

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

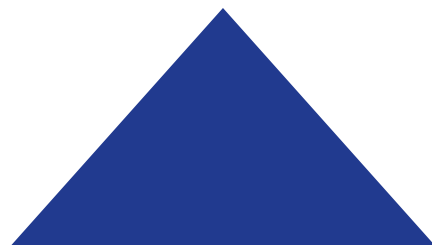
Thèse préparée et soutenue par Marine Allibert le 14 mai 2024,
pour obtenir le grade de Docteur en Arts Plastiques

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 1



REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude envers Nathalie Delbard, ma directrice de thèse, dont le soutien et les encouragements ont été précieux tout au long de ce projet. Je remercie les membres du jury pour leur intérêt à l'égard de ce travail et plus particulièrement Anna Guilló et Pierre Baumann d'avoir accepté d'en être les prérapporteurs.

Je tiens également à remercier l'École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société (EDSHS) de l'Université de Lille, ainsi que les deux présidentes des neuf dernières années, Catherine Mignant et Christine Hoët Van-Cauwenberghe. Je suis également reconnaissante envers le Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC) de l'Université de Lille et ses directeurs successifs, Christian Hauer et Nathalie Delbard, pour leur précieuse contribution à mon parcours académique. J'ai également grandement apprécié l'assistance et la réactivité de Brigitte Lecomte et Thibaut Foutreyn, gestionnaires administratifs pendant mon parcours de doctorat.

Je remercie les membres de mon comité de suivi de thèse pour ces rendez-vous annuels, l'écoute et les conseils que j'ai reçus. Merci à Véronique Goudinoux et Erik Verhagen qui m'ont suivi durant plusieurs années et à Romain Benkirane qui a rejoint le comité en cette dernière année.

Mes collègues enseignants-chercheurs et doctorants du CEAC, et d'ailleurs, ont également joué un rôle important dans mon parcours. Je suis reconnaissante envers celles et ceux qui ont participé au programme pluridisciplinaire DeAR (Dialogue entre Art et Recherche), notamment Philippe Guisgand, Francis Courtot, Anne Creissels, Raphaël Gomérieux, Laetitia Doat, Biliana Foulhoux, Marie Glon, Jan Godyns, Claire Besuelle et Charlotte Lheureux. Leurs contributions et nos discussions sur l'articulation entre pratique artistique et recherche ont enrichi mes trois premières années de thèse.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers les enseignantes-chercheuses qui ont animé les ateliers doctoraux, notamment Valérie Boudier, Anne Creissels, Nathalie Delbard et Véronique Goudinoux. Elles ont su créer un espace propice aux échanges entre les doctorants en arts plastiques. J'ai une pensée pour mes collègues doctorants, en particulier Renata Andrade, Clémence Canet, Carla Da Costa, David Faltot, Carlijn Juste, Antonio Palermo et Natacha Yahy, avec qui j'ai partagé cette expérience.

Je souhaite également exprimer ma gratitude envers les membres de l'Association des amis de la Galerie Commune pour leur confiance pendant la préparation de l'exposition *PHOTO-dimensions*, ainsi qu'à toute l'équipe du département Arts et du Pôle arts plastiques pour leur soutien continu.

J'adresse tous mes remerciements à Felicity Hammond, Noémie Goudal, Constance Nouvel, Bianca Pedrina, Aurélie Pétrelet et Letha Wilson. Je suis reconnaissante de leur confiance et leur disponibilité lors de nos échanges. Mes remerciements vont également aux étudiantes qui m'ont assistée lors de certains tournages.

Je tiens à exprimer mes remerciements à mes proches qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à l'accomplissement de cette thèse. J'adresse ma gratitude à Maxime Cazin, Caroline Chabert, Sophie Gatti, Fabien Grisard et Amandine Grisard, pour leur aide précieuse dans la retranscription et la révision des entretiens et du manuscrit. Leur contribution a été essentielle pour la réussite de ce projet. Je remercie tout particulièrement Allisson Heraud, pour ses conseils et son aide dans la conception graphique des volumes de la thèse et le montage de films d'entretiens.

Enfin, un grand merci à ma famille et à mes amis, artistes ou pas, pour leur soutien et leur compréhension tout au long de ce parcours de recherche. Un merci particulier à Mélina Hue, amie et collaboratrice du collectif Toporama. Ses conseils et sa patience, notamment pendant la dernière période de ma thèse, où le travail s'est intensifié alors que nous étions ensemble en résidence de création à Rome, m'ont permis d'arriver au bout de ce parcours.

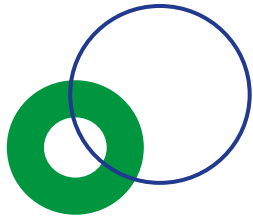
Et surtout, je suis infiniment reconnaissante envers mon époux Fabien, qui a été un soutien inestimable tout au long de ces neuf années, pendant lesquelles nous avons géré de grands projets : ma thèse de doctorat et l'arrivée de nos deux enfants.

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	5
Introduction.....	10
Genèse de la thèse.....	10
Cadre théorique.....	13
Présentation du corpus.....	15
Questions de recherche.....	17
Méthodologie.....	18
Héritages, processus, expériences et paradigmes.....	20
PARTIE 1 : DES HERITAGES HETEROGENES.....	23
Chapite 1 :Construction de la tridimensionnalité dans l'image photographique : détour par le photomontage.....	26
Le photomontage des avant-gardes.....	28
La photoplastique.....	31
Le montage d'images.....	35
Chapitre 2 : Les objets spécifiques : une proximité avec l'art minimal.....	42
Les objets tridimensionnels des artistes de l'art minimal.....	43
Les images-objets élargies par la photographie tridimensionnelle.....	53
Le cube comme forme récurrente de la photographie tridimensionnelle.....	58
Chapitre 3 : Art conceptuel et Land art : empreintes durables sur les pratiques photographiques contemporaines.....	63
L'art conceptuel : la photographie comme un non-médium ?.....	66
Statut processuel de la photographie dans les pratiques conceptuelles et environnementales.....	70
Investir l'extérieur de l'espace d'exposition.....	73
Chapite 4 : Précédents tridimensionnels en photographie (1970-2010).....	79

L'exposition Photography into sculpture, du non-événement à l'événement	80
La forme tableau : des images-objets au mur	89
L'installation photographique au tournant du XXI ^e siècle : Sophie Ristelhueber, figure de la photographie tridimensionnelle et spatialisée.....	95
<u>PARTIE 2</u> : PROCESSUS DE CREATION ET EXPERIENCE TRIDIMENSIONNELLE.....	111
<u>Chapitre 1</u> : Présence de la photographie.....	115
Plasticité de la photographie.....	117
La matérialité	124
La physicalité.....	137
<u>Chapitre 2</u> :De la surface à l'espace : appréhension des gestes dans la photographie tridimensionnelle	143
Le geste artistique.....	145
Le geste photographique.....	147
Détour par l'acte photographique	149
Gestes de la photographie tridimensionnelle	152
<u>Chapitre 3</u> : Perception et illusion de la tridimensionnalité	179
Le trompe-l'œil.....	180
L'illusion de l'espace : panorama et diorama	185
Les appareils de vision tridimensionnelle.....	192
La photographie dédoublée : l'illusion d'espaces pluriels.....	198
<u>PARTIE 3</u> : UNE NECESSAIRE REVISION DES PARADIGMES DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE.....	207

Chapitre 1 : Une approche sculpturale de la photographie.....	210
Sculpture et photographie : une relation partiellement mise à jour	211
Le paradigme sculptural au service de la photographie tridimensionnelle	216
Photosculptures et sculptures photographiques.....	219
Des objets photographiques.....	224
Chapitre 2 : Entrer dans la photographie par l'architecture	231
emprunts et indices.....	234
L'architecture comme méthode.....	240
Le photomontage : une vision pour la ville et l'architecture.....	243
Espaces photographiques	248
Chapitre 3 : La photographie « située ».....	254
L'image située d'Audrey Illouz	256
L'espace d'exposition comme site	259
L'espace d'exposition comme œuvre	267
Résilience de la photographie	274
Conclusion.....	281
Au terme de ce parcours dans le paysage de la photographie tridimensionnelle.....	282
Réexaminer l'idée de photographie et du photographique.....	284
La post-photographie	286
Réviser la théorie de la photographie : un projet évidemment collectif.....	290
Table des figures.....	293
Bibliographie	297
Index des Noms.....	308



INTRODUCTION

GENESE DE LA THESE

La tendance à la visibilité et plus spécialement à la corporéité, l'attrait de l'existence spatiale, c'est-à-dire le désir d'exister le plus possible tridimensionnellement ne sont qu'un aspect fort caractéristique sans doute de l'actualisation temporelle des possibles.¹

Vladimir Jankélévitch

Jouons un instant à penser que cette affirmation décrit la photographie. Quelle serait une photographie qui se donne à voir, qui prend corps et relief pour se réaliser dans un acte autonome ? Il est bien sûr ici question du *je-ne-sais-quoi*², mais ce détour philosophique m'invite à penser la photographie comme un devenir, un mouvement conscient, à l'instar de Jankélévitch, qui retravaille la notion de Bergson.

¹ JANKELEVITCH, Vladimir. *Je-ne-sais-quoi*, PUF Presses universitaires de France, 1957, p. 23.

² Jankélévitch propose la notion du « je-ne-sais-quoi » où il invite à reconnaître les limites de notre entendement de la condition humaine et à accepter le mystère de l'existence. Selon le philosophe, percevoir la réalité c'est la redécouvrir à chaque instant, tout en étant baigné dans son charme et son mystère. Le « je-ne-sais-quoi » est une intuition fugace. Son essence réside dans des détails apparemment insignifiants, mais qui sont essentiels pour donner un sens à notre expérience quotidienne.

Un devenir en question au moment où j'esquisse le projet de recherche que je livre dans ce mémoire. En 2015, au Centre Pompidou, je visite l'exposition *Qu'est-ce que la photographie ?*³ et ses vingt-quatre œuvres issues de la collection du MNAM. Quelle question magistrale ! Fort heureusement, l'exposition n'offre pas de réponse définitive, mais balaie la manière dont ce questionnement est au cœur des pratiques photographiques depuis le XX^e siècle, de Man Ray à Jeff Wall. Une question me taraude : doit-on encore en 2015 s'interroger sur ce qu'est la photographie ? J'avais alors en tête des œuvres toutes récentes, à partir desquelles je me demandais surtout, y compris dans ma pratique artistique personnelle : jusqu'où la photographie peut-elle aller ? Quelques mois plus tard, un choc m'attend au détour d'une visite au Musée d'art moderne de la ville de Paris, sous la forme d'une exposition historiographique singulière de la photographie. Cette fois-ci, Jan Dibbets ouvre pour moi la *Boîte de Pandore*⁴ (2016), puisque telle est son titre. La dernière partie de l'exposition présente des œuvres regroupées sous le terme « d'objets photographiques », dans lesquelles les artistes⁵ utilisent des procédés qui sont des prolongements techniques de la photographie numérique transposant des images vers des formes tridimensionnelles. L'ouverture que cette section permet est un soulagement tant les perspectives créatives me semblent stimulantes, et pourtant mon travail de recherche est ailleurs.

Bien que la photographie soit communément comprise comme un art bidimensionnel, par ses formes de tirages papier ou de projections, la recherche que je propose consiste en l'étude de photographies qui engagent la tridimensionnalité. Celle-ci caractérise un objet ou une image qui possède trois dimensions - longueur, largeur et profondeur - ce qui signifie que l'objet occupe un volume dans l'espace, contrairement aux objets bidimensionnels qui semblent plats. De prime abord, en photographie, on peut penser que la tridimensionnalité peut être créée ou suggérée par des techniques telles que la perspective, l'éclairage et la profondeur de champ, donnant ainsi une impression de profondeur et de volume dans une image. Le défi de cette étude sera de démontrer que la tridimensionnalité est aussi créée en dehors de l'image, tout en restant photographique. Quitte à être rangée parmi les formalistes - bien que je préfère être comprise comme une artiste-chercheuse portant une réflexion plasticienne qui

³ Exposition *Qu'est-ce que la photographie ?* mars-juin 2015, Centre Pompidou, Paris. Commissariat par Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska.

⁴ Exposition *La Boîte de Pandore*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, mars-juillet 2016, commissariat par Jan Dibbets et François Michaud.

⁵ La dernière partie de l'exposition présentait notamment des œuvres de Thomas Ruff, Katharina Sieverding, James Welling, Kelley Walker, Seth Price et Spiros Hadjidjanos.

pense les formes - il me semble que les qualités matérielles et formelles d'une photographie renvoient à des questions centrales dans le champ de l'art contemporain, tant d'un point de vue créatif que théorique. La photographie est avant tout une matrice qui nécessite une ou plusieurs transformations pour venir au monde et être regardable. En argentique, la matière première est d'abord une pellicule, qu'il faut développer pour obtenir un négatif qui offre la possibilité de tirages papier ou de diapositives. En numérique, l'image est un fichier qui n'a besoin que d'une opération pour être visualisé sur un écran. De ce point de vue, la photographie emprunte en quelque sorte des chemins comparables à l'architecture, qui part de représentations en deux dimensions, tels que des plans et des croquis, qui sont ensuite traduits dans l'espace tridimensionnel.

Les images se présentent un peu partout dans notre quotidien. La photographie est depuis longtemps utilisée par la publicité qui l'emploie dans des formes variées allant de l'affiche à des supports tridimensionnels, dans les produits de consommation courante ou dans l'espace public. À l'inverse, des usages amateurs de la photographie se limitent, semble-t-il, de plus en plus à la forme écran et à l'état initial du fichier⁶. Néanmoins, nous pensons encore aujourd'hui la photographie avec des termes et des critères empruntés à la peinture tels que composition, plan, bidimensionnalité. On s'attache à ce qui se passe à l'intérieur de l'image et parfois, comme le fait Roland Barthes, à ce que cela produit sur le spectateur, c'est-à-dire dans le temps de la réception. On a longtemps laissé de côté un critère pictural fort intéressant, celui de la « facture » qui pourrait se traduire dans le champ de la photographie par la texture, et tout ce qui relève de l'haptique (le toucher par les yeux). Au XXI^e siècle, les photographes contemporains ont un choix pléthorique de moyens de production et la question n'est pas seulement de savoir quoi représenter, mais aussi quelle matérialité donner aux images. Or, cette idée de la matérialité des images pourrait sembler caduque, au vu de la dominante « dématérialisation des images » qui va de pair avec la généralisation de l'image numérique. Les artistes qui relèvent des pratiques photographiques tridimensionnelles reformulent les spécificités de leur médium, concevant leurs images par l'intérieur et l'extérieur.

⁶ Ce constat m'a paru particulièrement saisissant, alors que j'organisais une exposition avec une promotion d'étudiants en photographie en dernière année de premier cycle supérieur de l'Institut Saint-Luc de Tournai. Les images photographiques qu'ils ont d'abord présentées au petit groupe de commissaire auquel j'appartenais n'étaient que des fichiers, sans dimension et sans existence matérielle. C'était comme s'ils nous laissaient le choix de leurs formes physiques. Y a-t-il dans la mise en espace de la photographie dans l'art contemporain une part laissée aux décisions curatoriales, qu'elles viennent du commissaire d'exposition ou des artistes ?

CADRE THEORIQUE

Cette recherche s'inscrit dans le champ de la photographie contemporaine ; ni genre ni véritable catégorie artistique, celle-ci désigne généralement des œuvres photographiques réalisées à partir des années 1980 jusqu'à nos jours. En France, on la montre autant dans les centres photographiques que dans les centres d'art contemporain. La photographie contemporaine bénéficie ainsi d'un double contexte d'exposition, qui est loin de créer une opposition, au contraire. Ainsi, on verra un artiste/photographe exposé autant à la Maison européenne de la photographie qu'au Musée national d'art moderne - Centre Pompidou.

*L'objet « photographie contemporaine » n'est pas une catégorie et encore moins un phénomène d'autonomisation de la photographie comme art, mais un moment non achevé, où les questions esthétiques soulevées par la photographie se révèlent centrales pour l'art. [...]*⁷

Michel Poivert

Alors, peut-on considérer la photographie comme un objet autonome et spécifique ? Poivert évite de donner à la photographie une autonomie totale et rejette l'idée de l'incorporer entièrement dans le domaine plus vaste de l'art. La notion de « photographie contemporaine » ne représente pas une catégorie distincte, mais plutôt un moment en évolution où les questions esthétiques soulevées par la photographie rejoignent celles de l'art, et leur intérêt mutuel façonne leur relation. Poivert se concentre plutôt sur l'originalité de la photographie dans son interaction avec l'art contemporain. Soutter⁸, depuis son regard d'artiste-chercheuse qui m'intéresse particulièrement, explique que la photographie contemporaine se caractérise par une variété de pratiques qui se chevauchent souvent chez un même photographe. Ces pratiques sont différenciées par leur apparence et par la manière dont elles sont définies par le langage et les institutions. Comme dans tous les autres domaines artistiques, les intentions du créateur, les similarités avec d'autres formes

⁷ POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*, Flammarion, 2002, p.19.

⁸ SOUTTER, Lucy. *Why art photography*, Routledge, 2013.

d'art et le contexte de présentation sont des éléments clés pour définir la photographie d'art (*Art photography*). Les œuvres photographiques contemporaines explorent le large éventail de formes, qui va des tirages argentiques classiques ou couleur C-type print aux images appropriées, aux pièces associant texte et image, aux livres, aux installations multimédias, à la documentation de performances, aux projets numériques et aux formes combinées, à la fois numériques et analogiques. L'éventail est large et continue de s'étendre à la fois grâce aux évolutions technologiques et par les démarches artistiques ancrées dans le monde contemporain. Soutter note également que les artistes qui travaillent la photographie contemporaine ne sont généralement pas considérés comme des photographes, afin de marquer leur distance par rapport à la tradition de la photographie d'art. « Artiste » ou « photographe », il s'agit d'étiquettes institutionnelles. C'est aussi une certaine façon de considérer la photographie comme moyen ou comme but. Tout au long de cette étude, je fais le choix de nommer généralement « artistes » les auteurs des œuvres que je présente, et marginalement « photographes » celles et ceux qui se reconnaissent comme ainsi⁹. Pour qualifier la photographie contemporaine, je rejoins les définitions proposées par Michel Poivert et Lucy Soutter qui ont tous deux dessiné sa place au sein de l'art contemporain. Plus largement, cette recherche embrasse les réflexions autour de l'image et de la perception de celle-ci par le spectateur, notamment par le prisme de la phénoménologie de la perception, notamment de Vilèm Flusser¹⁰. Par ailleurs, les théories de l'image ont aussi leur place, que ce soit avec W.J.T Mitchell¹¹ et sa distinction entre image et picture ou Johnathan Crary¹² avec ses questionnements sur le regard et les appareils de vision. Dans ces conditions variées et variables, le spectateur est confronté à la double analyse d'un support bidimensionnel et tridimensionnel. Ce constat de la multiplicité des points de vue que proposent les œuvres photographiques tridimensionnelles a été déjà soulevé par Nathalie Delbard dans son article « Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel »¹³ sur lequel j'aurai

⁹ Ces étiquettes ont pu être abordées directement avec les six artistes avec lesquelles je me suis entretenu. Se référer au volume Entretiens.

¹⁰ FLUSSER, Vilèm, *Gestures*, University of Minnesota, 1991 et *Pour une philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996.

¹¹ MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994 ; *Iconologie : image, texte, idéologie*, Editions Les prairies ordinaires, 2009 (traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth).

¹² CRARY, Jonathan. *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, éditions Dehors, 2016.

¹³ DELBARD, Nathalie. « Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel », *La photographie, un art en transition*, artpress 2 n°34, août, septembre, octobre 2014.

l'occasion de revenir à plusieurs reprises.

Pour mener cette recherche, je partirai donc de l'hypothèse que la tridimensionnalité est un élément fondamental, mais souvent négligé dans la photographie contemporaine, qui dépasse la conception traditionnelle de l'image en tant que représentation bidimensionnelle. Au cours de la décennie 2010, j'observe des pratiques artistiques qui s'inscrivent dans la photographie contemporaine et qui cherchent à détourner la planéité du papier et des écrans qui diffusent les images. Une telle photographie prend corps dans l'espace du spectateur et en trois dimensions. J'étudierai ainsi des œuvres produites entre 2010 et 2021. Mon objectif est de définir et d'explorer cette dimension de la photographie, en examinant comment les artistes, en particulier un corpus de six artistes contemporaines, manient la photographie dans l'espace tridimensionnel.

PRESENTATION DU CORPUS

Cette recherche est née à la suite de l'étude que je menais en fin de Master sur des pratiques de mise en abyme en photographie, que j'appelais « photographie dédoublée » à l'instar du « tableau dédoublé » proposé par l'historien de l'art Victor Stoichita dans *l'Instauration du tableau*¹⁴. Je m'étais intéressée aux œuvres de Pierre Huyghe (*Chantier Barbès-Rochechouart*, Paris, 1994), Patrick Tosani et de Noémie Goudal. Grâce à cette dernière, j'ai tourné mon regard vers une nouvelle génération d'artistes. Je me suis concentrée sur des créations d'artistes de la jeune génération (mes contemporains), ce que la critique d'art appelle volontiers la « photographie émergente ». Ce sont des artistes âgés de 30 à 40 ans environ. Cette thèse s'ouvre ainsi par une plongée, à mi-parcours de la décennie que j'ai choisi d'étudier, dans les expositions dédiées à la jeune création photographique comme les dispositifs de bourses tels que le *prix HSBC pour la photographie* en France, *Talents du C/O* Berlin en Allemagne, *FOAM Talent* aux Pays-Bas ou les expositions collectives telles que *reGénération* organisée par le musée de l'Elysée de Lausanne. J'ai d'ailleurs une proximité en âge avec ces artistes nés majoritairement dans les années 80¹⁵. Je me suis également appuyée sur les programmations de centres dédiés à la photographie tels que le BAL à Paris et le

¹⁴ STOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau*, Librairie Droz, Genève, 1999. Voir mon commentaire sur le déplacement du concept de dédoublement de l'image selon Stoichita dans la partie 2, chapitre 4.

¹⁵ Les artistes sur lesquelles s'est resserré mon corpus sont nées entre 1976 et 1988.

Centre Photographique d'Île de France à Pontault-Combeau, qui soutiennent les jeunes artistes et photographes et offrent des expositions stimulantes. En procédant comparativement, j'ai observé la récurrence de la présence de certains photographes ou de certaines formes d'œuvres. Je m'intéresse aussi à la manière dont la critique d'art et les institutions perçoivent les tendances photographiques actuelles. Je cherche à analyser ces tendances dans un spectre plus large dans le but de situer ces pratiques artistiques au sein de l'histoire de la photographie ainsi que dans l'histoire de l'art contemporain, puisque ces œuvres sont souvent à la croisée de plusieurs médiums. Mes observations de la scène photographique contemporaine m'ont permis d'identifier un nombre significatif d'œuvres photographiques remarquables par leurs manières originales de traiter non seulement l'espace de la représentation photographique, mais aussi la matérialité de la photographie ainsi que son déploiement dans l'espace. Forte de visites d'expositions et de consultations de catalogues, j'ai cherché à dessiner un paysage de la création photographique à la fois national et international. La construction de mon corpus de recherche s'est déroulée de manière progressive et exploratoire, en mettant en lumière les liens subtils et les intersections entre les différentes pratiques photographiques. Parmi les œuvres rencontrées, j'ai ramassé mon étude autour de six figures. Il s'agit d'artistes européennes et d'une Américaine qui possèdent une forte visibilité en Europe. D'abord Noémie Goudal et Felicity Hammond, toutes deux diplômées du Royal College of Art de Londres, dont les travaux ont servi de point de départ à mes explorations. De là, j'ai étendu mes recherches à travers les enseignements de Patrick Tosani à l'ENSBA Paris, qui m'ont conduit à découvrir le travail de Constance Nouvel, l'une de ses élèves. En suivant cette filiation artistique, j'ai ensuite exploré les créations de Nouvel et d'Aurélié Pétreil, deux artistes dont les travaux se sont croisés lors d'expositions collectives. L'ajout de Bianca Pedrina (artiste suisse, travaillant en Autriche et en Allemagne), découverte fortuitement lors d'une visite d'exposition à Berlin, a pris tout son sens lorsque j'ai découvert au cours de ma recherche qu'Hammond et Pedrina avaient exposé ensemble Nassauischer Kunstverein à Wiesbaden en 2018, au cours de ma recherche, dans le cadre d'une exposition dédiée à l'expansion de la photographie vers des œuvres sculpturales, performatives et installatives. Enfin, la présence de Letha Wilson - seule artiste américaine, représentée par la galerie Christophe Gaillard à Paris, et que j'ai identifiée pendant son parcours européen lors de sa participation à *Unseen* à Amsterdam et aux workshops « Augmented Photography » de l'ECAL de Lausanne - a apporté une dimension transatlantique à mon corpus, enrichissant

ainsi la diversité et la portée de mes recherches.

QUESTIONS DE RECHERCHE

Mon observation de la scène photographique contemporaine m'amène à formuler plusieurs questions de recherche : comment les artistes contemporains intègrent-ils la dimension spatiale dans leur pratique photographique ? Quelles sont les conditions d'apparition de ces pratiques photographiques contemporaines ? Comment s'inscrivent-elles dans l'histoire de l'art contemporain et dans les questionnements propres à la photographie ? De la même manière, que disent-elles de la position de la photographie dans la culture visuelle du XXI^e siècle ? Quels sont les enjeux artistiques de ces démarches ? Comment cette approche renouvelle-t-elle notre compréhension de la photographie en tant que médium artistique ? Qu'est-ce que provoque la mise en espace d'une photographie dans la perception du spectateur ? Toutes ces questions alimenteront une recherche plus large visant à cerner les spécificités des œuvres qui forment mon corpus de travail.



1Table de travail, manipulation des cartes avec reproductions d'œuvres (recto) et légendes (verso)

METHODOLOGIE

Pour répondre à ces questions, j'ai élaboré une méthode, pratiquée comme un montage et basée sur mes compétences d'artiste plasticienne. Je l'ai construite à la fois à partir de la littérature, à partir des œuvres, à partir d'entretiens, et avec la production d'une exposition. Mais plutôt que de méthode, pourquoi pas ne pas parler de démarche à l'instar de celle des artistes ? Ma démarche de recherche, donc, témoigne de l'interaction dynamique entre pratique artistique et recherche universitaire. Dans ce projet de thèse, j'ai entrepris d'allier les deux, en m'inspirant d'un large éventail de disciplines telles que l'histoire de la photographie, l'histoire de l'art contemporain, la sociologie de l'art et les cultures visuelles. Par pratique, je n'entends pas produire des œuvres qui nourriraient une réflexion sur l'art, mais plutôt exercer des compétences et mobiliser des moyens des propres aux arts plastiques pour constituer, travailler, produire de la théorie. Le programme « Recherche avec l'art »

devenu « DeAR »¹⁶ mené au Centre d'étude des arts contemporain de l'université de Lille qui se concentrait sur l'influence réciproque de productions discursives et artistiques chez le chercheur et praticien en art m'a permis d'intégrer une attention particulière à la méthodologie que j'ai dessinée pour ce projet en début de thèse. Il s'agit d'une approche exploratoire qui se manifeste notamment à travers l'utilisation de constellations d'images, inspirées des planches de *L'atlas mnémosyne*¹⁷ d'Aby Warburg que j'ai transposée et transformée en collection de cartes. Celles-ci sont constituées de reproductions légendées des œuvres formant mon corpus d'étude. Ces cartes ont été des outils de travail, de communication et de production théorique. Elles rejoignent ma pratique de chercheuse qui consiste à former des constellations ou montages d'images me permettant une lecture interactive et multidimensionnelle des œuvres que j'étudie¹⁸.

Une part conséquente de ma recherche est basée sur des discussions que j'ai menées et filmées avec Noémie Goudal, Felicity Hammond, Constance Nouvel, Bianca Pedrina, Aurélie Pétreil et Letha Wilson. J'ai structuré ces entretiens en deux temps. Le début des entrevues consistait en une discussion semi-dirigée par un questionnaire de treize questions. Cette organisation de nos échanges laissait une place aux digressions et aux questions subsidiaires. Le second temps était consacré à une conversation à partir des œuvres des artistes.

Pour cela, je leur demandais de classer, d'organiser des reproductions de leurs œuvres imprimées sur les cartes évoquées précédemment. Dans les films réalisés sur ce principe, l'image est cadrée sur les mains et les reproductions, libérant autrement la parole. Nos échanges se sont révélés d'une part plus concrets et plus fluides, car appuyés sur les œuvres, et d'autre part, il m'a paru plus aisé grâce à ces supports visuels de partager mes interprétations de leurs travaux. Ces discussions à deux vitesses m'ont permis de travailler à partir de propos de première main. J'ai pu les confronter à mes questions et effectuer par la suite une étude comparative de leurs réponses. Chaque entretien est retranscrit dans la

¹⁶ Voir : <https://ceac.univ-lille.fr/axes-et-programmes/thematiques-et-programmes-2015-2019/programmes/dialogues-entre-art-et-recherche-dear-2013-2018>

¹⁷ WARBURG, Aby Moritz, *L'atlas Mnémosyne*, l'Écarquillé INHA, 2012. Voir en ligne un site l'Université de Cornell présentant dix de ces panneaux photographiés sélectionnés par l'équipe de chercheurs contribuant au Warburg Institut : <https://warburg.library.cornell.edu/panel/b>

¹⁸ Parallèlement, j'ai développé un logiciel de visualisation d'images, ImagesDisplay, en collaboration avec un programmeur informatique, pour présenter de manière dynamique mes recherches lors de communications scientifiques.

langue de l'échange, en français ou en anglais, dans le volume consacré aux entretiens (voir volume 2 de la thèse). Ils sont également restitués sous forme de courts-métrages lors de l'exposition de ma recherche. Ils ont été présentés partiellement, une première fois, en 2020 et le seront lors de la soutenance de thèse.

L'autre projet important de cette recherche est une exposition intitulée *PHOTO-dimensions* qui s'est tenue du 30 janvier au 11 février 2020 à la Galerie Commune de Tourcoing et dont j'ai été la commissaire. Il s'agissait pour moi de manipuler, d'agencer ce type d'œuvres dans un espace réel. L'un des défis a été de produire une pièce *in situ* avec l'une des artistes¹⁹, afin de suivre son processus de création. Enfin, les nombreuses visites commentées que j'ai animées m'ont offert l'opportunité d'être témoin des réactions des spectateurs et je me suis ainsi exercée à prendre de la distance avec ma perception personnelle de ces œuvres photographiques tridimensionnelles. Méthodologiquement, je considère cette exposition comme une autre forme de discours et de production scientifique, *praticable* pour ainsi dire et corollaire à la thèse. Dans ce projet, j'ai rencontré des défis pratiques et financiers, mais il incarne ma volonté de rendre ma recherche accessible au public, ou de produire une certaine forme de valorisation de la recherche, pour utiliser les termes académiques consacrés. Elle fait l'objet d'un catalogue qui restitue visuellement cette expérience comprenant un essai introductif et qui constitue le troisième volume de cette thèse. Un accrochage de vues de l'exposition de 2020 sera présenté lors de la soutenance qui se déroule dans la Galerie Commune.

HERITAGES, PROCESSUS, EXPERIENCES ET PARADIGMES

Au terme de ces temps de recherche, je présente dans ce mémoire une étude sur les pratiques photographiques tridimensionnelles, structurée en trois parties, offrant une perspective sur leurs caractéristiques esthétiques et leur signification dans le contexte artistique contemporain.

Dans un premier temps, je m'attacherai à mettre en évidence les liens entre la photographie tridimensionnelle des années 2010 et les pratiques artistiques du XX^e siècle, offrant ainsi une forme de relecture de l'histoire de l'art contemporain à travers le prisme de la tridimensionnalité. Je m'appuierai d'abord sur la construction de la tridimensionnalité lorsqu'elle est abordée par d'autres moyens que la perspective et la profondeur de champ,

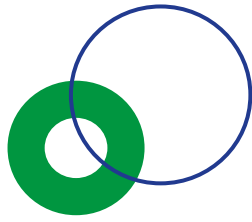
¹⁹ Bianca Pedrina a réalisé une œuvre *in situ* intitulée *Formwork*. Voir le catalogue de l'exposition, volume 3 de la thèse.

notamment à travers des pratiques hybrides de l'image fixe. L'un de ces chemins passe par le photomontage, une pratique artistique émergeant au sein des avant-gardes du début du XX^e siècle, permettant de créer des compositions visuelles et plastiques suivant de nouveaux agencements. C'est ce même photomontage qui a conduit László Moholy-Nagy à désigner certaines de ces œuvres comme « photoplastiques ». Plus largement, cette technique d'assemblage d'images a permis aux artistes de jouer avec les dimensions spatiales de la photographie, ouvrant ainsi la voie à l'exploration de la tridimensionnalité. Je poursuivrai ensuite cette traversée de l'histoire de l'art en soulignant la proximité potentielle reliant photographie tridimensionnelle et art minimal, notamment à travers la notion « d'objets spécifiques » théorisée par Donald Judd. J'avancerai l'idée selon laquelle les *objets tridimensionnels* des artistes de l'art minimal ont également influencé la pratique photographique en élargissant les notions d'*images-objets*, et en introduisant le cube comme une forme récurrente dans la photographie tridimensionnelle. Parallèlement, les artistes de l'art conceptuel et du Land Art ont associé la photographie à leurs pratiques artistiques, remettant en question le statut même de la photographie en tant que médium et investissant l'extérieur de l'espace d'exposition. Je conclurai cette première partie en soulignant des précédents de la photographie tridimensionnelle, notamment à travers des expositions telles que *Photography into sculpture* (MoMA, 1970) qui ont illustré l'évolution de la photographie vers la sculpture.

Dans un deuxième temps, j'explorerai les processus de création et les expériences tridimensionnelles proposées par ces œuvres. Je m'appuierai d'abord sur l'idée de présence de la photographie, en interrogeant les notions de plasticité, de matérialité et de physicalité propres à la photographie tridimensionnelle. Une analyse des gestes artistiques et photographiques façonnant le passage de la surface à l'espace permettra d'éclairer ces processus de création. Si le geste artistique donne forme à la création, le geste photographique est un processus de regard, tandis que l'acte photographique lui-même devient une performance qui transcende le simple enregistrement visuel. Dans le cadre de la photographie tridimensionnelle, ces gestes prennent une nouvelle signification, sculptant littéralement l'espace avec l'image. Enfin, j'aborderai la perception et l'illusion de la tridimensionnalité dans ces œuvres en énumérant divers dispositifs tels que les appareils de vision et la photographie dédoublée, à mi-chemin entre réalité et illusion.

Dans la dernière partie, je proposerai une révision théorique et conceptuelle de la photographie pour mieux comprendre ces pratiques émergentes et les œuvres qu'elles produisent. Cela impliquera d'aborder la photographie tridimensionnelle à travers le paradigme sculptural, révélant la relation particulière entre sculpture et photographie. Cette

approche nécessite une méthodologie inspirée de la sculpture, permettant de considérer des œuvres photographiques tridimensionnelles avec les outils de la sculpture et de définir notamment des sculptures photographiques et des objets photographiques comme des formes récurrentes de ces pratiques. Parallèlement, je présenterai la cohérence d'une approche architecturale de la photographie tridimensionnelle, mettant en lumière la représentation de l'architecture et l'emprunt de matériaux et de textures architecturales. Enfin, je caractériserai ce que je nommerai la photographie « située », inspiré par « l'image située » d'Audrey Illouz, afin de souligner les relations de ces œuvres photographiques aux espaces d'exposition et leur capacité à s'insérer dans des contextes variés. L'espace d'exposition devient un *site*. Je pointerai des éléments qui montrent la résistance de la spécificité de la photographie dans ces pratiques, par exemple dans le principe de reproductibilité ou le travail du livre. J'aborderai la démarche curatoriale singulière que déploient certaines des artistes étudiées dans cette thèse. Cette démonstration visera à rendre lisible les manières dont la photographie tridimensionnelle sort du champ traditionnel de la photographie et assimile d'autres approches plastiques, et permettra finalement de saisir en quoi elle opère une évolution du médium.



DES HERITAGES

HETEROGENES

PARTIE 1



Au début des années 2010, ma curiosité est piquée par des œuvres photographiques que je qualifierai au cours de mes recherches de « pratiques photographiques tridimensionnelles ». Il me semble alors déceler en elles des caractères spécifiques qui semblent répondre à des impasses de l'histoire de la photographie, mais aussi de l'histoire de l'art contemporain. Je ne cherche pas ici à distinguer ces deux histoires. Je pioche dans ces deux approches historiques de la photographie, selon le contexte de création des œuvres convoquées. Dans cette première partie au regard historique, j'adopte la posture de l'héritage rappelée par Clément Chéroux dans son article intitulé « Les discours de l'origine »²⁰. Dans celui-ci, il dresse les enjeux de l'écriture de l'histoire de la « photographie montée ou sans appareil », article sur lequel je reviendrai plus tard, et qui propose la mise en garde suivante : « chercher l'origine (...) dans les techniques du XIXe siècle, c'est risquer de penser que ces dernières recèlent une sorte de vérité immanente qu'il suffirait de mettre à jour pour comprendre... »²¹. La posture de l'héritage permet de contourner la recherche des origines. Ici les pratiques artistiques antérieures éclairent des pratiques contemporaines et ces dernières mettent en lumière des « pratiques parentes ». En biologie génétique, on dit que les individus héritent de caractères des générations précédentes. Ces caractères s'expriment de manière renouvelée dans les générations suivantes. J'emploie cette même logique pour aborder mon objet d'étude. Les œuvres plus anciennes seront présentées en regard d'œuvres contemporaines, sur un principe d'analogie d'une pratique à l'autre ou d'une forme à l'autre. Ainsi, le procédé de recherche et de construction discursif ressemble assurément au montage. Il peut sembler étonnant de juxtaposer des idées et des œuvres, *a priori* sans lien. Pourtant, tout au long de mon parcours de recherche, cette structure m'a permis de faire émerger des idées de manière stimulante. Au premier abord, les photographies tridimensionnelles convoquent autant les savoir-faire de la photographie, de la sculpture, de l'installation, voire de l'architecture. Ainsi, je choisis de ne pas traiter la question des origines de ces pratiques photographiques, mais davantage d'interroger de quelles approches, techniques ou gestes plastiques sont-elles héritières. Il s'agira d'explorer les liens entre les œuvres du corpus

²⁰ CHEROUX, Clément, « Les discours de l'origine, Études photographiques » [En ligne], 14 janvier 2004, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>. L'article traite en particulier du photogramme et du photomontage au sens des avant-gardes du XXe siècle.

²¹ *Id. ibid.* §17 p. 7.

primaire que j'ai rassemblé et d'autres, antérieures du XX^e siècle, en prenant souvent comme point de départ des coïncidences formelles. L'analyse combinée des œuvres et de leurs relations permet de mettre en évidence les caractéristiques de ces pratiques photographiques tridimensionnelles, et leur pertinence dans le contexte artistique actuel.

Cette partie s'articule en quatre temps envisagés en croisant thématique et chronologie. L'argumentaire s'ouvre sur une mise en lumière de relations plastiques prenant naissance dans diverses pratiques du photomontage et du photocollage des années 1920 à 1930. Un saut dans le temps m'amène à considérer les décennies 1960 et 1970 sous un angle pluriel. Tout d'abord, le minimalisme fonctionnera comme une porte dérobée pour positionner la photographie tridimensionnelle dans une histoire de la tridimensionnalité dans l'art contemporain. Ensuite, l'art conceptuel et le land art formeront un socle méthodologique où la photographie ouvre le champ à des formes exploratoires en relation avec l'espace et notamment celui de l'exposition, une attitude qui infuse dans les pratiques photographiques tridimensionnelles. Le dernier temps présente trois exemples remarquables de l'existence d'œuvres photographiques tridimensionnelles antérieures aux pratiques actuelles. J'invite à les considérer comme telles les œuvres de l'exposition *Photography into Sculpture* (MoMA, 1970), l'approche plastique des photographes de la « forme tableau », et une attention toute particulière sera donnée à l'ensemble de l'œuvre de Sophie Ristelhueber.

CHAPITRE 1 :

CONSTRUCTION DE LA TRIDIMENSIONNALITE DANS L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE : DETOUR PAR LE PHOTOMONTAGE

En avançant l'idée d'une photographie tridimensionnelle, on s'attend à rencontrer des photographies en volume, bien que cela constitue une perspective relativement inédite. Pourtant, dans les démarches artistiques de Felicity Hammond, Noémie Goudal ou encore Constance Nouvel, l'approche du volume se manifeste effectivement par des œuvres bidimensionnelles. Comment cette tridimensionnalité se construit-elle dans ces conditions ? Il ne s'agit pas de considérations de l'ordre de la profondeur projetée, par exemple, par la perspective. La troisième dimension est amenée par des gestes de compositions plastiques divers, intervenant lors de la production ou de la postproduction. Dans un chapitre ultérieur²², je reviendrai en détail sur les ressorts visuels et plastiques en jeu dans la composition de ces images. Dans ce chapitre-ci, on considérera les caractères hérités de procédés de création et d'assemblage d'images du début du XX^e siècle tels que le photomontage, la *photoplastique*, ainsi que le montage d'images.

²² Voir Partie 2, chapitre 2 « De la surface à l'espace : appréhension des gestes dans la photographie tridimensionnelle ».



2 Noémie Goudal, *Study on perspective I*, 2014

LE PHOTOMONTAGE DES AVANT-GARDES

L'observation des mécanismes du photomontage et leur résurgence dans les œuvres que j'étudie permettront d'éclairer des aspects structurels de ces œuvres. Encore une fois, l'exposé suivant ne prétend pas relier strictement les pratiques photographiques tridimensionnelles étudiées à cet aspect au photomontage, alors mis sur le devant de la scène artistique par les avant-gardes et les surréalistes. Le fonctionnement par strates visuelles, qu'elles soient sur un plan ou dans l'espace, est selon moi, le point de convergence le plus important entre la photographie tridimensionnelle et le photomontage. Cet effet de stratification s'exprime de manière variable dans les pratiques des artistes. Les œuvres que j'étudie associent des fragments de photographies réalisées par les artistes elles-mêmes lors de phases exploratoires, afin de composer de nouvelles images. L'assemblage s'opère par diverses techniques de photomontage numérique ou manuel. Le montage apparaît aussi par des mises en espace de portions de photographies. Je reviendrai sur les spécificités du photomontage dans la pratique de mouvements d'avant-garde du XXe siècle, en les mettant en regard avec des œuvres contemporaines et des pratiques de conception architecturales.

Entrons dans cet héritage par une œuvre en trois dimensions de Noémie Goudal. *Study on perspective I* (2014) est une « sculpture photographique » autour de laquelle le spectateur évolue, car l'image se dévoile selon plusieurs points de vue. De face, on distingue la photographie d'un couloir profond au sein d'une architecture en béton. Les colonnes, escaliers, poutres et le plafond sont juxtaposés, comme un photomontage en suspension. Bien sûr, son originalité tient dans la manière dont les éléments photographiques s'assemblent et se dispersent suivant le point de vue du spectateur. Les lamelles d'images sont suspendues depuis une structure métallique et réparties dans son épaisseur. La profondeur de la vue cherche à produire un effet de perspective. L'architecture présente un enchevêtrement de formes carrées et rectangulaires qui se répètent. Cela construit une vue flottante d'un couloir dont l'angle de prise de vue est relativement bas, comme si la prise de vue avait été réalisée par un photographe assis au sol. Le fait que le spectateur doive appréhender l'œuvre dans l'espace pour la découvrir est primordial. L'œuvre fonctionne comme un photomontage optique.

Dans ce dispositif, les images sont littéralement suspendues dans un espace clos et l'environnement neutre de l'espace d'exposition joue le même rôle que le fond blanc des photomontages. László Moholy-Nagy, artiste des avant-gardes aux nombreux photomontages, suggère d'ailleurs l'idée d'une image flottante.

*Les éléments linéaires, la structure simple, les figures isolées participent d'une articulation de l'espace. Collés sur une surface blanche, ils semblent flotter dans un espace infini, avec une définition claire de proximité et de distance. La meilleure description de l'effet produit serait sans doute de supposer que chaque élément soit collé sur des panneaux de verre verticaux, placés en série infinie les uns derrière les autres.*²³

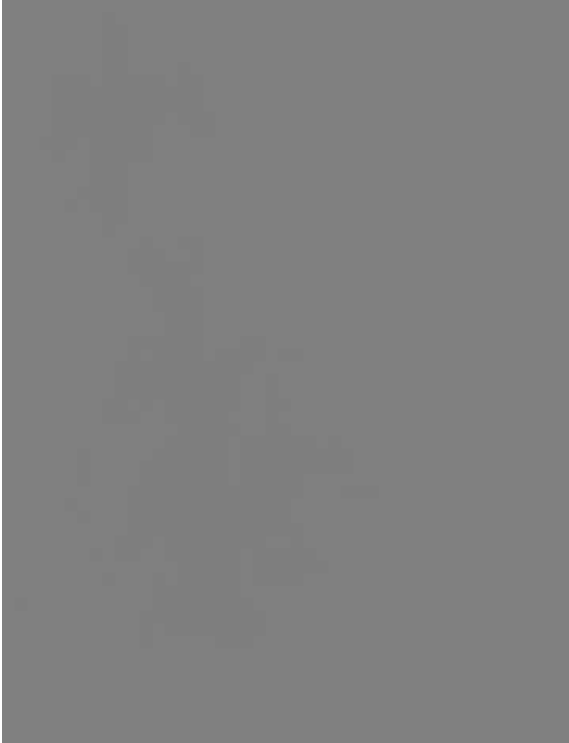
László Moholy-Nagy

Il n'est pas nécessaire de revenir abondamment ici sur les origines du photomontage, qui comme Clément Chéroux aime à le rappeler sont foisonnantes. Dawn Ades à qui l'on doit *Photomontage* publié en 1976 retrace précisément quelques pistes puisant à la fois dans les pratiques d'amateurs et celles d'artistes des avant-gardes. Il s'agit de « monter » des œuvres à la manière de la chaîne de production. Le terme photomontage vient de la culture industrielle pour les dadaïstes qui voulaient évacuer l'idée de l'artiste créateur. À l'intérieur de cette histoire, il faut avant tout s'accorder sur la nature de cette technique. Il s'agit d'une pratique qui intègre la photographie comme un matériau d'une image composite, complétée de surfaces, lignes, découpages ou objets trouvés. On qualifie aussi de photomontage le tirage conjoint de deux négatifs superposés. Bien que composite, l'image conserve une homogénéité matérielle. Même lorsqu'il y a découpage et collage, le photomontage redevient un cliché à la surface lissée par le tirage photographique ou par l'imprimé dans le cas de publication dans des journaux. La richesse et la variété des procédés de photomontage offrent un terrain fertile à l'intervention sur les images. C'est un autre exercice de composition qui s'opère après le cadrage de la prise de vue et par adjonction, quand le cadre ressert et élimine. Clément Chéroux y voit un héritage pictural. Pour ma part, je considère le photomontage comme un processus de création aux sources hétérogènes. Les pratiques du photomontage, puisqu'elles ont été plurielles, prouvent un rapport décomplexé à l'image photographique dont la plasticité se poursuit après le moment du tirage.

²³ Propos rapporté de Moholy-Nagy dans FRIZOT, Michel. *Photomontage : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Collection PHOTO POCHE, édition Nathan, Paris, deuxième édition, 2001.



3 László Moholy-Nagy, *La chute*, 1923, collection du MoMA

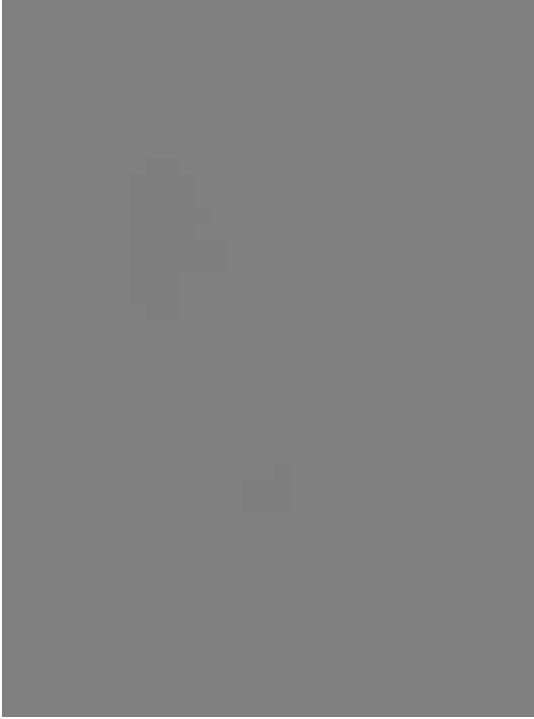


4 László Moholy-Nagy, *La loi des séries*, 1925, collection du MoMA

5 László Moholy-Nagy, *L'éternel féminin*, sans date, collection du MoMA



6 László Moholy-Nagy, *Léda et le cygne*, 1925, collection du MoMA



LA PHOTOPLASTIQUE

Le foisonnement des pratiques de photomontage brouille les frontières entre médiums. Un petit nombre d'artistes des avant-gardes tels que Moholy-Nagy, Baumeister ou Lissitsky combinent des éléments hétérogènes dans la composition de leurs photomontages. Cette manière d'aborder le photomontage m'intéresse particulièrement lorsque les artistes travaillent à partir de leurs propres images comme c'est le cas de Moholy-Nagy et Alexander Rodtchenko. Cet endroit du photomontage est tout à fait opposable à certaines pratiques photographiques tridimensionnelles. Dans les années 20, Moholy-Nagy développe la « photoplastique », des compositions épurées qui combinent photographies et dessins. Ses photoplastiques laissent une grande place au blanc du papier qui joue un rôle prépondérant dans les créations. L'artiste décrit ainsi cette technique : « Composées de diverses photographies assemblées, elles sont une méthode expérimentale de vision simultanée ; elles condensent et résument l'intrication de l'œil et du verbe ; de façon aberrante, elles font passer les moyens les plus réalistes, les plus mimétiques du côté de l'imaginaire. Elles peuvent aussi être parfaitement limpides et raconter une histoire, être plus véridiques que la vie elle-même »²⁴. Cette « vision simultanée » est une proposition séduisante. Par ce choix de formulation, j'entends que l'artiste met le spectateur face à deux registres d'images qui ne convoquent pas les mêmes mécanismes cognitifs. Parmi ses premières photoplastiques, *La Chute* (1923) pose les jalons de cette pratique. Une femme en habits de gymnaste est détournée et répétée en motif de sorte à former une colonne de personnages féminins. Le jeu sur la taille des retirages rend une impression de masse et de perspective. Elles semblent dévaler ce qui ressemble à une rampe ou un pont. Ce dernier élément est représenté au crayon dans une perspective grossière. Dans cette photoplastique, le dessin est un appui à la composition figurative, ce qui n'est pas toujours le cas. Dans bien d'autres, les lignes restent symboliques, consignées au strictement géométrique. Elles ne placent ni contexte ni décor, mais forment des relations entre les fragments de photographies choisis. Dans *La Loi des séries* (1925) Moholy-Nagy illustre le principe énoncé dans le titre en répétant l'image d'un homme les deux mains brandies devant lui, semblant signifier « stop », un geste qui met en suspens. La « loi des séries » est une expression courante souvent utilisée pour décrire un ensemble d'événements ou de coïncidences qui se ressemblent. L'artiste interprète cette idée en dupliquant par cinq fois la silhouette d'un homme. À chaque répétition, le rendu de l'image, la

²⁴ MOHOLY-NAGY, L., *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus-Bücher n° 8, Munich, 1925.

répartition du blanc et du noir par exemple, est altéré. Ces silhouettes sont accompagnées d'une formation géométrique — un cercle et deux lignes courbes convergentes — qui contribue à distribuer le regard dans la composition.

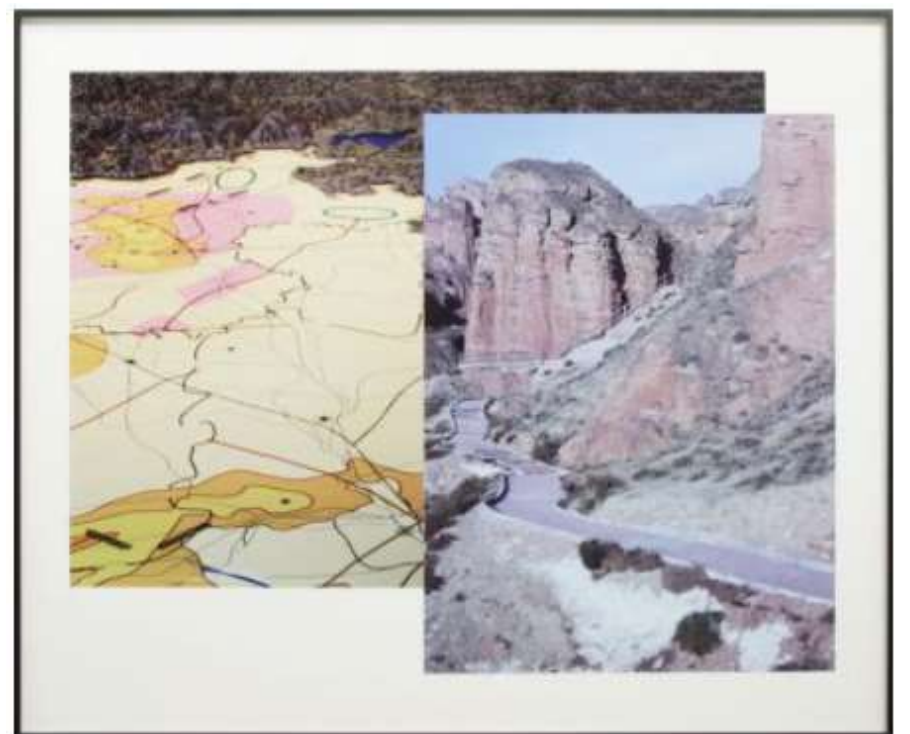
Dans la série *Transitions* (2014), par exemple, Constance Nouvel instaure dans sa démarche des gestes graphiques qui se rapprochent formellement de la photoplastique de Moholy-Nagy. Chaque opus de la série engage une progression vers cette plasticité. Le premier élément de la série, *Transition I*, est un triptyque qui associe déjà des images sans les mettre plastiquement en relation. Elles se succèdent néanmoins en séquence qui amène le spectateur à les jauger les unes par rapport aux autres. *Transition II* est un photomontage sobre composé d'une superposition d'une photographie sur une représentation topologique. Les regardant successivement, on imagine que la logique des images, sagement organisées dans le premier opus, opère un glissement produisant une rencontre des images. Les éléments III à VIII qui achèvent la série jouent de la relation de la photographie à son cadre et son support. Un ou plusieurs clichés sont répartis dans la page de manière décentrée et réduite, laissant le champ libre au papier sous la forme d'une marge asymétrique ou d'un fond. La photographie ne recouvre pas son support ni n'encombre son cadre d'une marge. Une fois la photographie collée sur son support, Constance Nouvel trace des lignes venant souligner, décadrer ou relier les images. L'artiste traite de paysage dans cette série. On peut voir dans ses interventions graphiques une forme de pastiche des tracés topographiques, comme une écriture du paysage. Plus largement, les lignes viennent soutenir ou associer les vues photographiques. Ce geste graphique fait de ces œuvres des photoplastiques à la manière de Moholy-Nagy. *Transition VI* en est le parfait exemple. Les quatre lignes sont tirées d'un cliché à l'autre et forment un couloir entre les images à la manière de *L'éternel féminin* (sans date) où de fines lignes relient l'icosaèdre — cette figure appartenant aux cinq solides de Platon qui fascine les hommes depuis l'Antiquité et qui renferme un personnage féminin — et une forme peu identifiable, proche de ce que pourrait être un satellite de télécommunication, aux côtés de personnages grotesques comme sortis d'un Freak Show.



7 Constance Nouvel, *Transitions I*, 2014



8 Constance Nouvel, *Transitions II*, 2014



9 Constance Nouvel, *Transitions VI*, 2014

À partir de ces combinaisons d'images à la fois photographiques et graphiques, Constance Nouvel poursuit ses expériences jusqu'à faire sortir le dessin du cadre et du support. L'artiste débute une pratique du dessin mural à partir de 2016. Le mural accueille et complète des photographies ou des compositions photographiques (ou photomontages) en son sein. Elle expérimente cela pour la première fois avec l'installation *Décor XXI* (2016) créée pour l'exposition *Premier radiant* à la Galerie In Situ — Fabienne Leclerc à Paris. La démarche se confirmera avec une pièce intitulée *Réversible* (2017), qui annonce l'exposition du même nom qui s'est tenue au Centre de la Photographie d'Île de France en 2020. Le dessin connaît une expansion dans l'espace d'exposition et vient soutenir les images.

10 Constance Nouvel, *Décor XXI*, 2016



LE MONTAGE D'IMAGES

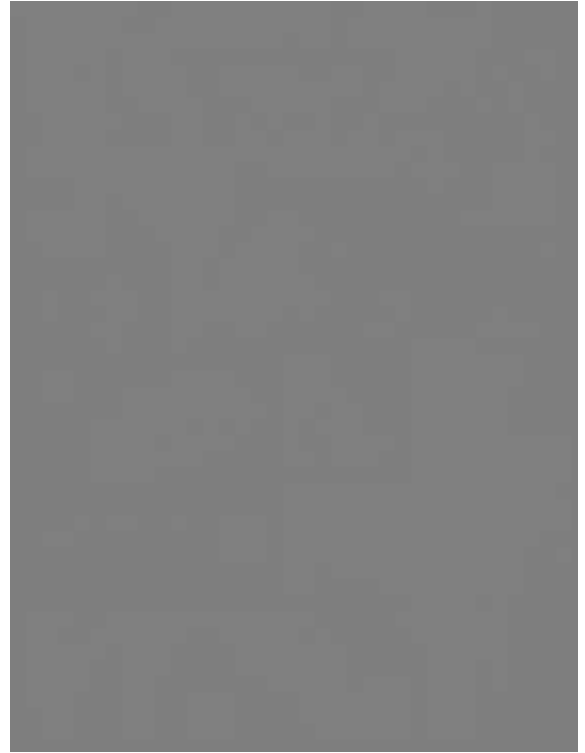
Lorsque l'on aborde le photomontage ou plus largement le montage d'images, on est tenté de sauter de l'image fixe à l'image en mouvement. Que peut apporter l'usage cinématographique du photomontage à la compréhension des pratiques photographiques tridimensionnelles ? Le montage au cinéma est un enchaînement de prises de vues, assemblées afin de former une continuité visuelle et narrative. Mon attention s'est portée sur les photomontages réalisés dans le champ du cinéma quand j'ai remarqué un visuel apparaissant dans plusieurs sources bibliographiques sur le sujet. Sobrement légendé « Dziga Vertov, photomontage de film, sans date », le visuel est captivant, bien qu'énigmatique²⁵. On ne sait pas de quel film il est question dans cette image. Celle-ci est issue d'un livre consacré à la photographie à l'aube des années 1930, décennie lors de laquelle le photomontage connaît un regain d'intérêt grâce au surréalisme. Cette composition qui clôt l'ouvrage *Foto-Auge : 76 fotos der zeit*²⁶ de Franz Roh et Jan Tschichold n'est vraisemblablement pas l'œuvre de Vertov, mais représente sa pensée du montage qu'il déploie dans sa théorie des intervalles.

²⁵ Dans le Photo poche n° 31 (*Photomontage : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, collection PHOTO POCHE, édition Nathan, Paris, deuxième édition, 2001.) dédié au photomontage et introduit par Michel Frizot, vous trouverez une image attribuée au cinéaste soviétique Dziga Vertov. Ce photomontage est recensé dans cet ouvrage au même titre que des affiches, des couvertures de revues ou prospectus, ainsi que des illustrations photographiques. Certes, cette pratique a nourri les œuvres d'un grand nombre d'artistes soviétiques à travers les mouvements suprématiste et constructiviste. Or, ici, il n'est pas clair si ce photomontage du film de Dziga Vertov peut lui être attribué. Retrouvons ce visuel en illustration d'un essai de Quentin Bajac intitulé « The Age of Distraction : Photography and Film » (BAJAC QUENTIN. « The Age of Distraction : Photography and Film. » in Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, et Maria Morris Hamburg, édition. Object : Photo. Modern Photographs; The Thomas Walther Collection 1909–1949. Un projet du Museum of Modern Art de New York, disponible en ligne. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf>). Il légende l'image ainsi : « Dziga Vertov. Photomontage d'un film par Franz Roh et Jan Tschichold pour Foto-Auge : 76 Fotos der Zeit (Photo-eye : 76 photos de l'époque). Stuttgart : F. Wedekind, 1929. Plaque 76. Bibliothèque du Musée d'art moderne, New York. »

²⁶ ROH, Franz. Roh Tschichol, Jan. *Foto-auge 76 fotos der zeit* (Œil et photos : 76 photographies de notre temps), éd. F. Wedekind, 1929, Stuttgart.



11 Dziga Vertov, *sans titre*, date inconnue



12 Salvador Dali, *Phénomène de l'extase*, 1933,
Fondation Gala-Salvador Dali

En effet Vertov construit ses films en rassemblant des images de manière thématique. Il assemble des images pour créer un espace entièrement fictif, mais familier pour le spectateur. Ce mystérieux photomontage est composé de trois photographies ou photogrammes juxtaposés de manière verticale. Au sommet, un homme allongé dans un lit de draps blancs dont les yeux sont couverts par un linge, surplombe l'image d'un œil droit, le regard dirigé vers le ciel. Au pied de la composition, l'image d'une rue animée est troublante, comme si elle était en deux parties. Elle semble mimer la vision binoculaire. Ce photomontage rapproche des images dont le spectateur doit imaginer des relations. Dans sa théorie des intervalles, Vertov met l'accent sur la corrélation entre les images comme il l'écrit dans ses textes manifestes. « L'école du "Ciné-Œil" exige que le film soit bâti sur les "intervalles", c'est-à-dire sur le mouvement entre les images, sur la corrélation visuelle des images les unes par rapport aux autres, sur les transitions d'une impulsion visuelle à la suivante. »²⁷ Contrairement à Eisenstein, dont les théories de montage sont davantage basées sur le conflit entre les images pour créer un choc, Vertov cherche à les lier à partir d'éléments formels et dans le but d'en amener une autre. Cette idée de corrélation entre les images est tout à fait juste quant au photomontage qu'on lui attribue, bien qu'il s'agisse là d'images fixes. Cette forme de composition par juxtaposition est plus proche des pratiques de montage d'images de type « pêle-mêle » où il s'agit d'agencer sur des planches des photographies rassemblées de manière thématique ou par relation de contenu. On retrouve également ce procédé dans *Phénomène de l'extase* (1933) de Salvador Dalí où l'artiste rassemble des portraits photographiques d'origines et d'époques diverses, ainsi que des reproductions d'œuvres d'art pour illustrer l'extase par la « bascule des corps » comme le commente Michel Poivert²⁸. Dans ce photomontage, l'artiste surréaliste amène le regard du spectateur à circuler d'image en

²⁷ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*. 1972 Paris, Éditions 10/18, p. 131 (1929).

²⁸ *La subversion des images : Salvador Dalí, Le phénomène de l'extase*, 1933. Cathala Pauline, Valode Nicolas (Réalisateur), Vidéo, Produit pédagogique, 0 h 3 min 26 s, 2009. Sources : Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Service audiovisuel du Centre Pompidou. Production : DACA-Centre Pompidou/TAC Creative, 2009. Résumé : Photomontage présenté par Michel Poivert, commissaire de l'exposition « La subversion des images » qui se tient du 23 septembre 2009 au 11 janvier 2011 au Centre Pompidou, Galerie 2. Le photomontage fut publié dans *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933. Collection particulière, Paris. (c) Salvador Dalí, Fondation Gala-Salvador Dalí.



13 Aurélie Pétrel, *50mm.24.36.92%*, 2017

image de manière circulaire jusqu'au centre de la composition. Les corrélations entre les images fonctionnent sur le principe de la répétition d'un motif.

*50mm.24.36.92%*²⁹ d'Aurélie Pétrel présente des clichés juxtaposés que je propose d'analyser à la lumière de l'approche vertovienne. Ici l'artiste rend compte du travail d'ouvrière dans une usine textile. Au-delà de l'intérêt pour le domaine industriel et le travail cher au cinéaste soviétique, Pétrel choisit aussi de braquer son appareil sur les corps et les gestes. Ces photographies sont des instantanés de gestes que l'on ne saurait reconnaître, témoignant de leur expertise sans trahir le secret industriel. Par ces vues rapprochées, l'artiste fragmente le temps des gestes et le temps de confection du produit qui n'a plus d'importance ainsi présentée. La fragmentation est un élément de vocabulaire essentiel lorsqu'on aborde les œuvres d'Aurélie Pétrel. Elle emploie d'ailleurs le terme précis de *partition* que l'on peut définir comme « l'action de partager ce qui forme un tout ou un ensemble »³⁰. D'une part, cette fragmentation ou partition peut agir sur un espace. Ainsi dans *Partition Fukushima#2* (2014)

²⁹ Il s'agit d'une œuvre de commande réalisée en 2017 pour le programme Art&Industrie soutenu par la Villa du Parc d'Annemasse.

³⁰ Voir la définition du terme « partition ». <https://www.cnrtl.fr/definition/partition>

l'artiste découpe une vue en soixante-quinze éléments de dimensions variables. Par ce procédé, elle cherche à reconstruire dans l'espace d'exposition une image à la manière de la mémoire, c'est-à-dire parcellaire, tronquée et parfois superposée. Ici, Aurélie Pétreil reconstitue une photographie par fragment, la superposant avec une autre qui vient la soutenir. Il s'agit du tirage dos-bleu de 100 x 66 cm, probablement marouflé au mur qui supporte l'installation. L'acte de superposition n'est pas étranger au photomontage qui assemble plutôt des images de sources variées. Aurélie Pétreil fragmente et réassemble une même photographie. Autrement dit, elle « dé-monte » avant de procéder à un montage d'image. Il réside pourtant dans cette œuvre quelque chose de proche de la théorie des intervalles. Les fragments ou partitions sont placés les uns à côté des autres. À quelques mètres de l'installation, on aperçoit l'image globale, mais l'impression en nuances de gris et la qualité et l'opacité des essences de bois rendent difficile la lecture de l'image. L'œuvre attire, incite à l'approcher. Arrivée à un mètre de cet ensemble, il faut parcourir l'installation, car l'œuvre fait en réalité trois bons mètres de long. Pour l'observer, le spectateur doit procéder en quelque sorte à un travelling (en se déplaçant) ou à un panoptique (en la balayant du regard depuis un point fixe). La vue d'ensemble est alors impossible. De plus, l'entrée dans les images se fait sur un axe horizontal accompagné du corps et puis sur l'axe de la profondeur. Ceci passe par la mise au point du regard qui permet de percevoir les bribes de l'image qui se chevauchent. On perçoit chez Pétreil une duplicité entre division et composition. Ces opérations sur les images photographiques permettent à l'artiste d'interroger les perceptions visuelles et spatiales tout en proposant de les redistribuer. Il ne s'agit pas à proprement parler de photomontage, mais bien d'un montage dans l'espace qui repose sur les relations ou corrélations entre des images, si l'on adopte le vocabulaire vertovien, et sur ce que cela suscite dans l'espace mental du spectateur.

