It was just leaning against the existing wall as well, so you have a bit of a "trompe l'oeil", something that is also very interesting, but can be exhausting very fast too.

MA

You can push them aside if you're finished with them, or you can just pile them up.

BP

I'll just put it away then.

MA

When you arrive, do you sometimes discuss it with the curator? You say: "I would like to build this so that I can put the image on it", and they say something like "Hum, why don't you just put it on the wall?" Do they discuss your three-dimensional ideas or urges?

BP

Well, I usually get invited because of that, so they're really sad if I don't do three-dimension. It depends really. As I mentioned earlier, one particular space was not prepared for simple things like dust or the size of my work and the door size of the space and stuff like that. They didn't trust me. It's always about trust, with any art. Since there is this very strict notion of photography, that it's a very clean and a very small thing that you can usually just hang. Sometimes expectations are different.

MA

I was wondering if this was the same location.

BP

No, it's not but that's a good question.

MA

I feel like it was the same process.

BP

You're absolutely right. These came before that. I was walking through the night in Basel and just looked up and saw these very minimalist sculptures. The same ones that appear on the undersides of balconies when you're looking down. Of course if you make an image with flash, the surroundings disappear when it turns black. Blackness can also be interpreted as nothingness. So what happens if the material in the photograph, which we think is the only material around, is being accented or treated as a material and the nothingness just strips down? That's what I tried to do here. I also question the reality of the photograph, and then of course you can find this little critique of the institution in it. You can read it differently. This was the actual corner of the roof underneath my balcony, one level above where I lived. I made a photo every day for a year. It's the journal of this building, of this one corner especially.

MA

What I like about this project, if I may, is that in a certain way you reveal some of the qualities and materiality of the photographic paper. I think it's just a printing paper but it is photographic paper with the qualities we usually expect from a photograph. There you also show that, in its 3D form, it is modelled by the lights that surround it. It makes it more voluminous. Usually when you hang it, you don't want any lights, but here you showcase it because it is one of the characteristics of this paper. That's what usually makes the more characteristic pictures, you know? And I imagine, because I haven't seen it, that you wouldn't want me to touch it because we usually need to be very cautious with photographic paper, which we don't need to read those.

Well, I like what it says about this ordinary surface on the photographic image, but in a different way.

BP

The Holiness of it, again, yes.

That's also something that really changes with the movement of the spectator. Actually, this installation is 18 meters long and you're supposed to go through it like you're going through a book,

and every time you change it, its backside is white. It's this aluminum Dibond material. So it also shows how it's built. I never hide anything. Sometimes you may see screws and sometimes you may see how it's hung. It's part of the image as well. And every time somebody goes through it, the whole installation looks totally different because everybody has different ways of going through it.

MA

So it leaves a trace of the viewing.

BP

Yes, of looking. Usually of course, you just go around and you shouldn't touch it, but you can that's your liberty. Here, however, you have to.

MA

Do you accept that the public, the audience touches your work? Institutions don't usually allow it, even if participation is encouraged, even if you say they can, they won't allow it, otherwise it deteriorates quickly. As an artist, do you mind people touching?

BP

Well, yes, but it depends. These days I really just produce stuff that you can even walk over, and I urge people to do it. Other works, however, I was still a bit... I didn't allow it because, of course you can just throw it away afterwards or you can leave them and it becomes a part of the artwork. But it wasn't like that. That was not the topic of the work. So I didn't want that.

MA

Alright.

BP

I think it really is about the content. If this transformation [by the spectators] is also part of the content, then of course it makes sense. But if it's not, can they also just treat it the classical way? I don't think so. I mean, it sucks to not be able to touch things.

BP

And this is gone forever.

MA

Correct me if I'm wrong but as I understand, there were two versions of the smaller one. Are both of them gone?

BP

Yes. I did build them really badly. Actually, this was all plaster to refabricate the stucco, which is plaster that is pressed and then polished. You can find it in every church in Italy.

It's like fake marble. It's a real marvel, but this is fake. Like in the Pantheon.

MA

I see.

BP

So that's down. And this is up. The ceiling is made of concrete. That's why I was interested in that.

MA

You said you don't really change your pictures, but these are collages.

BP

These are actual models. It's not the same. It's just the same image. I tried to build that on a bigger scale, but it didn't work, so we remodeled it digitally. It works well as a model because it's this paper.

MA

They are models that you actually took a picture of?

BP

Yes.

MA

That's interesting, because there are other artists that I look into that install pictures and then photograph them. That's kind of the same, but in a smaller scale. You don't intervene though, apart from the manual treatment. You don't use digital tools.

BP

No, I use the physical. I've never thought of it. Thanks.

MA

I'm going to pick a few ones, of course it might make more sense with several of them. I think with those examples, you're actually making a statement about the way of showing photography. Especially with the motif of the frame going over the frame, the "passe-partout", changing the orientation... Should it be in the middle, or should it be straight? And of course, I love this one too. It

just goes with the wall. It's a frame, but it needs to follow the wall, just like that. I like it. And of course, there's this one on the floor. It's like a sculpture on the pedestal. Of course you show it as a picture, a material. It's not plastic. It's not a floor cover, like another work of yours. So it's still photographic paper.

Have you got any actual criticisms of the photographic conventions, of the sacralization of photography?

BP

Well, Yes. Here I play that with the Alphabet of the classical treatment of photography. The other ones maybe are different, because there are different materials that are not usually worked in the photography field. Of course, here you have proper frames.

This pedestal also is an artwork actually, because it was a reference to the heating system on the ceiling. So it also has a wallpaper on it, but you can't see. Yet, of course, it still works as a pedestal. I wanted it to be this classical thing, but also the photograph resurfacing. I'm not sure if I would put that one in this. I see it as a sculpture and these I see more as images. I mean as framed photography.

MA

I see.

BP

Of course there you can ask yourself, is it an object or not?

MA

In relation to what I'm studying, as I've explained it to you earlier, I call it a three-dimensional photographic practice. Even if this may be the most two-dimensional of your work, there is still a gesture, a statement of the artist that it's something more than two-dimensional, it still qualifies as a three-dimensional practice.

BP

You're quite right because this is the reference to reality, then it becomes three-dimensional in your head. That's what I think is interesting with this notion that you propose. It doesn't have to be like: "Oh, it's round. Oh, I can touch it". No, it can be the reference. A two-dimensional image actually derives from the three-dimensional reality. Of

course, we know that you can still point a finger at it, and you can just change it in your head.

MA

Basically, as you said in the beginning, it actually is a matter of perception.

BP

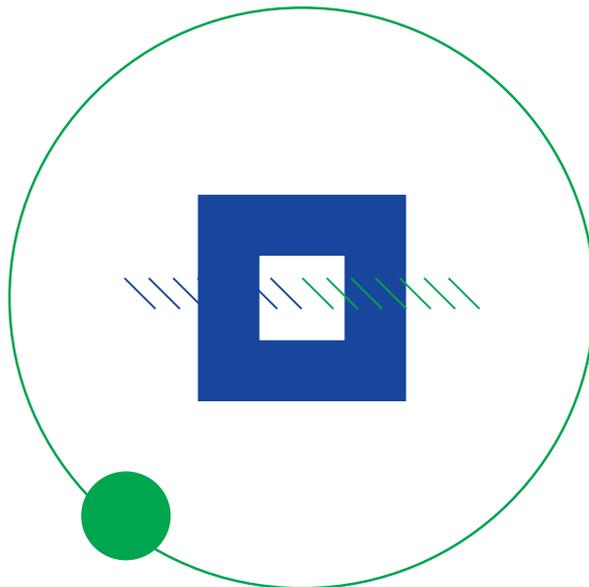
The spectator makes the artwork.

MA

Marcel Duchamp.

BP

(Laugh) Last statement.



Le 19 Novembre 2019

Aubervilliers, Atelier de l'artiste, Aubervilliers



Entretien avec

AURÉLIE PÉTREL

PREMIÈRE PARTIE

Marine Alibert

Peux-tu résumer brièvement le cœur de ton travail artistique, que ce soit en termes de sujet ou de méthode ?

Aurélie Pétrel

Alors je vais plutôt parler de la méthode car, en photographie, le sujet ce n'est pas si simple. J'essaie d'éviter de travailler sur un sujet en particulier mais plutôt sur des terrains. Même en tant qu'enseignante, j'évite de parler de sujet, je me débrouille toujours pour ne pas évoquer ce terme. Ma méthode s'est calée au fur et à mesure des années. C'est plus un processus, parce qu'au départ j'avais une pratique 100 % photographique. Je produisais un certain nombre de prises de vues liées à un terrain géographique particulier. Au début, je ne problématisais pas. J'étais dans un rapport à la photographie professionnelle de reportages. J'ai postulé à 19 ans pour rentrer à l'ONU pour partir sur des conflits, etc. Finalement, j'ai été acceptée aux Beaux-Arts (École nationale des beaux-arts de Lyon) et ça a bousculé le rapport que j'avais avec l'image photographique. Pendant une partie de mes études, j'ai donc mis de côté la photographie. Ma pratique photographique quotidienne s'est un peu distendue. Je ne faisais plus forcément des photographies tous les jours en 2^e et 3^e années car j'étais prise par d'autres recherches, d'autres lectures. En fait, j'étais un peu gênée par cette pratique que j'avais de la photographie. Elle existait réellement d'un point de vue temporel, dans mon emploi du temps, mais je ne montrais pas les prises de vues car je n'avais pas résolu ce qui faisait que je déclenchais des prises de vues, si ce n'était le plaisir de partir sur un terrain. Je ne me sentais pas légitime dans ma pratique photographique aux Beaux-Arts, quelque chose dysfonctionnait. Je sentais que la place des prises de vues que je réalisais n'était pas forcément acceptée de manière directe ou en l'état aux Beaux-Arts.

Et d'ailleurs, je pense que c'était assez intéressant. J'ai tenté un concours, j'ai été reçu. Si je ne l'avais pas eu, je parlais sur le parcours de la photographie professionnelle. Je me serai probablement orientée vers photoreporter itinérant.

Pour en revenir à la méthodologie, il m'a fallu plusieurs années et désormais j'ai un protocole de travail. J'ai dû clarifier le rapport entre cette pratique photographique régulière et ce que je mettais en place dans mon travail artistique. J'ai constaté que mon regard commençait à s'articuler, à se densifier sur certaines positions et manières d'assumer ou pas les positions. Du coup, j'ai déterminé différents points géographiques. J'ai gardé ce que j'avais dès le départ : travailler sur un terrain. Avec cette méthode, j'ai ouvert les terrains à des villes et je suis parti en déplacement à Paris. Pour moi, qui n'étais pas parisienne, cela me permet cette acuité particulière qu'on ne fait pas « partie de ». Il y a eu Paris – et c'est toujours le cas même si dans la réalité je fais très peu de photos ici, mais je suis en mode d'observation très régulièrement – après Montréal et aujourd'hui il y a huit villes. Et le fait de travailler autant de terrains me donne une liberté. J'ai gagné cette légitimité que je cherchais pour pouvoir véritablement montrer des prises de vues qui a priori sont anodines mais qui, dans une installation ou dans l'articulation d'une série, prennent tout leur sens. À chaque déplacement dans un terrain photographique, je rencontre différentes personnes comme des architectes pour comprendre, par exemple, la manière dont un bâtiment ou un plan urbain a été pensé. Il y a un an, je suis partie à Montréal et puis à Tokyo pour voir les réalisations de l'architecte américain Peter Eisenman. Une fois sur place, je regarde aussi d'autres choses. Ce sont des temps où je suis complètement en éveil et tout le reste est mis de côté. Je suis uniquement en phase de photographe. Je réfléchis en termes de cadrage et je pense à toutes les problématiques photographiques. Une fois que cela est posé, la suite du travail se met en place, comme celui de l'activation qui amène à une tridimensionnalité, mais physique cette fois-ci, parce que la tridimensionnalité existe dans la prise de vue elle-même.

Ce meuble-là, que j'appelle « jachère », contient toutes les « prises de vues latentes ». Quand je reviens de déplacement, j'édite une planche contact, je fais des tirages de lecture, j'accroche des tirages de lecture sur différents murs de l'atelier. Au bout d'un certain temps, je garde un nombre de tirages

et je les fais exister en tirages barytés 50 x 60 cm. C'est comme un redémarrage à zéro. C'est un « reset » parce que j'utilise plein d'appareils photos (chambre, compact, etc). Ce format remet à plat toutes les images au même statut y compris des images que je peux réaliser – même si ça m'arrive très peu – dans un logiciel de 3D. Elles sont toutes numérotées par ordre d'arrivée. Aujourd'hui, j'arrive à peu près à mille. J'ai fait exister ce meuble en 2014. Avant ce n'était qu'un meuble à plans, mais c'était déjà ce même type de tirage. Il y a un certain nombre de boîtes sans acide et en fait, au mieux, je peux les doubler. Sur un terrain, je place toujours un cadre temporel, par exemple partir deux semaines en déplacement, partir trois mois comme je vais bientôt le faire au Japon. Tout doit rentrer dans ce cadre. Cette coupure dans mon quotidien me fait penser au noir entre deux prises de vue sur la pellicule, et elle est essentielle. S'il n'y a pas de coupure, de cadrage, de format alors il n'y a pas de hors-champ, pas d'ellipse, rien de ce qui permet de jouer en photographie. Je l'ai étendu sur tout un mode de fonctionnement, de vie. C'est pour cela que je vis sur plusieurs géographies. Même si avoir trois ou quatre géographies commence à faire beaucoup dans une vie quotidienne, même privée. Je vais réduire mais je pense que j'ai construit une vie qui fait que j'aurai au moins deux points d'ancrage. À mon sens, cette coupure est fondamentale.

MA

On a déjà commencé à parler ensemble de la théorie des écarts, est-ce que ce noir est un espacement, ou justement simplement un écart ?

AP

Pour l'instant, je le vois comme une coupure, une coupe franche. Je ne suis jamais deux jours dans la même ville, j'aimerais bien arriver à stabiliser dix jours pour des questions de vie mais aussi pour des raisons écologiques. Ce sont des villes qui ne permettent pas de prendre la voiture. Je suis obligée d'être en train ou en avion et quand on prend le train, il y a une coupure nette qui se fait. Les écarts, c'est autre chose. En tout cas, il y a une distance qui se fait, qui est parfois douloureuse, car on met du temps à s'installer. Ma routine est de me déplacer et chaque ville a son propre rythme. Je m'adapte à cette fréquence. C'est donc souvent douloureux quand je monte dans ce train. Et ensuite, je bascule sur le rythme de la ville qui

m'attend. En étant dans une ville, je pense à l'autre, et j'oublie ce qui est la réalité matérielle, physique de l'autre ville (rythme, fréquence, modes de fonctionnement internes). Je l'observe à distance et je mets en place un processus. Je me projette dans des enquêtes, des hypothèses, etc. Je fonctionne en différé depuis le début de mon travail.

MA

Tu as donc huit terrains. Jusqu'à quand penses-tu travailler avec eux ?

Y-a-t-il une date de fin précise ?

AP

En fait, ils se sont accumulés. De manière complètement utopique, pendant 4 ans, j'ai cru qu'il n'y en aurait pas d'autres. Finalement, il y a 3 ans, plusieurs personnes de Beyrouth m'ont invitée donc j'ai fait une première résidence, puis une deuxième, puis une troisième. Étant donné que je travaille depuis New York, Paris, Berlin, Shanghai, Tokyo et Genève, il y avait pour moi une certaine logique à passer par ce territoire. Au début, c'était presque trop pour moi ce terrain. D'un point de vue géopolitique, Beyrouth redistribue les mêmes pouvoirs politiques. J'ai toujours peur de me disperser vu la manière dont je fonctionne. Dans ce cas-là, je suis obligée de mettre entre parenthèses d'autres villes. Je ne peux pas non plus me déplacer en permanence partout, ça serait complètement fou. Je me concentre sur Beyrouth. Je vais faire cela plusieurs années, de la même manière que j'ai travaillé à Shanghai et dans ses périphéries pendant une dizaine d'années. Cela fait presque 5 ans que je ne suis pas retournée en Chine. Je pense que je ferai un autre projet à Shanghai, en restant plusieurs mois peut-être dans 3 ou 4 ans. En tout cas, aujourd'hui, je pense les choses de cette manière-là. Prochainement, je pars 3 mois, non pas à Tokyo mais à Kyoto. Être à Kyoto, c'est aussi une manière d'observer Tokyo, de voir un autre rythme. Par contre, tous les pays du continent africain, il y a toujours cette question de légitimité qui revient en permanence et que je n'ai pas résolue.

MA

Un jour peut-être ?

AP

Dans ce cas-là, il faudrait qu'il y ait une ou des rencontres particulières. Il ne faut jamais dire jamais.

MA

Pourquoi la question de la légitimité se pose-t-elle pour toi par rapport à l'Afrique et pas sur l'Asie ?

AP

J'ai vraiment vécu en Chine et au Japon. J'ai quand même pris le temps de faire un DU de Chinois et je suis rentrée un peu plus dans ce pays. Mes prises de vues sont réalisées par une Occidentale, j'ai conscience de cela, mais généralement je travaille en collaboration. À Beyrouth, je vais travailler en collaboration avec un artiste qui pratique l'image en mouvement. Et je travaille aussi avec des historiens, des historiens de l'art. La question de la légitimité n'est pas simple pour moi, mais ça ne m'empêche pas de faire des prises de vues. Ensuite je les situe et les remets en perspective. Parfois, j'écris des partitions photographiques et je laisse la main à quelqu'un d'autre. Je laisse l'appareil photo, et j'injecte dans mes prises de vues latentes des prises de vues d'autres photographes. Ça m'arrive très peu, mais cela s'est déjà produit.

MA

Ce dilemme entre l'opérateur et l'auteur est intéressant : qui prend la photo ?

Si ce n'est pas le photographe qui imagine la pièce, le processus créatif, est-ce que c'est une image qui lui appartient ?

AP

Ce sont des questions qui sont complexes mais pour moi l'opérateur n'est pas forcément l'auteur. Ensuite, ça dépend de quelles prises de vues. J'ai déjà envoyé un photographe sur le terrain car j'étais coincée avec mon emploi du temps d'enseignante et j'ai tenté de guider au téléphone pendant la prise de vue. Je photographie très souvent avec un 50 mm, j'avais fait tous les pré réglages, caler la hauteur, etc. Même en téléguidant, il y a forcément un cadrage. Par exemple, le fait que si on fait un pas de côté, on va avoir ou non un lampadaire qui va peut-être nous permettre de cadrer le personnage. C'est pour cela que légalement les négatifs appartiennent au photographe et c'est la même chose pour les fichiers. Tout à l'heure, j'étais en conversation avec un photographe et quelqu'un proche de la scène artistique photographique contemporaine avec un regard assez aiguisé et ces questions de collaboration sont arrivés sur la table. Je fais intervenir beaucoup de gens. Parfois, il est facile de déterminer que telle personne qui

a participé au projet n'est qu'assistant et que telle autre est plus ambiguë alors qu'en fait c'est l'ensemble de l'équipe qui est à considérer. Au cinéma, par exemple, ils ont évacué la question : il y a un réalisateur. Il dirige l'ensemble dans la durée, sur plusieurs années. Il crée une méthodologie et une écriture. Moi, je me base plutôt là-dessus. La méthodologie c'est toujours de collaborer sur différents degrés et dans différents domaines. Au fur et à mesure, une pièce va émerger. Depuis une quinzaine d'années, mon écriture s'est mise en place.

MA

Tu m'as donc décrit ton protocole autour de terrains. Empruntes-tu le terme à l'anthropologie et l'ethnographie ?

AP

Je l'emprunte plutôt au reportage. Devenir invisible et être complètement dans un terrain d'étude, cela prend du temps. L'une des spécificités de mon travail est vraiment la durée. Il y a quand même des choses qui sont proches d'une certaine façon de l'anthropologie et de l'ethnographie. Quand on est en reportage, on pense tout de suite au reportage courte durée alors qu'il y en a de très longue durée. La durée change pas mal de choses. Quand on travaille avec différentes personnes, il faut être présent un certain temps. C'est la même chose avec l'entretien que l'on est en train de faire, si on avait commencé directement cela aurait été un peu abrupt, forcément. Quand on est photographe, il faut réussir à faire en sorte que l'appareil ne soit pas gênant, crispant.

MA

Est-ce que ton protocole se reporte également sur le travail que tu réalises en duo ?

AP

Non ce sont d'autres protocoles, complètement différents. Dans ce qui est donné à voir, on sent que cela vient de Vincent Roumagnac ou de mon écriture. Par contre, la manière de travailler et les enjeux sont assez différents. Il y a des croisements avec nos deux solos. On a tous les deux nos vies professionnelles, on a tous les deux un solo, et Vincent vit à Helsinki et voyage. On a des grilles sur lesquelles on se cale pour pouvoir travailler même si on est en déplacement et on se voit, au minimum, tous les deux mois. C'est assez étonnant parce

qu'on s'est connus comme ça. Quelqu'un qui nous connaissait bien nous a fait nous rencontrer autour d'un café alors que Vincent partait en Argentine et moi à Tokyo. On avait une heure devant nous. On n'avait jamais été dans les mêmes villes, au même moment. On se croisait par hasard ou on provoquait des rencontres à l'étranger mais ce n'était jamais plus d'une heure. Souvent, le temps que j'arrive, lui partait. Donc on s'est vus parfois à l'aéroport ou pour un café avant que je parte pour l'aéroport. C'était assez drôle comme mode de fonctionnement. En tout cas, cela a conditionné la manière de fonctionner d'aujourd'hui. On sait qu'il faut qu'on se voie quand même régulièrement car c'est difficile de travailler à distance. Là, on va partir au Japon trois mois tous les deux. On ne se voit pas beaucoup, mais on reste vraiment en lien. On discute du fond, on échange des lectures, etc. Alors, quand on se met à travailler, on a des préalables qui font qu'on est d'accord tout de suite. Je n'ai même pas de souvenirs où c'était compliqué. Il perçoit tout de suite ce à quoi je suis en train de penser ou imaginer. C'est pareil de mon côté. Il y a des moments où on pourrait sentir qu'on est UN. C'est assez étrange cette manière dont on travaille ensemble. Il y a des prises de vue latentes que l'on appelle « le fond collection ». C'est la même taille, la même chose que dans mon solo. Pourquoi changer ?

Les photos du fond collection arrivent après. Mes prises de vues latentes peuvent exister en tant que telles, il n'y a pas de hiérarchie avec une activation ou une autre, alors que les images de collection viennent plusieurs mois après avoir fait une pièce. En ce moment, on fait notre troisième pièce photo-scénique. C'est le deuxième temps du Duo. Le premier temps nous faisons des installations à protocole de réactivations puis à un moment donné, on s'est essouffés. C'est comme des cycles : on a ressenti la nécessité de changer. Quelques mois après avoir fait une installation, on choisit de faire remonter cinq ou six prises de vues. Ce n'est plus tout à fait le même vocabulaire. On les fait remonter pour stabiliser quelque chose.

MA

Ces vues, est-ce que ce sont des images qui sont susceptibles d'être montrées à nouveau ?

AP

Non, elles existent en parallèle. En fait, avec les installations à protocole de réactivations, il y a

plusieurs états de la pièce que l'on montre. Elle peut être dans un état de compactage, dépliée, installée à l'échelle 1. Il y a plusieurs possibilités et c'est Vincent, qui pendant le temps d'exposition, vient déplacer une station à une autre à des moments complètement aléatoires. On n'est pas obligés de se déplacer à l'étranger mais comme on n'habite pas dans les mêmes pays, forcément l'un des deux est obligé de se déplacer. On travaille du premier jour de la résidence jusqu'au dernier jour et ça ne va pas sortir de ce cadre. Quand on a travaillé sur *Le Songe d'une nuit d'été* par exemple, le matin, on travaillait sur le découpage des scènes et l'après-midi on jouait devant un public non existant. L'appareil photo était là, soit je prenais les photos, soit Vincent. C'est souvent moi, mais parfois je suis aussi de l'autre côté. Une fois que l'on a joué l'ensemble des scènes que l'on a pensées, on fait exister un nombre de tirages pour pouvoir faire des objets photographiques comme j'ai l'habitude de le faire dans mon travail. On ramène plein d'autres objets et puis la pièce est cadrée. Je ne suis pas synthétique quand je parle du duo [Rires]. Je ne l'ai pas tout à fait intégré. J'ai besoin d'en parler beaucoup plus. Je pense que je refuse de l'assimiler pleinement. Ce n'est pas mécanique même si c'est très cadré, c'est une grille.

MA

Dans le portfolio de votre duo, j'ai remarqué beaucoup de photographies de vous en train de travailler. On a des prises de vues d'une tierce personne qui vous regarde tous les deux en train de faire. C'est différent de la plupart des prises de vues de ton travail. On sent la particularité de ce processus de collaboration. Cela passe par l'action, la mobilisation de l'installation, et surtout de vous qui vous regardez travailler.

AP

Nous, je pense qu'on ne le voit pas tout à fait comme ça, mais c'est malgré tout assez juste. Je pense que l'on observe la manière dont l'autre va s'approprier ce qu'on amène sur la table pour élaborer. On n'a pas les mêmes prismes de lecture et c'est ce qui fait la force du duo, et le fait que ça tienne dans la durée. Ça ne se fait pas tout seul. Il faut que l'on fasse attention, car ça pourrait trop s'étirer et lâcher mais on en est vraiment loin. Vincent m'avait fait remarquer : si on va se revoir la semaine d'après ou le lendemain, parfois six

mois après, je dis au revoir comme si je disais « à demain ». C'est pareil pour le « bonjour ».

MA

J'aimerais savoir maintenant comment tu prépares une exposition. Ce n'est pas ordinaire. Je pense à ton exposition *SoixanteDixSept Experiment*, où il y avait deux phases dans l'exposition. Est-ce quelque chose que tu pratiques souvent ?

Tu donnes à voir un processus au travail pendant les expositions. Est-ce que c'est quelque chose que parfois tu explores ?

AP

Plusieurs artistes ont, je pense, ce rapport aux expositions. L'école des Beaux-Arts de Lyon était assez compétitive. Pourtant, depuis toute petite, j'ai toujours été habituée à m'entraîner mais dans le sport ce n'était pas pareil. Au pire on arrive 2e, 5e mais personne n'était éliminé. Même si quelqu'un se blessait, c'était juste un temps, et c'était plus ou moins simple de revenir. Ce n'est pas la même compétition que celle du « c'est ça ou ce n'est rien ». Après mon diplôme, je n'osais pas faire des expos. Ça me paralysait ! Je sentais bien que je n'avais pas réglé cette notion de tridimensionnalité. En tout cas cet usage de l'espace, ce dialogue avec lui et cette pratique de la photographie qui était centrale mais invisible. Je n'avais pas réglé les deux, alors je m'interdisais d'exposer. Pour moi, une exposition est un temps particulier. J'avais cette sensation qu'il fallait tout donner et qu'il n'y avait pas de filet. C'est aussi la raison pour laquelle je suis partie à l'étranger. Je sentais moins de pression. Même si j'enseignais à la prépa des Beaux-Arts de Lyon et que je participais à des expos collectives pour lesquels il y avait moins d'enjeux pour moi. Dans une expo collective, on travaille sur une pièce seule. Même si on peut dialoguer avec les autres et avec l'espace, les enjeux sont différents. J'ai fait une première exposition personnelle *Polygone*. À partir de là, j'ai défini tout le protocole de travail et j'ai fait exister les premières pièces comme *Tokyo Bay* qui utilisaient à la fois l'espace bidimensionnel et tridimensionnel. J'avais appelé cette exposition *Polygone* car c'était une sorte de manifeste de la pratique que j'allais déployer. Ce titre me permettait à la fois de poser une démarche tout en ayant une forme qui n'est pas figée. Un polygone, comme son nom l'indique, on ne connaît pas le nombre de côtés. Chacun génère mentalement une forme à la lecture ou

l'écoute du terme polygone. Quand je présentais cette exposition, je proposais d'entrer par une entrée thématique : soit la méta-photographie, soit le rapport à l'espace, soit l'image située, soit au terrain photographique.

À ce moment-là, c'était essentiellement Shanghai et Tokyo. Dans les expositions suivantes, je déployais un des sillons que j'avais creusé pendant 5 et dix ans. L'exposition au Centre de Photographie d'Ile de France (CPIF) mettait un point final à tous les sillons que j'avais pu explorer pendant *Polygone*. À partir de l'exposition *SoixanteDixSept Experiment*, j'ai changé de mode de fonctionnement où une exposition devient un temps de monstration et de développement, de révélation d'une pièce ou d'un corpus en cours. Au CPIF, c'était un redémarrage. Avant l'exposition, j'ai proposé à Nathalie Giraudeau de faire un préalable de trois semaines. Ce temps-là s'appelait *35 millimètres* en référence au film photographique. J'ai recommencé à faire des prises de vues dans ce laboratoire et aujourd'hui encore je continue d'utiliser des prises de vue latentes remontées de ce temps zéro. C'était surtout l'arrêt d'une période et l'ouverture d'une autre. Maintenant, chaque exposition se nourrit de la précédente. Pour l'instant je travaille sur le terrain Beyrouth. L'exposition à Vélizy est suivie de celle au Grand Café à Saint Nazaire et celle à la Halle des Bouchers. Ces trois expositions me permettent de faire exister à chaque fois une à deux prises de vue latentes pour pouvoir commencer à construire une installation. À Bruxelles, ce printemps, je vais pouvoir faire coexister toutes les propositions que ces trois centres d'Art Contemporain m'ont permis de révéler. Audrey Ilouz (commissaire de l'exposition *L'image située*) a été la première à m'inviter. Je lui ai dit que j'étais en train de travailler sur les trois déplacements que j'ai fait à Beyrouth. C'était l'occasion de voir si je pouvais commencer à activer l'une des prises de vues latentes. En général, je demande les plans des centres d'arts, je m'y rends et je discute beaucoup avec la ou le commissaire qui m'invite. Ma proposition de pièce contient alors dans son ADN ce dialogue accompagné de celui qu'elle-même génère, par sa facture, avec le lieu d'accueil. Par exemple, l'espace d'exposition de L'Onde à Vélizy est très haut de plafond. Il donne la sensation d'être assez étroit. J'ai pesé cette pièce photographique en verre pour être à plus de 3 mètres de haut et son format reprend celui des vitres de cette grande façade. Cette pièce est figée. Elle est cristallisée dans cet état. Elle dialoguera

plus tard avec les autres propositions que j'ai fait exister au Grand Café et que j'ai pensées en simultané car les vernissages étaient à un mois d'écart. Pour moi c'est une série. Les pièces du Grand Café dans leur facture sont aussi chargées des spécificités du lieu. Mes expositions peuvent être déplacées ailleurs mais elles sont chargées du lieu qui les accueille. Je pense les pièces de la même manière. Il est important qu'elles soient chargées sans que cela empêche une autonomie de la pièce. C'est tout un système de compromis pour pouvoir les faire exister en tant que telles dans le lieu. Je crée un vrai dialogue avec l'architecture. Souvent, je creuse beaucoup plus loin : l'historique du lieu, son emplacement dans la ville. Il y a toute une recherche qui s'opère, et qui du coup est opérante dans les choix pour déterminer l'ensemble des paramètres qui génèrent l'œuvre.

MA

Cela me paraît cohérent. Je pense aussi que l'architecture n'est pas simplement le bâtiment dans lequel on est. Quand on construit une architecture, on prend en compte un contexte, une histoire, les conditions urbaines, qu'il faut lire en filigrane.

AP

Ça paraît logique. J'ai beaucoup travaillé avec des architectes et je pense que ça m'a beaucoup influencée.

MA

Dirais-tu que tes pièces tridimensionnelles sont davantage en lien avec la sculpture ou l'architecture ?

AP

À mon sens, elles sont architecturées par rapport aux matériaux utilisés. Aussi, je travaille sur plan et je fais des maquettes. Par exemple la pièce *Partition Fukushima*, existait d'abord en A4, ensuite je suis allée rencontrer des artisans qui m'ont donné leurs conseils. Je travaille souvent avec les mêmes personnes et elles s'autorisent à prendre une place dans le projet car je suis très à l'écoute. C'est vraiment une collaboration sans hiérarchie. De ce point de vue, cela ressemble aux méthodes d'un cabinet d'architectes. J'ai construit mon travail avec des lectures d'architectes telles qu'Architecture Radicale et en regardant la collection du Frac Centre. Ils m'ont invitée une année, et depuis j'ai

gardé des liens étroits avec les deux commissaires qui aujourd'hui sont indépendants. C'était une rencontre forte et incarnée. Je sortais d'un dialogue silencieux entre le livre, les différentes recherches que j'avais pu faire sur internet et les différentes expos que j'avais vues. Là, je dialoguais avec deux personnes complètement passionnées et expertes du domaine.

Néanmoins, étant donné leur échelle, mes pièces restent de la sculpture parce qu'elles sont petites par rapport à un bâtiment. Tout rentre dans une voiture, c'est un de mes paramètres [Rires].

MA

Idéalement, cela ne devrait pas être un paramètre mais c'est prendre le risque de ne pas pouvoir les stocker, si elles sont monumentales.

AP

Souvent, je redistribue les pièces. Avec le duo par exemple, il y a beaucoup de propositions qui sont recto/verso. Ou, un autre exemple, tout le mobilier dans MA petite maison à la montagne a été utilisé dans une pièce. J'ai eu un long rendez-vous de travail hier avec Vincent et il aimerait véritablement – et je pense qu'il a raison – présenter les trois pièces photo-scéniques simultanément. L'année prochaine, on aura l'occasion d'en présenter deux. Or si vraiment on présente les trois, je n'aurais pas de lit, ni de table. Je vais être dépouillée. Ce sera drôle.

MA

À quel moment et pourquoi es-tu passé à des formes tridimensionnelles ?

AP

Je l'analyse de cette manière-là. D'abord, aux Beaux-Arts, je ne donnais pas ou quasiment pas à voir mes prises de vues. Par contre, on me surnommait « le photographe ». Étonnamment, j'avais décidé de vraiment expérimenter tout ce qui était proposé. J'ai vraiment pu travailler dans chaque atelier pour comprendre les techniques, discuter avec les artistes-enseignants, etc. En termes de production, j'ai commencé à travailler sur des structures qui puissent présenter des tirages ou des images projetées. Au dernier moment j'enlevais les images donc ce n'étaient plus que des structures de monstration sans rien à montrer.

MA

C'était pourtant bien des structures pensées pour des images photographiques, n'est-ce pas ?

AP

Oui. Je me souviens que j'avais fait des étagères pour poser des volumes aussi, et finalement j'enlevais tout. Notamment lors de mon diplôme de 3^e année, j'ai présenté un objet évidé de son contenu. L'expérience qu'on en faisait m'importait. Si un écran ou une étagère était là, c'était lié à quelque chose de l'ordre de l'anecdote avec à un moment donné une nécessité. J'ai continué à approfondir le volume et la manière dont le corps est tout aussi important dans le rapport à l'œuvre, qu'elle soit bidimensionnelle ou tridimensionnelle. Je prenais en compte le corps entier, pas uniquement le regard. Je m'appuyais par exemple sur des empan de lecture, des choses comme ça. Lors d'un voyage au Japon, j'ai réussi à réunir mes deux pratiques avec une prise de vue qui s'appelle Chapitre 1. C'est un atelier de verre à Kobe. La personne a accepté de m'accueillir et j'ai pris conscience à ce moment-là qu'on pouvait enlever le blanc de l'image. En photographie, il n'y a pas de blanc. C'est le blanc du papier qui fait le blanc. En enlevant le blanc de l'image, je revenais aux plaques photographiques, sauf que là, elles étaient en couleur. Je suis arrivée à la transparence. Ensuite *Tokyo Bay* est arrivé très vite. C'est comme ça que j'ai commencé à travailler sur une tranche d'espace et de temps. J'avais le couple vitesse / diaphragme, mais en plus j'ai rajouté la durée ce qui m'a amené du volume. Dans *Tokyo Bay*, le fait que la projection du soleil génère celle sur le mur, ça amène le volume. Ce n'est plus un segment. À partir du moment où il y a un troisième point, on peut commencer à construire. C'est comme ça que j'ai commencé à déployer dans les trois dimensions, et après tout le reste.

Aux Beaux-Arts de Lyon, Eli During, qui est philosophe, enseignait à ce moment-là et ça m'a complètement emportée : la géométrie non euclidienne, etc. Je découvrais. Je me suis engouffrée dans ce qu'il proposait et, ensuite, je l'ai rattaché à des problématiques photographiques. Il y a eu : enlever le blanc de l'image, détacher l'image académique du mur, puis lui enlever le cadre... Ça s'est fait par étapes jusqu'à en arriver à des formes de découpe. Le fait d'avoir déconstruit donne à mon travail cette particularité. Chaque geste a

dû être légitimé par une pensée. Je venais de la photographie et ce n'était quand même pas facile dans les années 2005-2006-2007, de découper ou tordre une photo. Et puis, pourquoi faire cela ?

MA

C'étaient des périodes où tu étais encore en formation, n'est-ce pas ?

AP

Je suis sortie en 2006. L'exposition *Polygone* n'est arrivée qu'en 2011. Il m'a fallu du temps. Entre les deux, j'avais participé à une exposition au Palais de Tokyo, mais je ne l'avais pas considéré comme une exposition. Je l'avais conçu comme une expérimentation sur les réflexions que je menais à ce moment-là, pour trouver un équilibre entre un volume et une prise de vue insérée dans ce volume-là. Le volume ne devait pas prendre le pas sur la prise de vue et ni l'image sur le volume. Je cherchais ce point d'équilibre. Ce sont les premières pièces que j'ai fait exister et qui s'appellent *Modules et variations*. Ce sont des modules très simples, avec une image insérée. Il n'y avait pas encore le rapport au lieu. C'étaient des volumes, des coins de pièces de 74 x 59 x 90 cm. Je les mettais dans plusieurs sens. Sur chacun, il y avait une photographie opaque, translucide, ou transparente qui avait encore son statut de tirage photographique. L'association des deux qui faisait tenir cet équilibre.

MA

C'est intéressant. J'ai ressenti cela, moi aussi, en tant qu'étudiante. Jusqu'à récemment, j'avais l'impression, qu'on ne pouvait pas toucher à la photographie, la froisser, la plier... Est-ce que tu as une idée de pourquoi tu as eu envie de sortir de ça ?

AP

J'ai une hypothèse. Froisser une photographie qu'on était allé chercher à un laboratoire ou qu'on avait développée soi-même, économiquement parlant, il fallait quand même être capable de se détacher du cout ou du nombre d'heures que cela représente. J'ai beaucoup tiré chez moi. C'est un cout important d'avoir un labo même noir et blanc. Lorsqu'on fait tirer une image dans un laboratoire professionnel, on ressent moins l'effet du temps passé, mais c'est plus cher. Aujourd'hui les couts ont chuté et puis il y a plusieurs qualités possibles. C'est moins difficile de froisser une photocopie.

MA

Mais la photocopie est là depuis longtemps et il y a aussi des artistes qui ont travaillé avec elle.

AP

Oui. Tillmans en a fait un travail, par exemple.

MA

Pour toi, ce serait lié au mode de production et à l'offre technique.

AP

Oui, et c'est lié au fait qu'on peut refaire. Je ne sais pas. De mon côté, j'ai plutôt déconstruit la photographie et du coup, je me suis autorisé le geste de couper, fragmenter, dissimuler. Ce sont des opérations qui sont arrivées après un long travail d'expérimentation sur papier blanc ou autre. Ce geste, je ne le faisais qu'une fois. C'est très loin d'un geste comme froisser une image. J'imagine que si j'avais dû froisser une image, je l'aurais très probablement modélisée en 3D ou j'aurais fait une maquette, comme je fais, en papier blanc. J'aurais essayé d'analyser les faces visibles, celles qui ne le seraient pas et l'objet photographique final aurait été pensé et contrôlé [Rires].

MA

Si tu devais froisser, tu penses que tu chercherais à maîtriser la production d'une forme particulière.

AP

C'est ça. Et c'est le contraire d'un geste de froisser spontané. Une esquisse qui ne fonctionne pas : on la jette, on la froisse, on la déchire. Dans mes propositions, potentiellement, je pourrais reconstruire. Ce n'est pas aléatoire, même si j'en laisse un peu pour le moment du faire. Je travaille par exemple sur des tirages barytés. Chaque fois que je fais exister une prise de vue latente (j'en fais exister un certain nombre par an), elles sont en liste d'attente parce que je n'ai pas financièrement les moyens de les faire exister physiquement car j'ai choisi la technique la plus chère. Je n'ai pas choisi la technique pour son prix, mais pour l'ensemble des variations de couleurs et la qualité du tirage. Chaque pièce, généralement, respecte la technique propre au matériau utilisé. Donc, ce sont rarement des pièces peu coûteuses. Je préfère attendre plutôt que d'aller vite sur des étapes ou de réduire le matériau à un simili.

Même s'ils peuvent paraître parfois francs, je pense les gestes. Chacun a été autorisé par un processus. Cela ne me donne pas cette sensation de tirer en quantité. Ils sont tous mesurés, pesés. Il n'y a pas eu cinquante esquisses pour arriver à un résultat. À chaque fois je manipule des propositions, il y a eu une maquette puis une pièce. Je ne pourrais même pas me permettre financièrement de refaire un essai, tout simplement.

MA

J'ai pris beaucoup de plaisir à parcourir ton site internet. Il est très précis, ce qui est parfait pour la base d'œuvres de ma recherche. Je récapitule dans un tableur toutes les œuvres de chaque artiste que j'étudie pour les comparer. Tes relevés des matériaux utilisés sont très détaillés. C'est très intéressant car on peut constater, par exemple, la proportion de matériaux liés à l'architecture. Comment as-tu l'habitude de nommer tes projets ? Est-ce encore de la photographie ? Et si tel est le cas, sont-ils des installations photographiques ou des photos-sculptures ? Qu'est-ce que tu fais ?

AP

Alors ça dépend à qui je les présente. Cela varie en fonction de là où je suis, avec qui je suis, sans dire tout et son contraire. Par exemple, je me définis comme photographe. C'est ma relation, la manière dont je perçois mon travail. J'envisage les choses arrêtées à un moment donné, figées en tout cas, qui se donnent à voir en un empan de lecture. Même si ensuite cela forme une image qui se lit en plusieurs temps.

Si je dois présenter mon travail à des gens qui sont assez éloignés de la photographie ou qui ne la pratiquent pas et que je me présente comme photographe, ce qui m'arrive quand même souvent, on met tout de suite dans une catégorie. Maintenant, on pense de moins en moins en termes de médium. On se concentre sur les enjeux du travail. Cela peut me mettre dans une position difficile d'être qualifiée de photographe, parce que paradoxalement c'est très réducteur. Ensuite, on se dit que je ne fais que de la photographie. Il faut poser des définitions à certains moments. On peut considérer que cela part de la photographie

puis cela devient poreux. Mes œuvres vont vers des installations et des médiums multiples. Ce sont des rencontres.

Ensuite : est-ce que ça reste de la photographie ou pas ?

D'un point de vue technique, ce sont des moyens photographiques. Avant-hier, j'étais en week-end avec deux personnes de mon laboratoire photographique. On passe du temps ensemble quand on le peut. Ils me connaissent depuis que j'ai 15 ans. On ne s'appelle plus seulement pour parler des tirages. On prend des nouvelles et on parle du travail, de comment telle proposition va exister dans un tel espace. Ils ont une connaissance de mon travail et de la manière dont il s'est développé qui fait qu'on n'a pas besoin de parler technique. Aucun de mes travaux n'existe sans passer par eux. C'est de la photographie, même physiquement. Ce sont des encres et des tirages photographiques. C'est marrant, la manière dont ça handicape. J'ai tout fait pour être dans cet interstice parce que ça m'intéressait. C'était un endroit stimulant. La friction que ça génère de sortir du cadre, au sens propre, tout en respectant les codes de la photographie. Il s'agit de les prendre comme des contraintes enrichissantes, et pas l'inverse, et finalement d'apprendre. Il est handicapant et réducteur de définir une pratique non pas par ses enjeux mais par le médium.

MA

Est-ce que tu veux dire que c'est handicapant dans tes relations avec les institutions qui t'exposent ?

AP

Non, mais c'est toujours un moment périlleux pour moi dans la discussion au moment des premières rencontres. S'il s'agit de quelqu'un qui connaît la photographie, il n'y a pas de souci. On rentre directement dans d'autres conversations. Souvent, je vais amener la définition de ce que je fais, plutôt que de parler des enjeux. Même maintenant dans la discussion que l'on a.

MA

Ça m'intéresse. J'amène la conversation à vers cela de toute façon.

AP

Je suis en train de passer des caps. Je pense que chacun en passe entre soi et soi. La question de la légitimité est revenue à plusieurs

moments de ma carrière. En ce moment, elle est un peu plus en marge et peut-être grâce aux recherches que je mène à Beyrouth. Je suis dans la phase photographique et moins dans la phase d'activation. Donc je suis focalisée sur les enjeux des terrains, et là en particulier les tensions au Liban. D'ailleurs, les pièces que je propose reviennent à une bidimensionnalité avec le verre. J'ai l'impression que toutes les recherches que j'avais menées jusqu'à présent sont condensées dans la bidimensionnalité dans ces pièces-là et dans l'installation. Les deux propositions pour le Grand Café à Saint-Nazaire sont aussi accrochées en hauteur.

MA

Est-ce qu'elles sont suspendues comme celle que tu as présentée lors de l'exposition *L'image située* au centre d'art le Micro Onde ?

AP

Oui, sauf qu'à Vélizy, on a percé le plafond pour placer des câbles. Et elles sont à deux mètres de haut et le point le plus bas doit être à un mètre cinquante. Tout le dialogue, c'est-à-dire tout ce que j'expliquais tout à l'heure, s'est condensé dans le matériau verre et l'orientation à donner.

Je reviens sur les enjeux photographiques même, qu'est-ce qui a permis le déclenchement des prises de vues, comment elles s'articulent l'une à l'autre ?

Je mets un peu de distance, pas avec la tridimensionnalité, mais avec le fait que ce soit un enjeu central. Aujourd'hui j'en vois les limites. Lorsque je parle de ces travaux, je fais attention à ce que toutes ces recherches que je mène depuis des années ne prennent pas le pas sur toute la partie photographique stricto sensu, alors que c'est ce que j'ai longtemps fait.

Enfin tout ça pour en revenir à la définition, est-ce que c'est de la photographie ou pas ?

Ça en est. Sauf que lorsqu'on présente une photographie académique, on va parler directement de la prise de vue et de ce qu'on voit. On ne va parler de l'organisation, de comment être arrivé à tel endroit, à tel moment. Avec la photographie spatialisée, je pense qu'il y a une nécessité d'argumenter de manière plus forte ces aspects-là. Parfois la représentation a été un peu évacuée des discussions. C'est un constat. Je pense que c'est lié aussi à une période entre 2000 et maintenant [2019]. À mon sens, les discussions vont reprendre sur le fond. Elles n'ont jamais vraiment été arrêtées.

MA

Je vais clore avec une dernière question. Quels sont les théoriciennes et théoriciens que tu suis ou qui ont marqué ton travail ?

Je me suis demandé au tout début de notre conversation, si les situationnistes t'intéressaient par rapport à l'exploration de l'urbain et du terrain.

AP

J'ai lu Debord quand j'étais aux Beaux-Arts. J'ai plutôt des lectures qui sont à côté de l'art. Je commence maintenant à avoir des photographes référents. Pendant longtemps, j'ai plutôt regardé et lu les artistes contemporains, Tatiana Trouvé par exemple, mais qui était aussi enseignante aux Beaux-Arts de Lyon. Je pense qu'elle a eu un impact assez fort sur ma pratique. Valérie Jouve était aussi aux Beaux-Arts de Lyon mais je ne l'ai jamais eu directement. Maintenant, on est amies mais ce sont des rencontres qui se sont faites après. Alors que Tatiana a eu un impact très fort et j'ai suivi ses pistes de lectures du côté des minimalistes, par exemple les écrits de Richard Serra. Ce ne sont pas des lectures en lien avec la photographie.

Depuis que j'enseigne la photographie, j'en lis. L'enseignement m'y a amenée. C'est assez étonnant quand même. Je n'arrive pas à lire de roman, je ne lis que de la théorie. Ça m'arrive parfois comme *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares. C'est un roman d'une centaine de pages qui parle de photographie. Je lis aussi Borges, mais ce sont des nouvelles assez courtes. Et on peut difficilement lire un livre de théories de A à Z. On lit une centaine de pages ou plus, mais à un moment donné, je vais m'arrêter pour prendre des notes. Eli During fait partie des gens que je lis régulièrement. Il m'a emporté vers Deleuze et Guattari. Vincent Roumagnac m'a emmené, lui, du côté de Derrida. Les lectures que j'ai en lien avec l'enseignement nourrissent forcément ma pratique. J'ai commencé à enseigner à 25-26 ans. Aujourd'hui, je me suis rendu compte que c'est réellement présent dans ma vie. J'enseigne deux jours et demi ou trois jours par semaine. Je pourrais difficilement l'enlever. L'enseignement fait partie de l'alchimie de mon travail. Il m'arrive très souvent de me surprendre à être en train de réfléchir en direct avec des étudiants, notamment ceux qui sont en master. Ils ont des réflexions théoriques proches des miennes. Il y a un rapport non hiérarchique dans le fonctionnement pédagogique de l'école d'art de

Genève.

Et tout ça, ça fait partie d'un tout. J'ai fait rentrer l'enseignement dans une pratique. Aujourd'hui, je ne peux plus faire des pièces sans passer par l'oral, je suis obligée de les oraliser. C'est assez drôle.

MA

J'aborde cette question pour rentrer un peu dans l'esprit des artistes, qu'est-ce qu'ils lisent, qu'est-ce qui les nourrit ?

Pour moi, la thèse de doctorat est une façon de manier des écrits, des discussions théoriques qui sont pensées ou non par les artistes en question.

AP

L'avantage d'enseigner, c'est que je lis des choses que je n'aurais certainement lues. Sur « Academia », par exemple, si on s'amuse à tout lire, je pense qu'on serait noyé. Je leur ai demandé d'arrêter de m'envoyer autant de trucs. C'est plusieurs mails par jour, ils y vont fort. J'y jette quand même un œil.

Pour mes cours par exemple, j'aime bien démarrer cinq à dix minutes avec un article ou avec une émission entendu soit le matin même, soit avec des « podcasts » de conférences de Paris photo. C'est très intéressant.

Maintenant, j'ai l'impression qu'on arrive à une stabilité. Il n'y a plus autant de stress ressentis sur le fait que l'image photographique allait se dissoudre dans l'image. On ne parle plus de médium photographique. On en a refait les contours, on les a reposés, réédités. Je pense qu'on va en revenir de plus en plus à reparler des enjeux stricts. Et peut-être même que la tridimensionnalité sera moins un enjeu. Il y a beaucoup d'artistes qui l'utilisent aujourd'hui. Autant ça pouvait être quelque chose « d'innovant », par le passé – même si j'ai du mal avec ce terme – aujourd'hui, ça fait partie des pratiques. Toute la question est de savoir d'où ça vient, pourquoi et ce que ça dit ?

À mon sens, le fait que la tridimensionnalité soit posée, on va dialoguer différemment.

MA

J'ai le sentiment qu'il y a une éducation des spectateurs. Ils savent de plus en plus appréhender ce type d'images. On pourra retrouver dans le fond de l'image, sans que l'image revienne à une bidimensionnalité. C'est un apprentissage du public et de la critique pour dépasser la forme et revenir à ce qui se joue. Peut-être que les artistes qui ont ces

pratiques-là, vont s'intéresser davantage à ce qu'ils mettent dans les images.

AP

Je pense qu'ils ne l'ont jamais quitté, mais certains l'ont utilisé comme prétexte. C'est un constat dur, de se rendre compte qu'une image peut être instrumentalisée sans que ce soit conscientisé.

MA

On fait tellement de choses avec les images, pourquoi pas cela ?

AP

Oui, mais alors il faut s'en servir.

MA

Notre rapport à l'image a beaucoup évolué ces dernières décennies.

AP

Ah ça, c'est évident.



SECONDE PARTIE

Le 6 janvier 2020 à 12 h 30
Aubervilliers

MA

J'aimerais que tu organises ces images, ces reproductions de tes œuvres. Construis ta propre logique. À défaut, tu peux organiser une chronologie, ou montrer des similarités, des liaisons qui se sont faites dans ta démarche personnelle. Il y a surtout tes pièces solos et quelques-unes du duo. Tu peux faire des piles ou une cartographie tout en restant dans le cadre.

AP

Il ne faut pas trop que je touche la table si je ne veux pas que ça tremble.

MA

La mise au point est sur la table, alors éventuellement tu peux les manipuler pour les regarder mais par exemple, vouloir les montrer plus près, ça va faire « out of focus ».

AP

Est-ce que tu es en focus manuel ?

MA

Non, je suis en autofocus, mais il ne va plus bouger, je crois.

AP

Déjà, je vais partir des prises de vues latentes pour avoir une logique.

AP

J'organise par rapport au processus du travail. Ça, c'est *l'hypercube*, l'atelier virtuel, le schéma mental avec lequel je travaille. Et ensuite pièce par pièce. Donc là, c'est la prémisse des prises de vues latentes, c'est-à-dire la pièce qui s'appelle aujourd'hui *Images jachères* et qui contient l'ensemble des boîtes. À ce moment-là, je n'avais pas encore fabriqué le système mais en tout cas les prises de vues latentes étaient déjà là. Je mets par-dessus, et je vais monter en volume comme ça. Cette pièce-là, qui active des prises de vues latentes qu'on voit ici et là, était la concrétisation du concept de partition photographique – que je commençais à avoir à l'esprit quand je pensais à des pièces.

MA

En termes d'échelle, on a des images en 30 x 40 cm qu'on peut avoir aussi ici. C'est donc le même format, est-ce bien cela ?

AP

Toutes les prises de vues latentes sont en 50 x 60 cm. Ce sont des tirages barytés numériques où je fais centrer l'image. Donc les marges blanches ne sont pas toujours identiques. Cela dépend du format initial de la prise de vue. Ça peut être du moyen format argentique comme numérique. Ça peut être même des photographies 24 x 36 ou des clichés d'un iPhone. Ce système me permet de constituer une base d'images, de clore tout le travail que je mets en place en termes de travail dit « de photographe ». C'est la phase 1, donc celle-ci en premier. C'est l'équivalent du meuble jachère. Là c'est en 2011 et le meuble, je le fabrique en 2014-2015.

Ensuite, je vais monter en strates.

Je peux faire bouger les cartes quasiment en permanence parce que chacune a un lien avec l'autre. C'est le principe de cet atelier virtuel qui se déplace. Ça, c'est l'atelier modélisé, l'hypercube et ça, c'était une concrétisation physique avec des nœuds métalliques. Il y a des nœuds à chaque croisement. Ce sont des tubes qui font deux mètres de haut. C'est l'équivalent de cette modélisation, dans une position allongée des huit cubes les uns à côté des autres. Je ne sais pas si c'est très concret, mais voilà.

La seule qui va être complètement isolée, c'est celle-ci, celle du duo. Est-ce qu'elle passe dans le cadre ?

Sinon je peux faire comme ça.

MA

C'est bien qu'elle soit entre le champ et hors champ et pour l'instant elle n'est peut-être pas encore à placer.

AP

Et là, j'arrive en janvier 2020. On est à la fin de la monographie que je suis en train de faire exister. Par exemple, pour la monographie, on a constitué douze cahiers partant de pièces emblématiques comme *Tokyo Bay*, et on a proposé à l'imprimeur de faire un « random » en fonction des sorties, de ne jamais classer les cahiers de la même manière. Là je vais pouvoir tout bouger, parce que chacune se connecte en fonction d'une entrée thématique. C'était le principe de cette expo *Polygones* où, puisque je travaillais avec le médium photographique, j'avais cette étiquette assez forte de photographe. Le fait d'appeler la première exposition assumée monographique *Polygone*, c'était une manière assez forte d'entrer dans le volume. Quand je présentais cette exposition, je proposais une définition du terme « polygone », qui clairement, pour chacun, a une forme particulière. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de forme prédéfinie, préexistante, établie. C'est le but d'un polygone, c'est un volume avec «x» côtés mais il n'y a pas un nombre de côtés figé et encore moins une taille ou de forme. Je proposais de rentrer, à chaque visite par un thème différent.

AP

Cette pièce était dans l'exposition *Polygone*. Alors, par exemple, je pourrais la mettre ici, comme ça avec cette pièce-là parce qu'elles étaient toutes les deux dans cette exposition. Je pourrais déplacer celle-ci, la mettre en hors-champs et les mettre toutes les trois l'une à côté de l'autre parce qu'elles étaient toutes les trois dans la même expo, et je pourrais associer ces deux propositions-là parce que dans la même expo aussi, ainsi que celles-ci. Voilà, l'expo *Polygone* était (et celle-ci aussi d'ailleurs), est quasiment visible à travers ces sept tirages 10 x 15.

Donc ce peut être un classement possible. Ensuite, si je décline et que je pars de cette expo qui a cristallisé le travail, j'en reviens à *Images Jachères*

et je peux la laisser seule parce que même si ce n'est pas la forme définitive de la proposition, ça reste une partie fondamentale du travail photographique. Je peux repartir d'un classement où ces pièces-là – c'était déjà mon propos en 2011 – allaient amener un développement. Chacun allait donner un sillon, un tracé, un développement, une densité de recherche.

AP

Je peux partir de chacune des pièces qui étaient dans cette expo, puisque chacune a donné lieu à un développement les 5-6 années suivantes. Et on est en 2019, donc huit ans après.

MA

C'est vraiment l'expo « mère », où tu disposais déjà des douze pistes que tu as classées en cahiers.

AP

Il n'y avait peut-être pas les douze. En tout cas ils n'étaient pas conscients. Je peux calculer rapidement. Il y avait tout ce qui est ancrage géographique, (ça, c'en est un). Non, les douze étaient peut-être là. Ou peut-être dix. C'était déjà quasiment là.

MA

Combien y avait-il de pièces ?

AP

Il y en avait 1-2-3-4-5-6-7-8-9... Il y avait à peu près douze pièces. Je n'ai jamais réfléchi comme ça, mais en tout cas c'était clairement très présent. Tout n'était pas conscient mais tout était déjà là. Cette pièce-là était la clé de voute de l'exposition. Là, c'est un détail documentaire qui ensuite est devenu lui-même (cette prise de vue là) une prise de vue latente, ce qui parfois arrive dans mon travail.

MA

Il y a un revers avec une autre vue.

AP

Ah oui !

MA

Ce n'est pas le cas pour toutes les cartes, seulement certaines.

AP

Celle-ci est une vue documentaire, alors que celle-ci est une vue complètement subjective qui ne donne pas à lire la pièce. Quand je fais ce type de prises de vues, je les réintègre dans le circuit de mes prises de vues latentes. Toutes les prises de vues latentes premières ont un ancrage géographique, parce que je travaille depuis huit villes en particulier et certaines, comme celle-ci, ont un ancrage que j'appelle plutôt sédimentaire. C'est le travail qui se redistribue lui-même.

Cette prise de vue latente qui a permis de donner cette prise de vue là a été réalisée à Tokyo. Celle-ci a été réalisée à Kyoto, mais pour moi ça reste dans l'ancrage de la zone géographique de Tokyo, même si ce sont deux villes complètement différentes. L'une permet de comprendre l'autre.

Je ne vais pas m'écarter trop, je reviens sur cette pièce-là. Une des entrées de l'exposition est proposée via cette pièce, qui était manifeste, parce que c'est la première pièce qui m'a permis de rassembler mes recherches théoriques et mes recherches plus physiques, plus plastiques. J'ai enlevé le blanc de l'image. Cela donne une photographie transparente qui est quasiment l'équivalent d'un Ekta, d'une diapo à une taille plus grande que l'échelle d'un être humain. J'ai joué sur un faux autoportrait de quelqu'un qui prend une prise de vue. Cette personne est très proche de mon apparence physique, mais ça n'est pas moi. Et on a ce reflet ici. On a eu des discussions avec Michel Poivert sur cette pièce et le fait que ça soit moi ou pas.

MA

Je supposais que c'était un autoportrait d'artiste.

AP

Non, mais ça joue vraiment. Pourtant, on ne se ressemblait pas plus que ça, mais on avait quand même une corpulence et une coupe de cheveux similaire.

Dans cette œuvre, on a le photographe, la prise de vue et la vue. Cela fait toute la force de cette pièce. Et par la pièce physique, par l'activation de la prise de vue latente originelle, on a la projection qui arrive. Je l'ai voulue naturelle, c'est-à-dire que le soleil provoque ces projections. Ce n'est pas quelque chose de figé dans l'espace d'exposition. La pièce évolue et on peut la revoir au fil des mois d'exposition.

De ce premier geste-là, je peux basculer sur celui-

ci. Là, on est à Kyoto, en termes de prise de vue, et ces deux personnes avec qui j'ai travaillé qui sont venues installer une vitrophanie. La vitrophanie est une technique qui se rapproche de la précédente. Dans cette technique, on applique un film aux espaces vitrés qui, en fonction des colles utilisées, des techniques pour pouvoir maroufler (et du type de film aussi), l'image va être translucide ou transparente. Je connais la palette des possibles. En travaillant à Kyoto, lors du montage d'expo, j'étais au plus près des équipes et j'ai pu générer des prises de vues. Dans mes œuvres, le fait d'injecter ce qui est la réalité du travail est assez récurrent. Je m'intéresse à ce qui est de l'ordre du geste et de la collaboration. Si ces deux pièces, pour moi, rentrent en écho, c'est certes par rapport à la technique. C'est éphémère et appliqué à un bâtiment, donc c'est vraiment une image dite « située », ce qui est le cas aussi de celle-ci. L'une se nourrit de l'autre mais ça part dans deux directions différentes.

Ça me permet de faire une digression sur cette pièce-là. Il s'agit de l'ambassade de France à Tokyo avec qui j'ai travaillé plusieurs années et qui a construit tout un projet architectural de destruction de l'ancienne ambassade, location de la parcelle de terrain et la construction d'un nouveau bâtiment. J'ai suivi tout le chantier (là ce n'est pas ce qu'on voit apparaître), et j'ai été invité à l'exposition de « clôture » du bâtiment en quelque sorte. J'ai proposé cette installation-là dont on voit juste un détail, qui était typiquement ce que je faisais à ce moment-là.

On est plutôt en 2009 et je refusais de faire des expositions au sens strict, au sens lourd du terme, qui amène à l'existence d'œuvres d'art au sens physique et de tout ce que ça induit. Je ne travaillais que sur des propositions éphémères. Après, on peut débattre sur le statut de ces propositions en tant qu'œuvre d'art, etc., réactivables ou pas. Le propos n'est pas là. Dans l'exposition *Polygones* j'assume ma démarche. Je n'étais pas encore là dans No Man's land. Il y a des pièces qui demandent une certaine manutention comme celle-ci. Ce sont des pièces extrêmement lourdes, fragiles. Elle était arrivée à l'envers, il a fallu la retourner et on aurait pu la briser. À ce moment-là, je me souviens être partie et laisser les autres gérer parce que j'amenais trop de stress dans l'expo. En tout cas, ces pièces qui existent demandent tout un circuit. Elles posaient quelque chose en termes de pratique qui commençait à se cristalliser : entre toutes les

recherches sur la photographie, les terrains, le rapport à l'image, les volumes, les installations photographiques, etc.

Je peux parler de cette pièce-là. Je la mets par-dessus puisqu'elle fait partie de la même exposition. Ces deux pièces ont émergé par mes recherches d'un juste équilibre entre volume et photographie. Il s'agit de faire en sorte que l'installation, le volume ne prenne pas le pas sur l'image et vice-versa. J'ai commencé à créer ces volumes-là, qui font un peu plus de 70 cm de haut et 90 cm de large. Et ces propositions qu'on retrouve ici en images transparentes sont deux variations en fait. Je les avais appelées *Module et Variation*, c'est assez simple comme titre mais tout ce qui se passe dans l'image est beaucoup plus complexe.

Ce sont des images issues de cette première pièce (même si elles ont quasiment existé au même moment), fortes de l'expérience de cette pièce... Puisque avant de la faire exister en taille réelle, je l'ai fait exister en maquette. J'ai commencé à travailler sur des propositions abstraites qui jouaient avec une absence d'image, parce que quand le blanc n'est pas présent, il n'y a rien derrière. On a le mur si c'est accroché au mur, on la peinture, on a de légères ombres et ces mêmes prises de vues, pour partie, complètement opaques mais remises en scène dans un volume. Je jouais entre les deux. Ce serait trop long de rentrer dans le détail des prises de vues en tant que telles, qui viennent du terrain géographique de Berlin. Ça amènerait à d'autres digressions et vu les cartes, ça serait un peu hors sujet.

Je peux parler de celle-ci. Cette pièce-là s'appelle *Chambre à Tokyo*. C'est une pièce qui a été fondamentale dans l'expo *Polygones*. C'est la première fois que je ne faisais pas exister d'image au mur mais au sol tout en respectant l'ensemble des codes de la photographie académique. J'ai travaillé sur une image qui est recto verso, identique, mais qui par son échelle, par son cadrage, par l'ensemble qui constitue l'image, donne l'impression d'être rétro éclairée et de ne pas tout à fait être la même. Il y a quelque chose qui se produit. Elle fait plus de 2 m (ici on est à peu près à 1 m 50). Le simple fait de tourner autour de la pièce donne une impression de déjà-vu, de variation. Un regardeur va généralement tourner plusieurs fois autour, et la puissance lumineuse est comme un peu (c'est peut-être exagéré de le dire) hypnotique. Plus on regarde l'image et plus on se rend compte d'une étrangeté. Les rideaux ne sont

pas tout à fait de la même taille. Ils sont un peu décalés. Le lit est quasiment à la taille de la pièce, on sent que c'est un lit pour une personne et pas pour deux. Les draps ont été fraîchement pliés et on voit apparaître ici – et c'est ce qui fait la force de la pièce à mon sens – une buée. La buée est éphémère par principe. C'est lié à une condensation et j'avais observé ce phénomène. Il s'agit clairement la chambre dans laquelle j'étais, même si ce n'était pas mon lit puisqu'on était plusieurs. J'avais observé ce phénomène de condensation à certains moments et j'ai attendu un moment et une lumière particulière, avec un ciel extrêmement bleu, pour pouvoir photographier et redonner ces micro variations. C'est une image extrêmement stable, par sa facture, sa taille, son cadrage, et en même temps, extrêmement bancale et fragile.

Si je reste sur l'exposition *Polygones*, je peux parler de cette pièce-là. Alors que j'aurais pu switcher de celle-ci à celle-là facilement mais je vais parler de celle-ci.

C'est une pièce qui s'appelle *Desaparecidos*, qui a été exposée avant *Polygone* et réactivée à cette occasion. Elle est ce moment est dans une exposition à la Halle des bouchers à Vienne. C'est encore quelque chose de différent mais quand même ça se recoupe. J'ai été intéressée par ce phénomène chilien où, pendant 20 ans, des femmes ont sillonné le désert. Elles l'ont d'abord quadrillé et elles ont respecté la grille de sorte à le sillonner de la manière la plus précise possible. Leur but était de trouver des ossements de leurs proches disparus. Il s'agissait d'une hypothèse utopique, au départ, puisque retrouver des ossements dans un désert aussi grand et difficile. Surtout dans un désert, les os sont très proches des pierres. Il est très compliqué de distinguer les deux. Pendant des années, elles ont collecté des preuves, et ont prouvé qu'il y avait eu des exactions. Elles cherchaient à faire leur deuil. En 2008, je pars au Chili pour effectuer une résidence à l'observatoire astronomique européen et clairement, je voulais garder la photographie comme médium. Je me posais la question de – et ça m'arrive encore de fonctionner de cette manière-là – comment est-ce que la photographie ou une série de photographies va pouvoir retranscrire ce que ces femmes ont mis en place ?

A priori leur hypothèse utopique a fonctionné uniquement grâce à la durée. Comment pouvais-je redonner cette intensité ?

Je parlais dans un cul-de-sac, c'était quasiment

impossible. Je n'étais pas dans une démarche documentaire consistant à rencontrer ces femmes, de faire un film ou je ne sais quoi, d'autant plus qu'il y a déjà des films qui existaient. Donc j'ai mis en place cette installation, où j'ai travaillé sur l'échelle de cette prise de vue latente. On voit plusieurs cratères, quelques pierres ici et puis des traces de véhicule. Là on est dans un espace qui est plutôt très grand, d'environ 6 mètres. Ici on est à quasiment 3 m (2 m 50 – 3 m, j'hésite) avec un mur qui revenait ici. De cet espace complètement vide : soit on rentre, soit on sort. Si on rentre, instinctivement on s'approche de l'image. J'ai travaillé avec mon laborantin pour qu'il n'y ait pas de déperdition de qualité dans l'image et qu'on voit apparaître l'ensemble des éléments. C'est en étant face à l'image que l'on comprend l'échelle, que l'on se rend compte de ce qu'il s'est passé. Il y a vraiment quelque chose qui s'opère. Depuis, j'ai souvent travaillé avec le corps du regardeur comme révélateur ou comme élément révélant.

Dans l'ensemble des prises de vues latentes, je suis systématiquement sur des zones mixtes, des zones de tension, des zones qui ne sont pas de l'ordre du quotidien, ou alors un quotidien éphémère. Il y a toujours quelque chose de tendu dans les prises de vues que je peux ramener. Donc ce sont les prises de vues sédimentaires comme celle-ci qui ensuite viennent du travail.

Ça me permet peut-être de redistribuer les cartes de cette manière-là. Celle-ci, je peux l'intégrer. Voilà, pour cette pièce-là.

Cette pièce, dont le titre est *Partition Fukushima #2* a mis un certain temps à cristalliser. Au départ c'était une installation. Ensuite, au fur et à mesure des expositions, elle se densifiait. Et puis à un moment donné, tous les éléments de l'installation ont été balayés, et existent aujourd'hui sous le titre *Fukushima #1*. J'ai créé cette installation qui synthétise toutes les recherches et les prises de conscience, sur ce qui se joue dans les prises de vues et dans les différentes propositions que j'avais pu mettre en place.