Les photomontages surréalistes des années trente peuplent souvent les ouvrages et les expositions consacrés à cette pratique. Le catalogue de l'exposition *La Subversion des images*³¹, présente ainsi leurs expériences de photocollage³² : « L'art du collage consiste à voir une image dans une autre ou dans plusieurs autres pour provoquer une fois de plus, une étincelle poétique du rapprochement de réalités au départ tout à fait éloignées. Le photocollage sollicite

³¹ Exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 23 septembre 2009 au 11 janvier 2010. Commissaires de l'exposition : Quentin Bajac, Clément Chéroux, Guillaume Le Gall, Philippe-Alain Michaud, Michel Poivert.

³² Dans ce catalogue, les œuvres que je qualifie de photomontages sont appelées le plus souvent dans cet ouvrage « photocollages ».

une vision dynamique du regardeur susceptible de surinterpréter le visible par des narrations arbitraires »³³. Cette « vision dynamique » ou plutôt « vision simultanée », dans les écrits de László Moholy-Nagy, intervient lors de l'association d'éléments visuels hétérogènes. De ces rapprochements visuels naissent des images fantasmées, voire fantastiques propices à la poésie. Michel Frizot suggère, pour sa part, que « le photomontage pose la question de la tromperie artistique et photographique. Il réarrange l'ordinaire visuel de l'optique et fait trébucher la confiance acquise par une vision presque centenaire de la photographie nette, propre, sûre et vraie »³⁴. Si tromperie, il y a, les pratiques photographiques tridimensionnelles, quant à elles, ne cherchent pas à duper le spectateur. Pour Constance Nouvel, l'idée que ce type de construction de l'image relèverait du simulacre et de l'illusion est caduque, puisque tout le dispositif de l'image est montré. Pourtant, ce sont des clés d'analyse souvent proposées par les critiques et théoriciens de l'art pour qualifier les œuvres de cette artiste. L'argument de Constance Nouvel est aussi concevable pour le photomontage.

Néanmoins, on peut dire qu'il se dégage des sensations d'étrangeté dans cette pratique, ce que Dawn Ades qualifie de caractère d'irrationalité.³⁵ Cette proposition est une piste sérieuse pour comprendre les enjeux de ces pratiques de composition d'images par montage.

Ce premier chapitre identifie de quelle manière certains caractères du photomontage et du photocollage, dans leur rapport décomplexé à la photographie, s'expriment dans des œuvres photographiques tridimensionnelles actuelles. Des basculements vers la tridimensionnalité sont à l'œuvre dans des dispositifs d'image pourtant bidimensionnelles. L'observation de ces différentes constructions d'images révèle une attention accrue de certains artistes au dispositif sans délaisser ce qu'ils donnent à voir. Reconnaître ces héritages met en évidence des formes et des démarches éprouvant nos attentes de spectateur. Ces œuvres interrogent : qu'est-ce qu'une photographie ? Ou bien, jusqu'où peut-on aller avec la photographie ?

³³ ADES, D., *op.cit.*, p.27.

³⁴ Photomontage : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres. Introduction par Michel Frizot, *op.cit.*

³⁵ « Le photomontage permet de multiples structurations de l'espace, lui confère l'irrationalité par la rencontre d'objets sans commune mesure ni mesures. La superposition peut faire coexister sur le même plan d'espaces des objets qui, sinon, entretiendraient de tout autres relations les uns avec les autres. » (ADES D., *op.cit.*, p.21.)



14 Aurélie Pétrel, *Partition Fukushima #2*, 2014

LES OBJETS SPECIFIQUES : UNE PROXIMITE

AVEC L'ART MINIMAL

Des années 1960 à 1970, l'art connaît des bouleversements importants. Une nouvelle génération d'artistes renouvèle les processus de création et les formes plastiques. Dans l'aire géographique occidentale, ces artistes se rencontrent et entreprennent en ouvrant un dialogue entre leurs idées et leurs œuvres. *A posteriori*, on distinguera plusieurs courants majeurs appelés minimalisme, art conceptuel, land art. Il me paraît important de considérer aussi ces formes d'art comme étant issues d'un groupe social³⁶, qui apporte des réponses différentes à l'expérience partagée d'une société. Ces artistes possèdent des valeurs communes et un sentiment d'opposition vis-à-vis de la position dominante de l'art moderne au moment de leur formation artistique. Parmi les différents courants qui sont à relier à la photographie tridimensionnelle, l'art minimal sera traité en premier lieu, car il tient une place particulière vis-à-vis de l'approche non pas photographique, mais tridimensionnelle.

Tout au long de cette étude, je m'attache à l'idée de tridimensionnalité quand d'autres ont choisi d'aborder ces pratiques sous l'angle de la spatialité³⁷ pour Marie Auger ou de la situation³⁸ pour Audrey Illouz. Il me semble primordial de les considérer par le biais du volume³⁹. Dans cette perspective, je revisite le concept d'*objet tridimensionnel* développé par

³⁶ Je n'avance pas qu'il s'agit d'un groupe d'artistes structuré et qui se revendique d'une appartenance commune. J'entends par là qu'il s'agit de personnes qui possèdent une proximité en âge, en origine sociale et des formations semblables. Ils fréquentent des cercles similaires dans des centres d'attractivité artistique (New-York, Los Angeles, Amsterdam,...).

³⁷ Se référer à la thèse de doctorat de Marie Auger intitulée « Les expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées : de l'intermédiaire au post-média (1960-2020) ».

³⁸ Voir notamment « L'Image située : la photographie in situ », *La Photographie : pratiques contemporaines*, hors série *artpress*, novembre 2019, n° 52, p. 75-80.) et l'exposition *L'Image située* (2019, Micro Onde-Centre d'art, Vélizy). Je reviendrai sur les recherches curatoriales et critiques d'Audrey Illouz sur la photographie située, reprises dans la Partie 3 de ce mémoire de thèse.

³⁹ Ce volume n'est pas seul. Il entretient des relations avec l'espace dans lequel il s'inscrit, qu'il soit général ou singulier.

Donald Judd. Ainsi, je propose une relecture de l'essai *Specific Objects* de Judd. Avant d'être « spécifiques », les œuvres minimalistes possèdent la qualité d'être des volumes dans l'espace. C'est ensuite dans leur relation avec l'espace que ces œuvres sont spécifiques. Ces caractéristiques et l'attention à l'espace marquent également les œuvres photographiques que j'étudie. Bien sûr, s'ajoute à cette construction une strate iconique ou indicielle qui adjoint une dimension supplémentaire de tridimensionnalité. Considérer l'héritage de l'art minimal dans la photographie tridimensionnelle revient à prendre la question non plus par le biais d'un travail de l'image, mais dans son rapport direct à l'espace et au volume.

LES OBJETS TRIDIMENSIONNELS DES ARTISTES DE L'ART MINIMAL

Par sa posture de critique d'art et la radicalité de son œuvre, Donald Judd est considéré comme l'un des chefs du minimalisme, bien qu'il ne se soit jamais satisfait de la désignation d'art minimal⁴⁰. Dans son essai *Specific Objects*⁴¹, Donald Judd décrit un concept qu'il nomme « objet spécifique ». Pour le qualifier, il emploie à de multiples occasions les termes « tridimensionnalité » et « objet tridimensionnel » que je reprends abondamment dans mon étude. Il évoque les notions d'« espace » et de « spatialité » qui font également partie de l'appareil critique accompagnant mon approche des photographies tridimensionnelles. L'essai de Judd a pour double objectif de caractériser et de situer les enjeux des œuvres et des pratiques artistiques auxquelles l'artiste critique d'art s'identifie au moment de l'écriture. Il qualifie alors ces œuvres de « new works » puis d'objets spécifiques, ce qui constitue une rupture dans la conception de l'œuvre d'art⁴². Dans ce texte majeur, Judd identifie une cohorte

⁴⁰ Voir les propos de Judd dans le documentaire de Michael Blackwood. *The artist's studio : Donad Judd, 1972-2011*, 33 minutes, couleurs.

⁴¹ Traduit en français « De quelques objets spécifiques » publiée dans *Ecrits : 1963-1990*, (Galerie Lelong, Paris 1991) traduit de l'essai original publié dans *Arts Yearbook*, 8, New-York, 1965, p. 74-82.

⁴² Curieusement, l'idée de rupture reste en cohérence avec la conception moderniste des pratiques artistiques qui se construit en un cycle continu d'avant-gardes, rompant les codes d'un mouvement à l'autre.

d'artistes américains⁴³ travaillant des objets spécifiques. Si un certain nombre d'entre eux appartient au courant qui deviendra l'art minimal, d'autres, tels que Claes Oldenburg ou Yayoi Kusama, produisent de tels objets dans des sphères esthétiques différenciées. Le concept d'objet spécifique proposé par Judd n'est donc pas circonscrit à l'art minimal⁴⁴. Il dresse le portrait de l'avènement d'« œuvres en trois dimensions », c'est-à-dire une posture nouvelle en marge de la sculpture et de la peinture. Il ne déclare pas pour autant que la tridimensionnalité devient un médium. Il cherche à développer une nouvelle perspective sur les œuvres contemporaines qui abolissent au contraire la notion de médium. Dans les premiers paragraphes, il oppose la peinture et la sculpture à la tridimensionnalité. En effet, cette dernière permet d'aborder les œuvres par leur rapport à l'espace et au spectateur, car la tridimensionnalité se pense à travers trois dimensions (hauteur, profondeur, largeur) qui forment un espace ou un volume voué à être perçue par un regardeur. « La tridimensionnalité n'est pas un simple contenant tel que la peinture et la sculpture ont semblé l'être, mais elle y tend. »⁴⁵ C'est-à-dire que la tridimensionnalité, une représentation géométrique abstraite du réel, peut devenir un réceptacle de sens. Judd étaye ainsi sa position vis-à-vis de la peinture et de la sculpture : « The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting. »⁴⁶ Cette affirmation est souvent écartée du discours de Donald Judd. De manière ambiguë, il souligne un rapprochement avec la peinture en discutant, par

⁴³ Les artistes créateurs d'œuvres tridimensionnelles selon l'acception de Donald Judd sont ici cités : "Some of the work on the West Coast seems to be along this line, that of Larry Bell, Kenneth Price, Tony Delap, Sven Lukin, Bruce Conner, Kienholz of course, and others. Some of the work in New York having some or most of the characteristics is that by George Brecht, Ronald Bladen, John Willenbecher, Ralph Ortiz, Anne Truitt, Paul Harris, Barry McDowell, John Chamberlain, Robert Tanner, Aaron Kuriloff, Robert Morris, Nathan Raisen, Tony Smith, Richard Navin, Claes Oldenburg, Robert Watts, Yoshimura, John Anderson, Harry Soviak, Yayoi Kusama, Frank Stella, Salvatore Scarpitta, Neil Williams, George Segal, Michael Snow, Richard Artschwager, Arakawa, Lucas Samaras, Lee Bontecou, Dan Flavin and Robert Whitman. H. C. Westermann works in Connecticut. Some of these artists do both three-dimensional work and paintings. A small amount of the work of others, Warhol and Rosenquist for instance, is three-dimensional." *Ibid.*

⁴⁴ Malheureusement, la célèbre anthologie *Art en Théorie*⁴⁴ de Charles Harrison et Paul Wood manque de mettre en évidence cela en tronquant l'essai original. C'est un aspect qui pourra être vite oublié par les générations d'artistes et de chercheurs, mais qui mérite à être nuancé selon moi. Depuis sa position de critique d'art, Donald Judd pense l'actualité de l'art. Il cherche à qualifier les changements profonds à l'œuvre, sans la volonté de définir un mouvement artistique selon l'acception moderniste.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ « Le « new work » ressemble évidemment plus à la sculpture qu'à la peinture, mais il est plus proche de la peinture. »

exemple, de la spatialité de la peinture⁴⁷. Dans la forme rectangle à laquelle le tableau est circonscrit résident déjà des données spatiales que le regard analyse. Il ne dit pas que la qualité tridimensionnelle est propre à ces « œuvres nouvelles » (new works). Toutefois, la prise en compte de la tridimensionnalité comme point de départ d'un processus de création ouvre des potentialités peu ou pas explorées jusqu'alors. Il opère un déplacement du regard. Donald Judd écarte ainsi une vision de l'art par le prisme moderniste des médiums et la recherche de leur spécificité. Il s'agit d'un changement de paradigme qui fait l'intérêt majeur de cet essai.



15 Donald Judd, *Sans titre*, 1978, collection du MNAM-Centre Pompidou



16 Donald Judd, *Sans titre*, 1965, collection du MNAM- Centre Pompidou

⁴⁷ « Le principal défaut de la peinture est qu'elle est un plan rectangulaire posé à plat contre le mur. Un rectangle est une forme en soi ; il est évidemment la forme entière ; il détermine et limite et la disposition de tout ce qui se trouve sur ou à l'intérieur de lui. (...) On établit également le rectangle comme une forme définie ; il n'est plus une limite assez neutre. Une forme ne peut être utilisée que dans un certain nombre de façons. Le plan rectangulaire est doté d'une durée de vie. La simplicité requise pour mettre en valeur le rectangle limite les arrangements possibles à l'intérieur de celui-ci. »

Comment cette posture révolutionnaire de la tridimensionnalité est-elle absorbée par la théorie de l'art ? Si Donald Judd énonce clairement que les œuvres tridimensionnelles ne sont ni des peintures ni des sculptures, la désignation des œuvres de l'art minimal une fois confiées aux institutions muséales reste bien confuse. Si je prends pour exemple le cas des œuvres de Judd, je constate que le MoMA produit quasiment un non-sens en classant ses pièces dans le département de Peinture et Sculpture de la collection. Ce choix contrevient en tout cas avec les propos publiés de l'artiste-chercheur⁴⁸. En y regardant de plus près, à l'exception d'une œuvre de 1961 identifiée comme peinture⁴⁹, les dix pièces tridimensionnelles de Judd appartenant à cette collection sont catégorisées comme des sculptures. Dans d'autres collections, les œuvres tridimensionnelles et les objets spécifiques sont traités différemment. Dans celle du Centre Georges Pompidou, je remarque que les départements de conservation du musée utilisent deux types de catégories : sculpture et œuvres en trois dimensions. Dès lors, en recensant les œuvres de Judd de cette collection, j'observe que celles-ci sont étiquetées dans l'une ou l'autre de ces catégories. Qu'est-ce qui incite l'institution à juger qu'une œuvre de Judd relève plutôt du sculptural ou du tridimensionnel ? Je propose des hypothèses sur l'intérêt de telles distinctions. Parmi les œuvres de Judd à l'inventaire, les pièces nommées « œuvres en trois dimensions » sont des volumes au sol ou au mur aux formes ouvertes ou évidées. Ainsi, *Sans titre* (1978) est un cube creux, réalisé en laiton doré et poli, avec un Plexiglas vert sur plaque de fond en aluminium peint (91 x 152,5 x 152,3 cm). Les sculptures, en revanche, sont des ronds de bosse de forme fermée. Par exemple, *Sans titre* (1965) est un parallélépipède rectangle composé de trois plaques en Plexiglas fluorescent rose-orangé assemblées aux extrémités de deux plaques en inox à l'aide de câbles en acier (51 x 122 x 86,2 cm). Il s'agit d'un volume fermé autour duquel le spectateur circule. Celle-ci est donc identifiée comme sculpture. Les dates de création de ces deux exemples peuvent, en partie, expliquer leur distinction. En 1965, l'affirmation de Judd sur la nature de ses objets tridimensionnels n'était peut-être pas encore entendue d'un point de vue institutionnel. Toutefois, il me paraît intéressant que ces deux exemples présentent des pièces qui,

⁴⁸ Comme le démontre Sandra Delacourt dans *L'artiste-chercheur*, éditions B42, 2019, Donald Judd est une figure exemplaire de l'artiste dont les compétences pratiques et théoriques se nourrissent mutuellement. Cette publication fait suite à sa thèse de doctorat intitulée « L'artiste, l'universitaire et l'historien aux Etats-Unis (1938-1968) : l'exemple de Donald Judd » sous la direction d'Eric Darragon et soutenue en janvier 2016 à l'Université Paris 1.

⁴⁹ Il s'agit d'une pièce antérieure à ses travaux tridimensionnels.

géométriquement, ne sont pas considérées comme des solides. Ce ne sont donc pas strictement des parallélépipèdes. On pourrait dire qu'il s'agit de volumes ouverts. Dans le premier cas, la pièce de 1965, l'ouverture est tournée vers le sol. Le parallélépipède est oblitéré par la surface du sol qui fait office de face. Je dirai alors que l'espace est contenu dans le volume. Dans le second cas, celui de la pièce de 1978, le volume s'ouvre sur l'espace de la salle. Il se déploie vers l'architecture et s'offre à la vue du spectateur. Thierry de Duve, dans un essai sur le minimalisme, commente ainsi cette particularité tout en ramenant ces volumes à la sculpture : « Une des choses qui a le plus étonné au début du minimalisme est le côté creux des sculptures. »⁵⁰. Ces remarques préliminaires me serviront plus tard à retourner ces questionnements vers les œuvres photographiques tridimensionnelles dont les appellations et catégorisations sont toujours changeantes⁵¹. Il est entendu que le terme de sculpture a perduré pour certains artistes minimalistes, notamment Carl Andre. Néanmoins, il demeure difficile de classer les œuvres à caractéristiques sculpturales ou tridimensionnelles à partir des années 60. La valeur et la reconnaissance d'une œuvre d'art contemporain se jouent dans le dispositif de l'œuvre et sa visibilité.

Ce détour par la vision institutionnelle et historique des œuvres me permet d'alerter sur l'avenir des photographies tridimensionnelles. Leur allure et leur position hybrides les placent déjà dans un entre-deux. Les artistes avec lesquels j'ai travaillé exposent aussi bien dans des lieux dédiés à l'art contemporain que dans des centres photographiques. Ces œuvres photographiques inscrivent leur marque dans les deux canaux institutionnels de la photographie. Et si les collections de musées d'art contemporain comportent des « cabinets » ou des « départements » de photographies, l'inventorisation de ces images tridimensionnelles va, à n'en pas douter, soulever des interrogations auprès des conservateurs. Actuellement, les œuvres de Constance Nouvel et Aurélie Pétreil, par exemple, acquises par les collections publiques françaises, sont orientées distinctement vers la création photographique dans les arts visuels⁵².

⁵⁰ DE DUVE, Thierry. *Essais datés I, 1974-1986*, édition de la Différence, 1987, p. 160-198.

⁵¹ Voir la Partie 3 « Une nécessaire révision des paradigmes de la photographie contemporaine ».

⁵² Les acquisitions des œuvres de Nouvel et Pétreil dans les collections des FRAC sont classées dans la catégorie « Arts plastiques –

Dans son effort de caractérisation, Judd fait converger un corpus d'œuvres hétéroclites vers un point focal : la tridimensionnalité. Selon Donald Judd, ces œuvres « nouvelles » sont des objets, à la fois « ouvert (s) et étendu (s) », et « plus ou moins environnementaux ». Des critiques d'art reconnaissent aussi dans la photographie tridimensionnelle l'héritage de l'art minimal. Larissa Kikol, par exemple, revient au minimalisme pour caractériser la démarche artistique de Bianca Pedrina. Dans cet essai qui complète le catalogue de l'exposition *Borrowed Light* de la jeune artiste au C/O Berlin, Kikol énonce un détour nécessaire par ce mouvement.

17 Vue de l'exposition Borrowed Light de Bianca Pedrina, C/O Berlin

17 Vue de l'exposition *Borrowed Light* de Bianca Pedrina, C/O Berlin, 2016



Photographie ».

Pedrina's ideas also revolve around surfaces, material references, and spatial concepts. [...] Pedrina's confrontation with mass media obsession with individuality is similar to the opposition to gestural painting embodied in minimal art. But Pedrina also uses photography to represent spatial concepts: Often it is not the individual photograph but the meaning of that image within the immediate context that is decisive in fully understanding her work. This aspect also situates her work within the tradition of minimal art. Commenting on that artistic movement, art historian Hans Belting noted that it was no longer the individual piece but the exhibition itself that became the work⁵³

Larissa Kikol

Kikol insiste d'abord sur une certaine attitude d'opposition que tient Pedrina. Elle souligne aussi la manière dont Pedrina se saisit de concepts spatiaux. Par la photographie, elle interroge l'espace de manière tautologique. Elle contextualise des images et met en évidence leur rapport à l'espace duquel elles sont issues et dans lequel elles sont inscrites. Les œuvres tridimensionnelles portent une attention particulière aux matériaux et à l'architecture qui était également prégnante dans les œuvres de l'art minimal.

En revisitant les héritages possibles de l'art minimal dans les pratiques photographiques tridimensionnelles et en particulier dans mon corpus d'étude, je ne peux faire l'impasse sur la filiation surprenante entre la série des *Incidences* de

⁵³ KIKOL, Larissa. « Konkret und ohne Drama! Die Welt als Baukasten », catalogue *Borrowed Light. Talents 37 ; Junge Fotografie/Kunstkritik ; Bianca Pedrina/Larissa Kikol*, éditions CO/O Berlin Foundation et Kehrer Verlag Heidelberg Berlin, p.23.

« Les idées de Pedrina tournent également autour des surfaces, des références matérielles et des concepts spatiaux. (...) La confrontation de Pedrina avec l'obsession des médias de masse pour l'individualité est similaire à l'opposition à la peinture gestuelle incarnée par l'art minimal. Mais Pedrina utilise aussi la photographie pour représenter des concepts spatiaux : souvent, ce n'est pas la photographie individuelle, mais la signification de cette image dans le contexte immédiat qui est décisif pour comprendre pleinement son travail. Cet aspect situe également son travail dans la tradition de l'art minimal. À propos de ce mouvement artistique, l'historien de l'art Hans Belting a noté que ce n'était plus l'œuvre individuelle, mais l'exposition elle-même qui devenait l'œuvre. »

Constance Nouvel et les « pliages »⁵⁴ de l'artiste allemande Charlotte Posenenske. Rare représentante femme et Européenne de ce mouvement, Posenenske est une artiste de l'art minimal dont la carrière très courte a été redécouverte depuis l'exposition de ses pièces lors de la *documenta 12* de 2007. Fascinée par le constructivisme, elle s'applique à simplifier les couleurs et les formes de ses pièces picturales et sculpturales. Pour mieux comprendre sa démarche, prenons les exemples de *Blaue Faltung* (1965)⁵⁵ et *Faltung* (1965)⁵⁶ présentées au Palais de Tokyo en 2010 dans l'exposition *Pergola : retrospective*⁵⁷. Ces sculptures de taille moyenne sont issues d'un processus similaire. Il s'agit de feuilles d'aluminium pliées puis recouvertes d'une peinture en spray industriel. Le résultat est semblable aux carrosseries de voiture sorties de l'usine. Ce sont des monochromes dont les plis donnent à voir les nuances que la lumière procure à ces surfaces lisses. Ces objets d'apparence manufacturée ne sont pas des éléments détournés, mais bien des créations sculpturales où l'artiste a cherché à faire « tableau » avec un objet pseudo-industriel. Comme je le commentais plus haut dans ma relecture de l'essai *Specific Objects*, le rapport au tableau est questionné dans les démarches de l'art minimal. Avec les *Incidences*, Constance Nouvel ne fait pas une citation directe à Posenenske⁵⁸.

⁵⁴ Les titres de cette série d'œuvres de Charlotte Posenenske emploient sobrement le terme de « Faltungen », c'est-à-dire pliages en allemand.

⁵⁵ *Blaue Faltung (Blue Fold)*, 1965. Peinture base acrylique par pulvérisation sur tôle d'aluminium pliée. 86,4 x 101 x 14,6 cm.

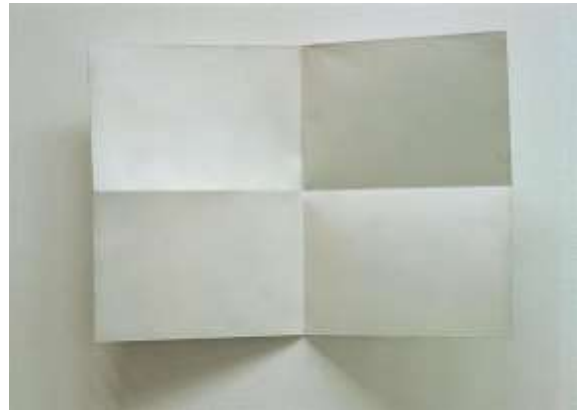
⁵⁶ *Faltung (Fold) [white]*, 1966. Peinture en spray sur une feuille d'aluminium pliée. 51,1 x 72,1 x 14 cm.

⁵⁷ L'exposition collective *Pergola : retrospective* s'est tenue au Palais de Tokyo du 19 février au 16 mai 2010. Elle présentait les œuvres de Laith Al-Amiri, Valetin Carron, Charlotte Posenenske, Serge Spitzer et Raphaël Zarka.

⁵⁸ Cette affirmation est issue d'une conversation informelle avec l'artiste en 2019.



18 Charlotte Posenenske, *Blaue faltung*, 1965



19 Charlotte Posenenske, *Faltung*, 1965

20 Vue de l'exposition, *Pergola*, Palais de Tokyo, février-mai 2010





21 Constance Nouvel, série des *Incidences*, 2013

Sa rencontre avec les œuvres de l'artiste minimale allemande est postérieure à la réalisation de la série. Toutefois, elle reconnaît une certaine convergence entre les démarches et l'apparente filiation de leurs pièces. Les *Incidences* sont un ensemble de douze tirages formant une recherche sur l'abstraction. Chaque élément de la série est le résultat de plusieurs gestes et opérations photographiques. Le premier est le pliage d'une feuille ordinaire de papier A4. Constance Nouvel obtient de cette façon de petites sculptures en bas-relief qu'elle photographie ensuite en studio. Elle éclaire soigneusement le pliage pour obtenir des contrastes nets, soulignant le volume de l'objet. Puis ce tirage devient le sujet plein cadre d'une seconde photographie. Par cette opération, le volume est aplani. Ce deuxième cliché est tiré sur un papier argentique, opération lors de laquelle une lumière agit encore sur le second papier. Ce tirage transitoire est lui aussi plié en suivant les plis initiaux. L'artiste renouvelle l'opération d'éclairage en studio. Dans ce cas, l'incidence de la lumière qu'elle applique sur le pliage est contradictoire avec l'exposition précédente. L'artiste procède enfin à une nouvelle prise de vue pour créer un troisième tirage. Le dernier geste qui achève enfin la création de chaque élément de la série est un contrecollage sur plaque d'aluminium⁵⁹. L'objet photographique résultant de ces multiples manipulations est semblable aux sculptures murales de Posenenske. Ces deux séries se rejoignent dans les gestes employés par les artistes et leurs intentions de suggérer le volume. Elles explorent toutes deux les limites du médium, entre sculpture et tableau chez Posenenske, entre photographie et sculpture chez Nouvel. L'un des héritages notables de l'art minimal est l'élaboration de cette tension, de la recherche sensible de la limite entre deux idées de l'art.

LES IMAGES-OBJETS ELARGIES PAR LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE

D'autres concepts propres à l'art minimal peuvent permettre de renouveler l'appareil critique des pratiques photographiques tridimensionnelles. Celui d'*image-objet* imaginé par Dan Flavin en est un. Avec l'*image-objet*, les volumes et la lumière dégagée par ces pièces produisent une perception particulière pour le spectateur. Ces images-objets prennent sens dans l'espace par la diffusion de la lumière sur les murs et les matières environnantes, par les ombres portées et autres reflets. Par ce concept, il lie ses œuvres à l'espace d'exposition. Il

⁵⁹ L'aluminium est un support photographique devenu conventionnel, car il se popularise dans les années 1980 et dans ce que Jean-François Chevrier appellera la « forme tableau ». Toutefois, le métal est aussi l'un des supports historiques de la photographie.

s'agit toujours de la relation à l'espace soulignée par Judd. Les images-objets sont des objets spécifiques. Par ce néologisme, Flavin cherche le rapprochement entre ses créations et la sculpture. En choisissant de mettre en avant le terme « image », il convoque le champ du visuel d'une part, et le champ matériel avec « objet ». Flavin détourne la question de la nature de ses œuvres par l'utilisation de la lumière. Celle-ci est couleur, perception et par là : image. Les tubes fluorescents qui émettent ces lumières colorées, présentés tels quels, sont tirés de l'environnement urbain et y font ainsi directement référence. Les néons sont la lumière et le support des images dans la ville. Tel est l'intention de Jeff Wall, lorsqu'il emploie aussi les tubes fluorescents dans les caissons lumineux de ses œuvres à partir des années 90.

Le concept d'image-objet est un outil critique pour analyser certaines œuvres de photographie tridimensionnelle, dont le dispositif d'exposition nécessite une source lumineuse comme l'œuvre intitulée *Tokyo Bay* (2011) d'Aurélie Pétreil. Dans cette photographie transférée sur verre, le fond habituellement blanc est supprimé, la rendant partiellement transparente. Dans l'espace d'exposition, l'œuvre doit être placée à proximité d'une source lumineuse en principe naturelle pour « s'activer »⁶⁰. Contrairement aux néons de Flavin et Wall, l'œuvre est ici dépendante d'un éclairage complémentaire qui n'est pas compris dans son dispositif. La photographie est tributaire, comme au moment de sa conception, d'une lumière extérieure pénétrant l'espace d'exposition. Pétreil nous rappelle ici subtilement le rôle primordial de la lumière dans la photographie. Sans cet éclairage, l'œuvre n'est pas complètement visible. L'image à découvrir est double. Certes, il est important de rendre visible la représentation sur la surface en verre. Le plus étonnant est sa projection sur le mur. Pétreil explique comment un espace se crée ici par l'intermédiaire de l'image.

*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.*⁶¹

Aurélie Pétreil

⁶⁰ Ce terme est issu d'une analyse du vocabulaire employé par l'artiste dans nos entretiens. Voir le volume *Entretiens* de la thèse.

⁶¹ Voir le volume *Entretiens* de la thèse.



22 Aurélie Pétre, *Tokyo Bay*, 2011, tirage jet d'encre sur film polyester encapsulé, verre extra-clair, 270 x 180 x 0,6 cm

Dans cette œuvre, la lumière fait image et espace. L'objet est dépouillé. Le support en verre est à la fois la plaque photographique des procédés du XIX^e siècle et la fenêtre. Tous deux renvoient à l'apparition d'une image.

On retrouve actuellement le concept d'image-objet dans les réflexions menées par l'art post-internet. L'artiste américain Artie Verkant construit une idée contemporaine de ce concept à travers la série *Image objects* depuis 2011. Il rédige en 2010 le manifeste *The Image Object Post-internet*, où il clarifie sa position et sa pratique artistique⁶². Les *Images objets* de Verkant, d'abord issues d'une création numérique, sont modifiées puis rendues sous forme d'impression UV sur dibond, découpées selon les contours des formes. Ces coupes permettent de donner à ces images leur condition d'objet et une présence sculpturale. Cette série est selon lui « autogénérative », c'est-à-dire que chaque occurrence provoque la prochaine pièce. Lorsque la série est exposée, elle est documentée photographiquement puis à nouveau modifiée numériquement, imprimée, découpée, etc. Le concept d'image-objet, initialement proposé par Dan Flavin, poursuit son évolution pour se placer entre le matériel et l'immatériel du monde numérique. Il est pourtant toujours question d'un rapport que les artistes maintiennent et entretiennent entre les images et l'espace d'exposition, que cette image soit lumière, photographie, ou pixel.



23 Artie Verkant, série *Image objects*, vue de l'exposition *Untitled*, Mester/Feurer, New-York, 2015

L'influence de l'art minimal est sensible dans les formes épurées et l'attention aux protocoles que développent les artistes de mon corpus d'étude. Comment ne pas penser aux « open cubes » de Sol LeWitt en regardant les « blocs » de Noémie Goudal ? *Blocs* (2017) est une

⁶² Cet essai peut être aussi considéré comme une réponse au terme « post-internet » proposé par Maria Olson et Gene McHugh. J'attache une attention toute particulière à la prise en compte du discours des artistes sur leurs œuvres. Le statut d'artiste-chercheur confère à Artie Verkant, de manière analogue à Donald Judd, les outils pour contribuer à la théorie et la critique d'art.

installation présentée pour la première fois dans les murs de la galerie Les filles du calvaire à l'automne 2017. L'artiste donne à voir une part processuelle de son œuvre. C'est un peu comme si elle retournait son processus comme un vêtement dont on voudrait montrer les coutures. Cette installation est constituée de cubes ouverts aux montants réalisés en tasseaux de bois. Empilés dans un apparent désordre, ils occupent la colonne d'air libre de l'espace d'exposition. Comme s'ils avaient été lancés depuis la mezzanine du premier étage, ils échouent sur le sol bétonné du rez-de-chaussée de la galerie, dans un équilibre faussement précaire. Lors de cette exposition, les cubes semblaient être directement sortis de l'une des séries photographiques accrochées aux murs à l'étage. En effet, ces mêmes volumes, ou plutôt les répliques sont représentés dans la série *Telluris* (2017)⁶³. Dans ces photographies, les « blocs » sont disposés dans un désert aux nuances de gris. En visitant cette exposition en novembre 2017, il me revient alors le souvenir de la première discussion que j'ai initiée avec Noémie Goudal en janvier 2015. À la fin de cet entretien, l'artiste m'avait partagé sa fascination pour l'art minimal et en particulier pour le projet de Donald Judd à Marfa, cet espace d'exposition à ciel ouvert dans le désert texan. L'atelier de Judd est d'ailleurs appelé « The Block ». De « block » en « blocs », je suppose que la série *Telluris* est née de son expérience à la Judd Foundation⁶⁴ où le cube rencontre aussi le paysage.



24 Donald Judd, *15 untitled works in concrete*, 1980-84 ; Marfa, Texas.



25 Sol Lewitt, *Pièce en 5 unités (cube ouvert) en forme de croix*, 1966-69, collection du MNAM-Centre Pompidou

⁶³ Cette œuvre donne également son titre à l'exposition. Exposition *Telluris*, Noémie Goudal, Galerie des filles du calvaire, Paris, du 27 octobre au 02 décembre 2017.

⁶⁴ En février 2015, lors d'un entretien mené dans le cadre de ma recherche de Master, Noémie Goudal m'évoque son voyage récent aux Etats-Unis. Elle me confie avoir été profondément marquée par cette visite à la fondation Donald Judd à Marfa (Texas).

LE CUBE COMME FORME RECURRENTE DE LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE

Les artistes de l'art minimal ont exploré l'éventail des volumes géométriques à la fois simples et neutres dans leurs factures, que ce soit dans leurs matériaux ou leurs couleurs. Les objets spécifiques se situent entre l'objet que l'on peut saisir et le monument qui surplombe. À mi-chemin, on trouve l'humain. Thierry de Duve souligne, dans l'essai qu'il consacre au minimalisme dans son recueil *Essais datés*⁶⁵, que malgré ses dimensions, le projet minimaliste est tourné vers un certain anthropomorphisme et une recherche de l'échelle humaine. Ainsi, les œuvres minimalistes sont proches des dimensions du mobilier et s'inscrivent dans l'architecture. Les artistes travaillent la cohabitation de ces objets spécifiques dans l'espace d'exposition. Ces formes ont cette qualité d'être directes pour le spectateur. Elles sont familières et entières. Les œuvres minimales incitent le spectateur à observer les différents points de vue sur celles-ci. Perception et mouvement vont de pair dans la logique minimaliste. J'emprunte ici un chemin formaliste, afin de m'intéresser à un élément iconique de l'art minimal : le cube. Ce volume est également commenté par De Duve dans son essai. Le cube ou le parallélépipède sont pour lui des formes emblématiques du minimalisme. Il remarque que ce sont les formes les plus fréquentes chez Morris, Bell, Smith, Steiner, LeWitt, Judd, et Artschwager. Il est à la fois « rationnel »⁶⁶ et « populaire »⁶⁷ parmi les corps platoniciens. Cette forme est familière pour les spectateurs. Le cube en métal opaque et patiné de Tony Smith intitulé *Die* (1962) est une œuvre manifeste du geste moderniste de *tabula rasa*. Sol Lewitt fait la part belle au cube dans son œuvre, notamment en développant les *Open cubes*. Comme vu précédemment, Noémie Goudal en fait un hommage criant dans ses œuvres photographiques tridimensionnelles. Le cube et le parallélépipède semblent tout à fait adaptés à la mise en volume de la photographie. En effet, ils offrent des surfaces planes pour accueillir les images.

⁶⁵ Op. cit.

⁶⁶ Op.cit. p.179.

⁶⁷ Idem



26 Noémie Goudal, *Telluris III*, 2017, tirage jet d'encre, 160 x 203 cm

En 2014, Nathalie Delbard pointait dans son article « La photographie à l'épreuve de l'objet tridimensionnel »⁶⁸ l'intérêt original de ces formes aux « multiples points de vue » en partant, en particulier, de l'analyse de *1000 litres de jus allemands* de Jean-Luc Moulène et de la série *Photographie et architecture* de Patrick Tosani.



27 Jean-Luc Moulène, *1000 litres de jus allemands*, 1994, 100 x 100 x 100 cm

Le cas de *1000 litres de jus allemands* est particulièrement intéressant. Si les artistes de l'art minimal ont construit leurs démarches par rapport à l'objet industriel, Jean-Luc Moulène travaille depuis les années 1980 à déconstruire le produit par le biais de l'image. En 1994, Moulène réalise ce cube photographique d'un mètre. Une photographie d'agrumes enveloppe ce volume. La clarté des pores de leurs peaux et la pulpe juteuse montrent des fruits savoureux. Le noir profond rappelle les fonds obscurs des natures mortes du XVIIe siècle. L'image est séduisante. L'observation de cette pièce me place dans le sentiment étrange d'un décalage, opérant à plusieurs niveaux de ma perception. Cette opération, affectant la vision de ce volume, focalise le regard sur les accidents visuels provoqués par les plis de l'image. L'application de la photographie bidimensionnelle sur le cube crée un léger décalage dans l'image, de sorte que les sphères des agrumes sont tronquées. Moulène nous interpelle sur les images fabriquées pour nos produits de consommation, qui sont en réalité des photographies en volume. Image comme produit. *1000 litres de jus allemands* est un projet qui

⁶⁸ DELBARD, Nathalie. « Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel », *La photographie, un art en transition*, Art Press 2 n° 34, août, septembre, octobre 2014.

prolonge les expériences du Groupe de Recherche Publique et Plastique Errata mené par Moulène et Vincent Labaume entre 1988 et 1993, comme le souligne Nathalie Delbard⁶⁹. Ils entreprennent alors de modifier des objets de consommation courante. Le protocole consiste à effacer les indices commerciaux des emballages, ne laissant visible que les zones imagées. « Moulène et Labaume s'approprient cette action corrective et l'appliquent aux mots de la grande distribution (marques et labels) »⁷⁰.



28 Delphine Burtin, *Sans condition initiale (cube)*, 2015, Tirage pigmentaire d'archives collé sur un cube de bois, 54 x 54 x 54 cm

Vingt ans plus tard, je trouve dans la série *Sans condition initiale* (2015) de la photographe suisse Delphine Burtin, un cube apparenté aux *1000 litres de jus allemands* de Moulène. Dans cette pièce, il est aussi question d'objets de la vie courante. Pourtant, il ne faut pas y lire une critique. Ces objets sont traités à la manière de sculptures éphémères, par des assemblages précaires. L'artiste prolonge une recherche débutée par la série *Encouble*, sur l'accident visuel. Il s'agit avant tout d'un travail en studio sur la construction de l'image et sa perception. Il y a là, également, un lien sensible avec la démarche de Moulène, mis en évidence par Delbard dans l'ouvrage qu'elle lui consacre. La série de photographies est constituée d'images aux processus et statuts distincts. Pour une part, l'artiste crée des prises de vues de ces assemblages d'objets. Ceux-ci n'existent que pour être photographiés, pour être rendus à la bidimensionnalité. D'autre part, certains tirages sont pliés pour former des volumes. Deux d'entre eux deviennent des pyramides à trois pans. Le dernier est un cube de 54 cm. Les pyramides sont associées à d'autres objets, représentés d'ailleurs dans d'autres compositions

⁶⁹ DELBARD, Nathalie. « De la Camera obscura aux Errata. Fondements d'une pratique du dehors », Cahiers du Musée national d'art moderne, numéro 51 spécial Jean-Luc Moulène, printemps 2020.

⁷⁰ *Idem* p. 11-12.

photographiques de la série, et rephotographiées. Le cube, lui, est disposé tel quel dans l'espace d'exposition, faisant face au groupe d'images auquel il appartient.

Je pense que les artistes de la photographie tridimensionnelle exploitent ces volumes géométriques simples pour des raisons analogues à celles des artistes de l'art minimal. Ces objets produisent une appréhension directe pour le spectateur. Ce sont des volumes non complexes. Leurs surfaces planes accueillent la photographie projetée ou contrecollée en la laissant lisible. Même si l'image photographique est morcelée, le mouvement du spectateur est susceptible de la reconstituer. Finalement, le cube atteint l'intégrité de l'image de manière minimale. La photographie est en quelque sorte pliée ou découpée dans l'espace.

Les artistes de l'art minimal ont proposé des concepts qui enrichissent aujourd'hui les recherches sur l'image et la photographie, en particulier dans mon étude sur la photographie tridimensionnelle. Des objets spécifiques à l'image-objet en passant par tout le spectre de la spatialité et du tridimensionnel, ces outils permettent d'ouvrir le discours et la pensée depuis les œuvres vers l'espace d'exposition. Les exemples de coïncidences formelles abordées dans ce chapitre émergent par la proximité entre les préoccupations des artistes de ces deux mouvements, celle de s'autodéterminer dans des temps de ruptures. Comme l'art minimal cherchait à se définir en marge de l'exaltation des médiums dans l'approche moderniste, les pratiques photographiques tridimensionnelles tendent à déplacer les oppositions entre photographie et plasticité. Les décennies 70, 80 et 90 ont vu l'avènement de la photographie dans l'art contemporain. Ces trente années sont marquées par des approches et des figures ayant imprégné les artistes qui pratiquent aujourd'hui la photographie tridimensionnelle.

CHAPITRE 3 :

ART CONCEPTUEL ET LAND ART : EMPREINTES DURABLES SUR LES PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES CONTEMPORAINES

La scène artistique internationale des années 60 et 70 est marquée par plusieurs déplacements de paradigmes allant de la production (moyens, formes) à la réception. Les artistes révisent autant les processus de création que les principes de monstration et les spectateurs deviennent acteurs du dispositif des œuvres. Ces préoccupations abordées par l'art minimal trouvent des expressions dans d'autres approches de la création contemporaine. Dans ses écrits, Robert Smithson laisse entrevoir sa complicité avec les artistes de l'art minimal. Dans l'essai *Entropy and the New Monuments*⁷¹ qu'il publie dans la revue *Artforum*, il relate des randonnées dans des friches industrielles accompagnées de Carl Andre, Michael Heizer, Robert Morris et Claes Oldenburg. Dans le texte, il se réfère abondamment à Donald Judd et Dan Flavin. Un grand nombre de leurs œuvres sont ainsi conçues comme une critique institutionnelle d'un monde de l'art dans lequel ils s'inscrivent pourtant. Il s'agit là d'un des paradoxes⁷² qui traverse cette génération d'artistes.

⁷¹ SMITHSON, Robert, « Entropy and the New Monuments », *Artforum*, juin 1966.

⁷² Sandrine Darsel cherche, dans son article « Le paradoxe de l'art conceptuel », à dresser le portrait de ce dernier et pointe un certain nombre de limites et de paradoxes structurels.

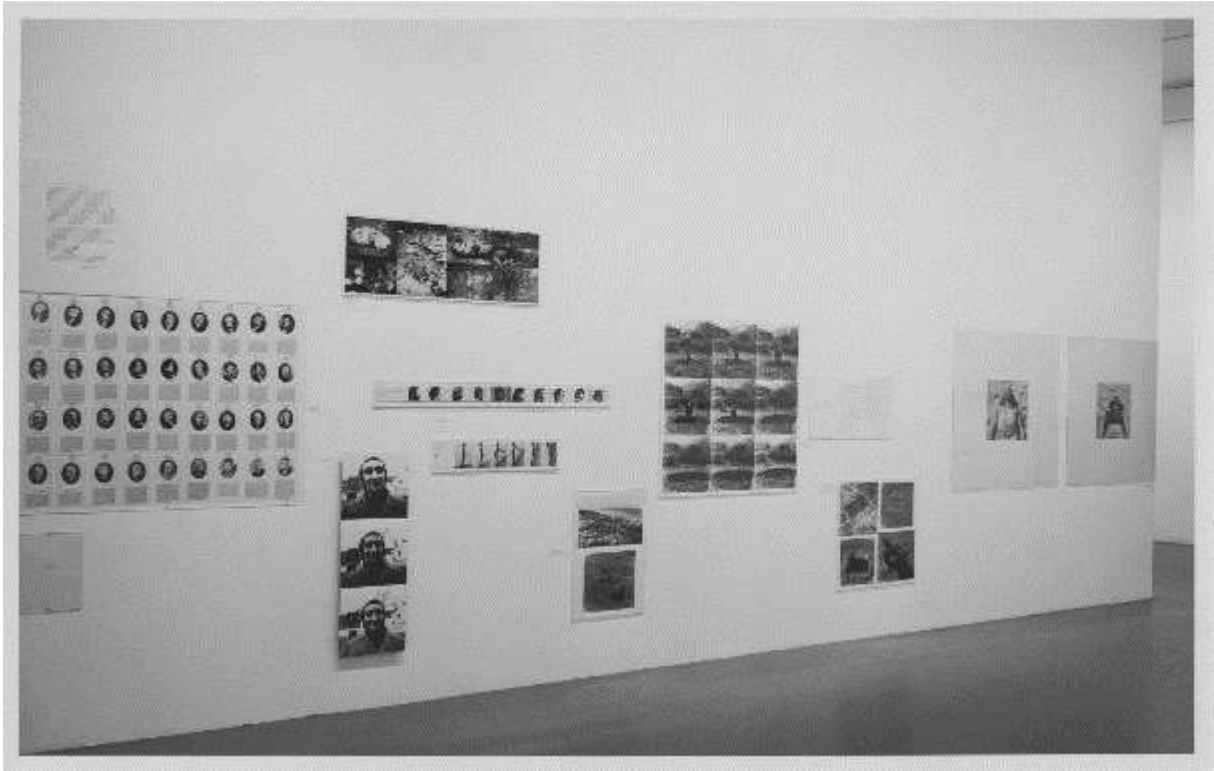
DARSEL Sandrine, « Le paradoxe de l'art conceptuel », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/1 (n° 11), p. 131-145. DOI : 10.3917/nre.011.0131. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-1-page-131.htm>

Dans ce chapitre, je me concentre sur la porosité entre arts plastiques et photographie. On voit par exemple dans les œuvres d'Ed Ruscha une filiation avec les enquêtes photographiques d'une grande figure de la photographie américaine : Walker Evans⁷³, ou encore avec les photographes allemands Bernd et Hilla Becher revendiquant une pratique de la typologie qu'ils empruntent à August Sander. Au XXI^e siècle, ces œuvres sont étudiées sous le prisme du *style documentaire*.⁷⁴ Les recherches d'Olivier Lugon permettent une vision historique large par laquelle il identifie des critères communs de simplicité, de systématisme et de recul expressif. La photographie se développe selon une esthétique sérielle et archivistique. L'archéologie visuelle et la dialectique art-document en photographie se cristallisent dans le Photoconceptualisme. Au regard de mon objet d'étude, je garderai ouverte la notion de conceptualisme afin de pouvoir m'appuyer sur des œuvres tridimensionnelles et sculpturales qui entretiennent un rapport pertinent avec les œuvres photographiques tridimensionnelles sur lesquelles j'ai choisi de me concentrer.

Aborder la place de la photographie dans l'art conceptuel et le land art reste un exercice périlleux en raison de l'opposition circonstancielle des artistes de cette génération à la vision étroite du médium dans la modernité. La photographie est présentée par certains artistes comme une image sans qualité, ou un non-médium qui permet d'interroger les moyens de fabrication d'une œuvre d'art. Si cette idée reste attachée à ce moment de l'histoire de l'art, il me semble que l'approche processuelle, et le rapport renouvelé et brut au paysage que ces œuvres perfectionnent marqueront davantage les pratiques photographiques qui leur succèdent et celles tridimensionnelles qui m'occupent.

⁷³ Walker Evans est le premier photographe auquel le Museum of Modern Art de New-York consacre une exposition monographique en 1938 avec l'exposition *American Photographs*. Celui-ci sera dans les décennies suivantes régulièrement exposé, et une reprise de cette première exposition verra le jour de juin 1962 à février 1963. Simultanément, Ed Ruscha photographie sa série de *Twentysix Gasoline Stations*, publiée en 1963. La reprise de l'exposition d'Evans est le symptôme d'un intérêt croissant pour des pratiques sérielles et processuelles. (Communiqué de presse n° 67 de l'exposition *Walker Evans: American Photographs, 1962-1963*, archives du MoMa. https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326385.pdf).

⁷⁴ LUGON, Olivier. *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, 2001.



29 Vue de l'exposition *Information*, MoMA, New-York, juillet-septembre 1970



30 Vue de l'exposition *Information*, à gauche, Bernd et Hilla Becher, *Anonymous sculptures*, 1969

L'ART CONCEPTUEL : LA PHOTOGRAPHIE COMME UN NON-MEDIUM ?

L'art conceptuel est un mouvement fluide, à la fois palpable, mais fuyant. De nombreux historiens de l'art ont cherché à le définir ou plutôt à expliquer sa complexité. J'emprunterai les mots d'Erik Verhagen pour le présenter succinctement : « L'art conceptuel aura incarné en conséquence non pas un mouvement, mais un état d'esprit à la limite de l'indéfinissable partagé. »⁷⁵ Je choisis alors de l'aborder par le biais d'une exposition et une édition rencontrées lors de mes recherches, et dont je tirerai quelques pratiques et postures d'artistes. Je mettrai en avant certaines personnalités et leurs œuvres, en regard de leur utilisation de la photographie comme médium ou non-médium.

En janvier 2020⁷⁶, le MoMA de New York republie le catalogue de l'exposition *Information* pour célébrer les cinquante ans de cet événement qui a participé à identifier une génération d'artistes regroupés sous le titre d'art conceptuel. Cette exposition conçue par Kynaston McShine⁷⁷ n'est pas la première à donner de la visibilité à cette tendance nouvelle dans l'art⁷⁸, néanmoins, elle participe à la compréhension de ce phénomène international⁷⁹. Cette

⁷⁵ VERHAGEN, Erik. « Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, consulté le 21 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/perspective/3645>

⁷⁶ Cette exposition a une actualité au moment de ma recherche et a lieu simultanément à l'exposition *PHOTO-dimensions* que j'ai réalisée dans le cadre de cette thèse et que j'inaugure le 30 janvier 2020.

⁷⁷ Kynaston McShine est commissaire associé au Département de Peinture et Sculpture du MoMA de 1968 à 1971.

⁷⁸ On reconnaît l'importance de plusieurs expositions manifestes de l'Art Conceptuel en 1969 en Europe, comme *Live Idea. When Attitudes Become Forms* à Berne, *Prospect 69* à Düsseldorf, *Op.lasse Schroeven : Situaties en cryptostructuren* à Amsterdam.

⁷⁹ Les expositions *Photography into Sculpture* et *Information* font apparaître un certain nombre de contradictions concernant le médium de la photographie et son acception dans le champ de l'art. *Information* est montrée au sein du département Peinture et Sculpture qui accueille probablement pour la première fois des travaux photographiques, alors que le musée dispose d'un département Photographie. Au contraire, Peter Bunnell se voit contester l'utilisation du terme de « sculpture » par la direction « Sculpture ». Celui-ci ne semblait pas approprié pour une exposition du département Photographie. Il me semble que la photographie a posé, et pose toujours, des problèmes au champ des arts plastiques. Ces œuvres semblent poser de véritables difficultés aux institutions lorsqu'il s'agit de conservation pour les départements de Photographie. Par chance, il arrive que certaines d'entre elles fassent l'objet de la supervision de plusieurs départements, car leurs caractéristiques « dépassent » des nomenclatures⁷⁹.

exposition a lieu en 1970, près d'un an après la célèbre *Live In Your Head : When attitudes become forms* à la Kunsthalle de Berne orchestrée par Harald Szeemann. Le musée la présente ainsi :

*One of the first major international surveys of Conceptual art, Information highlighted artists who pushed to the forefront work that was political, process-based, or required audience participation. Their works often challenged institutional hierarchies and used ephemeral materials, evading typical museum classifications, and ultimately transforming the way the Museum collected and presented art.*⁸⁰

Kynaston McShine

L'exposition regroupait des pièces exposant le développement des réseaux de communication internationaux, la diffusion en masse de l'information dont ils sont l'une des conséquences, et l'évolution des médias. Le propos de l'exposition s'écarte de l'idée de rupture avec la modernité pour mettre en lumière une internationalisation naissante des pratiques artistiques, et les enjeux sociétaux que soulève cette génération d'artistes. Les deux tiers d'entre eux utilisent la photographie dans leurs pièces⁸¹. Dans le communiqué de presse, le

⁸⁰ « L'une des premières grandes enquêtes internationales sur l'art conceptuel, *Information* a mis en lumière des artistes qui ont mis au premier plan des œuvres politiques, basées sur des processus ou nécessitant la participation du public. Leurs œuvres défiaient souvent les hiérarchies institutionnelles et utilisaient des matériaux éphémères, échappant ainsi aux classifications habituelles des musées et transformant finalement la manière dont le musée collectait et présentait l'art. » « 50 Years Later, a Conceptual Art. Exhibition Still Courts Controversy » MoMA Magazine, 28 janvier 2020. <https://www.moma.org/magazine/articles/225>

⁸¹ Liste des artistes présentant des œuvres pour tout ou en partie photographiques dans l'exposition *Information* : Siah Armajani, Keith Arnatt, David Askevold, Barrio, Bernd et Hilla Becher, Stig Broegger, Victor Burgin, Roger Cutforth, Calos d'Alessio, Walter De Maria, Jan Dibbets, Gerald Ferguson, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Michael Heizer, Hans Hollein, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Richard Jarden, Joseph Kosuth, Arts & Culture, Richard Long, Bruce McLean, Ian Baxter, Bruce Nauman, Group. Oho, Denis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Ed Ruscha, Robert Smithson, Erik Thygesen, John Van Saun et Jeff Wall. Ce sont 34 artistes, duos ou groupes, sur 50, qui emploient des formes photographiques.

commissaire de l'exposition Kynaston McShine associe la photographie à la documentation⁸². La photographie est rangée au rang de document sans qualité ni esthétique, mais qui remplit son rôle informatif. Dans ce contexte, la photographie est présentée comme un non-médium, ou ce qu'Ed Ruscha qualifiait alors de « méthode antiphotographique ». Erik Verhagen revient sur ce constat dans l'ouvrage qu'il consacre à *Jan Dibbets* (2007)⁸³, artiste dont des œuvres sont présentées dans *Information*.

En effet, l'utilisation de la photographie par les créateurs conceptuels coïncide avec les débuts de cet art [...] de la photographie, les jeunes artistes ne savent pas grand-chose, et se complaisent dans cette ignorance qui leur permet d'en avoir une approche affranchie de toute dimension esthétique et historique — dont ils ne soupçonnent apparemment pas l'existence. A leurs yeux, le médium, véhiculant un « message sans code » (BARTHES Roland, « Le message photographique », Communications, 1961), est pauvre, reproductible, sans valeur marchande et institutionnelle, et n'entretient avec la réalité qu'un rapport de subordination qui lui confère tout au plus une dimension informative (se reporter aux entretiens menés par Patricia Norvell, 1969).

Erik Verhagen

⁸² Communiqué de presse de l'exposition *Information*. « Other works consist of documentation — in the form of photographs, Photostats, drawings, or written instructions — of works that have or have not taken place. » « Les autres travaux consistent en une documentation — sous forme de photographies, de photostats, de dessins ou d'instructions écrites — sur des travaux qui ont ou n'ont pas eu lieu. »

⁸³ VERHAGEN, Erik. *Jan Dibbets : L'œuvre photographique 1967-2007*, Editions du Panama, 2007.

31 Jan Dibbets, *The shadows in my studio as they were at 27.07.1969 from 8.40-14.10, photographed every ten minutes*, 1969



Dans cette exposition, la spécificité du médium photographique est plutôt dans son usage sociétal au sens large que du point de vue de l'histoire de l'art. Les artistes exposés ouvrent un champ de réflexion s'apparentant à la culture visuelle, à laquelle ils répondent par des formes plastiques. D'ailleurs, le commissaire ne différencie pas la portée de l'utilisation de l'image photographique entre les actions de Keith Arnatt photographiées par un opérateur, la série *New England* de Douglas Huebler ou les *Anonymous Sculptures* de Bernd et Hilla Becher. Ces derniers sont d'ailleurs les rares exemples d'artistes se revendiquant photographes au sein de cette exposition. Ces usages et cette interprétation du potentiel de la photographie tendent toutefois à rendre floues les frontières entre un usage documentaire et une conception de la photographie comme œuvre d'art à part entière. Un certain nombre d'artistes conceptuels présentent de la photographie dans des formes éditoriales ou dans des dispositifs rappelant la mise en page. C'est le cas de Dan Graham avec *Homes for America* ou les *Shadowpieces*⁸⁴ de Jan Dibbets. En cette année 1970, une attention particulière est portée

⁸⁴ Jan Dibbets réalise une série d'œuvres selon un protocole identique : photographier à un point de vue fixe et à intervalle régulier la lumière

à l'exposition de clichés photographiques. Dans les vues photographiques d'*Information*, j'observe une variété des formats qui sont *a priori* issus du choix des artistes. Par le passé, l'accrochage et la mise en espace de la photographie revenaient surtout au commissaire de l'exposition. Edward Steichen⁸⁵, par exemple, a été le chef d'orchestre de scénographies et d'accrochages audacieux.

En ignorant⁸⁶ la valeur artistique de la photographie, les artistes conceptuels ont décalé les modes opératoires. Si l'on prend le problème d'un autre point de vue, on peut supposer que parce que ces artistes ne disposaient pas d'une formation en photographie, mais davantage d'une pratique culturelle de celle-ci, leur approche s'est aisément tournée vers une culture visuelle différente. L'esthétique de ces œuvres est à chercher à la marge de la représentation et davantage dans le dispositif et la relation entre les images d'une même série. Je n'adhère pas à la thèse de Rosalind Krauss suggérant le repli des artistes conceptuels dans des stratégies photographiques et des protocoles pour les guider dans leur pratique amateur et affranchie de la tradition photographique. C'est donner peu de crédit à la connaissance et à la qualité des images construites par ces artistes. D'ailleurs, certains font appel à d'autres⁸⁷ afin d'obtenir des photographies conformes à leurs attentes esthétiques et plastiques.

STATUT PROCESSUEL DE LA PHOTOGRAPHIE DANS LES PRATIQUES CONCEPTUELLES

(rayons de soleil depuis une fenêtre ou ombres portées). Il s'agit d'une recherche sur la dimension temporelle de la photographie, tout comme une quête ontologique. Erik Verhagen souligne : "La démarche de Dibbets s'avère donc résolument ontologique, au sens le plus minimaliste du terme, l'inscription de la lumière – la photographie – étant dans ces œuvres au centre de sa préoccupation." (VERHAGEN, Erik, op.cit., p. 67) De ce protocole résulteront deux pièces : *The Shadows in my studio*, 1969 ; *The Shadows on the floor of the Speron Gallery*, 1971.

⁸⁵ Edward Steichen est un photographe et peintre américain originaire du Luxembourg. Ancien assistant d'Alfred Stieglitz, il se fait ensuite le défenseur de la « straight photography » jusque dans ses fonctions de directeur du département de Photographie du MoMA. Le Museum of Modern Art de New York, premier musée au monde à se doter d'un tel département. De ce point de vue, le MoMA a écrit l'histoire de la photographie internationale par ses expositions.

⁸⁶ Il ne s'agit de méconnaissance, mais d'une mise à l'écart volontaire de la photographie d'art afin de se concentrer sur les qualités de la photographie vernaculaire, scientifique ou journalistique.

⁸⁷ VERHAGEN, Erik. « Faire appel à un autre : un art de la procuration » in *Photo/Object/Concept : pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel*, dirigé par DRYANSKY, Larisa et LE GALL Guillaume, Peter Lang, 2020.

ET ENVIRONNEMENTALES

Une variété de protocoles, fixes ou variables, sont mis au point par les artistes à la fois dans l'art conceptuel et le land art. L'appareil est un moyen de provoquer des images d'une part, et de les systématiser d'autre part. D'Ed Ruscha, Mel Bochner, Jan Dibbets jusqu'à Douglas Huebler en passant par le couple Becher, nombreux sont les artistes dont les pratiques photographiques s'apparentent à des enquêtes photographiques dans une recherche revendiquée d'objectivité. Que ce soit dans le livre *Twenty six Gasoline stations* (1963) de Ruscha ou dans les *Anonymous sculptures* (1970-1997) des Becher, ces œuvres déploient un goût pour la typologie et pour l'inventaire. Il y a aussi une recherche de composition visuelle minimale tant par le nombre restreint d'éléments présents sur les photographies que par la systématisation d'un plan unique, sans profondeur de champ. Dans leur écrin de simplicité, ces photographies ne sont pas sans qualité. Le travail du couple Becher sur le parc architectural industriel européen et la frontalité qu'ils emploient pour le figurer est par exemple encore lisible dans les œuvres de Felicity Hammond et Noémie Goudal, qui s'intéressent toutes les deux aux friches industrielles. Les séries photographiques *Towers* ou encore *Observatoires* de Goudal, sont selon moi des hommages notables à la photographie des Becher par leurs emprunts de tons et de compositions.

À la frontière de l'art conceptuel, mais plus largement reconnue comme une artiste du land art, Nancy Holt possède un travail photographique peu étudié. Un aperçu de celui-ci résume différentes postures à l'égard de la photographie que l'on peut retrouver chez les artistes de cette génération. Prenons son œuvre emblématique *Sun Tunnels* (1973-76). Celle-ci est avant tout une œuvre monumentale dans le paysage de l'Utah. *Preparatory Drawings of Sun Tunnels*⁸⁸ (1975) est un collage qui relève d'une étape préparatoire de l'étude du site. L'artiste appréhende le paysage par des vues photographiques des douze points. J'imagine que ce document sur lequel elle renseigne également des données géographiques était un support de travail de retour dans son atelier. L'installation dans le paysage fait aussi l'objet de trois séries de photographies : *Sunlight in the Sun Tunnels (14 juillet 1976 entre 6 h 30 et 21 h)*, *Sun Tunnels : Sunrise* et *Sun Tunnels : Shifting Shadows*. Ces séries séquentielles sont exposées

⁸⁸ Nancy Holt, *Drawings of Sun Tunnels* (1975), graphite et douze photographies en noir et blanc sur papier, 36,2 x 51,4 cm, Holt/Smithson Foundation.

sous forme de tirages photographiques rassemblés en grille. On reconnaît dans ce dispositif une parenté avec les *Shadows pieces* de Dibbets évoquées précédemment, réalisées dès 1969. Les vues photographiques scrutent méticuleusement la lumière. D'une certaine manière, l'artiste cherche à condenser l'expérience du spectateur qui va rarement visiter les sculptures in situ toute une journée pour observer la course du soleil à travers les tubes et les ombres projetées dans les tunnels de béton. La photographie permet à l'artiste de transposer une expérience optimale de sa pièce ou de rendre compte de l'expérience esthétique qu'elle a imaginée à partir de cette œuvre. Dans d'autres projets photographiques, l'objectif est tourné vers son expérience subjective d'un espace.



32 Nancy Holt, *Dessin préparatoire de Sun Tunnels*, 1975, graphite et 12 photos noir et blanc sur papier 36,2 x 51,4 cm

33 Nancy Holt, *Sunlight in Sun Tunnels*, 1976, collection Holt/Smithson, impression jet d'encre d'après diapositive 35 mm, 127,3 x 156.2 cm



34 Nancy Holt, *Trail markers*, 1968, impression jet d'encre sur papier, 55,9 x 55,9 cm, d'après diapositives 35 mm



Dans *Trail markers* (1969, Dartmoor, England), Holt recense avec la série de vingt clichés une promenade subjective. L'artiste pratiquait des promenades commentées par un texte qu'elle rédigeait. Elle guidait ainsi un groupe de participants à travers un paysage teinté par ses mots. Dans la série, elle braque des cadrages subjectifs sur les marquages orange peints sur les rochers. La vue du paysage est bouchée. Le regard est dirigé vers le sol, cherchant à relier les repères. Dans le texte qu'elle consacre à cette œuvre en 2013, l'historienne de l'art Joy Sleeman revient sur la production de cette pièce avec l'artiste. Elle note le travail de composition de Holt qui a remanié l'ordre des images, sélectionnant des vues d'une portion seulement du parcours balisé⁸⁹. Ce projet photographique émerge a posteriori à l'occasion d'une rétrospective en 2012. J'observe un déplacement dans la considération de ces images photographiques. Conservées jusqu'alors comme des archives, des documents de travail, celles-ci deviennent davantage des fonds d'images à réactiver, déployant d'autres facettes de l'œuvre. Ce rapport à la collection d'images est fondamental dans les pratiques photographiques tridimensionnelles. Aurélie Pétreil a même approfondi le concept et le statut de ces images au sein de son processus de création qu'elle nomme images latentes⁹⁰. Celles-ci peuvent sortir de sa collection et être « activées » dans une ou plusieurs installations à tout moment de la carrière de l'artiste.

INVESTIR L'EXTERIEUR DE L'ESPACE D'EXPOSITION

Les démarches conceptuelles et environnementales ont pour projet de sortir les processus de création hors de l'atelier voire de l'espace d'exposition. Les artistes posent un regard et œuvrent avec le paysage, qu'il soit urbain ou naturel. Il devient le contexte de leurs œuvres. De quel paysage s'agit-il ? Qu'est-ce que cela signifie pour l'art d'y revenir ? Ce déplacement les amène, évidemment, dans une position opposée à la recherche de l'intériorité qui caractérisait les pratiques modernes. Le paysage a une place particulière dans l'histoire de l'art. Il est entendu que la sortie de l'atelier dispose d'une histoire riche allant des grands tours du XVII^e au XIX^e siècle où les artistes rentraient chargés de carnets de voyage tel Delacroix, jusqu'aux peintres impressionnistes qui emportent leurs toiles à l'extérieur. Si certains modernes ont aussi mis les deux pieds en dehors de l'atelier, l'expérience de l'artiste

⁸⁹ SLEEMAN, Joy, *Nancy Holt "Trail Markers" (1969) or, the walk from Wistman's Wood*, Holt/Smithson Foundation, décembre 2019.

⁹⁰ J'approfondirai le concept d'image latente proposé par Pétreil dans un chapitre ultérieur.

prévalait dans ces productions plastiques. Pour les artistes de l'art conceptuel et du land art, le curseur est déplacé vers une mise à distance et l'instauration d'un dispositif de dialogue avec le spectateur et le monde extérieur. À la fois lieu des processus de création et motif, le paysage reste aujourd'hui un des terrains féconds pour les artistes de la photographie tridimensionnelle. Je note en particulier que le désert est un espace privilégié que ce soit dans les œuvres de l'art conceptuel, du land art et celles contemporaines de mon corpus d'étude. Ce paysage d'apparence sauvage et hostile à l'humain devient dans la seconde moitié du XX^e siècle aux Etats-Unis, un espace de l'autonomie de l'œuvre d'art. Il est à la fois utopie et lieu à conquérir, ne se laissant toutefois pas totalement maîtriser comme le suggère Antonia Rigaud⁹¹. Je le retrouve dans les séries photographiques de Noémie Goudal, Letha Wilson et ponctuellement dans *Desaperecidos* (2010) d'Aurélie Pétreil et les *Transitions* (2014) de Constance Nouvel. D'autres motifs paysagers nourrissent l'imagerie de ces artistes. La montagne, associée ou non au désert, la plage à l'horizon infini ou aux rochers escarpés, mais également la jungle impénétrable, montrent autant de lieux où la nature dépasse l'humain. Ces lieux de résistance à l'activité humaine, insaisissables, sont peut-être à comprendre comme des métaphores de la photographie qui ne se réduit pas à la spécificité du médium, mais reste un champ à explorer et à dépasser.

⁹¹ RIGAUD, Antonia. « Le Désert comme scène de l'avoir lieu : Robert Smithson et Noah Purifoy », *Sillages critiques* [En ligne], 27 | 2019, mis en ligne le 25 décembre 2019, consulté le 10 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/sillagescritiques/8370>



35 Aurélie Pétreil, *Desaparecidos*, 2010. Vue d'exposition de la Biennale Jeune Création, Bourges, 2010

*(...) Le mouvement vers le désert permet d'inscrire le motif de la « ruine à rebours » au cœur de l'œuvre, puisque le désert va mettre littéralement en danger l'existence même de l'œuvre.*⁹²

Antonia Rigaud

Bien sûr, le rapport direct au paysage est d'autant plus évident chez les artistes du land art en particulier avec les *earthworks* qui l'impactent directement. Une œuvre telle que *Roden Crater* (1970) de James Turrell trouve de nombreux échos parmi les artistes de cette étude. L'observatoire astronomique conçu par Turrell au centre d'un cratère de volcan dans l'Arizona condense ses préoccupations pour l'espace et la lumière terrienne et céleste. Dans les séries *Observatoires* et *Satellites*, Goudal construit elle aussi des observatoires, à la différence qu'ils restent fictifs. Par ailleurs, Pétreil a réalisé en 2009 une résidence à l'observatoire

⁹² Idem.

astronomique Angtafasta au Chili où elle a travaillé sur *Desaparecidos* (2010), une œuvre qui joue sur la perception de l'image, entre le « vu » et le « non-vu ».

Lorsque les œuvres ne sont pas laissées *in situ*, la question de leur diffusion reste posée. La photographie est l'un des moyens de donner un corps aux œuvres *in situ* au sein des expositions. Lorsque la photographie n'est pas prise comme élément moteur du processus de création, elle intervient dans le second temps de la restitution. En raison de cet usage, on a longtemps insisté sur le statut de document de ces images. Or, comme le suggère Jean-François Chevrier⁹³, lorsque Smithson réalise *Spiral Jetty* (avril 1970), il a vraisemblablement conscience que le seul moyen de montrer cette pièce sera la photographie et notamment ses vues aériennes qu'il exposera dans l'exposition *Information*, précédemment citée.

Lors des entretiens que j'ai menés, Letha Wilson s'est épanché sur son rapport au paysage dans son expérience personnelle, mais aussi au sein de son processus de création à travers la photographie. Au cours de notre échange, elle est revenue sur sa visite de l'œuvre *Double negative* (1969-1970) de Michael Heizer. Il s'agit à la fois pour elle d'une épiphanie et d'un moment décisif pour se positionner au sein de sa pratique.

« That moment was interesting as it felt really like personal parts of me came together (art and landscape). I was very familiar with this kind of situation of going to trips and places. [...] When you read about it, it comes up as this 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 an immense Mesa looking out over the Nevada landscape, and I was like, oh, he just tricked us into coming out here. He has nothing to do with this. It's like all crumbling and falling apart, and I sort of loved. It's not even a grandiose. Hopefully it was his point, but it's such a different experience. 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

⁹³ CHEVRIER, Jean-François. LINGWOOD, James. *Une autre Objectivité/Another Objectivity*, Paris-Prato, 1989, p.12.

image. The transformation of place and time go back into the work through an action or an idea, even if it's a convoluted process. »⁹⁴

Letha Wilson

Dans ses propos candides, je perçois qu'elle puise dans l'héritage du land art un rapport physique, voire corporel au paysage. Elle remarque le geste, lourd de déconstruction/reconstruction du paysage par Heizer, reste humble. Bien qu'il soit l'auteur de sa pièce, le paysage y concourt. Il est déjà porteur de ce qui suscite l'émotion du spectateur devant la pièce. L'œuvre souligne l'esthétisme de l'existant. On peut y voir une attitude humble face à la nature. Chez les artistes du land art, la photographie intervient à l'issue du processus créatif. Elle permet de resituer entre les murs de la galerie l'expérience esthétique in situ. Le matériau de l'œuvre est le paysage et à ce titre, celui-ci est directement remanié. Pour Letha Wilson le processus est décalé. L'expérience du paysage est un sujet qu'elle rend par l'image photographique. La qualité des images est partagée avec le paysage. Par les actions qu'elle applique à ses tirages, elle cherche à rendre compte de son expérience esthétique lors de ses randonnées ou de l'écart entre les espaces urbains et naturels. Le paysage est un espace refuge et de tension. Si je reprends le vocabulaire établi par Smithson pour ses propres pièces, la photographie et sa mise en espace dans le lieu d'exposition répond aux modalités des *nonsites*.

On pourrait dire que ce qui caractérise le rapport du land art au paysage est l'agentivité. Les artistes agissent sur le paysage. Ils utilisent les matériaux en place, agencent, prélèvent ou

⁹⁴ Voir l'entretien de Letha Wilson, volume Entretiens.

« Ce moment a été intéressant, car j'ai eu l'impression que des parties personnelles de moi (l'art et le paysage) se rejoignaient. Je connaissais très bien ce genre de situation où l'on part en voyage et où l'on visite des lieux. [...] Lorsque vous lisez des articles à ce sujet, vous avez l'impression que c'est très agressif et masculin : 2 créneaux, 50 000 tonnes de blocs ont été retirés de cette chose... Puis vous vous rendez sur place et vous ne pouvez presque pas le trouver. C'est comme un trou dans le radar. Quand vous êtes dans l'espace, vous êtes une immense Mesa qui regarde le paysage du Nevada, et je me disais, oh, il nous a piégés pour que nous venions ici. Il n'a rien à voir avec tout ça. C'est comme si tout s'écroulait et tombait en ruine, et j'ai en quelque sorte adoré. Ce n'est même pas grandiose. J'espère que c'était son but, mais c'est une expérience tellement différente. Je pense donc que mon travail est presque l'inverse de ces œuvres d'art. Je vais dans ces endroits en essayant de saisir des sentiments ou des expériences à travers l'image. La transformation du lieu et du temps revient dans l'œuvre par le biais d'une action ou d'une idée, même s'il s'agit d'un processus alambiqué. »

sculptent dans la matière. La photographie tient certes le rôle de trace, mais elle est aussi un mode d'écriture pour transcender l'expérience conçue in situ. Celle-ci dispose alors d'un dispositif double : pour l'un le site, pour l'autre la pièce photographique. Je ne reviendrai pas sur les problèmes que posent écologiquement certaines pièces de Smithson ou de Heizer dans leur manière de bousculer les écosystèmes. Il me semble intéressant de relever un point du processus artistique en jeu dans leurs pratiques : l'élargissement des gestes. Par-là, je n'entends pas seulement la portée monumentale de certains d'entre eux, mais la manière dont ils ont débordé sur le paysage. Je vois d'un même regard le débordement de gestes issus du registre sculptural dans la photographie tridimensionnelle.

De nombreux artistes de l'art conceptuel et du land art ont utilisé la photographie dans leurs pièces. Peu d'entre eux se réclamaient photographes. Pourtant, peut-on à présent nier les apports de Jan Dibbets ou de Victor Burgin dans l'histoire de l'art ? Un ouvrage tel que *Photo/Objet/Concept : pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel* dirigé par Larisa Dryansky et Guillaume Le Gall remet la photographie au centre de l'analyse des œuvres de cette période. Il permet notamment de mettre de côté l'axe de dématérialisation et de diffusion valorisé dans l'exposition *Information*, et qui reste encore solidement attaché à ce moment historique. Comme le suggère Verhagen dans sa contribution à l'ouvrage, en évoquant une des premières pièces photographiques de Mel Bochner, : « ... l'artiste était contraint de se replier sur une autre option, pour ainsi dire, et rétrospectivement intermédiaire, lui permettant de trouver un juste équilibre entre matérialisation et dématérialisation »⁹⁵. Outre ce que propose Verhagen, une troisième voie s'envisage, dans laquelle la photographie devient objet ou sculpture. Cette piste est en réalité explorée bien avant la photographie tridimensionnelle des années 2010 et prend racine en 1970.

⁹⁵ VERHAGEN, Erik, *op.cit.* p. 160.

CHAPITRE 4 :

PRECEDENTS TRIDIMENSIONNELS EN PHOTOGRAPHIE (1970-2010)

L'étude que je propose s'appuie essentiellement sur des œuvres créées sur la période restreinte de la décennie 2010. Je constate cependant que ponctuellement dans l'histoire de l'art apparaissent des œuvres photographiques ou des tendances se rapprochant de la tridimensionnalité. Quels sont les formes ou les processus de création qui se rapportent à la photographie tridimensionnelle ? Comment une analyse partant de la tridimensionnalité éclaire-t-elle différemment ces œuvres des décennies antérieures ? Certaines pratiques évoquées dans ce chapitre demeurent des phénomènes isolés parmi des pratiques photographiques plus visibles. Toutefois, une tendance majeure de la photographie, désignée en 1989 comme la « forme tableau », n'est pas si éloignée de préoccupations relatives à la matérialité de la photographie dans un espace de diffusion tridimensionnel. Je dirais que la photographie tridimensionnelle coexiste avec et au sein d'autres acceptations de la photographie, sans y exercer une influence notable. Pourtant, le piquant d'un épiphénomène est le soupçon d'un processus plus profond, en sourdine, qui attend d'être mis à découvert. C'est d'ailleurs ce qui a attiré ma curiosité vers les pratiques photographiques tridimensionnelles.

Dans ce dernier temps de l'exploration historique de mon sujet de recherche, je m'appuie sur trois études de cas. Dans un premier temps, je reviendrai sur l'acte manqué de l'exposition *Photography into Sculpture* organisée au MoMA en 1970, largement étayé par Mary Statzer. Ce cas montre une variété d'approches tridimensionnelles de la photographie dans un contexte socio-culturel et géographique unique : les États-Unis. Ensuite, je discuterai de la forme tableau qui est certes un moment majeur pour la reconnaissance de la photographie dans le champ de l'art contemporain, mais aussi une période où les formats, les épaisseurs et les techniques photographiques évoluent.

Je me concentrerai sur la figure du photographe canadien Jeff Wall dont les caissons lumineux sont des pièces au caractère tridimensionnel indéniable, et dont la construction de l'image et le rapport au spectateur font écho avec les pratiques photographiques tridimensionnelles actuelles. Enfin, j'aborderai l'avènement de la pratique de l'installation photographique se situant à la charnière des XX^e et XXI^e siècles. Pour cela, je prendrai comme point focal l'exemplarité de l'œuvre de la photographe française Sophie Ristelhueber. À travers ces exemples, je fais ressortir quelques moments et pratiques marquants, traçant un chemin jusqu'aux artistes du XXI^e siècle qui interrogent ce que l'on croyait savoir de la photographie.

L'EXPOSITION PHOTOGRAPHY INTO SCULPTURE, DU NON-EVENEMENT A L'EVENEMENT

En février 2016 paraît un ouvrage qui marquera durablement la genèse de ce travail de recherche, ouvrant une perspective historique aux photographies tridimensionnelles contemporaines. À l'issue de sa thèse de doctorat, Mary Statzer dirige une publication intitulée *The photographic object 1970*⁹⁶ qui rassemble des essais et des entretiens avec les artistes de l'exposition *Photography into Sculpture* (1970) du Museum of Modern Art de New-York⁹⁷. Ce livre accompagne le « reenactment⁹⁸ » de cette exposition initiée en 2011 par la galerie Cherry and

⁹⁶ Cet ouvrage est publié quelques mois après la soutenance de la thèse de Mary Statzer intitulée « Photography into sculpture : Peter Bunnell, Robert Heineken and experimental forms of photography circa 1970 » en avril 2015.

⁹⁷ Cette exposition est présentée du 8 avril au 5 juillet 1970 au MoMA et circulera ensuite aux États-Unis et au Canada jusqu'en décembre 1971 : Krannert Art Museum, Champaign IL ; Menil Collection, Houston TX ; Fort Worth The Museum of Modern Art, Fort Worth TX ; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada ; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond VA ; Phoenix Art Museum, Phoenix AZ ; San Francisco The Museum of Modern Art, San Francisco CA, and Otis College of Art and Design, Los Angeles CA.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4425/releases/MOMA_1970_Jan-June_0022_22.pdf

⁹⁸ Le *reenactment* ou la reconstitution est une pratique empruntée au domaine de l'Histoire. Il s'agit de replacer les éléments constituant un événement dans nos conditions et contextes contemporains. Cette configuration permet de faire éventuellement ressortir des oublis et d'ouvrir de nouvelles perspectives pour l'analyse. En art contemporain, cette pratique connaît un regain d'intérêt, en partie, autour de la performance, mais également sous l'impulsion de la reconstitution de la célèbre exposition d'Harald Szeemann *When Attitudes Become Forms* (2013). Pourtant, Elitza Duguerova, qui étudie ce phénomène — qu'elle caractérise comme étant une « stratégie réflexive critique », voire une approche de l'exposition « comme donnée "reproductible" » — date cet élan dès les années 1980. Celui-ci progressera sur une trentaine d'années. (Duguerova, Elitza. « L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie. » *Intermédialités*, n° 15, printemps 2010, p. 53 – 71.)

Cette pratique permet, d'une certaine manière, de réécrire l'histoire. En l'occurrence avec le *reenactment* de *Photography into Sculpture*, ses

Martin⁹⁹ de Los Angeles. Cette reconstitution d'exposition participe, au début des années 2010, à une montée en puissance d'un questionnement sur l'ontologie de la photographie porté par les institutions artistiques¹⁰⁰. D'où vient l'intérêt suscité par cette exposition oubliée et qui avait peu attiré l'attention à son époque ? Il semblerait que les questions soulevées dans *Photography into Sculpture* restent encore à poser actuellement. Le *reenactment* est vraisemblablement un outil servant aux galeristes et aux commissaires d'exposition, si ce n'est à légitimer des pratiques contemporaines, au moins à préparer le terrain pour la réception critique d'œuvres récentes et à venir. L'acte d'exposition replace ces œuvres photographiques nouvelles dans une perspective historique. Je reviendrai d'une part sur les conditions et le déroulement de cette exposition réalisée au MoMA et, d'autre part, sur les raisons apparentes qui expliqueraient l'échec d'un débat autour de ces formes photographiques hybrides à ce moment-là de l'histoire de l'art et de la photographie. Pour finir, je pointerai les écarts et les glissements opérés par cet acte d'exposition qu'est le *reenactment* de *Photography into Sculpture* en *The photographic object 1970*.

organisateur ont à cœur de mettre en avant une exposition qui n'avait pas fait « date » avant sa reconstitution au début du XXI^e siècle.

⁹⁹ L'exposition *The photographic object 1970* est présentée de 2011 à 2014 : à la galerie Cherry and Martin de Los Angeles (septembre-octobre 2011), au Consortium de Dijon (juillet-septembre 2013), à la galerie Hauser & Wirth à New-York (juin-juillet 2014).

¹⁰⁰ On notera par exemple les expositions *New Photography* en 2013 au MoMa ; *What is a photograph ?* en 2014 à l'International Center of Photography de New York ; ou encore *Qu'est-ce que la photographie ?* présentée en 2015 au Centre Pompidou.



36 Vue de l'exposition *Photography into sculpture*, MoMA, avril-juillet 1970, archives MoMA

37 Vue de l'exposition *The photographic object 1970*, le Consortium, Dijon, 2013



Photography into Sculpture est une exposition ambitieuse par son projet, ne disposant pas des meilleures conditions de visibilité. Elle est conçue par Peter Bunnell, jeune assistant de conservation du département de photographie du MoMA. À l'époque, le département est rythmé par les grandes expositions dirigées par John Szarkowski¹⁰¹. Bunnell¹⁰² annonce cette exposition comme étant « the first comprehensive survey of photographically formed images used in a sculptural or fully dimensional manner »¹⁰³. Il vise à montrer l'actualité de la photographie dans la scène nord-américaine. Il confie, lors de son entretien avec Mary Statzer, qu'il a commencé à repérer ces pratiques photographiques dans le milieu des années 1960 à l'occasion de conférences qu'il donnait dans diverses universités du pays, lors desquelles il rencontrait des étudiants en art. Il identifie alors de jeunes photographes et des artistes non-photographes dont les pièces défient certains usages du médium, notamment l'idée que la photographie produit des formes strictement bidimensionnelles. Ceux-ci remettent en question, par l'image, l'acception largement répandue que la valeur de la photographie réside uniquement dans la représentation. Les artistes de l'exposition travaillent ce que Bunnell qualifie de « physicalité »¹⁰⁴ de la photographie, rendue par différentes opérations de mise en forme. Peter Bunnell déclare dans le communiqué de presse de l'exposition :

¹⁰¹ *Photography into Sculpture* est précédée directement d'une rétrospective de Gary Winogrand, organisée par Szarkowski et intitulée *The animals*, ainsi que d'un accrochage des collections Atget.

¹⁰² Peter Bunnell a reçu une formation initiale en photographie publicitaire avant de se tourner vers l'Histoire de l'Art et le commissariat d'exposition. Le catalogue *The Photographic object 1970* rassemble les essais de Mary Statzer, Eva Respini et Drew Sawyer, Lucy Soutter, Britt Salvesen, Erin O'Toole et Rebecca Morse. Il comprend un entretien avec le commissaire d'exposition Peter Bunnell, et dix-sept entretiens avec des artistes de l'exposition.

¹⁰³ « La première enquête exhaustive sur les images photographiques utilisées de manière sculpturale ou entièrement dimensionnelle. » Communiqué de presse de l'exposition *Photography into Sculpture*, MoMA, 8 avril 1970, archive en ligne du MoMA. Consulté le 30 octobre 2016 : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694?locale=en>.

¹⁰⁴ La notion de *physicalité* est développée dans la Partie 2 chapitre 1.

Photography into Sculpture embraces concerns beyond those of the traditional print, or what may be termed 'flat' work, and in so doing seeks to engender a heightened realization that art in photography has to do with interpretation and craftsmanship rather than mere record making¹⁰⁵.

Peter Bunnell

Il s'intéresse au dépassement de la planéité de l'image photographique et au travail autour de la matière de l'imprimé et des supports. Les artistes présentés dans *Photography into Sculpture* développent différentes approches tridimensionnelles. Certains, comme Michael Stone, reprennent les mécanismes techniques et sémantiques du photomontage pour développer leurs images photographiques dans un espace en trois dimensions. D'autres passent par le détournement d'objets qu'ils empruntent à la publicité et au design d'emballage (*packaging*). Jerry McMillan réalise par exemple une série de photographies en forme de sachet en papier, ressemblant à ceux distribués dans les commerces. Dale Quaterman et Lynton Wells proposent des pièces qui questionnent la représentation humaine par la photographie. D'autres fonctionnent à partir de modules géométriques, notamment la forme du cube, que Michael de Courcy et Robert Heinecken déploient à des échelles différentes. De Courcy réalise un grand ensemble de boîtes en cartons empilées recouvertes d'images imprimées. Ceci est un aperçu non-exhaustif de la variété des propositions des artistes de *Photography into Sculpture*.

Cette volonté de Bunnell de montrer ce type de recherches artistiques émerge dans un contexte particulier où la photographie cherche à obtenir la reconnaissance d'une autonomie. Selon Statzer, Bunnell a combattu à l'époque l'idée de classer cette exposition dans la tendance émergente de l'art conceptuel¹⁰⁶. Comme nous l'avons évoqué précédemment, de plus en plus d'artistes de l'époque emploient la photographie comme un instrument.

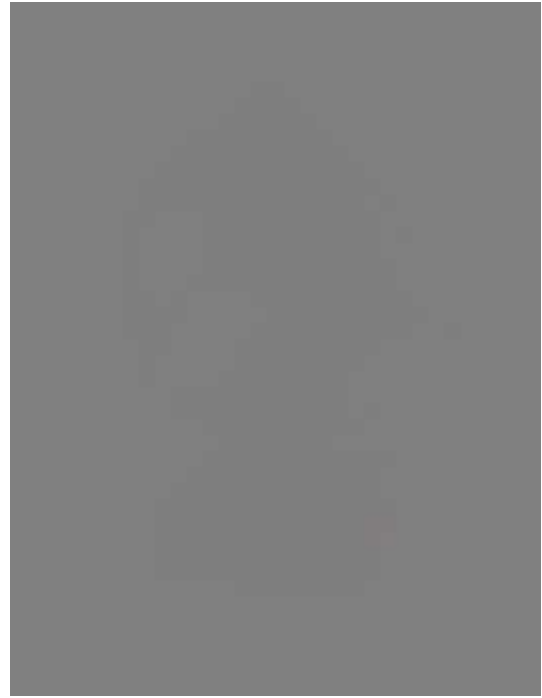
¹⁰⁵ Ibid.

« *Photography into Sculpture* englobe des préoccupations qui vont au-delà de celles de l'imprimé traditionnel ou de ce que l'on peut appeler un travail "plat" et cherche à susciter une prise de conscience accrue que l'art dans la photographie a plus à voir avec l'interprétation et l'artisanat qu'avec le simple enregistrement. »

¹⁰⁶ Mary Statzer cite un article de Peter Bunnell paru dans le magazine *artscanada* en 1970.



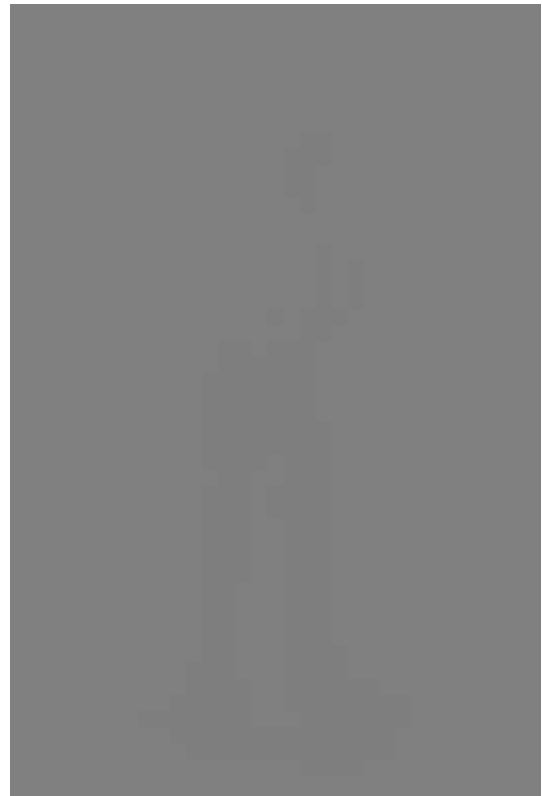
38 Jerry McMillan, *Black eyed peas*, 1965



39 Robert Heinecken, *Figure cube*, 1965



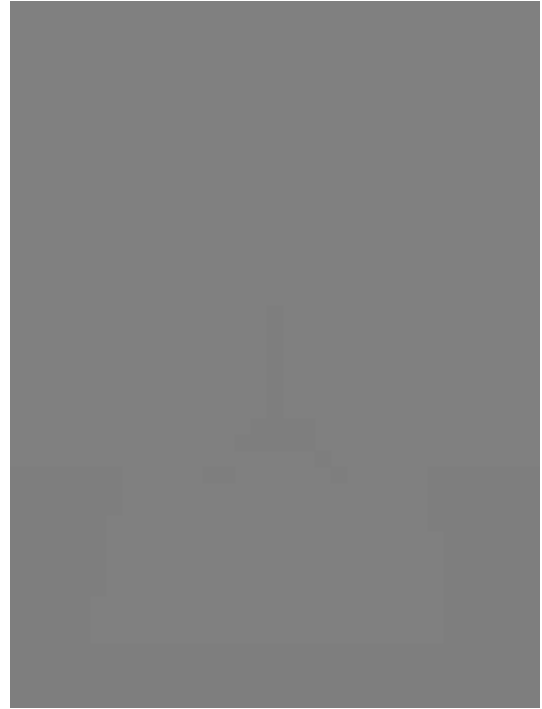
40 Dale Quaterman, *Untitled*, 1968



30 Lynton Wells, *Untitled*, 1968



31 Michael Stone, *Channel 5 News KTLA Los Angeles California, US* : Tom Reddin, 1970



43 Robert Watts, *Table with two wine glasses*, 1965



44 Ellen Brooks, *Flat : one through five*, 1969

Lorsqu'en 1970, le MoMA présente simultanément l'exposition *Information*¹⁰⁷ et *Photography into Sculpture*, dans des départements distincts, la critique va porter le débat vers la première et la seconde ne reconnaîtra pas de retentissement.

Photography into Sculpture est pourtant une exposition ancrée dans l'art de son temps. Selon Peter Bunnell, Man Ray et Marcel Duchamp ont été des inspirations pour les artistes, tout comme des contemporains tels que Robert Rauschenberg, Gerald Gooch et Joseph Cornell¹⁰⁸, ou encore Claes Oldenburg. En effet, dans son essai sur la « photographie étendue »¹⁰⁹, Lucy Soutter compare le portrait à taille humaine de Lynton Wells aux *Soft sculptures* du sculpteur. En tout cas, ces artistes expérimentent la photographie tridimensionnelle, dans des références aux pratiques sculpturales de leur temps. *Flats : one through five* d'Ellen Brooks, par exemple, est une série de planches de bois évoquant des parterres de jardins ressemblant étrangement aux *Stacks* de Donal Judd. Leur disposition horizontale produit un effet de défilement des images induit par le mouvement du spectateur.

La reconstitution de l'exposition renommée *The Photographic object 1970* m'intéresse tout autant que celle d'origine, d'abord par le glissement de sens dans le titre. Il est entendu qu'il ne s'agit pas strictement d'une copie ou d'un double *Photography into Sculpture*. Ce changement est, en partie, expliqué par l'absence d'un certain nombre de pièces originellement exposées¹¹⁰. J'y vois aussi un changement de positionnement quant à l'ontologie de ces œuvres et leurs rapports à d'autres formes plastiques. Lorsque Bunnell braque volontairement le titre vers la sculpture, il fait un choix idéologique. Cependant, pour les critiques d'art et les conservateurs de 1970, ce n'étaient ni des photographies, ni des sculptures à proprement parler. La direction du département de Sculpture du MoMA l'a d'ailleurs fait remarquer au jeune commissaire dans un mémo sur le projet d'exposition en 1970. Pourtant, plusieurs œuvres combinent des tirages photographiques à des formes

¹⁰⁷ *Information*, commissariat Kynaston McShine, Museum of Modern Art, New-York, 02 juillet— 20 septembre 1970.

¹⁰⁸ Propos de Peter Bunnell écrits dans *Creative Camera*, n°72 (juin 1970).

¹⁰⁹ « Extended photography ».

¹¹⁰ Le communiqué de presse du Consortium de Dijon, où *The photographic object 1970* est exposée du 04 juillet au 29 septembre 2013, rapporte que les œuvres de Karl Folsom, Ed O'Connell et Leslie Snyder n'ont pas été retrouvées par la galerie Cherry and Martin. De plus, selon les lieux d'exposition, la liste des œuvres a pu être variable. Par exemple à Dijon, les œuvres de Pirone, Douglas Prince et Ted Victoria n'ont pas été présentées. <https://www.leconsortium.fr/fr/photographic-object-1970>

sculpturales autonomes dans les travaux de Guiseppe Pirone, Dale Quarterman, Leslie Snyder et Robert Heinecken. Le commissaire explique que la terminologie « sculpture » permettait de mettre en avant l'aspect plastique de ces œuvres et d'attirer l'attention sur le rapprochement vers les arts plastiques. Il ne voulait pas créer une confusion avec les procédés photographiques anciens de stéréoscopie par exemple¹¹¹. Dans son entretien avec Mary Statzer, il ajoute que les conditions de réception du titre étaient différentes, en particulier dans une exposition du Département de Photographie qui participait activement à écrire l'Histoire de ce médium.

Le titre de 2011 est choisi par les galeristes puis repris par l'étude de Statzer. *The photographic object 1970* redirige l'attention et par conséquent l'analyse des œuvres vers l'objet. Certes, un certain nombre d'œuvres de l'exposition sont de petite taille et cela pourrait *a priori* les disqualifier du statut de sculpture dans la mesure où l'art contemporain privilégie souvent les grands formats, voire les formats monumentaux¹¹². Quant à d'autres, elles rejouent distinctement les codes des objets de consommation, par exemple avec les deux compositions¹¹³ de Michael Stone dédiées à la télévision. Celles-ci se composent de photogrammes télévisuels colorés à la main, ensachés et sous vide, disposés sur présentoir à brochures pour comptoir.¹¹⁴ Ou encore, Jerry McMillan dans la série de sachets¹¹⁵, que

¹¹¹ « You can imagine what a dull title *Three dimensional photography* would have been. Some people would have thought it was an exhibition of stereographs or something » « Vous pouvez imaginer quel titre ennuyeux aurait été *La photographie en trois dimensions*. Certains auraient cru qu'il s'agissait d'une exposition de stéréographies ou quelque chose de ce genre » Bunnell, Peter. *The Photographic Object 1970*, op.cit, p.19.

¹¹² Bien sûr, cet argument est réfutable. On trouve dans les collections de sculptures, de périodes antérieures, de très petits formats.

¹¹³ *Channel 5 News, KTLA Los Angeles, California, USA : War (1970-2011), California highway patrol (1970-2011)*, photographies coloriées à la main, sachets sous-vide, maçonnerie et aluminium.

¹¹⁴ L'émergence de formes photographiques tridimensionnelles en relation avec le monde des objets de consommation peut être en partie expliquée par des conditions locales à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA). En effet, l'enseignement de la photographie est mené alors par Robert Heinecken, dont le cours accueille des étudiants venant de formations diverses et notamment celle de Design industriel. Ellen Brooks, Carl Cheng, Robbert Flick et Michael Stone sont quatre artistes exposants de *Photography into Sculpture*, dont les œuvres sont issues de la rencontre entre le design et l'enseignement de la photographie par Heinecken.

¹¹⁵ Jerry McMillan *Tree bag (1966), Torn bag (1968), Polk dot bag (1966)*.

j'évoquais plus tôt, présentés dans de mignonnes vitrines individuelles en plexiglas dont les fonds colorés rappellent les aménagements de devantures commerciales. Enfin, la construction linguistique de ce titre, la formule de « Photography into Sculpture »¹¹⁶, porte en elle l'idée d'une métamorphose ou d'un déplacement d'un état à un autre. Ce n'est pas la photographie à l'intérieur de la sculpture, mais un moment transitif. Il y a quelque chose du mouvement, dans ce titre, qui correspond à l'évolution des pratiques de la photographie dont les œuvres sont les indices. Le fait de revenir sur cette exposition quarante ans après ne stabilise pas le mouvement continu des pratiques photographiques contemporaines.

Je reconnais que l'histoire de l'art s'écrit, en partie, par les expositions. Celles-ci organisent un discours à partir des œuvres et de démarches artistiques. Elles sont ensuite discutées à vif puis *a posteriori* par la critique qui participe à cette écriture. Certaines expositions suscitent plus de commentaires que d'autres, à tel point que la proposition audacieuse, telle que *Photography into Sculpture*, passera quasiment inaperçue en comparaison du phénomène *Information*, qui a également lieu consécutivement dans les murs du MoMA¹¹⁷.

LA FORME TABLEAU : DES IMAGES-OBJETS AU MUR

Dans l'exposition *Une nouvelle objectivité*¹¹⁸, Jean-François Chevrier et James Lingwood introduisent l'idée de la « forme tableau » qu'ils construisent à partir des œuvres d'une génération de photographes formés à la fin des années 70 et arrivant sur la scène artistique

¹¹⁶ La préposition « into » en anglais étasunien est employée pour exprimer le lien ou l'implication dans une condition ou une activité. Il est aussi utilisé pour montrer quand une personne ou une chose passe d'une forme ou d'une condition à une autre. <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/into>

¹¹⁷ Alors que *Photography into Sculpture* ferme ses portes le 5 juillet 1970, *Information* est inaugurée trois jours plus tôt, le 2 juillet de la même année.

¹¹⁸ Exposition *Une autre Objectivité/Another Objectivity*, Centre National des Arts Plastiques à Paris du 14 mars au 30 avril 1989, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci à Prato du 24 juin au 31 août 1989.

dans les deux décennies suivantes.¹¹⁹ Cette conception de la photographie a fortement marqué les esprits et ses caractéristiques ont été en quelques années traduites en conventions. Le moment où l'idée de *forme tableau* est introduite coïncide avec une présence croissante de la photographie dans l'art contemporain par l'intermédiaire d'œuvres issues de l'art conceptuel et du land art, comme je le soulignais précédemment. Le sous-titre de l'exposition « Photographie, art contemporain » explicite ce rapprochement¹²⁰. Dans leur essai ouvrant le catalogue de l'exposition *Une autre objectivité*¹²¹, Chevrier et Lingwood, tous deux critiques d'art et commissaires de l'exposition, désignent la photographie comme médium par excellence de l'art contemporain depuis les années 60. Dans ce texte inaugural, le concept de forme tableau¹²² est défini sommairement. Il me semble que l'objet principal de cet essai est de situer la génération d'artistes présentée dans l'exposition dans l'histoire de l'art, davantage que dans une histoire de la photographie. Dans ce moment où les pratiques d'appropriation engagées par le Pop art ouvrent une réflexion sur une culture visuelle, la proposition de la forme tableau affirme que les artistes ont encore des images à créer. Ces pratiques photographiques sont nourries par le style documentaire dont elles empruntent des attitudes, telles que la frontalité, tout en structurant l'image pour ne pas reposer sur *l'instant décisif*¹²³.

¹¹⁹ Ici les deux auteurs des textes du catalogue de l'exposition *Une autre Objectivité* seront systématiquement cités : Jean-François Chevrier et James Lingwood. De nombreux auteurs dont les commentaires apparaîtront ultérieurement dans ma démonstration (Michael Fried, Michel Poivert, Olivier Lugon) font l'impasse sur l'un des auteurs. Pourtant, la préface signée par Amnon Barzel, directeur du Musée d'Art Contemporain Luigi Pecci au Prato, et Alfred Pacquement, inspecteur général de la création artistique du Centre National des Arts plastiques à Paris mentionnent explicitement : « Le texte écrit par Jean-François Chevrier et James Lingwood, commissaires de l'exposition, apporte une nouvelle lumière sur le sujet » (p.5). Rien n'indique que l'un ou l'autre dispose prioritairement de la paternité de la pensée présentée dans ces lignes. Ainsi, et comme le fait également Jacques Rancière, j'attribue l'essai introduisant l'exposition à Chevrier et Lingwood.

¹²⁰ CHEVRIER, Jean-François. LINGWOOD, James. *Op.cit.* p.5.

¹²¹ *Ibid.* p. 9-38.

¹²² Exposition *Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren : du XIXème au XXème siècle, aller et retour*, Staatsgalerie Stuttgart du 11 Novembre 1989 au 14 Janvier 1990 par Jean-François Chevrier.

¹²³ L'instant décisif est empreint d'un certain romantisme qui ne sied pas à l'objectivité recherchée par ces photographes. On pourrait dire que l'image vient à l'artiste. L'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson est une captation du réel dont l'œil du photographe se saisit grâce à son expertise, sa patience et son observation. « La réalité nous offre une telle abondance que l'on doit couper sur le vif, simplifier, mais coupe-t-on toujours ce qu'il faut ? Il est nécessaire d'arriver, tout en travaillant, à la conscience de ce que l'on fait. (...) De tous les moyens d'expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. » Cartier-Bresson, Henri. « La photographie et la couleur » (1952), *Les Cahiers de la Photographie*, « Henri Cartier-Bresson », N°18, Paris, 1986.

On parlera aussi de *near documentary* pour commenter les œuvres de Jeff Wall¹²⁴. Chevrier et Lingwood affirment que les artistes de l'exposition *Une autre objectivité* vont à l'encontre de la supposée transparence de la photographie, ceux-ci produisent « une nouvelle réalité objective » davantage qu'ils ne la reproduisent. Cette posture change durablement les processus de création photographique. Les images font plus que reproduire, elles possèdent une agentivité à explorer. Cette capacité de production n'est pas enfermée dans le contenu de l'image mais est capable de se déployer dès lors par la matérialité et l'espace.

La forme tableau en photographie installe une réflexion sur la dimensionnalité et l'objectalité des images photographiques, tout en soignant la qualité de composition des images. Si l'on revient dans l'histoire de la peinture sur l'invention du tableau, on remarque qu'il induit des changements profonds par ses qualités d'objet. Les images deviennent transportables et quittent le liturgique, par exemple, pour entrer dans les intérieurs bourgeois. L'invention du tableau participe ainsi à une diffusion de ces dernières. Pour Chevrier et Lingwood, l'une des caractéristiques principales du tableau est son caractère unique. En effet, même inscrit au sein d'une série, l'objet « tableau » est unique. Certes, la singularité de l'image est de mise chez Patrick Tosani et Thomas Struth travaillant par typologie mais où chaque image est originale ; ou chez Craigie Horsefield et Jeff Wall dont les tirages photographiques sont uniques. De cette façon, les deux auteurs disqualifient la reproductibilité comme spécificité de la photographie. Nous verrons que dans les pratiques photographiques tridimensionnelles la reproductibilité est interrogée par certaines artistes bien que la majorité des œuvres soient le plus souvent uniques, *in situ* et voire éphémères.

L'appellation de forme tableau met en évidence deux termes qui apportent des sens distincts au concept. D'abord, le premier annonce des caractéristiques d'ordre matériel, formel et invite à focaliser l'analyse sur ces aspects. Le second porte à la fois une tradition de la construction de l'image dans l'histoire de l'art, mais adjoint la condition d'objet de cette œuvre. À partir de la fin des années 70, le tableau photographique s'épanouit dans des dimensions

¹²⁴ L'expression « *near documentary* » est choisie par Jeff Wall pour qualifier sa création d'image dans un style documentaire résultant d'une construction mise en scène par l'artiste. Selon Estelle Blaschke, elle apparaît pour la première fois lors d'une exposition à la galerie Marian Goodman à New York en Septembre 2002. (BLASCHKE, Estelle « Jeff Wall : « Near Documentary ». Proche de l'image documentaire », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, consulté le 20 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cm/390>)

qui le rendent moins déplaçable et manipulable que certaines formes de photographie. Il est pensé pour les expositions, pour des salles vides où le spectateur peut aisément prendre de la distance pour observer les images. La forme tableau brise les dispositifs d'expériences intimes de la photographie au profit d'une expérience des sens¹²⁵ et pouvant être partagée avec d'autres. Cela provoque une présence saisissante. Les caissons lumineux de Jeff Wall semblent sortir du mur lorsque l'on pénètre dans une salle d'exposition où l'un est présenté. Leurs lumières perçantes attirent l'œil qui s'accommode. L'image nous appelle. Peut-être est-ce notre accoutumance à la lumière des écrans, ou est-ce surtout la singularité de ces images étrangement familières dans leur composition. L'œuvre de Jeff Wall exemplifie la forme tableau. Plusieurs pièces du photographe, telles que *Picture for women* et *Destroy Room*, font référence à l'histoire de l'art.



45 Jeff Wall, *Picture for women*, 1979, vue d'exposition Mudam Luxembourg

La définition de la forme tableau telle que proposée par Chevrier et Lingwood reste ouverte. L'usage du grand format n'est pas un trait dominant de leur exposé. Olivier Lugon, dans un article dressant une histoire du grand format en photographie avant la forme tableau¹²⁶, attribue à Michael Fried l'attention portée sur les dimensions des tableaux photographiques, dans le chapitre qu'il consacre au concept au sein de l'ouvrage *Why photography matters as art*

¹²⁵ La stimulation des sens est à la fois provoquée par les rétro-éclairages, les dimensions impressionnantes, le piqué (précision visuelle) des tirages photographiques. Je me souviens de me sentir intimidée en présence de certaines séries de Patrick Tosani. Dans *Têtes* (1992), le point de vue improbable sur le crâne des modèles, mais aussi l'agrandissement des sujets représentés me troublaient.

¹²⁶ LUGON Olivier, « Avant la « forme tableau » », *Études photographiques*, Société française de photographie, 2010, p. 6-41.

*as never before*¹²⁷. En effet, Fried insiste particulièrement sur les dimensions des tableaux photographiques. Il estime cette condition matérielle implicite¹²⁸ dans le discours des commissaires. Son argumentaire repose d'abord sur le mode de diffusion des tableaux photographiques : l'exposition. Il souligne que les photographies de grands formats sont adaptées à l'échelle de murs des espaces muséaux. Par ailleurs, les dimensions imposantes suscitent une expérience d'absorption pour le spectateur, un phénomène cher à Fried¹²⁹. Dans les décennies 80 et 90, ces formats imposants sont rendus possibles par les progrès techniques. Lugon rappelle que les grands formats n'ont pas attendu cette époque. Les tirages chromogènes, appelés aussi C-print, parmi d'autres appellations, sont produits industriellement à partir des années 60. D'abord apprécié par les amateurs pour son faible coût et sa popularisation par la marque Kodak, le C-print devient un support fréquent d'œuvres photographiques couleurs dès les années 70¹³⁰. Lugon résume ainsi le virage qu'engage ce paradigme pour les œuvres photographiques :

*(...) Elle désigne des photographies conçues pour le mur avant tout, imposant leur présence d'objets autant que de représentations, dans la mise en place d'une « expérience de confrontation » avec le spectateur.*¹³¹

¹²⁷ FRIED, Michael, *op.cit.*

¹²⁸ FRIED, Michael. "Jean-François Chevrier on the "Tableau Form" ; Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delhaye", pp 143-190, in *Why photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven, London, 2008.

¹²⁹ À partir d'un point de vue moderniste et en s'appuyant sur l'analyse de Diderot, Fried propose une réflexion sur la relation du spectateur à l'œuvre dans *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot* (Berkeley, University of California press, 1980) traduit en français *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine* (Paris, Gallimard, 2007) et *La place du spectateur* (Paris, Gallimard, 1990).

¹³⁰ WEAVER, Gawain. LONG, Zach. "Chromogenic characterization: a study of Kodak color prints, 1942-2008". Présenté en 2009 au PMG Winter Meeting in Tucson, Arizona (États-Unis). In *Topics in Photographic Preservation Volume Twelve*, 2009, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

¹³¹ LUGON, Olivier, *op.cit.*

L'historien insiste sur la présence physique de ces objets photographiques tandis que son propre corpus d'étude explore davantage des grands formats qui font corps avec le mur¹³². Avec la forme tableau, la photographie vient vers le spectateur. Lugon met aussi en avant l'expérience du spectateur au centre du nœud qui lie l'image photographique et l'espace d'exposition dans les tableaux photographiques. Pour lui, l'agrandissement participe de l'expérience nouvelle produite par la forme tableau. Il synthétise ainsi l'impact de l'essai introduisant l'exposition *Une autre objectivité* :

*Après lui cependant, le grand format va devenir inséparable de la compréhension de l'idée de «forme tableau» et accompagner la conquête des espaces muséaux et du marché de l'art contemporain par la photographie, jusqu'aux tirages gigantesques d'un Thomas Ruff ou d'un Andreas Gursky. Pendant vingt ans, l'agrandissement du format semblera l'un des signes distinctifs de l'inscription d'une photographie et de son auteur dans le champ de l'art.*¹³³

Olivier Lugon

Les artistes et photographes de la forme tableau pratiquent la perméabilité entre le champ des arts plastiques et celui de la photographie. Aujourd'hui, les artistes pratiquant la photographie tridimensionnelle oscillent entre une visibilité dans ces deux canaux de diffusion dont les directions se croisent parfois. La forme tableau marque un moment important dans l'histoire de la photographie. La spécificité de cette forme est liée à l'objet tableau qui a une fonction et est pensé dans le rapport à la peinture. Pourtant, la photographie reste ici une image qui fait objet et non pas un objet qui fait image. Et au-delà de l'objet, le tableau photographique et les photographies tridimensionnelles introduisent un rapport à l'espace. Que reste-t-il de la forme tableau ? Si son « moment » n'est peut-être pas tout à fait terminé, cette posture a permis de renouveler les formats en photographie, ceux-ci sont devenus en quelques années de nouvelles conventions. Pour autant, les artistes de cette génération et

¹³² Lugon traite dans cet article du *photomural* de l'entre-deux-guerres au XXe siècle, en partant des œuvres de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Stephen Shore.

¹³³ LUGON, Olivier, *op.cit.*

leurs suiveurs ont-ils interrogé la forme tableau ? On sait par exemple que Jeff Wall a utilisé des caissons lumineux de 1978 à 2006. À la fin des années 90, il produit des clichés aux formats plus petits, qu'on a pu voir à l'occasion de l'exposition *Smaller pictures*¹³⁴ à la Fondation Henri Cartier-Bresson en 2015. Dans ce cas, s'agit-il d'une remise en question de la forme tableau ou d'un retour en arrière ?

L'INSTALLATION PHOTOGRAPHIQUE AU TOURNANT DU XXI^E SIECLE : SOPHIE RISTELHUEBER, FIGURE DE LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE ET SPATIALISEE



46 Vue de l'exposition *reenactment, Family of Man*, Château de Clervaux, 2021

Avant de pouvoir accepter l'idée d'une photographie tridimensionnelle, et après ce rapprochement avec la sculpture, les photographes ont aussi imaginé un déploiement de ce

¹³⁴ Communiqué de presse de l'exposition « Jeff Wall : Smaller pictures », septembre-décembre 2015, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris. Voir extrait du texte du catalogue rédigé par Chevrier, p. 4.

médium dans une forme chère aux pratiques artistiques de l'art contemporain : l'installation. « L'installation » est une formule commode qui désigne une pièce composée d'éléments hétérogènes pensés par l'artiste, et agencés en fonction de leurs relations.

Celle-ci établit de surcroît des liens avec l'espace dans lequel on l'expose. Or, si l'on voulait remonter aux débuts des installations photographiques ou de la photographie mise en espace¹³⁵, je devrais avant tout débiter par les grandes expositions photographiques des années 1920 dont on doit une analyse éclairante à Lugon¹³⁶. On peut bien sûr penser à la suite de ces modèles allemands, à celui revu par les Américains, en particulier avec les expositions du MoMA, dont la célèbre *Family of Man*¹³⁷ (1955). Dans l'art contemporain, Christian Boltanski et Annette Messager développent des installations disposant des photographies encadrées comme des objets de la sphère intime. Je choisis pourtant de recentrer cette analyse sur Sophie Ristelhueber dont la mise en espace du travail photographique est remarquable. Cette artiste a marqué la photographie française dès les années 80 et 90 durant lesquelles elle produit des séries photographiques prises à l'étranger, dans des territoires en guerre ou en France en participant à la Mission DATAR. Son Œuvre est connue pour sa lecture personnelle du paysage¹³⁸, son rapport au document¹³⁹ et à l'intime¹⁴⁰. En regard des pratiques photographiques tridimensionnelles, j'observe au sein du travail de Ristelhueber un basculement dans la mise en forme et en espace de ces séries au début des années 2000. Cela

¹³⁵ J'entends que l'installation photographique est constituée d'éléments pluriels et hétérogènes. A contrario, la photographie mise en espace ou spatialisée est le résultat de l'accrochage dans l'espace d'une photographie.

¹³⁶ LUGON, Olivier. « La photographie mise en espace », *Études photographiques* [En ligne], 5 | Novembre 1998, consulté le 15 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/168>

¹³⁷ « The Family of Man » est une exposition de photographies conçue par Edward Steichen pour le MoMa de New-York en 1955. Elle voyage ensuite aux États-Unis et en Europe. Elle est présentée en 1956, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris sous le titre de « La Grande famille des hommes ». Elle est désormais visible de manière permanente à Clervaux au Luxembourg.

¹³⁸ Ses œuvres ont été présentées dans l'exposition collective *Framed Landscapes, European Photography Commission 1984-2019* au Museo ICO, Madrid (2019).

¹³⁹ Voir Photographies et documents - 1983 à 2018 au Frac PACA (2020).

¹⁴⁰ Voir le catalogue, *La sphère de l'intime*, sous la direction de Jérôme Sans, éditions Actes Sud, 1998.

début à la fin des années 1990¹⁴¹ lorsqu'elle choisit de procéder à des tirages de certaines de ses séries photographiques en prenant en compte à la fois l'expérience du spectateur et l'espace d'exposition. Si le contenu iconographique est identique, la façon dont elle nous invite à les regarder est altérée. Elle modifie la posture des spectateurs face à ses images. Cette évolution au sein du travail artistique de Sophie Ristelhueber se déroule précisément entre 1998 et 2009. Au-delà, les installations sont reprises telles quelles dans les expositions personnelles ou collectives¹⁴².

Le fait que des séries de photographies soient présentées sous différents formats n'est pas étonnant. Il est fréquent qu'un photographe pratique à la fois le tirage de ses clichés et la création sous la forme livre, par exemple. Cette alternance, voire équivalence, des modes de diffusion de la photographie compte parmi les débats clivants dans le monde des photographes. Sophie Ristelhueber conçoit aussi des livres d'artiste pour *La liste* (2000), *WB* (2005), *Eleven Blow ups* (2006), *Opérations* (2007) qui sont des séries qu'elle présente sous forme de tirages destinés aux expositions.

Pourquoi Ristelhueber revient-elle sur la forme de ses pièces plutôt que de créer de nouvelles séries photographiques ? Les œuvres semblent se métamorphoser au gré des expositions et de l'actualité. Cela correspond tout à fait à la méthodologie de travail d'Aurélie Pétreil, Constance Nouvel et Letha Wilson. Je ne suis pas la seule à identifier une relation entre l'œuvre de Sophie Ristelhueber et la jeune génération d'artistes photographes. Constance Nouvel expose à ses côtés lors de l'exposition *Image construite*¹⁴³ au Théâtre Vanves en 2017. La capacité des œuvres à se « situer » dans l'espace d'exposition est une des caractéristiques de ces pratiques dès lors qu'il s'agit d'œuvres spatialisées, voire des œuvres que je qualifie « d'espaces photographiques¹⁴⁴ », par exemple chez Felicity Hammond¹⁴⁵.

¹⁴¹ À cette même période, nous avons vu que Jeff Wall prend également de la distance avec les codes de la forme tableau.

¹⁴² Voir le site internet de l'artiste où elle détaille les formes installées de ses séries photographiques. <http://www.sophie-ristelhueber.fr/>

¹⁴³ Cette exposition participait au programme du *Mois de la Photographie*, Grand Paris, 2017.

¹⁴⁴ La proposition d'espace photographique est développée dans la troisième partie de ce mémoire de thèse. Il s'agit d'œuvres de type « environnement » qui utilisent, sous diverses formes, des matériaux photographiques. Le spectateur pénètre dans une photographie tridimensionnelle.

¹⁴⁵ Je considère que des œuvres telles que *Public protection*, *Private collection* (2016) et *Property* (2017) sont des espaces photographiques.

Je ne chercherai pas ici à élucider les motivations soutenant les évolutions de l'œuvre de Sophie Ristelhueber. Un artiste prendra plaisir à imaginer des évolutions à des œuvres qui lui semblaient jusque-là terminées. Parfois, des pièces considérées comme emblématiques d'une démarche artistique peuvent monopoliser l'idée que la critique se fait du travail d'un artiste. Il est dans ce cas possible de remanier en profondeur des projets. À mon sens, cette étape où le photographe choisit la matérialité et la physicalité qui supporte la représentation est cruciale pour les œuvres photographiques¹⁴⁶.

*Ce qui m'intéresse surtout, c'est de les agencer. Que ce soit dans les livres ou dans les expositions, je conçois mon activité artistique comme un travail d'ensemble.*¹⁴⁷

Sophie Ristelhueber

La palette des formes plastiques des installations de Sophie Ristelhueber est étendue. Elle explore, par exemple, le montage ou l'impression numérique sur différents supports (toile, carton, aluminium). Il est incontestable que la progression technologique, de la conception à l'impression numérique, facilite des tirages sur des matières diverses. Je distingue huit œuvres de Ristelhueber que je qualifierai de tridimensionnelles. Il s'agit d'exemples marquants parmi les dispositifs de monstration déployés par l'artiste. Je les ai choisis pour leurs coïncidences formelles et structurelles avec les œuvres que j'étudie. Il ne s'agit pas de démontrer que ces jeunes photographes ont créé des œuvres en référence à Ristelhueber. Je pose néanmoins l'hypothèse qu'un grand nombre d'aspects du développement tridimensionnel de la photographie se jouent à cette période charnière entre le XX^e et le XXI^e siècle, et à travers ces gestes et formes identifiables. Je considère que les dispositifs issus de la photographie installée font le terreau des pratiques photographiques tridimensionnelles contemporaines.

Le catalogue de la rétrospective que lui a consacrée la Galerie du Jeu de Paume en 2009, ainsi que le bien documenté site internet¹⁴⁸ de l'artiste, permettent de parcourir les différentes

¹⁴⁶ Les notions de matérialité et de physicalité sont détaillées dans la deuxième partie de ce mémoire de thèse.

¹⁴⁷ Entretien avec Jean-Max Collard, *Les inrockuptibles*, 14 septembre 1999, p.70-71.

¹⁴⁸ Le site internet, portfolio de l'artiste, distingue clairement les séries photographiques de leurs occurrences installées. J'en déduis qu'il paraît pertinent pour l'artiste de distinguer les images de leurs formes. <https://sophie-ristelhueberformat.com/>

occurrences d'installations photographiques dans l'œuvre de Ristelhueber. Je situe le début du développement des photographies installées ou spatialisées à partir de la série *La campagne*¹⁴⁹ (1997). En une dizaine d'années, cette pièce connaît diverses configurations entre ses installations à la Galerie Arlogos de Nantes en 1997, au Museum of fine arts de Boston en 2001, et enfin au Fresnoy en 2003 dans l'exposition *De mémoires*. L'installation est composée de trois ensembles allant de cinq à dix images, selon les circonstances. Les tirages reposent au sol et contre les murs. Ainsi dressés, ils ploient légèrement comme si les photographies étaient en attente ou en latence¹⁵⁰. La souplesse du support cartonné sur lequel les images sont montées ne résiste pas à la verticalité. Elles se déforment le temps de l'exposition. Les images reposent les unes sur les autres et sur deux rangées. Par cet agencement, certaines sont partiellement recouvertes par d'autres. Disposées de cette manière, les photographies se parasitent, de telle sorte qu'il est impossible au regardeur de les aborder isolément. Cela illustre l'une des caractéristiques propres à certains photomontages qui fonctionnent par recouvrement. Ce dispositif laisse voir une fragilité touchante des images matérielles. Les tirages photographiques s'affaissent et deviennent courbes. C'est comme si les images étaient attirées par le mur, sans jamais l'épouser. L'idée d'une fragilité de la photographie va à l'encontre de la raideur et la froideur du tirage sur Dibond. Cette technique participe du fantasme d'une image durable, stable, que les conditions environnantes n'atteignent pas. Et pourtant, *La campagne* m'invite à souligner, au contraire, que les tirages photographiques sont vivants ou du moins qu'il s'agit d'objets sur lesquels l'environnement et le temps laissent leur empreinte.

À la manière de *La Campagne*, Bianca Pedrina réalise une partie de son installation *Spazio solo tu*¹⁵¹ (2018) en disposant des tirages cartonnés les uns contre les autres au pied d'un mur. La nature de la représentation est bien différente. Si Ristelhueber traite ici de paysage, Pedrina décortique par des gros plans des détails de l'architecture de la salle pour laquelle l'installation est créée. Il s'agit en l'occurrence d'une œuvre *in situ*. Dans un cas comme dans

¹⁴⁹ Série de vingt-deux photographies noir et blanc et couleurs, impressions numériques montées sur carton, édition unique, en deux formats : 130 x 160 cm et 195 x 130 cm.

¹⁵⁰ Aurélie Pétreil emploie le terme spécifique « d'image latente » pour qualifier une collection de photographies soigneusement sélectionnées qui attendent des « activations » dans des œuvres.

¹⁵¹ *Spazio solo tu*, 2018, papier peint en mosaïque de tirages A3, impression laser, colle, 490 x 83 x 63 cm et différentes impressions UV-Direct sur carton ondulé, dimensions variables.

l'autre, les images se superposent et se complètent. J'observe la même approche dans les photographies sur bandes d'Aurélie Pétreil. Comme je l'évoquais précédemment lorsque je rapprochais une œuvre telle que *Fukushima* des pratiques de photomontage, ce type de dispositif incite le spectateur à considérer les relations directes entre les images fragmentées. De cela naît une possible fiction ou une narration que chacun peut construire. Ce travail cognitif prend en compte les portions occultées ou rognées des tirages.



47 Sophie Ristelhueber, *La campagne*, 1997, Galerie Arlogos, Nantes

48 Sophie Ristelhueber, *Luxembourg*, 2002, vue de l'installation au Musée Zadkine, Paris

Avec la série *The edge of awarness* (1998) Sophie Ristelhueber propose la même année plusieurs mises en espace de cette pièce au Siège de l'ONU à Genève, au SESC Pompeia de Sao Paulo et au P.S. 1 Contemporary Art center de New-York¹⁵². Dès ses croquis préparatoires, l'artiste envisage un accrochage dans l'espace public. Elle l'imagine d'abord comme une série installée en hauteur et visible depuis le sol, comme suspendue aux façades. Ce projet fait partie de l'exposition collective *The edge of awarness*¹⁵³. La proposition de Ristelhueber est

¹⁵² Le P.S.1 est depuis 2000 affilié au MoMa. C'est un centre d'art majeur fondé en 1976 dans les anciens locaux d'une école publique (Public School : PS).

¹⁵³ Organisée par ART for the World (organisation à but non lucratif fondée par Adelina von Fürstenberg) à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), l'exposition *The Edge of Awareness* présente les œuvres de quarante artistes de premier plan issus

strictement présentée dans le cadre de cette exposition, qui voyagera dans le monde entier. Finalement, il s'agit d'une seule photographie d'un mur ¹⁵⁴ couvert de graffitis, puis endommagé par ce qui semble être un bombardement. Cette vue est prise à Sarajevo. Le mur extérieur est notamment percé et obstrué par un matelas pour fermer l'accès aux intrusions. L'impression sur bâche qui en résulte est au format panoramique. La matière du support permet d'installer la pièce dans l'espace public. Elle est accrochée sur les murs extérieurs et les halls d'institutions artistiques ou sur des panneaux d'affichage, selon les déplacements de l'exposition.

Ristelhueber se confronte aussi à la monumentalité. Les photographies conçues *in situ* pour la série *Le Luxembourg* sont installées dans les jardins du musée Zadkine en 2002 avec quatre photographies et vingt-deux textes. Bien que l'œuvre s'appuie sur une dimension biographique, elle dialogue aussi avec le musée. Qu'ils soient placés dans le jardin ou dans les salles, les tirages sont impressionnants. L'artiste entre par cette série dans les proportions du monumental. Elles suscitent chez le spectateur le sentiment de pouvoir entrer dans les images. Les photographies de *Le Luxembourg* ont ce pouvoir d'attraction étrange, de ce que Noémie Goudal qualifie de « backdrops » ou « décors ».

des cinq continents, qui abordent les questions de santé mondiale et les conditions sociales de sociétés disparates. Les œuvres soulèvent par exemple des questions sur des sujets tels que la violence, les taux de mortalité, les catastrophes naturelles, la dégradation de l'environnement, les sans-abris, les drogues, le racisme, la polio et le sida. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4636>

¹⁵⁴ La série *Le Luxembourg* (2002) est composée de quatre photographies, tirages numériques sur toile de 280 x 420 cm, 268 x 420 cm, 380 x 520 cm et 346 x 520 cm.

49 Bianca Pedrina, *Spazio solo tu : stacking history*, 2018





50 Sophie Ristelhueber, *Autoportraits*, 1999



51 Sophie Ristelhueber, *Eleven Blow ups*, 2011. Vue d'exposition, Beirut art center

Avant de pratiquer des formats rivalisant avec l'architecture, Ristelhueber s'exerce à structurer l'espace avec des images. La série *Autoportraits* (1999) est une installation de huit photographies montées sur plaque d'aluminium, disposées dans l'espace d'exposition comme des cloisons ou des obstacles à franchir. Elles forment un parcours pour se rendre jusqu'à la reproduction d'une peinture, imprimée sur toile. Il s'agit d'un détail d'un tableau dans le style de Pierre Bonnard, où l'artiste, un homme, se représente en vieille femme. Annie Claustres¹⁵⁵ voit dans ces huit images se dressant verticalement face au spectateur, une sorte de bouclier. Ristelhueber présente pour la première fois *Autoportraits* à la Galerie Arlogos à Nantes en 1999. Dans un article qu'il consacre à ce projet, Jean-Max Collard rapporte une discussion avec l'artiste autour de la maquette de l'installation. En lisant ce récit, je ne peux m'empêcher de penser aux trois grandes maquettes qui siégeaient dans l'atelier de Constance Nouvel lorsqu'elle préparait en 2019 son cycle d'exposition rassemblé sous le titre *Diorama*¹⁵⁶. Ristelhueber avait employé des structures verticales similaires pour l'installation de la série *Faits divers* (2005) lorsque les huit photographies furent présentées au Technisches Museum de Vienne. Ces photographies-ci rendent compte du trajet effectué par l'artiste entre Paris et Bucarest en longeant le Danube. Le fleuve est d'ailleurs le motif principal de ces images. Les

¹⁵⁵ Annie Claustres est Maître de Conférence HDR en histoire et théorie de l'art contemporain à l'Université Lumière Lyon 2. Au moment où elle a commenté cette œuvre de Sophie Ristelhueber, celle-ci était en cours d'élaboration d'une thèse sur le peintre Hans Hartung. Désormais, elle se spécialise sur la relation entre art et objet dans la perspective de la Culture matérielle et visuelle.

¹⁵⁶ Ce cycle s'est déroulé de février 2019 à juillet 2020. Il est composé de trois expositions rassemblées dans un catalogue commun.

photographies sont disposées au centre de la pièce. Il semble n'exister qu'un point de vue où le spectateur serait en mesure de percevoir une vue de l'ensemble des images. Sans quoi les photographies se superposent les unes aux autres, comme on l'a vu dans *La Campagne*.

Dans ces deux exemples, l'artiste travaille à la physicalité¹⁵⁷ des photographies par rapport à l'espace de l'exposition. Cet espace n'est pas soustrait à l'expérience du regardeur. On peut circuler entre les images et on aura tendance à chercher un point de vue avantageux. Il s'agit d'ailleurs d'une curieuse manie face aux images. J'ai le sentiment qu'on ne cesse de chercher à reconstruire un rapport de perspective dans ces installations qui placent des photographies dans un espace tridimensionnel. La place du spectateur est déstabilisée par le dispositif de monstration. Dans les installations, la structure qui soutient l'image est apparente. Nous ne sommes pas dans un travail illusionniste comme cela peut être le cas chez Noémie Goudal. Les montants, pieds et revers de ces structures, qu'ils soient en métal ou en bois, sont conçus pour être visibles. Ces structures sont en quelque sorte une version tridimensionnelle du cadre. L'artiste semble chercher à structurer l'espace. La logique est donc architecturale. Les photographies forment des cloisons. D'ailleurs, dans l'une des installations de la série *Eleven Blow ups* (2006), les photographies sont littéralement des cimaises. Elles sont marouflées, à bord perdu, sur des portions de murs qui jalonnent une pièce en longueur ressemblant à un couloir. Plus modestement, dans la *Chambre à Tokyo*¹⁵⁸ (2011), Aurélie Pétreil présente cette photographie unique au cadre particulièrement large, debout dans l'espace d'exposition. Cependant, les dimensions de cette pièce sont davantage comparables à l'échelle du mobilier plutôt qu'à celle de l'architecture.