Cette pièce-là cristallise toute la prise de conscience qui s'est opérée pendant presque deux ans et demi avec l'ensemble des éléments de l'installation première. Ça me permet d'introduire la notion de durée, qui pour moi est fondamentale. Il y a les prises de vues latentes dont j'ai parlé tout à l'heure, ce meuble Images Jachères dans lequel les prises de vues latentes s'accumulent, mais la durée est aussi nécessaire pour la révélation du

travail, pour la cristallisation des pièces. Je vais parler de la pièce. Ici, la pièce se divise en deux prises de vues latentes activées. La première est une prise de vue d'un tirage qui avait chuté dans mon studio et qui s'était calé entre deux plaques de verre qui étaient là. Et une autre prise de vue qui est constituée de trois cadres qui donnaient à voir des relevés photographiques que j'ai faits sur la zone sinistrée du tsunami. Et j'en suis arrivée à faire cette mise en abyme car qu'il m'est apparu nécessaire de prendre de la distance avec l'évènement en tant que tel et de me concentrer sur sa diffusion depuis la réception de l'Europe. Il s'agit moins de la catastrophe en tant que telle, ce qui n'était pas le cas dans la première proposition. J'ai souhaité travailler ensuite avec un menuisier, de sorte à ce qu'on puisse reprendre, sur toutes les photographies que j'avais réalisées, l'ensemble des éléments qui avaient été disposés non pas par les habitants mais par les différentes personnes, souvent membres de famille qui venaient réparer, rapiécer les différentes maisons dévastées. On a pris les côtes et on a établi comme ça un certain nombre d'éléments. Là il y en a soixante-quatorze et chacun a été usiné. On a choisi ensemble les essences. Il y a des colonnes aussi qui ont été fabriquées. Il y en a plusieurs : une ici, une là, et là. L'idée étant de donner à voir une superposition de deux prises de vues, une en volume aplati (donc ça recrée une autre mise en abyme), et les prises de vues mises à distance de l'évènement. Je pourrais en parler très longtemps de cette pièce. Mon travail se constitue par couches. De la même manière qu'on peut entrer par différentes thématiques, dans chaque pièce, je peux le délayer à travers les différentes couches.

MA

Je suis assez curieuse de ces trous, de ces passants et de ces poignées.

AP

Alors c'est effectivement des poignées pour pouvoir porter les pièces de bois mais ce peut être aussi un moyen de regarder à travers. Il y a vraiment les deux, et je les ai mises à 1 m 50 à peu près de manière à ce que ça puisse à la fois jouer le rôle de poignées et le rôle de regarder à travers. Il y a vraiment les deux qui se mettent en place. Il y a à la fois des essences pour l'intérieur des maisons, comme du noyer, du chêne, mais il y a aussi toute une série d'éléments qui sont faits pour refaire les

fondations, refaire la structure même de la maison. Il y a tout qui se mélange dans cette proposition-là. Peut-être que je peux parler de celle-ci parce que je n'en ai pas parlé, mis à part le lien direct avec les prises de vues latentes. Puisqu'il y avait eu cette prise de conscience sur le fait que j'écris en partitions photographiques. C'est visible ici quelque part, mais je ne vais pas revenir sur la pièce. Cela relève d'une écriture qui peut être à interpréter comme une partition musicale, mais cela relève à la fois de quelque chose de plus physique et de la partition chorégraphique. Mon travail se situe à la jonction d'une pratique classique de la photographie et d'une pratique plus « installative ». Le terme de partition photographique, ce n'est pas moi qui l'ai amené, c'est un chorégraphe avec qui je travaillais et qui m'a vue penser les pièces et activer les prises de vues. Il m'a dit que j'écrivais comme un chorégraphe, appliqué à la photographie, qu'il y avait vraiment quelque chose de l'ordre du corps. C'est-à-dire que je suis quasiment incapable de faire une proposition si je ne suis pas dans l'espace qui l'accueille ou dans un espace physique. Depuis que j'ai l'atelier dans lequel on est aujourd'hui, je travaille à des propositions non ancrées donc non situées, et je l'ai fait à chaque fois que j'avais un atelier. Malgré tout, j'ai quand même besoin de ce rapport physique à l'espace, de me déplacer dans l'espace et de pouvoir envisager l'ensemble des possibilités de réception de la pièce. Je considère qu'un regardeur, c'est l'ensemble du corps qui est appelé à être en contact avec la proposition artistique, et pas uniquement le regard. C'est ce qui fait que parfois, dans certaines expositions, dites de photographie, j'ai du mal à complètement rentrer dans la proposition, parce que j'ai l'impression que le corps est moins convié que le regard. Il y a quelque chose qui est dissonant pour moi. Pour en venir quand même à cette pièce-là, suite à cette prise de conscience de la manière de fonctionner, j'ai souhaité faire une pause pour pouvoir travailler réellement sur le concept même de partition photographique, de sorte à l'assimiler complètement, bien qu'il ait déjà été présent dans le travail. C'est en créant cette pièce que j'ai pu définitivement le poser. Tout à l'heure, j'expliquais que les terrains photographiques étaient la plupart du temps dans des zones tendues, à la marge, mixtes ou non quotidiennes qui demandent à se surpasser. Là, j'ai décidé de créer, 100 % en laboratoire, dans des conditions extrêmes. À ce moment-là, c'était l'annexion de la Crimée par

la Russie. On était proche d'une déclaration de guerre. Il y avait quelque chose d'assez virulent dans les couvertures et les premières pages des quotidiens. Parmi les images marquantes, il y avait cette première explosion qu'on a tous vue. On avait aussi des détails de personnes, etc. Ces images montraient de l'après. Ce que j'ai voulu mettre en place, parce qu'il y avait aussi, et qu'on vit encore aujourd'hui, tous les mouvements des réfugiés qui commençaient à être déjà très forts. J'ai demandé à quelqu'un avec qui j'ai fait une partie de mes études et qui aujourd'hui travaille dans l'industrie du cinéma, de trouver un espace assez grand à Bruxelles et de pouvoir recréer une cuisine éphémère avec un accessoiriste. Ensuite, on a créé avec différents effets spéciaux et une série d'explosions. On avait une équipe de pompiers. En fait la cuisine prend feu en permanence. On a fait, je ne sais plus combien, peut-être vingt ou trente explosions en quelques heures. Et j'ai posé le cadre et l'appareil photo de sorte à ce que, si le photographe avait été réellement présent, il aurait forcément perdu la vie. Il y avait quelque chose qui se jouait à ce niveau-là. J'ai généré, je ne sais plus de mémoire combien de prises de vues dans le laps de temps de l'après-midi. Ensuite, de ces prises de vues là, j'en ai sélectionné un certain nombre pour devenir prises de vues latentes. Dans le cadre de cette pièce, je les ai toutes fait exister simultanément en créant deux volumes, deux lignes, et les prises de vues étaient disposées au sol sur le 1^{er} plateau et le 2^e plateau. Ensuite j'ai rajouté d'autres propositions qui étaient des activations de ces mêmes prises de vues, et cela créait une mise en abyme. Elle a été exposée deux fois, une fois sur un sol noir et une fois sur un sol blanc. Le but étant, dans les deux expos, de faire en sorte qu'on ait un passage assez réduit autour de la table puisque tout est en équilibre. Ce ne sont que des plateaux de verre. Il y en a neuf ici et huit en dessous, ou inversement. La table est solide par sa construction mais si on enlève un élément : tout tombe. Souvent dans mon travail on retrouve cela. Ici, par exemple, le nombre d'éléments tubulaires, c'est le nombre minimum pour faire tenir l'installation. C'est valable pour toutes les pièces. Il y a un certain nombre d'éléments accumulés au moment du faire, puis je les réduis jusqu'à arriver à un seuil où il ne faudrait pas en enlever un. Sinon, soit la proposition visuelle disparaît, soit la pièce s'écroule.

Pour résumer, ici on a tout le rapport au laboratoire, à l'expérimentation, à la vérification

d'hypothèses vues sur le terrain, et donc au studio photographique. Je vais pouvoir amener cette pièce-là. Maintenant, je reviens en arrière. C'est une des prises de vues latentes que j'ai souhaité activer en installation. C'est une image de 4 x 5 m, en quatre laies de « dos bleu ». J'ai exagéré le mouvement de rétractation pour surjouer la température vécue dans la pièce. C'était une exposition à Clamart au centre d'art Albert Chanot. On retrouve des principes que je mets en place, comme pour *Desaparecidos* où j'empêchais la vision première et où du coup, j'appelle le corps du regardeur à venir au plus près de l'image. Ici, en se rapprochant, on pouvait lire la une et voir l'ensemble des détails. Si on ne connaît pas cette pièce, celle-ci a son autonomie propre. Cela a été fait dans une zone dans laquelle on a pu construire un studio de cinéma, alors que ces pièces-là ont été faites dans un studio de photographie, mais elles participent de la même action. Je ne vais pas expliquer le terrain dans lequel j'étais de manière spécifique mais cette pièce s'appelle Moly Sabata, elle a le nom de l'endroit géographique dans lequel j'étais. C'est une zone assez particulière près de Lyon, dans la vallée de la pétrochimie. C'est la première fois que je retravaille en studio. Je l'avais déjà fait en tant que photographe professionnelle, mais pas en tant qu'artiste. J'ai prélevé différents éléments du territoire dans lequel je me trouvais pour pouvoir les remettre en scène, et donner à voir des synthèses du territoire que je n'arrivais pas à formuler dans des prises de vues, des relevés directs, et c'est ce qui a donné cette proposition-là. Je termine sur celle-ci pour ensuite basculer sur le duo. Cette pièce-là, du point de vue du vocabulaire physique et plastique mis en place, on retrouve les lamelles, on retrouve des prises de vues qui sont tronquées ou accumulées. Celle-ci est tronquée aussi, même si elle ne l'est pas réellement, mais elle l'est au premier empan de lecture. Là, on retrouve aussi quelque chose qui se joue dans le geste, les mains, mais aussi l'industrie. Ces deux personnes-là viennent poser. Je m'intéresse à leur geste professionnel ou du moins c'est cela qui a généré le déclenchement de la prise de vue. Ici, on est aussi dans des gestes que seuls des professionnels peuvent faire. Ce sont les gestes d'ouvrières dans la vallée de l'Arve, dans une usine de décolletage. C'est une usine qui a 92 % de femmes. Ce sont des gestes qui sont extrêmement répétitifs. Un robot ne pourrait pas les remplacer parce que ce sont des pièces qui ont un volume,

des séries trop petites. Il n'y a pas assez de pièces pour pouvoir fabriquer un robot. Ce sont des pièces qui changent en permanence mais ce sont des micro variations. C'est anciennement l'industrie de l'horlogerie. C'est pour ça que je me suis retrouvée à ce moment-là, dans cette usine. Je remontais la filière du temps. Je fais des recherches autour du temps depuis déjà plusieurs années, ça recoupe la photographie en tant que telle, avec ce couple vitesse / diaphragme et espace / temps. En remontant cette filière de l'horlogerie, j'en suis arrivée à faire une résidence dans cette usine-là en particulier. J'ai d'abord observé, ensuite j'ai proposé d'installer un poste de travail studio et j'ai demandé à chacune de venir déplacer son poste de travail le temps de la prise de vue. On a des gestes très sériels, et si j'ai souhaité les tronquer afin d'évacuer tout problème lié à une diffusion possible des pièces. Il n'y a pas de problème de ce côté-là en termes d'espionnage industriel par exemple.

MA

D'accord, oui. J'étais en train de penser à la confidentialité de la production...

AP

Je voulais insister sur leur geste. Il n'y a pas d'uniforme et on est directement avec les mains, mais il y en a d'autres qui ont des gants de différentes couleurs. Il y a quelque chose de personnel avec les bagues et de mécanique via le geste. Surtout elles doivent avoir une cadence assez importante. Mais le fait de travailler tronqué, je bascule ailleurs que des prises de vues dites documentaires de gestes cadencés d'ouvrières dans une usine de décolletage. On est dans la main, à la frontière entre un possible portrait et une industrie. Sur l'industrie, je pourrais aussi délayer mais je vais basculer plutôt au duo. Pour aller au duo, il y a certes cette pièce qui nous y amène, mais il y a aussi cette pièce-là via l'exposition. C'est un duo que je fais avec un metteur en scène qui s'appelle Vincent Roumagnac. On s'est dénommés « Petrel | Roumagnac (duo) » et c'est un nom auquel on tient, qui génère l'unité entre nous deux, mais qui aussi respecte nos entités. Pendant les premières années – on a commencé à travailler ensemble en 2012. Les premières années Vincent venait chez moi. Depuis quelque temps, via des pièces photo-scéniques, c'est plutôt moi qui vais chez lui. Cette exposition-là (où j'avais été invitée pour ma pratique en solo), j'ai proposé que le duo

intervienne. Au départ, ce n'était pas si simple d'expliquer pourquoi. Le duo a longtemps existé à travers les propositions qui m'étaient faites, jusqu'à ce qu'il ait une autonomie propre. Pour cette pièce-là, quand je l'ai pensée et fabriquée, j'étais en résidence avec Vincent et je faisais cela à mes heures solitaires. On était en résidence à la fonderie Darling de Montréal. On a proposé à la galerie d'ouvrir ma pièce et de pouvoir faire sortir, le temps d'une après-midi, une proposition qu'on a appelée Latence, où Vincent venait déplacer des pièces. Ma pièce s'effaçait puisqu'elle existe en installation. Elle existe avec un empan de lecture qui ensuite peut donner plusieurs points de vue. En l'ouvrant, ce n'est plus ma pièce, c'est autre chose. Et toutes les pièces derrière étaient les pièces du duo, qui se donnaient à voir à travers les différents déplacements de Vincent.

Ici, c'est une des premières propositions qu'on a appelé « Installation à protocole de réactivation », que j'ai faite avec Vincent. Je démarrais un poste fixe d'enseignante à l'école d'arts de Genève. Lui commençait une vie plutôt nomade. Donc on inversait un peu nos modes de vie. J'étais géographiquement fixe et lui en déplacement. Il est parti au Japon. On s'était dit qu'on ferait une recherche sur ces temples Shintoïste qui sont refabriqués tous les 20 ans. Là, c'était le sanctuaire d'Issé. Il est parti là-bas, il m'envoyait une prise de vue, et je lui répondais depuis mon atelier. De ce ping-pong, on en est arrivés à cette installation. Dans nos installations à protocole de réactivation, on a un fond d'objets. Là, c'est tous les tirages qui sont coupés en deux pour pouvoir tenir physiquement debout, tout seuls. Ce fond d'objets est rejoint par d'autres qu'on récolte sur place, et qui ensuite seront redéposés où on les a trouvés. C'était une proposition qui durait le temps de l'exposition. Vincent est venu régulièrement changer le dispositif.

MA

Dans ces conditions, a-t-il la possibilité de tout bouger ?

AP

Tout bouger. C'est lui qui installe tout. Il compose et décompose, et je le photographie pendant ce temps. A chaque fois qu'on nous propose d'exposer une de nos installations, plutôt que leur réactivation, on

produit un certain nombre de tirages qui vont venir augmenter le « set de base ».

MA

Dans votre « set de base », tu rajoutes les prises de vues de lui en train d'installer, qui sont susceptibles d'être exposées ?

AP

Oui, oui. Ça s'agrandit comme ça à chaque fois.

MA

J'amène quelques remarques et quelques précisions. Avant que tu le mentionnes, je voulais justement revenir vers toi à propos de la verticalité de ces pièces, toujours comme ça, en coupe, qui tronque l'image. Je suis curieuse de savoir si tu le penses en tant que principe. Est-ce que cette verticalité à un rapport au corps du spectateur ?

AP

C'est le rapport au corps, oui.

MA

Quand bien même, souvent il y a le support du mur, en particulier quand ça repose dessus. Même si l'image s'est décrochée du mur, elle prend appui, elle se repose. Il y a vraiment celle-ci qui prend en autonomie. Dans la table, à la rigueur les images sont soutenues. Soit elles épousent complètement le mur, mais ça, c'est peut-être une trace de tes premières expositions, comme tu expliquais avec cette intervention avec l'ambassade de France au Japon. Celle-ci qui se tient, mais elle est aussi tenue quand même par les conventions de l'accrochage de la photographie.

AP

En fait, je joue sur les conventions et je joue sur quelque chose qui relève du stable, ancré, posé, mais posé au sens de figé ; et quelque chose qui est l'instable. Dès lors que ça s'appuie sur le mur, c'est une espèce de statut normalement temporaire des propositions. Quand on lit, qu'on regarde la pièce, cela participe de sa lecture. L'échelle est très importante, mais le matériau est aussi important, parce que tout est un élément constituant de la pièce. Si ces propositions étaient, mettons, en dos bleu directement marouflé au mur, ça donnerait une pièce qui n'a rien à voir.

MA

Souvent, on a l'impression de quelque chose qui vient d'être posé là, qu'on irait chercher. Est-ce que tu réfléchis à faire des travaux, des projets où le spectateur va venir vraiment intervenir ?

Ce ne serait pas seulement Vincent, dans le duo, qui viendrait déplacer des choses.

AP

Alors ça, je ne le ferais pas dans mon solo, c'est trop proche du duo. Je me suis même rendu compte, au fur et à mesure des années, que le travail de composition que Vincent met en place n'est pas forcément reproductible facilement. Même en faisant une photographie du set, il a une lecture des différentes propositions qu'on met en place qu'il va rejouer dans l'espace. Une fois, par exemple, on a interverti. Il n'était pas là, et c'est moi qui ai pris sa place habituelle pour pouvoir mettre en scène et, en fait, mes installations ne vibraient pas. Il réalise un vrai travail de composition. Ça vient de la connaissance des pièces et des objets. Pour le duo, pour les pièces photo-scéniques qu'on met en place (on va mettre la 3e en place, là, à Kyoto, pour la première fois on va être au Japon ensemble), Vincent a la connaissance du texte. On a tout fait ensemble. Il est imprégné, et c'est ce qui fait que cela fonctionne, que cela prend. Un spectateur, ou un regardeur, ou un installateur lambda aurait vraiment du mal à le refaire. Même si ça paraît plutôt simple, c'est réellement un savoir-faire. Cela relève vraiment de la composition.

MA

Actuellement, tu es donc à la fin d'un cycle de travail. Je cherche à savoir si tu vas vers des productions où le spectateur ne serait plus dans cette impression qu'il pourrait se saisir des choses, mais qu'il pourrait s'en saisir. Et s'il pouvait le faire, qu'en ferait-il ? C'est vraiment un rapport qui est proche de celui de la sculpture et de l'installation. Je me demandais, pour une pièce comme celle-là : as-tu un protocole écrit ?

Dans quel ordre mets-tu les pièces ?

AP

Oui, toutes les pièces sont numérotées. J'ai des vues 3D, des schémas. Il n'y a pas d'interprétation possible dans l'agencement. Par contre les interprétations sont liées aux coins, à l'écartement, à la position des triangles. Là, il y a possibilité de bouger, mais pas l'organisation de l'ensemble

des propositions qui sont derrière, sinon, très vite, ça n'est plus lisible. Donc elles sont toutes numérotées.

MA

Je termine avec deux remarques. Là, je devine qu'il s'agit de la même image latente activée d'une manière différente.

AP

C'est la même pièce dans le même espace.

MA

Avec cette vue-ci, on perçoit moins le décolllement.

AP

Je mets des heures à installer les expositions, parce que je joue sur plusieurs points de vue qui donnent à voir différemment les pièces. Et effectivement, c'est exactement ce que je cherchais. La porte était là. Je cherchais une autonomie pour que cette pièce-là ne soit pas complètement avalée par la pièce qui, par sa couleur et par ce qu'elle donne à voir, est assez forte. Dans celle-ci, tout se joue en subtilité. Pour qu'il y ait ce phénomène d'être « hypnotisé », il faut qu'il y ait un espace mental et physique qui le permette. En créant cette association et en ne donnant pas à voir les laies qui commencent à se distordre, ça permettait ça. Ce sont des heures de travail. Il y a des renvois qui se font d'une pièce à une autre. C'est un peu le système de navigation en travail. Là, il n'y avait que cette pièce-là, et je démultipliais les points de vue possibles.

MA

On voit ce même type d'images, qui viennent de la même prise de vue mais aussi celle-là. Dans ces projets-ci, l'histoire derrière l'image est très précise. Ce sont des faits médiatiques. Donnes-tu des clés au spectateur quand il rentre dans ton exposition ?

Et comment aimes-tu parler à ton spectateur ?

Est-ce que tu donnes beaucoup d'informations ?

AP

Alors, je donne des informations. Là, c'était par le titre : *Desaparecidos* qui est un terme employé pour désigner ces femmes. J'essaie toujours de trouver le juste équilibre pour que la pièce, malgré tout, puisse exister aussi de manière autonome. Ensuite,

je ne peux pas générer une pièce s'il n'y a pas l'ensemble des strates qui permettent de la faire exister. Celle-ci était accompagnée d'un texte.

MA

Est-ce un texte que tu écris toi-même ou en collaboration ?

AP

Ça dépend. Cela peut être en collaboration.

MA

Là, on ne perçoit pas le texte dans ces reproductions d'œuvres. C'est intéressant la manière dont tu engages le spectateur à un vrai travail quand il est dans l'exposition. Il doit chercher à voir les œuvres de plusieurs points de vue et les œuvres entre elles. Il y a celles-là qui me paraissent emblématiques mais c'est vrai aussi pour d'autres. Le spectateur doit se dire : « Je sens qu'il y a quelque chose derrière, je me renseigne par la suite ».

AP

C'est ça, ça peut exister en différé.

MA

L'œuvre continue aussi dans l'esprit.

AP

Le différé, dans le duo est très présent. On appelle même à revenir plusieurs fois voir les expositions, puisqu'on déplace en permanence les choses. Dans le solo, c'est comme si ça infusait et cela existe à différents moments. Il y a le moment de la rencontre, de la visibilité et après il y a tous les moments qui peuvent suivre. Les pièces peuvent ré-émerger, soit par recherche, soit parce que, par exemple pour *Desaparecidos*, si la pièce a tenu en mémoire, il y a toute une autre partie de l'œuvre qui va être révélée à ce moment-là, quand on va découvrir... ou lire un article. Mais il n'empêche qu'elles existent aussi sans, et ça, c'est important. Elles ont leur existence autonome.

MA

Qu'est-ce qui fait, pour toi, leur autonomie ?

AP

Je ne sais pas. Elles tiennent. Il y a un moment donné où on s'arrête, il y a un truc.

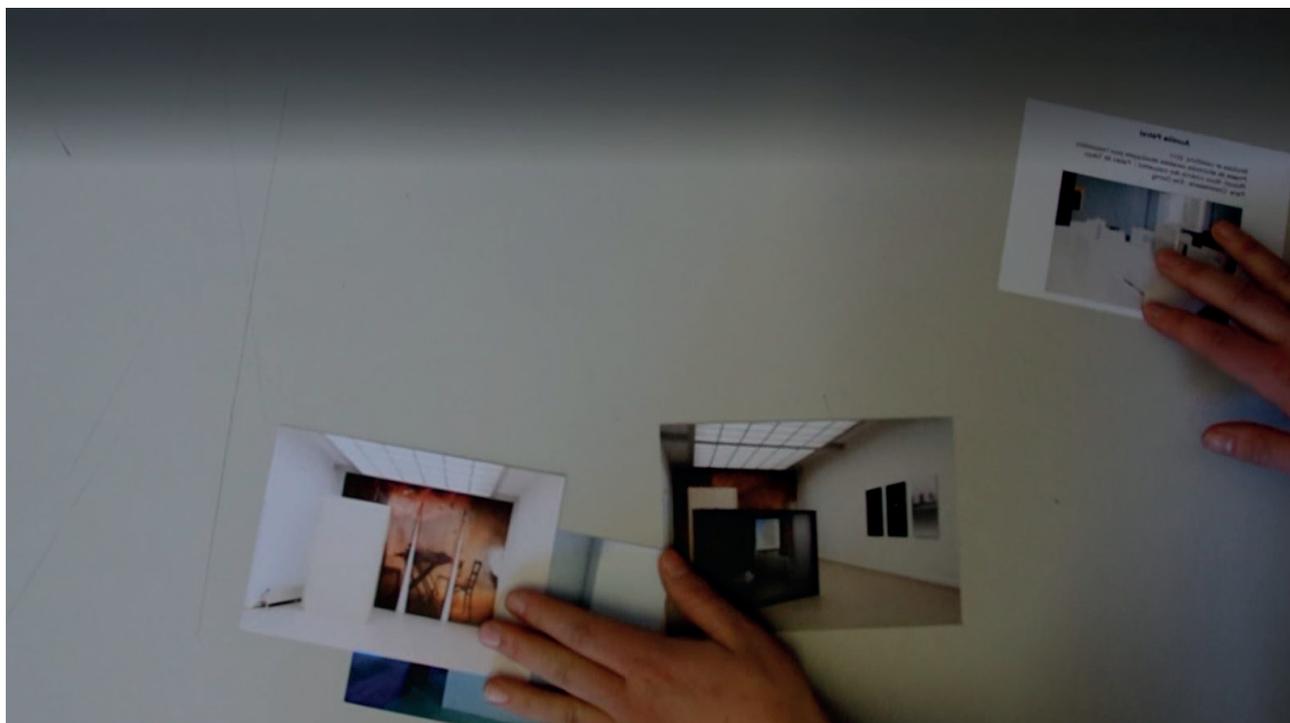
MA

On n'a pas besoin de connaître tout cela pour être touché par une œuvre. Par curiosité, ce projet-ci et dans les documentations autour de ce projet-là j'ai trouvé ça. Est-ce une étape de travail ou c'est une autre façon d'exposer le module ?

AP

Non, c'est une autre échelle de module. J'avais travaillé sur une table qui en proposait une trentaine, sur sept qui étaient au sol, un diaporama... J'avais vraiment proposé plusieurs propositions qui coexistaient toutes.

MA



Je me demandais si c'était une étape de recherche, une progression ?

AP

En fait, je mettais tous les statuts au même niveau. À la base, oui cela pouvait être une table de recherche et puis, assez vite, j'ai refusé qu'il y ait des propositions qui soient hiérarchiquement plus fortes que d'autres. Donc j'ai tout remis au même niveau en proposant tout, sans sélection, mais travaillé dans l'espace. J'avais plusieurs salles donc je pouvais le faire, sinon c'est plus compliqué.

TROISIÈME PARTIE

Cette partie est consacrée aux prises de vues latentes et au meuble jachère.

MA

Les boîtes et les tirages de ces prises de vues latentes sont-elles rangées dans un certain ordre ?

AP

Aujourd'hui, je dépasse légèrement les mille, et elles sont numérotées par ordre d'arrivée. Généralement, je fais des tirages de lecture quand

je reviens d'un terrain de prises de vues. À un certain moment, je vais les faire exister en prises de vues latentes. Du coup, c'est vraiment par ordre d'arrivée. Là, par exemple, c'est une prise de vue géographique mais aussi sédimentaire, puisque c'était une séance de travail sans préméditation, à Leipzig. Elle a le numéro 93, très certainement parce qu'à ce moment-là, j'étais en train de démarrer le système. Cette prise de vue est

antérieure à *Polygones*, donc ce sont les premières prises de vues latentes. Je travaillais vraiment par ordre d'arrivée, pas par ordre géographique. Il n'y a pas de protocole préalable, juste des grappes d'images venant de la même géographie ou de la même source, qui sont les unes derrière les autres en termes de numérotation. L'idée est de créer cette base pour qu'ensuite, les images soient en latence. Il n'y a pas d'autre système. Et celle-ci doit être la quatre-vingt-quatorze, j'imagine. [Elle vérifie] Oui, c'est ça !

Régulièrement, je les déränge et puis, une fois par an, je les ordonne. Celle-ci n'a aucun rapport avec la précédente. Elle pourrait être à Leipzig comme elle pourrait être de n'importe où. Pour l'instant, je ne l'ai jamais activée. Elle traite de tout autre chose que la prise de vue précédente.

MA

Est-ce que tu as un protocole personnel avec des périodes où tu ouvres ces boîtes ?

AP

L'été, une fois par an, je les remets en ordre. Ensuite, ça, je joue sur la mémoire. À certains moments, j'oublie et je vais les rechercher. Mais, si elles ont été complètement mélangées – parce que revenant d'une exposition, j'ai ouvert plein de boîtes, parce que je cherchais quelque chose en particulier et que ma mémoire me fait défaut, je laisse faire le hasard. Mille, ça reste gérable. Je les connais par cœur. Il suffit que j'aperçoive une partie de l'image et ensuite je vais très vite pour manipuler. Je suis la seule à pouvoir faire ça.

Aurélien Motte, par exemple, avait voulu absolument avoir l'ensemble des fichiers numériques (ce sont des tirages barytés numériques). Je n'en vois pas l'intérêt. Je ne vois pas l'intérêt de lui révéler l'ensemble des prises de vues latentes. Pour moi, c'est une existence physique et pas numérique. Toute la colorimétrie, ici, est stabilisée et posée. Elles ont cette existence définie. Or, sur un fichier numérique le rapport à la découverte de l'image est différent. Je préfère mettre le terme « image » plutôt que prise de vue. Je devrais même dire « fichier ». Quand on découvre un fichier, on peut aller très vite. Sur un ordinateur, on se déplace très, très vite. Ça n'a rien à voir avec le fait de prendre la boîte, ouvrir les pochettes de protection, etc. L'image, on l'appréhende complètement différemment. J'ai choisi de fonctionner comme ça même si

financièrement, c'est un gouffre. Un tirage baryté, dans le commerce coûte 70€ hors taxes. Même si je travaille avec le même laboratoire, que je le fais par période et en quantités, ça reste cher.

Je cherche à respecter tout ce qui constitue le travail du photographe. Je ne travaille pas sur des images (et je continue à dire « image », puisque les prises de vues latentes, c'est ce que je manipule là). Pour moi, il est important de se donner les moyens de travailler avec une qualité photographique qui donne toute une profondeur à la prise de vue latente, et non pas sur des images basses définition tirées rapidement en photocopie qui sont de l'ordre du document. Quand j'arrive vraiment à ces étapes-là, que je reçois les prises de vue latentes et que je les range, cela clôt l'étape du photographique. C'est important pour développer sur l'ailleurs que j'ai développé ensuite. Cela vient d'un vrai respect des codes et de la profession. Puis j'aime le bruit des tirages.

Dans la constitution de la base, par exemple pour la monographie, je me suis rendu compte qu'il y avait des prises de vues que j'avais utilisées en exposition, notamment en 2009, et que je n'avais jamais fait rentrer dans la base des prises de vues latentes. Ces expositions étaient un peu expérimentales. Dès que le travail pour la monographie sera terminé, je vais les tirer en tant que prises de vues latentes pour respecter l'ensemble des vues utilisées, mais elles porteront le numéro « mille-je-sais-pas-combien ». Je ne vais pas modifier l'ordre.

MA

Pourquoi ne pas les réinsérer ?

AP

Elles ont été oubliées, ça fait partie du jeu.

MA

De la même manière que tu prévoyais de mettre un certain nombre d'années pour développer tout ce cycle de travail, est-ce que tu as une cale pour le nombre de prises de vues latentes ?

AP

Non, je commence à connaître le rythme avec lequel je travaille. J'ai fait en sorte de pouvoir doubler le nombre de boîtes à ranger dans ce meuble jachère et a priori, je ne pourrai pas le remplir. Il est pensé

pour me dépasser ma durée de vie. Et si jamais je me mettais à réaliser énormément de prises de vues par an, dans ce cas, j'aurais mal calculé et tant mieux, ou tant pis, ce n'est pas très important. A priori, je n'en produis pas beaucoup de prises de vues. Ça fait 20 ans que je génère des prises de vues et j'en ai seulement mille. Avec les images oubliées, cela fait peut-être mille deux cent. Je suis en train de faire le compte des images dites « oubliées ».

MA

Est-ce que tu peux me montrer encore un tirage ?

AP

Oui. C'est un tirage que j'ai fait lors d'une exposition d'une pièce du duo.

MA

C'est une pièce du duo mais ça appartient désormais à ton solo, en tant qu'image latente. Est-ce bien cela ?

AP

C'est ça, et c'est la 103e. Ça veut dire qu'il y en a plusieurs qui manquent entre les deux. Je peux terminer sur celle d'au-dessous, que j'ai fait réaliser en donnant précisément au photographe ce que je cherchais. Je n'arrivais pas à temps avant

le démontage de l'exposition. Cette prise de vue là est celle qu'on retrouve dans la première partie de *Partition Fukushima #2*. Ce tirage, qui est un élément de *Fukushima #1*, a chuté et a glissé.

MA

Quand tu travailles avec des commissaires d'exposition, est-ce qu'ils ont accès à cette base d'images ?

Est-ce qu'ils peuvent la consulter ?

AP

Oui, tout le monde peut regarder. J'ouvre l'atelier.

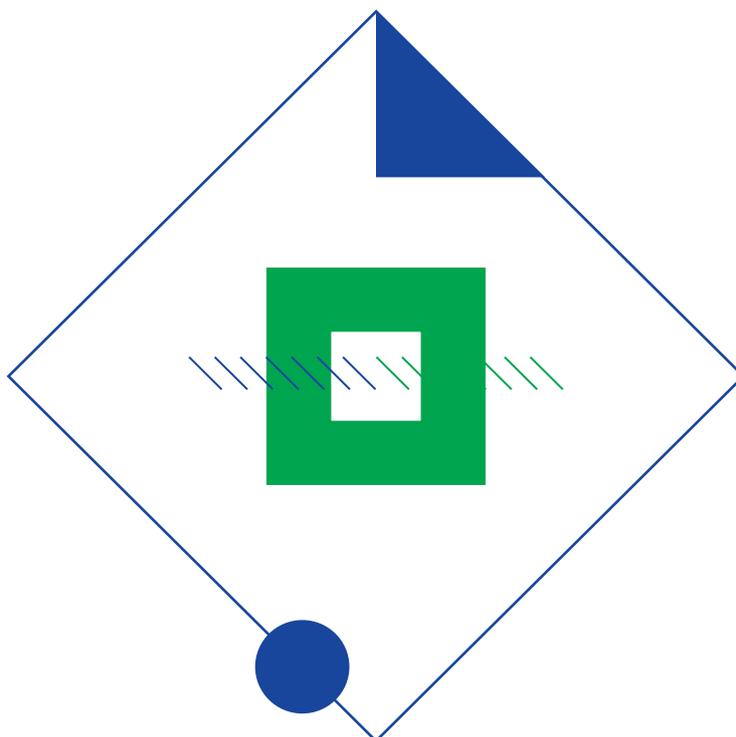
MA

Est-ce qu'ils peuvent dire : « ah tiens, celle-ci m'intéresse, est-ce que tu as envie de développer quelque chose avec ça ?

Ou la montrer telle quelle ? »

AP

Montrer telle quelle, ça arrive. En ce moment à Vienne, par exemple, il y en a trois qui sont montrées ainsi, mais ça vient de moi. Ce sont des propositions que j'ai faites. Elles ne sont pas encadrées. Elles sont accrochées avec deux petites pinces très simplement.



Le 27 novembre 2019
Atelier de l'artiste, Paris



Entretien avec

NOÉMIE GOUDAL

PREMIÈRE PARTIE

Marine Alibert

Peux-tu me décrire ta ou tes méthodes de travail ?
As-tu un protocole ?

Noémie Goudal

Non, j'aime me laisser surprendre. J'ai l'impression d'être toujours dans une recherche et dans une quête de quelque chose. Avoir un protocole serait pour moi trop simple. J'ai l'habitude de travailler, par exemple, avec du papier, avec une équipe de constructeurs et une équipe de cinéma qui travaille sur mes prises de vues. J'ai quand même des habitudes mais pour chaque projet, j'essaie d'expérimenter au maximum. C'est pour cela que je n'ai pas de protocole précis.

MA

Quelles sont tes principales préoccupations ?
Quelles sont les idées qui irriguent l'ensemble de tes œuvres ?

NG

Est-ce que la question est : pourquoi je fais ces œuvres ? Je crois que ce n'est peut-être pas à moi de décider ça. Je crée ce qui me semble important, et les questionnements que je me pose. Je n'ai pas forcément envie de guider ou de dire « vous devez vous poser cette question précise quand vous regardez mon travail ». Je crois que pour moi les photos – je parle des photos car je fais principalement de la photo mais il y a d'autres installations, etc. – je les réalise, d'une certaine façon, pour donner une base pour se questionner de manière générale. Ensuite chacun invente ses propres questions. Pour cela, je n'ai pas l'intention d'emmener le spectateur dans un endroit trop précis, c'est à lui de le construire.