En revanche, la tension tripartite entre la sculpture, la structure utilitaire et l'image est également sensible dans l'œuvre *Very concret* (2009) de Bianca Pedrina. Au moment de la création de cette pièce, l'artiste est encore en formation à Berne. Elle est évidemment influencée par son enseignante Renate Buser dont les installations monumentales qui défient les architectures lui montrent une voie expérimentale pour l'installation photographique. Dans tous ces cas, la structure qui soutient l'image a une fonction utilitaire, ainsi qu'une référence visuelle à un contexte spécifique à chaque œuvre et à son espace d'exposition.

¹⁵⁷ Le concept de « physicalité » est approfondi ultérieurement, dans le premier chapitre de la seconde partie de ce mémoire de thèse.

¹⁵⁸ *Chambre à Tokyo*, 2011, Deux tirages encadrés, Dos bleu et Dibond, 210 x 140 cm ; 140 x 210 cm.



52 Aurélie Pétreil, *Chambre à Tokyo*, 2011, tirage d'encre sur dos-bleu, contrecollé sur Dibond, cadre en chêne lasuré brun, 150 x 220 x 5 cm

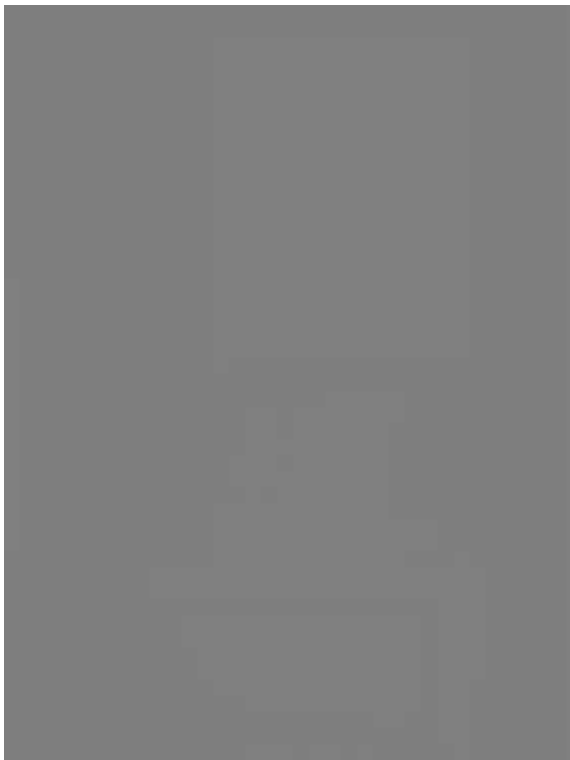
Sophie Ristelhueber adopte pour plusieurs installations le collage qui n'est pas moins invasif pour l'image. *La liste* (2000) est présentée en une installation de tirages marouflés en intérieur. À l'Hôtel des Arts à Toulon en 2000, la même série fait corps avec l'architecture. Les images, aux formats variables, s'alignent et soulignent pour certaines les moulures. D'autres sont placées assez bas, au plus près de plinthes. Les éléments de décor architecturaux, à la manière du cadre en peinture, mettent en tension les images et l'espace dans lequel elles s'inscrivent. Cela n'est pas l'unique expérience où Ristelhueber met en tension ses images et l'architecture de l'espace d'exposition. L'artiste travaille de cette façon dans l'installation *Eleven Blow ups* (2006) présentée aux Rencontres d'Arles en 2006, lorsqu'elle maroufle la série sur les murs d'un ancien Hôtel particulier. Il s'agit de photomontages créés artificiellement dans lesquels l'artiste reprend ses propres clichés, pris en Irak quelques années auparavant, et incruste des cratères (*blow ups*) extraits de reportages filmés par l'Agence Reuters, dont elle épiluche les archives basées à Londres. Elle insère numériquement les cratères sur des clichés issus de ses propres archives. Cette série adopte d'ailleurs une autre mise en espace lorsqu'elle est installée à Marseille l'année suivante. Dans ce cas, les images sont sérigraphiées sur des plaques de verre et déposées au sol, adossées aux murs à la manière de *La Campagne*. Quand il s'agit d'adosser des plaques photographiques en verre, le sens et l'effet de ce geste sont tout autres. La relation de la photographie à la matière du verre est riche, que ce soit par les plaques de positif ou l'intermédiaire des lentilles. Le verre est choisi pour sa transparence et son pouvoir de projection comme c'est le cas dans l'œuvre *Tokyo Bay* (2011) de Pétrel.

La tridimensionnalité n'est pas un point névralgique de la démarche artistique de Sophie Ristelhueber alors qu'elle est prégnante dans celles de ses héritières. Contrairement à elle, pour qui cela correspond à un moment de son œuvre, les artistes que j'étudie abordent le volume en photographie dès l'époque de leur formation. Ristelhueber travaille à un moment de maturité et de reconnaissance publique. Ses héritières cherchent en revanche à se dégager très tôt des canons¹⁵⁹ formels de la photographie. Lors de notre entretien, Aurélie Pétrel m'a confié qu'il lui semblait difficile d'envisager des installations photographiques qui prennent véritablement en compte le volume et l'espace avant les années 2007-2009. Or l'année 2009 est marquée par une grande exposition monographique consacrée à Ristelhueber à la galerie

¹⁵⁹ J'évoque ici les usages de mise en forme des œuvres photographique, que la génération de photographes à laquelle appartient Sophie Ristelhueber suivent. Ce sont ceux qui se sont épanouis dans ce qu'on appelle la forme tableau, que j'ai décrite précédemment.

du Jeu de Paume. À partir de ce moment-là, est-ce le regard de l'artiste qui change et qui ose ? Ou bien est-ce celui de la critique d'art qui participe à valider cette pratique ?

Dès les années 1970, de jeunes artistes remettent en question certains usages et formes ordinaires de la photographie. Qu'il s'agisse de l'exposition *Photography into Sculpture/The photographic object 1970*, de la génération amenant la forme tableau et les installations photographiques matures de Sophie Ristelhueber, la mise en volume et en espace des photographies est le résultat d'évolutions. L'exposition comme mode de diffusion privilégié de la photographie semble être un facteur pivot de ces mutations.



53 Sophie Ristelhueber, *La liste*, 2000. Vue d'exposition, Jeu de Paume, Paris



54 Sophie Ristelhueber, *La liste*, 2000. Vue d'exposition, Hôtel des arts, Toulon

Bunnell selected photographers and other artists whose work posed such question as : Why must art photographs be made on paper, their black-and-white surfaces pristine and untouched? Need they be matted, framed under glass, and hung on the wall? Why are photographers preoccupied with the medium's connection to reality and its perceived accuracy, rather than its relationship to media and culture or its mutuality? Why do photographers seem to know so little about other kind of art? What do other artistic practices have to offer photographers? ¹⁶⁰

Mary Statzer

Les questionnements résumés ici par Mary Statzer seraient à poser aujourd'hui aux artistes s'inscrivant dans la photographie contemporaine, où d'autres canons sont venus compléter le panthéon. Désormais, si l'offre étendue des dimensions de tirages et des qualités de supports se diversifie grâce à l'évolution des outils d'impression, les artistes dépassent ces aspects techniques à l'instar de leurs prédécesseurs. Les pratiques photographiques tridimensionnelles de la décennie 2010 s'apparentent, en partie, au postmodernisme dans leur manière d'assimiler des héritages antérieurs et par les formes hybrides qu'elles posent. Finalement, l'idée d'une confusion des genres, entre photographie, volume et installation serait un projet post-photographie, mais le discours autour de cette notion emmène l'image ailleurs¹⁶¹.

¹⁶⁰ STATZER, Mary. *The Photographic object 1970*, 2016, op.cit. p.34.

« Bunnell a sélectionné des photographes et d'autres artistes dont les œuvres posent des questions telles que : Pourquoi les photographies d'art doivent-elles être réalisées sur papier, leurs surfaces en noir et blanc étant immaculées et intactes ? Faut-il les mettre sous passe-partout, les encadrer sous verre et les accrocher au mur ? Pourquoi les photographes sont-ils préoccupés par le lien du médium avec la réalité et son exactitude perçue, plutôt que par sa relation avec les médias et la culture ou sa réciprocité ? Pourquoi les photographes semblent-ils si peu connaître les autres types d'art ? Qu'est-ce que les autres pratiques artistiques ont à offrir aux photographes ? »

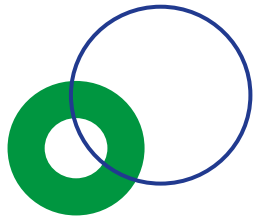
¹⁶¹ Voir la Partie 3 chapitre 1.



Les pratiques photographiques tridimensionnelles poursuivent une dialectique entre photographie et plasticité. Ce premier état des lieux fait ressortir une série d'héritages et de relations à des œuvres antérieures. Ce corpus historique est hétérogène, puisant autant dans des pratiques hybrides de l'image telle que le photomontage, dans des œuvres tridimensionnelles et sculpturales, voire environnementales, et dans des œuvres conceptuelles qui interrogent le monde par le vecteur puissant de l'image photographique. Reconnaître ces héritages, c'est contourner l'ontologie de la photographie et prendre un itinéraire bis, si j'ose dire. L'ensemble du parcours de cette partie renforce l'idée qu'un rapport décomplexé à la photographie est en place au XX^e siècle, et que celui-ci ne s'organise pas selon des conventions ni ne s'oppose à la tradition photographique. Ainsi, le champ de la tridimensionnalité est à penser de manière ouverte. Dans ce balayage historique, on observe des basculements vers la tridimensionnalité, ponctuellement, à la fois dans des images bidimensionnelles et des installations photographiques qui spatialisent l'image. Des notions empruntées telles que spatialité, tridimensionnalité, images-objets et objets spécifiques deviennent des outils critiques ouvrant le discours sur des formes complexes de la photographie contemporaine. Une troisième voie s'envisage, dans laquelle la photographie devient objet ou sculpture, antérieurement à la photographie tridimensionnelle des années 2010. L'exposition comme mode de diffusion privilégié de la photographie est un facteur majeur de la progression formelle des œuvres photographiques.

On peut considérer que les courants traversés dans cette partie partagent une volonté d'autodétermination. Cette réaction de rupture est en soi un projet moderniste. Au contraire, les artistes qui pratiquent la photographie tridimensionnelle au XXI^e siècle ne s'érigent pas en iconoclastes, malgré ce que l'on voudrait leur faire porter. En reconnaissant ces héritages, les artistes que j'étudie et la chercheuse que je suis, participons à une fabrication hétérogène de la photographie et de son avenir. L'intérêt croissant pour la photographie anténumérique, comme aime à la nommer Michel Poivert, est une autre piste de recherche où le contemporain revisite le riche passé de la photographie pour produire de nouvelles images.

Dans la partie suivante, j'invite à considérer différentes approches sensibles de la photographie tridimensionnelle en s'interrogeant en termes de présence, de gestes et de perception. Ces ancrages relatifs aux sens et sensations du spectatorat sont des ressorts pour un appareil conceptuel que je rassemble dans le but d'affiner l'analyse de ces pratiques photographiques.



PROCESSUS DE CREATION ET EXPERIENCE TRIDIMENSIONNELLE

PARTIE 2



En ouvrant cette seconde partie, il me revient à l'esprit mes premières rencontres avec des œuvres photographiques tridimensionnelles. Je me souviens par exemple à quel point la visite de l'exposition *Borrowed Light (2016)* de Bianca Pedrina à C/O Berlin avait suscité mon étonnement et un léger état de stupéfaction. Après les avoir identifiées par rencontres virtuelles, en ligne ou en livre, les sensations enfin physiques de telles œuvres étaient troublantes. En quoi étaient-elles si singulières ? Que se passait-il, pour moi, *phénoménologiquement* parlant, face à elles ? Des photographies glissant du mur dans la galerie, rendant le revêtement du sol tout à coup très présent. Le rapport de mon corps à ces objets et la perception de l'espace qu'ils mettaient en évidence me paraissaient inédits ou du moins éloignés de mon expérience habituelle des expositions de photographies. Je sortais de cette visite du centre d'art avec des questions plein la tête, et encore peu de recul sur ce ressenti de spectatrice. Progressivement, les idées décantaient et les caractères propres à ces œuvres photographiques, que j'étais en train de découvrir pour mener cette étude, m'incitaient à repenser mes outils d'analyse.

Dans cette partie, je puise à certains égards dans le champ de la philosophie et en particulier de l'esthétique et la poïétique. Ces pratiques et les œuvres qui en résultent posent un problème à la théorie de la photographie puisque les mots semblent manquer. Depuis mon expérience de spectatrice appréhendant des œuvres finies, je remonte la génétique¹⁶² de celles-ci, c'est-à-dire que je mets en œuvre l'exercice d'analyse de la dynamique de création, et j'observe comment la notion de geste me permet d'opérer un aller-retour entre les temps du processus de création et ceux de la réception. Enfin, j'ai recours aux études des cultures et techniques du visuel pour mettre en évidence des analogies et stratégies propres au regard. Les artistes construisent des appareillages et des dispositifs qui altèrent la vision et reconstituent

¹⁶² Monique Sicard introduit la génétique photographique, à l'instar de la génétique littéraire. Elle prend appui sur les traces matérielles laissées par les photographes. Voir SICARD, Monique, « Les enjeux d'une génétique photographique », *Genesis* [En ligne], 40 | 2015, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 16 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/genesis/1448> ; DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/genesis.1448>

artificiellement la perception tridimensionnelle. Ces champs complémentaires permettent d'ouvrir sur des questionnements propres à ces pratiques photographiques. Par exemple, les conditions de fabrication des œuvres nous éclairent-elles sur leur nature tridimensionnelle ? En quoi sont-elles tridimensionnelles et existe-t-il plusieurs tridimensionnalités ? Il faut étayer les différents niveaux de perception des œuvres, passer la première strate qu'est la représentation, au-delà de laquelle il est nécessaire de s'aventurer.

L'observation des œuvres photographiques tridimensionnelles est une somme d'expériences à la fois visuelles, matérielles, corporelles et spatiales. Les artistes cherchent à rendre la photographie présente. Ils m'incitent à approcher la frontière du photographique, touchant la question en suspens et à laquelle ma démonstration tend à répondre : jusqu'où peut-on parler de photographie ? Trois concepts théoriques m'ont permis de situer cette pratique dans le champ des arts plastiques en suivant une approche ontologique. La plasticité est ce qui par essence est relatif à la forme ou au devenir formel. La matérialité s'appuie sur l'utilisation de matériaux autres que la photographie. Leur corps matériel est une concrétisation de leur présence. La physicalité est le rapport des œuvres aux aspects sensoriels de leur réception et notamment de leur situation dans l'espace. Ces notions convoquent à la fois les processus de création et la réception. Elles sont le résultat de choix et surtout de gestes artistiques. Les photographies tridimensionnelles ont la particularité de nécessiter des gestes photographiques entrepris lors de la prise de vue. Ceux-ci s'associent à des gestes plastiques, transformant le support du tirage et la matière. Les gestes spatialisant s'appuient quant à eux sur l'espace d'exposition pour faire ressortir des qualités surprenantes et parfois contradictoires des œuvres photographiques comme la fragilité ou au contraire la robustesse. Les diverses manipulations implémentées lors du processus de fabrication façonnent les œuvres et influencent jusqu'à la manière dont elles sont reçues par le spectateur tant elles modifient la perception de la matière et de l'espace. Certaines photographies tridimensionnelles s'appuient sur des dispositifs optiques et spatiaux qui remettent en question la représentation du vrai.

L'équilibre entre le geste photographique et les effets plastiques détermine la manière dont l'image est perçue. Plus les gestes plastiques sont forts, plus l'image peut devenir abstraite ou stéréotypée, tandis que des gestes plus subtils préservent la compréhension de l'image.

CHAPITRE 1 :

PRESENCE DE LA PHOTOGRAPHIE

Les vues d'exposition sont des ressources précieuses pour étudier les œuvres dans le contexte de la recherche en arts plastiques. Pourtant, les données qu'on peut en extraire dépendent de la façon dont elles sont réalisées. Il s'y glisse une problématique propre au photographique : le champ et le hors-champ. Rares sont celles, par exemple, qui donnent à voir le spectateur. Au-delà des informations sur les proportions et l'échelle de l'œuvre que ces vues peuvent procurer, l'observation du spectateur m'apporte des indices supplémentaires sur la relation du public à ces objets. Dans une vue de *Bryce Canyon kava push* (2018) de Letha Wilson, on voit représentée une spectatrice se tenant à proximité de la sculpture photographique. Sa tête est légèrement penchée en arrière pour guider ses yeux vers la section haute de l'œuvre. Pour imaginer l'endroit où se pose son regard, on pourrait prolonger la ligne partant de ses oreilles vers son nez. Cela nous emmènerait à la jonction entre les trois pans de la pièce d'où l'on voit les charnières, les surfaces photographiques et les plaques d'acier à nu. La courte distance qui sépare la spectatrice de l'œuvre suggère une curiosité. Peut-être regarde-t-elle avec attention les détails de l'image. Par l'idée de présence, je cherche à qualifier les effets de l'existence et la perception simultanée de qualités photographiques et plastiques dans ce type d'œuvres. Observer une œuvre « présente » invite à porter une attention particulière à ce qui l'entoure, c'est-à-dire à l'espace et aux sensations suscitées chez les spectateurs. Elles fonctionnent comme une « présentation esthétique »¹⁶³ de ce qu'est la photographie. La présence serait alors de l'ordre de la manifestation ou de la concrétisation du projet photographique.

¹⁶³ Cette notion est proposée par le philosophe Bernard Sève qui reconnaît « le fait, pour un artiste, de présenter certaines conditions ou certains moyens de son art dans les formes mêmes de son art, de manière sensible ("esthétique") et non pas discursive ».

55 Letha Wilson, *Bryce canyon kava push*, 2018, vue d'exposition



Dans ce chapitre, je cherche à démontrer les mécanismes qui travaillent la perception de ces œuvres photographiques tridimensionnelles. J'avance, pour ma part, que les artistes qui font l'objet de cette étude emploient des moyens plastiques pour mettre « en présence » la photographie dans ses dimensions diverses. Constance Nouvel me met pour la première fois sur cette piste lors de nos échanges.

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.

Constance Nouvel

De quelle présence s'agit-il ? Dans les œuvres photographiques tridimensionnelles, la photographie est d'abord un objet avec ses caractéristiques physiques et tactiles. Elle est une matière sujette aux manipulations et transformations, de qualité variable. Que rend-elle présent ? Par quoi cela s'opère-t-il ? Les trois concepts de plasticité, matérialité et physicalité me semblent faire travailler les œuvres et me permettre de mieux les définir par le biais de la théorie.

PLASTICITE DE LA PHOTOGRAPHIE

En premier lieu, je pose l'hypothèse que la présence de la photographie est rendue par les qualités plastiques de ces images photographiques, qui viennent aussi renforcer les sujets des représentations. Le concept de « plasticité » possède une certaine connotation dans le champ de la photographie. Pourtant, je n'envisage pas la plasticité dans les termes de la proposition de « photographie plasticienne » énoncée par Dominique Baqué au tournant du XXI^e siècle¹⁶⁴. Pour que les photographies

¹⁶⁴ Dominique Baqué a publié deux ouvrages présentant la photographie plasticienne. *La photographie plasticienne : un art paradoxal*. Paris ; Les Éditions du Regard ; DL 1998. *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*. Paris ; Éditions du Regard ; DL 2004. L'ouvrage de 2004 précise un certain nombre de points critiqués lors de la réception du premier opus.

tridimensionnelles que j'étudie s'y inscrivent, il faudrait être certain de ce qu'est cette photographie plasticienne, dont la définition reste, à mon sens, encore floue. Baqué ne cherche pas à en définir les contours puisqu'elle revendique au contraire son hétérogénéité. Elle échoue en tout cas à ouvrir une pensée sur la plasticité de la photographie ou ce en quoi elle serait « plastique ». Il serait peut-être plus juste de dire que Baqué observe des photographies de « plasticiens et plasticiennes ». Quand bien même, la distinction entre des artistes « dits » plasticiens et des artistes « dits » photographes ne semble pas très fertile. Le projet de la photographie plasticienne est toutefois remarquable pour deux de ces aspects. D'une part, il constitue un recensement des pratiques photographiques reconnues dans le champ de l'art contemporain, en particulier en France. De plus, Baqué énonce clairement que l'art conceptuel¹⁶⁵ est la pierre angulaire d'un changement de posture de la photographie à partir des années soixante-dix. D'autre part, les ouvrages sur la photographie plasticienne proposent des analyses d'œuvres utilisant un vocabulaire provenant à la fois de la photographie et des arts plastiques. Cet apport méthodologique est souligné par Léo Martinez qui suggère ainsi que « ce langage autorise la création de nouvelles normes esthétiques et théoriques. »¹⁶⁶ À cet endroit, la photographie plasticienne opère donc des déplacements sémantiques. Pourtant, cet apport ne produit pas nécessairement une forme de plasticité dans le sens du concept travaillé par Catherine Malabou et sur lequel je vais appuyer mon analyse.

Dans les *arts plastiques*, la plasticité semble incontestablement centrale. Dans son essai « La matière inquiète. (Plasticité, viscosité, étrangeté) », George Didi-Huberman rappelle les relations entre la notion de plasticité et ce champ.

¹⁶⁵ Grâce à l'ouvrage *Photo/Objet/Concept*, dirigé par Larisa Dryansky et Guillaume Le Gall (Peter Lang éditions, 2020), il paraît plus clair aujourd'hui que certains artistes de l'art conceptuel ont en effet mené des recherches sur la spécificité du médium photographique, ouvrant certainement une voie inédite aux artistes contemporains. Nous y reviendrons en aval du chapitre.

¹⁶⁶ MARTINEZ, Léo. « Le rôle de l'exposition dans la valorisation de la photographie. L'exemple du Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne », *Marges*, 11 | 2010, 99-110. Mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 14 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/marges/467> ; DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/marges.467>

Lorsque nous parlons des «arts plastiques», nous supposons implicitement, étymologiquement, que les arts visuels ne vont pas sans cette passivité que la matière offre à l'action des formes. «Arts plastiques», cela veut d'abord dire plasticité du matériau : cela veut dire que la matière ne résiste pas aux formes, qu'elle est ductile, malléable, modelable, corvéable à loisir. Bref, qu'elle s'offre humblement à la possibilité d'être ouverte, œuvrée, ouvragée, mise en forme.¹⁶⁷

George Didi-Huberman

Didi-Huberman souligne l'idée que les arts plastiques impliquent la présence d'une matière à modifier. Ici la matière est passive, puisqu'elle ne « résiste pas aux formes ». Or la forme est appliquée par l'intermédiaire de l'artiste qui est le sujet actif dans cette opération. Je me permets une objection à l'idée d'une matière docile aux sollicitations de la mise en forme. Certaines matières¹⁶⁸ ou certains matériaux résistent bel et bien aux tentatives de façonnage. L'artiste négocie en permanence avec les matériaux. Et parfois, l'artiste plie avant la matière. À ce moment-là, plasticité rime aussi avec inventivité et créativité, voire avec l'art de trouver des compromis.

Lorsque l'on aborde la photographie, la plasticité n'est pas une évidence. Les pratiques photographiques tridimensionnelles sont alors une occasion inattendue pour investir cette question. A priori, cela semble poursuivre la route ouverte par la photographie plasticienne. Si la photographie rejoint les arts plastiques, alors la photographie devient plastique. Mes recherches tendent à montrer que la question de la plasticité est en réalité plus complexe. J'ai cherché à recueillir les pensées d'artistes réalisant des photographies tridimensionnelles afin de comprendre si le concept de plasticité pouvait être opérant.

¹⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. « La matière inquiète. (Plasticité, viscosité, étrangeté) », *Lignes*, vol. 1, no. 1, 2000, p. 206-223.

¹⁶⁸ La matière est à comprendre comme une substance. Le matériau est un élément qui rentre dans la composition de quelque chose (cf. CNTRL). Ainsi, le bois est une matière et la poutre un matériau. En photographie, la distinction est plus trouble. Le papier peut être la matière du tirage, mais également être considéré comme le matériau. La matière photographique en revanche serait la couche photosensible en argentique ou l'encre en impression.

Je me suis alors heurtée à une difficulté linguistique. De sorte que, avant de pouvoir aborder certains concepts avec elles, tels que la plasticité, il m'a fallu les présenter. À la conversation basée sur l'échange d'idées, je me suis trouvée à enseigner succinctement, ce concept. La plasticité, à travers les arts plastiques, était recouverte pour moi d'un voile d'évidence. Cet objet de recherche et les circonstances de mes sources ont été une occasion surprenante d'interroger l'idée même de la plasticité dans ce champ disciplinaire. En effet, la plasticité ne va pas de soi, d'ailleurs le terme n'est pas simplement transposable en anglais, par exemple. La médiation autour de ce concept a créé une interférence dans les entretiens. Il était alors parfois difficile pour les artistes de se positionner par rapport à ce terme, sans en passer par d'autres qui apportent d'autres sens à leurs œuvres. En anglais, donc, la plasticité se traduirait par *malleability* quand les arts plastiques sont qualifiés de *Visual arts*. Avec ce détour rapide par le champ de la linguistique, j'observe un clivage manifeste entre une conception tournée vers le visuel dans l'art propre à la pensée anglo-germanique¹⁶⁹ et une conception plastique, tournée vers la forme, dans les cultures et les langues dites « latines »¹⁷⁰.

*Dans un sens, plasticité signifie malléabilité [...] Dans un autre sens, inséparable du premier, plasticité signifie instabilité.*¹⁷¹
George Didi-Huberman

¹⁶⁹ En anglais on emploie le terme de « Visual arts », en allemand celui de « Bildende Kunst », en néerlandais « Beeldende Kunsten », mais également « plastische Kunst ». On ne peut que supposer que ceci n'est peut-être pas étranger à un reliquat de culture hispanophone (les Pays-Bas étaient une province espagnole entre 1556 et 1714).

¹⁷⁰ L'expression « arts plastiques » s'utilise couramment en italien (arti plastiche), espagnol (artes plásticas) et portugais (artes plásticas).

¹⁷¹ DIDI-Huberman, Georges. *op cit*.

Face à la complexité de ce terme, et ne pouvant me satisfaire de synonymes, je me tourne vers les recherches de Malabou. Celle-ci développe au début des années 2000 un projet d'approfondissement du concept de plasticité¹⁷². Le point de départ de sa réflexion, remontant celles de penseurs du XIX^e siècle, témoigne que la plasticité n'est pas une idée propre au XXI^e siècle, s'il était nécessaire de le préciser. Malabou aperçoit en revanche qu'en ce début de siècle, l'usage de ce terme s'étend, faisant travailler des domaines nouveaux tels que le *management*¹⁷³. Le résultat de sa recherche est des plus surprenants. Elle avance qu'il s'agit non plus seulement d'un concept, mais bien d'un paradigme de la trace et l'écriture que Jacques Derrida déploie dans les années 70 à partir d'une lecture de Sigmund Freud¹⁷⁴. Ce paradigme est pour Malabou obsolète. Il a laissé lentement la place au modèle de la prise de forme. Il faut constater désormais la disparition de la logique de la trace et de l'inscription au profit d'une conception mouvante des choses et de la pensée. Ce changement de paradigme est d'autant plus intéressant que le concept même de plasticité est caractérisé par sa fluidité et son polymorphisme¹⁷⁵. Ceci fait de la plasticité un sujet à penser en permanence.

¹⁷² Catherine Malabou est l'auteur d'une thèse de doctorat éclairant le concept de plasticité au sein de l'œuvre de Hegel et de la philosophie moderne.

¹⁷³ Entretien avec Catherine Malabou, fondation Agalma. Cette fondation suisse est un espace de recherche entre psychanalyse, science, art, culture et société. <https://www.agalma.ch/entretien-avec-catherine-malabou/>

¹⁷⁴ DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*, éditions de minuit, 1967.

¹⁷⁵ Catherine Malabou argumente ce caractère changeant en commençant par l'approche étymologique : « Il faut signaler tout d'abord que les significations courantes de la plasticité n'ont cessé et ne cessent d'évoluer, ce qui est déjà, par soi, symptomatique. Permettez-moi de rappeler ces significations. "Plassein", en grec, signifie modeler. *To plastēs* désigne le modelleur, *to plasma* : l'objet modelé. La "plastique" signifie l'art de l'élaboration des formes, plus particulièrement la sculpture ; elle dit aussi l'équilibre et la beauté des formes. L'adjectif "plastique" a deux significations opposées : d'une part "susceptible de changer de forme", malléable ; la cire, la terre glaise, l'argile, sont dites plastiques ; d'autre part, "susceptible de donner la forme", comme les arts plastiques ou la chirurgie plastique. Est dit plastique généralement le support qui est susceptible de garder la forme qu'on lui a imprimée, en ce sens plastique s'oppose à élastique, à visqueux ou encore, même, à polymorphe. Le substantif "plasticité" désigne le caractère de ce qui est plastique, c'est-à-dire de ce qui est susceptible de recevoir comme de donner la forme. Ce registre du modelage excède le strict cadre esthétique, puisque la plasticité désigne aussi le façonnement par la culture ou l'éducation (on parle de la plasticité du nourrisson, de l'enfant, de la plasticité du cerveau). D'une manière générale, la plasticité caractérise la faculté d'adaptation, comme en témoignent les expressions de plasticité animale ou de plasticité du vivant. Enfin, la plasticité désigne, en histologie,

*Dans la mesure où la plasticité désigne tout ce qui a trait à l'émergence de la forme en général, il est extrêmement intéressant d'assister à l'émergence de la forme de la plasticité elle-même, à sa métamorphose en concept.*¹⁷⁶

Catherine Malabou

Avant de voir de quelle manière ce paradigme fait travailler la théorie de la photographie, précisons davantage le concept qui le sous-tend. Malabou a travaillé à comprendre ce concept à partir de différents domaines et contextes sociétaux. Pour cela, elle s'appuie, par exemple, sur la neurologie, la psychologie et bien sûr les arts plastiques¹⁷⁷. Il est clair que l'usage et le sens de ce concept ne sont pas identiques selon les contextes. Toutefois, on peut dire que l'essence de la plasticité, et ce de la manière la plus réductrice, désigne ce qui relève de l'apparition de formes. Comme nous l'avons vu précédemment, la plasticité est aussi reprise dans le champ de l'esthétique par Georges Didi-Huberman. Dans ce texte où il manie abondamment la plasticité, il exerce sa pensée à partir de la cire. À la fois matériau et technique, elle illustre pour lui un usage actualisé de la plasticité. Malabou dans son analyse note le déplacement du concept opéré par Didi-Huberman qui lui paraît pertinent. Elle explique : « La cire n'est pas seulement porte-empreinte ou formation d'empreintes : elle est capable de donner à voir l'empreinte elle-même, non pas l'empreinte de quelque chose dont elle ne serait que le mime, ou le double, comme on la considère

la capacité des tissus à se re-former après avoir été lésés, les processus de cicatrisation et de guérison. J'en viens maintenant aux significations plus récentes : le plastique et le plastic. Le "plastique" est une matière de synthèse susceptible de prendre forme et propriétés diverses suivant les usages auxquels elle est destinée. Le plastique renvoie ainsi au substitut, à l'imitation ou à l'ersatz. Enfin, le "plastic", d'où viennent "plastiquage", "plastiquer", est une substance explosive à base de nitroglycérine et de nitrocellulose capable de susciter de violentes détonations. » MALABOU, Catherine, *Plasticité*, éditions L. Scheer, septembre 2000.

¹⁷⁶ MALABOU, Catherine. *op.cit.*

¹⁷⁷ *Plasticité*, sous la direction de MALABOU, Catherine. Actes de colloque, éditions L. Scheer, septembre 2000. Le colloque s'est tenu au Studio national des arts contemporains du Fresnoy en 2000.

habituellement, mais le pur frayage de l’empreinte, ou de la trace, en l’occurrence la pure écriture de la souffrance.»¹⁷⁸ Toutefois, la proposition de Didi-Huberman ne semble pas suffisante. Le changement de paradigme n’intervient pas encore, puisque la plasticité est toujours marquée par l’empreinte, autrement dit par la trace et le signe.

Les photographies tridimensionnelles s’inscrivent, selon moi, dans le paradigme de la plasticité. La photographie n’est plus seulement une trace, un signe comme les approches sémiologiques barthienne ou kraussienne l’ont démontré. De plus, ce paradigme s’accomplit à plusieurs niveaux de la photographie tridimensionnelle.

Certes la première acception déjà évoquée est que la plasticité caractérise une mise en forme, une action sur la matière, analogue à ce que l’on peut rencontrer en sculpture et qui apparaît renouvelé par la photographie tridimensionnelle. Dans ce cas, il est manifeste que les artistes travaillent d’une part la forme de leurs images et d’autre part font de l’image photographique un matériau plastique, apportant des couches supplémentaires de sens aux œuvres.

Un autre aspect de la plasticité à l’œuvre dans les pratiques photographiques tridimensionnelles est celui de sa qualité d’adaptation, de sa résilience dans un nouveau milieu. Pour une part, la photographie tridimensionnelle s’acculture au champ des arts plastiques. Ainsi, elle se nourrit des pratiques et des usages d’autres médiums dont la photographie s’est rapprochée. Je constate, par exemple, dans les formations en arts visuels et arts plastiques, une égalité de traitement pour les artistes en devenir. La photographie est un médium parmi d’autres. Je suppose que l’horizontalité proposée par les enseignements favorise la transversalité dans les pratiques artistiques. Mais l’adaptation la plus manifeste intervient lorsque les œuvres évoluent pour s’insérer dans le lieu d’exposition. Le cas de l’exposition *PHOTO-dimensions*, qui appartient à mon projet de recherche, est tout à fait intéressant. Dans ce projet, Felicity Hammond et Bianca Pedrina ont toutes deux adapté l’une de leurs œuvres aux conditions de la Galerie Commune. Ceci m’amène à envisager d’ailleurs un nouvel horizon pour penser la photographie tridimensionnelle, celle d’une pratique

¹⁷⁸ MALABOU, Catherine. « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, vol. 20, no. 2, 2005, p. 31-39.

située¹⁷⁹. En pensant la photographie par ce paradigme, celle-ci gagne une certaine autonomie. Si elle n'est plus assujettie à un réel dont elle est la trace, alors la photographie peut aussi travailler ce réel. On ne peut dès lors plus attribuer une quelconque objectivité à la photographie. Il s'agit davantage d'un équilibre entre la subjectivité de l'artiste et les matériaux qui ont leurs propres formes et desseins. Enfin, ces pratiques photographiques ont une définition pour ainsi dire instable. Les cartes visuelles¹⁸⁰ que j'ai conçues comme outils et qui présentent mon corpus témoignent de la diversité de ces pratiques. Qui plus est, la production des artistes ne se fige pas. Ces dernières années, j'ai observé et consigné leurs évolutions dans le but de faire progresser l'étude avec les œuvres. La plasticité est aussi lisible dans une perspective temporelle, Malabou le souligne dans l'approche hégélienne du concept. D'une certaine manière, la plasticité « dit » le temps¹⁸¹. Ainsi, la contemporanéité de l'étude que je présente ici et sa construction en temps réel rendent aussi mon entreprise d'analyse tout aussi plastique.

LA MATERIALITE

Letha Wilson crée des œuvres photographiques tridimensionnelles, qui catalysent selon moi plusieurs des acceptions et imbrications qu'implique la notion de matérialité. Lorsque j'observe, par exemple, *lao Valley Concrete Bend*¹⁸² (2014), mon regard s'arrête longtemps sur les textures et les matières de l'œuvre. On perçoit deux tirages photographiques, l'un pris dans le bloc de béton, l'autre transféré.

¹⁷⁹ Je reviens sur ce point au dernier chapitre de la Partie 3.

¹⁸⁰ Il s'agit de projections spatialisées de reproductions d'œuvres issues de mon corpus de recherche. Ce sont des « atlas » ou planches de recherches qui me permettent d'appréhender plastiquement mes axes de réflexion.

¹⁸¹ MALABOU, Catherine. *op.cit.*. « La plasticité caractérise justement ce lieu où le temps s'incorpore subjectivement dans le vœu d'avenir. Elle a donc toujours, au sens fort, vocation temporelle. La plasticité est le corps du temps ou le temps devenu corps. »

¹⁸² *lao Valley Concrete Bend* (2014). Tirage C-print unique, émulsion de transfert, béton, cadre en aluminium. 71,1 x 61 x 2,6 cm



56 Letha Wilson, *laoValley, Concrete Bend*, 2014, Tirage C-print unique, émulsion de transfert, béton, cadre en aluminium

Cette œuvre appartient au grand ensemble d'œuvres dans lesquelles l'artiste¹⁸³ rejoue un processus de création qui consiste à faire rencontrer des tirages photographiques et du béton. Dans cette pièce, on perçoit différentes matérialités du tirage photographique, tantôt brillant et paraissant emprisonné, tantôt opaque, comme absorbées par la matière minérale. D'une part, le concours du béton attire d'emblée l'analyse vers l'observation des matières et des matériaux. Par-là, en tant qu'observatrice, je vais considérer à niveau équivalent le béton et les photographies. Je m'interroge alors : en quoi le tirage photographique sur papier brillant et le transfert photographique sont-ils des matières et des matériaux¹⁸⁴ ? Je pourrais ajouter par ailleurs que les images donnent à voir des surfaces végétales, qui fonctionnent comme des motifs couvrants qui saturent l'image. D'autre part, l'artiste nous met aussi face à des qualités d'objets tout à fait différents. Le tirage C-print est synonyme d'une grande qualité de l'image et d'une certaine durabilité du support. Quant au transfert, c'est une migration de l'encre, la manifestation d'un déplacement de la surface de l'image. Par ce procédé, Letha Wilson transpose l'image vers un matériau pérenne, le béton, particulièrement apprécié pour sa solidité. Il est un matériau de notre paysage urbain, alors que l'artiste s'appuie sur une imagerie du paysage naturel.

L'idée de matérialité pointe lorsqu'il s'agit d'analyser et de décrire ces pratiques photographiques. Le terme en lui-même n'est pas un enjeu nécessairement identifié par les artistes¹⁸⁵ a priori. Elles n'ignorent pas son émergence, bien sûr. Quand bien même, il n'est pas un préalable aux productions, mais bien un objet à penser à partir des œuvres. Qu'entend-on par matérialité et en particulier dans les œuvres d'art ? Prenons un temps pour remettre cette notion dans le contexte de l'art puis de la photographie.

¹⁸³ Letha Wilson travaille ce procédé particulier dans un grand nombre d'œuvres depuis 2012. On ne peut pas pour autant parler de série.

¹⁸⁴ La distinction entre matière et matériau sera discutée un peu plus loin dans ce chapitre.

¹⁸⁵ Je m'appuie pour cela sur six entretiens menés avec Felicity Hammond, Constance Nouvel, Noémie Goudal, Bianca Pedrina, Aurélie Pétrelet et Letha Wilson.

*For a start, materials are neither objects nor things.*¹⁸⁶

Petra Lange-Berndt

La matérialité est relative à la matière et aux matériaux, qui ne sont « ni des objets ni des choses », comme l'énonce très simplement Petra Lange-Berndt¹⁸⁷. Alors, de quoi s'agit-il ? Les matières sont des substances sujettes au changement que ce soit par la manipulation, l'interaction avec leurs environnements ou des réactions chimiques. L'historienne de l'art Monika Wagner¹⁸⁸ a étudié de près les matériaux dans l'art contemporain. Elle résume ainsi : « En général, le matériau, contrairement à la matière, ne désigne que les substances naturelles et artificielles destinées à un traitement ultérieur. Les substances et les objets qui constituent le matériau sont soumis à une transformation par le biais d'un traitement... »¹⁸⁹. La matérialité se réfère à quelque chose de tangible, c'est-à-dire de ce qui pourrait être touché, de ce qui est palpable. Elle participe d'une expérience sensible. Depuis l'antiquité, le matériel et le matériau vont de pair avec le concept de « forme ».¹⁹⁰ Étonnamment, le terme est aussi synonyme de « réalité ». Dans le champ de l'art contemporain, la matérialité est un concept pourtant en marge dans la critique et la théorie selon Petra Lange-Berndt.

¹⁸⁶ « *Pour commencer, les matériaux ne sont ni des objets ni des choses.* »

LANGE-BERNDT Petra. *Materiality*, Documents of Contemporary Art, White Chapel, 2015, p.13

¹⁸⁷ Petra Lange-Berndt est maître de conférences en Histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université d'Hambourg et mène des recherches sur les études matérielles en Histoire de l'art. Elle est co-auteure de *Sigmar Polke : We Petty Bourgeois ! Contemporaries and Comrades, the 1970's* (2011). Elle est l'auteure d'une anthologie de textes ayant attiré à la matérialité : *Materiality*, Documents of Contemporary Art, éd. White Chapel, 2015.

¹⁸⁸ Monika Wagner est une historienne de l'art allemande, professeure à l'Université d'Hambourg, qui s'est intéressée à la diversification des matériaux dans l'art contemporain. Elle en dresse une iconologie dans son ouvrage *Das Material in der Kunst : Eine andere Geschichte der Moderne* (Munich, 2001).

¹⁸⁹ WAGNER, Monika, « Material » in Karlheinz Barck, *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, vol.3, 2015. Traduction dans LANGE-BERNDT Petra. *Materiality*, Documents of Contemporary Art, éd. White Chapel. p.26

¹⁹⁰ *Ibid.* p.26.

Cette considération serait classée à tort, selon l'auteurice, dans les préoccupations formalistes, issues du modèle moderniste de Clement Greenberg.

Pourtant, les termes de « matériaux », « matériels » et « matérialité » apparaissent de plus en plus dans les écrits sur la photographie contemporaine. On les observe en particulier lorsque la critique et la théorie tentent de décrire par le langage une photographie où les aspects matériels sont en jeu. La physicienne et philosophe Karen Barad¹⁹¹ diagnostique qu'un engagement concret d'un artiste et de ses œuvres dans la matérialité constitue une forme critique du logocentrisme général, c'est-à-dire de la prévalence du langage sur les choses. L'ironie du sort veut que l'on discute encore du choix des mots pour traiter d'œuvres qui les mettent peut-être à distance.

Lorsqu'il s'agit d'image, Victor Cousin¹⁹², par exemple, écrit poétiquement qu'« invinciblement l'image matérielle frappe de matérialité son sujet »¹⁹³. Il nous semble qu'il s'agit de ce que Bill Brown appelle un « effet de matérialité »¹⁹⁴. Cet effet est à rapprocher du trompe-l'œil. Il cherche à convaincre de la réalité de quelque chose. Celui-ci émane de la représentation, de ce qui est imagé. Pour aborder cette question sous l'angle de la photographie, il s'agit avant tout de choisir ce que l'on regarde. Donc, selon le point d'entrée dans la théorie de la photographie, la matérialité a tout à voir avec la photographie ; ou au contraire, rien du tout. Lorsque l'on considère strictement ce qui se passe à l'intérieur de l'image, c'est-à-dire de la représentation, alors la matérialité est un enjeu secondaire. Cela relève de la bien connue

¹⁹¹ Karen Barad est professeure d'études féminines, de philosophie et d'histoire de la conscience à l'Université de Californie à Santa Cruz, notamment connue pour sa théorie du « réalisme agential ». Bien sûr, cette figure du féminisme a une approche toute particulière de la matière. Physicienne de formation, elle aborde le concept de matérialité par la philosophie et l'épistémologie, c'est-à-dire l'étude critique des sciences et des connaissances scientifiques. Dans les théories de Barad, les choses et les objets ne précèdent pas leur interaction. Elles n'existent que par celles-ci. Ainsi, la matière est active, vivante et fonctionne par relation à son environnement.

¹⁹² Victor Cousin est un philosophe français du XIXe siècle.

¹⁹³ COUSIN Victor. *Histoire de la philosophie au XVIIIe siècle*, t.2, 1829, p.368. Cette citation est reprise par plusieurs encyclopédies et dictionnaires lorsqu'il s'agit d'illustrer le terme de « matérialité ».

¹⁹⁴ BROWN, Bill. « Materiality » in MITCHELL, W.J.T. & HANSEN, Mark B.N. *Critical terms for Media Studies*, Chicago University Press, 2010.

transparence de la photographie. Il s'agit d'un « mythe de la reproduction neutre et mécanique de la réalité »¹⁹⁵, dénoncé par Alexander Streitberger, et qui est remis en question dans les débats actuels autour de la photographie, que ce soit au regard de pratiques photographiques contemporaines ou en reconsidérant les photographies antérieures comme celles de l'art conceptuel.

La notion de matérialité me semble primordiale à aborder depuis le point de vue des artistes en regard de celui de la critique d'art. Lors des entretiens avec des artistes qui pratiquent la photographie tridimensionnelle, je leur ai directement adressé une question relative au concept de matérialité. La variété des réponses et les notions complémentaires abordées à ces occasions enrichissent nettement les nuances à apporter à cette question. De plus, le fil des conversations m'amenait à approcher ce sujet dans des contextes d'énonciation variables et relatifs aux pratiques propres à chacune. Leurs remarques et leurs analyses sont alors nécessairement situées¹⁹⁶.

Chaque artiste m'invite à reconsidérer les présupposés inhérents à la matérialité. Noémie Goudal, par exemple, m'avoue d'emblée qu'elle n'utilise pas ce terme pour décrire ses œuvres. Est-ce pour autant une notion à mettre de côté ? En poursuivant la discussion, elle m'explique que, selon elle, la matérialité de ses œuvres se situe dans les sculptures et volumes qui supportent ces photographies¹⁹⁷ et non au sein de l'image même. En effet, à cet endroit de son travail, on est bien face à de la matière transformée telle qu'on le comprend dans le paradigme sculptural. Goudal reste attachée au tirage photographique bidimensionnel, sur lequel elle n'intervient pas. Sa pratique tridimensionnelle a lieu en amont, dans le processus de création de l'image, c'est-à-dire dans sa composition en couches photographiques (images-insert). Puis, une seconde phase de mise en espace s'accomplit en aval dans le temps des expositions¹⁹⁸. Pour elle, l'idée d'un traitement de la « matérialité de l'image » n'a pas de sens dans sa pratique. L'artiste soumet l'hypothèse que les gestes

¹⁹⁵ STREITBERGER, Alexander. « Esthétique situationnelle. Les photos-objets conceptuelles de Victor Burgin et Michael Kirby » in *Photo/Objet/Concept, op cit*, p.19-20.

¹⁹⁶ J'entends par là que les artistes étayent leurs réponses en exemplifiant le concept par leurs œuvres.

¹⁹⁷ Noémie Goudal fait une distinction très nette entre les photographies en image-insert, sur des structures en volume ou non, et les photographies qui résultent de son processus de composition (le couple image-insert et image-contexte).

¹⁹⁸ Dans un développement ultérieur sur le concept d'œuvres situées, je reviendrai sur les recherches scénographiques diverses auxquelles s'emploie Noémie Goudal depuis 2017.

artistiques agissant sur la matérialité de l'image sont ceux qui interviennent sur la matière ou sur la surface de l'image (couper, froisser, coudre, etc.). On retrouve d'ailleurs ce type d'intervention dans les œuvres de Pedrina. Je comprends alors que Goudal distingue son approche photographique, de son approche plastique. La matérialité est circonscrite à la matière. Elle ramène la question posée vers l'objet, car c'est pour elle l'endroit le plus important dans le travail de la présence photographique. Ceci ouvre un autre champ de réflexion que j'ai en partie traité en remontant les parentés de ces pratiques photographiques et que l'on poursuit plus loin à travers le concept de physicalité.

La critique met volontiers en avant le travail de la matière, lorsqu'il s'agit de commenter les œuvres de Constance Nouvel. L'artiste m'explique elle-même qu'elle procède à un « jeu de matière »¹⁹⁹. Pour autant, le concept de matérialité ne serait-il pas opérant ? Quand je lui ai proposé de réfléchir à partir de cette notion, l'artiste s'en est emparée pour l'associer à l'imaginaire²⁰⁰. Insister sur la matérialité de ses photographies est un moyen pour elle de mettre en tension le « réel objectif » si l'on peut dire, et notre perception de celui-ci qui est altérée par l'intermédiaire de la photographie.

*La matérialité n'est pas là pour donner corps à l'image, mais plutôt pour rendre les choses présentes autrement.*²⁰¹

Constance Nouvel

Constance Nouvel aborde ici le point central de mon exposé sur la présence de la photographie qui est sous-tendue par des mécanismes intrinsèques aux œuvres et aux processus de création. Il me semble que l'artiste envisage que la photographie, par cette approche de la matière, ré-agence le réel pour elle-même et pour les spectateurs. Ses œuvres sont le relai d'une perception altérée qui peut ouvrir notre rapport au monde qui nous entoure.

Au moment d'évoquer avec Felicity Hammond la dimension matérielle et la notion de matérialité au regard de sa production artistique, je choisis d'y entrer en proposant

¹⁹⁹ Entretien avec Constance Nouvel, volume des Entretiens.

²⁰⁰ « Bien qu'on mette souvent la matérialité en opposition avec ce rapport à l'imaginaire, en fait, elle ne fait que déclencher une autre manière d'appréhender le réel. » Constance Nouvel. Entretien du 7 juillet 2020.

²⁰¹ Idem.

l'hypothèse de différents niveaux de matérialités au sein de ses œuvres. En effet, les installations photographiques de l'artiste sont particulièrement hétérogènes et complexes. Dans l'installation *Public protection private collection*²⁰², par exemple, Hammond utilise des matériaux de construction divers, des photomontages en tirage C-print et des sculptures photographiques sur vinyle. Encore une fois, dans ce projet, l'artiste détourne l'imagerie des promoteurs immobiliers aux paysages pastels et ensoleillés pour faire pénétrer le spectateur dans un couloir teinté de bleu, comme dans un espace virtuel. Celui-ci est empreint de l'esthétique de la ruine qu'elle a plusieurs fois explorée. La variété des matériaux et des formes de propositions photographiques, tant par la qualité des tirages que par les manipulations que ceux-ci subissent ou non, interroge le rôle et la valeur de chaque élément de l'installation. Felicity Hammond rebondit d'ailleurs rapidement sur l'idée de *hiérarchie* dans ses images qu'elle entend dans ma question. Ce retour d'analyse de l'artiste-chercheuse est frappant. En effet, y a-t-il une hiérarchie ? Si tel est le cas, quelle en est sa nature ?

Elle cherche alors à y répondre. Au début de ses expérimentations, l'artiste reconnaît que les qualités et les matérialités qu'elle conférait à chacun des éléments de ses installations immersives : relevaient de l'intuition. Voici ce qu'elle m'explique à partir de l'exemple d'une de ses œuvres.

²⁰²*Public protection private collection*, 2016. Tirage sur vinyle, bois, impressions photographiques sur acrylique, impression de type C, isolation thermique, béton, lumières à bandes, bâches de protection, mousse.



57 Felicity Hammond, *Public protection*, private collection, 2016, Vinyle, bois, tirages photographiques sur acrylique, tirages de type C, isolation thermique, béton, bandes lumineuses, feuilles de poussière, mousse



58 Felicity Hammond, détail de *Public protection*, private collection, 2016

*When I think back to the work Public protection private collection that I made - which was in 2016, so still relatively early on in me figuring these processes out - I showed one work as a frame image and it sat within this like of installation of photographic objects or screening objects (whatever we going to call them) and this immersive installation as well. Looking back, I don't really know why different materials were given to different thing. Moving forward, I'm thinking about that more. I'm thinking of the value of images. Why do I place more on, maybe like a photographic collage that I do in a photograph of a computer generated images that have been printed as an object. I'm thinking there is a kind of consistency in materials in order to, sort of, strengthen these installations and perhaps the view they're viewed. [...]*²⁰³

Felicity Hammond

Regarder son travail depuis l'angle de la matérialité est, en partie, ce qu'elle tente aujourd'hui de démêler dans son travail académique en recherche-crédation²⁰⁴. Ainsi, lors de notre échange, elle insiste sur les différents matériaux qu'elle utilise. Elle désigne certains comme « photographiques » et d'autres « non-photographiques ». Elle évoque ici le fait que ses installations sont ce que le monde anglophone qualifie de « mixed-media ». En effet, dans ses œuvres installées l'artiste mélange fréquemment des tirages photographiques « conventionnels » et d'autres tirages sur matières plastiques issues du monde du « merchandising » publicitaire, et par ailleurs le bois, le métal, la peinture et les autres

²⁰³ « Quand je repense à l'œuvre *Public protection private collection* que j'ai réalisée en 2016 — donc encore relativement tôt dans ma compréhension de ce processus — j'ai montré une œuvre comme d'image encadrée qui s'inscrivait dans cette sorte d'installation d'objets photographiques ou "screening object" (quel que soit le nom qu'on leur donne) et à la fois inscrite dans une sorte d'installation immersive. Avec le recul, je ne sais pas vraiment pourquoi tels matériaux ont été donnés à telles choses. En progressant, je pense davantage à cela. Je pense à la valeur des images. Pourquoi est-ce que je donne plus de valeur, peut-être, à un collage photographique qu'à une photographie d'images générées par ordinateurs imprimées [et façonnées] comme un objet. Je pense qu'il y a une cohérence dans les matériaux pour, en quelque sorte, renforcer ces installations et peut-être la perception qu'on en a. » Felicity Hammond, propos rapportés de l'entretien réalisé le 2 décembre 2019.

²⁰⁴ Felicity Hammond a mené une recherche de doctorat financée TECHNE, au Contemporary Art Research Centre de la Kingston University au Royaume-Uni. Elle est à présent titulaire du titre de docteur.

matières minérales qui peuvent composer ses sortes de dioramas. Dans les œuvres de Hammond, les matériaux sont matière à penser, pour l'artiste, comme pour ses commentateurs. « Pourquoi un matériau se heurte-t-il à un autre ? Qu'est-ce qu'il représente ? Qu'est-ce qu'il met en avant ? Pourquoi certains sont-ils plus photographiques que d'autres ? »²⁰⁵. Toutes ces interrogations traversent le processus de création et le discours sur ses œuvres.

Pour Pedrina, la matérialité de ses photographies est en relation directe avec l'espace, et la perception du spectateur. Cette qualité de l'œuvre aiguise les capacités d'observation du spectateur. Elle engage à conscientiser l'acte de perception. La position de Pedrina s'approche de celle de Nouvel. Elle précise que son attention à la matérialité de ses images vient compléter ses choix de représentation. Cela ajoute une couche de perception supplémentaire. C'est là, il me semble, une caractéristique élémentaire des pratiques photographiques tridimensionnelles. Les spectateurs ne voient pas seulement une représentation, mais considèrent aussi des qualités matérielles de la photographie.

L'artiste propose ainsi un exemple : « Si le papier sur lequel la photographie est imprimée a des fissures, vous le percevez différemment et si l'image vous tourne le dos : comment la percevez-vous ? »²⁰⁶. Bianca Pedrina cite de manière implicite son œuvre *Spazio, solo tu* dont une partie de l'installation consiste en un papier peint qui met en abîme l'espace d'exposition. Je constate aussi que lorsque l'artiste documente son œuvre, celle-ci prend soin de photographier les endroits où la fibre du papier de l'image a cédé pour faire corps avec le mur. Le fait qu'elle montre en détail cet aspect de son œuvre témoigne de l'importance que Pedrina porte à cette présence de la matière, et de la fragilité du support. Dans son travail, le champ lexical de la matérialité est omniprésent dans ses propos et dans ses œuvres. Telle une tautologie, elle figure la matérialité par la représentation des matières et matériaux, en particulier ceux de l'architecture.

²⁰⁵ Voir l'entretien avec Felicity Hammond, Volume Entretiens.

²⁰⁶ Voir l'entretien avec Bianca Pedrina, Volume Entretiens



59 Bianca Pedrina, détail de *Spazio solo tu*, 2018, papier DIN A3, impression laser, colle, 490 x 83 x 63 cm), réalisé pour l'exposition collective à Spazio Pulpo (Centre d'art à Vienne) avec breadedEscalope et Benedikt Haid.

Enfin, il est difficile d'évoquer la matérialité en évinçant le discours portant sur la dématérialisation des images et de l'art introduite à la fin des années 1960²⁰⁷. Le tournant numérique de la fin du XX^e siècle a amplifié le débat. Une partie de la critique spéculé sur des liens directs entre la dématérialisation de la photographie et la « re-matérialisation » par des œuvres des photographies tridimensionnelles. Qu'en pensent les artistes ?

Lorsque j'ai abordé la question de la matérialité avec Pedrina, je lui ai présenté le concept conjointement avec l'abondance des images produites par le paradigme du numérique. Le cours de la conversation a créé la rencontre de ces deux idées. L'artiste avoue n'avoir jamais

²⁰⁷ On doit le premier écrit marquant l'apparition de l'idée de dématérialisation de l'art à Lucy Lippard et John Chandler. J. Chandler, L. Lippard (1968 [1967]), « The dematerialization of art », dans A. Alberro, B. Stimson (sous la direction de) *Conceptual Art : A Critical Anthology*, London, MIT Press, 1999, p. 46-50. In RADISZCZ, Esteban. « Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, vol. 12, no. 1, 2010, pp. 167-178.

fait le rapprochement entre cette matérialité qui pointe dans son travail photographique et le paradigme de la massification des images photographiques par l'entremise du numérique. Cette position sceptique sur l'importance du rôle du tournant numérique est partagée par Marie Auger²⁰⁸ qui explore aussi les pratiques photographiques et complète l'approche théorique de ces objets. En axant son étude sur l'histoire de l'art contemporain, elle replace ainsi les pratiques photographiques tridimensionnelles dans cette perspective.

Depuis les années 2000, de nombreux auteurs revendiquent l'idée d'une entrée dans l'ère « post-photographique » (Joan Fontcuberta), caractérisée par une production, une circulation et une consommation sans précédent des images photographiques. Suite à la généralisation du web, des réseaux sociaux, des smartphones et à l'avènement du numérique, la photographie serait sujette aux appropriations et manipulations les plus diverses et vouée à être disséminée comme jamais à travers une multiplicité de canaux. [...]

La photographie tridimensionnelle et spatialisée n'est pas une nouveauté liée à la dématérialisation numérique comme le laisse penser l'actualité des expositions consacrées à la « Nouvelle photographie ». Elle est plus vraisemblablement une tendance qui questionne le rôle et le statut de la photographie à des époques où dominent une idéologie de la dématérialisation et le sentiment diffus d'une surabondance des images.²⁰⁹

Marie Auger

La démonstration de Marie Auger est corroborée par mon étude et mon recueil de discours des artistes que j'analyse de près.

²⁰⁸ Marie Auger a soutenu une thèse à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Michel Poivert. Ses recherches portent sur les « expérimentations photographiques tridimensionnelles » aux États-Unis des années 1970 à nos jours.

²⁰⁹ AUGER, Marie. « La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain », *Focales* [En ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 28 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/focales/531>

Afin de démêler toutes les dimensions que l'on confère à la matérialité, il me semble primordial de penser celle-ci comme une tentative de renouveler notre regard sur l'image photographique. Par divers moyens, elle nous la donne à voir pour elle-même et dans ses relations à d'autres matières du vivant, du minéral ou du végétal. La photographie n'est pas une empreinte, une image du réel, mais elle est bien réelle. Pour cela, Hammond, par exemple, lui donne des allures artificielles pour accentuer sa matérialité. Des photographies tridimensionnelles soulignent leur caractère factice par la mise en avant de leurs qualités matérielles et physiques. Paradoxalement, *a priori*, l'artificialité va à l'encontre de l'effet de réalité supporté par la représentation. On voit encore ici le mécanisme craquelant le paradigme de la transparence de la photographie.

Puisqu'il n'est ni nécessairement pensé ni moteur dans le processus de création des artistes, le concept de matérialité fonctionne, en quelque sorte, à revers. En explorant la plasticité de la photographie, les artistes en questionnent sa matérialité. C'est justement dans les pratiques où la photographie est prise comme matériau d'œuvres en trois dimensions que le concept de *physicalité* permet de poursuivre une réflexion sur l'agentivité²¹⁰ de la photographie, au-delà de la matérialité.

LA PHYSICALITE

Lorsque les artistes choisissent de tendre vers le volume et le sculptural, alors le concept de matérialité est insuffisant. Les photographies tridimensionnelles ne sont pas hors-sol. Un certain nombre d'artistes qui nourrissent cette étude attachent une importance particulière à la présence de leurs photographies dans l'espace d'exposition. Il nous faut quitter le monde de la matière pour embrasser celui de la forme et de la spatialisation.

Pour qualifier la tension et la relation des photographies tridimensionnelles à l'espace, je choisis d'utiliser le terme de « physicalité ». Celui-ci m'est apparu par les recherches de l'historienne de l'art et de la photographie Mary Statzer, et sa mise en lumière de la

²¹⁰ Le terme d'agentivité provient du champ de l'anthropologie, et l'on doit à Alfred Gell et son ouvrage *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique* d'avoir proposé une définition de l'art détachée de l'intentionnalité de l'artiste. En effet, la pertinence du terme « agentivité » réside dans le fait qu'il déplace l'accent du sujet humain intentionnel vers une diversité d'agents, qu'ils soient humains ou non humains. Ici, je propose de considérer la photographie comme l'un des agents de l'œuvre. Elle participe au façonnage et à la réception de l'œuvre.

personnalité de Peter Bunnell dans sa thèse de doctorat. Ce personnage est le commissaire de l'exposition *Photography into Sculpture*²¹¹. Le terme abonde dans l'étude de Statzer et se fait l'écho de Bunnell.

*Bunnell argued that to look at photography as printmaking in this way emphasized its physicality and made "the medium visible", whereas the so-called "straight" approach seeks to make it invisible.*²¹²

Mary Statzer

Bunnell utilise le terme de « physicality » à de nombreuses reprises dans le paratexte de l'exposition et dans ses entretiens. Dans le contexte étasunien, « physicality » est une terminologie anglo-saxonne fréquemment utilisée dans la critique de la sculpture et des œuvres relevant de l'espace. Dans les années soixante-dix, le jeune commissaire d'expositions assistant au MoMA déplace donc cet outil conceptuel vers le champ de la photographie. En français, il est rare d'user du terme « physicalité » dans le vocabulaire des arts plastiques et de la photographie. L'anglais offre parfois des terminologies plus fines qu'en français, je pense notamment à « image » et « picture » remarquablement distingués par W.J.T Mitchell et que j'aborde plus loin. Dans notre cas, « physicality » sème le doute, puisqu'il pourrait être traduit aussi bien par « physicalité » que « corporalité » ou encore « corporéité »²¹³. Le corps, quel qu'il soit, engage à la physicalité. Dès lors, l'objet considéré

²¹¹ *Photography into Sculpture*, MoMA, New-York, avril 1970. Exposition décrite en Partie 1, chapitre 1. On a pu revoir cette exposition en forme de « reenactment » entre 2010 et 2012, sous le titre de *The Photographic Object 1970* en 2011, proposée par la galerie de Los Angeles Cherry and Martin.

²¹² « Bunnell a fait valoir que le fait de considérer la photographie comme une technique d'impression soulignait sa physicalité et rendait "le médium visible", alors que l'approche dite "linéaire" cherche à le rendre invisible » (*Photography as Printmaking* press release, p, 1, registrar exhibition files, exh. #853, Museum of Modern Art Archives, New York.) ».

STATZER, Mary. « *Photography into Sculpture* » : *Peter Bunnell, Robert Heinecken and Experimental Forms of Photography Circa 1970*, soutenue en 2015 à l'Université d'Arizona ; Thèse de doctorat dirigée par Sarah Moore.

²¹³ Corporalité et corporéité désignent spécifiquement ce qui a un corps biologique (humain ou non-humain). Prenons un temps pour les éclaircir. Marie de Hennezel, écrivaine et psychologue, tentant de décrire le corps vieillissant les résume ainsi : « Porter son attention du "corps que l'on a" au "corps que l'on est", de la corporéité à la corporalité, est une manière de négocier ce passage ». La corporéité relève du corps objectif et

est pris dans une relation à un espace. Et c'est bien cela qui m'intéresse, précisément parce que les œuvres qui nous occupent prennent sens dans l'espace d'exposition. Par-delà les conditions spatiales, la physicalité prend aussi en compte la réception de l'œuvre. Dans l'analyse de la physicalité d'une œuvre, je m'intéresse à l'expérience sensorielle de l'œuvre, évidemment influencée par l'architecture environnante. Ce caractère de la physicalité n'est pas propre à la photographie tridimensionnelle. On retrouve ce concept comme un outil par exemple pour l'étude de manuscrits médiévaux. Pour un historien, la physicalité permet de diriger l'analyse vers les qualités de l'objet. De la même façon, penser la forme et sa physicalité permet de mettre à distance la représentation, pour un temps. Ainsi, «les propriétés physiques sont comprises comme toutes sortes de manifestations basées sur l'expérience sensorielle d'un objet donné.»²¹⁴ Dans l'un des entretiens avec des artistes de l'exposition *Photography into Sculpture*, menés par Statzer, la prévalence de la réception est exprimée par l'artiste Robert E. Brown. À ce moment de la discussion, il est question de l'évolution de ses œuvres après cette exposition manifeste. Brown a en effet développé des œuvres photographiques aux dimensions monumentales, entrant davantage en relation avec l'architecture. Dans ce cas précis, la création d'un photo-mural²¹⁵, il y a même d'abord un rapport physique à l'œuvre au moment de sa production. Ceci s'applique alors au corps et au ressenti de l'artiste. Ensuite, la physicalité résulte de la tension de l'œuvre et l'espace perçu par l'observateur.

Mary Statzer : « Did you like working at scale, with the physicality of it ? »
Robert E. Brown : « Yes, working with black and white mural paper was very exciting, a very physical experience. It also provided the viewer with more of a confrontational experience with a photograph. I had tired of the

la corporalité est une considération d'un corps pris dans les perceptions.

²¹⁴ TSAKOS Alexandros, « Materiality and Physicality of Medieval Manuscripts from Christian Nubia », *Cahiers d'études africaines*, 2019/4 (n° 236), p. 967-992. URL : <https://www-cairn-int-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2019-4-page-967.html>

²¹⁵ L'œuvre évoquée est *Cinder Block Room*, conçu pour le Young Museum en 1974. Il ne m'a pas été possible d'obtenir une reproduction de cette œuvre. Elle n'est pas non plus disponible dans les ouvrages de Mary Statzer.