Evidemment, il y a des choses à interroger par rapport à l'illusion, l'hallucination dans une image, de ce qui est construit ou pas construit, etc. Pour moi, c'est très important. Et cela, je pense que le spectateur s'y confronte de manière évidente. C'est très formel. Le papier où est-il ? Où s'arrête-t-il ? Qu'est-ce que je fais par rapport à cette construction, est-ce que je rentre dedans ou pas ? À quelle partie de l'image ai-je accès ? Toutes ces questions, cela paraît une évidence de se les poser. Dans un premier temps, c'est là où j'ai envie

d'amener le spectateur. Pour tout le contenu, le reste de la photo, c'est à lui de « recoller les morceaux ».

MA

Dans mes recherches, je parle de l'idée de pratiques photographiques tridimensionnelles, est-ce que cette idée te paraît correspondre à ta démarche ?

NG

Oui complètement. Déjà quand on me dit tridimensionnelle de manière très « bateau », cela me fait penser à la 3D du stéréoscope. Une image complètement plate qui paraît en 3D grâce au cerveau et à la manière dont c'est présenté. Deuxième chose, de manière très simple, dans mes expositions, mes cadres ne sont pas considérés comme des images au mur mais comme des objets. Par exemple, dans une scénographie on va voir l'arrière du cadre. Il fait donc partie de l'œuvre comme si c'était un objet. Pour moi, c'est cette tridimensionnalité de l'objet. C'est presque le tableau photographique.

La troisième chose la plus importante, c'est la question des strates à l'intérieur même d'une image. Là, ce n'est pas une tridimensionnalité dans l'espace mais dans l'espace 2D de l'image. Ce sont vraiment toutes ces strates que j'étudie depuis le début : strates de perspectives, de champs d'observation, de compréhension et de lecture.

MA

Néanmoins, dans tes projets où tu installes des photographies dans des paysages et que tu rephotographies, on repasse à une surface plane. Il y a quand même une étape de construction qui me paraît importante. Du coup, j'ai été assez satisfaite quand j'ai vu que tu déployais, avec les années, dans les expositions cette dimension de l'objet. Je parle assez régulièrement des œuvres comme des objets photographiques. C'est très général et discutable mais, c'est l'idée qu'un objet aurait des qualités photographiques. En l'occurrence tu évoques le cadre qui, plus que de faire référence au pictural, serait de l'ordre aussi du photographique. Le photographique est pris comme concept, pas seulement comme adjectif.

NG

Est-ce que tu me demandes comment est-ce que je conçois ma photo ? S'agit-il de la surface de la photo comme un objet ou du cadre ?

MA

Non, c'est l'ensemble. Il me semble que ton installation *Blocs* s'est étendue pour devenir une sculpture ou une scénographie.

NG

D'accord ! Alors on est vraiment plus dans l'image.

MA

Il y a toujours ces images qui sont présentes dans des objets photographiques. Ils sont à la fois l'image, le visuel, mais aussi ce que tu disais, le cadre que l'on peut voir par l'arrière, sur les tranches. Je suppose que tu considères le tout comme un objet matériel.

NG

Dans mon exposition aux Filles du Calvaire, j'avais présenté *Blocs* à la même taille que les cubes qui ont été photographiés dans la série *Telluris*. Effectivement, c'était important de déployer, d'aller hors du cadre et de montrer l'installation. C'était la première fois que je faisais cela. Je ne sais pas si je le ferai de nouveau. C'était vraiment une expérience pour voir si les deux allaient fonctionner. C'était un contexte particulier parce qu'il y avait cette percée dans la galerie donc on pouvait voir l'œuvre du premier étage. Et ça c'était intéressant ! Après est-ce que je le ferai de nouveau dans une exposition ? Non, parce que j'explore d'autres choses. Cette œuvre a été achetée par un collectionneur et va être présentée à Marfa au Texas. Par rapport à ces cubes, il était évident de le développer. Pourtant je ne l'ai jamais faite avec des grands pans de papier (fonds) alors qu'ils sont récurrents dans mes photos. En ce moment, justement, je suis en train de travailler là-dessus. Je cherche à voir comment je pourrais utiliser des grands fonds en papier découpés presque grandeur nature, par exemple un espace architectural dans un autre espace. L'exposition serait faite de ces grands pans de papier et on se baladerait donc dans un décor. Je me demande si ça fonctionnerait aussi bien qu'une image ou est-ce que ça serait complètement autre chose. Pour l'instant je ne sais pas : est-ce que l'on peut être trompé de la même manière ? Je pense à la série *In Search of the First Line* par exemple,

où il y a des pans de papier photographiés dans un bâtiment en construction, pas en ruine mais entre deux. Et est-ce que si j'avais ces mêmes pans de papier dans un autre espace ça marcherait ou pas ? Est-ce que l'on aurait vraiment l'impression que l'architecture se prolonge dans l'espace de l'exposition ? Je ne sais pas.

MA

Ces pans de papier sont récurrents dans ton travail depuis 2012, et à aucun moment encore, tu n'avais osé ou eu envie de les montrer dans un espace d'exposition ?

NG

Non car pour moi il ne marchait que s'ils étaient photographiés d'un point de vue très précis, de là où il avait été pris en photo tout simplement. Et quand on est spectateur, c'est assez étonnant de voir sur une image bien produite, tous les petits défauts de construction, les plis du papier, etc. Je ne voyais pas l'intérêt de les voir « en vrai » et de montrer cette fragilité « en vrai ». Je m'intéressais justement à cette confrontation entre une photo parfaitement produite, et à l'intérieur une photographie très éphémère et très fragile. Du coup, maintenant, il faut que j'arrive à trouver une manière d'amener cette fragilité et de la confronter à quelque chose de plus rassurant, peut-être dans la construction de cette installation, pour la mélanger à la fragilité de la construction.

MA

Cette image à l'intérieur de l'image, tu t'intéresses à sa fragilité, est-ce que tu dirais que tu travailles à une certaine matérialité de l'image ? Utilises-tu ce terme de « matérialité » ?

NG

Non je ne l'utilise pas du tout. Mon image est toujours assez « classique ». Pour moi, la matérialité de l'image, c'est si j'intervenais sur la surface même de l'image, par exemple, si j'agrafais ou cousais des choses sur l'image. Voir l'image comme un objet, ça oui mais comme matérialité non. J'utilise plutôt le terme sculpture. Pour moi, il y a une différence entre l'espace que je construis, où ces « sculptures » offrent une nouvelle perspective à l'espace, et la photographie finale qui est complètement plane. Ce sont deux moments complètement séparés. La matérialité de la sculpture, de la construction, il y en a par définition.

Je n'ai jamais employé le terme de matérialité pour parler de mes images mais peut-être que l'on peut l'employer ! Je ne suis pas contre. [Rires]

MA

Cette question est là pour que je teste avec les artistes mon vocabulaire. Je cherche à savoir si celui-ci est pertinent pour parler de leurs œuvres. Et si ce n'est pas le cas, j'ajuste. Je n'impose pas, je propose. En l'occurrence, la matérialité, cela couvre beaucoup de choses et je suis en train d'en proposer une interprétation.

NG

D'accord. S'il y a des mots que j'utilise en ce moment, c'est plutôt l'idée de « document ». Je sais que la photographie documentaire ce n'est absolument pas ce que je fais. Je pense notamment à la dernière série « Les démantèlements », les petites montagnes qui se désintègrent. Je voyais cette œuvre presque comme une performance car c'était un peu comme au cinéma, on disait « action » puis cela commençait, cela durait une heure et on détruisait cette image. La photo, c'était le résultat, « le document » de cette petite performance, même si la performance a été faite pour la photographie. Cela reste quand même un document. C'est un mot que j'utilise de plus en plus car je me rends compte que l'installation et la sculpture comptent tout autant que la photo. Le résultat reste une photographie. Je ne veux surtout pas dire que je suis un sculpteur. Je suis artiste de manière générale. On n'est pas obligé de se mettre dans une boîte. Toutefois, la photographie est l'outil par lequel je montre cette expérience. La sculpture et l'installation font déjà partie de l'œuvre.

MA

Pour revenir sur l'aspect « documentaire », je trouve que dans ton travail, il y a une empreinte du style documentaire. Il y a une posture face aux choses et à l'image, une stabilité, une réflexion sur le fond qui est différent peut-être d'un mode de reportage mais qui suit l'école de Düsseldorf, où le documentaire a pris une dimension artistique et plus conceptuelle.

NG

Oui complètement. Je me vois plus dans cette tendance, même si c'était il y a longtemps.

MA

Est-ce que dans ta formation tu as été inspirée par

des artistes que l'on peut retrouver aujourd'hui dans tes images ?

NG

Oui, l'école de Düsseldorf, certainement ! Je n'ai pas une formation très classique. J'étais en cursus de Design graphique à Londres. Ce n'était pas centré sur la photo, mais j'en faisais beaucoup parce qu'il y avait un labo. Je n'ai pas eu de cours d'Histoire de l'Art. Puis, j'ai été en Master au Royal College spécialité photographie. On a eu beaucoup de cours de psychanalyse : pourquoi on regarde, comment on regarde. Je n'ai pas vraiment eu de cours d'Histoire de l'Art, c'était plutôt ce que l'on appelle des Cultural Studies. Je dois certainement avoir beaucoup de lacunes en Histoire de l'Art [Rires]. J'ai appris par moi-même. Je me suis intéressée à tout le courant des artistes minimalistes comme Carl Andre, Sol LeWitt, tout le courant américain. Je connais très mal mais ça m'attire.

MA

Qu'est-ce qui t'attire dans leur travail ?

NG

C'est surtout le rapport à l'espace et à la nature même si ce n'est pas toujours présenté dans ce contexte. Je pense notamment à Carl Andre. J'ai vu il y a deux ans au Musée d'Art Moderne une de ses expositions avec la géométrie par le bois. C'est quelque chose qui m'a marquée. C'est complètement différent de ce que je fais. Cela n'a absolument aucun rapport mais je me dis il a dû regarder le bois. C'est un matériau très organique. On voit toute l'histoire dans les tranches d'âges de cet organisme. Il l'a présenté de manière tellement géométrique, tellement cadrée. Je pense qu'il a certainement eu des pensées qui étaient assez similaires à celles que j'ai lorsque je travaille avec des objets construits dans la nature. Je suis allée à Marfa au Texas. J'ai été bouleversée par les œuvres de Dan Falvin. Les œuvres sont dans un hangar. Elles ne sont pas forcément dehors mais l'espace naturel est très important car on est obligé de le traverser. Faire beaucoup de kilomètres dans un espace vide de tout être humain, pour les découvrir, j'ai l'impression que cela participe à l'œuvre. Cela participe aussi à la construction de l'œuvre de faire tout ce trajet. Ce n'est peut-être pas forcément ce que les artistes ont pensé quand ils ont réalisé leurs œuvres, mais c'est ça qui m'a beaucoup marquée.

Evidemment la photographie de l'école de Düsseldorf est très importante pour moi aussi. La série des *Observatoires*, on me dit toujours que ça fait penser aux « Châteaux d'Eau » aux *Sculptures anonymes* (de Berndt et Hilla Becher). J'ai photographié la première fois un observatoire sur la plage où je faisais une installation complètement différente. J'ai pris ce bout de fragment d'immeuble et j'ai essayé de voir ce que ça donne. Je me suis dit qu'il faudrait en faire une typologie. On dirait vraiment une étude d'un type d'observatoire. J'ai fait ma série de manière très instinctive. Le fait de faire une typologie en noir et blanc avec un format 4/5, cela m'a fait penser aux Becher. C'est le contraire absolu de ce qui est photographié. Ce sont des installations qui font deux mètres de haut, complètement éphémères alors qu'eux photographiaient des structures très ancrées, très lourdes et qui allaient certainement disparaître. L'échelle de l'humain n'est pas la même que sur mes photos. L'humain est plus grand que la construction sur mes photos. Donc il y a des parallèles. Quand j'ai commencé à faire construire avec du papier, je ne connaissais pas vraiment ce courant-là. Par la suite j'ai constaté effectivement qu'il y avait des choses assez similaires. Ce courant reste quand même assez froid. C'est ce que j'aime aussi. Dans mon travail j'ai l'impression qu'il y a toujours quelque chose de plus – je ne sais pas comment dire – il faudrait que je trouve le bon mot. Je déteste « théâtral » donc ça ne serait pas ça. Pas chaleureux, pas poétique. Je n'aime pas du tout. Mais quelque part peut être que c'est ça qui se diffère de leur travail [Rires].

MA

Tu as évoqué des projets en noir et blanc. Qu'est-ce qui motive ton choix dans ton travail du noir et blanc ou de la couleur ?

NG

C'est venu avec les *Observatoires*. J'avais vraiment envie d'une série où l'idée de temps est complètement différente. Je voulais qu'on ne sache pas à quel moment la photo a été prise. Dans l'inconscient collectif, la photo en noir et blanc fait penser à une archive. Et ce sont des paysages assez beaux, cette mer toute plate. Or je n'avais pas du tout envie qu'on regarde ce paysage-là. J'avais envie qu'on voie une sculpture. C'était le cas aussi pour *Telluris*, les cubes dans le désert. J'avais prévu de faire cette série en couleur. C'était naturel de

les prendre en couleur. Finalement, le ciel était bleu, le sol était parfois rose lorsque l'on était sur des lacs de sel séché. Ces photos parlaient de la Californie, de soleil, et ce n'est pas ce que je voulais lors de la préparation de ce projet. Alors, elles sont devenues en noir et blanc. Parfois, je choisis le noir et blanc pour des raisons pratiques. Par exemple, la série des *Démantèlements*, j'aurais pu en faire certaines images en couleur, mais il y avait trop de différence entre la couleur du papier imprimé et le rocher derrière. Cela aurait nécessité que j'éclaire moi-même avec des filtres. Finalement, est-ce que les couleurs sont vraiment importantes ? Dans ce cas : pas forcément. Par contre, dans la jungle de la série *Les Mécaniques* les couleurs sont très importantes. Cela aurait été sans volume si les photos avaient été en noir et blanc, parce que ce sont toutes les nuances de vert qui créent la perspective de l'image. Pour choisir entre le noir et blanc et la couleur, je détermine si ça aide ou non à la perception de l'installation. C'est plutôt à ce niveau-là que je me questionne.

MA

Ce choix se fait donc en post-traitement ?

NG

Oui malheureusement sur ces projets. À l'avenir je vais prévoir le plus tôt possible si je peux le faire.

MA

C'est intéressant si tu as la possibilité de le faire, mais je trouve ça aussi juste d'en décider en observant l'image, sortie de son dispositif. Il est nécessaire de voir ce qu'elle est, et vers quoi on peut l'emmener.

NG

Clairement ! Contrairement à un peintre, il y a beaucoup de choses que je ne décide pas quand je compose mes images. J'ai une idée en tête mais le paysage va faire la moitié du travail. Le temps qu'il va faire, le soleil, l'humidité dans l'air participe à l'image. Ce sont beaucoup de choses que je ne contrôle absolument pas. Je n'éclaire jamais. J'utilise l'éclairage naturel. Avec tous ces facteurs, j'arrive souvent à des choses qui sont complètement différentes de ce que j'avais imaginé. C'est la beauté de la photographie aussi. J'apprécie le fait d'être surpris et de devoir un peu improviser face à une situation.

MA

Quand tu es en prise de vue, est-ce que tu regardes rapidement tes images ou tu te laisses du temps ? Est-ce que tu as un temps assez long pour les regarder ? Recherches-tu une latitude par rapport à tes images, ou as-tu besoin de contrôler ?

NG

D'un point de vue pratique, j'ai besoin de voir si j'ai toutes mes images, si elles sont bien nettes. Ce sont des prises de vues très chères [Rires] donc si je repars avec un problème, une poussière au mauvais endroit et que tout est flou, ce n'est pas possible. Je n'ai donc vraiment pas le choix. Je dois regarder rapidement, de manière rapide pour voir si tout est net. En général, je suis assez surexcitée de regarder tout de suite le résultat mais ça ne veut pas dire que je vais forcément travailler dessus tout de suite. Je regarde si tout est bien, que j'ai des images que je peux utiliser, et après je prends un peu de temps. Cela dépend aussi des autres projets que j'ai en cours. Parfois, on prévoit une prise de vue et la semaine d'après je dois enchaîner avec un autre projet, ou préparer une exposition, ou faire une scénographie, etc. Du coup, je n'ai pas vraiment le temps de passer du temps avec les images et de décider laquelle je vais garder. Parfois, j'attends un mois avant de pouvoir me mettre dessus. Je n'aime pas trop cela. En général, dès que je fais une série, il ne faut pas que je tarde car j'ai des expositions. J'essaie donc de le faire rapidement après.

MA

As-tu des lectures, des concepts, des théoriciens qui t'intéressent en ce moment ou qui t'ont marquée dans le passé ? Y a-t-il des notions ou des pensées qui structurent ton travail ?

NG

Je ne fais pas de recherches de manière quotidienne. Je fais des recherches sur l'Histoire des Sciences qui me fascine et qui alimente chacun de mes projets. Je ne lis pas de théorie sur la photographie. J'ai l'impression que si j'y pense trop je n'en fais plus. J'ai besoin d'une liberté totale pour le faire de manière instinctive. Je l'ai étudiée, j'y pense bien évidemment, mais réfléchir à l'image n'est pas dans mon quotidien.

MA

Récemment, qu'est-ce qui t'a intéressée dans l'histoire des sciences ?

NG

J'ai beaucoup étudié la géologie pour mon dernier projet. Maintenant, j'aimerais faire un projet sur la glace, en particulier les archives du temps que l'on trouve dans la glace. J'ai commencé à lire des articles dans des archives, et je vais lire un livre de Claude Lorius qui a beaucoup écrit sur l'anthropocène. Il a été le premier à dire qu'il y avait sûrement des particules à étudier dans de la glace très profonde. En parallèle, je lis sur l'histoire de la géologie pour un projet pour la Manufacture de Sèvres. C'est sur les théories de la Terre, comment nous avons pu percevoir la planète Terre au fur et à mesure des temps. Par exemple à l'Antiquité, comment voyait-on la Terre ? Est-ce que la Terre était éternelle ? Comment elle a été créée ? Au XIIIe siècle on s'intéresse au relief de la Terre, aux montagnes. Ensuite cela a complètement changé lorsque l'on a découvert qu'il n'y avait pas juste un hémisphère. Selon le contexte religieux et scientifique, les choses ont énormément évolué. Je me suis concentrée sur une quinzaine de théories différentes sur notre perception du monde de l'Antiquité à nos jours. Je me replonge dans toutes mes recherches effectuées parce que la résidence à la Manufacture va bientôt se finir. J'écris un texte pour clôturer ce projet.

MA

Tu as parlé d'anthropocène, j'ai justement l'impression que cette idée « transpire » dans ton travail. C'est une préoccupation sociétale importante, et d'une manière consciente ou pas, je pense que l'on voit ça dans ces images. Tu mets l'humain face à ses productions comme les sculptures qui viennent d'architectures dans des espaces vides. C'est du paysage vide comme s'il y avait une évacuation de l'humain. J'ai parfois l'impression que l'on est dans de la Science-Fiction, dans un déplacement dystopique ou utopique. Qu'en penses-tu ? Est-ce quelque chose auquel tu penses, que tu vois dans tes images ou pas du tout ?

NG

J'y ai pensé au début dans une série, *Haven Her Body Was*. J'avais cette question en tête : lorsque les humains seront partis car il n'y aura plus rien pour eux ici, qu'est-ce qu'il restera ? En dehors de cela, mon travail traite de nature, bien évidemment, dans laquelle toutes les installations évoluent, mais il n'est pas politique. Je n'ai pas envie de ça. C'est une réflexion sur le paysage et notre rapport à un

espace naturel, un espace qui est offert à tout le monde. Ce n'est pas un espace privé.

MA

Les rochers qui se désintègrent dans *Démantèlements*, on pourrait penser que c'est une mé-taphore de l'action de l'Homme sur le paysage, sur la planète ?

NG

Complètement mais pour moi, il s'agit du mouvement d'un paysage. Il y a un paysage qui se forme, qui se déforme, pas forcément selon l'échelle d'une vie humaine mais sur des millions voire des milliards d'années. Je me questionne par rapport à ce mouvement de paysage dans ce temps-là, et pas sur l'empreinte de l'Homme sur celui-ci. C'est intéressant que tout le monde le voie comme ça. Pourtant, je n'en parle jamais dans mes textes. Je n'ai pas envie d'être ciblée comme une artiste qui traite des problèmes environnementaux et du changement climatique. Si j'avais envie de faire cela, je pense que je pourrais faire quelque chose de plus marquant [rires]. Dans ce cas-là, je ne partirais pas de l'Histoire des Sciences, de l'Étude de l'image photographique, et des perspectives d'une image. Ce sont des questionnements qui sont à la base de mes projets. Si je voulais parler de la fonte des glaciers ou du réchauffement, je pense que mes recherches seraient ailleurs et le résultat serait certainement très différent.

MA

Est-ce que c'est gênant pour toi que l'on associe ton travail à l'anthropocène ?

NG

Pas du tout. Chacun interprète l'image à sa façon. Les images peuvent amener à se questionner sur beaucoup de choses. Chaque personne arrive avec son bagage de connaissances, d'expériences, de peurs, de fragilités, et c'est ce que chacun met dans ces images. Cela ne me dérange pas qu'on en parle. Il s'agit d'une lecture possible mais ce n'est pas mon point de départ. Il y a de la beauté là-dedans : je crée des images et après elles ont leur vie. Je ne dicte pas ce que l'on doit voir. Je pense que le spectateur doit participer et rassembler les informations manquantes.

MA

Je voudrais partager avec toi une relecture que j'ai faite de l'ouvrage de Rosalind Krauss *Le Photographique : la théorie des écarts*. Je me suis demandé : dans cette théorie, quels sont ces « écarts » ? Sont-ils réels, matériels ou métaphoriques ? J'ai identifié plusieurs principes. Parmi ces principes, il y a l'idée d'espacement. Cela peut être l'espacement des fragments d'images dans les photomontages, mais aussi l'espacement dans la profondeur. On trouve aussi l'idée de redoublement. Krauss fait notamment un commentaire intéressant sur une série de paysages photographiés quasiment de la même façon, à très peu d'années d'intervalle, par trois photographes américains. C'est comme si l'image s'imposait à eux par un redoublement, une multiplication de cette image. Enfin, il y a l'idée de simulacre. Il serait inhérent à la photographie car c'est une image fabriquée. Même si elle part d'un indice du réel, elle a cette dimension fautive. C'est quasiment une réflexion platonicienne avec l'image de la caverne. Je trouve que ces principes d'espacement, de redoublement et de simulacre s'accordent avec certaines œuvres que j'étudie dans ma thèse, dont les tiennes. Est-ce que ces mots te paraissent justes ?

NG

Ils me paraissent complètement justes ! L'espacement est vraiment ce que je recherche dans la photographie. Ce qui fait la photo, c'est l'écart entre la surface photographique, le plan que je décide de mettre en premier ou celui que je mets en dernier. Il y a du simulacre au centre de tout ce que je fais. Je propose quelque chose mais on est toujours dans un entre deux. J'utilise beaucoup le mot « hallucination » car on ne sait jamais vraiment ce qu'on voit. Dans la série des *Soulèvements*, réalisée avec des miroirs, même si j'essaie de montrer tout, on n'arrive pas facilement à voir ce que c'est. Je ne montre pas l'envers de l'installation évidemment, mais je laisse les trépieds, parfois le sable qui vient se coller sur les miroirs, ou les traces de doigts.

MA

Est-ce que tu te positionnes dans le débat qui anime depuis 10 ou 15 ans le milieu de la photographie, cette idée de condition post-photographique ? Est-ce que l'on t'en parle quand tu travailles avec des galeries ou des commissaires d'expositions ?

NG

On m'en parle peu. Comme je te le disais tout à l'heure, il m'est difficile de parler théorie dans mon travail. Si je commence à me plonger dedans, c'est un autre métier. Quand on m'en parle, je peux répondre de manière instinctive sans être experte sur la question. Je ne dis pas que je travaille toute seule dans un néant total. Évidemment, je regarde les artistes autour de moi mais je ne théorise pas. Je ne sais pas si mon travail s'inscrit dans cette notion de post-photographie.

MA

Le point de départ du débat sur la post-photographie est l'arrivée du numérique, et l'intégration de ces outils qui font que l'on ne fait plus de la photographie de la même manière. Dans ton travail, j'ai l'impression que ça t'amène à faire des performances et des sculptures que tu vas photographier. Alors on pourrait se demander si là, ce n'est pas de la post-photographie. Le dernier hors-série d'*artpress* traite de cela. Est-ce que tu as l'impression de dépasser une certaine idée de la photographie, ou bien d'être dans un « à côté » ?

NG

Il est sûr que je dépasse. Un photographe documentaire, voyant mes images, se demande ce que je fais. Je n'ai pas l'impression d'être photographe. Je prends très peu de photos. Je me considère comme un artiste plasticien. Mon travail serait plutôt de l'anti post-photographie car c'est tout le contraire. Je montre le côté manuel, artisanal de la construction et toutes les fragilités. Je joue beaucoup avec cela. Je ne suis pas dans une utilisation de Photoshop et le montage numérique. Toutefois, il est intéressant que ces photos soient vues dans un contexte post-photographique, où tout le monde possède un iPhone avec un appareil photo, par exemple. Je pense que le travail est fait en partie par le spectateur qui le regarde, et pour une autre partie par le contexte dans lequel il est vu. Mon travail est montré à côté d'œuvres de photographes dont une partie de l'image est faite sur Photoshop de manière très évidente. Je ne dirais donc pas que mon travail est post-photographique, mais il est montré dans un contexte post-photographique.

MA

C'est intéressant de considérer le concept de post-photographique comme un contexte de réception et pas intrinsèque au travail.

NG

Il est intéressant qu'on ait accès maintenant aux travaux des années soixante-dix ou quatre-vingt, lorsque des artistes photographiaient des performances dans la nature, etc. On a un bagage qui englobe tout ça. Il ne faut pas oublier l'Histoire qui est avec nous, même si elle n'est pas dans notre quotidien. C'est une question qui m'intéresse beaucoup. Par exemple, si j'avais fait ces travaux dans les années 30, est-ce que tout le monde se serait dit « est-ce que c'est l'humain qui vient agir sur la nature » ? Peut-être mais pas autant que maintenant. La photographie existait à ce moment-là, quelqu'un aurait pu faire ce genre de travail, donc il ne faut pas oublier que le contexte est très important.



SECONDE PARTIE

MA

Ce sont tes travaux de 2012 à 2018. Je prends essentiellement ton site internet comme référence. Donc, il y a peut-être des choses plus récentes dont je n'ai pas encore connaissance. Dans un premier temps, regarde ce que j'ai choisi. Ce sont quinze projets, parfois il y a deux projets lorsque ce sont des vues des d'installation. Peux-tu arranger, organiser les projets qui ont des liens, une même logique, et me raconter si tu le peux, leurs histoires ?

NG

Est-ce que je fais des petits paquets, alors ?

MA

Oui, complètement.
(L'artiste organise les cartes sur la table)

MA

D'accord et donc, comment classes-tu ? Quelle est la règle de cette association-là ou de celle-ci ?

NG

Tous ceux-là sont les travaux que j'ai réalisés en relation avec des recherches que j'avais menées sur l'histoire de la géologie et comment on a pu percevoir la terre et le relief de la planète à

travers les âges. Là par exemple, il y a une série qui s'appelle *Enlèvement*. J'utilise les miroirs dont je parlais tout à l'heure qui sont photographiés et qui, eux, reflètent une autre roche. Cela produit une sorte de déformation de la roche et une reconstruction du paysage rocheux avec les reflets des miroirs.

Ça, c'était une exposition dans ma galerie à Londres, et ça, la série *Démantèlement*, était dans la même exposition. C'était logique de les avoir ensemble. Et donc ces deux images sont faites de plein de petites images, de mêmes scènes où une petite montagne en papier se désintègre. En fait, je m'étais intéressée au mouvement d'un paysage à travers les âges. Comme on le disait tout à l'heure, justement, il s'agit d'un âge complètement hors du temps humain. Il y a donc un paysage à la fin. Il est quand même existant. Il n'est pas complètement dans le vide ou ramené au néant. C'est un moment de la vie d'un paysage.

MA

Quand je vois ces travaux et en tout cas sur les Démantèlements, il y a une logique de planches-contacts. Comme cela. Les images sont dans cette grille, avec une temporalité. On les lit de gauche à droite et de haut en bas, comme une lecture occidentale ordinaire. Tout à l'heure, tu as évoqué

que tu considères tes pièces de plus en plus comme des documents. Face à ces pièces-là, je comprends pourquoi, surtout quand je les rapproche de la photographie dans l'art conceptuel, par exemple Victor Burgin faisant des séquences d'images. Dans les années 70, des artistes conceptuels utilisent la photographie comme un outil et pas dans une réflexion sur la construction d'une image. Dans ces cas-là, la photographie est simplement un document qui permet de rendre compte d'un phénomène, d'une temporalité, d'une performance, et cetera. Ces artistes vont aussi comme ça montrer des grilles d'images représentant une durée ou quelque chose qui se transforme.

NG

Oui, et ce qui m'intéressait était de faire une photo d'un seul moment, par exemple. Là, on est complètement dans autre chose. On est dans un bout de film en quelque sorte.

MA

Oui, tout à fait. Maintenant, j'ai envie d'associer ces deux cartes, et celles-là. Prenons cette scénographie. Il s'agit donc d'une vue de l'exposition en 2018 à la galerie Edel Assanti à Londres et de l'œuvre *Blocs*. J'ai l'impression qu'il y a eu un renversement ou une transposition d'un principe de cette installation *Blocs* dans un modèle de scénographie et donc pour accueillir tes images.

NG

C'est complètement ça et c'est un mélange. En fait, cette scénographie est d'une part une trajectoire. Elle impose une trajectoire dans le l'espace d'exposition. Cela crée un espace finalement beaucoup plus léger que si l'on faisait un mur opaque dans lequel la lumière ne passerait pas. Donc ça, c'est d'un point de vue plus technique. Mais pour moi, c'était en fait une manière de reprendre toutes les constructions qu'il y a derrière les installations pour les remettre dans l'espace scénographique. La forme de *Blocs*, s'est imposée d'elle-même. Quand j'ai fait toutes les photos de la série *Telluris* dans le désert, c'était tellement impressionnant d'être face à ces cubes qui étaient comme en lévitation. Bien sûr, ils étaient posés, mais ils paraissaient en mouvement. Je m'étais alors dit que c'était vraiment important de les présenter aussi comme sculpture.

MA

Est-ce que les « blocs » étaient à cette échelle-là lors de la prise de vue dans le désert ? Je sais que tu as l'habitude de faire des modèles réduits de deux mètres de haut que tu photographies. Comme on perd la perception de l'échelle dans les paysages où tu les poses, on s'imagine évidemment que c'est immense.

NG

Dans ce cas-là, c'était la même échelle. Voire plus grand.

MA

D'accord. Je suppose qu'avec le paysage dans lequel ils étaient déposés, tu pouvais avoir du recul.

NG

Oui. Il fallait que ce soit grand parce que je n'étais pas sûr du sol que j'allais trouver. Je ne pouvais pas faire une sculpture de 20 cm. Cela n'aurait pas marché avec le rapport d'échelle. Cela aurait été un autre propos.

MA

Est-ce que la scénographie de ton exposition présentée à Helsinki, en Finlande, est antérieure à celle exposée à Londres ?

NG

Non. C'était en fin 2018, juste après.

MA

Je pense que c'était 2018, effectivement, car j'étais venue te rencontrer brièvement en juillet et tu étais au téléphone avec l'équipe sur place pour gérer la scénographie. Cela m'avait interpellée car j'ai compris que tu débutais un engagement dans la scénographie que je n'avais pas mesuré avant, en voyant tes expositions. En fait, je l'ai vu à la galerie des Filles du Calvaire, pendant *Paris Photo* 2017. J'ai une anecdote d'ailleurs. C'était bientôt le vernissage, mais on m'avait laissée rentrer exceptionnellement. Donc, je l'ai vue un peu en avant-première. C'est un bon souvenir.

NG

Ah, tant mieux, parce que lorsqu'il y a du monde, ce n'est pas la même chose.

MA

Est-ce que tu peux m'expliquer les autres associations que tu as faites ?

NG

Alors cela faisait partie de plusieurs séries que j'ai faites sur l'observation du ciel et l'interprétation du ciel qu'on a pu avoir à travers les siècles. Je conçois des édifices, des tours et des observatoires qui ont un lien direct avec le ciel. Pour moi, c'est vraiment le travail d'architecture que je fais un petit peu en parallèle. J'étudie aussi toutes ces strates d'architecture à l'intérieur même d'une image. Au BAL en 2016, on a imprimé ses photos en très grand format pour ajouter une strate de cette image dans un espace architectural. On voit que les poteaux du Bal ont une concordance avec les photos, comme s'ils étaient en taille réelle.

MA

Donc, dans cette image, on a autour le lieu d'exposition qui rentre en résonance avec la photographie et à l'intérieur on retrouve ton principe de sculpture ou de « backdrop ». On est face à une mise en abyme en trois espaces.

NG

Exactement. En fait, je me pose la question de les enlever de mon site internet, celles-là pour mettre des vues avec des personnages devant. Ce serait plus logique.

MA

Il est possible qu'il y en ait. Je ne les ai peut-être pas choisies.

NG

Oui. Je pense qu'il faudrait mettre que ça pour pas qu'il n'y ait de confusion.

MA

Finalement un encore un emboîtement. Je m'intéresse aussi à la manière dont les artistes photographient leurs pièces. Dans le cas des prises de vues dans l'exposition du BAL, cela me semble symptomatique des pratiques photographiques tridimensionnelles. Peut-être n'est-ce pas toi qui as fait cette image. Quoi qu'il en soit, cela prolonge le travail que tu mets en place dans tes images. Cela pourrait même devenir un protocole.

NG

Ouais, bien sûr. De plus en plus d'ailleurs. Ce n'est pas une strate, mais il y a quand même des perspectives qui se créent là-dedans.

MA

Pour évacuer tout doute, les *Towers*, *Satellites* et peut-être aussi pour *In search of the first light*, ce ne sont pas des architectures réelles n'est-ce pas. Ce sont des fragments agencés ensemble.

NG

Pour la série *Towers*, oui, mais pas pour les Observatoires. Sauf peut-être un. Sinon, ce sont des fragments d'immeubles. Et ceux-là (les *Towers*) sont des montages. Ils n'existent pas tel quel.

MA

Qu'est-ce que cela signifie pour toi de faire ces assemblages-là ? Est-ce de la fiction ? S'agit-il d'une création ? Construis-tu des architectures utopiques ? Est-ce que cela t'intéresse que ça ne peut pas exister dans la réalité ? Dans certains cas, cela n'aurait probablement pas d'intérêt d'avoir de tels édifices, parce que l'architecture elle est ancrée dans un contexte, un territoire, par rapport à des usages, et cetera. Bien sûr, dans le Postmodernisme, on faisait des bâtiments qui sont quasiment impraticables parce qu'en fait ils sont pensés comme des sculptures ? Donc, quel est ton désir derrière cette fabrication d'images d'architectures fictives ou utopiques ?

NG

Oui, c'est ça. Et d'ailleurs, la fonction de ces bâtiments n'est jamais très claire. C'est ça qui m'intéresse aussi.

MA

Pourtant, dans tes titres, tu proposes des fonctions : observatoires, tours, satellites...