*persistent, although comforting, feeling one gets from looking at a miniaturization of something.*²¹⁶

En photographie, la physicalité a plusieurs échelles. De la dimension de la main lorsqu'il s'agit d'un tirage au format carte postale, d'un tableau photographique²¹⁷ aux dimensions imposantes, jusqu'aux sculptures ou installations photographiques qui peuvent atteindre des dimensions monumentales. Je propose alors deux axes pour aborder cette notion. On peut, d'une part, prendre l'étalon du corps du spectateur en passant par le canal sensoriel. Pour cela, il peut être nécessaire de prendre de la distance avec la représentation et se concentrer sur l'objet. C'est également le mouvement de pensée que propose W.J.T Mitchell en distinguant « image » et « picture ». La picture est pour lui « un objet matériel, une chose que vous pouvez bruler ou abimer. L'image est ce qui apparaît dans une picture et qui survit à sa destruction — dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias »²¹⁸. Pour accéder à l'œuvre en passant par la physicalité, le spectateur ou le commentateur doit regarder la photographie comme un objet matériel. D'autre part, on peut mesurer la physicalité d'une œuvre par rapport à son environnement, c'est-à-dire la manière dont elle souligne ou met en évidence l'architecture qui l'entoure. Les œuvres photographiques *in situ* nous aident à comprendre cette relation.

²¹⁶ « MS : Avez-vous aimé travailler à grande échelle, avec la physicalité de celle-ci ?

REB : Oui, travailler avec du papier peint noir et blanc était très excitant, une expérience très physique. Cela a également permis au spectateur de se confronter à une photographie. J'en avais assez de cette sensation persistante, bien que réconfortante, que l'on ressent en regardant une miniaturisation de quelque chose. » STATZER, Mary. *op.cit.* p.187

²¹⁷ Le tableau photographique est une appellation proposée par Jean-François Chevrier et reprise depuis par de nombreux artistes et critiques.

²¹⁸ MITCHELL W.J.T. *Iconologie : image, texte, idéologie*, Éditions Les prairies ordinaires, 2009 (traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth).

En français, la physicalité est un anglicisme qui n'a pas encore reçu d'usages courant ou spécialisé, à quelques exceptions près. On retrouve des occurrences de ce terme dans le champ de l'anthropologie. Le philosophe et anthropologue Philippe Descola l'utilise pour désigner à la fois la forme extérieure d'un être vivant, sa substance, mais aussi la façon dont celui-ci agit dans le monde, autrement dit son agentivité.

La physicalité n'est donc pas la simple matérialité des corps organiques ou abiotiques, c'est l'ensemble des expressions visibles et tangibles que prennent les dispositions propres à une entité quelconque lorsque celles-ci sont réputées résulter des caractéristiques morphologiques et physiologiques intrinsèques à cette entité.²¹⁹

Philippe Descola

Descola distingue nettement le concept de physicalité de la simple matérialité. Selon lui, la physicalité ne se limite pas à la présence matérielle des corps, mais englobe les manifestations visibles et tangibles de l'objet ou de l'individu. La physicalité représente l'ensemble des aspects perceptibles d'une entité qui résultent de sa structure et de son fonctionnement intrinsèque. Il s'agit, certes, d'un emprunt inattendu. Pourtant, le changement de paradigme que Descola a forgé par son étude anthropologique des Indiens Jivaros Achuar²²⁰ rencontre des échos avec mon étude. Dans sa pensée, la physicalité va de pair avec l'intériorité, c'est-à-dire la conscience. Cette vision animiste et holistique considère que chaque être vivant et non-vivant est tenu dans cette dualité. Cette posture soulève des questions plus profondes, notamment celle de la séparation de la matérialité et de la spiritualité dans la pensée scientifique occidentale, à laquelle celle de l'art n'échappe pas. Dans la photographie tridimensionnelle, on touche à la dualité entre la représentation et la matérialité.

Les artistes réalisant des œuvres photographiques tridimensionnelles travaillent à

²¹⁹ DESCOLA, Philippe. *Par-delà la nature*, 2005. Éditions Gallimard, p. 211-212.

²²⁰ Les Achuar sont un peuple amérindien d'Amazonie appartenant au groupe Jivaro. Leur territoire se situe à la frontière du Pérou et de l'Équateur.

rendre la photographie présente au monde. Ils œuvrent à destination des spectateurs, chemin faisant, les photographies tridimensionnelles contribuent à façonner²²¹ l'ontologie de la photographie. Les photographies tridimensionnelles marquent les esprits par leur présence. Cette présence est le résultat de différents procédés plastiques, mais aussi de dispositifs de monstration. Il était important ici de détailler les trois concepts qui me permettent d'affiner les analyses de ces œuvres. L'emploi de ceux-ci n'est pas inédit. Ils apparaissent çà et là dans la critique d'art, mais à chaque mention, le doute plane. Ce temps pris pour les définir m'était nécessaire pour les éclaircir, surtout les nuancer. La présentation des concepts de plasticité, matérialité et physicalité est un préalable à la démonstration des techniques et des processus à l'œuvre dans les cas de photographies tridimensionnelles sur lesquels porte cette recherche. Cette plongée dans la cuisine des œuvres dirigera ensuite cette argumentation vers une considération du geste artistique et du geste photographique.

²²¹ Les artistes façonnent davantage qu'elles n'écrivent, puisque l'analyse de la plasticité a révélé l'obsolescence du paradigme de la trace.

CHAPITRE 2 :

DE LA SURFACE A L'ESPACE : APPREHENSION DES GESTES DANS LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE

Au croisement du corps et de l'image, le geste manifeste les liens complexes unissant le corps et ses représentations et suggère combien la mémoire inconsciente des images, apte à provoquer des affects, travaille les corps et les figurations du corps en mouvement.²²²

Anne Creissels

Les propos d'Anne Creissels dans l'ouverture de son ouvrage *Le Geste emprunté* contiennent toute la complexité de la notion de « geste » que je cherche à questionner au regard des pratiques photographiques tridimensionnelles.

Marcel Mauss, reconnu comme « l'anthropologue du geste », établit dans sa conférence « Les techniques du corps » (1936) que le geste est une *pratique*, tant sociale que politique. Une pratique sous-entend l'établissement d'un processus. Quand on évoque le geste dans l'art, de quoi parle-t-on ? Il est l'attitude ou le mouvement représenté, mais il est aussi celui de l'artiste sur la matière de son œuvre ou plus conceptuellement des choix de mises en forme et en espace. Quels qu'ils soient, les gestes abordés dans ce chapitre suscitent des images et de ces images résultent des gestes. Les photographies tridimensionnelles sont le fruit de processus de création variés impliquant des gestes reconnaissables. Cette étude cherche à identifier et nommer les gestes qui ont provoqué la forme au stade du processus de création. Les œuvres portent les stigmates de ces gestes et font apparaître dans l'esprit du spectateur, en image mentale, la fabrication de l'œuvre.

²²² CREISSELS Anne, *Le geste emprunté*, Paris, Le Félin, 2019, p. 12.

Le parti pris de l'expérience du geste dans l'art devient un outil d'analyse dans les années 1990 grâce aux essais²²³ du philosophe Vilém Flusser. Son étude de la gestualité est particulièrement riche pour la théorie de l'art, car il aborde divers gestes relevant de la création tels que ceux d'écrire, de fabriquer, de peindre, de filmer et de photographier. Comme il l'énonce par le sous-titre de son introduction, il prend le parti d'une « pratique de la phénoménologie des gestes ». Dans l'introduction de son recueil d'essais, le philosophe définit le champ du geste et la nature de son projet.

« [...] one way of defining « gesture » is as a movement of the body or of a tool attached with the body, for which there is no satisfactory causal explanation. To understand a gesture defined in this way, its « meaning » must be discovered. That is exactly what we do all the time, and it constitutes an important aspect of our daily lives. But we have no theory of the interpretation of gestures and are restricted to an empirical, « intuitive » reading of the world of gestures, the codified world that surrounds us. And that means that we have no criteria for the validity of our readings. We must remember this as we try, in what follows, to read gestures, to discover the affect in them. »²²⁴

Vilém Flusser

Ainsi, le geste est une action volontaire à laquelle une intention est attachée. Si les gestes sont les « expressions d'intentions », alors il est nécessaire de s'interroger sur l'intentionnalité du geste. Pourtant, l'intention ne se substitue pas à la cause. Flusser invite davantage à interpréter ces « mouvements physiques » plutôt que de convenir de leur causalité.

Je remonte ici la piste du geste — ou l'hypothèse de la gestualité — en revisitant d'abord le

²²³ FLUSSER, Vilém, *Gestures*, University of Minnesota. Edition Kindle, 1991, 2014. (En raison du formatage numérique de cet ouvrage, je renverrais à ce texte en indiquant les « emplacements » en lieu et place du système habituel de pagination.)

²²⁴ Cet ouvrage est étudié à partir de sa traduction anglaise, pour laquelle je propose des traductions françaises personnelles.

« Une façon de définir le "geste" est de le considérer comme un mouvement du corps ou d'un outil attaché au corps, pour lequel il n'y a pas d'explication causale satisfaisante. Pour comprendre un geste ainsi défini, il faut en découvrir le "sens". C'est exactement ce que nous faisons tout le temps, et cela constitue un aspect important de notre vie quotidienne. Mais nous n'avons pas de théorie de l'interprétation des gestes et nous sommes limités à une lecture empirique, "intuitive", du monde des gestes, du monde codifié qui nous entoure. Cela signifie que nous n'avons pas de critères de validité de nos lectures. Il faut s'en souvenir lorsque l'on tente, dans ce qui suit, de lire les gestes, d'y découvrir l'affect » emplacement 192

geste artistique au sens large et celui du « faire artistique ». Ensuite, j'aborderai les concepts de geste et d'acte photographiques issus respectivement de la phénoménologie flusserienne et de la théorie de la photographie. J'interrogerai la pertinence de ces concepts dans le pendant tridimensionnel des œuvres photographiques que j'étudie. Le passage de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité implique un certain nombre de gestes, comparables à la sculpture qui travaille la matière, mais pas seulement. Enfin, je propose de recenser des gestes marquants qui mènent à la tridimensionnalité dans les pratiques photographiques qui m'occupent. Il s'agit d'une étude du geste de l'artiste, comme on étudie le geste musical, c'est-à-dire de reconstituer les actions plastiques qui modèlent les formes et dont celles-ci conservent la trace et l'affect.

LE GESTE ARTISTIQUE

Le geste dans l'art est d'abord à considérer sous l'angle du geste représenté. La gestuelle de personnages est analysée par les historiens de l'art comme un registre symbolique ou par le biais de la sémiologie, c'est-à-dire dans la capacité de communication du geste. La peinture, la sculpture et la photographie recèlent de gestes représentés susceptibles de provoquer des sensations et produire du sens pour le spectateur. Les leçons d'André Chastel au Collège de France (1977-79) sur le geste dans l'art²²⁵ dressent les grandes lignes d'une telle thématique. Dans la tradition de la représentation de la figure humaine, le geste est l'expression à la fois d'une psychologie et du lien entre les éléments de la composition. Les attitudes et la gestuelle sont l'un des moyens à la disposition du peintre ou du sculpteur pour charger l'œuvre d'affect. Il s'agit d'une stratégie pour orienter la réception du spectateur et l'impact de l'œuvre. Les gestes retenus et répétés comme des motifs ou des stéréotypes dans l'histoire de l'art forment des registres sans cesse revisités. Ces gestes, dont la charge symbolique dans les représentations religieuses, va des attitudes des corps jusqu'au bout des doigts, où un index pointé devient l'élément décisif d'une composition. Chastel met en garde sur les analyses qui se focaliseraient trop sur le décryptage de l'image, négligeant d'autres approches contextuelles (historiques, sociologiques, etc.). Dans ce cas, les gestes sont figés dans des analogies à des systèmes de signes. L'image comme une phrase s'enfermerait dans une conception quasi linguistique de l'iconographie.

Cette approche ne prend pas en compte le geste du peintre ou du sculpteur et la trace qu'il

²²⁵ Le contenu de ces leçons est reporté dans l'ouvrage suivant : CHASTEL André, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.

imprime sur le matériau. La *facture* de l'œuvre est commentée, mais reste un élément périphérique dans l'observation des œuvres. À partir du XIX^e et du XX^e siècle, la facture des touches et des empattements de peinture ou des coups de burin laissés bruts ajoute une couche de lecture aux gestes dans l'art. Bien sûr, ce point est prégnant avec l'entrée progressive de l'abstraction où l'œuvre est condensée en matières et gestes. Ainsi, le travail de la matière picturale ou sculpturale, parce qu'il est une trace du travail de l'artiste, participe à la modernité. Une œuvre porte en elle la signature d'un artiste dont le travail est reconnaissable dans la chaire de l'œuvre ou à travers diverses opérations techniques dans le cas de la photographie.

Le philosophe Vilém Flusser²²⁶ approche le geste artistique selon trois axes : la communication, le travail et la gestualité en soi. Le geste pris comme élément de communication, tel un message, nourrit le champ de l'histoire de l'art. Les deux autres méritent une attention particulière dans le contexte de cette étude sur la photographie tridimensionnelle. Le rapprochement que Flusser opère avec le monde du travail permet au philosophe de former des analogies autour du concept de fabrication et de production, c'est-à-dire de faire advenir au monde des artefacts issus du travail des humains. Plus que le geste en art, il s'agit du geste de création. Laurent Jenny commente la conception flusserienne du geste de création dans son article « Réflexions sur les gestes de l'art »²²⁷.

Pour que le geste de travail coïncide avec le geste de « créer » artistiquement, il faut qu'il soit à l'écoute du matériau sur lequel il travaille.

Laurent Jenny

Avec le geste de création, la substance travaillée influe réciproquement sur la forme et le geste appliqué. Enfin, Jenny démontre de quelle façon le philosophe envisage le geste artistique comme paroxysme de la gestualité. Il envisagerait même le geste artistique comme une fin en soi. La gestualité sans « culte de l'artefact » à la manière de la cérémonie du thé dans le bouddhisme, dont l'intérêt réside dans la pratique de gestes codifiés inhérents à sa

²²⁶ FLUSSER, Vilém, *op.cit.*

²²⁷ JENNY, Laurent, « Réflexions sur les gestes de l'art » in BOLENS Guillemette, *Les gestes de l'art : [actes de la quatrième rencontre internationale Paul-Zumthor organisée à Genève du 27 au 29 novembre 2014]*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p.26.

préparation. « Creating is a processing of ideas during the gesture of making. Nor are hands creative when they force finished ideas, that is, stereotypes, onto an « ad hoc » prepared material, as is the case with industrial production. »²²⁸ nous dit Flusser. Dans une approche qu'on pourrait qualifier de post-conceptuelle, les œuvres d'art sont des émanations de leur processus de création dans lesquelles le processus visible fait œuvre.

LE GESTE PHOTOGRAPHIQUE

Flusser consacre deux textes au geste photographique. Le premier est consigné dans le recueil *Gestes* publié en 1991, le second paraît en 1993 dans *Pour une philosophie de la photographie*. Dans ses essais, Flusser emploie de manière ambivalente « geste de photographe », « geste de la photographie » et « geste photographique ». Ces différents gestes sont-ils de même nature ? La première proposition tend à traiter du geste du photographe lors de la prise de vue. D'ailleurs, la situation, qu'il décrit comme point d'ancrage de sa réflexion dans son premier essai, met en scène cela. Flusser part du processus de création pour interroger ensuite les objets qui en résultent, et non l'inverse. La seconde proposition prend la photographie comme objet disposant d'une autonomie. « Le geste de la photographie » inscrit dans le concept l'idée d'agentivité. Cette dernière est employée en guise de titre pour le chapitre de *Pour une philosophie de la photographie*. Son rôle présentatif s'arrête là, puisque par la suite, dans le corps du texte, l'expression consacrée est bien « geste photographique ». En soi, un geste photographique serait un geste relatif à la photographie. Indistinct, il est probable que ce dernier se réfère autant au processus qu'à l'objet.

Dans *Gestes*, Flusser examine l'hypothèse d'un geste photographique qu'il analyse à partir de l'objet et du processus de conception de l'image, soit ce qui se passe avant le déclenchement. Pour cela, il imagine une scène dans laquelle un photographe est au travail. Dans ce cas, le geste est celui du créateur. La construction de l'image se fait par le corps du photographe puis à travers l'appareillage. Il part d'une situation « quadridimensionnelle » qui inclut l'espace et le temps, pour se traduire, dit-il, en une « surface bidimensionnelle »²²⁹. Il propose que cette

²²⁸ FLUSSER, Vilém. *op.cit.* emplacement 873

« La création, c'est l'élaboration des images pendant le geste de faire. Les mains ne sont pas non pas créatives lorsqu'elles imposent des idées finies, c'est-à-dire des stéréotypes, sur un matériau préparé "ad hoc", comme c'est le cas dans la production industrielle. »

²²⁹ FLUSSER, Vilém. *op.cit.* emplacement 1345

posture de pensée soit une manière de « photographier métaphoriquement » le geste. Il énonce que le geste photographique est « un geste de voir ». Ce geste incite à observer quelque chose et à le fixer, c'est-à-dire à le formaliser. Il lui confère donc une forme. Le geste photographique agit dans trois directions, nous dit-il. Il s'agit d'une part d'une recherche, d'un mouvement, voire d'un positionnement vis-à-vis de la situation photographiée. D'autre part, le photographe agit sur la situation en l'adaptant, la manipulant²³⁰. Enfin, le geste photographique est marqué par une distance critique avec la situation photographiée par l'intermédiaire de l'objet. Celui-ci rend compte du succès ou de l'échec du geste par rapport aux attentes du photographe. Il conclut son essai en proposant de considérer la photographie comme un « geste de regard, de *theoria* »²³¹. Il s'appuie sur une analogie avec le concept philosophique grec. Ainsi on pourrait dire que la photographie produit des théories, c'est-à-dire des ensembles cohérents induits par l'observation et l'expérimentation²³². Rappelons qu'étymologiquement, *theoria* en grec signifie « contemplation ». Ces ensembles sont dans ce cas des images qui connaissent une existence en tant que substance matricielle (négatifs, fichiers) ou physique (tirages, etc.).

Parmi les gestes de création que Flusser explore dans son recueil d'essais *Gestes*, celui de la photographie est le plus proche d'une essence philosophique. L'idée est stimulante en cela qu'elle se décolle de l'iconographie et de la sémiologie qui s'appuient sur des systèmes de signes. L'approche philosophique ne relève pas du message de la photographie ni de ce qu'elle représente. Grâce à l'approche empirique et phénoménologique, elle est comprise par sensations. Flusser considère l'invention de la photographie comme un second événement capital dont l'impact est au moins égal, sinon supérieur à celui de l'invention de l'écriture. Il porte un intérêt particulier à la photographie. Cette invention du XIXe siècle inaugure un nouveau registre d'images qu'il désigne par l'expression *images techniques*²³³, car elle va de

²³⁰ Cette affirmation nourrit l'argumentaire contre l'idée d'une image objective. Pour Flusser, l'observation modifie le phénomène observé qu'il s'agisse de la photographie ou de toute autre forme d'observation.

²³¹ Op. cit.

²³² Il est surprenant de déplacer la question de la théorie en photographie. Au lieu de s'interroger sur le fondement d'une théorie de la ou en photographie, ou si le *photographique* est un concept théorique, le rapprochement avec la dénotation propre de *theoria* établit alors la photographie comme théorie.

²³³ Flusser décrit l'émergence d'une culture visuelle, plaçant la photographie dans un tournant historique, dans une série d'ouvrages parus en 1983, 1985 et 1987, ainsi que des volumes posthumes en 1996 et 2008.

pair avec des révolutions techniques et une nouvelle conception du travail. Il avance même qu'il est possible de philosopher par la photographie²³⁴, non seulement dans son observation, mais également dans sa pratique. Étonnant lorsqu'on sait que la tradition philosophique pense avec des mots qu'ils soient énoncés oralement ou écrits, la pratique philosophique est construite autour de la langue.

DETOUR PAR L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE

Dans la théorie de la photographie, l'on connaît davantage la notion d'acte que de geste photographique. Et pour cause, *L'acte photographique*²³⁵ de Philippe Dubois est un ouvrage de référence incontournable lorsqu'il est question de processus photographique. Entre geste et acte, la proximité terminologique paraît mince. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Gestes à l'œuvre*²³⁶, la philosophe Sarah Troche décrypte l'articulation entre geste et acte à partir de son analyse du travail du peintre britannique Francis Bacon. Cette réflexion s'inscrit dans son étude sur la part du hasard dans le geste artistique. Le geste artistique est un ensemble incertain englobant la réalisation plastique d'une œuvre.

Si l'acte est transitif, le geste est la transition accompagnée de sa déviation, constamment réorienté de l'intérieur par son effectuation même.

Sarah Troche

L'acte est qualifié de « transitif » parce qu'il tend vers un résultat. Le geste émane de l'acte selon Troche. Elle reprend les écrits de Roland Barthes dans *L'Obvie et l'obtus* (1982) pour

²³⁴ Op. cit. p.135. « ... il est possible de philosopher non seulement avec des mots, mais aussi avec des photographies »

²³⁵ DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, 1990.

²³⁶ TROCHE, Sarah, « Francis Bacon et le hasard du geste » in FORMIS Barbara, *Gestes à l'œuvre* [journée d'étude, Maison Heinrich Heine de la Cité internationale, Paris, décembre 2006], Le Havre, De l'incidence-Éditeur ESBACO, 2008.

appuyer sa démonstration²³⁷, et conçoit le geste comme un « débordement de l'acte ». Le geste se situe dans un état instable, de mouvement : la « transition ». Il est le déplacement et l'accomplissement tant physique que sémantique tandis que l'acte agit, fixe un nouvel état. Le geste porte les intentions de l'artiste. Ainsi peut-on en déduire qu'il est chargé d'affects qui mettent le processus de création en mouvement. Alors les œuvres en portent les traces, permettant l'analyse a posteriori de ces gestes, au moment de la réception. C'est la raison pour laquelle il est structurant dans l'acte de création. Ainsi, Troche expose les relations entre ces deux concepts et nous permet de distinguer leurs nuances.

À partir de sa démonstration, on comprend que l'acte photographique tend vers son résultat, c'est-à-dire l'image photographique. Telle est la posture de Dubois pour qui la photographie est une image produite par un acte. Elle est surtout un acte iconique, à la manière de *l'image-acte* de Denis Roche, dit-il. Dans sa conception, l'acte et l'image sont dans une complète indistinction. À cette lecture de *l'Acte photographique*, je comprends que la matérialité de l'image lui importe peu. Le photographique est plus qu'un qualificatif désignant la nature d'une image. Il est un concept, ou plutôt ce qu'il nomme « dispositif théorique »²³⁸, pour lequel Dubois se tourne vers Krauss afin d'approfondir la notion. Rappelons que Dubois inscrit sa réflexion sur l'image photographique dans le paradigme de la trace²³⁹, qu'il partage avec Barthes et Krauss²⁴⁰ et qui n'est plus suffisamment opérante, selon moi, pour les pratiques photographiques tridimensionnelles. Lorsque Dubois fouille cette notion d'acte photographique, la question du processus reste centrale.

Si l'on veut comprendre ce qui fait l'originalité de l'image photographique,

²³⁷ « Le geste, nous dit Barthes, est "quelque chose comme le supplément d'un acte". Si l'acte est transitif, tendu vers son résultat, le geste est la "somme inépuisable et indéterminée des raisons, pulsions, paresse qui entourent l'acte". (...) » (Barthes dans *L'Obvie et l'obtus*, 1982). *Idem* p.144.

²³⁸ DUBOIS, Philippe. *Op.cit.* p.57.

²³⁹ Plus récemment, dans un texte publié en 2006, il passe du paradigme de l'image-trace à l'image-fiction. Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 2 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/3593>

²⁴⁰ Le paradigme de la trace implique de considérer l'image photographique comme index, d'après le philosophe Pierce. Ainsi, la photographie aura toujours un rapport avec un objet réel, qu'elle entretienne ou non une ressemblance avec celui-ci. Notons que Dubois prend en compte les limites de la notion d'index photographique qui peut restreindre l'analyse à un système référentiel.

il faut obligatoirement voir le processus bien plus que le produit, et cela dans un sens extensif : que l'on prenne en charge non seulement, au niveau le plus élémentaire, les modalités techniques de constitution de l'image (l'empreinte lumineuse), mais aussi, par une extension progressive, l'ensemble des données qui définissent, à tous les niveaux, le rapport de celle-ci à sa situation référentielle, aussi bien au moment de la production (rapport au référent et au sujet-opérateur : le geste du regard sur l'objet : moment de la reprise — de la surprise ou de la méprise).²⁴¹

Philippe Dubois

Il me semble que le champ du processus de l'image photographique peut-être plus élargi que la vision ici proposée dans *l'Acte photographique*. Je propose d'explorer ce qui est en jeu en amont et en aval de « l'empreinte lumineuse ». Pour les pratiques dites anténumériques²⁴² par exemple, le choix de la technique, de la chimie ou de l'appareillage est déjà un élément du processus. Dans la photographie tridimensionnelle, le tirage ou tout autre façonnage de l'image en début de processus, puis les modalités d'exposition participent à la création de l'œuvre photographique. La prise de vue est un moment du geste photographique au sein du processus de création élargi. Bien sûr, dans son ouvrage, Dubois envisage tous les usages et destinations possibles de la photographie, ce qui peut expliquer les commentaires lacunaires sur la matérialité de la photographie. Pour lui, les moments du développement et du tirage sont une série de choix dont l'importance est semblable au regard sur l'objet photographié. Ces ensembles de choix sont influencés par les usages divers (album de famille, presse, photographie de mode ou judiciaire). Mon étude se concentre exclusivement sur des œuvres qui s'inscrivent dans le champ des arts plastiques.

Finalement, le geste photographique désigne le processus global de la prise de vue. C'est un geste qui commence par le regard, puis utilise le mouvement pour cadrer. Il est inhérent à l'acte photographique qui amène le processus jusqu'à l'objet « photographie ». La photographie tridimensionnelle poursuit le processus en associant des gestes plastiques qui viennent corroborer ou bouleverser le geste photographique.

²⁴¹ DUBOIS, Philippe. *op.cit.* p.65

²⁴² L'idée de pratiques photographiques anténumériques est proposée par Michel Poivert, que j'ai entendu pour la première fois lors de sa présentation du Collège International de Photographie du Grand Paris, lors du colloque inaugural de l'Institut pour la photographie à Lille en octobre 2018.

GESTES DE LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE

Comment passer de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité ? Plier, froisser, percer, fragmenter, sont quelques entrées du vocabulaire de gestes que j'énumère ici. Ces gestes sont inspirés de diverses pratiques plastiques. Les actions de ces gestes marquent les images. En palimpseste, leurs traces sont sensibles et perceptibles pour le spectateur, qui peut ainsi imaginer les métamorphoses auxquelles ont été soumises les photographies. Le passage du plan au volume se fait par deux approches. Une part de ces gestes a pour objet de rendre les photographiques *haptiques*. Ils font appel au sens du toucher dans la pratique du geste et éveillent des sensations tactiles au moment de la perception des œuvres. D'autres gestes sont déployés à l'étape de la monstration. Ceux-là sont en relation directe avec l'espace d'exposition. Ils travaillent la spatialité de l'œuvre photographique. Cette notion est issue du champ architectural et géographique. On parle de la spatialité d'un bâtiment dans son rapport aux activités qui s'y déroulent. S'il n'est pas exhaustif, cet inventaire met en évidence des partis pris qui me semblent essentiels dans la reconnaissance et la compréhension de ces pratiques.

Gestes haptiques

Tout d'abord, les gestes appartenant au registre de l'haptique sont ceux qui bousculent le plus les conventions de la tradition photographique. Je rejoins ce que Pierre Baumann appelle « l'haptique photographique », qu'il décrit ainsi, à partir d'œuvres de Gabriel Orozco et de la dimension deleuzienne du terme : « La raison de l'haptique photographique c'est bien d'attraper au vol un instant sculptural inaccessible (car fugace ou sans évidence artistique) enchâssé avec force dans son contexte. »²⁴³ S'il s'agit alors de question de représentation, les œuvres qui m'occupent pénètrent le champ tridimensionnel et portent « atteintes », pour ainsi dire, aux usages qui touchent à l'intégrité de l'image²⁴⁴. Je distingue trois familles de gestes :

²⁴³ BAUMANN, Pierre. « L'haptique photographique : sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique » Colloque *Le photographiable*. 27 novembre 2009 — Université de Provence Bibliothèque de l'Alcazar — Marseille.

²⁴⁴ J'entends par l'intégrité de l'image photographique celle qui est effectivement lisible dans son entièreté et complète, que ce soit à l'état de

déformation, destructions partielles et assemblage d'images. Celles-ci sont rapportées à plusieurs verbes d'action. Chacun de ces gestes sera illustré par une ou plusieurs œuvres qui présenteront le plus clairement leur action sur la photographie elle-même et la perception altérée qui en découle. Parmi les artistes dont le travail alimente cette étude, Letha Wilson est celle qui a exploré le plus de gestes haptiques en les prolongeant parfois par des variantes d'un même geste. Ses œuvres ponctuent largement cet inventaire, témoignant de la richesse des différentes approches.

Déformation : Plier, plisser

Ces deux gestes sont étudiés ensemble dans la mesure où l'un contient l'autre. Plier est l'action de rabattre sur lui-même un matériau afin de créer une épaisseur. Plisser est l'action de former une série de plis créant un rythme dans le relief. Le motif du pli en peinture ou en sculpture était utilisé pour suggérer le volume et le mouvement. Il fait l'objet de nombreux écrits dans le champ de l'esthétique particulièrement chez Leibniz et Deleuze qui s'intéressent au pli dans la peinture Classique ou Baroque. Le pli est aussi un geste de création poussé à son paroxysme chez Simon Hantaï. Il introduit ce qu'il appelle « le pliage comme méthode » au début des années 60. Il lui permet de s'affranchir de la rigidité du châssis et du cadre. Le pliage est d'abord à l'origine de son processus de création et puis ponctue plusieurs étapes de celui-ci. Le pliage amène de l'imprévu, désamorce le principe de prédiction du résultat. L'artiste ne laisse pourtant pas tout au hasard, pratique le pliage, le perfectionne ainsi que la palette d'effets qu'il produit.

matrice (négatif, fichier) ou de tirage. Elle n'a connu aucune altération matérielle.



60 Letha Wilson, *Hawaii Utah Concrete Ripple (Scissors & Leaves)*, 2016 C-print unique, ciment, 35,5 x 28 x

61 Letha Wilson, *Valley of fire steel fold*, 2016, impression UV sur métal, tuyau en acier, 61 x 122 x 640 cm



La série des *Incidences* (2013) de Constance Nouvel procède aussi par méthode. Les treize photographies de papiers pliés et photographiés sont une déclinaison d'expériences menées de l'artiste, d'allers et retours entre le studio de prise de vue et le laboratoire avant d'obtenir des images satisfaisantes. L'ensemble constitue une série de photographies abstraites en noir et blanc où la représentation elle-même devient un processus en boucle. Avec le geste de pliage ou de plissage, l'image est contractée sur elle-même. La représentation est brouillée et devient motif ou surface. La composition des photographies tridimensionnelles pliées est davantage soutenue par les lignes de force que forment les plis que par la structure de la représentation, le cas échéant. L'image dialogue avec les caractéristiques du geste appliqué.

Hawaiï Utah concrete ripple scissors leaves (2016) montre comment Letha Wilson explore le pli²⁴⁵. Elle combine des tirages issus de deux collections de son répertoire d'images, issues de randonnées dans les grands parcs naturels états-uniens. Il s'agit de paysages reconnaissables ou stéréotypés. Ils sont plissés en séries de plis de section régulière et répétés sur toute la surface de chaque tirage. Les papiers ainsi pliés sont ensuite rassemblés en éventail. Les plis forment des verticales et des horizontales, dont la géométrie prend visuellement le dessus sur des représentations végétales. Des feuillages tropicaux emplissent complètement le cadre. Avant la mise en plis, l'image évoque une surface pleine qui agit comme un motif tant elle aplatit la représentation. Les images sont déposées à la surface d'un coffrage de ciment. Les photographies arborent des nuances de vert et de magenta obtenues d'un virage chromatique dû à un tirage de « mauvaise qualité » ou trop longtemps exposé au soleil. Il semble que certains tirages soient fixés dans le matériau quand d'autres apparaissent par transfert de la surface photographique sur le ciment. Les teintes peuvent résulter de la technique de transfert d'image élaborée par Wilson où la couche de tirage C-print s'imprime sur le ciment²⁴⁶. La réaction chimique induite sur le papier au moment de la prise du ciment

²⁴⁵ On retrouve plusieurs expériences de plissage dans l'œuvre de Letha Wilson : *Headlands Beach Concrete Fold* (2014), *Kilauea Seaview Concrete Ripple Tondo* (2017), *Pacific Sky Concrete Fold* (2020).

²⁴⁶ Dans ce procédé, le contact du tirage sur le ciment ou le béton en cours de séchage produit une réaction chimique qui transfère les couches chromogéniques des tirages C-print. Cette technique de tirage photographique breveté par la société Kodak dans les années 1938 se compose d'une base suivie de trois couches d'halogénure d'argent (AgX), ainsi que des coupleurs de colorants : bleu, vert et rouge. En combinaison avec la chimie de traitement, les colorants visibles constituent des nuances de bleu-vert, magenta et jaune comme en atteste le schéma ci-après issu du brevet.

modifie le rendu des couleurs. Dans son œuvre, Wilson défie la fragilité de la photographie en la contraignant à l'aide de matériaux de construction. Progressivement, l'artiste s'est essayé à appliquer des images sur des matériaux de plus en plus complexes sans perdre de vue ses expériences tridimensionnelles. Ainsi, avec *Valley of the fire steel fold* (2016), l'image plissée d'un parc naturel du Nevada est réalisée en impression UV sur feuille de métal fin. La sculpture photographique ainsi créée transpose dans un vocabulaire quasi architectural les roches de grès rouge qui émergent çà et là sur le plateau désertique de la « vallée de feu », non loin de Las Vegas. L'image soutient deux tubes d'acier dans un jeu d'équilibre savamment préparé. Les plis sont complétés d'incisions semi-circulaires pour accueillir le tube d'acier. Le plissage régulier permet de répartir le poids des tubes sur des surfaces réduites. Ainsi la photographie sur feuille de métal ne ploie pas sous l'effort. Ainsi, le pli en photographie ne travaille pas la lumière. Il met en valeur le support de l'image, qu'il s'agisse de papier, de toile ou même de métal, en travaillant la matérialité du support.

62 Bianca Pedrina, *Psychogeografie*, 2018



Déformation : Froisser

Contrairement au pliage où les artistes s'exécutent avec méthode, le froissé possède un caractère spontané. Il s'agit d'un geste qui procure d'emblée une volumétrie au papier et, en l'occurrence, au tirage photographique. Selon la résistance des fibres, le geste marque, mais ne maintient pas toujours le volume. Une répétition du geste est alors nécessaire avant l'accrochage de ce type de pièce. Un papier froissé est le plus souvent considéré comme endommagé et donc comme un déchet. C'est la photographie que l'on ne veut pas, que l'on ne regarde pas et qu'on ne donne pas à voir. En 2018 à la Villa Renata de Bâle, Bianca Pedrina conçoit un projet *in situ* sous la forme d'une installation *Psychogeographie* (2018). Composée de sept éléments, dont les images sont parfois reprises sur différents supports, l'artiste déroule une palette de gestes haptiques. L'un des clichés est une surface de marbre jaune froissée et déposée au pied de la cimaise. La désinvolture et la légèreté du geste s'opposent à la solidité et à la préciosité du marbre. Dans certains cas, le froissé est obtenu par la contrainte d'un artefact comme des poutres d'acier ou de bois qui s'enfoncent dans des



63 Letha Wilson, *Steel I-Beam Wall Push*, 2018, impression numérique, acier, 304 x 228,6 x 15,14 cm

photographies de couchers de soleil dans *California sunset lean* (2014) et *Steel I-Beam wall push*, (2018) de Letha Wilson. Si l'image semble être froissée par la poutre, il est plus probable que l'artiste ait préalablement préparé le tirage avant l'installation.

Déformation : Déborder

Le débordement questionne les modalités de monstration de la photographie. Le cadre et la surface de protection en verre sont des héritages de la peinture et de l'estampe. Les deux remplissent des fonctions précises. Pour l'un la mise en valeur en amplifiant les bords de l'image et la rendant saillante sur un mur. Pour l'autre, son objectif est de protéger et de magnifier, car le verre produit une clarté qui flatte le regard. Le cadre sert aussi de soutien au verre. L'un et l'autre se complètent. Le cadre en photographie est polysémique. Il est à la fois celui interne à l'image et l'objet qui l'entoure. Le débordement peut être vu comme une suite logique du décadrage. Par ce geste, les artistes déplacent le regard du spectateur et l'ouvrent vers l'espace.

64 Constance Nouvel, *Diffraction des points de vue*, 2011, dimensions inconnues



Constance Nouvel produit *Diffraction des points de vue* (2011) tôt dans sa recherche qui l'amène vers la tridimensionnalité, tout comme la série *Incidences*. Dans cette proposition, l'artiste s'affranchit du verre, mais conserve le cadre. Celui-ci présente une image abstraite d'un dégradé du blanc au bleu comme un ciel délavé. Il y a comme l'impression d'une vue inversée dans cette image. L'absence de verre offre l'opportunité à la photographie de dépasser allègrement du bord inférieur. Le cadre est fin, mais profond. Il est légèrement en avant par rapport au tirage et rend perceptible le décolllement de l'image depuis le fond de l'objet. La photographie pourrait avoir chu de son accrochage, le tirage suivre un chemin vers le sol. L'œuvre est dans un état intermédiaire, comme si le temps était suspendu. La pièce est déposée sur la plinthe de l'espace d'exposition. Ainsi, elle n'est ni au mur ni au sol. À l'observation de la vue d'exposition de cette pièce, celle-ci paraît épaisse de plusieurs centimètres.

Le geste de déborder du cadre va ostensiblement à l'encontre des conventions qui entourent la photographie dans le contexte de monstration. Celui-ci est parfois doublé du geste de décadrer. *Wenn sie wussten* (2016) est une série de Bianca Pedrina où l'artiste mêle débordement et décadrage. Précédemment dans *White shark* (2012) Pedrina construit une installation photographique en présentant un triptyque de photographies de balcons prises au flash la nuit, ce qui rend des tons noirs et blancs sur un tirage couleur. Les images sont montrées sur socles blancs. Il s'agit de vues décadrées d'un balcon de béton pris en contre-plongée. Les contours de l'élément architectural sont soulignés par l'usure et les moisissures. Pedrina reprend dans son portfolio un texte produit pour cette pièce dans son exposition à la Kunsthaus Baselland²⁴⁷ : « Les images suggèrent des espaces là où il n'y en a pas, un peu comme l'aileron dorsal émergeant d'un requin sous la surface de l'eau. »

65 Bianca Pedrina, *White shark*, 2012, impressions à jet d'encre, MDF, peinture, dimensions variables

²⁴⁷ Cette œuvre est présentée dans le cadre de l'exposition collective *Regionale 13 « No man is an island »* (novembre 2012-janvier 2013) puis dans l'exposition monographique *Borrowed Light* à C/O Berlin en 2016.



Plus tard, l'artiste proposera des débordements de plus grande échelle où la photographie glisse du mur et repose partiellement sur le sol de la galerie dans *Mosaïk* (2016) et *Cippolino Galaxy* (2017) comme une fuite vers l'espace et ses trois dimensions.

Destruction partielle : Brûler

On trouve des œuvres où l'image est détruite partiellement par le feu, par exemple dans *Joshua Tree Steel Cut (hole)* (2015) de Letha Wilson. Plus récemment, Noémie Goudal dans le développement vidéo de son travail avec *Below the deep south* (2021), crée une forme animée où les photographies s'enflamment progressivement le temps du film. Ces images photographiques reproduisent le paysage visible dans le champ, en mise en abîme. Le spectateur assiste impuissant à la disparition de la jungle, comme un écho aux incendies criminels en Amazonie, mais aussi aux incendies accidentels qui ravagent les forêts du monde entier lors des pics de chaleurs. Bien que le rendu esthétique soit séduisant, le geste de brûler l'image ou de faire intervenir le feu dans le processus de création semble une réponse efficace à l'évocation de la destruction.



66 Letha Wilson, *Joshua Tree Steel Cut (Hole)*, 2015, 60,96 x 50,80 x 1,27 cm

Destruction partielle : Rendre transparent

Introduite par Roland Barthes comme une caractéristique ontologique de la photographie, la notion de transparence revêt une importance particulière dans la théorie photographique. L'image nous permet de percevoir le réel qu'elle représente, et notre esprit peut aisément ignorer le fait que le tirage constitue un intermédiaire²⁴⁸. Le geste qui consiste à rendre transparent une image dans les pratiques photographiques tridimensionnelles devient une application déviée de cette notion même. Pour rendre l'image transparente et non plus opaque, il faut revenir à la clarté du verre, comme au temps des plaques photographiques. Le geste consistant, métaphoriquement, à décoller le fond blanc de l'image pour rendre la photographie littéralement transparente. Aurélie Pétreil est celle qui a le plus exploré le tirage sur verre²⁴⁹, parmi toutes les artistes de ce corpus d'étude. Depuis 2011, avec *Tokyo Bay* et *Variations*, elle met régulièrement en scène la transparence de la photographie. Elle retire le blanc de l'image et s'appuie sur le *white cube*. Elle joue avec les conditions de monstration actuelle standard. La photographie est pratiquement une diapositive qui se montre comme une image autonome. Elle se laisse traverser par la lumière ambiante pour être vue, mais elle n'a pas besoin d'un appareillage. Je vois revenir ce geste dans l'œuvre de Pétreil, et de manière plus appuyée à partir de 2017, au moment de sa résidence à la Cité internationale de Paris. Plus tard, en 2019 et 2020, dans des occurrences de l'installation *Beyrouth* (2019), elle utilise des tirages sur plaques de verre grand format. Rendre transparent prend dans cette pièce une dimension politique. L'artiste travaille alors un *terrain* au climat géopolitique complexe depuis la fin de la guerre civile en 1990. Pour sa pièce, Pétreil puise dans une archive photographique regroupant des plaques de verres. Elle s'inspire de l'une de ces plaques qui avait subi une censure gravant sur le support comme un stigmate. La rature est reproduite sur papier, mise en scène dans un parking nu en terre battue, et pourrait passer pour un graffiti. Cette copie est rephotographiée en cadrage rapproché, laissant visible seulement la main anonyme de la personne tenant la pièce de papier. Ce tirage est réalisé sur une plaque de verre que l'artiste brise puis la capture entre deux autres verres pour la préserver et la suspendre. Pétreil complexifie le rapport au réel et à l'histoire libanaise.

²⁴⁸ « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit » BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 18.

²⁴⁹ Aurélie Pétreil travaille avec des tirages sur film polyester encapsulé et Evasafe de Bridgestone appliqué sur verre extra-clair.

Destruction partielle : Dissoudre

Il est un geste marginal, qui mérite pourtant d'être nommé dans cet inventaire : le geste de dissoudre. Bien qu'il s'apparente à celui de rendre transparente la photographie, son intention est davantage de la faire disparaître. On le voit à l'œuvre chez Noémie Goudal dans ses séries de *Démantèlement I et II* (2018), où elle orchestre et enregistre la disparition d'assemblages photographiques. Leur dissolution que l'artiste décrit en procédant par séquence photographique à la manière des séries de *Shadows* de Jan Dibbets²⁵⁰, est progressive. En une série de douze images, l'édifice naturel fond depuis son sommet vers sa base. La première image de la série met en scène la dissolution d'un monticule rocheux au bord d'un plan d'eau.

67 Noémie Goudal, *Southern light stations*, vue « making of »



²⁵⁰ Voir Partie 1 chapitre 3.



68 Noémie Goudal, *Station IX*, série *Southern light stations*, 168 x 223 cm

Dans *Démantèlement II*, il semblerait que l'on se trouve dans un paysage similaire, mais l'objectif est braqué sur une autre avancée rocheuse sur l'eau. La dissolution progresse lentement, en soixante-trois images. Dans ces séries photographiques, l'artiste développe un procédé qu'elle a mis au point en 2015 pour la pièce chorégraphique *The Lovers* de Bára Sigfúsdóttir. La photographie montée sur bâche transparente est dissoute par l'action de l'eau qui coule le long du support. On retrouve ce geste de dissolution employé dans les éléments I à X de la série *Southern light stations* (2015). Sur une vue de détail, on observe nettement les gouttes sur la bâche plastique et la matière photographique devient palpable. Des résidus se rétractent en amas de matière et glissent progressivement, attirés vers le sol.



69 Letha Wilson, *Holey wave (Cortland alley)*, 2013, impression unique, aluminium, trou dans le mur

Destruction partielle : Percer, Perforer

Le geste de percer ou de perforer consiste à traverser de part en part le matériau. Lorsque l'on perce une image dans un contexte d'exposition, alors le mur apparaît et le grain blanc de l'espace d'exposition surgit dans le regard du spectateur. Par ce geste, l'artiste introduit un nouveau blanc dans la composition photographique. De plus, il introduit une simultanéité entre l'œuvre et le regardeur. Il n'est plus face à un « ça a été », mais ce dernier est transpercé par la réalité. L'espace d'exposition survient dans l'image. On pense d'emblée au vocabulaire de gestes développés par l'artiste italo-argentin, Lucio Fontana, fondateur du mouvement spatialiste qui vise à créer des constructions picturales tridimensionnelles, peignant des toiles monochromes qu'il altère en y faisant des trous ou des incisions.

Letha Wilson, en particulier, a pratiqué plusieurs variations de perforation. Elle perce l'image en son centre ou en série de trous répartis sur la surface de la photographie. Il lui arrive d'utiliser le feu comme un marquage au fer rouge tellement les bords de *Joshua Tree Steel Cut (hole)* (2015) sont nets. Lorsqu'elle ne brûle pas les tirages papier, elle poinçonne ceux marouflés sur métal. Dans *Holey Wave (Cortlandt Alley)* (2013), la vue de falaises désertiques est brouillée par une série de onze découpes circulaires inachevées dont la partie inférieure est recourbée sur l'image. Les languettes de métal ainsi produites apportent un léger relief à la pièce. Dans *Moon wave* (2013), la photographie monumentale d'une aube est percée par une colonne blanche. Les trous sont pleins de l'élément architectural. L'image est comme empalée et contrainte à se courber entre le sol et le plafond.

Destruction partielle : Détourer, Découper, Fragmenter

Cet ensemble de gestes partage la caractéristique de diviser en plusieurs parties la cohésion de l'image. Il est toujours question de détacher, de séparer des éléments d'un tout. Les parties obtenues peuvent être ensuite prises isolément du tout ou présentées de manière rapprochée. Dans les œuvres photographiques tridimensionnelles, la fragmentation résulte de la découpe ou du détournement. J'entends par coupe les interventions sur l'image qui ne suivent pas les lignes intrinsèques de celle-ci. Par exemple, dans *Partitions Fukushima* (2014), Aurélie Pétreil découpe en panneaux verticaux et triangulaires des portions d'une photographie. Les panneaux verticaux sont les garants de la lisibilité de l'image. Celle-ci représente, par un jeu de mise en abîme, des prises de vues dans la ville de Fukushima qui sont encadrées et déposées au sol. Ces photographies font partie de la collection d'*images latentes* de Pétreil. Bien qu'elles aient chacune un emplacement pour reconstituer l'image par l'installation, l'artiste revisite la mise en place à chaque exposition de cette pièce.



70 Felicity Hammond, *You will enter an oasis*, 2015, impressions à jet d'encre sur acrylique, céramique, vinyle, cuivre, bandes lumineuses

Les plus grands panneaux disposent de poignées qui suggèrent une manipulation possible. La fragmentation et l'installation, en désordonnant, évoquent les décombres et le regard contrasté sur le traitement du territoire après le passage du tsunami de 2011.

Felicity Hammond commence ses expériences de détournage avec la pièce intitulée *You will enter an oasis* (2015). L'artiste génère des formes végétales et minérales à partir de photographies traitées numériquement qu'elle détoure pour créer des sculptures photographiques²⁵¹. Elles sont placées dans une installation de type environnement avec un volume carrelé qui officie comme socle et reproduit une portion d'architecture. Du volume en céramique émerge des végétaux aux longues feuilles tentaculaires. Hammond utilise pour ces formes organiques des photographies imprimées sur les deux faces d'un support vinyle, qui leur confère une brillance attirante, mais artificielle. Pour les modeler, elle utilise une source de chaleur qui rend le matériau malléable. Par ce travail de détournage puis de modelage, l'artiste cherche à pousser le principe de trompe-l'œil.

²⁵¹ L'artiste choisit d'utiliser le terme « photosculpture » pour qualifier ces types de pièces comme elle me l'explique dans notre correspondance en 2016.

« I tend to describe my works as 'photo- sculptures'. The works always exist on screen first, so I feel that the photograph comes first. The reason that I don't just call them photographs is because they occupy the space in a sculptural way, i.e. they respond to and use space in a way that the traditional photograph wouldn't. This goes back to my previous point, where I want the objects within the photograph to gain some kind of physicality, to occupy the same space as the viewer ». « Je tends à décrire mes œuvres comme "photo- sculptures". Les projets existent toujours à l'écran en premier, donc j'ai l'impression que la photographie vient en premier. La raison pour laquelle je ne les appelle pas simplement des "photographies" vient du fait qu'elles occupent l'espace d'une manière sculpturale, à savoir qu'elles répondent et utilisent l'espace d'une autre manière que la photographie traditionnelle. Cela revient à mon point précédent, où je veux que les objets avec la photographie obtiennent une sorte de forme physique, pour occuper le même espace que le spectateur. »

71 Bianca Pedrina, *Spazio solo tu*,
2018, papier peint



72 Bianca Pedrina, détail du
papier peint de *Spazio solo tu*, 2018



Assemblage : Coller, Décoller

Le geste de collage et décollage a été auparavant abordé sous l'angle de l'héritage des photocollages des avant-gardes. Il s'agit d'un geste plastique dont le but est d'assembler en assumant l'hétérogénéité des matières. Le collage opère par juxtaposition, superposition, et s'apparentant donc à un ajout de matière. Les artistes jouent du *collé* qui ne peut être décollé et du *collé* qui progressivement se détache comme une matière vivante. Entre collé et décollé, la frontière est fine, plaçant la photographie dans un état précaire. Dans de nombreuses œuvres et en particulier au début de la décennie 2010, Noémie Goudal systématiquement a recours au collage pour constituer les sculptures photographiques qu'elle installe et rephotographie. Lors de notre premier entretien qui s'est déroulé en 2015, elle revient sur l'origine de ce geste qui se façonne lors d'une résidence en Grande-Bretagne. Comme souvent dans ces conditions de travail, les artistes doivent s'accommoder des moyens à leur disposition, plus ou moins familier selon les opportunités. En l'absence de possibilités de tirage grand format, Goudal se met à assembler de grands panneaux de papiers pour créer la série *Haven her body was (2012)*. De ces circonstances, somme toute banales, l'artiste a forgé une esthétique. Ce geste de collage, le plus souvent par marouflage sur panneaux de bois, de tirages de moyenne voire basse qualité confère à la photographie (en image-insert) une fragilité poignante. Dans l'œuvre de Goudal les éléments assemblés sont toujours des portions d'architectures que l'artiste recompose. Le choix du papier et l'action du collage modifient notre appréhension de ces édifices imaginaires et pourtant si plausibles. Bien qu'extraits de bâtiments massifs en béton armé, ces assemblages photographiques laissent une impression d'humilité et d'artificialité. Dans une vue rapprochée d'*Observatoire IX (2014)*, on perçoit clairement que le collage laisse entrevoir de fins écarts entre les parties et que certains endroits ont été froissés à la manipulation. Le geste du collage met en évidence le support et donc la matérialité de cette image. De la même façon, dans les vues rapprochées de sa pièce en papier peint, *Spazio solo tu (2018)*, Bianca Pedrina ne manque pas de montrer les plissures et les déchirures des tirages fins noir et blanc. En épousant la surface irrégulière des murs et des arêtes, la photographie se fragilise et s'adapte à son support architectural. La perception haptique de notre environnement fait intervenir le sens du toucher. Les artistes ont recours ici à différentes manipulations. Face à ces œuvres marquées par des gestes plastiques d'ordre haptique, le spectateur fait appel inconsciemment à sa mémoire pour user

d'une perception haptique sans toucher véritablement les œuvres. Yvette Hatwell²⁵² explique que les modes perceptifs de la vision et du toucher se superposent dans notre appréhension du monde physique. La théorie de la reconnaissance de configurations ou « patterns » établit que le cerveau humain emmagasine des expériences passées et accède à des sensations ultérieurement. Ainsi, un spectateur observant une photographie froissée pourra aisément imaginer la mise en œuvre de ce geste et les sensations tactiles que l'artiste a pu ressentir au cours du processus de création. Par ailleurs, certaines œuvres font intervenir plusieurs gestes. D'ailleurs, elles combinent parfois les approches haptiques et de spatialité. Une partie du processus intervient sur la matière et la forme, quand l'autre agit au moment de la monstration lors de la mise en espace.

GESTES DE SPATIALITE

Les gestes de spatialité interviennent au moment de l'exposition. Ils sont la colonne vertébrale de la mise en espace de certaines œuvres photographiques tridimensionnelles. On évoque le plus souvent la spatialisation des personnes et des objets pour caractériser leur situation dans l'espace. Leur rapport aux conditions du lieu devient alors la spatialité. Certains des gestes que je décris sont utilisés pour répondre à l'espace dans lequel les œuvres s'inscrivent, par leur processus *in situ* ou *situé*. D'autres œuvres ont recours à ces gestes pour générer une sensation d'espace, c'est-à-dire pour prolonger l'espace physique existant et dans lequel le spectateur se situe au moment de la réception.

²⁵² GENTAZ, Édouard. HATTWELL, YVETTE. « Chapitre 7. Le traitement haptique des propriétés spatiales et matérielles des objets », dans *Toucher pour connaître*, Presses Universitaires de France, 2000, p. 129-162



73 Aurélie Pétreil, *Beyrouth*, 2019, vue d'exposition au grand Café, Saint-Nazaire, diptyque
Verre feuilleté extra-clair avec bords polis faces trempées avec impression numérique, verre brisé
140 x 90 cm et 200 x 140 cm

Suspendre

Il est d'usage de suspendre un cadre au mur. Dans la photographie contemporaine, on pense par exemple aux suspensions d'Annette Messager dans la série *Mes vœux*²⁵³, dans laquelle des amas de photographies encadrées, représentant des parties de corps à la manière des ex-voto, sont attachés par des fils apparents au mur de l'espace d'exposition. La forte présence du dispositif d'accrochage est manifeste. La mise en place participe du sens. Le système d'accrochage ajoute une couche de lecture aux représentations et lie les photographies que l'on apprécie alors comme un ensemble, une nouvelle image pour ainsi dire. Le geste de suspension dans les pratiques photographiques tridimensionnelles prend davantage le parti de l'espace et du dialogue avec celui-ci. Suspendre est l'action de faire tenir en l'air, maintenir à une certaine hauteur du sol. Ce geste plastique comporte aussi une dimension temporelle. Le temps y est suspendu. Ainsi il convient particulièrement aux œuvres où il est question de temporalité, passée, future ou présente, retenue par l'image et son dispositif d'accrochage.

²⁵³ Annette Messager développe cette série à la fin de la décennie 1980.

Le diptyque *Beyrouth* (2019) d'Aurélie Pétreil est composé, à ce jour, de deux photographies sur verre. Les deux pièces sont issues de prises de vues de Beyrouth, ville à laquelle l'artiste a commencé à s'intéresser à partir de 2016. La pièce est activée une première fois pour l'exposition *L'image Située* au centre d'art le Micro Onde à Vélizy en octobre 2019. Lors de ma visite de l'exposition, j'ai remarqué que cette pièce détonnait alors que les autres exploraient plutôt le rapport au mur ou au sol. Il me fallut la chercher du regard puisqu'elle se trouvait bien au-dessus de la hauteur habituelle.

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 pensé cette pièce photographique sur verre pour être à plus de 3 m de haut et son format reprend celui des vitres de cette grande façade. Cette pièce est figée. Elle est cristallisée dans cet état.

Aurélie Pétreil²⁵⁴

Au moment de notre échange, Pétreil est déjà en train d'envisager l'exposition *l'Échappée Belle* à laquelle elle participe au Grand Café de Nazaire à l'automne 2020. Elle a dû trouver dans ce geste une justesse qu'elle réitère dans l'activation suivante. Au Grand Café, elle reprend la même image latente précédemment produite avec les conditions de l'Onde qui devient un diptyque. Elle conserve la qualité et les dimensions de la première occurrence, gardant la trace de l'activation précédente, pour se figer dans un nouvel état. Dans cette pièce, l'artiste explore un fond de plaques photographiques d'un studio professionnel de Beyrouth où elle trouve des spécimens censurés par des gestes de rature²⁵⁵. Elle s'attache à souligner la violence dans l'image, comme un miroir de celle qu'a connue la société libanaise. La première image montre une surface sombre aux reflets métalliques, une vue rapprochée qui bascule la représentation dans l'abstraction. La simplicité de la composition rend l'image suffisamment

²⁵⁴ Entretien avec Aurélie Pétreil du 19 novembre 2019. Voir la retranscription complète dans le volume Entretiens.

²⁵⁵ Le contexte et le contenu des photographies du diptyque *Beyrouth* sont décrits par la critique d'art Éva Poutreau. Dossier de presse de l'exposition *Échappée Belle* au Grand Café de Saint-Nazaire (26.10.2019 au 02.02.2020) https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/wp-content/uploads/2019/11/dp_grandcafe_lechappeebelle_2019_photos_def2_web.pdf

lisible, même à plusieurs mètres de hauteur. La seconde image, comme nous l'avons vu précédemment²⁵⁶, fonctionne en strates autour d'une transposition à partir de la plaque originale raturée. Les tirages sont suspendus par des câbles situés aux quatre coins. Le regard doit aller à la rencontre des images et lever les yeux. Les plaques sont inclinées de sorte que leur vue reste confortable. La mise au point du regard oscille entre l'image et l'espace. La spatialisation de ces photographies accentue la mise à distance avec le contenu des images et double le protocole de mise en abîme à l'œuvre dans la fabrication de chacune des images du diptyque.

Déposer, lancer : laisser faire le support

Déposer au sol ou lancer des tirages photographiques se pratique dans le champ de la photographie tridimensionnelle. Cet ensemble de gestes est à comprendre comme une forme de lâcher prise dans le processus d'accrochage. L'artiste fait intervenir le hasard, comme précédemment dans le froissé. Cela nécessite des allers et retours entre l'image, l'espace et le volume ainsi créé. Lors de l'exposition *PHOTO-dimensions*, j'ai observé Bianca Pedrina en train d'installer sa pièce *Cloud Atlas*. Si la grande bâche photographique (618 x 850 cm — 2014) semble lancée nonchalamment par-dessus le mur asymétrique de la Galerie Commune, l'accrochage depuis une échelle a été laborieux. Pedrina a été confrontée à la manipulation difficile d'un matériau encombrant, finalement assez rigide et lourd. Avec de l'aide, elle hisse la bâche et procède à plusieurs mouvements où elle soulève et envoie la photographie ramassée en grands plis à califourchon sur le mur. Quelques regards sont portés vers les zones clés de l'image qu'elle veut laisser visibles et pour jauger le « tombé » de l'image.

On trouve dans l'œuvre de Bianca Pedrina toute la palette de ces gestes. Plusieurs éléments de l'installation *Psychogeografie* (2018), sont déposés sur le parquet ou sur un socle bas, posés contre ou par-dessus la cimaise basse, ou froissés et lancés au sol. Dans l'installation *Spazio solo tu* (2018), Pedrina associe un papier peint photographique (ou photomural) et deux petits groupes de photographies déposées au sol, contre les murs de la galerie. L'artiste décortique toutes les particularités et blessures de l'espace qu'elle a ausculté attentivement avec son appareil photo. Coulures, fissures, trous, bosses sont pris en vue rapprochée et tirés sur des grands formats marouflés sur carton.

²⁵⁶ Voir passages sur le geste de transparence de la section précédente.



74 Letha Wilson, *Moon wave*, 2013, impression numérique sur vinyle, peinture, bois, colonne de galerie galerie

Contrainte et résilience

La résilience est la capacité de résistance, mais surtout d'adaptation à une ou plusieurs contraintes. Plus qu'un geste, cet élément de vocabulaire plastique est une attitude de l'œuvre vis-à-vis de l'espace d'exposition. Dans *Moon wave* (2013) par exemple, Letha Wilson insère une vue de crépuscule au lever de lune entre le parquet et le plafond de la galerie Art in General²⁵⁷ à New-York. L'image aux dimensions imposantes (262 cm x 384 cm) paraît tenir en force entre les extrémités du parallépipède que constitue la salle d'exposition. Construite autour d'une des colonnes qui habitent l'espace, le spectateur circule de part et d'autre de la pièce et découvre que la photographie est répliquée sur les deux faces. Ce geste entérine l'intégrité de l'image, un acte de résilience plutôt que de se compromettre en étant redimensionnée ou rognée. Wilson puise dans l'imagerie de ciels colorés dont la connotation sereine est bousculée par ce geste de résistance. On pourrait y voir une utilisation symbolique du crépuscule par analogie au moment de transition pour la photographie.

Enfin, dans *California sunset lean* (2014), un grand tirage photographique de coucher de soleil froissé est pressé sur le mur de l'espace d'exposition par une poutre. La pièce est prise entre deux murs de l'espace, pour marquer un accrochage pour le moins original. La disposition de l'œuvre, par la hauteur de l'image et l'obstacle que représente la poutre, incite le spectateur à circuler sous l'œuvre et à prendre de la distance pour la considérer dans son ensemble. Afin de se rendre compte de l'échelle de la pièce, l'artiste a choisi une vue d'exposition montrant un balcon, ce qui suggère que l'installation photographique est présentée dans une salle d'une hauteur d'au moins deux niveaux. La photographie est juchée approximativement à mi-hauteur de la rambarde, ce qui me permet de déduire qu'elle se situe à plusieurs mètres du sol. Elle est donc très haute pour une observation rapprochée. Ce geste implique le mouvement du spectateur qui doit procéder, en quelque sorte, à un *traveling* ou un *zoom* arrière afin de considérer non seulement l'œuvre, mais aussi l'architecture dans laquelle elle s'inscrit.

²⁵⁷ *Landmarks and Monuments* est une exposition personnelle de Letha Wilson à la galerie Art in General (New-York, avril-juin 2013).



75 Letha Wilson, *Moon wave*, 2013. Vue d'exposition, galerie Art in general, New York



76 Letha Wilson, *California Sunset Lean*, 2014, impression numérique sur vinyle, bois, cimaise bois, cimaise

Par leurs conditions matérielles et leur manifestation plastique, les pratiques photographiques tridimensionnelles empruntent plusieurs directions pour se former dans la sphère tridimensionnelle par le volume ou la mise en espace. Après le geste photographique initial, sorte de genèse de l'œuvre, les artistes actionnent un certain nombre de manipulations et de gestes plastiques. La tridimensionnalité des œuvres photographiques naît de la succession de ces gestes. Les gestes se donnent à voir et à sentir dans la chair des œuvres. Ils agissent ainsi sur l'appréhension des images par le spectateur. Les traces et la stimulation des sens induites par la succession des gestes de l'artiste nourrissent l'étude de la photographie tridimensionnelle. L'analyse de ces œuvres doit non seulement prendre en compte la représentation, le contexte visuel, mais aussi la perception de l'espace d'exposition. Les recherches en psychologie cognitive montrent que nous percevons l'espace principalement par le biais de la vision et que celle-ci s'appuie sur la reconnaissance d'éléments géométriques, notamment les arêtes des volumes²⁵⁸. La technique de la perspective conforte cette théorie puisque des réseaux de lignes forment l'illusion d'espace. Les différents gestes de la photographie tridimensionnelle détournent ou complètent la perception de l'espace existant. De ces gestes, intrinsèques à la matière de l'œuvre, voyons comment les artistes explorent un autre pan de la perception des *trois dimensions* en usant de dispositifs.

²⁵⁸ La théorie de « la reconnaissance par composants » est portée par Irving Biedermann depuis 1987.

CHAPITRE 3 :

PERCEPTION ET ILLUSION DE LA TRIDIMENSIONNALITE

Tout au long de cette étude, je mets en lumière des œuvres photographiques alliant matérialité, physicalité et volume. Que dire par exemple de certaines de ces photographies en deux dimensions ? Pourquoi désigner comme tridimensionnelles des photographies qui parfois, telles les œuvres *Promenade* (2012) de Noémie Goudal ou *Arches National Park* (2019) de Constance Nouvel, sont effectivement en deux dimensions ? En général, une image tridimensionnelle désigne une représentation réalisée à partir de projections perspectives, d'ombrages et de rendu de matière. La tridimensionnalité, depuis l'invention de la perspective, est ce que Jonathan Crary appelle « un modèle de la représentation et de la perception visuelle »²⁵⁹. Il s'agit d'un type d'image qui reproduit et traduit des perceptions d'une profondeur. Ainsi qualifiera-t-on les images de synthèse d'images 3D. Parfois, la perception de l'espace et des volumes est rendue possible par l'usage d'illusions d'optique, à la fois spectaculaires et troublantes. On ressent l'œil s'adapter à l'image par le mécanisme de la mise au point. Il s'agit d'un temps court et nécessaire au cerveau pour s'habituer à l'image. Les illusions d'optique peuvent être perfectionnées en dispositifs relevant d'une mécanique précise dans la composition de l'image, dans sa relation à son mode de présentation par un appareillage ou par la mise en place dans l'espace de monstration. Par dispositif, j'entends le concept étayé par Giorgio Agamben²⁶⁰ dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Dans le contexte des arts plastiques, le dispositif comprend d'une part des moyens techniques et d'autre part les attitudes de réceptions ainsi induites. D'autres caractéristiques participent à la compréhension tridimensionnelle de ces pratiques photographiques. Les artistes ont

²⁵⁹ CRARY, Jonathan. *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, éditions Dehors, 2016, p. 30.

²⁶⁰ « ...j'appellerai dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Payot & Rivages. 2014. Parut précédemment dans « Théorie des dispositifs ». *Po&sie*, 1(115), 2016. pp. 25-33.

recours à des dispositifs de vision et d'espace qui puisent leurs origines dans la culture visuelle développée au XIX^e siècle. À cette période, la science moderne se plonge et s'affaire dans des problématiques relatives à la vision. Alors s'inventent de nouvelles modalités de création d'images, mais aussi de monstration qui voient l'avènement du statut de spectateur, ou d'observateur selon Crary. Il rappelle, dans son ouvrage *Technique de l'observateur*²⁶¹, que les dispositifs de vision tels que le stéréoscope et le diorama sont des techniques apparaissant dans le sillage des recherches autour de la vision subjective et physiologique menées dans les milieux scientifiques entre 1820 et 1830²⁶². Des œuvres contemporaines semblent actualiser différents dispositifs optiques tels que le trompe-l'œil, le diorama ou le panorama, et détournent des appareillages de vision éprouvés au XIX^e siècle (le stéréoscope) pour remettre la photographie dans une perception tridimensionnelle. Comment la photographie tridimensionnelle utilise-t-elle des illusions d'espaces ? S'agit-il de « tromper » l'œil du spectateur ou de le « distraire » comme le public de masse, deux siècles auparavant, pour lequel ces dispositifs avaient été imaginés ? D'un dispositif à l'autre, ces explorations sur les modalités de présentation de la photographie mettent en question la place du spectateur face aux œuvres.

LE TROMPE-L'ŒIL

Dans son étude sur les nouvelles modalités d'illusion d'espace, Oliver Grau²⁶³ rappelle que l'on peut retrouver des pratiques artistiques ayant recours aux illusions d'espace dès les fresques en trompe-l'œil de l'Antiquité romaine, de la Renaissance et celles des églises baroques²⁶⁴. Le chercheur désigne le trompe-l'œil à la fois comme une image de nature spécifique et comme un dispositif.

²⁶¹ CRARY, Johnathan. *op.cit.*.

²⁶² *Ibid.* p. 176

²⁶³ Oliver Grau est enseignant-chercheur à l'Université du Danube à Krems en Autriche (Donau-Universität Krems) et titulaire de la chaire de sciences de l'image.

²⁶⁴ Grau prend les exemples de la Villa dei Misreri à Pompéi et de la fresque du nymphée souterrain de la Villa Livia de Prima Porta à Rome, ainsi que la Chambre au cerf du Palais des Papes à Avignon. GRAU, Oliver. *Virtual Art : From Illusion to Immersion*, MIT Press, 2003.



77 Constance Nouvel, *Translation VI*, série *Translations*, 2016, tirages photographiques et graphite, dimensions variables

Le trompe-l'œil repose sur une composition bidimensionnelle. La perspective y joue un rôle central, de même que la reprise réaliste d'éléments de l'environnement dans lequel il est installé. Déjà, les fresques romaines ou renaissantes en trompe-l'œil reproduisent ou prolongent des éléments de l'architecture dans laquelle elles étaient peintes. Ainsi, l'image créait-elle l'illusion de faire corps ou de prolonger le mur ou le plafond du bâtiment. On pourrait les qualifier d'œuvres *in situ*. Constance Nouvel développe depuis quelques années des trompe-l'œil alliant dessins muraux et photographie. Cette pratique, que l'on pourrait qualifier de mixte, débute avec les séries *Transitions* (2014), *Translations* (2016-2017) et enfin *Plans reliefs* (2017). On voit cette dernière série présentée comme un ensemble dans une scénographie spécifique lors de sa collaboration avec la curatrice Audrey Illouz aux *Rencontres d'Arles* en 2017. À cette étape, le dessin intervient sur papier, dans un cadre et au sein d'un collage. Ponctuellement, l'artiste sort le tirage photographique et le dessin du cadre et l'applique directement au mur sous forme d'installation. La part graphique de la composition consiste en des ombrages prolongeant l'architecture en ajoutant de nouveaux éléments tels que des marches ou des angles. Dans *Translation VI* (2016), par exemple, Nouvel reprend méticuleusement les lignes tracées de la grille formée par les joints du carrelage blanc du sol de la galerie, faisant ainsi correspondre l'espace réel et imaginaire, reliant horizontalité et

verticalité. Les tirages photographiques, encadrés ou marouflés, semblent flotter sur les murs. Cet effet trompe-l'œil perturbe la perception de la salle. On trouve également chez Nouvel des trompe-l'œil sans le recours au graphite, mais qui, par le jeu des formats des photographies et le fond coloré appliqué au mur ou au papier, donnent l'illusion d'une fenêtre. Le trompe-l'œil en fenêtre est un stratagème récurrent, que l'on pourrait considérer comme dispositif spécifique. Si elle l'utilise déjà dans *Translation VII* (2016) où des bandes photographiques sont alignées sur la ligne d'horizon des paysages qu'elles représentent, c'est avec les deux activations de son œuvre *Arches National Park* (2019) dans les expositions *Atlante* et *Solstice*, que l'on comprend comment l'artiste utilise le trompe-l'œil en fenêtre. L'installation contraint le spectateur à voir les images avec une couche perceptive supplémentaire. Dans *Atlante*, l'œuvre est constituée de quatre larges bandes photographiques et d'une bande unie brune à gauche séparées par des interstices de peinture noire. On croirait se trouver devant une baie vitrée face à un désert américain. Les panneaux touristiques à gauche de l'image nous informent sur le caractère remarquable du paysage. Les dimensions monumentales de la photographie, 428 x 262 cm, pourraient offrir au spectateur un effet d'immersion dans ce paysage. Au contraire, les lignes verticales noires font apparaître l'illusion de la fenêtre. Le spectateur est placé ainsi face à un décor. Les photographies se font fenêtres et produisent un glissement inattendu vers l'extérieur du white cube et vers le paysage, pour mieux nous faire entrer à l'intérieur, puisque comme l'écrit Jean Kempf, le trompe-l'œil est « l'accomplissement du fantasme de l'entrée dans l'image »²⁶⁵. Je remarque que la recherche de Nouvel autour du trompe-l'œil a pris de l'ampleur à l'occasion du cycle de trois expositions qu'elle a réalisées en 2019 et 2020 intitulées respectivement *Atlante*, *Solstice* et *Réversible*. La dernière exposition qui s'est tenue au Centre photographique d'Île-de-France pousse l'approche par le trompe-l'œil pour l'englober dans une scénographie complète de l'exposition. Elle brouille ainsi les frontières entre les œuvres et l'espace de la galerie. L'exposition sera-t-elle un prolongement créatif ou une extension des œuvres photographiques ?

²⁶⁵ KEMPF, Jean. « Trompe l'œil/Photographie ». *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, 2000, 1, p.92.



78 Constance Nouvel, *Translation VII*, série *Translations*, 2016, tirages photographiques, dimensions variables

79 Constance Nouvel, *Arches National Park*, 2019, impression sur toile montée sur panneaux, 428 x 262 cm, vue d'exposition *Atlante*, galerie In Situ-Fabienne leclerc, Paris





80 Vue d'exposition de *Property*, 2017, dans *PHOTO-dimensions*, 2020, Galerie Commune, Tourcoing

L'ILLUSION DE L'ESPACE : PANORAMA ET DIORAMA

Au XIX^e siècle, les panoramas et les dioramas sont des espaces spectaculaires qui se font concurrence dans l'industrie naissante du divertissement. Récemment, l'exposition *Enfin le cinéma*, présentée au Musée d'Orsay²⁶⁶ et notamment son catalogue, dresse un état des lieux des machines à voir et autres spectacles d'images populaires. Le panorama est une rotonde, avec un éclairage par le plafond imitant la lumière du soleil, dans laquelle les murs intérieurs sont peints d'un paysage en trompe-l'œil. On y dépeint des vues des grandes villes européennes et des scènes militaires. Le spectateur circule au centre de la pièce qu'il balaye du regard. L'œil est actif dans cette attitude contemplative. Les salles de panoramas font voyager le spectateur en offrant la vue d'un autre espace. L'expérience est immersive puisque le spectacle coupe du monde extérieur et, pourrait-on dire, de manière *ex situ*. Je vois une relecture contemporaine et photographique de ce dispositif dans l'installation *Property* (2017) que j'ai présentée dans le cadre de l'exposition *PHOTO-dimensions* qui accompagne cette recherche doctorale. L'œuvre fonctionne à la manière d'un panorama, car le dispositif offre l'opportunité au spectateur d'évoluer de manière immersive parmi un environnement mis en scène par l'artiste, comme s'il se trouvait sur la scène d'un étrange théâtre. À cet égard, *Property* est plus proche de la réalité virtuelle²⁶⁷ ou des décors spectaculaires des parcs à thèmes. Les formes abstraites et épurées inspirées par l'architecture laissent la place à l'imaginaire.

Dans le sillage du panorama, Louis Daguerre invente un nouveau divertissement lié à l'image et à l'illusion d'optique nommé diorama²⁶⁸, qu'il installe dans des salles dédiées ou dans différentes églises. La mise en scène est théâtrale. Le spectateur est assis devant l'image qui s'active par des effets d'éclairages et de transparence renforçant l'impression de profondeur de l'espace. Les deux inventeurs conçoivent une machinerie dans laquelle le plancher sur lequel se trouve le spectateur pivote afin de donner l'impression de mouvement. Ils améliorent la technique à partir de 1831. La toile peinte sur les deux faces en trompe-l'œil devient plus fine. Pour permettre la lecture des deux images, la face tournée vers le public est réalisée dans des tons clairs et transparents. De l'autre côté, les formes peintes, foncées et opaques,

²⁶⁶ Exposition *Enfin le cinéma !*, Musée d'Orsay, septembre 2021-janvier 2022. Commissariat général par Dominique Païni.

²⁶⁷ Cette impression est renforcée par le choix du bleu et vert issu des fonds d'incrustation numérique.

²⁶⁸ Daguerre et Charles Marie Bouton travaillent ensemble à créer en 1822 le premier diorama. Ils reprennent le procédé de peinture en trompe-l'œil et l'utilisent dans un dispositif théâtral.

apparaissent lorsque l'on éclaire la toile par l'arrière. Le dispositif fonctionne de manière frontale. Un diorama datant de 1842 et restauré en 2013 est encore aujourd'hui visible dans le Val-de-Marne²⁶⁹. Celui-ci est particulièrement intéressant en regard de certaines installations photographiques tridimensionnelles. À Bry-sur-Marne, Daguerre reprend l'architecture de l'église où le diorama est installé, à la manière d'un trompe-l'œil, pour accentuer l'effet d'illusion par un jeu de mise en abîme. Il s'agit véritablement d'une œuvre *in situ* dans laquelle Daguerre fait coïncider l'espace et le dispositif. Noémie Étienne²⁷⁰ rattache le diorama à l'histoire de l'installation en art. Daguerre intervient sur l'espace et ajoute des éléments de son dispositif. Il installe d'abord une verrière au fond de l'édifice et suspend une toile peinte monumentale (environ 600 x 500 cm). La lumière traverse la verrière puis les fenêtres du diorama donnant l'illusion d'une ouverture sur l'extérieur. Le trucage est réduit à son minimum, il n'y a pas d'éclairage pour accentuer le phénomène. Le spectateur observe une vue fantasmée du cœur de l'église, transformée en édifice baroque, alors qu'il se tient dans cet espace réel qu'il ne peut s'empêcher de voir autour du trompe-l'œil. Diorama et panorama offrent au spectateur une expérience englobante qui ne joue pas des mêmes conditions. Je voudrais mettre en évidence qu'ici le diorama et le trompe-l'œil ouvrent vers un espace prolongé et dont l'expérience prend comme point de départ l'espace réel qui entoure le spectateur.

²⁶⁹ GUILLOT, Claire. « Le diorama, la cathédrale imaginaire de Louis Daguerre, de retour dans l'église Bry-sur-Marne », 16 septembre 2013, Le monde.fr, consulté le 16 juin 2015.

²⁷⁰ Etienne, Noémie. « Dioramas : les galeries de dioramas », *Enfin le cinéma !* Réunion des musées nationaux, Paris, p. 83-84.



81 Felicity Hammond, *World Capital*, 2019, Impressions au jet d'encre sur vinyle et dibond, bois, caoutchouc, eau, béton, acier, acrylique, dimensions variables



82 Felicity Hammond, détail de *World Capital*, 2019

Dans mon corpus d'étude, Goudal, Hammond et Nouvel mettent en espace des photographies dans des dispositifs rappelant le panorama et le diorama. Felicity Hammond, par exemple, opère comme le diorama dans de nombreuses œuvres²⁷¹. Elle privilégie deux gestes photographiques dans son travail participant curieusement et efficacement à définir son esthétique. Le processus de création de Hammond débute par une approche documentaire. Les photographies qu'elle prend et les banques d'images commerciales qu'elle emprunte sont combinées en photomontages aux tons acidulés. Son installation *World Capital* (2019)²⁷² en est un exemple. Dans *World Capital*, Hammond poursuit le débat sur la crise de l'identité urbaine et sur l'impact des technologies numériques sur les villes. Elle se joue des représentations architecturales générées par ordinateur qui participent à la standardisation du domaine urbain, soulignant la manière dont la prolifération des mondes virtuels contribue à l'apathie urbaine. L'œuvre est incorporée dans ce qui semble être le sous-sol d'un bâtiment industriel. Elle est composée de plusieurs photomontages. Un fond marouflé sur panneaux et quatre pièces indépendantes, détachées légèrement du mur, présentent une ville futuriste, digne du *Metropolis* de Fritz Lang, aux nuances orangées, jaunes et bleues, comme plongée dans un crépuscule. Celle-ci est composée à partir des images stéréotypées utilisées dans la commercialisation d'habitats contemporains, combinées à des vestiges issus de l'histoire industrielle londonienne. Deux sculptures photographiques sont juchées sur des socles en béton armé dont le fer dépasse ostensiblement des blocs. Elles émergent d'un bassin aux eaux sombres, semblables à de l'huile de moteur ou du pétrole, et qui remontent par capillarité, en tâches, à la base des socles de béton. Des volumes et des plateformes recouvertes de tirages photographiques de pavés apportent de la texture et simulent la situation d'une rue ou d'une esplanade. L'éclairage localisé sur les montages photographiques accentue la théâtralité de la scène. Hammond revisite l'inondation de la Grande Tamise de 1928 qui a détruit une grande partie de la plaine des expositions (aujourd'hui London City Island), pour dépeindre un avenir inquiétant. Le spectateur ne pénètre pas l'espace, mais il reste à distance et contourne la scène représentée comme dans le dispositif des dioramas muséaux.

²⁷¹ Felicity Hammond, *Public protection private collection*, 2016; *Surface treatment*, 2019; *Property*, 2017; *In defense of the industry*, 2017; *World capital*, 2019.

²⁷² Ce projet a été présenté à la arebyte Gallery à Londres, accompagné de deux tables rondes organisées par l'artiste dans le cadre du doctorat qu'elle soutient en 2020. Titulaire d'une bourse TECHNE, elle a mené son étude au Centre de recherche en art contemporain de l'Université de Kingston, sur les représentations numériques de l'environnement bâti et leur relation avec le site.

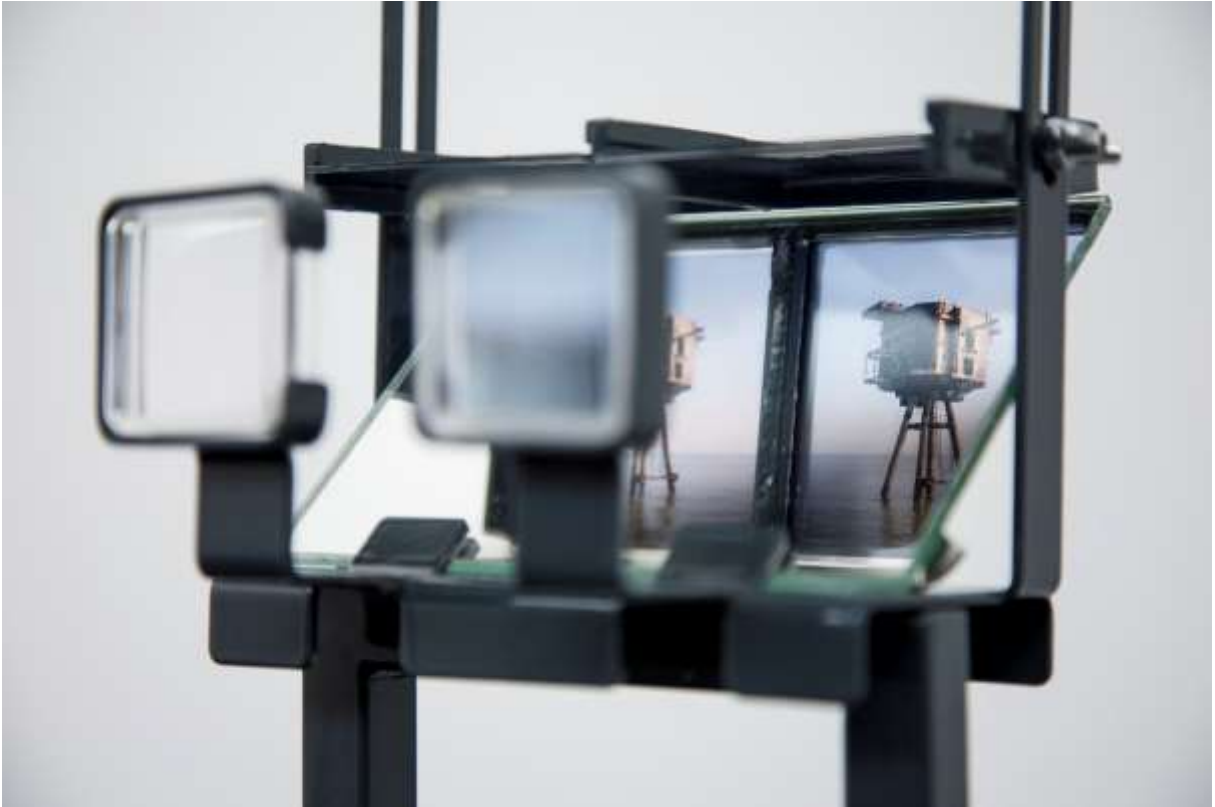
Aujourd'hui, le *diorama* est surtout un dispositif de présentation par mise en scène dont les musées d'histoire naturelle sont friands. Les décors réalistes et factices ne cachent pas leur artificialité. Depuis 2010, Nouvel nous montre par sa série *Décors* sa fascination pour ces scènes suspendues entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire. Elle voit en eux une analogie forte avec la photographie. Lorsque l'artiste s'exprime sur son protocole de travail, elle emploie principalement le terme anglais de « backdrop » (ou toile de fond) pour désigner la photographie installée dans la composition, qu'elle rephotographie. À partir de la série *Les Amants* (2012), Goudal place ses *backdrops* dans des architectures qu'elle choisit avec précision. Pour Jacques Soullilou, le décor naît de la « fusion entre le support, le motif et le fond »²⁷³. Il est placé par intervention de l'homme qui y laisse une trace notable, et ne possède ainsi pas une allure naturelle. Le décor est une quête permanente chez l'individu pour s'installer dans le monde. Goudal explique que dans ses compositions épurées, elle cherche à « offrir un paysage, un espace où le spectateur peut être le personnage lui-même »²⁷⁴. En changeant l'espace de prise de vue de ces mises en scène avec toiles de fond, elle charge le lieu qui l'entoure avec une imagerie nouvelle. Le décor photographique joue des mêmes mécanismes que le trompe-l'œil, en tant que dispositif autonome d'œuvres photographiques tridimensionnelles.

²⁷³ SOULLILOU, Jacques. *Le livre de l'ornement et de la guerre*, éditions Parenthèses, 2003, p.20.

²⁷⁴ Entretien avec Noémie Goudal, 24 mars 2015.



83 Noémie Goudal, *Creus*, série *Haven her body was*, 2012, 168 x 208 cm



84 Noémie Goudal, détail de *Stereoscopes*, 2012-2013, dispositif stéréoscopique



85 Noémie Goudal, *Stereoscopes*, 2012-2013, vue d'exposition, gallery Walsall, Londres, 2014

LES APPAREILS DE VISION TRIDIMENSIONNELLE

On désigne comme photographie tridimensionnelle ou photographie en relief, des images résultant de procédés binoculaires. Ces dernières recréent artificiellement la perception tridimensionnelle humaine, c'est-à-dire l'interprétation par notre cerveau de ce que voient l'œil gauche et l'œil droit, qui nous permet d'apprécier les distances et la profondeur. L'image tridimensionnelle est alors une projection mentale et la tridimensionnalité est une illusion d'optique. Au XIX^e siècle, l'invention de la stéréoscopie²⁷⁵ permet de reproduire artificiellement la vision binoculaire à partir de deux vues légèrement différentes d'une même scène. Cette invention se développe de manière contemporaine à la photographie et connaît un véritable engouement. Les différents appareillages de stéréoscopie sont un divertissement de masse²⁷⁶ qui nécessite peu d'infrastructures puisqu'il s'agit d'un objet qui peut aisément circuler et pénétrer dans les salons bourgeois. C'est un divertissement à la mode et l'on trouve d'ailleurs de nombreuses mises en abîme, montrant des séances de stéréoscopie, « ou encore, plus amusant, une femme qui observe avec des jumelles la personne qui regarde avec un stéréoscope. »²⁷⁷ On voit pointer le début d'une autre culture du visuel et les prémises d'une société du spectacle.

Les artistes qui pratiquent la photographie tridimensionnelle reviennent à ces dispositifs qui offrent des expériences de vision paradoxales. Dans la stéréoscopie, l'œil est actif, cherchant l'image par diverses actions de mise au point. Le cerveau n'est pas en reste, puisque parmi toutes les informations, parfois contradictoires, envoyées par les stimulations des nerfs optiques, celui-ci doit associer les deux images.

Noémie Goudal travaille depuis dix ans sur plusieurs œuvres appelées *Study on perspective*. À ce jour, cette étude connaît une première occurrence réalisée en 2014, une seconde en 2016 et une troisième en 2021. Goudal expérimente la perception de la tridimensionnalité en reprenant des dispositifs illusionnistes. Goudal se passionne pour les sciences naturelles et

²⁷⁵ L'histoire de la stéréoscopie débute en 1832 avec les dessins en relief de Charles Wheatstone suivi du Verascope, appareil photo stéréoscopique de Jules Richard.

²⁷⁶ Il s'agit là de dispositifs optiques à images fixes, mais il existe d'autres dispositifs se concentrant sur le mouvement, tels que le phénakistiscope, le folioscope et le praxinoscope.

²⁷⁷ BARNIER, Martin. « Attractions : simulations du réel et sensation forte », *Enfin le cinéma !* Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2022, p. 53-55.

techniques qui sont l'un des socles de sa pratique. Elle explore la culture scientifique et adopte certaines attitudes de l'approche scientifique moderne dans le contexte de la photographie. Dans les *Study on perspective*, elle étudie donc des appareillages optiques du XIXe siècle, notamment ceux de la photographie en relief, et revisite des techniques historiques de la stéréoscopie, s'appuyant sur les types Brewster en 2014 et Holmes en 2015. La série *Stéréoscopes* (2012-2013) est initialement composée de huit plaques, des prises de vues numérotées de I à V, datées de 2012 puis de X à XII réalisées en 2015. Cette série photographique est mise en espace par plusieurs dispositifs de vision. Goudal adapte le dispositif au contexte de monstration. À la Photographers Gallery (Londres) ce sont des lunettes sur pieds, au BAL (Paris) et à FOAM (Amsterdam) en 2015 ce sont des lunettes murales. Il existe également deux éditions mettant en pages la série. En 2015, pour le catalogue du prix HSBC elle conçoit des lunettes en carton pliable. En 2019 elle prépare un multiple comprenant une visionneuse 3D personnalisée en plaques acrylique. Les plaques de stéréophotogrammes représentent des « architectures naturelles » (rochers, pics, falaises, failles) centrées dans une composition. Les cadrages serrés isolent l'élément central reposant entre une bande de ciel et de sol ou d'eau. L'immersion du spectateur dans l'image opère par l'appareillage. Il est propulsé dans ce paysage rapporté et déformé numériquement. À l'observation des différentes plaques, on constate que l'image est constituée en strates. Pour obtenir en post-production un effet de volume, l'artiste a dupliqué des zones de l'image qui grâce aux lentilles se superposent. La photographie semble alors posséder un feuilletage, comme les plans dans la perspective dupent notre interprétation visuelle en présence d'un volume. La portion de paysage vient en avant du regard, vers le spectateur. Néanmoins, pour la plaque VII, il ne s'agit pas de relief, mais de creuser la profondeur d'une faille sur l'aplat rocheux d'une falaise.



86 Noémie Goudal, *Stereoscopes*, 2012-2013, vue d'exposition The photographers gallery, Londres, 2015



87 Noémie Goudal, *Stereoscopes*, 2012-2013, vue d'exposition FOAM, Amsterdam, 2015



88 Noémie Goudal, multiple, visionneuse 3D, plaques en acrylique

Goudal reprend ces images en creux pour *Study on perspective II*, œuvre qui rejoint également les expériences qu'elle mène dans *Stéréoscopes*. Pour cette pièce, l'artiste abandonne les lunettes, petit objet à la mesure du regard et de la main, pour développer une installation qui englobe l'espace et le corps du spectateur. L'œuvre comporte deux photographies projetées ou rétroprojetées sur écrans²⁷⁸ et une sculpture assemblant deux miroirs fins et verticaux au centre. Ce dispositif reprend le premier stéréoscope de Wheatstone augmenté à l'échelle humaine²⁷⁹. Il assigne une place au spectateur, obligeant un *strabisme*, si j'ose reprendre le stratagème analysé par Nathalie Delbard, par lequel les artistes produisent des œuvres où le

²⁷⁸ La mise en espace varie en fonction de l'espace d'exposition.

²⁷⁹ Noémie Goudal confirme cette source dans la conversation qu'elle a tenue avec Michelle Debat dans le cadre de sa série de podcasts « Actes d'arts ». DEBAT, Michelle. « Noémie Goudal — Matérialité et Dispositif », Actes d'arts <https://www.actesdarts.com/podcast-item/noemie-goudal-materielite-et-dispositif/>

regard strabique d'un personnage portraitisé contraint l'observateur à chercher sa place devant l'œuvre qu'il regarde²⁸⁰. Devant les miroirs de *Study on perspective II*, le spectateur appose un regard nécessairement dévié qui s'écarte des images. Le spectateur détourne son regard des grands formats photographiques pour pénétrer dans une troisième image. Crary cite d'ailleurs Brewster qui déjà pointait la nature illusionniste de l'image tridimensionnelle stéréoscopique : « il s'agit simplement d'une apparition ».²⁸¹ L'œuvre n'est pas là où on l'attend, *a priori*, lorsqu'on s'approche de la pièce. Les tirages peuvent être néanmoins regardés et appréciés sans le dispositif de stéréoscopie.

Pour mieux comprendre l'intérêt des artistes contemporains pour ces appareillages de vision²⁸², je me suis tournée vers les recherches de Margarida Medeiros²⁸³ qui propose d'observer la stéréoscopie depuis le spectre de la psychanalyse²⁸⁴. En s'interrogeant sur l'engouement qu'ont suscité les diverses « machines à voir » à la fin du XIX^e siècle dans toute l'Europe, elle utilise la notion freudienne de fétichisme pour appréhender l'attrait des spectateurs. Elle rappelle que, selon Sigmund Freud, l'acte de voir est équivalent à l'acte de toucher, car l'excitation libidinale est provoquée par la vue. Ainsi, elle émet l'hypothèse que le dispositif optique et visuel de la stéréoscopie produit des sensations tactiles. Elle conclut :

Voir une troisième image qui produit un effet illusoire de tridimensionnalité signifie donc rendre l'acte de voir équivalent à l'acte de toucher : l'image est une espèce de peau qu'on touche [...]
*Margarida Medeiros*²⁸⁵

²⁸⁰ DELBARD, Nathalie. Le strabisme dans le tableau : Essai sur les regards divergents du portrait, L'incidence, 2019.

²⁸¹ CRARY, Johnathan. *op cit.* p. 180.

²⁸² Thomas Ruff a consacré par exemple une série à la stéréoscopie, *Stereophotos* (1994-1996), tirages chromogéniques de 16 x 16 cm.

²⁸³ Margarida Medeiros était professeure à Universidade NOVA de Lisbonne, où elle enseigne les disciplines de Culture Visuelle et l'histoire de la Photographie dans le Département de sciences de la Communication.

²⁸⁴ MEDEIROS, Margarida. « L'image qu'on épie — pour une psychanalyse de la stéréoscopie », pp. 93-102 in ALMIRON, Miguel ; JACOPIN, Esther ; PISANO, Giusy. Stéréoscopie et illusion : Archéologie et pratiques contemporaines : photographie, cinéma, arts numériques [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018 (généré le 16 août 2023).

²⁸⁵ Idem

S'il est compris que ce type de dispositif illusionniste permet une immersion dans l'image, l'idée que la sensation visuelle active aussi le tactile rejoint l'hypothèse de l'efficacité des gestes photographiques tridimensionnels pour l'expérience du spectateur. Pour aller plus loin, Medeiros qualifie l'image stéréoscopique d'équivalente à une hallucination, c'est-à-dire qu'elle serait alors symptomatique de la recherche d'un sentiment d'évasion par rapport au réel. En cela, elle rejoint la notion de divertissement, au sens pascalien, mais également le concept de « l'œil distrait » qui détourne, a priori, le regardeur et complexifie l'expérience de la réception²⁸⁶.

89 Noémie Goudal, *Study on perspective II*, 2016



²⁸⁶ À propos de la notion « d'œil distrait », se reporter au colloque international « L'œil distrait : figures et contextes de la dispersion du regard », Le Fresnoy — Studio des arts contemporains, 8 et 9 mars 2018, dirigé par Emmanuelle André et Nathalie Delbard. (Publication des Actes prévue aux Presses du Septentrion en 2024).

LA PHOTOGRAPHIE DEDOUBLEE : L'ILLUSION D'ESPACES PLURIELS

Si nous avons vu que la stéréoscopie fonctionne autour d'une image dupliquée, je propose aussi d'observer un autre dispositif, qui repose sur un doublement photographique, mais dans une tout autre articulation. Dans ce cas, les photographies sont co-présentes au sein d'une même composition : une photographie dans une photographie. Je propose de qualifier cet emboîtement d'images de « photographie dédoublée »²⁸⁷. On peut d'abord penser ce dispositif sous l'angle réflexif par lequel des œuvres interrogent explicitement la fabrication de l'image photographique, le rôle du photographe-auteur, par exemple dans les autoportraits de Denis Roche²⁸⁸, ou encore la tension entre le réel et la fiction, dans la série *Things are queer* (1973) de Duane Michals. La mise en abîme en est un ressort technique et optique opérant. Par cette pratique, les artistes interrogent aussi la matérialité et leurs conditions d'objets dans notre culture matérielle et visuelle.

Dans la photographie dédoublée, on « expose » une photographie à l'objectif. Ce type de composition photographique, que j'étudie depuis 2014 et qui a ouvert la voie à ma recherche sur la photographie tridimensionnelle, fait écho à d'autres approches théoriques telles que les « métapictures » de W.J.T. Mitchell²⁸⁹. Pour lui, « c'est le lieu où les images se révèlent et se "connaissent", où elles réfléchissent aux *intersections* de la visualité, du langage et de la

²⁸⁷ En 2015, mon mémoire de Master s'attache alors à définir ce que j'appelle « la photographie dédoublée ».

²⁸⁸ Je pense aux photographies de Roche dans lesquelles il se met en scène au moment de l'acte photographique ou encore à ses portraits d'appareils photo.

²⁸⁹ W.J.T. Mitchell décrit un dispositif d'emboîtement d'images semblables qu'il nomme « métapicture » auquel il consacra un chapitre de son essai *Picture Theory*. MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994. Cet ouvrage n'a jamais été traduit en français. Il s'agit d'une suite au premier opus intitulé *Iconology* [1986], traduit en français en 2009). Les deux études prennent part aux débats sur les relations entre l'image et le texte. Une distinction y est faite entre les mots et les images qui sont des types de représentations, à qui on attribue des valeurs culturelles différentes, de manière comparable à la distinction entre culture populaire et culture d'élite. Il y fait le postulat d'une théorie par les images et non pas sur les images, notamment par le dispositif des métapictures.

similitude, où elles s'engagent dans la spéculation et la théorisation sur leur propre nature et histoire. »²⁹⁰.

De la même façon, je considère que les pratiques de dédoublement en photographie (ou photographie dédoublée) ont aussi cette valeur de théorisation par l'image. Elles réussissent à montrer, simultanément, plusieurs régimes photographiques et par là nous permettent de nous interroger sur leurs formes, leurs natures et leurs usages²⁹¹. Plus récemment, Alexander Streiberger s'est intéressé à ce qu'il nomme « la photographie au second degré »²⁹² qu'il définit comme « une photographie qui dérive d'autres photographies préexistantes pour créer une nouvelle image photographique. »²⁹³ Elle serait selon lui le symptôme d'une

90 Duane Michals, *Things are queer*, 1972,
9 photographies, 12,86 cm × 17,94 cm, SFMO



91 Peter Aertsen, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, 1552, huile sur bois, 60 × 101,5 cm,
Kunsthistorisches Museum, Vienne



²⁹⁰ *Ibid.* p.82. L'auteur introduit en p.9 l'idée de théorisation par l'image : « Les métapictures (...) considèrent les images "comme" une théorie, comme des réflexions de second ordre sur les pratiques de la représentation picturale ; elle s'interroge sur ce que les images nous disent lorsqu'elles se théorisent (ou se représentent). » « Metapictures (...) looks at pictures « as » theory, as second-order reflections on the practices of pictorial representation ; it asks what pictures tell us when they theorize (or depict) themselves ».

²⁹¹ Dans mon mémoire de Master sur la « Photographie Dédoublée », je décris plusieurs « modes d'existence » de la photographie dans ce type d'œuvres. *op.cit.* pp. 38-53.

²⁹² Streitberger ancre son analyse dans le champ de la photographie et en particulier dans l'art contemporain, à partir des années 1960, pour présenter la notion de « photographie au second degré ». Il emprunte l'idée de « second degré » au sous-titre de *Palimpsestes, la littérature au second degré* de Gérard Genette. Pour le théoricien de la littérature, le texte est comme un palimpseste, c'est-à-dire qu'il laisse voir par transparence d'autres textes littéraires ou des écrits dérivés d'œuvres antérieures, ce que l'on désigne aussi comme l'intertextualité. « Une photographie au second degré serait une photographie qui dérive d'autres photographies préexistantes pour créer une nouvelle image photographique. » Streitberger part de l'emploi de la photographie documentaire, ou bien du document photographique, comme matériau de base. Pour lui, ces images pourraient être qualifiées de « parasite(s) » (*Id. Ibid.* p.120). Il insiste sur le caractère reproductible : la photographie reproduit une photographie.

²⁹³ *Ibid.* p.120

« incessante circulation des images »²⁹⁴. Je partage cette idée dans mon observation de la photographie dédoublée, au sein des pratiques photographiques tridimensionnelles. Il me semble que ces dédoublements sont rendus possibles par la familiarité que nous entretenons avec la photographie, grâce à une diffusion massive et continue. Pour ma part, j'ai choisi la terminologie de « photographie dédoublée » pour qualifier ce dispositif, en référence au travail de Victor Stoichita dans *l'Instauration du Tableau*²⁹⁵. Celui-ci introduit son livre par l'analyse du tableau, le *Christ chez Marthe et Marie*²⁹⁶ du peintre flamand Pieter Aertsen, dont l'originalité n'est pas d'avoir inséré une image dans le fond du tableau, mais plutôt d'avoir réalisé comme un travelling arrière pour inclure l'espace du spectateur²⁹⁷ autour de l'image. Il utilise les termes d'image *emboîtée* et *emboîtante*²⁹⁸ pour analyser son corpus de peintures de la Renaissance. Dès le début de mes recherches en 2014, il m'est apparu nécessaire de préciser ma méthode d'analyse des photographies dédoublées. Comme lors de lectures iconographiques « classiques », où l'on distingue différents plans, il s'agira dans ce cas particulier de lire les couches successives d'images, en commençant par celle située à l'intérieur de la composition. Elle est inscrite dans la mise en scène d'une seconde image, on peut donc préjuger de son importance dans l'œuvre.

Ce geste artistique rappelle celui de l'insert au cinéma, procédé cinématographique destiné à attirer l'attention du spectateur sur un détail nécessaire à la compréhension. Je nomme cette photographie : *image-insert*.

Elle est installée dans une autre image, qui donne une situation à celle-ci, posant des conditions et des circonstances particulières. J'appelle cette seconde image photographique : *image-contexte*²⁹⁹. Elle est un dispositif d'accueil de l'image-insert, mais aussi du spectateur, comme le zoom arrière évoqué par Stoichita devant le tableau d'Aertsen. L'image-contexte est le contexte de vision pour le spectateur. Elle est le lieu de la réception, donc toute la composition est à observer à partir de cette image-contexte. Dans les œuvres de Noémie

²⁹⁴ *Ibid.* p. 131.

²⁹⁵ STOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau*, Librairie Droz, Genève, 1999.

²⁹⁶ Pieter Aertsen, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, 1552, huile sur bois, 0,60 m x 1,015 m, Kunsthistorisches Muséum, Vienne.

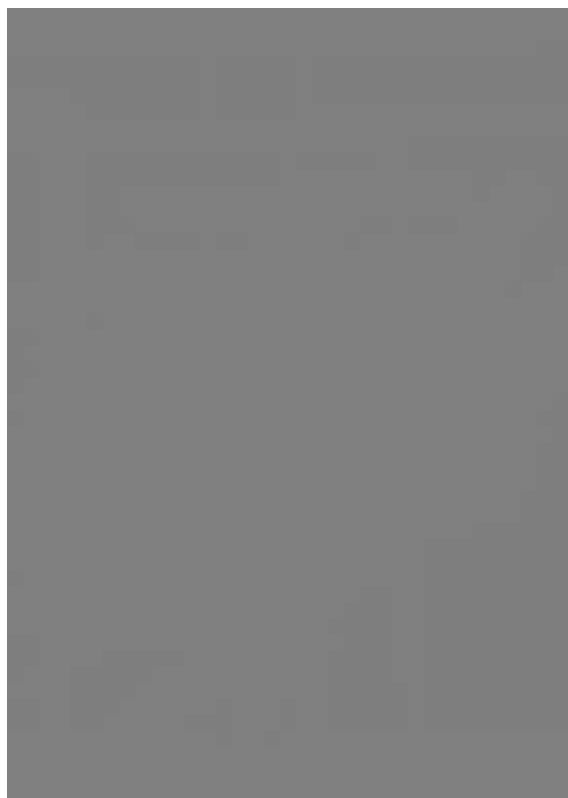
²⁹⁷ STOICHITA, Victor. *op.cit.* pp. 23-24.

²⁹⁸ STOICHITA, Victor. *op.cit.* p.104

²⁹⁹ L'image-contexte ne prend pas ici en compte le contexte de production de ces images.

Goudal, telles que *Towers*, l'image-insert est déclinée en divers assemblages architecturaux formant des tours brutalistes³⁰⁰, tandis que l'image-contexte est invariablement un fond de ciel gris uniforme. Dans ce cas, les images-insert défilent quand les images-contexte donnent une cohérence à la série. La lecture des photographies dédoublées n'est pas linéaire. Elles s'appréhendent dans la profondeur de l'image. Elles nous incitent à penser en deux dimensions de la même manière qu'en trois dimensions. En cela, cette pratique est un terrain fertile pour les pratiques photographiques tridimensionnelles.

92 Delphine Burtin, *Encouble n° 9*, 2013



Parmi les artistes que j'observe, Noémie Goudal est certainement celle dont l'œuvre s'appuie le plus sur ce dispositif de dédoublement depuis la série *Haven her body was* (2012). Je le trouve également chez d'autres artistes comme chez Delphine Burtin, notamment dans la série *Encouble* (2013). Il s'agit d'un ensemble troublant en raison de la variété des dispositifs photographiques qu'il regroupe. J'aborde ici exclusivement les éléments de la série qualifiables de photographies dédoublées. Le neuvième élément, par exemple, est un emboîtement sur trois strates de l'image. La photographie en noir et blanc montre un amas de chutes de papier blanc rassemblées sur une table évoquant les déchets d'atelier lorsque

³⁰⁰ En référence à l'architecture brutaliste du XX^e siècle.

l'artiste retravaille ses tirages. La surface sombre sur laquelle les lamelles blanches sont posées fait ressortir leur clarté (première strate). La photographie est coupée selon un quadrillage explosant l'image en une multitude de petites vignettes légèrement espacées les unes des autres, laissant entrevoir la surface sur laquelle elle repose (deuxième strate). Cette dernière est rephotographiée en cadrage serré, laissant imaginer une continuité du tirage en hors-champ (troisième strate). D'autres éléments de la série³⁰¹, que l'on retrouve dans l'édition du même nom, montrent des tirages photographiques façonnés en volumes. Dans l'une des photographies, le papier est découpé en lamelles régulières puis plié de telle sorte que l'image se dresse à 45°. L'image est debout, comme en témoigne l'ombre portée sur la surface blanche. Les bandes ainsi découpées sont légèrement écartées, laissant apparaître le fond. On imagine que la photographie s'est décollée puis redressée depuis le support de départ.

Finalement, bien que nous ne nous référions pas à la même terminologie pour qualifier ces pratiques, il convient de s'interroger sur ce que ces photographies dupliquent. Pour répondre à cela, Streitberger convoque la pensée d'Henri van Lier, pour qui la spécificité de la photographie réside dans la relation entre l'index et l'indice. Ainsi, il s'agirait : « [...] d'une méta-image par le dédoublement du référent et le déplacement de l'orientation indexicale. Dédoublement, parce qu'à l'image antérieure s'ajoute une nouvelle image sans que la première disparaisse — elle reste présente par transparence dans le sens que Genette donne au palimpseste. Déplacement, car les indices ne désignent plus le spectacle que la photo donne à voir, mais une autre photographie. »³⁰² Ces « métapictures photographiques », « photographies au second degré » ou « photographies dédoublées » s'inscrivent dans une histoire de l'art où les images pensent les images. Elles consignent des arguments et des postures que le spectateur peut lire grâce à l'observation de ces œuvres dédoublées. Elles sont une adresse aux spectateurs, l'invitant à considérer ce qu'est une photographie en tant qu'image, de son processus de création jusqu'à sa diffusion (médiatisation) et son ancrage dans une culture visuelle collective.

³⁰¹ Des reproductions de ces éléments dans le livre d'artiste *Encouble* sont visibles en illustration. Les pages du livre ne sont pas numérotées, ainsi nous respecterons le choix éditorial de l'artiste. Nous signifierons simplement si la reproduction de l'image se situe au début, au milieu ou à la fin de l'ouvrage.

³⁰² STREITBERGER, Alexander. *op.cit.* p. 130-131.

L'observateur du XXe et XXIe siècle est imprégné par l'idée que la photographie serait une fenêtre sur le monde et le réel, malgré les avertissements de nombreuses œuvres et artistes à cet égard. Comme le souligne Rosalind Krauss dans son essai « Note sur la photographie et le simulacre », la nature reproductible de la photographie en fait l'instrument de la copie. La photographie tridimensionnelle offre des images suspendues entre la copie et son pendant le simulacre, au sens platonicien³⁰³. Dans cette approche philosophique, et bien qu'elle soit plurielle, on distingue des degrés de distance au réel, et le simulacre serait à considérer comme l'artifice faisant disparaître la distinction entre le modèle et la copie. Dans le cas des photographies tridimensionnelles, le rapport indiciel est atténué par d'autres artifices qui invitent le spectateur à questionner la vraisemblance de ce qu'il voit. D'ailleurs, ces œuvres ne fonctionnent-elles pas plutôt, comme le décrit Nietzsche, par ressemblance simulée et *effet* de réel ? Penser la photographie tridimensionnelle comme un simulacre serait présumer de la naïveté du spectateur face à ces images, alors que sa relation devrait être entendue de manière équivalente au contrat narratif, situation selon laquelle un spectateur accepte a priori les propositions narratives, diégétiques et dramatiques d'un récit qu'il soit littéraire, théâtral ou filmique. Les œuvres photographiques tridimensionnelles évoquent le réel sans pour autant le copier *stricto sensu*. Elles font davantage appel à des sensations antérieures d'espaces, couplées avec des images mentales. Constance Nouvel défend cette position³⁰⁴ et met le questionnement du réel au cœur de son discours et de sa démarche artistique. Elle évacue l'idée d'une relation indicielle unique, si souvent mise en avant, pour une approche métaphorique vis-à-vis de la réalité, comptant sur l'intelligence et la créativité du spectateur à former des images mentales.

³⁰³ Selon le philosophe grec, les simulacres sont des faux-semblants qui sont pris pour la réalité quand la copie est une reproduction cohérente du réel. Baudrillard dénonçait la culture du faux. Le simulacre est également interrogé au XXe siècle par Deleuze et Debord au regard de l'uniformisation et la circulation des images par de nouvelles techniques et de nouveaux supports.

³⁰⁴ « La photographie est une manière de réfléchir la relation au réel, mais je m'en approche plus par l'allusion que par l'illusion. [...] Le plus important pour moi n'est pas d'où vient l'image, mais ce vers quoi elle mène. »

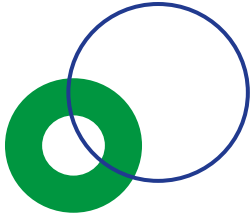
Constance Nouvel, *Diaporama : Atlante, Solstice, Réversible*, édition Le Point du jour, Cherbourg-Octeville, 2020. [Interview de Constance Nouvel par Paul Sztulman ; texte de Michel Poivert]



L'observation des œuvres photographiques tridimensionnelles est une somme d'expériences à la fois visuelles, matérielles, corporelles et spatiales. Les artistes cherchent à rendre la photographie présente. Ils m'incitent à approcher la frontière du photographique, touchant la question en suspens et à laquelle ma démonstration tend à répondre : jusqu'où peut-on parler de photographie ? Trois concepts théoriques m'ont permis de situer cette pratique dans le champ des arts plastiques en suivant une approche ontologique. La plasticité est ce qui par essence est relatif à la forme ou au devenir formel. La matérialité s'appuie sur l'utilisation de matériaux autres que la photographie. Leur corps matériel est une concrétisation de leur présence. La physicalité est le rapport des œuvres aux aspects sensoriels de leur réception et notamment de leur situation dans l'espace. Ces notions convoquent à la fois les processus de création et la réception. Elles sont le résultat de choix et surtout de gestes artistiques. Les photographies tridimensionnelles ont la particularité de nécessiter des gestes photographiques qui s'opèrent lors de la prise de vue. Ceux-ci s'associent à des gestes plastiques, transformant le support du tirage et la matière. Les gestes spatialisants s'appuient quant à eux sur l'espace d'exposition pour faire ressortir des qualités surprenantes et parfois contradictoires des œuvres photographiques comme la fragilité ou au contraire la robustesse. Les diverses manipulations implémentées lors du processus de fabrication façonnent les œuvres et influencent jusqu'à la manière dont elles sont perçues par le spectateur tant elles modifient la perception de la matière et de l'espace. Certaines photographies tridimensionnelles s'appuient sur des dispositifs optiques et spatiaux qui remettent en question la représentation du vrai. L'équilibre entre le geste photographique et les effets plastiques détermine la manière dont l'image est perçue. Plus les gestes plastiques sont forts, plus l'image peut devenir abstraite ou stéréotypée, tandis que des gestes plus subtils préservent la compréhension de l'image.

Je me tiens donc à la lisière. Tout en affirmant la survivance de l'acte photographique, toujours situé à la genèse des œuvres de mon corpus d'étude, nous voyons de plus en plus nettement l'implication de la tridimensionnalité dans leur conception puis leur réception. La création de cette autre sorte d'image répond-elle aux questionnements soulevés par la fin supposée de la photographie à l'aube du XXI^e siècle ? Et plutôt

qu'une fin, n'est-il pas plus stimulant de penser à des déviations, d'autres chemins pour comprendre ces œuvres photographiques ? Je propose enfin de réviser notre copie et de confronter les photographies tridimensionnelles à d'autres paradigmes.



UNE NÉCESSAIRE REVISION DES PARADIGMES DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE

PARTIE 3



La question de l'essence de la photographie serait donc réglée, la photographie est une image (avec ses pratiques et ses usages plus qu'elle n'est définie comme une entité) avec quelques particularités historiques et techniques, et même théoriques certes, mais on sait ce qu'elle est en la rabattant sur la notion d'image qui a, en quelque sorte, « neutralisé » le débat théorique. Conjointement, une obsession a disparu parmi les idées que nous nous faisons de la photo : celle de l'art. [...] Pendant cent cinquante ans, la question « La photographie est-elle un art ? » a prévalu aux errements statutaires et esthétiques du médium, mais cette question est réglée par l'assimilation de la photo à l'art contemporain. Mais une autre question n'a pas été formulée par la commodité de l'usage du terme d'image : la photographie est-elle une image ? [...] La photographie, lorsqu'elle est pensée comme une image, répond-elle à un autre paradigme que le langage et ses théories qui l'ont tant marquée ?³⁰⁵

Michel Poivert

Le questionnement de Poivert invite à réfléchir sur l'association automatique de la photographie aux théories du langage. Dans son article « La photographie est-elle une image ? »³⁰⁶, il suggère qu'une réévaluation de la manière dont nous conceptualisons la nature et la fonction de la photographie en tant qu'image est nécessaire. Il expose la manière dont la photographie incarne à la fois une image mentale et une représentation sociale, la définissant finalement comme une forme d'image à part entière³⁰⁷. S'il résout très bien la question, je m'interroge pour ma part si la photographie peut être autre chose qu'une image. Au vu de leurs singularités pointées dans la partie précédente, les œuvres photographiques tridimensionnelles peuvent-elles être encore pensées, par exemple, selon le paradigme pictural, c'est-à-dire à travers le prisme de la composition d'une image plane ? Peuvent-elles

³⁰⁵ POIVERT, Michel. « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques* [en ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 3 juin 2016, consulté le 9 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/3594>

³⁰⁶ Id. ibd.

³⁰⁷ C'est donc aussi sous l'angle de l'histoire des idées d'image que l'on peut affirmer qu'en tant qu'opération du regard (voir, viser, observer, capturer, prendre) et en tant que représentation (la chose image qu'est la photographie, regardée, utilisée, contemplée), la photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardée).

être approchées par le paradigme structuraliste, un système indexé sur le langage ? À quoi tient leur rapport au réel ? Une révision critique des paradigmes établis est nécessaire pour comprendre et s'adapter à cette nouvelle réalité. Il ne s'agit pas seulement de les remettre en question et éventuellement de les ajuster à la lumière des œuvres photographiques tridimensionnelles, mais d'essayer d'autres instruments théoriques.

Dans cette dernière partie de l'étude sur les pratiques photographiques tridimensionnelles, je propose de conclure en revoyant les relations apparentes entre ces pratiques photographiques tridimensionnelles et d'autres médiums. Je considérerai pour cela des aspects à la fois poétiques et esthétiques, oscillant entre les choix des créateurs et l'expérience des spectateurs. L'examen réciproque entre la photographie et la sculpture d'abord, puis l'architecture et enfin l'exposition, pensée ici comme un médium, soulève des questions sur la manière dont leurs influences se manifestent dans la photographie tridimensionnelle contemporaine. Il serait tentant d'y voir une tentative de catégoriser ce qui est de l'apanage d'un médium et ce qui relève d'un autre. Pour déborder du carcan du médium, je propose plutôt de penser les relations qui m'amènent à considérer le système qu'elles forment et à envisager d'autres paradigmes pour la photographie tridimensionnelle. Ces relations se traduisent par l'adoption d'approches processuelles et méthodologiques d'une part pour les artistes et d'autre part pour la chercheuse qui se penche sur ces œuvres. Il s'agit d'étendre le cadre analytique pour étudier ces œuvres photographiques spécifiques.

CHAPITRE 1 :

UNE APPROCHE SCULPTURALE DE LA PHOTOGRAPHIE

La photographie a été, très tôt dans son histoire, mise en tension avec la peinture, comme une forme alternative, voire virale, de création d'images. La relation qu'elle entretient avec la sculpture est davantage complice, même si elle ne semble pas évidente. Bidimensionnels ou tridimensionnels, les deux médiums traitent de représentation, bien qu'ils explorent des vocabulaires plastiques en apparence distincts. La question centrale de ce chapitre réside dans la manière dont cette relation entre photographie et sculpture s'exprime dans le champ de la photographie tridimensionnelle. Déjà, dans l'inventaire des gestes de la photographie tridimensionnelle abordé précédemment, nous avons vu que ces œuvres contemporaines intègrent des modalités éminemment sculpturales en modelant, assemblant, pliant, froissant, et installant l'image dans l'espace. J'entends prendre en compte la sculpture dans son champ élargi comprenant, d'une part, la création de volume, de « rond de bosse » ou de reliefs, et d'autre part, l'agencement d'objets. En tant que pratique artistique, l'installation invite les artistes à repenser la manière dont ils interagissent avec l'espace, les matériaux et les objets. La relation entre photographie et sculpture est depuis longtemps mise au jour. D'abord dans un regard réciproque : certains sculpteurs ont utilisé la photographie et des photographes ont pris la sculpture comme sujet. Cela mène à une question : quelles sont ces relations et comment infusent-elles dans la photographie tridimensionnelle ? Parallèlement, j'aborderai la sculpture pour démontrer comment le modèle théorique et la méthodologie d'analyse de celle-ci peuvent être des outils précieux pour étudier les œuvres photographiques tridimensionnelles. Quel éclairage le paradigme sculptural peut-il apporter à la compréhension de ces œuvres photographiques spécifiques ? Enfin, je conclurai ce chapitre par la présentation de deux artéfacts issus du corpus artistique. Les *sculptures photographiques* et les *objets photographiques* occupent chacun une place particulière dans le déploiement tridimensionnel de la photographie. Cet aperçu des relations entre photographie, sculpture et installation promet d'éclairer les dynamiques artistiques contemporaines tout en mettant en avant des problématiques claires liées à la production d'images.

SCULPTURE ET PHOTOGRAPHIE : UNE RELATION PARTIELLEMENT MISE A JOUR

Avant de dessiner comment le paradigme sculptural devient un atout dans la photographie tridimensionnelle, je souhaite rappeler la complicité ancienne entre les deux médiums. Pour cela, je mets en regard deux expositions qui présentent de manière exhaustive une typologie de leurs relations. Je m'appuierai d'une part sur l'exposition *Sculpteur photographeur — photographie sculpture*³⁰⁸ présentée au Centre national de la photographie — Palais de Tokyo en 1991 ; et d'autre part sur *Lensed/based Sculpture : the transformation of sculpture through photography* présentée à l'Akademie der Künste de Berlin et au Kunstmuseum Lichtenstein en 2014. Plus de vingt ans séparent les deux événements, ils présentent un état des lieux de la relation, mais depuis des points de vue diamétralement opposés. L'exposition *Sculpteur photographeur — photographie sculpture* conçue par Michel Frizot et Dominique Païni se positionne depuis les champs de la théorie de la photographie. Je me baserai essentiellement sur le colloque et la publication des actes³⁰⁹ qui l'accompagnent. *Lensed/based Sculpture : the transformation of sculpture through photography* est une exposition conçue par les sculpteurs Bogomir Ecker et Raimund Kummer, et les chercheurs Friedmann Malsch et Herbert

93 Edward Steichen, *Rodin, Le monument à Victor Hugo, le penseur*, 1902



³⁰⁸ Exposition *Sculpteur photographeur — photographie sculpture*, octobre-décembre 1991, Centre National de la photographie — Palais de Tokyo, Paris.

³⁰⁹ FRIZOT, Michel. PAÏNI, Dominique. *Sculpteur-photographeur, photographie-sculpture* : acte du colloque organisé au Musée du Louvre, les 22 et 23 novembre 1991 ; édition Musée du Louvre service culturel, 1993.

Molderings. Elle est abordée donc du point de vue de la sculpture. Son catalogue rassemble une série d'essais qui donne à nouveau la parole à Frizot. Si la comparaison entre ces deux objets mérite une étude plus approfondie³¹⁰, j'esquisserai, pour l'heure, quelques points pertinents rejoignant la photographie tridimensionnelle.

En 1990, le Prix de la Sculpture de la Biennale de Venise est décerné aux photographes Bernd et Hilla Becher. Il fait peu de doute que l'exposition française est une réaction à l'événement. Ironie de l'histoire, rappelée par Jean-François Chevrier dans les actes du colloque, les *Anonymous Sculptures* ont été titrées *a posteriori*. Le rapport à la sculpture n'était pas un préalable au processus de création, mais plutôt le fruit du hasard et l'arme d'une provocation³¹¹. Quelles sont les relations que ces corpus d'œuvres mettent à jour ? Les deux expositions examinent l'évolution de la photographie à travers une perspective historique, mettant en lumière les pratiques photographiques du XIX^e siècle et les conduisant progressivement vers les œuvres contemporaines présentées. Encore une fois, je pense que les expositions peuvent fonctionner comme des discours structurés par les œuvres, formant ainsi des corpus distincts qui reflètent les tendances et les changements dans la photographie au fil du temps. En ouverture, une attention particulière est portée aux techniques du XIX^e siècle, telles que la chronophotographie d'Étienne Jules Marey et les photographies d'atelier. Les photographies de sculptures de Rodin, réalisées par des photographes tels qu'Eugène Atget ou Edward Steichen et les expérimentations photographiques de Constantin Brancusi sont des exemples notoires de la relation complexe entre sculpture et photographie³¹². Selon Anna Deuze et Julia Kelly, ces influences dépassent les préoccupations conventionnelles liées à la matérialité, la lumière et le volume et inoculent l'idée de l'installation sculpturale et de la conceptualisation. À travers le prisme de la photographie, ces artistes ont transcendé les limites traditionnelles, enrichissant le dialogue entre sculpture

³¹⁰ On pourrait ajouter à cette étude l'exposition *Entre sculpture et photographie* réalisée en 2016 par Michel Frizot et Hélène Pinet au Musée Rodin, qui présentait à cet égard les œuvres de Mac Adams, Dieter Appelt, John Chamberlain, Richard Long, Gordon Matta-Clark, Giuseppe Penone, Markus Raetz et Cy Twombly, huit artistes pratiquant à la fois la sculpture et la photographie.

³¹¹ Dans la dernière contribution des actes, Jean-François Chevrier rappelle des propos tenus par le couple Becher dans l'entretien publié dans le catalogue de l'exposition *Une autre objectivité (1989)*. « La référence à la sculpture dans notre premier livre ne doit pas être prise trop au sérieux. C'était une provocation, pour provoquer les gens à y penser. L'éditeur a proposé ce titre et nous avons pensé que ce serait une jolie provocation. » *op.cit.*, p.62

³¹² DEUZE, Anna. KELLY, Julia. « Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art », *Ashgate studies in Surrealism*, 2012

et art visuel. Leur contribution a considérablement élargi la perspective sur la manière dont la photographie peut encapsuler l'essence même de la sculpture, dévoilant ainsi de nouvelles dimensions artistiques, évocatrices et novatrices. La transition vers le XXe siècle se fait en mettant en avant des artistes tels que les Becher, Jan Dibbets, Richard Long, Gordon Matta Clark, et Bruce Naumann. Ces artistes incarnent une évolution significative dans les approches artistiques et les expérimentations photographiques au cours du siècle dernier.

Les deux corpus d'œuvres dégagent des types de relations reconnaissables. D'abord, la photographie agit comme un stimulant pour des recherches vers l'hyperréalisme présent chez des artistes tels que Duane Hanson, Ron Mueck et Karin Sander. Ce courant explore la frontière entre réalité et représentation, poussant la sculpture à la limite de la photographie. Un autre aspect important est l'enregistrement du processus ou des qualités de la sculpture, observable chez des artistes allant de Rodin et Brancusi à Duchamp et des artistes tels que Robert Morris avec son *Continuous Project*. La photographie permet d'introduire la dimension temporelle. Elle résout les questions sur la durée et la condition éphémère de certaines œuvres, parfois traduites par des vues séquentielles héritées de la chronophotographie. Enfin, les expositions mettent en lumière des exemples dans lesquels la photographie se substitue à la sculpture en conférant une valeur sculpturale à des gestes, des espaces ou des moments. Des artistes tels que Dibbets, Naumann, Kummer, Signer et Matta-Clark illustrent cette aptitude à transcender les frontières traditionnelles de la sculpture, explorant de nouveaux territoires artistiques par le biais de la photographie.

Dans l'introduction des actes, Frizot et Paini affirment une « équivalence structurale » entre la photographie et la sculpture, qu'ils justifient de prime abord par l'emploi de termes tels que « tirage, multiple, empreinte, agrandissement »³¹³. Toutefois, l'argument me semble relativement faible puisqu'il pourrait en être dit autant du vocabulaire de l'estampe. Je les rejoins sur leur second commentaire pointant que « les deux approches convergent dans la possibilité idéale, pour le spectateur, de modifier la forme globale de la sculpture par la variation du point de vue, et dans la fixation toujours inachevée de cet infini potentiel du regard par l'enregistrement photographique. »³¹⁴ Cette citation montre bien la limitation du questionnement sur la relation entre les deux médiums. Leurs corpus fait état d'une relation univoque où la photographie regarde la sculpture, où parfois le sculpteur travaille avec la photographie, sans penser pour autant la réciproque. Ils n'envisagent pas la volumétrie ou la

³¹³ *op.cit.* p.10.

³¹⁴ *Id.* *Ibid.*

condition d'objet de la photographie.

La contribution de Jean-François Chevrier³¹⁵ semble prometteuse quand il énonce que la sculpture est devenue un matériau pour la photographie. Il dirige le débat vers la notion d'objet. Il débute son exposé en marquant son opposition à une tendance photographique néo-pictorialiste qui combine image et objet³¹⁶. Il plaide pour la réintroduction de distinctions entre l'image et l'objet, mettant en garde contre l'association formelle d'images et d'objets. L'auteur suggère de dépasser les schémas historiques. Certes, la sculpture contemporaine, depuis le ready-made duchampien, s'est ouverte à l'emploi d'objets manufacturés pour produire des installations. Par ailleurs, la photographie désigne autant la technique que son résultat. Ce dernier possède une matérialité, sous la forme d'objets que l'on peut tenir en main, qu'il s'agisse des positifs, des négatifs ou des tirages. Chevrier considère la photographie en tant qu'objet détaché de la prise de vue, affirmant que l'image photographique doit rivaliser avec d'autres objets tout en maintenant une actualité au-delà de la simple trace d'une chose vue. Enfin, il explore la redéfinition de la forme tableau et l'importance de la photographie en tant qu'objet, soulignant que ceux qui utilisent la photographie pour créer des *images-objets* sont à rapprocher de la *forme tableau*. Il cite notamment les œuvres de Pistoletto où la photographie est utilisée, selon lui, pour créer des compressions temporelles entre le passé figé et le mouvement du réel.

« Or, l'image photographique, avec sa charge descriptive, voire documentaire, avec sa valeur d'information, doit faire le poids parmi les objets. Elle doit avoir une actualité — mot de loin préférable à la notion de présence plastique —, une actualité au-delà de la simple trace d'une chose vue, au-delà du "souvenir". Il y a là, me semble-t-il, un enjeu culturel autant qu'artistique. »³¹⁷

Jean-François Chevrier

L'auteur pose l'idée que l'objectivation de la photographie transforme la présence de l'image et la façon dont le spectateur l'observe par rapport aux circonstances de son temps.

Ce rapprochement des deux médiums a amplement participé à l'ouverture vers des formes

³¹⁵ CHEVRIER, Jean-François. « L'image, l'objet », *op.cit* p. 101-107

³¹⁶ Voir la citation p.102, *op.cit.* : « (...) depuis Rauschenberg, la possibilité d'un mixte d'images et d'objets. Mais ce mixte est trop souvent une simple mixture, un composé formaliste de matériaux hétérogènes. »

³¹⁷ CHEVRIER, Jean-François. *Op.cit.* p. 103.

tridimensionnelles, qu'elles soient marginales au XX^e siècle ou plus affirmé au XXI^e siècle. Toutefois, ces expositions abordent partiellement la relation que je cherche à mettre à jour dans ce chapitre. Si l'héritage que ces œuvres constituent est à prendre en considération, il me semble que la proximité et le potentiel du contact entre la sculpture et la photographie sont peut-être à aller chercher dans le cursus suivi par les artistes actuels. Depuis les années 1970, en France et ailleurs, les études supérieures en art ont privilégié une organisation pluridisciplinaire, dans la pratique et dans la théorie, pour former les jeunes artistes. L'enseignement est repensé et redistribué entre l'université et les écoles d'art, dans des configurations administratives variées selon les pays pour se détacher de la culture d'atelier de la pédagogie traditionnelle. Celle-ci consiste en un atelier disciplinaire³¹⁸ conduit par un artiste qui supervise un groupe d'étudiants. Si certaines écoles perpétuent ce modèle, comme aux Beaux-arts de Paris, le fonctionnement interne aux ateliers encourage l'ouverture vers un panel de techniques et de pratiques artistiques. J'ai l'intime conviction que la manière dont les pédagogies sont menées a un impact direct sur les formes d'art en devenir, que les artistes s'inscrivent en adhésion ou en réaction avec la formation. Les artistes qui pratiquent la photographie tridimensionnelle ont été formés dans ce contexte stimulant l'ouverture. Celles qui participent à mon étude ont été diplômées entre 2009 et 2011. Letha Wilson³¹⁹ et Aurélie Pétreil ont notamment suivi un parcours de formation privilégiant la sculpture et l'installation. Dans notre entretien, Pétreil m'explique en détail comment elle a occulté sa pratique photographique lors de sa formation à l'École nationale des beaux-arts de Lyon pour se concentrer sur des projets conceptuels impliquant des volumes évidés. Ces détours ou ces contacts avec le champ de la sculpture ont su marquer les artistes et les aiguïser de curiosité et, sans nul doute, de technicité pour envisager des œuvres photographiques tridimensionnelles.

³¹⁸ Parfois, les ateliers sont structurés par des départements, par exemple au Beaux-arts de Paris.

³¹⁹ Letha Wilson intègre la photographie dans son travail à partir de sa Grade School (niveau Master).

LE PARADIGME SCULPTURAL AU SERVICE DE LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE

La sculpture induit un modèle d'analyse esthétique basé sur la perception tactile et visuelle de l'œuvre en trois dimensions. Au XIX^e siècle, Alois Riegl associe le développement de l'art entre deux extrêmes : l'haptique et l'optique³²⁰. Pour identifier l'haptique, je reprends les mots de Pierre Baumann lorsqu'il aborde « l'haptique photographique » dans les travaux de Gabriel Orozco : « Par haptique, j'entends sa relation au toucher et la faculté que peut avoir la main de comprendre une forme en la parcourant par contact »³²¹. Les artistes sculpteurs contemporains travaillent les volumes pour créer des pièces qui interagissent avec l'espace environnant et suscitent des réponses sensorielles. La sculpture fait appel à notre sens du toucher, qu'on puisse effectivement poser nos mains dessus ou seulement la contempler. Dans les années 60 déjà, Leonard Rogers³²² définit trois constituantes « tactiles » de la sculpture : la surface, le poids et le volume. Il distingue les propriétés physiques mesurables des propriétés sensorielles. Suivant cette même logique, nos compétences perceptives s'exercent par l'expérience sensible du monde grâce à notre environnement quotidien et peuvent être affinées par l'observation de la sculpture.