NG

Tout à fait, oui, tout à fait. Néanmoins cela reste quand même très vague. Un observatoire, par exemple, a plein de fonctions différentes, une tour aussi. C'est vrai que j'aurais pu leur donner un titre complètement différent. Je trouve qu'on questionne quand même leurs fonctions réelles.

MA

Une idée me vient en discutant. Finalement, derrière tous ces titres, il y a l'idée de surveillance. Le principe de la tour, par exemple, est d'être le plus haut pour avoir un point de vue pour pouvoir prévoir des attaques, ou d'autres choses. Les phares sont des tours qui permettent de voir loin. Les observatoires permettent de voir au-delà du ciel terrestre.

NG

Pour moi, il s'agit d'observation de manière générale. Même les Stations qui ne sont pas des éléments architecturaux. Je les ai conçues comme des stations d'observation pour être en lien avec le ciel. C'est avant tout lié au ciel, que ce soit la tour qui s'érige vers le ciel, l'observatoire pour regarder le ciel ou les satellites.

MA

Est-ce qu'on pourrait alors dire que ce sont des architectures qui nous regardent ? N'est-ce pas elles qui nous observent ?

NG

Est-ce qu'elles nous observent ? Je ne sais pas. En tout cas, nous les observons.

MA

D'accord. Là, je cherchais à prendre un autre angle de réflexion. Il s'agit peut-être d'un enjeu sous-jacent, parce qu'elles se dressent vraiment devant nous. J'aime beaucoup utiliser le concept de portrait, même dans des photographies d'architecture et du paysage, parce que certaines pratiques photographiques pour moi produisent des portraits. On est à côté de *Soulèvement* qui est au mur de ton atelier. Ce rocher est érigé devant moi et j'ai l'impression d'être les yeux dans les yeux avec lui.

NG

Oui, mais il est présenté pour qu'on le regarde.

MA

Peux-tu me parler de cette pile-là ?

NG

Là, il s'agit plutôt de travail de 3D et de strates. À moins que celle-ci ne doive pas être là ? Je ne sais pas. Elle peut être à part celle-là. C'est une image écartée entre différentes plaques. Là, ce sont mes

études de stéréoscopie, donc avec une image là qu'on voit en 3D. Et là, c'est l'étude de toutes les strates de la forêt qu'on peut voir par les facettes du miroir. En tout cas celles-ci pour moi sont assez liées.

MA

Ce sont des travaux assez anciens et je trouve ça particulièrement intéressant. On voit que tu as cherché des dispositifs. Il y a plusieurs types de lunettes. Dans cette installation, elles sont sur pieds mais elles étaient plus près de cimaises. J'ai également le livre du prix HSBC avec les lunettes en carton. Il y a vraisemblablement une recherche de dispositif. Est-ce terminé pour toi ? Est-ce que c'était spécifique à ce projet ? S'agissait-il d'une période où tu cherchais comment rendre cette stéréoscopie au spectateur ?

NG

Non, je suis encore en train de chercher. Maintenant j'utilise des photos projetées sur des écrans l'une après l'autre. Par exemple, récemment j'ai fait un multiple avec mon éditeur d'un stéréoscope. C'est un petit multiple, on clique dessus et on voit la photo apparaître. Cette édition reprend les sept photographies.

MA

Super, il faut que je le trouve.

NG

Voilà. Pour l'instant, il s'agit d'un prototype, donc il n'est pas terrible.

MA

J'ai aimé aussi cette proposition de transposer une œuvre. Certes on ne peut pas la voir dans l'espace d'exposition, mais ce n'est peut-être pas le plus important. As-tu conçu ces petites lunettes en carton comme des substituts ? Est-ce qu'elles sont, en soi, une œuvre ? Comment les considères-tu maintenant ou au moment de la conception de l'édition ?

NG

Dans le livre, on était obligé de se mettre devant les pages, il n'y avait pas de carte. Oui, c'était important parce que tout d'un coup ça amenait le livre un peu autre part. C'était le prix HSBC, donc c'était quand même tous les ans, le même type d'ouvrage. Je me dis que je pouvais apporter une petite variation en

gardant un nombre de pages similaire et une taille exactement pareille que les autres, mais que le livre se rapproche du travail. Les lunettes étaient assez importantes pour ça.

MA

On peut presque dire que c'est une œuvre multiple. C'est un livre, un catalogue, et un multiple grâce à ce petit outil qui nous fait vivre ce travail photographique comme spectateur, plutôt que lecteur. Et cette œuvre intitulée *Les mécaniques*, est-ce une image construite aussi avec des miroirs ? On aperçoit ça aussi ici.

NG

Oui, tout à fait. On pourrait les mettre ensemble.

MA

Finalement, on pourrait continuer à réorganiser les cartes car, ce qui est assez remarquable dans ton travail, c'est qu'il y a beaucoup de liens. On pourrait même cartographier l'ensemble de tes œuvres pour mettre en évidence ces liens. Il y a une vraie cohérence. Tu as fait une première proposition spontanée et puis pour ma part, j'en aurais d'autres.

Je voudrais revenir sur ton utilisation de miroirs. Selon toi, est-ce en rapport avec l'idée de simulacre qu'on a qu'on a évoqué ? Est-ce plutôt un accessoire ? Le miroir produit lui-même une image du réel par sa surface réfléchissante. Il peut être d'ailleurs distordre le réel et rendre une image un peu plus fictive. Comment en es-tu venu à travailler avec des miroirs et qu'est ce qui t'intéresse dans cet objet-là ?

NG

Je pense que cela m'est venu du papier que je disposais dans un lieu. Sauf que là, au lieu d'amener un papier déjà imprimé, je voulais produire une image à l'intérieur même de ce paysage. Une image du même paysage. La fragmentation des miroirs et la fragmentation de mes grands « backdrops » sont arrivées par cette œuvre. Le simulacre, je le verrais plus dans le papier.

MA

Dans la dans la prestidigitacion, il y a aussi beaucoup de miroirs. Les palais des glaces et les miroirs déformants sont utilisés pour procurer une expérience immersive. Le miroir est un accessoire

plein de ressources.

NG

Oui, c'est vrai.

MA

À présent, du point de vue technique, comment travailles-tu pour qu'on ne voie pas l'opérateur et le pied dans ces projets-là ? Face à ces photographies, on a l'impression que tout est frontal.

NG

Pas tant que ça, en fait. Je pense que ce serait plus difficile de me voir dedans. Tu peux essayer de mettre un miroir devant toi, puis tu l'inclines d'un centimètre et tu disparaiss. Les miroirs n'étaient pas du tout droits. Ils étaient complètement les uns au-dessus des autres. Et voilà, ce n'était pas du tout compliqué. Parfois, on voit un bout de trépied qui dépasse et ça ne me dérange pas.

MA

D'accord. Alors, on est toujours à côté de *Soulèvement*. Or la ligne d'horizon est horizontale. Si je comprends bien les miroirs ne sont pas parallèles à l'horizon. Est-ce bien cela ?

NG

Alors, ils sont un tout petit peu décalés par exemple, celui-là n'est pas complètement droit. C'est ce léger décalage qui fait que sa réflexion amène cette image.

MA

Dans ce cas, cela nous montre qu'il y a derrière toi.

NG

Exactement.

MA

Je n'arrive pas à me représenter. Que se passe-t-il pour que le trépied, l'appareil et la photographe n'apparaissent pas dans le miroir ?

NG

Le miroir fait 2 m ou 2 m 50 de haut et le rocher que je photographie fait 12 m. Il est énorme. Ce miroir-là va être incliné vers le haut. Celui-là, reflète un autre rocher qui est à côté celui-là... Le trépied est bloqué au milieu, entre les deux miroirs, par exemple. Je ne sais plus exactement, mais j'imagine. Par exemple, j'essaie de les mettre droit.

Ces trois-là sont ma base et en général ils étaient les uns collés aux autres. Il n'y avait rien devant. Dans ce cas, on est d'accord que ça ne se suit pas du tout. Voilà.

MA

Donc, il s'agit d'un travail de fragmentation et de composition, un peu à l'image d'autres gestes plastiques que tu réalises dans la série *Towers*, par exemple. Toutefois, ici, avec les miroirs, cela s'effectue lors de la prise de vue. Finalement, le rocher représenté sur ta photographie n'existe pas. À l'origine, il mesure 12 m. Tu le condenses et lui donnes une nouvelle forme. Même si cela ne se produit pas par le même dispositif, j'ai l'impression qu'il s'agit du même processus de fabrication d'image. Qu'en penses-tu ?

NG

Ce n'est pas tout à fait la même chose. Ce n'est pas une condensation dans la mesure où c'est une fragmentation. Il n'y a pas du tout le rocher représenté.

MA

D'accord, mais tu produis une forme originale. Tu le déclines dans une série. On voit qu'il évolue. On a l'impression que c'est une seule unité.

NG

Ah non. À chaque fois, dans toute la série, c'est un lieu complètement différent. On le remarque avec les sols. Par contre, il s'agit de la même région. On voit aussi que certains rochers ont de la mousse, d'autres sont beaucoup plus striés.

MA

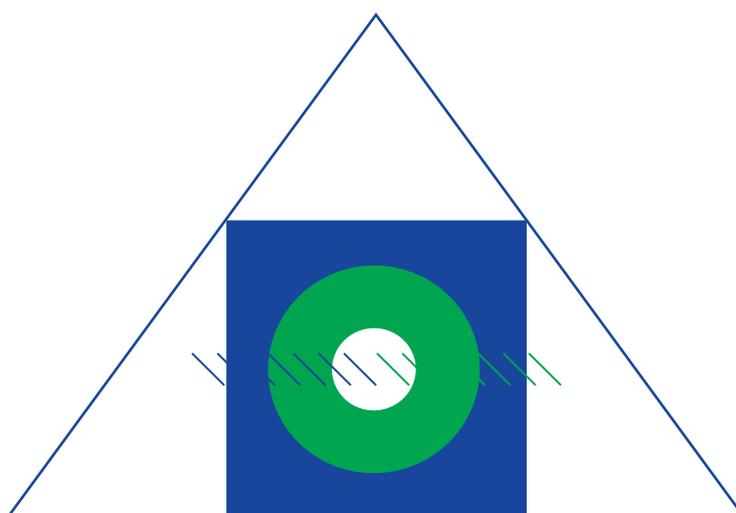
Ah oui, d'accord. *Les Mécaniques* fonctionnent à peu près le même principe d'inclinaisons des miroirs. Je l'avais vu à la foire *Paris Photo* en 2017. Il me semble que ce sont des photographies particulièrement grandes.

NG

Non, mes œuvres font à peu près toutes les mêmes tailles. Oui, voir les trois en même temps les rend imposantes.

MA

Je pense qu'on va arrêter là. Merci.



Le 3 décembre 2019
Atelier de l'artiste, Black Tower, Londres



Entretien avec

FELICITY HAMMOND

PREMIÈRE PARTIE

Marine Allibert

Can you briefly summarize the core of your work that you've been doing since 2014? What are the main ideas? Are there different periods perhaps?

Felicity Hammond

I think it might make sense to start with my master's degree show work, which was the beginning of a very long term project that I see myself as still working on. I don't really see everything that I've made since then as separate projects, but more as one big developing project. The work that I made for that show is called *Restored to Factory Settings*. It's a huge two by four meters photo collage that depicted the state of the urban environment at that time. It was very specifically looking at the decline of industry in postindustrial landscape in East London. My family lived and worked in East London many years ago, and one of the things I was quite interested in was photographing this factory landscape where they worked. Of course, when I discovered where this factory was, it had been replaced by some very ubiquitous type of housing that we now find all across London as well as in different kinds of global cities. Perhaps we'll talk about the methodology a bit later on, but I wanted to reflect on the kind of methodologies that architectural visualisers might use to depict future landscapes, and use that method to turn it back on to the past into the present and how these things might inform the future as well. I used the scale of the hoarding or the billboard as a space to illustrate. I was thinking about urban regeneration and how regenerating the landscape might both contaminate and cure, or what it means to inject improvement into a place. There are loads of complex themes that the work by no means resolved at all. That has driven the work going forward. From there, I've been particularly interested in computer-generated architectural propositions. They take many different names, "visualisations", "speculations", but essentially it's the imagery that's used to design future urban landscape. I'm looking at the methods for making those and how you might utilise those to reveal contradictions inherent within them.

MA

I'm also interested in creative processes. I think it reveals a way of thinking. Do you have a protocol, a way of working, with different steps?

FH

For example, that work was a photo collage very simply made of me travelling around the city. Alongside the collage, I became very interested in making these objects from the photographs. There is a method for making this kind of photography, the raw landscape that I was inheriting. I was also faced with these advertising images, marketing images that were depicting future landscapes. So I started turning my lens back on those and photographing these photographic materials or the computer-generated images that mimic the photograph. When I came back to the studio, I had this collection of images made essentially of real fabric and the fabric of the image as well. I started thinking about the way those images dictate what material form might happen in the city landscape. A lot of architectural visualisations are used to convince investors to finance a new development. It might even be designed before there's any money to invest into making it happen. Suddenly you've got this weird thing where the image is informing the object that comes into being. So I started to think about what happens when I print those computer-generated images that I've photographed on to material to create objects. I'm questioning what's lost in that process or what's gained. How do these objects behave? How do we read into this reference that doesn't exist yet? This brings all of these rather complex questions.

In terms of methods, it always starts off with the photographic image. I don't know how to start a project without photographing first. The photograph is not just the medium I'm using, it's also the material. It's the thing that I'm critiquing as well and thinking about in relation to the built environment and the computer-generated image. How do these three things operate together? Once objects are created from the images, I start thinking about how they can be used in a real space, whether that's the space of an exhibition or a public space. How they collide with their surroundings and react with those raw materials that they find themselves

in. I guess every work that I make doesn't necessarily follow a step by step methodology, but there are common ways of working.

MA

I see. If I synthesize, first you have an exploring phase with photography. You make a transposition of the real, you create, then you bring back this collection and then you start to assemble them. Do you only keep fragments of them? Do you have to mix them to assemble?

FH

I think it's not as clear as photographing a domestic scene for instance, and then printing it out into a material and just showing that material. It often goes through a massive process of abstraction and fragmentation. Part of that is because the computer-generated image seems quite slick and perfect when you see it in a fleeting way, but when you actually interrogate it, when you put the lens on it, you blow it up and you notice the pixilation or the warped nature, or the fact that they're not these perfect images. Perhaps there's car grime over them, or it's been torn or there are bubbles on the surface of the image. It really disrupts the utopian vision of the places that they're trying to present when I print them onto some material that makes them into objects. I mimic that distorted nature as well. I start to really pull them apart and create new objects from them in order to reflect their sort of imperfect nature. One of the reasons behind that kind of fragmentation is that I see them as these rather ruinous objects. I think about the ruin being really inbuilt into these buildings that haven't come into existence yet. How does the object start to reflect that? By reflecting this sort of warped, distorted nature of them we start to point towards their planned obsolescence that's inherent within the production of these new buildings. It's a way of creating objects that mimic the architecture that hasn't existed yet.

MA

I was struck by the term "use" because it expresses an idea of action on your part.

FH

That's a really good point. They're objects, so they fall into this weird realm of sculptures. I don't really feel like they are, they're like props or something. That's one of the ways I've been describing them

because they feel like they're in a state of becoming. They haven't quite become yet. They're in this weird middle ground between objects and image. I want them to reflect the computer-generated images, which are these three-dimensional objects trapped in a screen. I use them as props to point to the conversation about the changing city or the changing urban fabric and how that operates. I've never thought about why I use that. It makes sense.

MA

I see. There might be a language difference here but do you mean "props" as in "stage props", from stage and theatre vocabulary?

FH

Exactly. It becomes a sort of staging of these things.

MA

Do you mean that it's like a staging accessory, or is it something else?

FH

It's a doubling of something. When I talk of props, I'm not saying that they are actual props, but there is a process to them in the sense that if we think about the stage, perhaps we only see certain things from the perspective of the audience. These things are only facades. When you look behind them, their mechanisms are revealed. That's a method that I often borrow in the display of these objects that I make. In Property for instance, there are objects with an image front, but the material they're printed on is only revealed at the back. They may have triangular buttresses or things that hold them up. At first glance, you might think that they have more of an "objectness" to them than they really do. I think about this sort of theatricality in the staging of the city as well. I think about the way that the city is depicted through the computer-generated image, and the fact that we, as the audience, only see it from this one perspective which, in reality, is sort of fictional. It doesn't exist yet. So there is a sort of inherent theatricality in this representation.

MA

I insisted on this because I was thinking of a further question that I will ask later about simulacrum, and I can see that it might make sense for your work because of the theatricality, the audience's point of view. Sometimes you reveal something that's absent or fictional.

FH

I guess so, because I use them as a way to reveal a fiction or something. There is definitely a sense of using these as a way of revealing. I think that's because the computer-generated image is so closed in a way, it depicts a sort of scenario, and because it's using the language of photography, it's using the language of realism, although we don't know these places that it's talking about, they don't even exist at all. Even when they do exist, the materials aren't often necessarily reflective of a long term use of the architectural objects or the materials may not be built to last. The construction materials may only be made to last 20 years. That's the fragility of the photograph that seems to end up in the materials as well. I feel like I went a bit off topic there, but yes, I want these objects to reveal the way that these images aren't as perfect as they might seem.

MA

Fair enough. Now, let's talk about where you show your work, or how you support yourself / your art in general / the arts funding in general. Is your work more likely to be shown in galleries?

FH

I find myself working with public institutions or public spaces more and more, as opposed to commercial galleries. I also do work with the Photographers' Gallery in London. It has a print sales department, so it doesn't operate in the same way as a lot of commercial galleries do in the sense that their sales go back into their public programme in order to fund the gallery. I think that's because of the sort of work that I make. Many of the objects may only actually last for one exhibition. It might be because of the way they're shown, but it's not like you can't preserve it. It may be that there are loose materials, it may be the sand, and it might just be because of the way they're propped up. They're not commercial objects in that way.

I think I'm showing with public spaces more, and even outdoor spaces as of recently. I think there came a point where I was thinking so much about the context of the work, and what it means to show it in a blank gallery space, particularly a commercial space, when the themes are dealing with real estate and the power of the image. What does that mean to them? The idea of placing it back within the space of a commercial gallery with these kinds of

images that are used in commercial objects, it felt quite strange. More recently however, to give you an example, I made a piece of work for a disused lido that's been regenerated to become a new lido in Bath in the UK, and it made so much sense to situate the work that was commented on back within the very site that the images came from. Suddenly there was this really interesting collision between the real material and the photographic materials. It felt like it sort of sent blood back into the landscape somehow. That being said, I do show my work in galleries as well because, after all, it's absurd to say that a work has to be sat within the context that it speaks about. Galleries themselves are contexts for contemplating ideas. But yes, I have become quite aware of how the work might become site-specific or how it addresses site-specificity within the themes of the work itself. That's something I'm also thinking about.

MA

Do you find site-specific work or do you also work in a gallery?

FH

It's a very important question, because it often happens that I'm working with a curator that will describe a work as site-specific just because perhaps it works with the architecture of the space, and I wouldn't just make an installation that might be installed in such a way that is sympathetic through a space. I don't necessarily consider that site-specific. I think that one of the interesting things about site-specificity with relation to the way that I work is the fact that the site that I'm dealing with tends to be the computer-generated image of architectural propositions which, in themselves, are sites that don't exist yet. So the site becomes this kind of digital, ubiquitous space, which can be applied to any global city, and suddenly you're in this position where you're making work that's specific to the site of urban regeneration of the site of the computer-generated image and therefore might be situated in many different sites, while still being able to deliver the same meaning. But in terms of its materiality, there might be times where it is site responsive in the sense that it takes into consideration the site that it's situated in, in terms of the way we might navigate the work. Although it doesn't mean that it can't be dislocated and placed somewhere else. I think that it reflects some of the methods used by architectural visualisers

because we're often working with the digital programme that contains the same objects and the same images that one developer might use in one development in London, and that another might use in a development in New York. There are the same surfaces, the same plants, and the same people that they place into an image in the same way. I like the idea that one site from the work I make might appear in another one, at a different time, and create a sort of "mirroring" effect. I also think of the method used by architects and the methods that perhaps I use myself. Those are the complex ways I'm thinking about sites.

MA

Were all of your works based or shown in the UK?

FH

Yes.

MA

Would you like to produce site-specific work outside of the UK?

FH

Yes. It started off that way because I'm based in the UK and the galleries that want my work are more likely to be situated here, but not all of them. For example, I'm making a piece of work that is site-specific or responds to a site in a certain way in Melbourne, Australia, in April. I guess it couldn't get any further than that. It will be photographic work for a site hoarding that surrounds the metro system that's being built there. I'm really happy to be able to make a work specifically for a site like that. I'm thinking about how it might transcend that site and how it might exist beyond the very specifics of the hoarding that surrounds this development. Who knows, that imagery might end up becoming part of something new or perhaps my photograph will become a material for something else. There's always a sort of cycle to the images. There's something really interesting about it being placed on the site, documented and then reused, as that documentation could then be reused for something else.

MA

So the first step of your work is always to explore with your camera. Would you say it's a place of connection then, or something else?

FH

Yes, absolutely. Actually, I recently published a book called Property. The way that it's constructed really reflects that because there are no images that I've made specifically for the book. There's documentation of previous projects, and there are also pages where these things collide, and it's unclear what documentation is and what's new work and it allows these things to bleed into one another. It really mirrors the way that the images and objects and the built environment, the computer-generated image, and all these things bleed together in our experience of navigating the urban terrain. So it's a way of reflecting those methods, and I think the book does that in a nice way.

MA

How do you start using these three-dimensional bones or special construction? I'm very interested in your work in those spaces, like Property, those small shared rooms we may perhaps walk in. I imagine that we can get inside. I'm sure we can, can't we?

FH

Mostly you can. There are some works where it's possible to enter, but there are some parts that you can only see by peering through something. Again, that's a way of playing around with the staging and the backstage and the prop. And so there's a work, Public Protection, Private Collection, that you can enter through a tunnel which shows the work and you can peer through holes. And then some of the work is behind clear acrylic screens that you can only get a sense of, like one vantage point. It kind of becomes screen like or image like. But there's a frustration because you know that the objects are behind it perhaps. I think that this translation from image to object really is important because the image causes the object to come into being. There's a paper by Adam Brown called the Spinning Index. He's a colleague of mine. We've had a lot of chats about the way that there's a sort of weird reverse in indexicality when it comes to the architectural, computer-generated image, because rather than the image being born from the object in something that we photograph, suddenly the objects or the architecture is created from the image because they use these instruments and financial instruments to get people to invest and therefore create the built environment from the image. So the strange reverse

is really interesting, which is why I used the images and material to create the object from it, rather than finding an object to create an image from. I think that becomes a part of the core method for the way that I'm working.

MA

I can see that you have a very strong or profound reflection on the use of digital, the different programmes and environment you create. Do you think it influences the way you take pictures first because you know you'll be able to work with the digital?

FH

I guess it just developed over time. Perhaps at first I was just blindly photographing things. Maybe even in the way that a documentary photographer would. Perhaps thinking of the image as a whole and thinking it was fine. You have this site hoarding of this image, isn't it interesting how it collides with these aspects of the urban environment? Now I'm no longer as interested in their situation as I am in zooming right into the image itself and looking for the interesting moments within it or looking for the warped parts or the sort of torn parts or the things that I know will translate to object in a more interesting way. So in this case it's not about making photographs but about making a material to work from, rather than thinking of them as complete images in themselves, they become fragments. I'm a lot less precious about the image to begin with. I'm not really thinking about its form or if it's light or dark. It's more about the material.

MA

So you see the photograph as a material.

FH

I think so. Although I'm still making images and photo collages, they still find their place in my practice, and they still feel important somehow. But again, these collages, by their nature, have photographicness to them. Even so, they're still made up of the material of the image. So yes, photographic material definitely makes sense to me.

MA

As for the terminology, how do you define your artworks? I'd say they are close to sculpture

or architecture at different levels. So are they installations, photo sculptures...?

FH

All of these things interchangeably, and that's something I'm really trying to work towards. This is really new in my mind, so forgive me if it feels a bit uncertain, but one of the things I've been thinking about is that I have to be able to define what these things are because they're not photographs. They are sculptures in a way, but at the same time they're not. One of the things I've been calling them lately is *image screening objects*, which is a bit clunky and it feels a bit clumsy, but I think it's because the idea of them is that they're inextricably linked to the screen and within the creation of these objects, they bring these kind of screen qualities with them, even in the way that they're printed on the reverse of acrylic. So I sort of view it through the semi reflective surface of the acrylic, because I want to mimic the way that these images are networking through screens. Not only do they have a relationship with the screen through the production and CGI mode on the computer, but it's also the fact that they have all this data inherent within them because it will go from the architect to the visualizer to the marketing team to the people that are going to finance it. This image has a journey and all of these things that it becomes on the screen. I'm also thinking about the way the images are linked with the screen in the urban environment. There's something about the screening of an image, and there's something that these objects do where they screen an image in object form. That's as far as I've got with that at the moment. I just kind of think about it because a lot of the time, especially in the photographic community, we talk about photo sculptures and photo objects. And I totally agree with that. That's what they are. I also feel like what I'm doing is not just making objects out of photographs or just for the sake of creating an object from them. It's about making known this methodology that seems to go on behind the scenes somewhere.

MA

In my thesis, there's a section about all those terminologies. I asked this question, because I wanted to start with how the artists use them and then compare with the critics. Also, I have my propositions. On the one hand, defining is important because we need the language to talk about the same things and make sure of what we are talking

about. But on the other hand, we can keep them a bit blurry. We don't always have to define them. Your new for position makes sense with what you're trying to do, with your methodology. It enables to see a bigger picture.

FH

Also, I might have a different way of defining these objects than, perhaps, somebody who's dealing with notions of body representation and object, because we've arrived at the object for different reasons, and maybe the way that we define it should reflect that, as opposed to just thinking of them as photo objects that we put on a wall at home or something. For me, it has to be more than that. And sometimes, these things are described in a rather ill-informed way by critics or galleries, just because they are three-dimensional. It's too easy to just call them "photo objects", but maybe we still need that as a broad term.

FH

I've definitely used "photo sculpture" or "photo object" as a way to talk about it in the past, and I think it's because it's an easy way of describing it. What I'm thinking right now is that it needs further defining, especially because it's a method that more and more artists are using nowadays. It's worth questioning.

MA

Those past few weeks, I've noticed that many of the artists I've been interviewing were feeling the same way. Do you feel like the artistic environment is changing around you? Do you feel pressure or relief?

FH

I don't know if I feel a pressure for it, but I think it's just inevitable. All of a sudden there is this sort of ubiquitous imagery and more and more images are made every day. What photographers have been doing for the last 20 years or so is a reaction to that. It reminds me of that conference in San Francisco where they asked questions like "is photography over?" and that was in 2010 so we're talking nearly 10 years ago. This crisis around the photographic image has been an important topic of debate within photographic communities for a really long time. Even before that as well. And the digital has a massive part to play in there. I think that's probably why a lot of photographers or photographic artists,

however you call yourself, are turning away from a more simplified or straightforward way of making photos.

MA

Speaking about your work, I feel like you're trying to bring people back to the materiality of photographic images, or that you're trying to offer them another kind of materiality. What do you think of this notion of materiality? Is it something that you use while talking about your work, or are there different material levels in your work?

FH

That's interesting. Thinking about the material levels makes you think of some sort of a higher rate. This is something I'm still working on and haven't resolved yet, and it might also come from my photographic training or photographic background, but sometimes, I'm creating an installation or I'm presenting a college work that's a C type print that's really nicely produced, maybe it's in a frame, and it's alongside these objects, and I ask myself whether it makes sense. Why has one image been given one type of material and one been given another?

FH

I think back to the work Public Protection, Private Collection that I made in 2016. It was still relatively early for me to figure these processes out. I showed one work which was a framed image that sat within an installation of photographic objects or screening objects, however we want to call them, and it was an immersive installation. Looking back, I don't really know why different materials were given to different things, and going forward I've been thinking more about that and about the value of images. Why do I value more a photographic collage that I do on a photograph of a computer-generated images printed as an object? So I'm thinking about the consistency and materials in order to sort of strengthen the installations and perhaps the way they're viewed. That's a bit of a complicated answer, because I'm also printing on different types of material, as well as non-photographic materials. So it's just a guess. It's about working out the balance and how one material will collide with another and what that reflects and what that points towards, and why some are more photographic than others. These are all the things that I'm thinking about.

MA

Another concept I would like to discuss with you, is the concept of plasticity. Although it might be a very French way of seeing things, the word "plasticity" draws its origins from Latin, and it has something to do with the malleability of things, their aptitude to change form. I think it can be relevant to your work because there are these transformations of energies, as well as the shaping of the support or the imaging itself and the way you have to scope. Do you see what I mean?

FH

I think this idea brings us back to the materiality of the image and the computer-generated architectural proposition, which is the material I'm interested in. Something that's produced on the screen and that can be stretched, objects that mimic the photograph, only they're not photographic. They're made of pixels that were created through the computer, but they can be warped, stretched, made bigger, made smaller, change colour. Suddenly they feel like completely plastic objects, but you can never get to them because they're behind the screen. Then they're printed on paper, even fragile materials that are stretched around, scaffold or stretched over hoardings or pasted on. They may be folded, they may collide with something else, and then it becomes another material that's malleable. There's plasticity in that sense as well. I think that the construction part of making objects should be reflected even more. I often print on vinyl and use heat to melt it. They are literally printed on plastic, which completely relates to the idea of plasticity in its etymological sense. Hopefully, this process also mirrors what goes on behind the screen. I think that's where plasticity might come into play.

MA

Do the digital tool and generating images give you the liberty to go that far physically with the form of the photographs? Or do you tend to mimic those generating images? I mean, does the digital tool emancipate our way or your way of seeing and using the images?

FH

I think it's a bit of all those things actually. I think there are multiple reasons for making these objects, and making them in a way that highlights the plasticity of the image. It's partly because

of this sort of reverse in causality or reverse in index, but also because I'm mirroring or doubling or reflecting. There's something about how these objects become a counterpart to the objects that are on the screen or the objects that are trapped within the surface of the photographic image. This is how I call them sometimes, material counterparts. This is also why I've been using water quite a lot in the more recent installations. It's a reflective surface. Again we find this idea of mirroring of the screen and the duality of the image those points towards a second way of seeing something, or even the world. There's something uncanny about it. I think that's why I'm using water as a reflection. How the material world reflects the digital and vice versa. It's not necessarily just about translating something from screen to objects, but it's about how that object also might be translated back into the image as well. I see it more as a circular thing rather than just a double.

MA

A few weeks ago, I had a conversation with an artist I study. She pointed out that when she finished her studies, around 2009, she couldn't really use the image in the way that she does now. Were there times when you were a student when you felt like you were restricted by conventions?

FH

Definitely. I do remember that there were points throughout my education where I felt that way. From the very beginning I was battling against the medium of photography right from the start. I don't even know why I decided to study photography. It was the title of my Bachelor of Fine Arts, photography was in brackets. It's quite weird. I think this started to inform my thinking of photography from the start. I remember that in the first semester my teachers were telling me that I should transfer to painting even though I wasn't using painting. There was just a sense that I didn't belong in photography. I wasn't using photography in the way that a lot of the other students were, but I wasn't necessarily interested in painting either. It was quite a strange conversation to have. Still, I stayed in photography. It was absolutely the right place for me to be. I think that by the time I got to my Masters, between 2012 and 2014, it was quite widely accepted to use photography in many different ways. Actually, although it was a medium-specific course, there were still teachers who were

encouraging a kind of interdisciplinarity. So we were able to work between sculpture and photography or printmaking and photography. I used to spend quite a lot of time in the sculpture department. My PhD is in a contemporary art research centre and to everybody or to my peers; this is an art practice PhD. Although it speaks to photography, it doesn't feel like I need to be situated in the photographic department to talk about these things. I don't want to because I barely make photographs, and yet I do, because that's exactly the thing that I do in order to start the process of making the work that I make. I don't think it's helpful to speak in those binaries. I may use photography, and I may also use concrete for instance, and that's fine for those materials to coexist and make things.

MA

Very well. Do you read about theory or is there a theory that you've worked on in the past?

FH

I'm trying to think of what makes sense and what's the most relevant to my work. This is really niche, but there's a paper that has been really influential in my PhD research, by three writers that work together, three female architectural critics, and they all work around urban studies. They are Rose, Degan, and Melhuish. They made a paper that looked very specifically at a case study of a new side of urban redevelopment in Doha. It's a really specific paper, but I found that the things that they were talking about could apply to some art practice. They were interrogating the computer-generated architectural proposition, thinking about its use in place making and how it might start to produce physical architecture. They talk about how it starts to point towards homogeneity and urban landscape. Suddenly there are these images of a new site of development in Doha, but that could look identical to a new site of development on the other side of the world or in London or somewhere else. They're speaking about the ubiquity of computer-generated images, it was really important. I mentioned Adam Brown as well, a colleague who's been thinking about that idea of a reversal index. And then even, I guess, in terms of thinking about site Miwon Kwon as well, talking about what it means to dislocate something from sites, thinking about how my work is situated. There's also a great book by Giuliana Bruno called *Surface*, which talks about the materiality of the image surface and what that

might mean. The book doesn't just interrogate the image's content, but also what the image represents, what the surface of the image points towards, whether that's behind a screen, whether it's a fragile surface, whether it uses a partition on the idea that the etymology of the screen means protective surface. I think about how the urban terrain might be made up of these site hoardings that are actually there to protect whoever is navigating that particular site, to protect us from the dangers of the construction site. It's also a stand-in for the idea that it's going to be a private development that might be gated and have CCTV and suddenly takes out the dangers of the public. There are all these things that might be thought of as surface and screen. In terms of architectural thinkers there's Douglas Murphy, a British architectural critic and also Owen Hatherley, they have followed a very similar path. Douglas Murphy wrote a great book called *Last Futures*, which talks about how we forgot about architecture in the physical realm and how there was a point in the Sixties, at the emergence of computer technologies, where the fight for real space was lost to thinking about cyberspace. That's really interesting as well. As you can see, most of my sources are from people talking about architecture, as well as a few social commentators who are specifically talking about urban regeneration. There are probably lots more that I can't think about right now. These are a few interesting ones.

MA

But I would be very interested in reading your thesis and comment it in my own. In this way, I could make a direct link between our research and the French academic field.

FH

Yeah, right.

MA

I would like to talk about Rosalind Krauss with you. In France, her book *Le Photographique* is considered as one of the major works on the contemporary thinking of photography. It was published in the early eighties, and it's a compilation of articles from the magazine *October*. She did an introduction for it. I guess it doesn't exist outside of the French scope. For her, the photographic is a concept. She writes about photography, but she doesn't intend to. She actually

started to study photography to comment on sculpture and the work of conceptual artists. The subtitle of this book is “la théorie des écarts”: the space in between. The space can be metaphorical of course. This is not something she insists on in the book, but one can read between the lines. I think it's relevant to your work and other artworks I study, although you may disagree. Krauss describes at least three operating principles of which spacing is the first. It literally means the space between reality and the photograph, but also in photomontages, where you have spacing. What I'm proposing is that we can also do this with the actual space in three-dimensional photography. She also mentions the idea of “redoublement”. It's like duplicating, repeating, but in the same spot and in the same place. It doesn't get to a series. With the repetition it seems things can just go on. I haven't found a good English translation for it yet. Do these notions make sense to you?