À ce titre, les récents travaux de Gérard Le Don synthétisent un modèle esthétique de la sculpture en partant des processus de perception. Il s'appuie sur les travaux de psychologie cognitive et de neurophysiologie³²³ et effectue un détour par la psychologie expérimentale, initiée au XIX^e siècle par l'école allemande de psycho-physiologie, pour aborder des questions d'esthétique. Si son ouvrage s'intitule *Voir la sculpture*³²⁴, il ne s'agit pas pour autant de se

³²⁰ A ce sujet, voir la thèse de Carla Da Costa intitulée « Le voir et le toucher : une étude de l'haptique à partir de Riegl, Deleuze et Merleau-Ponty », dirigée par Anne Boissière. Thèse en préparation à l'Université de Lille, dans le cadre de École doctorale Sciences de l'homme et de la société, en partenariat avec le Centre d'Études des Arts Contemporains depuis le 01-09-2019.

³²¹ BAUMANN, Pierre. *Op.cit.* p 2-3.

³²² Leonard Rogers est sculpteur et critique d'art. Voir « Sculptural thinking », *The British Journal of Aesthetics*, Volume 2, Issue 4, October 1962, Pages 291-300, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/2.4.291>

³²³ Il fait référence aux ouvrages d'Alain Berthoz (neurophysiologie), de James Gibson (psychologie, auteur de la théorie de « l'écologie de la perception », c'est-à-dire du rapport de la vision ou champ de vision à l'environnement), et de Roger Shepard (psychologie cognitive).

³²⁴ LE DON, Gérard. *Voir la sculpture : Essai sur le dispositif sculptural*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018

concentrer seulement sur les aspects visuels. Il passe en revue les différents niveaux sensoriels et les conditions de perception convoqués lors de l'observation d'une œuvre sculpturale, qu'il propose de nommer plus largement «dispositif sculptural». Ainsi, il embrasse toutes les variations de la sculpture des XX^e et XXI^e siècles, qu'elles possèdent une volumétrie, soient constituées d'objets disposés dans un espace ou encore soient le résultat d'un aménagement dans un espace naturel dans le cas du land art. Tout au long de son ouvrage, il s'efforce de différencier *image plate* et *dispositif sculptural* comme si sa démonstration en dépendait. Il reconnaît que l'image plate peut être un objet avec une épaisseur, mais sa tridimensionnalité n'est pas «informative». Pour adopter une approche esthétique de la sculpture, je dois m'écarter de la distinction qu'il établit en vue de réconcilier ces deux paradigmes afin d'aborder de manière hybride les pratiques photographiques tridimensionnelles.

Pour analyser ces œuvres, l'appréhension de leurs qualités tridimensionnelles arrive en première lecture. L'observation de l'image, c'est-à-dire de la représentation et de son rapport au réel inscrit, arrive dans un second temps. Elle n'est ni subordonnée ni inférieure à la perception de l'œuvre. Les différentes qualités plastiques et visuelles des photographies tridimensionnelles nécessitent plusieurs niveaux de lecture et d'appréciation, et le travail du spectateur est de les relier.

Si le dispositif sculptural est destiné à être regardé, il s'offre au regard comme une disposition de surfaces substantielles. L'approcher donne envie de le soulever, de le tourner entre ses mains, ou au moins de le toucher pour en éprouver la forme, la rigidité, la texture, la température, etc., bref, d'interagir physiquement avec lui. Autrement dit, il intéresse non seulement le système visuel, mais aussi ce qu'on appelle le système haptique de perception, dont le rôle est d'explorer le monde par le contact du corps.

Gérard Le Don³²⁵

Le Don met en avant la dualité d'une sculpture qui, tout en étant destinée à la contemplation, suscite aussi le désir d'une interaction physique. Cette approche va au-delà de la simple

(généralisé le 24 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pur/182139>>. ISBN : 9 782 753 590 052. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.182139>,

³²⁵ LE DON, Gérard. *op.cit.*. Chapitre III. « Perception haptique et espace proche », pp 57-75, §1.

observation visuelle, engageant également le système haptique de perception, c'est-à-dire le rapport corporel au monde. Ainsi, la sculpture invite le spectateur à une interaction physique complète avec l'œuvre d'art. Ici les systèmes de perception haptique et visuelle fonctionnent en coopération. Par habitude, le système visuel est capable de suppléer le toucher. Alain Berthoz³²⁶, cité abondamment par Le Don, met en évidence la capacité de notre cerveau à simuler une action par l'imagination et de la ressentir virtuellement³²⁷. Nous sommes « chargés » de sensations dans notre mémoire perceptive. Pour Robert Vance, ce rapport physique imaginaire caractérise la sculpture. Celle-ci ne se définirait donc pas par des conditions formelles, mais plutôt par des mécanismes perceptifs. On sort du champ de la technicité³²⁸ ou de l'ontologie pour se placer du point de vue de la réceptivité, depuis l'expérience et le corps du spectateur.

Lorsqu'on observe un bloc de béton, on l'imagine lourd et difficile à déplacer. Or, lorsque l'on se trouve face aux photographies prises dans le béton réalisé par Letha Wilson, la perception est bouleversée. La combinaison de la physicalité de cette forme de béton et la légèreté présumée du tirage photographique produit une sorte de dissonance pour l'observateur. Dans ces séries d'œuvres, Wilson utilise souvent des vues représentant des surfaces végétales ou des ciels, empreintes d'une légèreté apparente et d'espace, quand la masse de béton évoque davantage la pesanteur et la contrition. Face à ces contradictions, nos systèmes visuel et haptique sont déstabilisés. Au bord du choc esthétique, l'observation des photographies tridimensionnelles nécessite une attention particulière, comme une nouvelle partition dans nos habitudes de spectateur.

Le Don suggère que le spectateur explore une sculpture ou tout objet tridimensionnel en utilisant aussi sa mémoire spatiale. Ainsi, le spectateur est capable de supposer l'existence de surfaces non-visibles à partir de celles exposées depuis sa position. Le déplacement résout le problème en variant les points de vue et rend visibles d'autres surfaces. Toutefois, il n'est pas toujours nécessaire d'effectuer une translation pour apprécier une œuvre sculpturale. Le dispositif sculptural s'appuie sur l'environnement. L'espace est un point de repère. Que se passe-t-il quand la forme est inconnue du spectateur ? C'est ce qui se passe pour le spectateur

³²⁶ Alain Berthoz est un neurophysiologiste français, professeur honoraire au Collège de France et membre de l'Académie des sciences.

³²⁷ *Ibid.* Chapitre III. « Perception haptique et espace proche », pp 57-75, §7

³²⁸ Ainsi, ce n'est pas parce qu'une forme est réalisée en marbre, par exemple, qu'il s'agit d'une sculpture. Inversement, une sculpture peut être produite avec une technique qui n'a a priori rien à voir avec les arts plastiques, comme la graisse utilisée par Joseph Beuys pour les *Fat Corners (Coins gras)*, 1960-62 (Hamburger Bahnhof Museum, Berlin).

d'une photographie tridimensionnelle. Qui se demande ce qu'il y a derrière une image ? Ce manque produit à la fois un déplacement et un étonnement qui va au-delà des perceptions. En adaptant le modèle d'analyse esthétique de la sculpture à la photographie tridimensionnelle, on peut approfondir la compréhension de la manière dont ces deux formes artistiques exploitent les dimensions physiques et perceptuelles pour créer des expériences esthétiques. Cela permet également d'appréhender les spécificités de la photographie tridimensionnelle en tant qu'expression artistique distincte, tout en tirant parti des concepts fondamentaux de la sculpture.

PHOTOSCULPTURES ET SCULPTURES PHOTOGRAPHIQUES

La photosculpture, nommée ainsi en 1861, consiste en un procédé photographique qui utilise un pantographe pour créer des portraits tridimensionnels. Le procédé combine la photographie et le pantographe pour obtenir une sculpture parfaitement similaire au modèle original. Sa spécificité réside dans sa rapidité. Le modèle ne prend la pose que pendant quelques secondes. Le dispositif photographique en rotonde permet la prise de vue simultanée à 360 degrés. Le modèle est entouré de vingt-quatre appareils photographiques réalisant des profils, qui, projetés par un lampascope sur un écran transparent, sont ensuite reportés par le procédé du pantographe sur un cylindre de glaise. Jean-Luc Gall, dans son article « Photo/sculpture »³²⁹ de 1997 paru dans *Études photographiques*, indique qu'en dépit de la rapidité d'exécution, la statuette reste inachevée à l'issue du procédé. Une finition manuelle est nécessaire pour éliminer les imperfections. Le prototype de la photosculpture, présenté par François Willème aux membres de la Société française de photographie, s'appuie sur une méthode d'assemblage plutôt que de modelage. Dans son texte, Le Gall souligne les paradoxes volumétriques de ce prototype, mettant en évidence l'écart irréductible entre le volume de référence et sa reproduction par la photosculpture. La réception critique contemporaine de Willème est mitigée. Certains saluent la ressemblance et la vie perçue dans les sculptures, tandis que d'autres remettent en question la validité du procédé, soulignant les difficultés géométriques et les limites de la photographie dans la reproduction exacte des figures. D'un point de vue anthropologique, Gall suggère que la valeur d'usage de la photosculpture ne s'est pas imposée à l'époque, remettant en question la pertinence de ces

³²⁹ GALL, Jean-Luc. « Photo/sculpture », *Études photographiques* [En ligne], 3 | Novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002, consulté le 23 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/95>

créations.



94 *Rotonde du studio Willeme (atelier de photosculpture)*, GAUTHIER Théophile, *Photosculpture*. — Paris : impr. de P. Dupont, 1864, p.5, BNF

95 Vue du dispositif de 24 prises de vues, *Re : Make Project, 2012*, collaboration avec Louisa Minkin et les étudiants de l'école d'art de l'Université de Southampton Winchester.



96 Principe de report au pantographe, *Re : Make Project 2012*, collaboration avec Louisa Minkin et les étudiants de University of Southampton Winchester School of Art

Avec l'arrivée des imprimantes 3D, l'invention de Willème connaît un regain d'intérêt. Elle donne lieu en 2012 à une reconstitution du dispositif à la University of Southampton Winchester School of Art dans un workshop coordonné par les artistes Louisa Minkin³³⁰ et Ian Dawson³³¹. Des œuvres actuelles se placent dans la lignée directe de la photosculpture comme dans le travail de Karin Sander et Mohamed Bourouissa.



97 Karin Sander, *Personen 1:10*, de la série *3D body scans of the living persons*, 1997–1999, réalisés en ABS par dépôt de matière fondue (FDM).



98 Mohammed Bourouissa, *L'utopie d'August Sander*, 2012. Vue de l'exposition *Libre échange* aux Rencontres d'Arles, 2019.

Les deux projets artistiques, bien que distincts dans leur approche et leur esthétique, partagent une réflexion profonde sur la représentation sociale et la relation entre l'art et la réalité quotidienne. Sander réalise des statuettes par impression numérique dès 1997 avec *3D Body Scans*. Elle poursuit avec d'autres projets tels que *Museum Visitors 1:8* (2008) dans lesquels elle engage des participants pour ses projets. Les personnes sont conscientes de leur transformation en figurines numériques et deviennent des acteurs dans un événement

³³⁰ Louisa Minkin est une artiste basée à Londres, au Royaume-Uni. Elle est maître de conférences en pratiques artistiques visuelles et coordinatrice de la recherche dans l'enseignement pour le programme artistique de Central Saint Martins, University of the Arts London. <http://www.louisaminkin.com/> Elle s'intéresse aux images numériques.

³³¹ Ian Dawson est sculpteur, et enseignant-chercheur. Il dirige un groupe de recherche sur les pratiques critiques à l'école d'art de Winchester et responsable du laboratoire des matériaux à l'université de Southampton.

du marché de l'art.

Dans le projet *L'utopie d'Auguste Sander* (2012), Bourouissa rend hommage au travail d'un autre Sander. Il adopte l'approche sociologique du célèbre photographe et observe la condition sociale des demandeurs d'emploi, tout en mettant en lumière les tensions émotionnelles et politiques liées au chômage. En utilisant l'impression 3D, il crée des statuettes des chômeurs, suscitant des questionnements sur le corps au sein de l'espace du Pôle emploi. Le projet a aussi donné naissance à une mini-entreprise. Sander et Bourouissa utilisent tous deux des lieux spécifiques qu'ils détournent de leur fonction pour élargir les champs de l'art, engageant les spectateurs dans une expérience artistique, en tant que modèles et parfois acteurs du processus de création. Ces photosculptures demeurent des représentations de figures humaines, qui posent en filigrane la question de la réification des individus.

Dans cette étude, j'emploie davantage le terme de *sculpture photographique*. Il s'agit pour moi des volumes photographiques présentés dans les espaces de prise de vue ou exposés comme tel. Les sculptures photographiques peuvent être un constituant d'une installation ou être autonomes. Au cours des entretiens que j'ai menés, en les interrogeant sur la manière dont elles désignaient leurs œuvres, les artistes m'ont fait part de leur vision de la sculpture photographique. Toutes évoquent l'hybridité et le statut instable ou en devenir de leurs pièces. Bianca Pedrina adopte une approche fluide et multidimensionnelle de la sculpture photographique. Elle qualifie ses créations tantôt de photographies, notamment lorsqu'elles sont encadrées, tantôt d'objets ou de sculptures. Cette variabilité témoigne de son refus de se conformer à des catégorisations rigides et de son désir de repousser les limites des définitions traditionnelles de la photographie. Elle intègre des éléments architecturaux et des objets dans ses œuvres, élargissant ainsi la portée de la photographie au-delà de la simple image plane encadrée. Un exemple frappant de cette approche est son utilisation du socle dans *White sharks* (2012) et avec certains éléments de l'installation *Psychogeografie* (2018).

Dans son travail, Pedrina cherche à fusionner le classique et le contemporain, en intégrant des éléments de sculpture tout en préservant la photographie en tant que médium fondamental. Elle témoigne d'une réflexion approfondie sur la nature changeante des objets artistiques, défiant ainsi les définitions statiques et ouvrant la voie à une interprétation plus fluide et dynamique de la sculpture photographique dans le contexte contemporain.

Noémie Goudal met en avant une distinction nette entre la construction spatiale sculpturale et l'image photographique finale. Pour elle, la part tridimensionnelle réside majoritairement

dans la phase de construction³³² de l'image où des éléments sont intégrés à la photographie finale, qui demeure complètement plate. Ceci marque une dualité dans son processus créatif, où la matérialité de la sculpture existe indépendamment de l'image photographique. Son approche élargit la portée de la sculpture photographique en mettant en avant la construction physique comme une étape distincte et significative du processus photographique. Elle ira plus loin dans sa série *Telluris*. Elle me raconte que, face à ces cubes disposés dans le désert, elle a ressenti l'importance de les présenter comme des sculptures, ce qu'elle fera dans l'exposition de 2017 à la galerie des filles du calvaire et en extérieur au Frac Normandie. Par cette démarche, elle démontre l'importance accordée à la présentation physique et à l'expérience spatiale de ses œuvres, soulignant ainsi la prédominance de la sculpture dans sa pratique artistique. Ainsi, Goudal offre une vision nuancée de la sculpture photographique.

99 Noémie Goudal, *Blocs*, 2017. *Festival Rush*, commande du Frac Normandie, Caen, 24- 26 mai 2019
commande du Frac Normandie, Caen, 24- 26 mai 2019





100 Noémie Goudal, vue d'exposition, Galerie Filles du calvaire, novembre 2017

Felicity Hammond aborde également de manière critique l'utilisation du terme « photo-sculpture » ou « photo-object » dans le contexte artistique contemporain. Elle est consciente de l'évolution de ces termes, soulignant la nécessité de les redéfinir, surtout avec l'adoption croissante de cette méthode par d'autres artistes. Cette réflexion témoigne de sa conscience aigüe de la nature changeante du langage artistique et de son engagement à remettre en question les conventions établies.

DES OBJETS PHOTOGRAPHIQUES

Considérer la photographie dans sa matérialité amène à la penser à partir de son existence sensible. La photographie n'est pas seulement à voir, elle est aussi un objet en trois dimensions. Dans notre quotidien, la photographie a de multiples usages personnels et professionnels. Jean Baudrillard s'interroge sur le rapport aux objets que la société développe après la Seconde Guerre mondiale, à partir de l'exemple français. Il remarque que les objets ont pris un sens nouveau dans la vie quotidienne au cours du XXe siècle. Ils ne trouvent plus leur sens dans leur utilité principale, mais dans leur matérialité. Dès lors, l'utilisateur tisse un lien intime avec les objets et leur place dans son environnement.

101 Michael Kirby, *Pont Neuf: The Localization of a Tetrahedron*, 1969



Dans le texte publié dans *Photo/Objet/Concept*³³³, Alexander Streitberger décrit l'esthétique situationnelle, qui remet en question la définition de l'objet artistique en fonction de son contexte. Il compare le « conceptual objects » chez Victor Burgins et celui d'« embedded sculptures » (sculptures enchâssées) chez Michael Kirby qui utilisent la photographie pour réagir au débat entourant la sculpture. Streiberger met en avant l'objet contextuel, soulignant sa dépendance envers un lieu spécifique et des conditions de perception précises. L'esthétique situationnelle, loin de bannir l'objet physique de la pratique artistique, intègre une dimension mentale dans l'expérience artistique. Elle met l'accent sur les aspects contextuels, tels que l'espace, le temps, la psychologie, la culture, le social, comme des facteurs déterminants.³³⁴

Tout au long de sa contribution aux Actes du colloque *Sculpteur photographeur — photographie sculpture*, Chevrier dessine les contours de son concept de forme tableau. Ses propos sont clairs, la photographie prise dans un paradigme sculptural ne rencontre pas sa faveur. Il pose davantage l'accent sur sa condition d'objet. Le tableau photographique se caractérise par un « [...] plan frontal délimité et comme un objet autonome (indépendant du lieu de présentation). »³³⁵

Dans un texte de 2006³³⁶, Chevrier souligne l'ambiguïté des notions de tableau et de document,

³³³ *Op.cit.*

³³⁴ STREITBERGER, Alexander. *op.cit.* p.17

³³⁵ CHEVRIER, Jean-François, *op.cit.* p.105.

³³⁶ CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, 79, 2006. Numéro thématique : « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 ». p. 63-89. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413

bien après avoir conceptualisé la *forme tableau* dans la photographie. L'auteur discute du tableau en tant que modèle récurrent dans l'histoire de la création photographique, soulignant l'influence du cinéma et l'émergence d'un nouveau modèle de reportage. La notion de « tableau » va au-delà de la simple représentation figurative, comme c'était le cas dans la tradition des beaux-arts. Cette forme présente une frontalité, ce qui signifie que le spectateur y est confronté directement, dans une posture de contemplation. Elle établit une relation implicite entre l'image et le corps du spectateur lui-même. Le tableau introduit l'espace de la fiction dans l'espace anthropologique, offrant ainsi au spectateur une expérience de reconnaissance et d'étrangeté.

Pour moi, l'objet photographique s'articule autour du lien plus tangible entre l'image et le spectateur, en élargissant la réflexion sur la matérialité et la manipulation. Lors des entretiens de recherche portant sur la désignation de leurs œuvres, les artistes abordent la notion d'*objet photographique*. Aurélie Pétreil, dans le duo Pétreil/Roumagnac, qualifie ainsi les éléments de leurs installations qui possèdent des caractères photographiques. Constance Nouvel explique qu'une transformation est intervenue à la fin de sa formation lors de ses expérimentations artistiques dans lesquelles l'artiste a fait sortir la photographie de son cadre traditionnel. C'est donc pour elle un artéfact qui dépasse le tirage conventionnel.

Felicity Hammond souligne la dualité entre objets et images, créant ainsi une zone intermédiaire qui transcende les catégories conventionnelles. Elle décrit ses œuvres en évoquant l'idée qu'elles ne sont pas encore pleinement réalisées. Elle utilise fréquemment le terme « prop », suggérant que ses créations pourraient être considérées comme des accessoires ou des artéfacts plutôt que des œuvres d'art statiques. En se penchant sur la manière dont les images sont liées aux écrans dans l'environnement urbain, Hammond propose le terme « image screening objects » pour désigner ses photomontages mêlant photographies et images générées par ordinateur. Elle souligne comment ses objets jouent un rôle dans la mise en scène d'images sous une forme matérielle. Elle réfléchit à la complexité de cette interaction, en considérant que ses œuvres ne sont pas simplement des sculptures photographiques, mais plutôt des objets qui exposent une image de manière physique. Elle évoque, par ailleurs, l'importance de révéler les mécanismes et la fragilité de l'image à travers le matériau de l'objet. Elle travaille au renversement de l'indexicalité, me dit-elle, entre l'image architecturale et l'objet créé, marquant le rôle de l'image dans la naissance de l'objet.

Je considère comme *objets photographiques* les pièces que le spectateur peut manipuler ou celles qui ont des dimensions à l'échelle de la main. Ces objets sont conçus pour être maniables sur le plan de la fabrication et de la densité. À titre de contre-exemple, je ne peux

pas qualifier les tirages photographiques pris dans le béton de Letha Wilson comme tels, car ils ne sont pas facilement transportables. Ils sont davantage rassemblés en installations et peuvent connaître des mises en espaces différentes selon les contextes de monstration.

Prenons les exemples de *Variations* (2011) de Pétreil et l'installation *Table d'orientation* (2019) de Nouvel. D'une part, la pièce de Pétreil est constituée d'impressions photographiques sur verres, encadrés. Ces clichés représentent une mise en abîme ou un dédoublement des objets photographiques puisqu'il s'agit de vues de papiers et de verres installés puis photographiés. Cette série a été présentée accrochée au mur, installée sur un support horizontal ou sur des modules blancs, de types socles.

102 Aurélie Pétreil, *Prises de vues latente #085, série, Variation, 2011*





103 Constance Nouvel, *vue de La table d'orientation*, 2019, exposition *Réversible*, CPIF

La table d'orientation est une installation pour deux des trois expositions du cycle imaginé par Nouvel en 2019 et 2020 (*Solstice* et *Réversible*). Il s'agit d'une table circulaire au plateau scindé en deux hémisphères, l'un blanc, l'autre noir, soutenu par un pied cylindrique massif et noir. Sur ce plateau tournant sont disposés cinq petits solides géométriques en plâtre. Chacun arbore sur l'une de ses faces une photographie abstraite représentant des ciels et des matières. Ces objets uniques constituaient une série datant de 2014. Leur configuration en *Table d'orientation* en 2019 est nouvelle. Bien que le spectateur ne puisse se saisir de ces objets photographiques, le plateau pivotant peut être manœuvré par le public pour observer les petites pièces sous tous les angles.

En conclusion, la complicité entre la sculpture et la photographie fait évoluer réciproquement les deux médiums. L'analyse met en lumière la manière dont la photographie a agi comme un catalyseur, influençant des courants artistiques. Au contraire, la photographie tridimensionnelle est l'un des derniers apports du sculptural à la photographie. Cela engendre de nouveaux artéfacts qu'on peut qualifier de sculptures ou d'objets photographiques selon leur matérialité et leur physicalité. L'analyse esthétique de la sculpture, centrée sur la

perception tactile et visuelle en trois dimensions, se base sur des éléments tels que la surface, le poids et le volume pour susciter des réponses sensorielles complexes. En appliquant ce modèle à la photographie tridimensionnelle, on observe une convergence des systèmes visuel et haptique, invitant le spectateur à une appréhension physique de l'œuvre. En réalité, il est rare de pouvoir toucher ces œuvres. La photographie tridimensionnelle, tout comme la sculpture, exploite les dimensions physiques et perceptuelles pour créer des expériences esthétiques uniques.

Par ailleurs, les artistes de cette étude ont gardé l'essence de cette relation primaire entre la sculpture et la photographie, dans laquelle les sculpteurs ont travaillé avec la photographie pour fixer des points de vue. Elles accordent une attention particulière à la représentation visuelle de leurs créations et documentent la composition, l'accrochage et l'installation de leurs œuvres, en les envisageant comme des images autonomes. Noémie Goudal et son équipe d'assistants ont également poussé plus loin l'enregistrement du processus de prise de vue en procédant systématiquement à un enregistrement. Ainsi, en consultant le portfolio en ligne de l'artiste, on trouvera des séries de vues documentant le travail de « construction » des images autant que des vues d'exposition. Aurélie Pétrél intègre les vues d'exposition à sa collection d'*images latentes*. Elle utilise aussi de manière expérimentale cette pratique de photographie le travail d'accrochage et d'installation, comme un outil pédagogique pour une mise à distance, dans le cadre de ses enseignements à la Haute école d'art et de design de Genève.

Étonnamment, interrogée sur son rapport à la sculpture, Pedrina me parle de ville. Elle considère les espaces urbains comme d'immenses agglomérations de sculptures en perpétuelle évolution, soulignant l'interaction constante entre l'environnement urbain et ses habitants. Elle utilise le terme allemand « *gesamtkunstwerk* » pour décrire cette vision, c'est-à-dire une œuvre d'art totale, un tout harmonieux composé de divers éléments artistiques.

Or, dans sa leçon de clôture au Collège de France³³⁷, Roland Recht rapproche ces deux champs du tridimensionnel que sont la sculpture et l'architecture :

À l'instar de l'architecture, la sculpture est une pensée de l'espace, tandis que la peinture est une illusion d'espace : illusion fascinante, captivante souvent, mais illusion. Avec la peinture, on entre dans un monde imaginé, alors que l'architecture et la sculpture nous font pénétrer dans un monde construit. Le sujet qui étudie l'architecture comme la sculpture fait ainsi l'expérience d'un objet qui fut ordonné à partir d'une mesure prenant en compte l'homme. À la différence de la peinture, architecture et sculpture détiennent une dimension anthropologique.³³⁸

Roland Recht

La sculpture, tout comme l'architecture, incarne une réflexion sur l'espace et une pensée matérialisée par des formes tangibles.

Enfin, dans son ouvrage, *Le Don* propose deux types de dispositifs sculpturaux : le « dispositif-objet » de forme plus ou moins fermée et le « dispositif-enceinte » pénétrable et conçu comme un lieu. En observant la photographie tridimensionnelle, je distingue également deux tendances, l'une concerne les objets et sculptures photographiques, l'autre s'organisant en ce que je nommerai dans le chapitre suivant les « espaces photographiques ».

³³⁷ RECHT, Roland. *La Leçon d'histoire de l'art*. « L'image à l'ère de sa projection lumineuse » : Leçon de clôture prononcée le 17 février 2012. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2021 (généré le 23 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cdf/11663>>. ISBN : 9 782 722 605 626. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.cdf.11663>.

³³⁸ *Idem*, § 2.

CHAPITRE 2 :

ENTRER DANS LA PHOTOGRAPHIE PAR L'ARCHITECTURE

*I take really bad architectural photographs. They're crooked and I like (that) it changes the practice (of photography).*³³⁹

Bianca Pedrina

Un peu penchées, décentrées, en vue très rapprochée, voire «tordues» comme ironise Pedrina, les prises de vues d'architecture dans la photographie tridimensionnelle ne sont pas toujours ce que l'on attendrait. La photographie d'architecture s'est constituée comme un genre à part entière et possède une longue histoire que l'on peut faire remonter à la première image connue de Nicéphore Niépce montrant une toiture et un pan de mur de sa maison du Gras de Saint-Loup. Le XIX^e siècle est marqué par une documentation exhaustive du patrimoine européen et de projets modernes. La photographie permet aux architectes de documenter leurs réalisations et de former des corpus visuels de travail³⁴⁰. La tension entre esthétique et objectivité scientifique devient palpable, renforcée par la conscience des temporalités écourtées des structures modernes, au temps des expositions universelles. Au XX^e siècle, la photographie devient un outil pour des architectes, parfois en remplacement du dessin, à travers la pratique du photomontage. Un artiste tel qu'El Lissitzky a par exemple produit des photomontages en tant qu'œuvres et visualisations de construction dans sa pratique d'architecte.

³³⁹ Propos de Pedrina recueillis lors de notre entretien : « Je prends de très mauvaises photos d'architecture. Elles sont tordues et j'aime que cela change la pratique (de la photographie). »

³⁴⁰ BOCARD, Hélène. GARRIC, Jean-Philippe. *Architectes et photographes au XIX^e siècle*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016. <https://books-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/inha/7052>>



104 El Lissitzky, *Photomontage of the Wolkenbugel*, 1925

Giovanni Fanelli, dans son *Histoire de la photographie d'architecture*³⁴¹, distingue l'expérience architecturale de sa représentation photographique, en soulignant comment la photographie met surtout en valeur les détails spectaculaires de l'architecture. Des architectes utilisent la photographie à des fins de recherche comme Charlotte Perriand et ses clichés de matériaux de construction qu'elle trouve en visitant des sites de construction et des décharges³⁴². Elle utilise la photographie comme un laboratoire pour ses recherches plastiques et philosophiques, comme une sorte de machine à penser. Son travail photographique, intégré au mouvement des avant-gardes des années 1930, reflète les thèmes et les questionnements de l'époque, où peintres, architectes et photographes travaillent ensemble, enrichissant chaque expression par le regard de l'autre. La photographie sert également à étayer des théories architecturales. Par exemple, en 1972, dans *Learning from Las Vegas*³⁴³, sorte de manifeste de l'architecture postmoderne, les auteurs utilisent une séquence d'images qui soutient le texte pour documenter leur exploration du « Strip », portion de boulevard bordé de casinos, d'hôtels et d'enseignes lumineuses géantes. Par ailleurs, la photographie d'architecture évolue vers une expression autonome. Je pense par exemple aux œuvres de certains artistes présentées ensemble lors de l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*³⁴⁴ de 1975 tels que Lewis Baltz, Stephen Shore, ou encore Bernd et

³⁴¹ FANELLI, Giovanni. *Histoire de la photographie d'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

³⁴² Certaines de ces excursions photographiques se déroulent en compagnie de Pierre Jeanneret (Le Corbusier). Ainsi, plusieurs des prises de vues attribuées à Perriand le sont aussi à Jeanneret.

³⁴³ IZENOUR, Steven. SCOTT BROWN, Denise. VENTURI, Robert. *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, 1972.

³⁴⁴ *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, George Eastman House de Rochester (musée de la photographie), 1975. Commissariat par William Jenkins.

Hilla Becher. Une exposition qui connaît aussi un *reenactement* en 2010 au SFMOMA³⁴⁵, témoignant un regain d'intérêt pour le style documentaire qui explore le paysage urbain.

L'historien de l'art Peter Osborne, dans un article intitulé « Où est l'œuvre d'art ? L'art, l'architecture et l'espace de l'œuvre post-conceptuelle³⁴⁶ », pose la question suivante : « Qu'y a-t-il alors dans l'architecture qui a pu la constituer comme véhicule de la dimension conceptuelle de l'art contemporain ? » En se penchant sur les composants de l'œuvre *Denkmal n°2* (2004) de Jan de Cock, l'auteur met en lumière la dimension auto-négatrice de l'autonomie artistique et la situe dans le contexte de l'histoire critique de l'architecture dans l'art contemporain depuis les années 1960. Il repère l'émergence d'une quatrième vague de révisionnismes historiques, qu'il désigne par le néologisme « architecturation », tous liés au caractère conceptuel de l'art contemporain³⁴⁷. L'architecture est considérée comme une archive de l'usage social de la forme, agissant comme une passerelle vers l'urbain et symbolisant une modernité avec « contenu social ». Dans le contexte de l'art contemporain, qui aspire parfois à travailler l'espace social librement, la question centrale devient celle de l'espace et de ses limites. Dans le cas de la photographie tridimensionnelle, les limites semblent être adressées doublement à l'espace et à la représentation.

Comment la photographie tridimensionnelle s'appuie-t-elle sur l'architecture pour repousser les limites du photographique ? La démarche des artistes qui pratiquent la photographie tridimensionnelle est-elle comparable à celle d'un architecte ? Que se passe-t-il lorsque l'image « fait espace », c'est-à-dire lorsqu'elle est un espace dans lequel le spectateur peut

³⁴⁵ *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, Juillet-octobre 2010, SFMOMA, San Francisco.

³⁴⁶ Osborne propose d'envisager l'art contemporain comme un art post-conceptuel.

³⁴⁷ OSBORNE Peter, « Où est l'œuvre d'art ? L'art, l'architecture et l'espace de l'œuvre post-conceptuelle », *Multitudes*, 2007/5 (HS n° 1), p. 87-112. DOI : 10.3917/mult.hs01.0087.

<https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-multitudes-2007-5-page-87.htm>

L'auteur identifie les grands moments révisionnistes fondateurs de l'art contemporain :

« On peut en effet considérer ce "rôle" comme l'instance dernière d'une série cumulative de révisionnismes à l'œuvre dans l'histoire de l'art des quinze dernières années — les plus importants d'entre eux ayant été ceux qui portaient l'accent sur (a) la performance, (b) la photographie conceptuelle, (c) la globalisation de la communauté artistique centrée sur les États-Unis des années 1960 et du début des années 1970. L'"architecturation" peut être ici considérée comme une quatrième vague de ces révisionnismes. Chacun d'entre eux a trait au caractère conceptuel de l'art contemporain. » §15.

physiquement pénétrer et explorer ? Entre architecture et photographie, ces œuvres brouillent les repères du spectateur et m'incitent à repenser les grilles d'analyse de la photographie sous l'angle de l'architecture.

J'observerai d'une part la manière dont l'architecture agit comme inspiration et support critique, en examinant comment elle influence les compositions visuelles et spatiales des œuvres. J'interrogerai la manière dont les artistes adoptent des méthodologies de cette autre discipline dans leurs démarches artistiques. Je reviendrai à nouveau au photomontage en tant que pratique qui offre une vision malléable de la ville et de l'architecture. Enfin, j'introduirai un artéfact de la photographie tridimensionnelle : l'espace photographique.

EMPRUNTS ET INDICES

Entrer dans la photographie comme on entre dans une architecture serait la regarder à la fois par les vides et par les pleins. On prendrait en compte l'espace, ses agencements, sa circulation et la manière dont il fait sens. On observerait les matières et les textures des structures et des revêtements. Ce « tour du propriétaire » est une des stratégies de Bianca Pedrina lorsqu'elle aborde un travail vers un nouveau lieu. J'ai eu l'occasion de la voir à l'œuvre durant les quelques heures qu'elle a passées dans l'espace de la Galerie Commune du Pôle arts plastiques de Tourcoing en vue de la préparation de l'exposition *PHOTO-dimensions*. Appareil photographique en main, elle scrute le bâtiment sous toutes ses coutures, naviguant entre l'intérieur et l'extérieur. Elle se perd dans ce temps de concentration qui l'emmène plus loin que le lieu qui constitue l'objet de son attention. Elle sort et prend de la distance pour regarder comment celui-ci s'insère dans le tissu urbain, comment il dialogue avec les autres bâtiments et leurs histoires toutes singulières. Dans un court ouvrage intitulé *Architecturfotografie*³⁴⁸, édité par la Kunsthau Baselland, la curatrice Ines Goldblach, qui a exposé le travail de Pedrina à de nombreuses occasions, éclaire sur sa méthode d'investigation photographique.

*With her photography she tells no stories, nor does she glorify or criticise.
Instead she draws our gaze to what lies at the periphery, almost hidden*

³⁴⁸ GOLDBLACH, Ines. Bianca Pedrina, *Architecturfotografie*, Kunsthau Baselland, Mark Pezinger Verlag, 2017

*and yet visible to the person moving through the present with gaze atuned.*³⁴⁹

Ines Goldblach

Dans *Cipollino Galaxy* (2017), par exemple, l'artiste déconstruit la célèbre maison d'Adolf Loos sur Michaelerplatz à Vienne en opérant une mise à nue de la façade et de la structure architecturale. La spécificité de ce bâtiment réside dans le choix de Loos d'utiliser un marbre extraordinairement ornemental pour habiller la façade. Ce marbre vert stratifié est connu sous le nom de Cipollino³⁵⁰. Dans l'installation présentée au Kunsthaus Baselland en 2017, Pedrina photographie les motifs caractéristiques de cet ornement et les reproduits sur un revêtement de sol en PVC, un matériau produit industriellement. Dans l'exposition, les cinq tirages de 200 x 300 cm sont juxtaposés à l'architecture industrielle de la galerie et, parfois, l'embrassent complètement lorsque l'un d'entre eux s'enroule autour d'une poutre métallique. La matérialité semi-rigide du PVC donne un corps instable aux photographies. Elles sont associées à des grilles de béton armé qui viennent les soutenir ou se disjoindre de l'image. Pedrina revisite le rapport de Loos au fonctionnel et au décoratif. Le projet architectural prévoit une partie inférieure aux fonctions commerciales adoptant une esthétique classique avec un placage en marbre pour intégrer ainsi l'espace urbain, face au palais impérial. La partie supérieure, trois niveaux de logements, présente une façade épurée, reflétant la vision de Loos selon laquelle les éléments décoratifs ne sont pas nécessaires dans la sphère privée. Cette approche résulte de la conviction de Loos qu'une habitation n'est pas un monument, mais un objet de la vie quotidienne, privilégiant ainsi la fonctionnalité dans sa conception architecturale.

L'architecture joue un rôle central dans le travail de Pedrina, dont l'intérêt est né dans son enfance, auprès de son père architecte. Elle exprime une fascination pour les matériaux fabriqués par l'homme et pour l'environnement construit. Lors de notre entretien, elle m'explique se concentrer principalement sur les surfaces de l'architecture. Elle adopte ce qu'elle qualifie de regard « en balayage » plutôt qu'un style documentaire à proprement

³⁴⁹ *Idem.* p.38.

« Avec ses photographies, elle ne raconte pas d'histoires, elle ne glorifie ni ne critique. Elle attire plutôt notre regard sur ce qui se trouve à la périphérie, presque caché et pourtant visible pour la personne qui se déplace dans le présent avec un regard attentif. »

³⁵⁰ Ce type de marbre existe sous diverses variantes telles que « Cipollino Fantasy » ou « Cipollino Green », « Cipollino Galaxy », dont le titre est tiré. Un nom à la fois poétique et évocateur.

parler. Elle souligne l'importance des petits détails, parfois marginaux ou anecdotiques, pour transmettre des récits plus vastes. Son intérêt s'étend au-delà des bâtiments pour explorer les aspects sociaux et politiques de l'environnement construit. Dans *Pompei per tutti* (2018) par exemple, elle tourne son objectif vers le sol de la cité antique pour traiter l'aménagement du site archéologique destiné aux personnes à mobilité réduite. Les photographies de Pedrina mettent en lumière les grilles métalliques singulières installées entre les pierres, pointant à la fois leur existence, leur fonction et leur conception. La série est composée de huit photographies aux cadres pliés permettant une adaptation à l'espace d'exposition. De manière analogue aux grilles métalliques de Pompéi, les images démontrent une capacité à s'adapter à leur environnement, tout en cherchant à dépasser ses contraintes physiques.

Si les premières œuvres de Pedrina combinaient la photographie et la sculpture avec du polystyrène, elle a ensuite opté pour des matériaux en lien direct avec l'architecture tel que le béton, élément emblématique de la modernité. Elle aborde le choix de ces matériaux en soulignant qu'ils sont issus du milieu naturel, mais sont transformés par des processus humains. Elle précise que même un matériau comme le plâtre a des origines naturelles malgré son rôle essentiel dans la vie urbaine. Lors de nos échanges, dans une réflexion de Pedrina sur l'architecture et m'évoque ses préoccupations en lien avec la notion d'anthropocène, c'est-à-dire de l'impact des activités humaines à l'échelle de la planète et pour lequel le mode de vie urbain et l'industrialisation sont problématiques.

105 Bianca Pedrina, vues d'installation de *Pompei per tutti*, 2018



Dans les travaux de Letha Wilson et Constance Nouvel, les matières minérales telles que le béton, le plâtre ou le verre sont aussi omniprésentes. Leur utilisation porte le bagage de l'architecture de manière plus iconique qu'indicielle. Elles réemploient ces matériaux pour entrer dans une relation mimétique à l'architecture tout en faisant image avec eux. Wilson explique lors de notre entretien que le choix de ses matériaux vient compléter ou contraster la représentation visuelle. Ils permettent de représenter l'architecture d'une manière qui dépasse la simple représentation physique. Comme Pedrina, elle cherche à mettre en évidence un point de rencontre entre le monde naturel et le monde construit par l'homme à travers ces matériaux. Elle avance l'idée de l'architecture comme une forme mathématique qui régirait les éléments naturels et qui, bien que compréhensible, demeure souvent inexplicable dans toute sa splendeur. Ses œuvres cherchent à refléter cette dualité entre le naturel et l'artificiel, et à inviter à la contemplation.

Felicity Hammond se positionne d'emblée à part dans la manière dont elle aborde l'architecture, d'abord tournée vers une réflexion sur l'environnement urbain postindustriel. Si elle prend toujours en compte l'existant, elle s'intéresse à l'image de l'architecture projective. L'artiste se situe dans l'interstice entre le passé et le futur urbain. Lors de notre discussion, elle lie photographie et architecture autour de la notion de fragilité³⁵¹. L'idée sous-jacente est que les matériaux utilisés dans la construction sont conçus, aujourd'hui, pour avoir une durée de vie limitée. Cette sorte d'obsolescence programmée, pourrait-on dire, des matériaux de construction reflète la fragilité inhérente à la photographie. La photographie elle-même peut être sujette à la détérioration, à la décoloration ou à d'autres formes de dégradations au fil du temps. En faisant un parallèle entre la durée de vie limitée des matériaux de construction et la nature éphémère de la photographie, elle pointe la temporalité et la vulnérabilité présentes dans ces deux aspects de la création humaine. Elle soulève par là des questions plus larges sur la pérennité, la durabilité et la mémoire dans la création artistique et architecturale.

³⁵¹ Voici les propos de Felicity Hammond recueillis lors de notre entretien : « 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. »
« Les matériaux de construction ne sont peut-être conçus que pour durer 20 ans. C'est la fragilité de la photographie qui semble se retrouver dans les matériaux. »

Dans le travail de Noémie Goudal, les représentations d'architectures sont nombreuses. On les trouve, d'une part, présentes sous la forme de sculptures photographiques issues de fragments architecturaux et, d'autre part, l'artiste utilise des espaces vides comme images-contextes de ses compositions. Il règne dans ces images une atmosphère où l'humain semble évacué, évoquant des scènes de science-fiction ou de déplacement dystopique ou utopique. Parfois, image-insert et image-contexte évoquent toutes deux l'architecture.

Dans la série *In search of the first line* (2015), montrée pour la première fois au BAL³⁵² à Paris, des sculptures photographiques en vues imbriquées d'un édifice gothique sont insérées dans un sous-sol moderne inondé. L'eau se fait le miroir de cet environnement minéral, qu'il soit fait de pierre de taille ou de béton banché. L'artiste soigne les correspondances et les passages d'une image à l'autre. Par exemple dans *In search of the first line I*, ci-après, au tiers droit de la composition, le montant de l'arche et la pile de béton qui soutient le plafond forment visuellement une seule masse grise aux textures légèrement différenciées.

106 Noémie Goudal, *In search of the first line I*, 2015





107 Vue de l'installation de la série *In search of the first line*, exposition *Le cinquième corps*, le BAL, Paris, 2016

Les deux types d'architecture se marient étonnamment bien. Installées dans l'espace d'exposition du BAL, les œuvres répondent aussi à cette troisième architecture. Les colonnes blanches rappellent les arrondis du gothique de l'image-insert. Grâce à un éclairage braqué sur les images et une ambiance sombre, le sol en béton ciré à la surface miroitante de ce sous-sol duplique l'image.

Lors de notre entretien, Goudal m'explique sa manière de concevoir ses différents édifices. Dans certaines séries, comme *Towers* (2015), il s'agit de montages architecturaux fictifs, tandis que d'autres, comme *Observatoires* (2014), intègrent des fragments d'immeubles réels. Goudal souligne l'ambiguïté des fonctions de ces structures entre monument et architecture. Elle précise que ces structures sont liées à l'observation de manière générale, toutes dirigées vers le ciel, plaçant ainsi la question de la perception au centre de ses préoccupations. L'architecture a moins une fonction d'habiter le monde que de nous permettre de le regarder. Je l'interroge alors : ne seraient-ce pas elles qui nous observent³⁵³ ? La question est assez vite éludée par l'artiste pour introduire à la place la notion de portrait. Je suggère alors de

³⁵³ Je pense ici aux questionnements de Didi-Huberman sur l'expérience des images, la manière dont une œuvre nous touche, rejoint le spectateur. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regardons*, éditions de Minuit, Collection « Critique », Paris, 1992.

déplacer la question du regard vers l'étrangeté de ces architectures face auxquelles il est difficile de savoir si elles sont réelles ou imaginaires. Que disent-elles du passé, du présent ou du futur ? Elles sont comme suspendues dans un état d'indétermination, celui peut-être d'une histoire qu'il reste à écrire par l'usage et le vernaculaire plutôt que le rêve des hommes. Les édifices de Goudal, montés en sculptures photographiques, sont souvent des tirages de basse qualité, un peu cornés. L'image qu'ils offrent est fragile, elle se délite.

L'ARCHITECTURE COMME METHODE

La photographie tridimensionnelle ne cherche pas à rendre hommage ou à mimer l'architecture. Les œuvres photographiques produites interrogent cette pratique d'organisation spatiale et humaine de notre société. Les artistes portent aussi un regard sur l'architecture en tant que médium avec des processus de création spécifiques, qui font parfois l'objet d'appropriations méthodologiques.

Aurélie Pétreil raconte en détail sa manière de réfléchir avec l'architecture. Tout d'abord, parmi les diverses personnes qu'elle cherche à rencontrer lors de son travail de terrain, elle sollicite notamment des architectes. Elle mentionne avoir visité les réalisations de l'architecte américain Peter Eisenman à Montréal et à Tokyo. Cette figure de l'architecture faisant pour elle un trait d'union entre deux de ses terrains de recherche. Pendant ces phases de prises de vues durant lesquelles Pétreil me dit être en état d'éveil, elle se concentre sur des problématiques strictement photographiques. Elle accorde une importance particulière à la recherche approfondie sur le lieu, son historique et son emplacement dans la ville, et la collaboration avec des architectes est un aspect clé de son processus artistique. Elle considère que ses expositions et ses pièces sont imprégnées du lieu qui les accueille, établissant ainsi un dialogue avec l'architecture environnante. Lors de notre entretien, elle me décrit la manière dont elle a travaillé une pièce intitulée alors *Le sablier cette nuit* (2019) devenue *Beyrouth*, présentée dans l'exposition *Image située* de la curatrice Audrey Illouz, sur laquelle je reviendrai dans le chapitre suivant.

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 posé cette pièce photographique tirée sur verre pour être à plus de 3 m 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. [...] 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.*³⁵⁴

Aurélie P tre

Dans ce témoignage, l'artiste explicite une série de choix concernant à la fois l'accrochage et la matérialité de sa pièce en cohérence avec l'espace d'exposition. Si elle ne cherche pas particulièrement à le mettre en valeur, elle réagit à l'architecture pour « charger » l'œuvre de la première situation dans laquelle elle a « existé »³⁵⁵. Elle décrit aussi ses pièces tridimensionnelles comme étant « architectur es » en fonction des matériaux utilisés. De plus, dans son processus de création, elle travaille sur plan, réalise des maquettes et collabore étroitement avec des artisans. Son approche rappelle les méthodes d'un cabinet d'architectes.

Pour Hammond, le recours au photomontage lui vient directement de l'observation des stratégies visuelles des agences d'architectes et des promoteurs immobiliers. Elle adopte des pratiques de composition photographique générée par ordinateur et questionne la manière dont ces visuels influencent la conception future des paysages urbains pour révéler les contradictions et les imperfections de ces images. Pour elle, ces images de projets architecturaux peuplent les quartiers en rénovation urbaine et contribuent à façonner la réalité matérielle de la ville. Elle reprend une esthétique du chantier et du panneau promotionnel comme espaces et supports de ses propositions architecturales dystopiques. Son travail interroge la photographie d'images générées par ordinateur qui imitent la photographie traditionnelle. Ces images sont souvent utilisées pour convaincre les investisseurs de financer de nouveaux développements urbains.

³⁵⁴ Voir l'entretien avec Aurélie P tre dans le volume Entretiens

³⁵⁵ Je réutilise ici le vocabulaire de l'artiste. Voir la retranscription de son entretien.



108 Felicity Hammond, *Postproduction*, 2016, panneau d'affichage *in situ*, Toronto

LE PHOTOMONTAGE : UNE VISION POUR LA VILLE ET L'ARCHITECTURE

A mi-chemin entre rêve et réalité, future, présent et passé, les photomontages de Hammond sont nimbés d'étrangeté. Leurs dominantes colorées, ici violines dans la série *Arcades* (2018) accentuent l'impression visuelle d'artificialité sur laquelle nous allons nous attarder un peu. Ce qui est artificiel est ce qui cherche à imiter la nature ou à matérialiser une certaine idée que l'homme a de la nature et de son environnement. Accompagnant la série *Arcades* (2018)³⁵⁶, Hammond réalise une œuvre in situ intitulée *Post-production* (2018). Avec cette pièce, l'artiste crée des collages de rendus numériques d'architectures et de photographies de la ligne d'horizon de Toronto. Elle procède ici en une composition par couches numériques successives d'images. Cette vue de Toronto est d'emblée fictive. L'artiste décrit ce photomontage comme une simulation de peinture murale, donc d'ornement. Elle choisit un support en bâche PVC, ce qui nous rappelle les éléments de communication des projets de rénovation architecturale où l'on offre aux usagers de la ville une visualisation du projet. Au premier plan, encadrant l'image, une barre d'immeuble d'habitation est juchée sur une colline rocailleuse et stérile. La vue semble surplomber la ville. Le centre de l'image donne à voir un tissu urbain particulièrement dense, duquel émerge un plan quadrillé rigide typique des villes nord-américaines. Quelques tours démesurément hautes produisent des décrochements visuels à droite de la composition, comme pour équilibrer la barre d'habitation de gauche. Le tiers haut de l'image est cerné par un demi-cercle qui renferme une vue de ce qui ne semble pas être tout à fait la même ville. Quel est le rôle de cette image dans l'image ? Est-ce un bon en avant ou en arrière, ou un déplacement dans l'espace ? Cet îlot flottant est surmonté d'une lumière intense.

Dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, le photomontage s'est épanoui comme un outil de planification et de visualisation des projets, bien avant le numérique. C'était un terrain d'expérimentation idéal pour la vision futuriste de certains artistes des avant-gardes du XX^e siècle, et des architectes visionnaires utilisent cette technique pour illustrer des utopies architecturales³⁵⁷. En tant que technique, elle permet un passage entre des usages artistiques et la conception d'espace. L'intérêt du photomontage dans le contexte de l'architecture est à la fois de proposer un visuel réaliste, supposément garanti par la

³⁵⁶ Cette série a été commandée à l'artiste par le festival Contact Photography de Toronto en 2018.

³⁵⁷ Je pense à Lissitzky, vu précédemment ou encore l'architecte allemand Günther Günschel, qui s'est intéressé dès 1980 à l'ordinateur comme un outil de conception, notamment visuel.

photographie, tout en l'associant au dessin, au collage de matières et à la peinture. Dans les vingt dernières années, les usages se sont portés sur les outils numériques comme l'étaye l'étude d'Ellen Urton et Blake Belanger³⁵⁸. Dans leur analyse d'un corpus de photomontages d'architectes, les auteurs qualifient plus généralement ces visualisations « d'images hybrides utilisant des procédés analogiques et numériques »³⁵⁹. Urton et Belanger avancent que le photomontage numérique serait particulièrement ancré dans la culture visuelle contemporaine, de sorte qu'il est aisé pour chacun de lire et interpréter ces formes d'images³⁶⁰. Par ailleurs, cette pratique posséderait une agentivité facilitant les phases d'idéation et de conceptualisation des projets architecturaux. Ainsi, le photomontage est donc une image dont la fonction relève à la fois de la communication et de la création. Dans les années 1960-1970, les agences Superstudio³⁶¹ et Archigram³⁶² pratiquent abondamment le photomontage. Ce type d'image leur offre des visuels séduisants pour illustrer des idées urbanistiques audacieuses aux allures de science-fiction, puisqu'ils cherchent à dépasser la réalité pour imaginer le futur.

Pour Belanger et Urton le photomontage est un procédé eidétique, c'est-à-dire un visuel où

³⁵⁸ BELANGER, Blake. URTON, Ellen. « Situating eidetic photomontage » in *Contemporary landscape architecture. Landscape journal* [en ligne]. juillet 2014. Vol. 33, n° 2, pp. 109-126. [consulté le 2 mars 2020].

Cet article est l'une des rares études sur les enjeux du photomontage dans le champ disciplinaire de l'architecture. Les auteurs reconnaissent eux-mêmes le manque dans le dialogue théorique quant à cet objet dans ce champ de recherche.

³⁵⁹ BELANGER B. URTON E., op.cit.p 109

³⁶⁰ Pour ma part, je ne suis pas certaine que la pratique du photomontage soit si vulgarisée que cela. Cela mériterait une étude sociologique que je ne suis pas en mesure de réaliser. Je concède que les images que cette pratique peut produire ne sont plus étrangères aux observateurs contemporains.

³⁶¹ Superstudio est une agence d'architecture italienne formée en 1966 par Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia. L'agence appartient au mouvement d'avant-garde architecturale des années 1960 appelé « architectura radicale » avec leurs contemporains italiens Archizoom.

³⁶² Le groupe Archigram est une équipe d'architectes anglais formée de Warren Chalk, Dennis Crompton, Peter Cook, David Greene, Michael Webb, Ron Herron et Peter Taylor. Constitué autour d'une revue en 1963, publiée jusqu'en 1974, année qui mettra aussi fin au groupe. Archigram envisage l'urbanisme comme une « recherche prospective » (Yves BRUAND, « ARCHIGRAM GROUPE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/groupe-archigram/>).

s'opère une réciprocité entre l'image et l'idée. Le photomontage eidétique³⁶³ permettrait des interprétations plus ouvertes des propositions architecturales que le plan.

109 Superstudio, *Il Monumento Continuo*, 1969 *Un Lago di nuvole tra eterne montagne*, dessin et photomontage, collection du Frac Centre



D'autres itérations du photomontage à cheval entre le champ de l'architecture et le champ de l'art sont éclairantes par rapport aux pratiques photographiques tridimensionnelles. Dans les années 1970, Gordon Matta-Clark, jeune architecte, s'écarte de sa discipline pour s'exercer dans l'art contemporain. Pendant sa carrière fulgurante, il met en œuvre des coupes monumentales sur des bâtiments et choisit d'employer la photographie pour rendre compte de ses œuvres *in situ*, comme certains artistes contemporains de l'art conceptuel ou du Land art³⁶⁴.

I started out with an attempt to use multiple images to try and capture the "all-around" experience of the piece. It is an approximation of this kind of ambulatory "getting-to-know" what the space is about. Basically it is a way of passing through the space. One passes through in a number of ways ; one can pass through by just moving your head ; or [by] simple eye

³⁶³ Je ne reprendrai pas la terminologie de « photomontage eidétique » qui écarte, me semble-t-il, la part de la réception. En effet, en philosophie, l'eidétique est ce qui concerne l'essence d'une chose, que l'on oppose à l'empirie qui se nourrit de l'expérience.

³⁶⁴ On notera que Matta-Clark est un proche des artistes de l'art conceptuel et du Land art. Il collabore par exemple avec Dennis Oppenheim en l'assistant lors de l'exposition Earth Art, première exposition du Land Art à Ithaca, près de l'Université de Cornell où le jeune architecte étudie.

*movements which defy the camera. You know it's very easy to trick a camera, to outdo a camera. With the eye's peripheral field of vision, any slight movement of the head would give us more information than the camera ever had.*³⁶⁵

Gordon Matta-Clark

Eric Alliez, dans son analyse de l'œuvre *Splitting* datant de 1974, décrit deux types de photomontages chez Matta-Clark. D'une part, avec cette fameuse vue de la maison coupée verticalement, l'artiste reproduit photographiquement une sorte de coupe³⁶⁶. Dans ce cas, des prises de vues frontales de la maison sont découpées et collées sur une feuille vierge. D'autre part, il réalise des assemblages de « vues disloquées »³⁶⁷, sorte de diagramme qui « dé-coordonne ce qu'il articule »³⁶⁸. Pour Stephen Walker³⁶⁹, le photomontage fonctionne conceptuellement de manière analogue à la coupe pour les bâtiments dans la mesure où il remet en question l'expérience originale. Il possède cette qualité de rendre compte de l'expérience de déambulation du spectateur dans le bâtiment. L'artiste crée des « ruines en attente ». Poursuivant dans cette direction, il ajoute : « N'est-ce pas ce "en attente" qui est clairement à l'œuvre dans la perte de référence ("indicielle") des photographies ("jetables") dont le montage agit comme une démonstration critique de leur non-site originel que nous habitons. »³⁷⁰ La visite des édifices déconstruits, sur lesquels l'artiste est intervenu, ne

³⁶⁵ « J'ai commencé par tenter d'utiliser plusieurs images pour essayer de capturer l'expérience "globale" de la pièce. C'est une approximation de ce genre de "prise de connaissance" ambulatoire dont l'espace est l'objet. En gros, c'est une façon de passer à travers l'espace. On y passe de plusieurs façons, on peut y passer en bougeant simplement la tête ou par de simples mouvements des yeux qui défient l'appareil photographique. Vous savez qu'il est très facile de tromper une caméra, de la surpasser. Avec le champ de vision périphérique de l'œil, un léger mouvement de la tête nous donnerait plus d'informations que l'appareil n'en a jamais eu » repris dans KIRSHNER Judith Russi, « Interview with Gordon Matta-Clark » in Gordon Matta-Clark, ed. M. Casanova, 1993, p.393

³⁶⁶ Définition de coupe : « représentation graphique d'un ouvrage ou d'un élément selon un plan horizontal ou (généralement) vertical le traversant. » LEJEUNE Anne. GAUBERT Sonia. « Glossaire des termes et sigles courant en architecture », *La Gazette des archives*, n°190-191, 2000. Les archives des architectes, p.299-325 ; https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2000_num_190_1_3660. Consulté le 12/05/2019.

³⁶⁷ ALLIEZ, Eric. *op cit.*

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ WALKER S. « Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture ». Grey Room. 2005 Jan 1; MIT Press, p 108-131.

³⁷⁰ ALLIEZ, Eric. MACKAY, R. « Gordon Matta-Clark: Somewhere Outside the Law. » *Journal of Visual Culture*. 2016. Vol. 5.

suffirait pas à accéder aux œuvres. Ces photomontages sont des déclinaisons de la performance architecturale initiale.

Dans les œuvres photographiques tridimensionnelles, les artistes n'interviennent pas directement sur l'architecture. En lieu et place de la déconstruction, comme la pratique Gordon Matta-Clark, Goudal choisit de construire des bâtiments chimériques. Dans la série *Towers*, par exemple, trois édifices architecturaux sont le fruit d'assemblages fictifs d'éléments architecturaux hétéroclites. Une porte d'entrée au seuil de chacune de ces tours laisse penser à une présence ou plutôt à l'absence de l'humain. Les proportions des portes par rapport aux volumes des édifices sont des indices sur la dimension monumentale de chaque tour. Ces sculptures photographiques sont installées³⁷¹ par Goudal et son équipe sur des plages désertes. Elle pourrait obtenir ce photomontage par des procédés de montage et d'incrustation numérique. À rebours de cette tendance à utiliser le numérique pour le montage d'images, Goudal choisit d'élaborer un processus créatif en prise avec le réel.



110 Noémie Goudal, documentation sur la prise de vue de la série des *Observatoires*

³⁷¹ Ces photographies installées peuvent être pensées comme les « images-insert » d'un processus de photographie dédoublée.

L'artiste met à disposition sur son portfolio en ligne des clichés qui révèlent ses dispositifs de prises de vues, comme on peut le voir dans cette vue de documentation de la série des *Observatoires*.

L'intégration des méthodes architecturales, en particulier l'utilisation projective du photomontage, ouvre une voie exploratoire aux artistes. Cette approche conduit à des images variées, versant dans l'utopie ou la dystopie. C'est dans cette transition du conceptuel à la matérialité que se dessine une richesse des explorations visuelles et spatiales, offrant une interaction tangible avec des mondes imaginés. Des espaces photographiques émergent sous la forme de propositions plastiques qui ne demeurent pas confinées à la virtualité. Ce sont des terrains bien réels que le spectateur explore, transformant ainsi ces compositions en des expériences tridimensionnelles.

ESPACES PHOTOGRAPHIQUES

Pour mettre en lumière ces formes photographiques spatiales, je propose d'étudier plusieurs pièces photographiques tridimensionnelles et immersives. Dans ses pièces, Hammond nous invite toujours à nous questionner sur les images dans l'urbain. Nous sommes habitués à déambuler et nous laisser interpeler par des images publicitaires, mais avons-nous remarqué de quelle manière ces images sont devenues des espaces ? Dans les scénographies de vitrines, de « showrooms » ou dans les trompe-l'œil dissimulant des chantiers, images et espaces se confondent. L'artiste réalise des volumes préfabriqués, sortes d'espaces temporaires. On y pénètre pour les explorer ou on les scrute depuis le trottoir tels les 111 Felicity Hammond, *The language of living*, 2016, impressions jet d'encre sur acrylique, bois, peinture, lampes LED, mousse, cuivre, ruban isolant



consommateurs que nous savons être. Dans sa pièce intitulée *Language of Living* (2016), elle réalise un environnement qui reprend des codes de la communication et des salles de démonstration immobilière. Elle place le spectateur dans une situation qui mime le réel. Pour effectuer ce type de projet, Hammond visite des « showroom » de sites en requalification urbaine et en rencontre des agents immobiliers. Elle a soigneusement documenté ces visites par la photographie. Elle s'intéresse particulièrement aux projets luxueux qui voient le jour dans les anciens quartiers industriels. L'artiste nous souligne non seulement la transformation urbaine de la ville qui a déplacé les lieux de productions à l'étranger, mais elle met aussi en évidence la dynamique du marché immobilier réservé à une population fortunée dans une logique d'embourgeoisement. Cette pièce est conçue pour deux espaces du campus universitaire de Brighton. L'artiste cherche à matérialiser la relation entre, d'une part, la conception architecturale des institutions éducatives et la valeur historique de la zone qu'elles occupent et, d'autre part, les futurs espaces de vie en construction. L'objectif est de remettre en question le rôle de l'éducation dans la régénération urbaine et son impact sur le paysage socio-économique environnant. La première partie de l'installation se trouve dans le hall du nouveau campus sur Edward Street. La structure éphémère de *Show Room* mime l'état intermédiaire du site au moment de l'installation en 2016 : entre construction et déconstruction, entre archaïsme et modernité. La seconde partie se compose de *Portals*, œuvre installée sur la palissade du chantier entourant l'ancien marché aux fruits de Circus Street, alors destiné à devenir le nouveau quartier culturel. Les images de fruits et légumes laissent place à des représentations de vie luxueuse, dans lesquelles des images génériques de corbeilles de fruits sont méticuleusement disposées sur des surfaces en marbre, tout en préservant l'identité corporative de l'université et du développement global. Toutefois, une observation attentive révélera des images détériorées aux pixels saillants.

À la manière d'une maquette à échelle humaine, le spectateur reste au seuil de l'espace photographique. À la manière des mises en scène des magasins d'aménagement d'intérieur, où l'on peut voir des portions de décors de salle de bains ou de chambres, l'objectif est alors de montrer des échantillons tridimensionnels et de susciter l'envie du consommateur, comme un appartement-témoin. À l'intérieur de cet espace, Hammond produit des compositions colorées qui organisent des zones spécifiques et disposent des objets photographiques en forme de feuillage et de fruits pour laisser voir le potentiel habité de ce seuil. Des tubes argentés et des colonnes de mousse expansée rose apportent une esthétique du chantier aux surfaces séduisantes.

Après cet espace photographique que le spectateur ne peut que contourner, Hammond réalise avec *Public protection, private collection* (2016) un espace fermé que le spectateur peut

parcourir. Il s'agit d'une structure en bois entièrement bâchée pour cloisonner l'espace. L'artiste installe des éléments et des matériaux associés à la construction et à la rénovation telle que des pans d'isolant réflecteur métallisés, des grilles, des bâches de protection, des tubes de plomberie. Elle utilise également des ballasts dérobés sur des chantiers. Cette installation anguleuse mime la complexité du tissu urbain, en particulier en temps de travaux à l'échelle d'un quartier. Le spectateur pénètre cet espace photographique et s'engage dans un couloir sans issue, en progressant dans une lumière bleue et lugubre. Des photomontages aux tons pastel sont intégrés à la structure. Il s'agit de pièces précédemment réalisées par l'artiste pour *Restore to factory settings* (2014) et *Capital growth* (2015) qui fonctionnent comme des vues factices sur le projet de rénovation urbaine. Dans des recoins, des objets photographiques aux textures végétales et minérales ponctuent l'espace comme des manifestations de résistances pseudo-naturelles. Plutôt que dans la vision enjouée dépeinte par les promoteurs, les spectateurs circulent dans un espace dystopique comme au crépuscule d'un monde en déclin. Les œuvres de Hammond sont enveloppées d'une esthétique baroque digne des affiches et couvertures de science-fiction des années 70 et 80 qui sont parmi les inspirations de ses travaux³⁷².

³⁷² « 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. (...) 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 (but) I think it all kind of gets soaked into the work that I'm making. »

« Pour moi, même les illustrations des couvertures de livres de science-fiction des années soixante-dix et quatre-vingt inspirent certaines des compositions avec lesquelles j'ai travaillé. (...) Il se peut même (qu'une œuvre) emprunte une palette de couleurs ou de très petits détails qui se soient également retrouvés dans le travail. Ce n'est qu'une infime partie (mais) je pense que tout cela s'imprègne dans le travail que je fais. » Felicity Hammond, volume Entretiens.