FH

Yes. I think it's really relevant to my work. I talk a lot about this idea of gap that exists between the computer-generated image and the object it points towards, and somewhere in that gap are ideas around the photographic and the nature of it. It's the idea that the object becomes a double. I also think that all of these notions of the fake, the surface or the façade, are built into this. These ideas feed into what I'm doing and what I'm trying to do. One of the things I try to address in my research is the gap that exists between object and image and computer-generated image and built environment. Perhaps it is the surface of the printed computer-generated image, the way it collides with the urban terrain and the way that image and material collide. All of those things exist in that gap in a way.

The term “doubling” makes sense to me, but not necessarily in the sense of “mirroring” or “copying”. I think “doubling” sometimes expresses a notion of “slippage”. I often use that word because I really like the idea of a slippage between the image and object. They don't quite sit on top of each other because there's a divide between them somehow. I think that “doubling” could also be interpreted that way.

MA

Okay, good. Where do you place yourself within this debate? Do critics and curators place you into this?

FH

The project I've mentioned in Melbourne is part of a photo festival. The themes are post-photography, post-truth, how the digital tools have determined the way that photographs are made now. So it's difficult to know how your work is perceived by other people, but I do think that curators and critics place me within that debate. I was also in a show called Post Fail at the Fotomuseum Winterthur. Again, they weren't all photographers. It was a mixture of digital artists or work artists working with digital tool sets. It was very much about the post-image in the photographic. There's this phrase that drives me a bit mad sometimes. It's this idea of “pushing the boundaries of photography”, and that's often the way that my work is described. I guess that's fair to say, but then again, where are the boundaries of photography exactly? I didn't really know there were set boundaries. This is how my work is often described so I suppose this is where it is situated. It's quite hard sometimes to make things without really knowing how it's received. The work I just made in Montreal was part of another photographic festival. There are more and more photographic festivals, it seems to be a growing trend. Although it wasn't traditional photography at all. It feels like a lot of curators want to place photography that deals with the ideas of the post-photographic within the boundaries of photography, because perhaps that places it in a more interesting place than if it were just placed within a broader artistic context. It seems to be a growing debate. And it seems to be where my work is placed at the moment.

MA

And I want to share with you a new lead in my research. I think now science fiction might be like to be a new grid of reading three-dimensional photography. Some of your artworks, for instance, are showing dystopian views.

FH

Yeah. Yeah.

MA

In a way they are showing prospects of the future and these here because it's the future. Also the address seems relevant. Science fiction usually points to the reader or the viewer to reflect on its environment. It seems to me that your works

behave in a similar way. Are you comfortable with this idea?

FH

We talked about what sorts of theories and theorists I'm engaging within my practice, but science fiction has a massive part as well. There are types of books that perhaps I was reading that have informed the way that I think about speculative landscape, which is something that's very much addressed in science fiction. *High Rise* by JG Ballard, for instance, really embodies so many of the photo collages that I'm making about these urban ruins. He also wrote the book *The Drowned World*, which deals with some speculative vision of a city that drowned because of an ecological disaster. I feel like his writing mirrors the way that I use photography or photo montages to create a speculative vision of the near future. So it really informs my work. Tom McCarthy, a British writer, also wrote a really great book called *Remainder* that deals with those ideas of doubling and mirroring reality.

MA

I'm especially interested in the dynamics in the narrative, how I can relate to how they build their own creative process.

FH

Yes, absolutely. For me, even the artwork on science fiction book covers from the Seventies and the Eighties really informs some of the compositions that I worked with as well. So it's not just about the books, but also the design around it, especially in the Seventies and Eighties where literature was perhaps drawing a lot from the fears around computing technology. What might inform futures? Maybe those computing technologies started to find themselves in the artwork for the books as well. There's something really nice about that. It might even be borrowing a colour palette from it or borrowing very small motifs that found their way into the work as well. That's a very small part of it. I think it all kind of gets soaked into the work that I'm making.



SECONDE PARTIE

MA

At the moment it's all mixed up. Well, of course, you already know them. Go through them and arrange them so that they make sense to you.

FH

Let me know if I get off the screen at all. There are many, I guess there is quite a few different ways to arrange them. Should I sort of explain my thinking at the same time? Maybe I talk about these two I've just played together. This is a very recent. This was only installed about a week ago. It is good to have something up to date. This is an installation that I made in Bath. This disused lido was being regenerated to pick on this new public working pool. This, which is called To soften the masses, was placed very specifically in a site in East London and the University that was being made into a luxury hotel and apartments. It was part of kind of a very ubiquitous urban regeneration, with a luxury housing sort of scheme. And the reason I play these two together is because I can't imagine exhibiting these works anywhere else ever again. You know, to me, they absolutely are kind of intrinsic to the site that they're shown in. I just don't see them making sense anywhere else. This is using a very particular language around the development in Central House. You know, we talked about centralised housing, centralised living. It's using the kind of marketing material. And although I speak about the kind of global nature of this material, this still felt very specific. It's made to measure in this window space. So that's why I guess they're together.

FH

This is Postproduction, which was printed as a big 10 metre banner that as displayed in Toronto again in a kind of area that was undergoing kind of significant transformation. However, it still can exist as an image, I think, in its own right. It didn't just like only respond to the regeneration of that area, but it used images I'd taken in parts of Europe and London and New York or Toronto. It creates this new image. So I feel like this could be kind of sizes in different places as well. However, it formed part of a project I was making under the title Arcades, which was shown in the Gallery that was round the corner to where this is exhibited. There's a clear methodology across these images, which include the collage. So this is Restore to factory settings. And this piece is called Monuments of the Curiosity Zone. This is my 2014 Master degree show work.

This is the first attempt, I guess, of working with sculpture and image together. And of course, there's has some very clear separation compared to something like this, where my methodologies developed significantly since then. The image and object were completely married together. It doesn't feel like there a separation between them. This feels like a little out of zone. Perhaps it could actually go here with these two works or three, actually. There's this kind of collage here as well. This which came a little bit later is called the Language of Living. Capital Growth and You will enter an Oasis; these two works were shown in the same exhibition that you see a part of it here. This was again the first attempt of making these image screening objects as a way of extracting objects from the computer generated image. What happens when they walked and distorted? Does this point towards the planned obsolescence of the object? That's what that was exploring. Also in the same way this showed image and object. This was displayed in like this. So it's a very similar way of showing image and sculpture together, perhaps in its early form. And this came afterwards. It was an attempt at making the sort of virtual showroom that we see in architecture making that physical. That didn't include any collage work. It was all objects-based. Then these two are sort of played together, although it could be that also. It sort of relates here because again, this was a work that was responsive to site, but I have shown it in other places. It's slightly different in subject matter. It was a Commission from an organisation based in the North of England, in a town called Barrow-in-Furness, which is the town where the UK's nuclear submarines are made and held. The curator has seen this work Restore to factory settings and was interested in how this dealt with ideas of past and future. And she was interested in the industrial history of Barrow-in-Furness, which is known for iron ore mining, but also interesting for its nuclear future as well. I was asked to deal with these themes to make a speculative landscape. In fact, this was the first time of using water in an exhibition, which of course, those methods also translate into this more recent work, World Capital. The reason I actually used water here was because the Barrow-in-Furness is surrounded by the Lake District, which is like a really amazing, beautiful part of the UK, made a Hills, mountains and lakes. They have this incredible reflective quality. In that landscape, nuclear waste is being buried. It's a really political site. So this work involved all of those

complexities as well. And I do think about water as a way of mirroring the potential futures. Then that method went further into World Capital, which is very much dealing with the same themes as this, which is about urban regeneration and industrial decline, which, of course, this deals with these two. So I guess that's how it could be categorised. Of course, there's many kind of crossovers between them in different ways. I could show it in a chronology, but I don't think that is more interesting.

MA

A lot of them like World Capital, this one and this one as well, you show political issues. Is this engagement important for you? You talk about capitalism and urban politic as well which affects the way we live because it changes our environment. Where do you stand on those political aspects?

FH

Maybe when we spoke earlier, we didn't really delve into that as being so central to the work because sometimes I get caught talking about the imagery or not the material image and how that's related to the methods of making. But actually, it also has to be a reason for making this work beyond just a kind of material exploration, for me anyway. And I guess that comes from a very personal perspective. It comes not only from a kind of anger at the way in which our navigation of urban spaces is dictated and changed as a result of the growing privatisation, at the powers that be affecting how space might be used and for whom it is intended. I think it's really important to the work. I guess translates more literally through a work like this. Perhaps it's rather subtle through a work which is more contemplative like In Defence of industry. I was really aware in particular on commenting on a site as well, where actually the majority of people employed in this town work for the nuclear industries, because that's the kind of main employer. However suddenly we've got the potential destruction of the landscape as well. So these things collide. I'm kind of very careful in the work not to claim to offer solutions. It's not activist work, but it becomes a complete future and all the things the complex layers that make it.

MA

So, you're utilising the politic and social context. I don't need to arrange a lot. I think a lot of your works relates to the concept of Anthropocene. Do

you use this concept or are you referred to this concept by critics?

FH

Yes. These ideas can be used so broadly. I guess what I'm dealing with is more specific than just kind of the potential destruction of the landscape through human intervention. It becomes more than that because of the politics that is tied up with the materials. But dealing with changing urban topologies is sort of a branch of that, or maybe a more specific branch.

MA

Is there a similarity between the way you make this type of photo collage and the more recent ones, maybe two years ago? I was surprised when these works were created. Is this a continuation of that process? What's going on?

FH

So these works, they were made to the most roundabout complicated process to arrive at this image. They were printed onto kind of acrylic surface, which I then vacuum formed. I wasn't very happy with the result of it. I rephotographed it and brought it back into the two dimensional, kind of plane image. That further complication of the image I became more satisfied with. And I turned them into this vinyl surface that made part of this exhibition. So again, it was about the journey of the image. Earlier I talked about the networked image or the way the computer generated architectural image might go from screen to screen. There are variations of prints decisions being made going back into the screen again. And I feel like that kind of method start to reflect that. Computer generated image also deals with raw materials found in the urban terrain rather than dealing just with the clean surface of the image. This work dealt with previous sculptures that were then also shown in that exhibition as well. So there was a lot of tension between what was shown on the surface of the image and what was shown in the form of an object.

MA

So in Arcades there are objects and those flat prints hanged on the walls.

FH

I created this build in the blank Gallery space to house these objects on. And the two dimensional

images were pasted directly on to the surface of the wall. Some of them were not rectangular because they were taking the form of fragments of images or mimicking the shapes of certain sculptures.

MA

So you did the scenography of the shows with the pedestal and shapes? Okay.

FH

I was thinking about the use of arcades for archaeological findings. Rather than a ruinous sort of steps and archways that you might find in an archaeological dig, I was thinking about a more virtual archaeology. That's actually is more modular. It mimics the blocks and forms that you might find in, like, architectural software or something like that. So it becomes a kind of future archaeology.

MA

I can see a few similar shapes like this one. Those cubes seem imbricated to make a stage.

FH

Also I feel like these are the forms you find so often now in a new urban architecture. And part of me almost can see how it's been an extruded surface from architectural software. It feels quite easy in its approach in a way. I sort of mimic that in the in the build that I produced as well.

MA

I see a recurrence of the circle in your work. Does this have any significance?

FH

Yes. First it reflects the method of the lens: bringing the lens to the photographic image. So often in these sites, these hoardings that I'm responding to circular holes that you can peer through to the construction that lies behind it. They act as little portals into a world beyond. I use them as a motif in the work as a way of separating what's in front and what's in the back stage. There's a sort of reference both to the lens and to the window. Those ideas are dictating boundaries between spaces.

MA

That's interesting, because usually windows could have been a motif. However, usually a window is a rectangle and here it is a circle. I think it gives another sense for this spectator.

FH

So before I think it's the idea of the portal or the space beyond the circle. It feels appropriate for that.

MA

Can we talk a bit more about Property that will be shown in the Galerie Commune in January 2020? What the story behind is this?

FH

It is like all works with an original context that may or may not bring with it each time it is installed. I was invited to make a work that could be situated in a Gallery in Dundee in Scotland, at a time the city being nominated as the Capital of Culture. And when nominated as Capital of culture, cities therefore use culture in order to generate capital. That's something quite interesting at play there. And they were having a new Victoria and Albert Museum being built there. This new Museum suddenly became the centre of this huge urban regeneration project. So I started using imagery associated with that new build to start creating these objects in a way where actually the building materials became totally ubiquitous. They could be placed within any kind of context or site. This is where I start to think about these photographs producing objects that could be used as props. I was thinking about how to site them and where this sort of green space came into play. This green space was standing for the digital space and for a space of potentiality somehow. So these photographs or these images are in a state of becoming. It felt like an appropriate space for them to be in. But I also showed the method for creating them as well. There were these cut out objects here and on the walls were the negative space of panels that produced. It is another way of revealing the construction process that might be happening outside the Gallery walls. It also included some photographic documentation of previous works that kind of entered back into the photograph as well. Again, it was a reuse or regurgitation of imagery too.

MA

Is there somehow the same idea about spacing in this artwork? There the viewer can go around it. Over there one can penetrate or walk around the sculpture. It is like accessing another dimension.

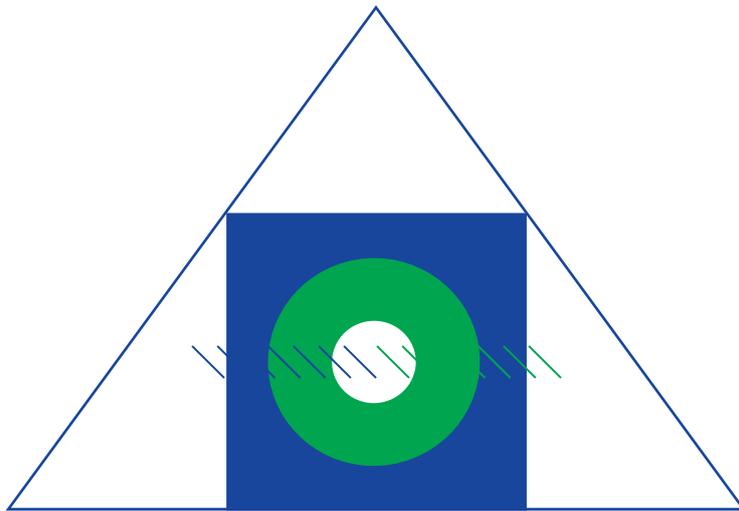
FH

Yes, absolutely. This work came earlier than this one. It demonstrates a process or maybe a more confident use of the methods that I'm dealing with. There are perhaps flaws in this work, that I endowed by the time I got to here. I don't know why. Because it's not like there was only one vantage point of view this work. You could view it from these portals, why couldn't you enter? I'm not sure. I'm not sure of

the answer to that, but that's why I felt like it was important for the viewers to be able to investigate the world further and see the backs of them. It wanted them. I wanted them to be confronted with the image plane, but also to be able to kind of go around the object as well.

MA

Okay. Thank you.



Le 7 juillet 2020
Atelier de l'artiste, Paris



Entretien avec

CONSTANCE NOUVEL

PREMIÈRE PARTIE

Marine Allibert

J'ai treize questions qui passent en revue l'ensemble de ton travail. Comme je te l'avais expliqué, je m'intéresse particulièrement à la parole de l'artiste. Je cherche à savoir comment tu présentes les choses. On va commencer par une question, qui n'est pas la plus évidente. Peux-tu brièvement présenter ton travail, les enjeux, les matières, les sujets ?

Constance Nouvel

Je dirais que l'enjeu principal est d'essayer de comprendre ce que cela veut dire quand un artiste dit : « je fais de la photographie ». Qu'est-ce que cela produit d'utiliser un appareil photo et de se pencher sur le réel, de le saisir et d'en donner une forme ? Cette question s'est mise en place très progressivement. C'était d'abord l'objet d'intuition pour ma part, quand je faisais mes études aux Beaux-Arts de Paris. Et puis c'est devenu un véritable enjeu. Ensuite, cela s'est déplacé plus sur la question du réel : comment est-ce qu'on l'absorbe ? Comment le regarde-t-on ? Quel est notre rapport au réel ?

C'est une problématique qui s'est avérée assez passionnante parce qu'elle soulève des questions à la fois philosophiques, techniques, conceptuelles et plastiques. D'ailleurs, je m'intéresse à la manière dont on en parle, les mots qu'on emploie. Tous ces aspects-là fondent ma pratique aujourd'hui.

MA

Cette évolution a eu lieu sur les cinq ou dix dernières années. Est-ce bien cela ?

CN

Oui, et d'ailleurs le projet sur lequel je suis justement en train d'aboutir en est le résultat. Il est venu un peu par hasard, mais c'était le bon moment pour me dire : « voilà, ça fait dix ans que je déploie un tas de pistes de recherches. Les trois expositions et le livre vont permettre de poser les choses et de faire un point sur ma pratique depuis la sortie de mes études. »

MA

J'étudie les processus de création ou les méthodes de recherche des artistes. J'aimerais savoir ce

qu'il se passe dans la cuisine de la création de tes projets. J'ai remarqué qu'il y a certaines des images qui sautent d'un projet à un autre, d'une série à l'autre. On les retrouve parfois ensemble pour une installation. Quand tu reçois une sollicitation pour un projet ou que tu conçois une œuvre, comment cela se passe-t-il ? Est-ce que tu as des habitudes de travail ?

CN

Oui. Les choses viennent d'abord avec l'espace qu'on va me proposer, que ce soit juste un mur dans une expo collective ou un espace entier d'un centre d'art. Je vais regarder d'abord à quoi correspond cet espace. Je me demande qu'est-ce que j'ai envie de projeter dans celui-ci, qu'est-ce que j'ai envie d'y montrer et quelle expérience j'ai envie de proposer aux spectateurs dans ce contexte. Est-ce une galerie, un centre d'art ? Quelles sont les qualités architecturales du lieu ? Tout cela prédispose à une réflexion.

Une fois que j'ai un peu compris comment fonctionnaient l'espace et ce que je pouvais organiser dedans, alors je vais effectivement procéder à une sorte d'assemblage. Je reviens dans mes archives. Je vois s'il y a des images que j'ai faites il y a quelques années qui vont me resservir d'une manière ou d'une autre. Cela peut être des images qui n'ont jamais été traitées ou des œuvres qui ont déjà été réalisées. Pour les œuvres qui ont déjà été réalisées, il s'avère que, au fur et à mesure, elles sont devenues un peu des motifs. Ces motifs n'ont pas vocation à toujours dire la même chose. C'est-à-dire que ce qui est intéressant, c'est justement qu'on reproblématise le réel d'une autre manière en fonction de son contexte. Je considère que cela apporte des éléments de compréhension face à cette œuvre, que ce soit pour le spectateur qui l'a déjà vue plusieurs fois ou celui qui la découvre. Dans cet assemblage, il y a des associations, des résonances, des échos, des choses qui vont se jouer entre les œuvres. C'est pour cette raison que l'espace est si important. C'est justement dans ce jeu de « qu'est-ce qu'il se passe entre une image et une autre ? ». Bien qu'elles ne soient pas forcément du même registre ou de la même nature, ou que j'associe un paysage bucolique à une œuvre abstraite et

minimale, il y a des glissements. Cela force le spectateur à trouver des liens. Cette appréhension de la réalité m'intéresse. Comment arrive-t-on à trouver des liens ? Donc je travaille aussi un aspect presque cognitif, de perception des choses chez le spectateur. On contraint un petit peu le cerveau, par le biais du regard, à essayer de comprendre ce qu'il se passe dans les images.

MA

Dans ce que tu décris, j'ai l'impression qu'à l'heure qu'il est, l'important est la destination des images, voire la forme que ça va prendre. Tu projettes ces photographies dans un espace. Tu l'analyses. La création de l'image photographique n'est plus motrice. Tu vois l'espace et c'est à partir de là que tu en déduis la forme, puis que tu vas aller rechercher des images.

CN

C'est vrai qu'il y a plusieurs étapes dans la création d'une image. Il y a le moment de la prise de vue, puis le moment du labo où il y a un grand nombre de choix. Quelles décisions va-t-on prendre par rapport à son format, son support ? Quel type de filtre utilise-t-on pour sa couleur, sa teinte ? Quel type de papier ? Ensuite, il y a la manière dont on va la mettre en « œuvre » ou en « scène ». Comment va-t-on l'intégrer à un espace ? C'est comme si chaque étape déclenchait des nouvelles choses, comme si elle se définissait encore plus.

Il y a une finalité à trouver qui n'est jamais figée. Finalement, puisque je m'autorise à les réemployer à chaque fois différemment, elles se révèlent par l'assemblage momentané d'une exposition. C'est une sorte de composition où tout d'un coup, je propose une narration pouvant être déconstruite et reconstruite autrement.

MA

Une des particularités de la photographie, c'est sa reproductibilité. On en a beaucoup entendu parler. Quand tu réemploies une image, est-ce qu'elle peut changer de format ? Est-ce qu'elle a sa forme définie avec laquelle tu travailles ensuite ? Est-ce qu'elle a une identité ou une autonomie ?

CN

C'est arrivé notamment pour des installations éphémères et non pérennes. Il m'est arrivé de faire une première version d'une installation, puis une deuxième version complètement différente où les

formats, les supports, parfois je les balance du positif au négatif, je les réimprime... C'est peut-être le point le plus extrême que j'ai trouvé jusqu'à maintenant. Typiquement, dans mon projet de cycle d'expositions, c'était quasiment l'enjeu. Néanmoins, ce n'est pas non plus un système que j'ai envie de trop développer parce que je pense que plus on reproduit une image, plus on l'épuise d'une certaine manière. Pour moi, il ne s'agit pas de l'épuiser, mais au contraire de la nourrir et de nous apporter des éléments de compréhension devant cette image. Après, pour ce qui est d'un objet photographique simple comme un tirage encadré, je ne reproduis pas à différents formats n'importe comment. Si je le fais, c'est le fruit d'un choix précis et je ne vais pas approfondir cette partie-là de la reproductibilité.

MA

C'est quelque chose que je commence à entrevoir dans mes recherches. Bien que cela ne soit pas affirmé dans toutes les pratiques photographiques que j'étudie, j'observe des images qui resurgissent dans d'autres formats, à d'autres échelles, sous d'autres formes... Il y a aussi des va-et-vient entre la forme livre et la forme installée. Je trouve particulièrement intéressant que les photographes aient cette liberté-là, en dehors des conventions. La photographie est pleine de conventions indexées sur les problématiques du marché, de différents marchés d'ailleurs. Il y a aussi des cas judiciaires de conflits à propos de retirages de photographies entraînant potentiellement un changement de valeur d'une œuvre d'art. Je pense qu'il y a un enjeu important à cet endroit. J'aime cette disponibilité de l'image. On peut la faire changer, sans en faire n'importe quoi, évidemment. Je suis certaine qu'il s'agit à chaque fois d'un choix ou d'une nécessité pour cette pièce-là et pour cette exposition. J'aimerais qu'on aborde un sujet de l'ordre de l'institution et du marché. Tu es représentée par la galerie In Situ Paris. Tu exposes aussi à la fois dans des centres d'art et des centres photographiques. Il y a parfois, en France, une distinction entre ces deux types de centres. Comment perçois-tu la réception de ton travail dans ces milieux-là ? Est-ce la même chose pour toi d'exposer en galerie ou dans un centre d'art avec un commissaire ?

CN

Je n'en sais rien, à vrai dire. J'imagine que pour un spectateur ou pour un professionnel du monde de l'art, quand il vient voir mon exposition

dans une galerie ou dans un centre d'art, ce ne doit pas être la même démarche. Ce ne doit pas être la même chose, quoique. En tout cas, j'ai tendance à me concentrer sur les qualités spatiales et architecturales d'un lieu sans pour autant effacer effectivement qu'il soit associé au monde du marché ou celui des institutions. J'essaie d'amoindrir cela pour rester à ma place d'artiste. Quel que soit l'endroit, je fais une proposition artistique. C'est le plus important. Pour moi, c'était très spontané de rassembler ces trois expositions. Il y avait deux centres d'art et une galerie. Je leur ai proposé de faire quelque chose ensemble. Cela m'a semblé assez naturel et eux, ça ne les a pas dérangés non plus.

MA

Est-ce un projet dont tu es entièrement à l'initiative ? Es-tu allée « démarcher » ces structures ?

CN

Non, c'était plutôt un concours de circonstances. D'abord, j'ai discuté avec le Point du jour qui me proposait de faire une exposition personnelle. Nathalie Giraudeau, directrice du Centre photographique d'Île de France qui suit mon travail depuis longtemps, a émis l'idée de s'associer au Point du jour dans le cadre d'une coproduction. À côté de ça, ma galeriste Fabienne Leclerc me proposait d'organiser une exposition personnelle, parce que c'était le bon moment dans sa galerie. Avec ce concours de circonstances, je me suis dit que je pourrai investir trois espaces qui très différents et très intéressants. Je me suis vraiment concentrée sur les qualités d'espace. Autant en faire quelque chose qui va servir pour mes recherches. Car une exposition, c'est avant tout un moment de recherche intense, un vrai moment de travail. Quand on prépare une exposition, on avance beaucoup sur notre travail.

MA

Est-ce que tu produis de nouvelles pièces à chaque fois ? Est-ce parce que tu cherches ou est-ce que, en travaillant, tu as des envies de pièces qui surviennent ?

CN

Ce sont les deux à la fois. Dans ces moments-là, je suis dans une dynamique, comme tout artiste, je pense. On est dans une dynamique où on a envie

d'apporter des nouvelles choses et on a envie de défricher des nouveaux terrains. Et en même temps, j'aime bien ne pas faire que des choses nouvelles. Je cherche à raccrocher des wagons et à évoluer perpétuellement. Je ne vais pas faire un projet totalement nouveau. Je vais toujours me dire : « Où est-ce que j'en étais la dernière fois ? Où est-ce que j'ai envie d'aller maintenant ? ». Je continue à augmenter les choses, plutôt que passer d'un chapitre à un autre.

MA

Fais-tu toujours des images ? Est-ce que tu vas toujours en séance de photos ? Est-ce que tu y es allée récemment ?

CN

Cela vient en fonction des déplacements et des opportunités que je peux avoir. Je peux aussi les déclencher, provoquer des voyages. Il est vrai qu'il y a des grandes périodes où je ne vais pas faire de photos. Et il y a d'autres grandes périodes où j'ai besoin d'aller faire des photos. C'est très aléatoire et ma pratique de la photographie, en termes de prise de vue, n'a jamais été ni contrôlée, ni pensée d'une manière spécifique. Je me concentre plutôt à l'endroit du labo, de l'atelier et de l'exposition. La prise de vue est une pratique naturelle. Je collectionne les images. Je les range, les archive. J'ai un stock que j'alimente en permanence comme un stock de matériaux, que je nourris. Cela ne veut pas dire que toutes les nouvelles images que je fais vont aller dans le prochain projet.

CN

Dans ces trois expositions, j'ai ressorti des images de 2009, d'avant même mon diplôme, que je n'avais jamais tirées. D'un autre côté, il y a aussi des photos faites très récemment. C'est très aléatoire.

MA

J'ai l'impression que les images photographiques ont pour toi le même statut, peu importe la date de la prise de vue et d'où elles proviennent. Les vois-tu toutes sur le même plan ? Est-ce que tu te considères photographe ? Quand tu parles de tes pièces, sont-elles des photographies ? Et si ce ne sont pas des photographies, qu'est-ce que c'est ? Comment qualifies-tu tes œuvres ?

CN

En général, quand on dit « Constance est

photographe », je tique un peu. Je ne me présente pas comme photographe. Je préfère dire que j'ai une pratique artistique qui est concentrée sur la photographie et qui l'interroge. Je ne me sens pas photographe, puisque la technique reste limitée dans mon travail. À la rigueur, je me concentre sur la technique du tirage ou peut-être l'encadrement et l'installation. Je n'ai pas beaucoup d'appareils. Je ne vais pas me balader avec plein d'objectifs. Je fais souvent des choses à la volée. Plutôt que « photographies », je dirais davantage que ce sont des images. Je fais la distinction peut-être parce que j'ai envie qu'elles aient une qualité dissociée de l'outil photographique, bien qu'elles aient été produites avec. Je veux qu'elles ouvrent un imaginaire. La personne qui va regarder ces images peut les appeler comme il veut. Je préfère justement libérer un peu les choses du discours photographique. Je préfère aller ailleurs. Je laisse volontairement les choses libres de ce point de vue.

MA

Concernant la technique, quelle est la part ou la place de l'outil numérique dans ta pratique photographique ? Dans ta manière de travailler ou dans ton processus, à quel moment utilises-tu le numérique ?

CN

Jusqu'à il y a longtemps, l'outil numérique me servait surtout à faire des reproductions d'installation en cours de montage ou en cours de démontage. Finalement ces reproductions sont devenues aussi un matériau que je commence un peu à développer. Je me dis que ça pourrait être une piste intéressante d'associer l'argentique et le numérique. Mon processus et ma réflexion sont issus principalement de la pratique de l'argentique. C'est une pratique qui me semble plus physique par le biais du papier, des bains, de la projection lumineuse, de la pellicule... Il y a une manipulation qui est pour moi plus physique. Plus ça va et plus j'ai eu l'occasion d'avoir recours au numérique, notamment au scan de négatif qui est quand même très intéressant. Je fais de la prise de vue numérique quand je n'ai pas le choix pour dépanner. Le numérique est en train de rentrer très progressivement dans ma pratique et donc dans la réflexion. Je laisse les choses venir toutes seules. J'ai envie que ça vienne s'ajouter à ce qui est déjà présent, et évidemment pas le remplacer.

MA

J'ai eu cette conversation avec toutes les artistes que j'étudie. Spontanément, on pourrait penser, dans le droit fil de la fin des années quatre-vingt-dix, que l'argentique est mort parce que le numérique est arrivé. On se demande si le numérique a changé notre manière de faire de la photographie ou de faire des images. C'est un postulat qu'on entend souvent.

CN

Je pense que c'est en train de transformer notre manière de comprendre l'image. On n'a pas encore vraiment bien vu les effets. À mon avis, cela a évidemment un impact. Cela ne veut pas dire pour autant que notre manière de produire des images a changé, mais cela nous force à revoir notre rapport à l'image. Quand j'étais aux Beaux-Arts et, au tout début de mes études, le labo était plein à craquer alors que le pôle numérique était en train de d'être monté. C'était encore assez fragile. Il n'y avait pas encore beaucoup de fréquentation. À la fin de mes études, donc 5 ans après, c'était l'inverse. Cela m'a marqué. Mon réflexe a été de penser : « Oh là l'argentique va effectivement disparaître ! ». Donc j'ai été marquée par cette idée que l'argentique serait remplacé par le numérique. Il faut absolument en profiter avant que ça disparaisse. Il faut acquérir ce savoir avant que ce ne soit plus possible. J'ai été motivée par ça en me disant « le numérique maintenant que c'est en place, je pourrais toujours en profiter et m'y mettre ». Et puis j'ai été fascinée par tout le dispositif argentique et le tirage surtout. Dans les écoles d'art, on a vu à un moment donné une dissociation de la photographie. Même géographiquement, les labos numériques et argentiques n'étaient pas au même endroit. Le numérique s'est posé où il y avait de la place. Maintenant, les écoles d'art essaient de réunir les deux pour faire des vrais pôles photographiques argentiques - numériques. C'est intéressant parce qu'on s'aperçoit que les deux techniques vont se fondre et recréer autre chose. C'est peut-être à partir de là qu'on verra en quoi le numérique a eu un effet sur notre approche de la photographie. Aujourd'hui, ce n'est plus « est-ce que ça a remplacé l'argentique ? ». Non, c'est plutôt « comment cela vient-il accompagner cette approche de la photographie en soi ? ».

MA

J'ai revu une de tes séries très ancienne qui s'appelle *Perception en strates*. Je la trouve assez fascinante parce que tu joues avec plein de choses. Sur ton site, sur ton portfolio, tu oses le montrer. C'est une œuvre de jeunesse, pourrait-on dire.

CN

Oui, c'est une œuvre de jeunesse, parce que c'était mon diplôme de DNSEP.

MA

Je ne sais pas ce qui s'est passé avant, mais j'ai l'impression tu joues avec plein de choses qui relèvent de la photographie tridimensionnelle dans cette pièce. La photographie peut être encadrée, mais elle va sortir du cadre. Tu réalises des installations dans l'espace. Le rapport à l'architecture me passionne. Je suppose qu'il s'est passé quelque chose à ce moment-là. A quel moment, as-tu eu envie de changer les attendus sur la photographie, sur sa matérialité, sur sa forme ? Si tu acceptes d'utiliser mon vocabulaire, à quel moment tes photographies sont-elles devenues tridimensionnelles ?

CN

En fait, je pense que c'est pour ça que j'ai mis cette série sur mon site ou dans les portfolios. J'ai passé 5 ans à me chercher, à chercher ce qui m'intéressait dans le médium photo et comment m'y prendre pour que les questions que je me posais puissent se traduire formellement. Je ne voulais pas que cela passe seulement par un cartel à côté de la photo. En 5e année, lors de la préparation du diplôme j'ai littéralement fait sortir la photographie de son cadre et j'ai commencé à faire ces expériences. À partir de là, j'ai commencé à parler d'objets photographiques. C'était l'aboutissement de tout ce questionnement d'étudiante et en même temps, c'est devenu le point de départ de cette recherche que je poursuis aujourd'hui. C'est effectivement une série que j'ai mise sur mon site. Elle a un côté un peu naïf aujourd'hui.

MA

Elle est foisonnante, je trouve.

CN

Oui, ça va un peu dans tous les sens. Ce sont des tentatives d'étudiante très importantes pour moi. C'est par là que j'ai commencé.

MA

Je trouve que chacune des images est une proposition plastique d'un rapport à l'image. Elles pourraient parfois fonctionner en binôme ou en trinôme. Dans le futur, on pourrait revenir faire une généalogie de tes œuvres en repartant de cette série. A moins que tu n'explores plus du tout ces aspects de la photographie. En tout cas, on voit qu'en dix ans, il y a une maturité et une précision dans tes choix de forme. Cette série-là est stimulante, j'aimerais bien l'exposer. Je ne sais pas si elles existent encore toutes.

CN

Si, si. D'ailleurs elles sont là.

MA

J'en ai aperçu une avec de belles dimensions lors de notre dernière rencontre. Sur le site internet, on ne se rend pas très bien compte de l'échelle, même si les mesures sont indiquées.

CN

C'étaient vraiment des expériences. Je pense que c'est peut-être pour ça qu'elles ont un peu plus de fraîcheur. Je dis qu'elles sont un peu naïves, parce que je m'amusais énormément. Après avoir posé un peu ces différentes propositions, j'ai essayé de resserrer les questionnements, de les préciser et d'affiner les choses. Ce qui veut dire aussi être moins dans un objet tridimensionnel avec une vraie profondeur, pour plus ramasser les choses – sauf les sculptures où là, c'est un peu spécial. Quand on parle d'épaisseur des œuvres, parfois il suffit d'un rien pour qu'elle soit là. Ça ne va pas toujours se jouer dans une épaisseur physique. Parfois, je la suggère par des jeux visuels, d'illusions et des façons encore plus troublantes où on ne sait pas vraiment ce qui se passe.

MA

Tes œuvres s'ouvrent à plusieurs autres médiums. On l'a déjà évoqué. Tu ne fais pas strictement de la photographie. Tu pars à la rencontre de la sculpture, de la peinture parfois, quand tu photographies des fresques murales. Quand on est face à tes images, leur qualité rend compte de la matérialité de la peinture.

Dans ce que tu me dis de ton rapport à l'espace, je pense qu'il y a aussi quelque chose à voir avec l'architecture. J'ai l'impression que tu te poses des questions proches d'une considération de

celles d'un architecte à la fois sur l'espace et sur son influence sur les humains qui l'habitent. Pour l'instant je dirais que tu vas à la rencontre d'autres médiums, mais quelle est pour toi la nature de ces relations ?

CN

Pour moi, ce sont des dialogues qui me permettent de rebondir. Tous ces médiums sont une autre manière d'appréhender le réel, dans le fond et pour moi, ils enrichissent la réflexion sur le réel. Ils enrichissent considérablement la photographie parce qu'ils donnent justement cette épaisseur, cette matière ou cette idée de contenant. C'est autant dans le croisement des images, des espaces, des médiums, des langages, que l'on peut développer par une autre manière de s'exprimer et de considérer notre perception du monde. Il y a vraiment un rapport au langage qui est très fort dans ce croisement des médiums. Cela formule un nouveau langage. Dans ce croisement, j'arrive le mieux à exprimer des choses qui m'intéressent.

MA

Je ne l'ai pas cité précédemment, mais tu as une pratique graphique aussi.

CN

En fait, ce n'est pas vraiment une pratique du dessin en soi comme on l'entend d'habitude. C'est davantage une pratique de l'espace, avec l'outil du graphite, avec la sensation et l'idée de dessiner dans l'espace. En réalité, je ne dessine pas. Je ne suis pas dessinatrice, mais effectivement je dessine un espace dans un espace.

MA

Est-ce que tu cherches le trompe-l'œil ?

CN

Je crée des illusions sans pour autant faire des trompe-l'œil, parce que le spectateur n'est pas dupe, il voit bien qu'il y a une illusion. Il se prête au jeu ou pas.

C'est ambivalent. Et c'est là aussi où le dialogue avec ces différents médiums se produit. Ces ambivalences nous font réfléchir. Tout ça apporte des questions pour moi-même, comme pour le spectateur. Cela ouvre des champs de recherche, de la discussion, de la curiosité. Ça nous emmène au-delà du réel.

MA

Tu as aussi parlé d'objets photographiques pour qualifier certains éléments d'installations. Dans les conversations que je mène avec les artistes, je cherche aussi à tester mon vocabulaire. J'utilise aussi le terme d'*objet photographique*. T'entendre l'évoquer me permet de le légitimer, en tout cas pour tes pièces et pour certaines autres qui me l'ont dit également. Est-ce que tu dirais que tu cherches à donner une matérialité à l'image ou à la matérialiser ? Est-ce que ces objets photographiques ou les autres formes dans l'espace tendraient à donner une matière à l'image ?

CN

Ce jeu avec la matière de l'image est une manière de donner une autre présence. Quand on rend une image présente dans un espace et qu'on lui fait face, on a nous-mêmes une certaine présence devant elle, donc c'est un jeu. C'est aussi un jeu sur la manière de se projeter dans les images par les images mentales. Comment on se projette dans les choses ? Comment ces images déclenchent-elles des idées, voire une déambulation intérieure ? Je crois que l'imaginaire nous emporte et nous fait voir le monde autrement. Il y a toujours cette contradiction entre le réel et notre perception du réel.

La matérialité, bien que souvent on la mette en opposition avec ce rapport à l'imaginaire, je pense qu'elle ne fait que provoquer une manière d'appréhender le réel. Donc la matérialité ce n'est pas forcément pour donner corps à l'image. C'est plutôt rendre les choses présentes autrement.

MA

Est-ce que tu cherches à créer quelque chose de poétique ? Est-ce un univers qui te parle ? Tu as parlé de narration tout à l'heure, est-ce que le terme de fiction serait juste pour parler de ton travail ? Je comprends que tu cherches à donner une image du réel. Pourtant une photographie, par définition, ce n'est qu'une portion de réel. Ce que tu déclenches avec tes images, est-ce de la fiction, des images fictives ?

CN

De la poésie, oui. J'aime bien quand il y a de la poésie. Je parle de narration quand je prépare une exposition. J'essaie d'abord de comprendre quel est le parcours que fait le spectateur en général. Dans quel sens parcourt-il l'espace ? À partir de

là, je vais essayer de voir comment construire le défilement des images. Pour moi, construire un ordre, c'est construire une narration. J'ai une histoire à l'esprit. Je sais pourquoi je mets cette image-là, puis celle-ci, puis celle-là. Il y a vraiment un enchaînement, un rythme, des choses qui sont en mouvement. J'essaie d'emmener le spectateur dans ce mouvement, cette réflexion et d'amener les éléments les uns après les autres. Tout cela fait appel à des notions de perception que ce soit le rapport à la couleur, à la matérialité ou à des registres d'images. Est-ce qu'on est dans un paysage intérieur ? Ou est-ce qu'on est devant une vue bucolique ? Est-ce qu'on est dans un faux paysage, un décor ? Je construis le parcours tel que je l'entends. Ensuite, on n'est pas obligé de passer par ce parcours pour comprendre l'exposition, au contraire. J'essaie aussi de construire en fonction du spectateur qui va faire tout à l'envers et je vais essayer de voir toutes ses possibilités. Il s'agit d'une sorte de narration ouverte. Dans cet assemblage, je pose un tas d'éléments qui peuvent être combinés de différentes manières.

MA

Donc tu construis. Finalement, tu es quasiment la commissaire de tes expositions, parce que tu gères le choix des œuvres. J'imagine quand même que cela se passe en discussion peut-être avec les personnes qui dirigent les lieux dans lesquels tu exposes.

CN

Bien sûr, oui.

MA

Tu procèdes au choix des œuvres. Tu construis le rythme qu'il y a dans l'exposition, dans la scénographie. Tu m'as même confié choisir les couleurs des murs, des sols, et cetera. T'es-tu déjà pensée comme une artiste-commissaire ? Est-ce que l'exposition est une œuvre aussi ?

CN

Non pas du tout. Je ne suis pas commissaire. Par contre, à chaque fois je travaille vraiment pleinement avec le commissaire ou le directeur du centre d'art. Cette personne va me donner des éléments très importants, parce qu'elle connaît mieux l'espace que moi donc elle va m'aider à le comprendre. Ensuite, je donne des directions.

Je vais dire : « j'aimerais bien travailler sur tel aspect de la photographie ou mettre en œuvre telle installation ». Puis on va me répondre : « oui, mais il y a ça », puis « ah mais ça me fait aussi penser à ça ». Il y a un dialogue et cette personne-là alimente énormément la construction du projet. J'ai ce même dialogue avec un galeriste.

MA

C'est une forme de collaboration alors.

Effectivement, je pense qu'il n'y a pas énormément d'artistes qui vont prendre en main autant leurs expositions. Ou peut-être que je me trompe complètement...

CN

Dans l'ère de l'installation, cela me semble assez fréquent.

MA

D'accord, mais peut-être pas au point où tu as amené ton cycle d'expositions qui met plusieurs œuvres en lien à travers trois espaces et trois temps...

CN

Oui, là, c'est vrai que j'étais particulièrement investie. Je voulais déployer mes recherches, prendre ces espaces et construire un cycle. J'ai travaillé de manière expérimentale. Je l'ai présenté comme tel à mes collaborateurs. Ce sont des personnes ouvertes et intéressées par ce rapport expérimental à l'image.

MA

Je trouve cela très intéressant. J'observe ce rapport à l'exposition chez Aurélie Pétreil mais aussi Bianca Pedrina qui est une artiste-curatrice. Elle expose d'autres artistes. Dans le petit groupe d'artistes que j'étudie, c'est comme si vous écriviez votre histoire par les expositions aussi. Il y a un véritable investissement la forme exposition que je relie à l'importance, pour vous, de la présence de l'œuvre dans l'espace. Pourtant, dans l'exposition *PHOTO-dimension*, tu as laissé ton œuvre libre. Tu m'as gentiment prêté les *Incidences*. La série a fait sa vie sans toi. Il y a quelque chose d'important qui se passe à mon avis quand tu appelles cela un cycle et qu'il y a une construction en chapitres. C'est structuré. Aurélie Pétreil a récemment travaillé ainsi sur un certain nombre d'expositions. Je vais aborder cela dans ma thèse. Je pense

que cela rejoint le débat autour des artistes-commissaires et des limites. Ces expos-là sont aussi souvent des formes d'œuvres ou une forme originale.

CN

En fait, je ne me retrouve pas dans le terme de commissaire. Pour moi, c'est le prolongement naturel de ce que je fais. Je travaille l'installation et à un moment donné, on va jusqu'au bout de ce processus. On se dit finalement que l'exposition est une grande installation. C'est pour moi très logique. À partir du moment où je parle de l'espace d'une image ou de l'espace mental ou de ce qui a été photographié et celui-ci vient être resitué dans l'espace d'un cadre ou dans un espace mural, pour moi c'est inséparable. C'est devenu très naturel de me dire que l'espace d'exposition est une dimension supplémentaire.

MA

Est-ce que l'exposition est une œuvre d'art totale, cette sorte de mythe ?

CN

Oui, peut-être. Total semble toujours être un gros mot. Le commissaire garde une part active lorsqu'on me dit « Constance, je veux que tu travailles tel aspect de la photographie, que tu fasses telle chose, qu'on se serve de telle œuvre ». J'ai des contraintes très précises – d'ailleurs c'est comme ça qu'on bosse le mieux – et j'essaie de répondre à ses attentes. Il sera le commissaire et restera le commissaire.

MA

J'ai deux questions assez théoriques à présent. D'abord j'aimerais savoir si tu as des théoriciennes ou des théoriciens nourrissent ta pratique actuellement ou qui t'ont marqué ? Y a-t-il des penseurs à partir desquels tu réfléchis ou des écrits d'artistes ? Je cherche à dessiner la famille dans laquelle tu t'inscris. Cela me permet aussi d'ouvrir vers des références auxquelles je n'ai peut-être pas pensé.

CN

J'ai beaucoup lu et relu *Pour une philosophie de la photographie* de Vilém Flusser. Je trouve cette écriture singulière parmi les théories de la photographie. Je trouve Luigi Ghirri est un artiste qui écrit beaucoup sur la photo. J'apprécie de toute

façon énormément son travail, mais ses textes m'ont beaucoup marqué. C'est pareil que Flusser. Je peux le lire et relire ; et j'y puise à chaque fois des nouvelles choses. J'aime beaucoup Jan Dibbets. La manière dont il abordait la photographie dans son exposition *La boîte de Pandore* était vraiment intéressante. J'ai l'impression qu'il se positionnait là en tant que commissaire et théoricien. C'est une approche vraiment originale. Il y en a sûrement d'autres, mais ce sont les trois premiers qui me viennent à l'esprit.

MA

Je comprends. Flusser est de plus en plus présent dans la pensée de la photo. Il était déjà présent, mais les artistes que j'étudie m'en parlent.

CN

Oui, il est ressorti sur la scène de la critique il y a quelques années.

MA

Il y a un effet de mode en quelque sorte. Il dit des choses très intéressantes, je comprends complètement ton intérêt. Je ne connais pas assez bien les écrits de Luigi Ghirri. Je vais pouvoir me plonger là-dedans, en regard avec ton travail. Je trouve Dibbets fascinant, en particulier sous l'éclairage d'Erik Verhagen. C'est un critique, commissaire et enseignant-chercheur qui fait partie de mon comité de suivi de thèse. C'est très étonnant aujourd'hui que des artistes qui font de la photographie se positionnent par rapport à Dibbets qui au départ ne voulait pas du tout faire de la photographie. Il était peintre et a eu alors un rapport décomplexé à l'image photographique. Il fait partie de ces artistes conceptuels qui ont exploré cela.

C'est un effet de rebond intéressant où l'on revisite des expériences dans les années soixante-dix, qu'on a redécouvertes récemment. Il est étonnant à quel point l'art conceptuel a pu produire des réflexions sur la photographie alors qu'au départ on l'utilisait comme un non-choix, un non-art. Mais c'est aussi pour ça que les dadas utilisaient la photographie. Finalement, ce détour a engendré une réflexion sur ce médium et sur notre rapport à la photographie.

J'aimerais partager avec toi une réflexion ou plutôt une lecture entre les lignes à partir du *Photographique* de Rosalind Krauss. Je sais qu'elle

est un personnage controversé encore aujourd'hui, dans ce qu'elle a écrit.

CN

Je l'ai lue.

MA

C'est un recueil d'essais sur la photographie, dont le sous-titre en français du *Photographique* est « une théorie des écarts ». C'est un ouvrage franco-français parce qu'en réalité, tous les essais étaient dans Artforum. J'ai lu Krauss, puis je me suis demandé quelle était cette théorie des écarts ? Où est-ce qu'elle le rend explicite dans le livre ? Je me suis aperçu qu'elle n'en parlait pas. Elle pose cela en fin d'introduction. J'ai cherché dans ses textes de ce que peuvent être ces écarts. J'aime cette idée de l'écart. De quel écart s'agit-il ? Ce terme est un vrai ressort, que je peux voir dans les œuvres que j'étudie. Cette idée a plein de dimensions différentes. Krauss décrit un certain nombre de principes opérants comme l'espacement, c'est-à-dire entre le réel et l'image de manière abstraite mais aussi dans les images. Dans son essai sur le photomontage par exemple, elle mentionne des espacements matériels entre les images. Je pense à certaines de tes œuvres où il y a plusieurs images que tu vas relier ensuite avec des traits. Par ce geste, on sent l'espace entre les images. Krauss évoque aussi le redoublement, comme un principe où les images s'imbriquent ou se multiplient. Enfin, le simulacre est un principe impliquant une image fabriquée ou factice fondamentalement dont le simulacre est révélé dans l'image. Je pense à tes travaux sur les dioramas ou les décors muraux. J'ai l'impression qu'on pourrait parler de simulacre et de rapport imaginaire au réel, une image fabriquée du réel face à ces œuvres. Pour résumer, les principes de la théorie des écarts seraient donc espacement, redoublement et simulacre. Qu'en penses-tu spontanément ? Cela te paraît-il opérant pour toi ?

CN

Alors espacement, oui, bien sûr. Redoublement, oui. Simulacre est plus compliqué. Cette remarque est le fruit de discussions que j'ai eues, notamment lors de la préparation de l'entretien que j'ai fait avec Paul Sztulman. Il m'a posé cette question et on a réfléchi ensemble. Il me disait « Constance, il y a beaucoup de gens qui te posent la question

du simulacre mais moi, je ne suis pas sûr que ton travail soit de l'ordre du simulacre. Le simulacre en soi, c'est quand on est dans l'illusion totale. » C'est ce que je disais tout à l'heure avec le trompe-l'œil, on n'est pas dupe. Finalement, parler de simulacre devant mon travail est une fausse piste. Paul Sztulman n'a pas tort. Toutefois, il est intéressant que cela émerge dans l'esprit des gens. Ça veut dire qu'il y a quelque chose à travailler là-dessus. Je n'ai pas encore relu *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard. Il faut que je questionne comment les théoriciens abordent cette idée du simulacre. Il y a plusieurs manières de voir ce terme. Je crois que je ne suis pas assez philosophe ou intellectuelle pour pouvoir maîtriser ces notions, qui sont ancrées en plus dans une certaine période.

MA

C'est intéressant que l'on te rapporte l'illusion et le simulacre à ton travail. Cela l'est tout autant que cela ne soit pas résolu pour toi. Tu es en recherche.

CN

Cela a été mis sur la table par Paul qui a eu cette réflexion, cette critique. Et c'est vrai que ce ne sont pas des simulacres, bien au contraire. Ce sont des décors. On sait très bien ce qu'on a devant les yeux. On sait qu'on n'est pas devant une fausse réalité. On n'est pas immergé dans une réalité augmentée. On est devant un tirage photo. On est conscient d'être devant un dessin qui promet de l'illusion sans pour autant aller jusqu'au bout. On se laisse aller volontiers dans ce trouble. J'invite le spectateur à dépasser l'idée que la photographie, c'est une image de la réalité. Je l'invite à aller un peu plus loin, donc il se laisse probablement aller dans ce sens. Ce n'est pas comme un tour de magie, où l'on arriverait à la fin en se disant « je me suis fait avoir ».

MA

En t'écoutant, je me suis dit que lorsqu'on se rend à un spectacle de magie, on veut être émerveillé, mais on sait qu'on ne va pas voir tous les trucs.

CN

Oui, on sait qu'il y a des trucages, mais on ne les voit pas.

MA

Pourtant, on n'est pas dupe non plus dans un spectacle de magie. Cela me fait penser à

Photography is magic de Charlotte Cotton. C'est une commissaire et théoricienne anglaise, dont l'ouvrage développe un petit peu plus l'idée qu'il y a des pratiques très hétérogènes, très foisonnantes de la photographie contemporaine qu'elle qualifie de « magiques ». C'est quasiment un rapport ésotérique qu'elle cherche à attribuer à ces pratiques-là. Je ne pense pas qu'on pourrait parler pour tes œuvres de magie et d'ésotérisme, mais il y a peut-être quelque chose dans un entre-deux. Cela pourrait nourrir ces réflexions autour du simulacre, car il y a une forme de spectacle, il me semble. On va voir ton exposition et, si on connaît ton travail, on sait qu'on va être titillé par une illusion. On prendra plaisir à s'approcher et à se rendre compte du dispositif. Tu montres beaucoup ton dispositif, l'envers du décor.

CN

Oui, je pense que la photographie peut créer des choses magiques dans notre tête. Je pense que c'est magique dans ce sens-là, c'est comme ça que je le vois. Mais le dispositif, ce n'est pas comme un spectacle de magie pour autant parce que, dans un vrai spectacle de magie, tu sors et tu te dis « je n'ai pas compris, je n'ai rien vu ». Alors que là, la photo, de manière générale, on voit, on sait. Il y a cette double conscience, à la fois savoir et en même temps se laisser aussi emporter.

MA

J'ai une dernière question pour cette première phase d'entretien. Je voudrais savoir comment tu te positionnes par rapport à la condition post-photographique ? Est-ce qu'on te rapporte souvent à cette idée du post-photographique vis-à-vis de tes œuvres ?

CN

Oui, il existe une table ronde sur le sujet où ils ont commencé par dire qu'en fait, le mot post-photographie n'est pas adapté, pas approprié. Il faudrait trouver autre chose, mais en attendant voilà... Je n'y ai pas été mais j'ai vu la rediffusion. La post-photographie, je n'en sais rien... Ou autre chose...
Oui, je fais évidemment partie de fait d'une génération, avec les artistes que tu as cités et celles que tu as interviewées. On est dans un champ d'exploration où il y a beaucoup de choses. Le numérique a ouvert beaucoup de pistes et de nouvelles problématiques. C'est ce qui fait que la

photographie est toujours aussi passionnante. Ça reste pour moi, plus que jamais de la photographie, en ce qui concerne mes œuvres. Je suis quand même à la pellicule, dans un agrandisseur, il y a des bains... Je fais de la photographie. Je vais peut-être un peu plus loin dans son expression, puisque je vais parfois jusqu'à la dimension spatiale. Toutefois l'origine du questionnement est la photographie. Pour moi, la photographie est le médium qui me permet d'accéder au réel.

MA

Le « post » en question est comme celui de « postmoderne ». Il s'agit d'une ouverture, d'aller chercher des choses. Quand le modernisme a cloisonné aux médiums, le postmodernisme a ouvert les choses. Je constate dans ton travail une ouverture. Tu vas à la rencontre d'autres médiums. Tu construis des dialogues avec eux.

CN

Oui, on peut le voir comme ça. Il y a une volonté d'ouvrir.

MA

Dans la table ronde que tu évoques, les intervenants soulignent que le post-photographique est une notion floue. On ne sait pas ce que c'est. Et ce n'est pas strictement ce qu'a voulu en faire Fontcuberta, c'est-à-dire une réaction au numérique et un changement fondamental dans ce renouvellement technique. Dans la construction du terme, cela reste un « post ». Selon toi, à quoi on attribue ce « post » aujourd'hui dans ta pratique ?

CN

Oui, mais dans ce cas, est-ce qu'il n'y a pas toujours eu des post-photographies ? Quand tu regardes l'histoire de la photographie, il y a toujours eu des moments où on a voulu rouvrir les choses autrement, les revoir. L'objet photographique n'est pas nouveau non plus. Dans les années soixante-dix, on retrouve le rapport au réel dans le paysage mais aussi des images totalement abstraites faites de lumière. Ça existe depuis le début (de la photographie contemporaine). D'une autre manière, on pourrait dire aussi qu'il y a eu constamment des époques de post-photographie qui nous permettent juste de revenir encore mieux à la photographie, d'approfondir le questionnement, la problématique, le médium, l'outil.
C'est pour ça que je me méfie un peu des termes :

« le post-machin », « la nouvelle génération machin ». Ces dernières années, on parle beaucoup de matérialité. Certes, c'est vrai. Aujourd'hui, il y a beaucoup de travaux et d'artistes qui utilisent cet aspect-là de l'image, mais ce n'est qu'une manière de revenir à chaque fois au cœur de la problématique de départ.

MA

C'est un peu embêtant, mais je me suis confrontée à des conservateurs de photographie me disant « on ne sait pas quoi faire de ces de ces œuvres-là ». Elles posent un problème quasiment ontologique aux musées. Par exemple, comment les conserver ? Tout comme la vidéo, la performance, les installations, elles sont exigeantes pour les institutions. C'est aussi un temps particulier dans notre époque. Je suis aussi très intéressée par ta remarque sur cet aspect un cyclique et l'idée d'un retour.

CN

Tu vois, tu poses l'ontologie. Je pense qu'on revient toujours à l'essence même des choses. C'est justement ça qui est intéressant. En effet, je pense que c'est une question embêtante pour les conservateurs que les formes et la présence des œuvres évoluent. Néanmoins, dans l'histoire de l'art l'existence, la matérialité, la physicalité des œuvres s'est toujours transformée. Peut-être pas autant pour la peinture, mais l'art de la performance, la sculpture, la vidéo, les installations, les protocoles... Je dirais que ce sont principalement des questions matérielles. En termes de dynamique et de recherche artistique, je pense qu'on reste au même endroit, c'est-à-dire essayer de creuser, d'avancer, d'évoluer en fonction de l'évolution des mentalités, en fonction de la société et de l'évolution des technologies.



SECONDE PARTIE

MA

Voici les cartes reproduisant tes œuvres. On peut les découvrir au fur et à mesure ou bien tu commences à les éparpiller pour voir ce qu'il en est. Fais comme tu le sens. Il peut y avoir des séries complètes, d'autres avec des échantillons.

CN

Donc, je fais ce que je veux. Je peux prendre un paquet comme ça.

MA

Oui, un peu comme un jeu de cartes.

CN

Tiens, c'est marrant. Ça, c'est le seul travail vidéo que j'ai fait. En fait, il a été déclencheur. C'était en troisième année. Je voulais bêtement, très simplement, essayer de creuser dans les images. Je ne sais pas. J'ai eu cette idée-là : « Tiens, si je creuse et que ça donne lieu à une autre image, puis une autre image, puis une autre image ». Je crois que c'est la première fois que j'ai commencé à travailler ce jeu de mise en abyme où on passe d'un espace à un autre. En plus, c'était des images que j'avais faites dans une maison de famille que je connais bien, celle de ma tante. Il y avait vraiment des papiers peints « old school ». Cela fonctionne très bien parce qu'en fait, ce n'est qu'un jeu de surface. Finalement dans cette vidéo, il y a plein de choses de mon travail qui étaient déjà présentes. C'est une expérience que j'ai faite en tant qu'étudiante avec pas mal de spontanéité. Tu vois cette histoire de détour, de passer par un autre médium pour revenir à l'essence de l'image photographique, et bien, c'est la première fois que j'ai eu cette sensation. Je me suis dit : « Là, je fais un vrai travail photographique ». Oui, celle-ci est vraiment importante. Ici, ce sont tous les *Décors*.

MA

J'étais très étonnée en découvrant celle-là. Elle fait manifeste, je trouve.

CN

Ah, c'est marrant.

MA

J'aimerais bien la voir pour me rendre compte de ses dimensions. C'est de l'ordre du décollement. C'est assez subtil. Il y en a une autre aussi où tu dépasses du cadre. Je ne me rappelle plus de son titre exactement. Là, on est dans la série Perception strates, il me semble.

CN

Oui, exactement. Effectivement j'essayais de travailler le décollement. Celle-ci s'appelle Double fond. Je cherchais à travailler le derrière, ce qui n'est pas forcément visible, au fond. Là je travaille l'étirement du temps. Dans celui-ci, il y a deux tirages d'une même image, d'un même négatif. Chacun des deux tirages est divisé en quatre parties. Donc ça donne lieu à deux séquences d'une même image que j'ordonne différemment à chaque fois. Là, il y a déjà

l'idée du motif ou d'un redoublement, mais pas de la même manière. En fait, dans chacune de ces trois images, il y a toujours l'idée d'un redoublement que ce soit par un jeu de densité, de double fond, ou par un étirement sur un même plan. Celle-ci aussi est importante.

MA

Elle est très étonnante. Est-ce que tu peux me raconter ce qui se passe dans l'image ? Est-ce un dessin sur un tirage photographique ? Ou est-ce un assemblage de deux négatifs ?

CN

Non, pas du tout. C'est la photographie d'un rideau de ma chambre d'étudiante. Je voulais encore une fois rentrer dans un jeu de profondeur. J'ai fait plein de tirages. Alors là, pour le coup, il s'agit de tirages laser bête, en A4. C'était vraiment un test. Je les ai tous contrecollés, séparés à chaque fois par une couche de plastification, ce qui donnait de l'épaisseur et un peu du collant entre chaque image. Puis chaque « photocopie » était réglée avec des jeux de luminosités et de saturations différentes. C'est pour ça que celle-ci par exemple apparaît beaucoup plus saturée que la toute première. Plus on rentre dans les strates, plus on rentre dans l'objet, plus la saturation est intense. La dernière image était censée être complètement brûlée. Bref, j'ai fait vingt-quatre tirages très différents et ça donnait bloc d'1 cm d'épaisseur. J'ai creusé dedans avec une gouge de graveur. J'ai joué avec comme si c'était une carte de relief. C'était amusant en fait. Au bout d'un moment, je me suis dit qu'elle avait l'air d'être terminée. Il n'y avait pas besoin d'aller jusqu'au bout de la disparition totale de l'image. Le geste est là. L'intention est là. C'est peut-être au spectateur de s'imaginer la suite. Je l'ai appelé la 25^e image, parce que c'est le résultat de ses vingt-quatre images.

MA

Que ce soit dans celle-là où il y a une reprise physique d'une sorte de topographie, mais aussi dans certaines de tes images de la série Décors, on voit des paysages. J'ai l'impression que tu as sensibilité particulière au paysage. Pourtant, tu représentes des paysages décalés parce qu'ils sont artificiels ou tu les artificialises.

CN

Oui, le paysage... Je ne sais pas comment dire. Tout est un paysage, en fait. Finalement même là-de-

dans, il y a du paysage. Ça dépend comment on rentre dans l'image, de comment on le regarde, ce qu'on a envie d'en faire...

Dans celle-là, je m'intéressais à la ligne d'horizon au milieu de l'image et puis surtout celle du fond. La table d'orientation nous permet de rebondir jusqu'au fond. Pourtant, elle n'a plus aucune utilité parce qu'il n'y a plus d'image, plus d'inscription. Il n'y a plus rien dessus. Elle est devenue une table de pique-nique. C'est un premier support pour rebondir plus loin. Curieusement, il y avait un petit caillou pile-poil au centre de l'image. Il y avait un truc très composé qui me plaisait.

En soi, le paysage que je photographie est juste le support de projection mentale. C'est le support d'un jeu de ce qu'on a envie d'imaginer à partir de ce qu'on a devant les yeux.

Ça, c'était Arles, au-dessus je mets une photo que j'avais faite en Chine. En Chine j'étais partie en résidence trois mois et je ne savais pas trop ce que j'allais faire. Surtout, j'étais sans labo, sans mon atelier et mes outils habituels. Les résidences c'est bien car c'est très contraignant et perturbant. On n'a pas nos outils habituels, donc la méthode peut changer. C'est en Chine que j'ai commencé à tracer des lignes au crayon, à dessiner des choses entre les images. J'essayais de voir comment je pouvais formaliser des correspondances de manière timide. Au moins là-bas j'avais pu faire ça car personne ne connaissait mon travail. Quand je suis rentrée, je me suis dit : « J'ai envie de continuer. Il faut que je pousse cela ». C'est ce qui a donné à cette proposition à Arles où j'ai construit des cadres. Ici, c'est une œuvre qui doit faire 100 x 120 cm et là on est dans un cadre mural complètement incrusté, jointé au mur et qui fait 1,80 x 3 m pour celle-ci, peut-être. J'ai poursuivi l'idée du dessin et l'idée de la composition, de ce qu'il peut se passer d'une image à une autre.

Alors là, tu les as vraiment mises dans le mauvais ordre, parce que ça, c'est encore avant. C'était à la sortie de mon diplôme, à l'exposition des « félicités ». C'était une sorte de papier peint, une première proposition spatiale.

MA

Est-ce que c'était une seule image, un seul tirage ?

CN

Je dirais que c'est un motif. C'était une sorte de papier millimétré, sauf que ce n'était pas des grilles. Ce sont des points en forme de croix espacées d'un

centimètre, qui étaient très peu visibles de loin. Quand on approchait, on voyait que c'était un espace abstrait. Effectivement, c'est un papier peint que j'avais fait revenir sur le sol. J'avais envie de donner une présence au spectateur, qu'il fasse partie de l'installation, en train de regarder les images. Sachant que l'image au centre était un spectateur devant une statue, elle-même se tenant devant un décor, il y avait plein de jeux de mise en abyme.

MA

Je trouve que ce dispositif rappelle l'écran ou les fonds photographiques de studio ou de théâtre. Il y a une dimension « spectacle » qui accueille le spectateur.

CN

J'ai bien aimé faire cela. C'était pour Code Magazine. On m'avait proposé de faire une sorte d'essai visuel sur deux pages, une carte blanche. Je me suis demandé comment envisager deux double-pages. C'est bizarre. Pourquoi pas une page ou cinq pages ? Deux, c'est presque un duel... Et puis, j'ai pensé que les deux seraient qu'un seul espace. À ce moment-là, la page du milieu doit devenir autre chose. Il faut qu'elle opère une transition. C'est la première double-page. On pouvait la plier et on reconnectait l'espace de la deuxième double-page. On recrée le décor initial. Là, pareil, cet espace blanc était comme une trame millimétrée, une sorte d'espace abstrait qui se replie sur lui-même. En le repliant, justement, on retrouve l'image. On réunit les deux espaces, les double-pages.

MA

J'aimerais bien avoir celui-là, si jamais tu en as un dans les parages. D'ordinaire, le papier millimétré avec ce motif donne des points de repère pour créer un dessin. Et là, il est présenté vide. Je trouve que c'est une attitude presque transgressive par rapport au livre, quand tu décides : « Ok, deux double-pages, mais je veux pouvoir passer de l'une à l'autre ». Tu n'es pas tout à fait dans le geste que l'on attendrait. Je trouve que c'est intéressant. Est-ce qu'il y aura des surprises comme celle-là dans ton prochain livre ?

CN

Non. J'aurais bien aimé, mais je ferai peut-être un jour un livre d'artiste avec des plis dans tous les sens. En tout cas, c'est un bon souvenir.

MA

Est-ce facile d'aller vers le magazine ou une maison d'édition, en disant : « J'ai besoin qu'il y ait un pli supplémentaire ».

CN

Non, pas du tout, parce qu'on avait mis un marquage en pointillé ici et c'est au spectateur de le plier.

MA

D'accord.

CN

C'est encore mieux. C'est lui qui agit. Je vais t'en donner un et tu pourras le plier toi-même. Ici, c'est une autre résidence au bord de la mer. Tous les jours, j'avais cet horizon accessible. C'était très agréable. Voilà, on voit qu'une partie de l'espace, un carré, un cube. J'avais décidé de travailler en 360 degrés, sous cette forme-là, avec toujours la même ligne d'horizon et à faire glisser les images en passant au-dessus et en dessous la ligne d'horizon. Les espaces blancs restaient soit blanc, soit dessiné. Après la Chine, c'est là que j'ai plus développé le dessin mural. C'était avant d'aller à Arles.

MA

Alors après la Chine, on a ce genre de choses là ? Ou est-ce que c'est encore antérieur ?

CN

Non, c'était avant. C'est un dessin gravé sur une plaque d'aluminium.

MA

Là, on voit que le quadrillage est au sein de l'image. Je trouve qu'il y a beaucoup de liens entre ces deux images. Je ne suis plus certaine si elles font partie de la même série.

CN

Si, c'est la même période.

MA

Donc, c'est toi qui as gravé sur la plaque d'aluminium.

CN

La grille est là depuis le début de mon travail.

MA

D'ailleurs, tu vas aller jusqu'à ne faire que des grilles. Je n'en ai pas dans le lot, mais la série *Filigranes* représente seulement des grilles. À partir de quoi as-tu fait ces images ?

CN

Filigranes était un test. On m'avait refilé une chambre photographique. J'avais fait des prises de vue d'un tissu. C'est en tissu sur un oreiller et c'est pour ça que la trame est un peu flottante. J'ai fait avec les plans film que j'avais et notamment des plans film en négatif. Je les ai tous fait tirer, mais après je les ai tirés avec la chimie pour travailler en négatif. Le positif que j'avais est devenu négatif. C'est une succession de trucs que je n'avais pas très bien pensés, mais que je faisais juste pour m'amuser. Et puis j'ai vu cette grille sur fond noir où les lignes devenaient optiques. La grille vibrait. Le noir devenait extrêmement profond. Il y avait un jeu de perception qu'il fallait que je travaille. Ça a abouti à cette forme, dans une sorte de coffrage qui a une présence un peu étrange. Je l'ai tirée en six couleurs et puis en noir et blanc. À chaque couleur, elle a une qualité et une présence différente. Voilà, encore une fois c'était une expérimentation. Maintenant, je les mets un peu à l'épreuve dans des expositions. J'essaie de voir comment ça réagit à côté d'une image, à côté d'une autre, ce qu'elle peut vouloir dire.

MA

Est-ce que c'est une série qui a intéressé les commissaires de l'exposition *Photographie et abstraction* au Frac Normandie ?

CN

Non. Pour *Photographie et abstraction*, j'expose plutôt celle-ci. Alors sur cette prise de vue, on ne voit pas très bien que l'image sort du cadre en bas et le volume. Celle-ci, pour le coup, toi qui parlais de manifeste...

MA

Oui, exactement. J'allais la chercher. Elles sont toutes deux autant manifeste de cette émancipation du cadre, d'une image bidimensionnelle bien rangée.

CN

Celle-ci a été importante parce qu'il y a une sorte

de simplicité de l'image et de ce glissement qui opère un questionnement assez spontanément, j'ai remarqué, chez les spectateurs et les gens qui l'ont vue. Celle-là est plus compliquée du fait de la représentation picturale. Elle marche bien parce qu'on est devant le geste, en fait.

MA

Je pense que je pourrais consacrer partie de ma thèse à ce geste-là. Plusieurs artistes que j'étudie l'utilisent assez tôt dans leurs pratiques. Il s'agit juste de faire dépasser un petit peu le cadre pour montrer une transgression. Et elle est belle, si l'on peut dire. Spontanément, je pense à trois d'entre vous. On le retrouve chez toi, Bianca Pedrina et Letha Wilson. À chaque fois cela vient d'une démarche et de représentations différentes. C'est vraiment un geste très simple, qu'on fait parfois lorsque la photo ne rentre pas dans le cadre. En attendant quelques secondes, avant de décider de la couper, elle dépasse.

CN

Non, c'est vrai. J'allais dire « elle est venue un peu comme ça », mais en fait ce n'est pas vrai. Je ne sais pas. C'est comme s'il y avait un prolongement, dans ce qui se passe là-dedans, que j'avais envie de prolonger formellement aussi.

Ça, ce sont des tentatives de tourner autour de la photographie, se dire qu'elle n'a pas forcément de sens ou qu'elle peut offrir différents points de vue. C'est pareil, c'était juste en 2011. C'est vrai que là, il y a beaucoup plus de tridimensionnalité. Je voulais

questionner le socle. Oui, l'idée était d'ouvrir une troisième dimension.

MA

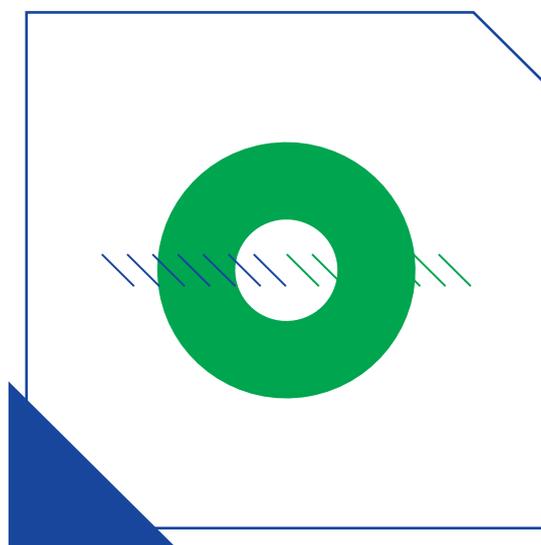
Finalement, tu as trouvé une troisième dimension en pratiquant l'espace, quand tu places tes images dans l'espace d'exposition.

CN

Je me suis dit que ça devenait très matériel, très fort visuellement. Alors que ce que je voulais, c'était suggérer ce poids, cette épaisseur, sans pour autant qu'elle soit là physiquement. J'avais la sensation que ça pouvait aussi apporter de la lourdeur. Je voulais garder une certaine finesse de l'image, quelque chose d'évanescent de cet instant justement fugace. C'est peut-être pour ça effectivement que je suis revenu à des choses moins volumineuses. J'évoque le volume, cette troisième dimension, différemment. Peut-être s'agit-il, de moins la dire par un vocabulaire de physique, par une présence dans l'espace et de plutôt la suggérer. C'est une manière de la rendre plus présente en pensée. C'est très ambitieux, mais c'est une idée qui me plaît. Je me dis que ce serait bien si j'arrivais à aller jusque-là, que le langage formel finisse évoque simplement. Je pense qu'on a fait le tour.

MA

Merci.



Le 13 novembre 2021
galerie Christophe Gaillard, Paris



Entretien avec

LETHA WILSON

PREMIÈRE PARTIE

Marine Allibert

Can you briefly summarize your artistic work? What are your main concerns and what is the main idea that irrigates all your artworks?

Letha Wilson

As an undergraduate student I was a painting major, but that program was quite open-ended and I was able to work in any medium. From the beginning, I was really interested in doing work that defied the categorization of mediums or that could be multiple disciplines at once: photography, and painting, and sculpture, and maybe something that could exist in multiple modes. I was also interested in work that was defining categories in terms of representation/abstraction. The third thing was landscape photography and the image of the landscape, which really came from growing up in Colorado and spending a lot of time hiking with my family and going on these very intensive backpack trips into the wilderness every year. When I went to college and moved to the East Coast, I always had the memory of these remote places that just don't exist in the eastern part of the country, so once I got to grad school, I just honed in on this idea of: How can a landscape photograph be contemporary, and not just flat and pretty? At the time there was a proliferation of those beautiful landscapes, in the style of Ansel Adams for instance, or photographs you would see in a calendar, or on Instagram, or Flickr, but at the same time there was also a frustration at the lack of that image to successfully communicate the experience of actually being in nature. It became the beginning of my interest. I was not in the photography program, so I felt like an outsider in a way, but I was really interested in how a photograph could be a sculpture or an installation, and behave differently. In a way, it's like writing all the conventions of photography, while also blasting holes in them.

It's hard not to tell the story of the history of my art making. I think I recognized this sort of gap between photography and fine art in this strange way, which I didn't understand because I think it comes from tradition. I have a theory that maybe because it's one of the newer mediums, it's trying to hold onto what made it unique in such a way that it wouldn't let go. Therefore, to me, these rules

and conventions of framing and presentation, and how photographs should be treated, felt archaic or old fashioned. So I was interested in pushing that. It sounds simple when I explain it, but when I'm working through that, it takes time. I'm still, twenty years later, working on the same ideas of expanding. In the beginning, I actually went back to the darkroom. I was always taking these photographs in landscape, but the photographs I was taking were never meant to be works by themselves just as photographs. They were always meant to be turned into a piece where the photograph was further manipulated, changed or incorporated with another material.

It took a long time because I've had to learn a lot of different ways. You know, I'm a sculptor, I'm a photographer, and I'm a woodworking person. I also have to be a metal smith. I'm learning a lot of different ways of working with materials and understanding them so it also comes from a process of trial and error and experimentation involving the photograph, but also the landscape photograph, whatever that means, as my delineation of what I'm working with.

MA

Can you describe your usual research methods or your creative process? What do you usually do when you are making a new piece? I'm guessing you start with an idea, and then what happens? What I'm interested in is distinguishing the different steps.

LW

Sometimes I describe a process as making a meal from scratch, starting with planting a seed and growing a plant and harvesting the plant and chopping the vegetable and making you dinner. Well, one step would be shooting photographs, going to places, hiking, gathering images. Another part of the process could be in the darkroom printing those photographs. If they are digital, it could be looking at them and choosing the ones I'm interested in. Sometimes there is a project or a form or an idea, and then I go back through my archive and choose images that work for that. Some other times it's the first time I see an image and it gives me an idea. It kind of goes back and forth. Basically, over the past fifteen years of shooting, I've

had this archive in digital and film that I can go back to for different processes, different kinds of images work. Some works are almost like a movement that's specific to an image. In that case, that might be the only time I use this image. Other times, especially when I started working with concrete and the transfer of the image onto concrete, certain images worked really well and I have used the negatives many times, but I still print them. Printing in the darkroom still is part of my process, though not as much as it used to be. Then there's a part of engineering a piece: figuring out how to hang it on the wall, what its endpoint is. If it's site-specific, what are the limitations of this site I'm working in? Logistical, physical, monetary? It means working within those confines.

I really love to make pieces that are made for a site or a place. Sometimes they are destroyed afterwards and never seen again, which is OK with me. In the studio, if I'm working with concrete, this is like a process. This piece right here happens to be one that I've been developing for years. Usually I'll make a piece and then something will happen to give me ideas for the next piece and then the next. So there are definitely routes that the work travels as I learn more about working with certain materials. For instance, I've started to work with steel and metal for the past four or five years, and that's been a deep learning curve to understand. My process is a combination of gathering images, working and looking at them, and also making small scale models in my studio for bigger pieces. My practice has a lot of different modes. Of course I love to go shoot but then there's a time of reflection and physical making. There's also a time of planning when working with another fabricator or someone else to help with the logistics. I think that describes it pretty well.

MA

Do you come back regularly to shoot pictures? Is it once a year or depending on your schedule of the year?

LW

In general, there are certain places that I really like to shoot. I definitely love to shoot in the western United States. My parents don't live in Colorado anymore, but some of my family still does. It would often be Colorado as the starting point of these ventures, and then there are definitely places I've gone to a few times that I'll go back to. Ideally, once

or twice a year, I'll take a one-week or two-week trip to shoot. Of course, it's always cool to visit a place I've never been and I always try to keep certain places in my mind. Sometimes I have a residency, a show or some other occasion which allows me to travel and then I'll shoot during that time. I moved to upstate New York a few years ago, so I live more in the country, but I hardly shoot at home. I don't know if it's the getting away or the focus time concentrating on that part of my work, but I'd rather travel to shoot.

MA

That's interesting. While speaking with other artists I study, they mentioned that shooting photographs became like a ritual. One told me that sometimes she wonders if she's still a photographer because she hardly takes pictures anymore. Only about once a year. I think there's still a sort of ritual built with those practices. There's definitely a relationship to the picture. Artists need a time frame for this and then it seems to capitalize for several years. Each sessions of taking pictures adds different layers in the archive or the collection, depending on how they call it. Every artist I interviewed has a way of talking about this.

I am very interested in those ensembles of images artists make themselves and how they come back to it. I find it amazing that artists allow a picture to take different shapes. As you said, you can use the same photograph several different times. Some don't or maybe they will at some point. For me, it comes from the idea of reproducibility of the image in photography. It still kind of goes together.

I'd say you tend to make unique pieces. In your portfolio, on your website, you are really precise with your titles and every ingredient in your work. You specifically indicate when it's a unique piece. That's a big topic for photography: uniqueness or replicability.

LW

Yes, and that's another way of not falling in line with the conventions of how photographs should behave. It is unique, but I also have quite a rough way of working with a photograph. When I go and print in the darkroom, I'm throwing things around; the prints are on the ground like they're not precious. I've created this relationship with the image. In this show, these pieces are actually printed on steel, then I'm going in the metal shop. So pushing it, being rough with it, finding where

that line ends of caring for the photograph, or even almost completely destroying it. It's this sort of middle ground that I'm really interested in. The thing I like about working with photographs is that the image can change over time for the viewer or for me. I have this archive and I can go back to it and every time I look through it, it'll be different to me. I might just come across an image I'd forgotten about and then it can become new to me too. I'm also interested in the scalability of the piece from this image or the negative. They could be small or large. I like that potential.

MA

Where are you able to show this kind of photography you make? Today we are at Christophe Gaillard, your Parisian gallery. Do you also show your work in private foundations or museums? In France, we have contemporary art centres that have a different status to museums. It's all public, whereas foundations are private. Where do you usually exhibit?

LW

I lived twenty years in New York City. I started with some artist-run spaces and any kind of group show I could be in. I also worked on some commercial galleries. There are so many artists, there is a very rich collective of artists showing artists and artists curating artists' shows and apartment shows and things like that. So I think in the beginning I did a lot of those. I didn't have my first solo show in New York at a commercial gallery until around 2012, which was actually with a photo-specific gallery called Hire Pictures. They were very interested in work that was on that sort of edge. So it's often in commercial galleries, but I definitely show in museums or art centres or outdoors such as in sculpture parks.

I actually just finished my first public piece last year, working with "percent for art program" with an elementary school permanently installed in Brooklyn. I like that idea of the work being able to also become permanent and public, if it can, in the right condition.

MA

Actually, I have noticed that for the past four or five years, you've started to put on more outdoor pieces, either permanent or being showed for a long time. So I wonder, do you feel like there are differences between working with someone from a sculpture park and working with a gallery? Do you have the

same questions for the curators? Do they draw similar limits maybe?

LW

There's definitely a lot of crossovers. When something is going outdoors, it's a lot more challenging for sure. The logistics involved and the weights: "how do we do this?" This is more of a conversation. But even for a gallery like this, even doing a show in Europe and transporting heavy work or figuring out how to make heavy work here is also part of it, because my work doesn't travel light. It's very heavy photography on steel and concrete, so it can be not so easy to show. I'm happy to work with people that understand that and are willing to take the risk of paying more for shipping. I love that kind of collaboration with the organization and asking: "Can I cut a hole in your wall?" Or "can we do this and figuring that out?" I think people are often excited to break a hole in the wall or to let me do that.

MA

My next question is about how you prepare an exhibition. You were very technical from the start and I thank you. I can imagine you observing the space you need and maybe knocking on the wall figuring out how you would hang pieces.

LW

Ideally, I go to the space and have an idea. I love to make a *site-specific* piece but I can't always do that. Sometimes I'm showing in a the same space more than once, so it's a combination of what I'm interested in at that moment and just sort of expanding on that, as well as considering the timing and logistics. The work is often made for a specific venue or show. If I don't have that deadline, I can play or experiment more. That's another part of the process. Usually I'll have to make a model to see how the pieces fit in.

MA

So if I understand correctly, you make models of the place, not only of your productions.

LW

It helps me wrap my brain around how much work can fit into a space. If I don't make a model, I worry about whether I'm not making enough work or too much. It's a little intuitive too, you know.

MA

Almost all the artists I work with are using models of the places. I wonder if it's something specific to three dimensional photography or three dimensional pieces in general, or if it's just something that artists just keep doing.

LW

I think it just helps to wrap your brain around what you're involved with. You have to get a goal. Before that I would just get overwhelmed. This is the space. This is what I'm going to make with it. OK I have a plan.

MA

That's really practical. It definitely makes sense. You said before that you use film and digital photography. Do you have a different approach on those different tools? Do you think that digital technologies influence the way you make pictures?

LW

It's been a very gradual change. I shot almost exclusively on film for a very long time. I did not have a great digital camera. I really only bought one camera about five years ago, but I think I was using it as a light meter because my camera was actually an old Yashica, which is a medium format camera that someone gave me. In the beginning, a lot of my work was using C-prints and prints I would make in the darkroom as a start. But there are restrictions or limitations to what I could do in terms of size. Gradually, I started working with digital prints too. I started doing work with UV prints where I'm printing directly onto material. That opened a whole new world for me in terms of scale and materials I can print on. Now I do use more and more digital images but I still love going to the darkroom. That's always a sweet spot and I try to go whenever I can. It's interesting. It's been a slow transition into digital. Even when I'm shooting digital, I don't do a lot of manipulation afterwards. I hardly do any Photoshop. I don't crop it a lot. It is really as it is shot, so the photos are pretty straightforward. If I go to the camera shop, I don't know what I want. In terms of photography language I feel like a novice. I'm not a tech geek, I'm not a technical, I just do what I know and get by in the darkroom. I'm just trying to make prints. I don't know the needs for the lenses for instance. I print regularly and I have been for a decade or more, and because of that I feel comfortable there, but I also feel a little bit like

I'm cheating. I often have to email my more "photo friends" to ask them. [Laughs] But I have a lot of other parts of my brain devoted to how to weld metal or woodwork and make stuff. Let's just say that I'm OK with being an amateur photographer.

MA

It is a kind of statement as well. It happened a lot in conversations with artists that are doing, what I call, three-dimensional photographic practices. Usually they tell me that they aren't comfortable calling themselves photographers because some of them claim not to know photography very well. Of course there is this whole realm of photography with really technical people. So I think that it is a statement: I make photography but I am not this or that, but it still is photography. It is very interesting to me and very intuitive. From my standing point of view that's just one kind of photographer. I'm very curious about the UV prints. Can you make it yourself?

LW

I have to have someone print them for me. It's a very expensive machine. It would be amazing if I could, but they're half a million dollar. That's a little challenging because I am dependent on someone else. I'm kind of a control freak so I like to do everything myself. I really enjoy making art and being physically involved in all of it, so it's hard for me to relinquish control or to actually have to rely on someone else to help me. Although I can't know everything, so I have a couple different printers I work with depending on what I'm doing. For the show here it was kind of cool because I actually worked with the printer here in France. That was the first time and it worked well. Creating relationship with these people is an important part. I did a residency in Normandy for a month and I worked with a metal shop there that was half an hour away. This guy does gates. He's very good, but has never made an artwork. It was actually wonderful because I knew exactly what I wanted and he was very good at welding. It can become an extension of your practice to have these people that are specialists. During COVID I learned how to weld and took a bunch of classes, so it has sort of inspired and brought about this new series. That's mostly UV prints on steel. I would love to make it all myself if I could.

MA

Maybe you will after some time and if you have the workshop for it.

LW

Yes, exactly.

MA

I think your works have very strong connections with sculpture as well as architecture, considering the materials for example. What exactly are your interests in those two territories? Do you care for one more than the other?

LW

I definitely feel like if you asked me to choose between being a photographer and a sculptor, I'd be a sculptor. Ultimately I think I'm an artist. There's been this continual merging of these materials, techniques and questions for so many years. I almost can't separate them out. But I know that photography is still important to my process. I find it interesting to explore what a photograph can be physically. I feel like the idea that a photograph ends when it's been taken or printed is reductive. To me, there's so much more after that and that's exciting, although it's also a lot more work. It's almost like the photograph is free to be a bad photograph or be out of focus or be taken. The whole process of shooting for me has opened up over the years, as soon as I realized that any kind of photograph I take could be material. In the past, I was looking for something, one kind of landscape for example. Now, when I go shoot I just try to be present and take it in. It feels like I can't do wrong and it's the same thing in the darkroom: printing landscape can be a little blue or a little red, cool, whatever. I'm going to put it in concrete so if there's some dust and scratches that's OK. The process of printing has been freed and therefore some parts of the whole process as well. It's like liberating the photograph that was being held hostage by how it should behave. I think that my concerns often end up being sculptural. In terms of process, I spend a lot of time thinking about how something is hung from the wall: what's holding it up or how heavy it is. Some of them are engineering or logistic problems and then there are things that you would expect to fall apart and they hold together. A lot of that is either going for it or doing a lot of trial and error.

MA

Do you still use concrete? From my interpretation, it belongs to the vocabulary of architecture. Where do you stand on architecture?

LW

Well, some of my very first pieces that were combining photography and sculpture were actually made of Styrofoam that I was cutting into shapes and building these forms with. At the time, as a young artist, I couldn't really afford to make sculptures if I didn't have a show or venue or support, and I've really pared back my practice. I wanted a studio practice like my painter friends where I could go every day and have something to do. That's actually when I started going back to the darkroom. For me just going there and printing was less precious than scanning and getting something output, which was more expensive because it was less money per hour. I started by printing my own photographs. Going there, making it, coming back. I'd print a bunch, and then if I destroyed it, I didn't care, I would make more. That helped open up doors, starting out small and being more playful. Also in terms of my material, I didn't like working with Styrofoam. It was a little toxic and a little weird. So ultimately, I decided to work with materials that had this duality, because they could be considered coming from the natural world. I always think of drywall. Hanging drywall in galleries was one of my jobs. It's just paper, gypsum and crushed rock put together by these processes. But actually it came from the earth, much like steel or glass. These materials have this ultimate history as being underground, but through these processes now they are the fabric of our urban life. Especially living in New York for twenty years, concrete sidewalks are part of my landscape. We're always enclosed in drywalls to the point where we almost forget about them. So purposely choosing these materials, I refer to architecture as well as a tree, for me at least. It's the same idea that there is a mathematical equation behind a cloud particle. When you look at the cloud, you are just in awe. For me, it's the acceptance of not being able to comprehend that there is a reason behind something that seems so wild or wonderful. It's the inexplicable versus the reasonable. The works try to bounce this off the duality of their combination. It's not one or the other, but both. Does that make sense? For my brain it does.

MA

I need to think about it.

LW

OK, what's more real? Is it the image you took of the landscape that's printed on this plastic C-print? Or is it the concrete that actually feels like rock and has a texture. What's more natural?

MA

And how do you call your work? Are they photo-sculptures, installations or something else?

LW

I think I've used the term photo-sculpture or sculptural photographs and I'm OK with that. It's funny, I actually don't mind them being paintings either. Again, so much of what I'm doing is trying to negate these divisions between mediums and the material. People want to categorize you. They want to categorize the art. Even in schools and our institutions: "Do I teach in the photo, the sculpture or the painting department?" I could be in any of those areas, or none at all. I'm just so much more interested in cross disciplinary works.

MA

Did you try to ask galleries or institutions to not categorize it?

LW

I don't think I mind them being called a photo-sculpture. I know that whatever the work is, it is related to photography in some way. But it's also a certain aversion to a type of photography. It is at the same time in opposition to the thing it is related to. It is inspired by photography, but at the same time it is opposed to it.

MA

OK. Now I'd like to talk about the idea of materiality. From the beginning, you've touched on it several times. You've mentioned that photography is a material that you produce and transform. A moment ago you showed the different materialities or realities of photography and concrete. Do you have specific ways of using photography, like a set of tools? Do you think you have different materialities that are expected and that you play with? Or is it a status for photography to be a material like any other?

LW

It's all about materiality to me, whatever the piece is. It's funny because I came to the show the other day and I just touched my work, that's all, and I enjoyed it. It feels good, but there's something very tactile. It's not just the material but there's a texture and specific qualities to a C-print and to concrete. I love that the metal on the back is bare. The back of the piece is as important as the front of the piece. That raw sheet metal can be as much of a formal element as the image level. Just like the steel that's outside and develops a patina and rust. The material on the image can really have this conversation that's seamless, like the water. They're all cues that give information about the physical world, but also memory or metaphysics.

MA

It's interesting that you use terms that refer to physical aspects. In my thesis I address a notion pointed out by the curator of the exhibition *Photography into Sculpture* (MoMA, 1970), Peter Bunnell. In the press release he used the word 'physicality' a lot. For him, this was his main interest in these new photographic works. He said that they engaged the physicality of photography. Usually we don't use this word in French. I ended up translating it and I use it in my research. There is something I am trying to articulate in my thesis between the interests of artists and critics on the materiality of artworks like yours. *Materiality, physicality* and *plasticity*, which is something else entirely, are notions that work together in these three-dimensional photographic practices. It's a clue for me when you use the term *materiality*.

LW

Following the idea of Science, I'm really intrigued by the origins of photography. Understanding light and how that affects the film and how you can create the image. It was like a science project. All of that research was very much in the realm of science. I think a lot about how to do something. It's in the reality of what I work with. It's something like the beginner's mind when it comes to photography. The magic of not understanding everything and knowing just enough to do it is a happy place. I feel the same way about concrete. When you mix those two things together and they solidify I'm amazed. I don't know how it happens exactly, but I want to play with it and try it. Since I'm not using it to build, I don't have the same concerns as the construction workers. I am

free to try other things. The lack of knowledge and the fact that I'm not an expert sort of leaves me in a middle ground, it's a bit magical.

MA

About plasticity, is it a term that critics use about your work? Do you use the plasticity regarding the malleability of photography and the different material and the shapes changing? There's fluidity also in this term. This is the part of the discussion where I try some notions and terms just to see if it seems relevant to you.

LW

The "plastic arts" is a term we don't really use. Does that mean it's constructed or literally plastic? Plastic to me is a material. If it means it's malleable, maybe it also means it's like sculpture, right?

To back up a little bit, the reason why I'm really drawn to sculpture is that it's not defined by a material or process like painting. I took some painting classes and I immediately felt that the fact it always had to be a painting was stifling. Underneath the layers and layers of art history and all these conventions and readings, to me it felt like it had too much baggage. What I found freeing about sculpture is that it can be representational, abstract. It could be a couch, it could be steel. There are all these material possibilities for sculpture. Also it's in the three dimensions, so it's like having a conversation with your body. It felt exciting to me because it is hard to define. Sculpture is a good catchall because it can kind of contain anything almost. In my mind it feels more open-ended than plasticity.

Circling back to "can a photograph behave like that, or be that open-ended?" I don't know. I'm just exploring.

MA

Thank you.

Do you like to read about the theory of photography or art theory? Do you have readings that feed your work? Or do you have another way of expanding your interests?

LW

I don't really read art theory. I'm more interested in conversations about the landscape and the wilderness and more particularly in the legacy of the landscape within our country's history and

its transformation or its protection. There's a book called *Wilderness and the American mind* [by Roderick Frazier Nash, Yale University Press, 2014], which I found really interesting. How we behave, relate and live with the landscape.

MA

Are you interested in Land art from the 70s?

LW

Definitely and I think it's very important to be able to go and see several of these pieces in person. The first one I saw was Michael Heizer's *Double negative*, probably when I was in grad school fifteen years ago. That moment was interesting as it felt really personal, parts of me came together (art and landscape). I was very familiar with this kind of situation of going on trips and places. I went there with my mom and dad, before Google would tell you how to get there. We had to get a map and guide ourselves. There weren't a lot of photographs of it at the time. It's owned by LACMA and it's this very seminal piece. When you read about it, it comes up as very aggressive and masculine: 2 slots, 50,000 tons of boulder were removed from this thing ... Then you go there and you almost can't find it. It's like a blip in the radar. When you're in the space you're on an immense Mesa looking out over the Nevada landscape, and I thought, oh, he just tricked us into coming out here. He has nothing to do with this. It's all crumbling and falling apart, and I sort of loved it. It's not even grandiose. Hopefully it was his point, but it's such a different experience. I had an epiphany there.

So I think for me my work is almost like an inverse of those artworks. I'm going to these places trying to grab feelings or experiences through the image. The transformation of place and time goes back into the work through an action or an idea, even if it's a convoluted process. And then how do people receive that? I think every person has their own experience in the landscape in some way or another. I love when the work can touch on that without being so specific. One time someone was looking at my sculpture, and they saw the title Joshua tree and said "Oh it smells so amazing there, I remember walking through it". It triggers their physical memory. I love that the work can do that. A memory of a place is an intense feeling.

Also, isn't it interesting that in the gallery we are used to levelling everything? It's supposed to be straight and then when you're out, there's only the

horizon that is incredibly straight and seems almost surreal.

Yesterday we went to the pendulum at the pantheon, which is sort of always moving, and there you realize it's not the pendulum moving, it's us. In a nutshell, but that's not really true. It was this kind of moment that makes you realize something, you're having a shift of perception.

MA

Finally I would like to share with you some notions that I feel useful in some analysis of your work. For example, the idea of the gaps theory (théorie des écarts) that Rosalind Krauss presented very quickly in one of her books. Are you familiar with it?

LW

I'm not. I am familiar with Rosalind Krauss, but not that particular phrase.

MA

OK, that's very understandable. This theory is oddly unknown. It only appears in the book *Le photographique: pour une théorie des écarts* which is a French version of collected artforum's articles that she chose with the French editor. At some point, I realized that and I wondered where the gaps are? What gaps is she interested in? She hardly wrote about that.

It mainly appears in the introduction and the subtitle. In this introduction she describes specific principles like the spacing: between reality or what is photographed and the image. She mentions the doubling which is when images overlap each other and also the simulacrum: the idea of an all made up photography.

LW

I'm not sure if I'm thinking in the same way she would but I feel like the doubling might work. I feel like kinship too, but I think it also has a little bit to do with geometry in some way. It seems like finding a rhythm or rhyme which is almost like an intuition. Simulacrum, maybe not. What was the first one again?

MA

Spacing is the idea that you might work in between things even if they are physically separated. Personally, I'd say it resonates with those new pieces that you cut, distort, and tear apart.

LW

That might. I was also thinking of spacing in terms of time. If someone said, how long did this piece take? Well, I shot the photograph eight years ago and then this and this. So it's almost like I think of photos as transportation between these two, not just spaces but times. It is the spacing between the moments of the original and the forms. It's also the space of the place and the time when someone sees it in the gallery. Likewise, it has that gap in between. Now I want to go reread her essay.

MA

The last question is about a debate that has been going on since the 90s around the idea of the death of photography and what is called post-photography. Artists have found different ways to respond to the end of photography. I wonder if you feel that your work is part of this debate. For example, when digital photography came along, it became the main way of making pictures in our society. It has changed our practice of photography. It also has something to do with dematerialisation.

LW

That would be weird because I'm materializing it.

MA

Maybe it's a way for you to go against dematerialization, in a way. How do you navigate this debate? Do art critics often bring you back to this notion?

LW

I feel like if you separate yourself from the conversation about the photograph or if you don't have skin in the game, it doesn't matter what you care about. I think this sort of attachment is a bit silly. It feels like colonialism to me, like we're clinging to the story because that's what we have. In a way, I understand that photography wants to define itself as alive, as important. I don't see why, if you don't follow the rules, you're not a photographer.

You could literally make a list of things that you think define a photograph, right? But why does it matter? It's really like a quest to break through these columns of institutional dictation about what something should be. I think artists generally want to be more than just a photographer, because that's a limitation. It's also subscribing to a tradition. I'm not saying it doesn't matter, but I don't think

it should be the only way. So yes, I am interested in the death of photography and all these things, but I don't want to play by those other rules. It's complicated. In fact, I have a little section in my notebook, a note I made in 2004 that says: How do you say "fuck you" to a photograph while secretly loving it? Then there was this list of actions such as burning it, or killing it. It sums up a lot of things.

Personally, I think it's similar to something like beauty. There's a desire for photography, while being frustrated by it and wanting to destroy it. It's funny how I got all worked up about it.

MA

Thank you, for these thoughts. We're done.



SECONDE PARTIE

MA

This is the second part of the interview. There you have reproductions of some of your artworks with details. It is actually a tool for me when I work. I have this for all the artworks I study, from all the artists. Sometimes, I put them on a table and I see how they visually can be articulated. But for each artist I interview, I ask them to organize them the way you want. Maybe it's chronologically, maybe it's with different types of research or forms. How do you make sense of this?

LW

Do you want me to just pick a way of organizing them?

MA

Yes, you can organize and explain to me what you're doing.

LW

Just one way? There's many ways I could.

MA

Just choose the one for today.

(L'artiste prend un temps pour disposer les cartes et débiter une organisation).

MA : Also you can put some of them away if you need.

LW

I feel like there are so many ways I could organize this. Sometimes, when I give a talk about the strength of a photograph and what it can hold up, this piece shows the question: "can it hold up two steel pipes?" Which kind of goes back to this piece, but it's different. This is also holding up a photograph by pushing a steel I-beam through it, or holding up a photograph by

skewering it with a piece of wood in a more delicate way. Same idea, but this is slotted into the drywall. So it kind of goes like that in my mind, and this also kind of goes back to the "fold" and then the photograph moving the surface.

Bending, folding, and this kind of goes onto other stuff. Unlike what's behind the photograph. That's when I like to do the holes.

This one is: What's behind the photograph? The concrete sometimes has its own world. Do you have the beginning one? The beginning one, just in terms of the concrete pieces. It's an earlier one where there's a print inside and then the transfer. Those wet lines are from the darkroom. This is sort of similar but way bigger. This is four times as big and much, much, much heavier. So the process is just more physical. Then I started working with the steel as a frame and then also putting the steel in the face and then using those elements is more a part of the work.

MA

Chronologically : you go from here to there ?

LW

These were kind of concurrent, but this was the first outdoor sculpture I made. And then this was the next one, basically.

It's funny because I also have artist books which this sort of comes out of. But in another way, the artist's book was what's behind the image or what goes through it. And then in terms of architecture, aside from this being built in the wall. This piece which goes through the gallery into the office behind it, physically. I've been able to show it a few times. I actually cut a hole in the wall and it can be pushed as far as I want to into the other room. It's double sided, so it continues. This was kind of funny, because I love this series but it's a little bit of an outlier.

MA

I think it shows your interest in photography. It is also about the landscape, because you have pieces that you gathered from the landscape and then I think it roots something.

LW

It was funny because I hadn't really used black and white in a while and I had this residency with the darkroom. I started making these photographs of objects I collect from the hikes, but they were so precious because they were super unique, they were like photograms. I didn't know what to do with

them. Then I did a series where I cut two photos in the back. This is like a layer iteration work. I take the photogram, I cut it, I rep-photograph it, I print it, I do another move to it and then I put another image behind it. So it's like two layers and it's gone from analogue to digital and back. It's a different process, I have to be very slow. There's the photogram parts, which is really fun. The looking comes after when I cut it and re-photograph. I have to really be slow and intentional with this process. So I basically make one of these series every year or two and add to it, but it's been going on for about ten years.

Still, in my mind it feels a little different than the rest, but it totally is.

MA

I don't think I've seen much of those. Could you send me the whole series?

LW

Sure, I just did more of these this year, actually. I almost did the show just with these pieces. But then I thought: Should I? Someday I want to do a show.

MA

You need to be ready, when it makes sense for you. Then you will.

LW

I showed these pieces in a show in a near public library that was timed with the showing of Anna Atkins original book and some of her original prints. They asked me to be in the show before they even knew I had the series I'd been doing.

It's definitely a different conversation of photography.

MA

You said earlier that there were picture having things going through them.

LW

Like the piece that's up right now?

MA

Yes, but I think I've seen something of you from a long time ago, from before 2010.

LW

It was 2009. Yes, the first one. It's a wall I built in the tree, and the first one I did on residency at Skowhegan, in Maine. I did it before everything else here actually. But the next piece I did, which isn't one you have, is

where there's a white square column going up through the photograph. I'd always wanted to do something where the architecture was the push through the image, but it took a while to be able to get the budget or have the opportunity to do that. I actually proposed this to a place years before and, of course, got rejected. Once I was able to do it, and when a curator said: "hey, do something crazy". I'm like, okay, here's my idea. And I know that made it possible.

MA

How is it actually possible? Do you build the column or do you put the image around it?

LW

For the first one, I built the wall, in this case, kirkwall, around the column that existed. This piece is double sided. I built it out of thin bending plywood. Almost like a ship, it had x-curves cut and then cross braces and I built it like a ship. Then I had to notch it on there and I cut it around the columns. I really built in the space. It was on the sixth floor. The elevator didn't even let you put a piece that big, so I kind of had to build it there and then it was destroyed afterwards.

(L'entretien s'interrompt avec la courte visite de Rachel De Joode dans l'exposition de Wilson)

MA

Is it a replica, or a piece inspired by the one from 2009? How did you come to make this again twelve years after?

LW

So the first one was during the residency program where I just built it myself in the forest. I just had this idea of flipping the gallery wall: interior, exterior. So I built this wall without even really thinking about all

the shadows and patterns until I put it up. And then all the people were like: "it's a painting". And then I was destroyed. Then I was invited to another show ready, where I made a larger version.

Fast forward, this curator asked me to do this project in Texas, but they ended up actually building a whole piece for me. I didn't even go there- which was the first time I think I'd ever had that happen- because I can explain to them. I picked up the tree and we did a Zoom video (video call) to explain how to do it. I like this one because it's bringing two trees together in this piece, which I hadn't been able to do yet before.

MA

How is it on the other side?

LW

It's open. You see the framework. The tree really protects the dry wall from the elements. The wall also is just a mirror at the tree. That's all it really does. But because it's straight and it's white, it's a square, it sort of creates a foil for the tree. It's like a contrast. And it changes according to the light of day and the weather. The tree is free to move a little bit. It's not constricted, because the dry wall was forgiving.

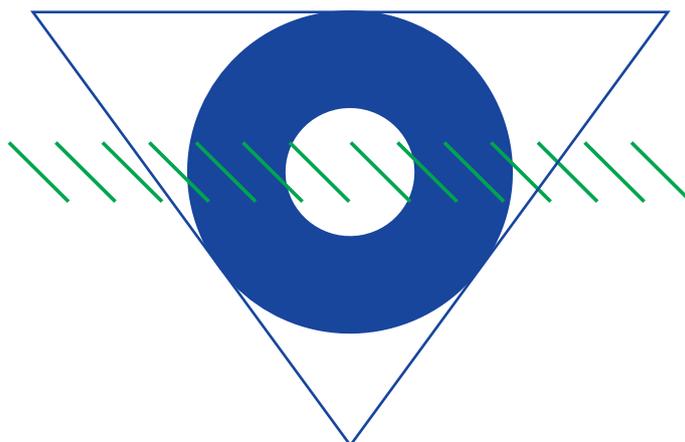
Originally, I was really interested in the point where the wall is broken by the plant and the tree. It's like something is playing with this ninety degree angle, this level. That sort of what happens in this piece too. I Love that rupture where one plane meet the other, in a sense.

MA

Okay, do you want to say anything else?

LW

I said a lot. If it's okay for you, I'm happy.





Captation audiovisuelle : Marine Allibert ; assistée par Joanna Vanderstraten (entretien avec Aurélie Pétrel – janvier 2020), par Auriane Bonte et Bénédicte Peletier (entretien avec Letha Wilson – novembre 2021)

Retranscriptions : Marine Allibert, Sophie Gatti, Fabien Grisard et les divers logiciels automatisant parfois la tâche.

Lecture et révisions en français : Marine Allibert, Amandine Grisard

Lectures et révisions en anglais : Marine Allibert, Caroline Chabert

Conception graphique : Allisson Heraud

Images : Photogrammes issus des entretiens filmés