112 Bianca Pedrina, vues de l'installation de *Cloud Atlas* à la Villa Renata, Bâle, 2015

L'espace photographique propose donc au spectateur une expérience immersive qui prend diverses formes selon les artistes. Dans certaines occurrences de *Cloud Atlas*, Bianca Pedrina installe la bâche photographique monumentale pour recouvrir à la fois les murs et les sols des galeries. Dans l'exposition de la pièce à la Villa Renata de Bâle et au Studio 47 d'Amsterdam, les spectateurs évoluaient dans l'image tel un décor et pouvaient même y prendre le temps de s'y délasser.

L'architecture est un ouvrage pensé pour et par l'homme, pour s'insérer dans des espaces géographiques définis et pour accompagner, voire générer des usages. Tout converge vers cette observation : l'une des caractéristiques de la photographie tridimensionnelle est de penser et concevoir des œuvres photographiques de manière semblable. Il en résulte des modifications esthétiques importantes qui font prendre un virage radical aux installations. Si l'on peut se demander ce qu'il reste encore de photographie dans les espaces conçus par Hammond, par exemple, la réponse tient dans le processus de création. Lorsque je l'interroge sur sa méthodologie de travail, Hammond précise que la photographie, en tant que point de départ incontournable, joue un rôle central dans la conception des œuvres.

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.*³⁷³

Felicity Hammond

Dans le corpus de photographies tridimensionnelles que j'étudie, l'architecture représentée peut être fragmentée ou assemblée, mais elle est aussi une manière de repenser le cadre du processus de création. Certaines œuvres traitent d'architecture et d'urbanisme et sont architecturées dans leurs formes tridimensionnelles en reprenant un grand nombre de matériaux stéréotypiques de la construction architecturale. Certes, le bois, le plâtre, le béton et le métal font tout autant référence au champ de la sculpture, mais est-il nécessaire de rappeler la proximité avec ce médium? Les artistes adoptant des méthodes de conceptualisation de l'architecture dans leurs processus de création revisitent des modes projectifs d'images. Elles déplacent la question du rapport indiciel au référent réel. Elles engagent des réflexions sur le milieu (ou terrain) et sur le contexte social et politique des lieux de prises de vues. Ces dernières débouchent sur une adhésion ou sur une mise en tension avec le site, et toutes les nuances entre ces extrêmes. Les artistes abordent souvent leurs œuvres comme des architectes.

Les processus de création photographique et la conceptualisation architecturale se rejoignent à l'endroit de l'espace. Telle une tresse, ils se mêlent, s'entrecroisent sans jamais se confondre véritablement. Ils se tiennent pour former un lien. Il s'agit moins de dépasser des frontières imaginaires entre des médiums que de relier des problématiques où les images font manifestes.

En s'intéressant à l'architecture, la photographie tridimensionnelle déborde vers l'espace

³⁷³ Propos de Felicity Hammond recueillis lors de notre entretien.

« En termes de méthodes, cela commence toujours par l'image photographique. Je ne sais pas comment commencer un projet sans photographier d'abord. La photographie n'est pas seulement le support que j'utilise, c'est aussi le matériau. C'est aussi la chose que je critique et à laquelle je réfléchis en relation avec l'environnement construit et l'image générée par ordinateur. Comment ces trois éléments fonctionnent-ils ensemble? Une fois que les objets sont créés à partir des images, je commence à réfléchir à la manière dont ils peuvent être utilisés dans un espace réel, qu'il s'agisse d'une exposition ou d'un espace public. »

d'exposition qui devient le site de l'œuvre ou son complice. Si Bianca Pedrina produit des œuvres tautologiques, prenant le lieu de l'exposition comme sujet et objet, d'autres semblent y voir une possibilité d'un processus de création élargi. Les œuvres soulignent l'architecture de l'espace de monstration et celui-ci soutient la pensée et la démarche des artistes.

CHAPITRE 3 :

LA PHOTOGRAPHIE « SITUÉE »

C'est au fil de mes entretiens avec les artistes et de leurs réponses concernant leurs démarches et leurs manières de concevoir des installations et des expositions que la dimension curatoriale des créateurs de photographies tridimensionnelles est apparue prégnante. Les pratiques artistiques qui prennent en compte l'espace et le contexte dans lesquels elles sont montrées sont désignées par plusieurs expressions. Dans la sphère culturelle anglo-saxonne, on parlera volontiers de *site specificity*, notion héritée de l'art minimal et du land art comme nous l'avons vu dans la première partie. Dans la sphère francophone, on utilisera davantage l'expression latine *in situ*. Ces œuvres ont souvent à voir avec l'espace extérieur, que ce soit dans le contexte du land art, de l'art conceptuel ou de la sculpture dans l'espace public. En France, dès les années 60, Daniel Buren est la figure de proue de cette approche de l'art. Ses protocoles *in situ* dans l'espace d'exposition m'intéressent plus particulièrement au regard des pratiques photographiques tridimensionnelles. L'œuvre *Jamais deux fois la même, travail in situ*³⁷⁴ (1968-1985) en est un exemple.



113 Daniel Buren, *Jamais deux fois la même, travail in situ* 1968-1985

³⁷⁴ *Jamais deux fois la même, travail in situ* (1968-1985), collection du Centre Pompidou, classée Œuvre en 3 dimensions ; Installation ; Secteur de collection Arts Plastiques — Contemporain). Papiers rayés blancs et colorés (une seule couleur) collés directement sur un ou quatre murs, du plancher au plafond (ou bien jusqu'en haut de la cimaise). Collage éphémère ; la présentation de cette œuvre doit être, comme la couleur, à chaque fois différente. Seule est invariable la largeur des rayures.

Elle consiste à recouvrir un mur entier avec un papier peint à rayures. L'acquéreur est libre de choisir l'emplacement et la couleur, mais chaque mise en œuvre doit être différente, respectant ainsi le principe énoncé en avril 1968. Les rayures verticales, devenues une marque de fabrique de l'artiste, accentuent et attirent le regard vers les particularités du lieu qui les accueille. L'œuvre invite ainsi à une réflexion sur nos habitudes de perception et sur les conditions de vision dans un contexte muséal. Des stratégies semblables se retrouvent dans les pratiques photographiques tridimensionnelles.

La notion de travail *in situ*, adoptée par Buren dès 1965, implique une forme d'inversion de la relation conventionnelle entre l'œuvre et le lieu en faisant en sorte que l'œuvre transforme ou révèle les caractéristiques du lieu plutôt que d'être soumise à ses contraintes. Ainsi, chaque dispositif est unique et détruit à la fin de l'exposition, renforçant la tension entre l'œuvre et son site. En principe, le travail *in situ*, lié spécifiquement à un lieu, est par nature non déplaçable. Cependant, Daniel Buren introduit la notion de « travail situé », c'est-à-dire des œuvres pouvant circuler sous des règles spécifiques. Contrairement à l'art conceptuel où des pièces peuvent être reprises selon un protocole, les travaux *situés* de Buren ne se réduisent pas à des instructions ; ils existent physiquement dans l'espace. *Les Cabanes éclatées*, par exemple, sont des travaux situés qui s'adaptent à différentes situations et transforment chaque lieu de manière unique, influençant notre perception et l'apparence du lieu. Jean-Marc Poinot a joué un rôle majeur dans la revitalisation des problématiques de l'*in situ* en remettant en question le rapport entre l'œuvre et le lieu, affirmant que la notion d'œuvre-lieu était mal comprise. Dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, il avance que l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation ou le contexte contiendrait l'œuvre est erronée. Il soutient plutôt que c'est l'œuvre qui intègre les caractéristiques du site dans lequel elle est implantée, et que le réel, en tant que cadre ou lieu précis, est interchangeable tant que les traits ou fragments intégrés lors de la première apparition de l'œuvre sont maintenus dans la nouvelle mise en vue. La complexité de la question de l'*in situ* réside dans le fait que, lorsque les contours de l'œuvre se fondent dans l'espace réel du spectateur, il devient difficile d'affirmer que l'œuvre reste complètement autonome. Poinot propose de différencier les conditions de l'*in situ* du point de vue de la création et des répercussions du côté de la réception. Certains artistes considèrent l'exposition comme une première occurrence où l'œuvre advient et prend une forme garantissant le sens et l'effet à produire, malgré les variables ultérieures. D'autres gèrent l'espace de réitération comme celui de leur propre discours, offrant la possibilité de ne jamais présenter le même discours. Qu'en est-il pour la photographie dans un mode d'existence *in situ* ? De quelle façon l'espace d'exposition

influence-t-il la création et la réception de certaines œuvres photographiques tridimensionnelles ?

J'aborderai les liens entre la pratique de l'*in situ* et la photographie tridimensionnelle par l'introduction de la notion « d'image située » telle qu'elle est conceptualisée et exposée par la curatrice Audrey Illouz. Je poursuivrai en décrivant, d'une part, comment les œuvres sont réinterprétées en fonction de leur environnement, et d'autre part, comment les artistes utilisent l'espace d'exposition comme une situation. Chacun de ces aspects avancera l'hypothèse d'une photographie située, où le mariage entre l'œuvre photographique et son lieu d'existence donne naissance à des expériences esthétiques immersives.

L'IMAGE SITUÉE D'AUDREY ILOUZ

Illouz s'est penchée sur la nature des photographies tridimensionnelles et en particulier celles spatialisées. Elle s'appuie sur les idées avancées par Michel Gauthier, qui souligne que l'œuvre d'art « admet sa situation et entre en relation avec le lieu qui l'accueille »³⁷⁵. Je rencontre ce concept d'*image située* en 2019 dans une exposition, alors que je cherchais à voir des œuvres de Nouvel. Cette visite a eu un impact important sur mon étude, puisque c'est à la suite de cette exposition que j'ai choisi d'intégrer pleinement le travail de Pétrél. Je l'avais pensé jusqu'alors de manière périphérique.

L'exposition *L'Image Située* sert à Illouz de terrain d'exploration pour des pratiques artistiques contemporaines confrontant l'image à l'espace tridimensionnel. Elle tire parti de sa récente nomination à la direction du centre d'art le Micro Onde, inscrit au sein de la scène nationale le Théâtre de l'Onde, situé dans une architecture monumentale conçue par Claude Vasconi. Elle met en valeur l'architecture du lieu d'exposition en réunissant des artistes qui travaillent avec l'image de manière spatialisée, dit-elle³⁷⁶. Elle expose les œuvres de Xavier Antin, Jagna Ciuchta, Constance Nouvel, Estefanía Peñafiel Loaiza, Aurélie Pétrél et Diogo Pimentão.

³⁷⁵ ILOUZ, Audrey. « L'image située : la photographe in situ. », *La photographie : pratiques contemporaines*, hors-série artpress. N° 52, novembre 2019. Elle cite le texte de Michel issu du catalogue de l'exposition *Fabricateurs d'espaces* (IAC Villeurbanne, 2008).

³⁷⁶ Idem



114 Constance Nouvel, *Séquence*, 2019. Vue de l'exposition *L'image située*, centre d'art Micro Onde (Vélizy), octobre-décembre 2019

115 Jagna Ciuchta, *Paysage avec deux bouches*, 2019. Vue de l'exposition *L'image située*, centre d'art Micro Onde (Vélizy), octobre-décembre 2019



Ces artistes explorent diverses approches, de la photographie tridimensionnelle aux installations monumentales, en passant par des jeux illusionnistes et des performances liées à l'image. L'image « située » est prise dans un dispositif qui se révèle dans un environnement. Elle s'adapte à différents espaces et tend à être changée par les lieux mêmes qu'elle transforme. Leur rencontre laisse une trace. En visitant cette exposition, j'ai été marquée par l'hétérogénéité des pièces. Il m'a semblé assister à une démonstration de la variété de formes interrogeant l'image *in situ*. Les œuvres choisies par la commissaire d'exposition possèdent des esthétiques et des démarches bien différentes. Cela montre des rencontres entre la question de l'image et celle de l'espace par le traitement de sujets et de démarches variés.

Pour Pétreil, il s'agit des prises de vues latentes déployées dans un contexte spécifique. Pour Nouvel, il y a création d'un dispositif illusionniste où la photographie s'hybride au dessin. Ciuchta conçoit des jeux scénographiques semant le doute sur l'espace environnant. Peñafiel Loiza utilise la vidéo pour relocaliser de l'image dans un corps, celle de la scène de l'œil coupé d'*Un Chien Andalou* de Buñuel. Il s'agit toujours de surprendre le spectateur.

Dans son analyse du travail d'Aurélie Pétreil, Illouz explique que « l'image située » agit non seulement comme un instrument de spectacle, mais également comme un étalon en mesure de créer une tension entre la représentation et l'espace. Dans un article publié dans le hors-série *artpress* « La photographie, pratiques contemporaines » en 2015, elle décrit par exemple l'installation de Pétreil à la Comédie de Caen comme une expérience « totalisante », pour ne pas dire immersive, où l'image transforme le bâtiment en profondeur. Elle met également en avant l'intérêt de Pétreil pour ramener l'image photographique dans le présent, dépassant le « ça-a-été » de la photographie par une mise en forme et en espace. Dans le même texte, Illouz souligne la manière dont la photographie s'active dans une situation d'exposition chez Nouvel. Elle évoque comment l'artiste travaille la matière de l'image, du tirage en laboratoire jusqu'à l'application du graphite au mur. Elle distingue différents états de l'image photographique dans sa recherche. L'image est « étalon », c'est-à-dire qu'elle se mesure à l'espace. Elle est réversible, ce qui est une qualité assez énigmatique saisie par Nouvel où la photographie produirait un aller-retour entre la représentation et l'espace physique. L'image est aussi « liquide » selon Ciuchta, lorsqu'elle est prise dans un flux, un état intermédiaire entre présentation et documentation d'un processus en cours. Enfin, l'image est activable, dans des mises en forme ou en espace qui peuvent être réinventées, a priori, à volonté.

Le concept d'image située sied aux photographies tridimensionnelles. Je partage la plupart des observations de Illouz que j'ai cherché à montrer tout au long de ce mémoire.

Les images parfois prêtes à être activées ou performées malmèment le

réel, défie l'espace. La photographie dans le champ élargi peut désormais prendre possession des lieux. Les images mises en sens dessus dessous sabotent la représentation. L'éclatement du médium est bel et bien consommé à travers ces images mouvantes. Les images situées attirent l'attention sur le contexte d'exposition en créant une tension entre espace et représentation. Elles redonnent corps et sève à une dématérialisation jamais totalement avérée.

Audrey Illouz

Illouz insiste sur la capacité des images à transcender la réalité et à interagir avec l'espace. L'idée que les images peuvent être « performées » suggère une dynamique où la photographie agit sur l'espace plutôt que d'être un reflet passif de la réalité. Elle reprend les propos de Krauss sur un éclatement du médium photographique quand je préfère les considérer comme des variations dans les paradigmes. Pour la curatrice, les images situées réintroduisent une matérialité et une vitalité dans un contexte où la dématérialisation de l'image devient un lieu commun, traité par ailleurs par de nombreux artistes. Il y a, de manière sous-jacente dans sa compréhension du phénomène, une attention à ses caractéristiques spectaculaires et sensationnelles. Quel est ce devenir de la photographie ? Serait-ce un type d'œuvre réservé au paroxysme du *postconceptualisme*, si j'emprunte le point de vue d'Osborne, où des types d'œuvres seraient réservés à une communauté de spectateurs aguerris à l'art contemporain cherchant à se faire surprendre ? Je ne le crois pas. Il y a quelque chose d'expérimental et de profondément poétique dans cette approche de la photographie.

L'ESPACE D'EXPOSITION COMME SITE

Lors de notre discussion, Nouvel explique comment elle intègre l'architecture dans son processus créatif. Pour elle, tout commence avec l'espace proposé, que ce soit un mur dans une exposition collective ou un centre d'art entier. Elle examine attentivement les qualités architecturales du lieu et réfléchit à ce qu'elle souhaite projeter et montrer dans cet espace, ainsi qu'à l'expérience qu'elle veut offrir aux spectateurs. Après avoir compris le fonctionnement de l'espace et organisé mentalement ce qu'elle peut y concevoir, Constance Nouvel procède à un assemblage en revenant sur ses archives. Elle explore des images datant de plusieurs années, qu'elles soient inédites ou issues d'œuvres déjà réalisées. Ces motifs deviennent des éléments de compréhension réutilisés de manière contextuelle, permettant de reconsidérer le réel de différentes manières en fonction du lieu et du contexte. L'artiste

souligne l'importance de l'espace dans le jeu de relations entre les images. Les associations, résonances et échos entre les œuvres créent un dialogue visuel qui s'appuie sur la spatialité. Constance Nouvel cherche à susciter des liens et des glissements entre des images parfois disparates, invitant les spectateurs à trouver des connexions.

Felicity Hammond quant à elle apporte une réponse particulièrement complète, mais également complexe étant donné les strates de pensées et d'images imbriquées au sein de sa démarche artistique. Elle remet en question une vision simpliste de l'œuvre située, arguant que le fait d'harmoniser une installation avec l'architecture d'un espace ne la rend pas nécessairement spécifique au site.

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 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 program 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. [...]

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.*³⁷⁷
Felicity Hammond

Il faut rappeler que le site avec lequel cette artiste travaille dans son processus de création est une image générée par ordinateur représentant des propositions architecturales pour des lieux imaginaires. Selon elle, cette approche numérique peut être appliquée à diverses villes, permettant à l'œuvre d'être située dans plusieurs endroits tout en conservant son sens conceptuel. Elle incorpore un niveau virtuel à la question de l'in situ. Hammond reconnaît adapter souvent une œuvre à un espace d'exposition pour améliorer l'expérience de l'espace photographique.

Elle suggère un effet de « miroir », c'est-à-dire que l'agencement d'une œuvre pourrait réapparaître dans un autre contexte, créant des liens entre différentes situations.

C'est tout à fait ce qu'il se passe dans certaines œuvres d'Aurélie Pétreil ou des vues d'expositions, devenues images latentes, réapparaissent activées dans une nouvelle pièce, par exemple avec *Partitions Fukushima* (2014) dans laquelle on voit une prise de vue des photographies prises sur ce terrain japonais, encadrées et adossées à un mur, posées au sol puis rephotographiées.

³⁷⁷ « C'est une question très importante, car il m'arrive souvent de travailler avec un conservateur qui qualifiera une œuvre d'in situ simplement parce qu'elle fonctionne peut-être avec l'architecture de l'espace, et je ne me contenterais pas de faire une installation qui pourrait être installée de manière à être sympathique dans un espace. (...) Je pense que l'un des aspects intéressants de la spécificité du site par rapport à ma façon de travailler est le fait que le site auquel j'ai affaire a tendance à être l'image générée par ordinateur de propositions architecturales qui, en elles-mêmes, sont des sites qui n'existent pas encore. Le site devient donc cette sorte d'espace numérique omniprésent, qui peut s'appliquer à n'importe quelle ville mondiale, et soudain, on se retrouve dans une position où l'on fait un travail qui est spécifique au site de régénération urbaine du site de l'image générée par ordinateur et qui pourrait donc se situer dans de nombreux sites différents, tout en étant capable de délivrer la même signification. Mais en termes de matérialité, il peut arriver que l'œuvre réagisse au site dans le sens où elle prend en considération le site dans lequel elle se trouve, en termes de navigation dans l'œuvre. Cela ne veut pas dire qu'elle ne peut pas être déplacée et placée ailleurs. Je pense que cela reflète certaines des méthodes utilisées par les visualiseurs d'architecture, car nous travaillons souvent avec un programme numérique qui contient les mêmes objets et les mêmes images qu'un promoteur peut utiliser pour un projet à Londres, et qu'un autre peut utiliser pour un projet à New York. (...) J'aime l'idée qu'un site du travail que je fais puisse apparaître dans un autre, à un moment différent, et créer une sorte d'effet "miroir". Je pense également à la méthode utilisée par les architectes et aux méthodes que j'utilise peut-être moi-même. Voilà les façons complexes dont je réfléchis aux lieux. »

On peut voir des exemples précis d'occurrences d'œuvres que ces artistes adaptent, parfois repensent en fonction du site et du contexte de l'exposition. Pétrel, dans son travail en duo, Pétrel/Roumagnac, donne la dénomination « d'actes » à des variations ou occurrences spécifiques à chaque nouveau lieu dans leurs pièces *photoscéniques*³⁷⁸. Le duo travaille à partir d'échanges de lectures et d'activations d'*images latentes* proposées par Pétrel ou choisies par Roumagnac. Celles-ci sont mises en espace et manipulées en particulier par Roumagnac. Pétrel réalise des clichés de ces temps de réagencement des installations photographiques. Elle capture des ersatz du processus de réactivation durant lesquels les corps et les œuvres déroulent une chorégraphie dans l'espace. Les corps sont ceux de Roumagnac et du personnel technique, celles et ceux des coulisses, que le spectateur n'est pas censé voir. La photographie est présentée au sein de ces compositions, en mode dédoublée, et surtout comme un objet encombrant et à manœuvrer avec précision.

Prenons à présent l'œuvre *Property* (2017) de Hammond, dont j'ai pu suivre la production lors de sa présentation dans l'exposition *PHOTO-dimensions*. Elle a été présentée à plusieurs reprises depuis sa création. Il s'agit d'une œuvre possédant sa structure propre dans des matériaux de construction relativement faciles à se procurer, à l'exception de la couleur verte. À chacune de ces monstrations, l'architecture en lambourdes, tasseaux de bois et plaques de médium peintes est produite puis démontée. Ces cimaises permettent de refermer un espace en une pièce rectangulaire de taille variable. Elle doit être suffisamment spacieuse pour que le spectateur puisse circuler entre les sculptures photographiques. Dans *PHOTO-dimensions*, j'ai fait personnellement ces choix en consultant l'artiste. J'étais la garante de l'équilibre des volumes et du dialogue avec les autres œuvres.

³⁷⁸ Portfolio du duo Pétrel/Roumagnac. <https://petrelroumagnacduo.com/>



116 Bianca Pedrina, *Cloud Atlas*. Vue d'exposition Biennale Chiasso, 2021



117 Bianca Pedrina, *Cloud Atlas*. Vue d'exposition Kunsthalle, Bâle, 2015

L'important pour Hammond était de respecter son cahier des charges. Il est important, par exemple, que les murs et le sol soient recouverts de ce vert singeant les fonds d'incrustation vidéo, quitte à ce que les éléments saillants ou disgracieux soient coffrés et peints pour intégrer pleinement le volume. Nombre de détails sont à adapter pour le lieu et le contexte d'exposition. Dans l'exemple de mon exposition, la production a été partagée à parts égales entre l'artiste et son assistant présent sur place, et l'équipe du montage et moi-même. La disposition des photomontages et des sculptures photographiques est aussi relativement souple. À partir de 2020, dans l'exposition chorale intitulée *Remains in development*, Hammond étire le dispositif de *Property*. Ce projet produit et présenté à la Kunsthalle Extra city d'Anvers (2020) et à C/O Berlin (2020-2021) inclut un espace où l'on voit cette pièce installée dans sa disposition typique, mais ses caractéristiques (couleurs, cimaises, formes évidées) sont étendues dans la scénographie générale. Ainsi, les cimaises en bois et médium deviennent progressivement, en s'éloignant de l'espace photographique, des rails métalliques et des plaques en polycarbonate alvéolaire pour scinder les espaces et les circulations. Comme *Cloud Atlas* (2014— work in progress) était d'abord destinée à être présentée en façade de la Kunsthalle Baselland, les dimensions de la pièce ont été calquées sur cette portion de ce bâtiment. Pedrina interroge la capacité des photographies à transmettre l'idée d'authenticité à une époque où chacun est constamment exposé à un flux massif d'images. *Cloud Atlas* explore spécifiquement de quelle manière une photographie peut aborder les



118 Bianca Pedrina, *Cloud Altas*. Vue d'exposition Studio47, Amsterdam, 2015

particularités du médium photographique et remettre en question sa relation à la réalité. Avec cette vue de ciel présentant un nuage solitaire et des reflets colorés ajoutés délibérément comme éléments maniérés au sein de la représentation, Pedrina interroge le spectateur sur ce qu'il accepte comme réalité. Depuis, la pièce a connu plusieurs installations en extérieur et en intérieur, qui ont proposé une expérience à chaque fois renouvelée au spectateur. L'artiste applique des gestes différents selon les circonstances. Elle décrit la pièce comme étant « pressed [...] into one of the room »³⁷⁹ à la Villa Renata à Bâle en 2015 ou « made it fit into the showroom »³⁸⁰ au Studio 47 à Amsterdam la même année. La photographie est plus ou moins contrainte, en fonction de l'espace disponible. Dans la Villa Renata, elle est retenue par des lambourdes en bois, afin d'éviter au support de s'affaisser. Depuis sa première présentation publique, l'artiste n'a plus montré cette image tendue et complète. Que ce soit en intérieur ou en extérieur, elle cherche à modeler un volume avec les plis de la bâche.

Ces photographies tridimensionnelle et située invitent les artistes à une réflexion sur la continuité et la pérennité de leurs œuvres. Pétrel s'exprime dans notre entretien sur la mobilité potentielle de ses œuvres, affirmant qu'elles peuvent être déplacées vers d'autres endroits tout en conservant une empreinte, une « charge » du lieu initial.

³⁷⁹ Description de l'œuvre sur le portfolio en ligne de l'artiste. « l'a enfoncé dans l'une des pièces ».

³⁸⁰ Description de l'œuvre sur le portfolio en ligne de l'artiste. « l'a intégré (ou adapté) dans la salle d'exposition ».



119 Bianca Pedrina, *Cloud Atlas*. Vue d'exposition Villa Renata, Bâle, 2015.

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 tels dans le lieu.

Aurélie Pétrel

L'idée que les pièces doivent être « chargées » tout en conservant une autonomie met en lumière l'équilibre délicat entre l'intégration dans un contexte et l'individualité artistique. Le débat sur *l'in situ*, notamment avec Jean-Marc Poinso, établit l'idée que le site contient l'œuvre, et que celle-ci intègre les traits du site. L'artiste mentionne également la nécessité de négocier un « système de compromis » pour permettre à ses œuvres d'exister pleinement dans chaque lieu. Cette citation illustre l'importance de la relation entre l'œuvre d'art et le lieu d'exposition, ainsi que la manière dont l'artiste négocie cette relation pour créer des expériences artistiques spécifiques, mais ouvertes à d'autres occurrences. Enfin, au cours des visites d'atelier que j'ai réalisées, j'ai constaté une pratique récurrente auprès de la plupart

120 Vue de la maquette préparatoire à l'installation de Bianca Pedrina *Cipollino Galaxy* (2017) à Kunsthaus Baselland



des artistes : l'usage de la maquette. En juillet 2020, dans l'atelier de Nouvel, trois grandes boîtes reproduisaient les espaces d'exposition du Point du jour, de la Galerie In situ Fabienne Leclerc et du CPIF. Elle était alors en train d'affiner ses choix scénographiques pour créer une cohérence au sein du cycle d'exposition qu'elle préparait. Cette étape de travail permet aux artistes, d'une part, de confronter leurs photographies à l'espace d'exposition et, d'autre part, d'intégrer ses qualités à l'œuvre. Elle naît de la rencontre de l'image et de l'architecture du lieu. Dans une maquette préparatoire à l'installation *Cipollino Galaxy* (2017) à Kunsthaus Baselland, on comprend l'importance que tiennent les poteaux et la manière dont Pedrina cherche à incorporer la photographie à l'espace. Par ailleurs, la vue d'ensemble que permet l'objet « maquette » révèle une disposition presque chorégraphique des photographies. Une telle vue est impossible dans l'espace. Le spectateur ne tient ainsi pas un point de vue omniscient. C'est la vision que construit l'artiste, « l'image totalisante », pour reprendre les propos de Ilouz. Celle qui reste dans l'intimité de l'atelier. Pourtant, Pedrina intègre une vue de sa maquette dans son portfolio en ligne comme documentation. Si le choix de montrer cette étape de travail est marginal, il est révélateur d'une envie de donner des clés de compréhension de cette démarche artistique. Noémie Goudal le fait à sa manière, en publiant des clichés de son équipe et de ses dispositifs lors de séances de prises de vues ou des films qui documentent le travail en cours. J'ai vu par ailleurs des maquettes d'œuvres dans l'atelier de Pétreil. Wilson, pour sa part, publie ponctuellement des vues d'ateliers et de ses modèles réduits sur les réseaux sociaux. Toutes ces pratiques préparatoires consolident l'hypothèse de la part tridimensionnelle de ces pratiques photographiques. Il ne s'agit pas seulement de présenter les images dans un lieu et de manière immédiate. Les artistes prennent en compte l'espace comme une matière à travailler et des vues à composer.

L'ESPACE D'EXPOSITION COMME ŒUVRE

Comme je l'ai évoqué à propos du projet *Remains in development* de Hammond, les artistes à partir desquels je déroule cette étude se trouvent à un moment de leur travail entre 2010 et 2020, à concevoir des expositions ou des scénographies dans lesquelles elles poursuivent leur processus de création. Leur travail est à la fois curatoriale dans la mesure où elles effectuent des choix parmi leurs œuvres, qu'elles articulent entre elles. Il est aussi scénographique puisqu'elles vont intervenir sur l'espace d'exposition, le modifiant par l'ajout de structures architecturales ou par la couleur. Dans l'exposition chorale *Remains in development* Hammond recouvre le sol d'une sorte de tapis vinyle et le plafond est peint avec le vert de

Property sur une section de l'exposition. L'espace est restructuré avec des rails métalliques et des cimaises pour former un espace à parcourir. Certains murs sont évidés de formes courbes et organiques. Quand elles ne sont pas vertes, les cloisons sont laissées à nues. On voit les plaques de plâtre et les joints visibles comme si l'on se trouvait au milieu d'un logement en rénovation.

La nature de ces expositions est hybride, ce qui les rend difficile à catégoriser. Hammond et Nouvel font le choix de classer ces types de projets de manière horizontale vis-à-vis de pièces « traditionnelles ». Je constate qu'elles sont référencées de la même manière que des séries ou des installations dans leurs portfolios. Les expositions sont donc pensées sous le régime esthétique de l'œuvre. L'exposition est-elle une forme de *Gesamtkunstwerk* contemporain ? On peut la penser ainsi, dans le sens de l'intermédialité plutôt que de la synthèse des arts. Jacques Rancière apporte un commentaire intéressant plaçant l'exposition comme forme d'expression de l'art contemporain qui va au-delà de son rôle présentatif. Il souligne, dans un entretien avec Dominique Gonzalez-Foester, le rôle crucial de l'exposition dans la réflexion sur la nature de l'art contemporain, en tant que médium révélateur des questionnements fondamentaux sur l'art et sa relation avec son contexte.

121 Felicity Hammond, vue de l'exposition *Remains in development*, Kunsthall Extra City, Anvers, 2020

122 Felicity Hammond, Vue de *Property* dans *Remains in development*, 2020



Quand on parle d'art, et d'art contemporain en particulier, on ne parle pas d'un élément commun aux différents arts, on parle d'une forme privilégiée qui est la forme d'exposition de l'art. [...] Le rôle joué par l'installation indique que ce qui montre l'art aujourd'hui, c'est la constitution d'un espace, la disposition des objets dans cet espace. Cela veut dire : l'art exposé aujourd'hui montre qu'il n'y a pas vraiment de « propre de l'art ». La dénonciation de l'art contemporain, la nostalgie de la peinture, c'est la nostalgie d'un art exposant le propre de l'art sur le mode eucharistique de la présence réelle. L'exposition est le lieu où ce que l'on voit renvoie à ce problème : y a-t-il un art qui expose l'art, ou bien ce qui caractérise pour nous l'art est-il justement l'absence d'un tel identifiant de l'art ? L'exposition présente alors cette disposition aléatoire de l'art dans son rapport avec ce qui n'est pas l'art, cette manière d'approcher le moment où il va disparaître.³⁸¹

Jacques Rancière

Rancière met en avant le rôle de l'installation comme indicateur de ce qui fait l'art aujourd'hui. Cela se produit par la création d'un espace et la disposition des objets en son sein. Tel qu'il est exposé, cet art dit « contemporain » remet en question l'idée d'une essence ou d'une caractéristique intrinsèque à l'art en tant que tel. L'exposition, selon le philosophe, devient le lieu où une question cruciale est posée : existe-t-il un art qui expose l'art, ou bien l'essence de l'art contemporain réside-t-elle justement dans l'absence d'un tel identifiant de l'art ? L'exposition, en mettant en scène la disposition aléatoire des œuvres d'art et leur relation avec ce qui n'est pas considéré comme de l'art, devient le moyen par lequel on approche le moment où l'art contemporain pourrait éventuellement disparaître. Cela souligne l'importance de l'exposition comme un médium ou un moyen révélateur des questionnements fondamentaux sur la nature de l'art dans le contexte contemporain.

Maki Cappe dans son article « Poser, exposer, réexposer : transformation des regards à/sur l'œuvre »³⁸², considère l'exposition comme un acte poïétique. Nouvel se positionne pleinement

³⁸¹ GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. « L'espace des possibles : Conversation avec Jacques Rancière », art press 327, octobre 2006.

³⁸² CAPPE, Maki (Laurie). « Poser, exposer, réexposer : transformation des regards à/sur l'œuvre », exPosition, 10 février 2021, <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles6-1/cappe-poser-exposer-reexposer/%20>. Consulté le 13 janvier 2024. Doctorante en philosophie de l'art, Université Paris IV Sorbonne, sous la direction de Marianne Massin, depuis 2017) « Des sens à l'œuvre ;

dans cette posture puisqu'elle envisage une exposition comme un moment de travail et de recherche intense. Cappe met l'accent sur de nouvelles pratiques où l'exposition est présentée comme une finalité sans fin, dont la réalisation se construit au cours de son existence et de ses itérations, un phénomène que j'observe de manière prégnante chez Hammond. L'exposition devient un événement dynamique où l'œuvre se manifeste à elle-même et au public, dépassant les relations traditionnelles entre l'objet artistique et son contexte. Elle s'appuie par exemple sur le projet *Au jour le jour* (2020) au Grand Palais dans lequel Franck Scurti cherche à performer le verbe « ex-poser ». Cappe revisite les termes d'*exp'œuvre*, utilisé par Pamela Bianchi³⁸³ à propos de la performance, et d'*œuvre-lieu*, proposé par Fabien Faure³⁸⁴, comme outils pour penser la problématique de la réexposition. Avec son cycle d'expositions, *Atlante*, *Solstice*, *Réversible*, Nouvel affirme une pratique curatoriale de son propre travail. Elle tisse sur environ un an, un projet ambitieux par lequel trois espaces d'exposition communiquent. À l'origine de son travail, Nouvel a imaginé les trois expositions en s'inspirant du concept de *plateaux*³⁸⁵ emprunté au monde du jeu vidéo, où le spectateur peut circuler dans des *décors* d'un même univers. Chaque installation ouvrait un passage spatio-temporel imaginaire entre différents décors au sein d'un même univers. Lorsque j'aborde la préparation des expositions au cours de notre entretien, Nouvel explique son approche centrée sur les qualités d'espaces. Elle évoque la nécessité de comprendre le parcours du spectateur dans l'espace et la construction d'une narration à travers le défilement des images. Je lui fais remarquer qu'elle endosse, d'une certaine façon, un rôle proche de celui d'une commissaire d'exposition. En effet, elle sélectionne les œuvres, travaille le rythme et la circulation, et prend même des décisions sur les couleurs des murs et des sols. Nouvel rejette l'idée d'être une artiste-curatrice, mais souligne son implication dans un dialogue avec les commissaires ou directeurs des lieux d'exposition. Elle insiste sur la collaboration avec

repenser des catégories esthétiques à l'aune du sensible et de la sensation ».

³⁸³ Bianchi P., « Exposer la performance : une nouvelle interface spatiale », *Les chantiers de la création*, n° 8, 2015, en ligne : <http://journals.openedition.org/lcc/1055> dans CAPPE, Maki (Laurie). « Poser, exposer, réexposer : transformation des regards à/sur l'œuvre », *exPosition*, février 2021.

³⁸⁴ Faure F., *Richard Serra : ma réponse à Kyoto*, Lyon, Éd. Fage, 2008, p. 157, dans CAPPE, Maki (Laurie). « Poser, exposer, réexposer : transformation des regards à/sur l'œuvre », *exPosition*, février 2021.

³⁸⁵ L'analogie avec le monde des jeux vidéo est proposée par Nouvel, et que l'on retrouve mentionné sur le résumé du livre en quatrième de couverture.

ces personnes qui apportent notamment leurs connaissances pratiques de l'espace. Il s'agit d'un dialogue et d'une collaboration avec les responsables des lieux, plutôt que d'une prise en main complète de ses expositions. Elle ajoute que, dans l'ère de l'installation, ces co-constructions sont assez fréquentes.

Elle conçoit l'ouvrage *Diaporama* qui conclut cet ensemble d'expositions. L'artiste précise qu'il ne s'agit pas d'un catalogue des œuvres exposées, mais d'un quatrième volet dont le but est de synthétiser le cycle. Il doit aussi relancer le processus de création et sa réflexion. Les choix éditoriaux rendent perceptible la démarche globale de l'artiste. La mise en page met en évidence les relations entre les œuvres et les variations d'un espace à l'autre. Il est scandé par un échange entre Sztulman et Nouvel qui relate en premier lieu la démarche puis les spécificités de chacune des expositions. En contrepoint, à la fin du catalogue, on trouve une nouvelle écrite par Poivert. Celui-ci adopte le genre de la science-fiction pour imaginer une refonte de l'espace par le biais de la photographie. Le projet *Diaporama* constitue une forme d'utopie. Le défilement des pages crée des relations entre des espaces et des temps qui semblent initialement incompatibles. Inséré dans l'espace physique du livre, ce diaporama intensifie la dimension imaginaire du cycle. Le parcours à travers les pages prend ainsi la

123 Constance Nouvel, vue d'exposition, *Atlante*, Galerie In Situ — fabienne Leclerc, 2019

forme d'un rêve éveillé, riche en contrastes et en échos. Les trois expositions sont présentées par un appareil visuel dense dans lequel vues d'exposition et photographies se mêlent. On voit



ainsi chaque œuvre d'abord présentée en pleine page pour apprécier la qualité de l'image, et ensuite montrée dans des mises en forme et en espace variées. On constate que l'articulation entre les œuvres et les agencements est spécifique aux espaces. Le projet *Diaporama* approfondit cette réflexion en proposant une utopie concrète où le défilement des pages crée des connexions entre des espaces et des temps en apparence incompatibles. Inséré dans l'espace physique du livre, ce *diaporama* intensifie la dimension imaginaire du cycle, offrant une expérience de récit visuel qui se déploie.



124 Constance Nouvel, *Diaporama*. Vue déployée du plan de l'exposition *Solstice au Point du Jour*

De manière analogue, Hammond réalise un livre qui constitue une étape supplémentaire dans l'évolution du processus artistique de *Property*, en mettant en relation son matériau source d'images avec les espaces qu'elles représentent. Les pages du livre, découpées de manière stratégique, servent à illustrer comment l'image capturée influence l'espace physique et comment ces deux dimensions interagissent dans le contexte urbain. L'artiste évoque une ressemblance avec le décor théâtral et un jeu illusionniste où il devient difficile de déterminer si les images représentent des objets ou si les objets sont façonnés par l'image. Ainsi, le livre devient non seulement un support matériel pour les images, mais aussi un espace de réflexion sur la relation dynamique entre l'image et son contexte, explorant l'articulation entre l'artifice et la réalité urbaine.

L'observation de projets *in situ* relayée dans l'espace éditorial, tels que ceux de Hammond et de Nouvel, révèle une évolution significative de la conception de l'exposition en tant que forme d'art à part entière. Ces artistes, à travers leurs approches hybrides mêlant création artistique et organisation spatiale, repensent les normes traditionnelles de l'exposition et explorent de nouvelles voies pour présenter leurs œuvres. Le cycle d'expositions *Atlante*, *Solstice* et *Réversible* de Nouvel illustre parfaitement cette évolution, offrant une expérience immersive où les espaces d'exposition se rejoignent pour former un récit cohérent. Ainsi, ces pratiques curatoriales contemporaines ouvrent de nouvelles perspectives sur la résilience de la photographie en tant que médium artistique, capable de se réinventer constamment au sein de l'espace d'exposition. D'autres artistes avant elles ont exploré ce type de pratique curatoriale « en abîme »³⁸⁶, mais cette pratique est plutôt inédite en photographie.

125 Felicity Hammond, *vue de livre Property*, 2020



RESILIENCE DE LA PHOTOGRAPHIE

Hammond, à travers ses scénographies d'expositions, déploie une approche qui considère l'espace comme une installation à part entière, offrant ainsi un terrain propice à la réintégration d'œuvres antérieures dans de nouvelles compositions. Son processus de travail s'inscrit dans une logique cumulative, où les différentes pièces s'imbriquent ou se cumulent progressivement pour créer une expérience visuelle en constante évolution. Au cours de notre entretien, Pétreil évoque sa pratique et décrit son processus de travail et notamment à travers sa pièce *Images jachères (prises de vues latentes à activer)* (2014), une œuvre qui rassemble toutes les *prises de vues latentes* de l'artiste. Il s'agit d'un meuble où sont conservés des tirages sélectionnés après ses séjours de terrain. Elle réalise d'abord une planche contact, puis des tirages de lecture qu'elle accroche aux murs de son atelier pour prendre le temps de les observer, longtemps. De la sélection qui en résulte, elle procède à des tirages barytés au format 50 x 60 cm, format devenu un standard de cette collection. Pour elle, il s'agit d'un processus représentant une remise à zéro, une uniformisation de ses images. Cela met toutes les images sur un pied d'égalité, qu'elles proviennent d'appareils photo traditionnels ou de logiciels de 3D. Chaque image est numérotée selon son ordre d'arrivée, et l'ensemble de ces tirages constitue une archive personnelle pour l'artiste. Elle a exposé pour la première fois ses PVL à la galerie Ceysson & Benetière³⁸⁷ en 2021. L'exposition présente une collection d'une centaine d'images exposées en tant qu'œuvres individuelles. Elle offrait l'occasion de mettre en évidence la diversité dans la manière dont les clichés montrent différentes perspectives sur les contextes sociaux et politiques des lieux photographiés parmi les huit terrains sur lesquels elle travaille³⁸⁸.

Plusieurs artistes de ce corpus possèdent une pratique commune consistant à revisiter leurs propres images, leur offrant de nouvelles mises en forme. Nouvel m'explique toutefois que cela n'est pas un système qu'elle cherche à développer. Néanmoins, pour son cycle d'expositions, cette malléabilité de la matérialité de la photographie et sa caractéristique de

³⁸⁷ Exposition *Aurélié Pétreil, PVL*, Galerie Ceysson & Bénetière, Paris, 05 juin — 24 juillet 2021. Commissariat d'exposition par Étienne Hatt.

³⁸⁸ Voir l'entretien avec Aurélié Pétreil. Volume des entretiens.



126 Aurélie Pétreil, *Images jachères*, 2014

reproductibilité sont des enjeux du travail d'articulation dans sa démarche artistique à travers les trois espaces d'exposition. Cette flexibilité dans la matérialité des images souligne la centralité de ces dernières dans les démarches créatives des artistes. Bien que malléables, ces images demeurent néanmoins irréductibles, formant la trame inaltérable de leur travail. Un exemple concret de cette approche est mis en lumière par l'exposition simultanée de l'œuvre *Property* (2017) de Hammond à Anvers et à *PHOTO-dimensions* dans la Galerie Commune. Pour cette occasion, l'artiste a choisi de faire réaliser des retirages. Cela souligne que l'œuvre, loin d'être figée, peut être reproduite et adaptée, préservant ainsi la nature reproductible propre à la photographie.

Par ailleurs, on retrouve le caractère de reproductibilité lorsque l'on observe la manière dont les œuvres photographiques de ces artistes circulent sur le marché de l'art. La plupart des artistes avec lesquelles j'ai collaboré sont associées à des galeries, proposant leurs œuvres en tirages limités sur le marché de l'art. La Photographers Gallery de Londres, par exemple, expose plusieurs éléments d'installation d'Hammond. On trouve alors des objets

photographiques provenant de l'installation *In Defence of Industry* (2017), déclinés en multiples (cinq exemplaires, 15 x 15 x 10 cm), ainsi que des photomontages de *Land's End* (2017), disponibles en cinq tirages moyen format (84 x 140 cm) et trois grands formats (240 x 400 cm). Noémie Goudal et Constance Nouvel vendent également certains de leurs clichés en tirages numérotés, quand d'autres sont des pièces uniques, en particulier lorsqu'elles sont intervenues sur l'image par des gestes plastiques. En proposant leurs œuvres en tirages limités ou uniques, les artistes soulignent la valeur de l'originalité et de l'authenticité dans un contexte où la reproduction est omniprésente.

Les artistes pratiquant la photographie tridimensionnelle intègrent pleinement l'espace d'exposition dans leur processus artistique. Au lieu de simplement présenter des tirages photographiques, les œuvres naissent de l'interaction avec un lieu spécifique. Cette approche d'*œuvre située* trouve son inspiration dans les caractéristiques architecturales, historiques ou sociales d'un lieu donné. Les capacités de ces œuvres à s'adapter à différents espaces d'exposition les rendent particulièrement fascinantes. Lorsqu'elles sont réexposées, ces photographies situées ne se contentent pas de migrer passivement ; au contraire, elles subissent une transformation structurelle, conservant parfois une trace des espaces qu'elles ont investis. Cette adaptabilité produit des œuvres vivantes et évolutives. La dynamique engagée par ces pratiques situées amène les artistes à prendre en charge la sélection et l'agencement de leurs propres œuvres. Cette double casquette leur permet de repousser les frontières entre l'artiste et le commissaire.

Cette dualité possède une histoire qui commence par les expositions orchestrées par Marcel Duchamp. Dans son livre intitulé *When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as Medium*³⁸⁹, Alison Green, étudiant les pratiques curatoriales des artistes émergées depuis les années 1970, identifie deux attitudes principales dans ces initiatives artistiques vis-à-vis de la présentation des œuvres : une critique du monde de l'art contemporain et de ses institutions, et une posture où l'artiste se positionne en tant qu'auteur plutôt que simple commissaire. Dans cette perspective, l'exposition devient effectivement un discours ou une œuvre en soi, voire une extension de l'œuvre artistique. Dans ces projets que je nomme aussi *expositions chorales*, les artistes jouent un rôle actif dans la construction d'une expérience immersive et cohérente pour le spectateur. En examinant de plus près le rapport entre les artistes et leurs expositions, on constate la persistance du cadre de la reproductibilité. Cette caractéristique longuement discutée dans le domaine de la photographie reste pertinente dans le contexte

³⁸⁹ GREEN, Alison. *When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, Reaktion books, 2018.

des œuvres photographiques tridimensionnelles. Malgré leur nature physique et leur caractère unique, ces œuvres conservent une flexibilité qui leur permet de s'adapter et de se reproduire dans différents contextes, tout en conservant leur singularité et leur impact esthétique. Dans son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*³⁹⁰, Poinot souligne que les artistes, en prenant le contrôle des expositions, se libèrent des espaces institutionnels traditionnels. Ce mouvement entraîne un changement significatif dans l'appareil textuel autour des œuvres³⁹¹. Dans le cas de la photographie tridimensionnelle, les artistes s'attachent davantage à produire des formes éditoriales qui rendent une compréhension de leur travail dont elles possèdent la maîtrise. Par son travail de chercheuse en art, Felicity Hammond produit du contenu critique pour accompagner son travail. Les autres artistes s'entourent d'auteurs qu'elles choisissent pour leur pertinence. Pétrel travaille avec Fabien Vallos³⁹², Elie During et Etienne Hatt³⁹³, par exemple. Nouvel collabore avec Szutlman et Poivert³⁹⁴ dans *Diaporama*. Ces projets éditoriaux sont des corolaires, il me semble, à la prise en charge d'une partie de la curation de leurs démarches artistiques. Elles organisent la réception et la postérité de leurs œuvres. Enfin, je souhaiterais ouvrir l'idée de l'image située, voire d'étirer la notion pour la rapprocher

³⁹⁰ POINOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève : Musée d'art moderne et contemporain ; Villeurbanne : Institut d'art contemporain, 1999

³⁹¹ Dans cet ouvrage, Poinot met aussi en lumière l'émergence de discours autour de l'art, qu'il appelle des « récits autorisés », englobant toutes les informations contextuelles en complément de l'œuvre et des aspects critiques et théoriques. Il souligne l'importance croissante des documents tels que certificats, contrats, et étiquettes, dans le monde de l'art contemporain, où l'exposition devient le principal mode d'apparition des œuvres. Si cela ne se vérifie pas dans les démarches des artistes que j'étudie, je remarque en revanche qu'une grande partie d'entre elles prend en charge le discours autour de leur travail à partir de l'écriture et de l'édition de catalogue et autres livres d'artistes dont elles prennent la direction éditoriale. Je pense à l'essai *Image Latentes PVL* par Fabien Vallos et Aurélie Pétrel (éditions MIX, 2021), *Exagraphe : partitions photographiques 2003-2018* de Pétrel (Les presses du réel, 2021), *Diaporama* de Constance Nouvel (Point du Jour, 2020), *Property* de Felicity Hammond (SPBH Editions, 2019). Par ailleurs, Noémie Goudal publie régulièrement des éditions présentant des séries photographiques complètes avec RVB books. Il existe donc une forme de prise en charge du discours et de la documentation de leurs travaux.

³⁹² VALLOS, Fabien. PETREL, Aurélie. *Essai sur l'image latente, PVL*, éditions MIX, 2021.

³⁹³ PETREL, Aurélie. *Exagraphe*, ExposerPublier, 2021.

³⁹⁴ *Op.cit.*

du concept de *savoir situé* proposé par Donna Haraway³⁹⁵. La connaissance située suppose de s'interroger sur la position de l'individu produisant de la connaissance, sur les limites de sa vision et sur les relations de pouvoir dans lesquelles il ou elle s'inscrit. Haraway considère que c'est en prenant conscience de la situation du savant et du « lieu d'où il parle » que l'on pourra atteindre l'objectivité que la science moderne recherche. L'objectivité est aussi une notion questionnée dans le champ de la photographie. Si l'observation des représentations visuelles dans la photographie tridimensionnelle ne permettait pas d'argumenter sur la question de l'objectivité, celle-ci pourrait alors être posée autrement, autour de ce postulat : la photographie située proposerait un dispositif entre l'objectivité supposée de l'appareil photographique et la subjectivité de l'artiste comme sujet. L'objectivité n'est pas adressée seulement en ce qui concerne le regard et le cadrage, mais par des moyens plastiques et spatiaux. Ainsi, l'œuvre photographique tridimensionnelle cherche à rendre une expérience du lieu dans lequel elle s'inscrit.

³⁹⁵ HARAWAY, Donna. « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575–99. <https://doi.org/10.2307/3178066>.



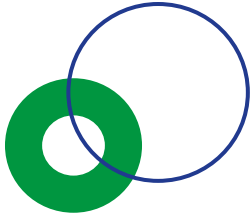
La photographie contemporaine est influencée par une multitude de facteurs qui ont radicalement transformé les processus de création, de diffusion et de réception des images. Les œuvres présentées dans cette étude montrent l'une des expressions de ces évolutions. Elles remettent en question notre compréhension de la photographie, comme image et comme processus de création. Les notions de *réfèrent* et d'*indice* ne sont plus des instruments théoriques suffisants pour aborder les œuvres photographiques tridimensionnelles. S'il existe encore un rapport tangible au réel, celui-ci se réalise aussi, au-delà des représentations visuelles, par des procédés plastiques et spatiaux. La photographie entretient une complicité avec la sculpture qui trouve une nouvelle expression tridimensionnelle, où les gestes artistiques empruntent des modalités sculpturales telles que le modelage, l'assemblage et l'installation. Cette convergence des deux champs se traduit par la création d'artefacts, que je qualifie de sculptures et d'objets photographiques. L'esthétique de la sculpture, axée sur la perception tactile et visuelle en trois dimensions, trouve un écho dans la photographie tridimensionnelle, invitant le spectateur à une interaction physique avec l'œuvre. Le corpus de photographies tridimensionnelles a permis aussi d'examiner la rencontre de l'image et de l'espace physique. Les œuvres travaillent l'architecture, qui est présentée de manière fragmentée ou par montage. Les artistes adoptent des approches conceptuelles de l'architecture, déplaçant la question du rapport indiciaire au réfèrent réel vers une réflexion sur le milieu et le contexte des lieux photographiés. Cette démarche suscite une mise en tension, provoque une *adhérence*, tant elle s'attache et se décolle, au site. La dynamique entre l'œuvre et l'architecture amène les artistes à étendre leurs processus de création en intégrant l'espace d'exposition, transformant ce dernier en complice de l'œuvre. Dans ce contexte, la notion d'*image située* proposée par Illouz permet de souligner comment les œuvres photographiques tridimensionnelles utilisent l'espace d'exposition comme une situation et sont réinterprétées à chaque exposition. Cette approche propose une perspective pour la photographie tridimensionnelle, dans laquelle l'œuvre et son lieu de monstration fabriquent des expériences esthétiques où les perceptions visuelles et haptiques sont sollicitées.

En concevant des expositions hybrides, aux frontières de l'œuvre, les artistes remettent en question le cadre critique ou institutionnel habituel dans le champ de l'art contemporain. Ils ou elles accompagnent la lecture et la compréhension de leur démarche artistique. Les artistes avec lesquelles j'ai construit mon étude ont publié à la fin de la décennie 2020 des ouvrages cherchant à argumenter et à articuler leurs œuvres dans un autre espace de monstration. Faut-il voir dans ce travail éditorial une tradition pour les photographes de s'exprimer par le livre ? Souvent à mi-chemin entre le livre de photographies et le catalogue

raisonné, autogérés, ces ouvrages sont également des objets hybrides. Ils documentent, théorisent et transposent les enjeux de la tridimensionnalité dans l'objet livre qu'on pourrait aussi considérer comme un espace multidimensionnel. Anne Moeglin-Delcroix³⁹⁶ reconnaît que les artistes brouillent les pistes entre œuvre et documentation, archive et art. Ce choix de poursuivre le travail dans l'espace du livre, « un espace alternatif » comme le propose Kate Linder dans *la Nouvelle revue d'esthétique*³⁹⁷, serait peut-être un projet davantage politique. J'ai abordé ces objets éditoriaux de manière succincte. Ils méritent une attention particulière. Cette étude-là constituerait un projet en soi, afin de circonscrire la place de ces objets dans le champ de l'art contemporain.

³⁹⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne. « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe ». *Les cahiers de Mariemont*, volume 35, 2007. Art & Archives. p. 41-52. www.persee.fr/doc/camar_0776-1317_2007_num_35_1_1192

³⁹⁷ LINKER, Kate. « Le livre d'artiste comme espace alternatif. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, no. 2, 2008, p. 13-17.



CONCLUSION



127 Aurélie Pétreil, *Prise de vue latente*

AU TERME DE CE PARCOURS DANS LE PAYSAGE DE LA PHOTOGRAPHIE TRIDIMENSIONNELLE...

Au terme de ce parcours dans le paysage de la photographie tridimensionnelle, je m'arrête et me tourne vers le chemin entrepris. Je me transporte dans la prise de vue latente d'Aurélie Pétrel du désert chilien qui ouvre ce dernier moment d'écriture. En contrebas, le brouillard se lève, laissant apparaître le relief du terrain et le tracé des pistes qui se croisent. La photographie de Pétrel fonctionne comme une allégorie du sentiment étrange d'avoir balisé un trajet, alors que le parcours n'est pourtant que partiellement dévoilé. La raison en est que, d'une part, j'ai resserré mes analyses sur des pratiques spécifiques à six artistes afin de construire mes hypothèses. J'ai bien sûr veillé à choisir une diversité d'approches. D'autre part, ce travail de recherche qui se clôt ici n'est qu'un élément de compréhension des évolutions actuelles de la photographie dans le champ tridimensionnel. Quelques autres le précèdent et d'autres lui succéderont.

J'ai donc cherché à montrer comment ces artistes contemporains intègrent la dimension spatiale dans leur pratique photographique. Ces manières diverses de travailler la tridimensionnalité émergent dans un contexte où les technologies numériques offrent des possibilités vastes de manipulation de l'image et même de création autonome de l'image grâce aux intelligences artificielles. Cela posé, cela ne justifie pas la tournure que prennent une partie des œuvres photographiques au début de la décennie 2010. C'est ce que j'ai cherché à démontrer dans ce mémoire de recherche. La progression de l'argumentation s'articule autour de trois temps, chacun explorant un aspect spécifique des pratiques photographiques tridimensionnelles. Dans la première partie, je pose un cadre historique mettant en évidence la part photographique et surtout la part plastique de ces œuvres. Elles se placent, selon moi, dans une continuité de l'histoire de l'art et de la photographie, tout en flirtant avec les limites de la photographie en tant que médium. J'ai mis en lumière les influences et héritages artistiques antérieurs des avant-gardes du XXe siècle, puis des mouvements artistiques majeurs du tournant de l'art contemporain à partir de 1960 à travers l'art minimal, l'art conceptuel et le Land art. J'ai souligné également la continuité avec la tradition photographique, notamment son développement contemporain à partir des années 1980 et 1990. Ces œuvres reflètent la position changeante de la photographie dans la culture visuelle du XXIe siècle, où l'image est devenue omniprésente et sujette à une reconfiguration constante, apparaissant sur une grande variété de supports. Leur position ambiguë n'est pas le symptôme d'un impensé ou d'une indécision, mais bien d'une ouverture. La photographie tridimensionnelle participe au renouvellement de notre compréhension de la photographie en

mettant l'accent sur l'expérience spatiale et visuelle. Les artistes réalisent des œuvres qui engagent une perception particulière pour le spectateur, l'invitant à interagir physiquement avec elles et à réfléchir à la relation entre l'image et l'espace qui l'entoure. La deuxième partie se concentre sur les expériences sensorielles et spatiales induites par ces œuvres à travers l'observation des concepts clés de plasticité, matérialité et physicalité. Ceux-ci sont des outils théoriques dans l'analyse de ce que je désigne par le terme de « présence ». Je me suis intéressée à la manière dont le geste artistique et le geste photographique s'allient dans la photographie tridimensionnelle, influençant les processus de création et de réception. Les dispositifs de vision tels que le trompe-l'œil sont utilisés pour créer des illusions d'espace et de volume, tandis que les appareils de vision tridimensionnelle sont réemployés dans la reproduction d'images avec une profondeur perceptible. Enfin, la photographie dédoublée présente la tridimensionnalité de manière subtile par l'entremise d'installation et de montage. Elle invite le spectateur à naviguer à travers des strates d'espace et de temps. Le programme de ces œuvres est de rapprocher le spectateur de l'image, de telle sorte qu'il puisse se saisir d'un objet qu'il est aujourd'hui crucial d'interroger, dans la pluralité de ses formes, au sein de notre société éminemment visuelle. Les dispositifs que les photographies tridimensionnelles emploient invitent le spectateur à chercher l'image, à circuler, parfois à pénétrer dans l'espace de la photographie. Le mur invisible de l'image s'efface et vient « toucher » le spectateur. Enfin, la troisième partie élargit le champ de réflexion en examinant l'interaction entre les photographies tridimensionnelles, l'architecture et l'espace d'exposition. Elle souligne le rôle des artistes dans la redéfinition des cadres critiques et institutionnels de la photographie contemporaine, notamment à travers la conception d'expositions hybrides. Dans l'ensemble, ces différentes parties convergent pour démontrer comment les pratiques photographiques tridimensionnelles constituent une évolution notable des œuvres photographiques. Elles ouvrent de nouveaux horizons pour la création artistique et la théorie de la photographie.

REEXAMINER L'IDEE DE PHOTOGRAPHIE ET DU PHOTOGRAPHIQUE

Pour paraphraser les mots de Jacques Rancière³⁹⁸ sur une double définition de l'art, je dirai que : premièrement, la photographie est de la photographie quand elle n'est que de la photographie ; deuxièmement, la photographie est de la photographie quand elle n'est pas que de la photographie. Les photographies tridimensionnelles conservent la dimension photographique dans leur processus de création et dans la conception des images. J'ai mené mon étude de la photographie tridimensionnelle par le prisme des arts plastiques, ce qui méthodologiquement implique une vision alliant théorie et pratique, privilégiant la pluridisciplinarité, au risque peut-être de donner l'impression d'avoir laissé en chemin des considérations strictement photographiques. Que reste-t-il de photographique dans les œuvres de la photographie tridimensionnelle, si ce n'est l'image imprimée sur un support ? Peut-être serait-il nécessaire de réexaminer l'idée même de photographie pour mieux comprendre les enjeux de sa présence dans ces pratiques artistiques.

*(...) penser la photographie de la seule manière dont elle se laisse vraiment penser : par le biais d'une théorie des écarts.*³⁹⁹

Rosalind Krauss

Que signifie ce retour en arrière ?

Rosalind Krauss publie en 1990 un recueil d'essais intitulé *Le Photographique : pour une théorie des écarts*⁴⁰⁰. Quels sont ces «écarts» et quelle est cette «théorie des écarts» dont l'historienne de l'art semble parler ? Après une lecture attentive, je n'ai pas retrouvé de reprise précise de cette notion tout au long de l'ouvrage et pourtant il me laisse le sentiment

³⁹⁸ RANCIERE, Jacques. « Ce que «medium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie », *Appareil*, 1, 9 février 2008, <http://journals.openedition.org/appareil/135>.

³⁹⁹ KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, éditions Macula, Paris, 1990, p.15.

⁴⁰⁰ Il me paraît important de rappeler que cet ouvrage a circulé principalement dans la sphère francophone. En effet, lors des entretiens que j'ai menés, j'ai constaté que chacune de mes interlocutrices connaissaient bien Kraus mais seules les françaises avaient lu *Le Photographique*. Elles avaient en revanche lu sporadiquement l'autrice. Cela n'a rien d'étonnant puisqu'il s'agit d'un recueil d'essais provenant de ces publications dans la revue *Artforum*. On peut dire que l'impact de cet ouvrage connaît un retentissement circonscrit au milieu artistique et photographique francophone. Sa pensée sur la photographie est en réalité plus diffuse dans le temps.

d'une certaine justesse. On connaît surtout ce texte pour sa démonstration du rapport systémique d'une photographie à son référent dans le réel, adapté des théories de Peirce dans le champ de la sémiologie. Elle se place ainsi dans le prolongement des écrits de Roland Barthes sur la photographie. En regardant de près, Krauss met en évidence quatre principes opérants dans le photographique et qui me mettent sur la piste de la *théorie des écarts* : le recadrage, l'espacement, le redoublement et le simulacre. Ces principes sont fondamentaux dans la construction des images et se voient amplifiés dans les œuvres photographiques tridimensionnelles. L'espacement et le recadrage sont des outils qui reportent l'attention du regardeur, non pas sur le sujet mais sur le dispositif et la construction des images photographiques. Krauss évoque l'idée « d'espacement » en commentant la pratique du photomontage des avant-gardes. Les espacements sont les interstices entre les parties de l'image qui laisse la part à l'imagination. Aby Warburg mentionnait aussi toute l'importance des écarts entre les reproductions des planches de son Atlas. L'espacement entre les éléments de la composition dans les trois dimensions est évidemment notable des œuvres photographiques tridimensionnelles. Selon Krauss, toujours, le cadre et le recadrage sont aussi un révélateur du dispositif photographique. Ils sont la marque la plus évidente du choix du photographe et de son acte d'auteur. Les artistes pratiquant la photographie tridimensionnelle sont attachés à des modes de prise de vues héritières de la Nouvelle objectivité et de l'École de Düsseldorf, ou encore de ce qu'Eric de Chassey nomme la « photographie plate »⁴⁰¹. Les prises de vues sont en apparence épurées, pourtant les dispositifs de vision sont particulièrement élaborés. Ceux-ci sont des lunettes de stéréoscopie, des installations avec miroirs ou suspensions de tirages chez Noémie Goudal. Ce sont aussi des découpes, des incisions dans les œuvres de Constance Nouvel et de Letha Wilson qui créent des espaces de décollement dans les compositions. Le terme de redoublement est utilisé par Krauss pour commenter des œuvres surréalistes utilisant la technique de la surimposition, qui consiste à exposer sur une même surface photosensible deux ou plusieurs clichés. Dans certaines œuvres photographiques tridimensionnelles, le dédoublement se construit dans un temps précédant le tirage : dans l'espace de prise de vue. C'est ce que j'ai appelé la photographie dédoublée.

⁴⁰¹ DE CHASSEY, Éric. *Platitudes: une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006.

LA POST-PHOTOGRAPHIE

Dans cette étude, j'ai choisi de laisser de côté quelques travaux qui avaient néanmoins attiré ma curiosité et dont la place aurait pu être pertinente au sein de cette recherche. Je pense aux *Opus* de Jean-Luc Moulène qui sont bel et bien tridimensionnels. Ce sont des *opus*, pour ne pas dire « œuvre », et parce qu'ils se situent entre l'œuvre et l'objet comme l'explique l'artiste dans le court-métrage⁴⁰² de David Béchu, Vincent Bonnet et Yves Schemoul. Les *Opus* sont ces formes modélisées par ordinateur à partir d'objets de consommation (bouteille de lessive, tasse, carrosserie de voiture et tant d'autres) produites dans les matériaux consacrés de la sculpture telle que le marbre. Il s'agit d'une nouvelle étape dans son travail qui est entièrement en lien avec sa démarche photographique, voire post-photographique⁴⁰³. Cette idée est notamment défendue par l'artiste et théoricien Joan Fontcuberta depuis les années 2010. Elle émerge dans le contexte de la numérisation de la photographie et la surabondance des images dans tous les domaines de la société. La post-photographie semble être l'une de ces notions flottantes que l'on a l'impression de saisir sans être certains de savoir ce qu'elle désigne. C'est peut-être l'apanage des « post ». Fontcuberta n'est pas le premier à traiter de post-photographie, mais sa position a marqué les esprits après avoir été le commissaire de l'édition de la Biennale de Montréal intitulée « La condition post-photographique »⁴⁰⁴ en 2015. En 2022, il poursuit son travail théorique en publiant le *Manifeste pour une post-photographie*⁴⁰⁵. Il considère que l'avènement d'outils numériques marque une transition significative dans l'histoire de la photographie. Cette révolution technologique instaure un nouvel ordre visuel où la photographie est désormais perçue comme un artifice

⁴⁰² BECHU, David. BONNET, Vincent. SCHEMOUL, Yves. *Jean-Luc Moulène / Post-photographique*, Court métrage (13' 21" - couleur) réalisé les 5 et 6 janvier 2017 avec l'artiste Jean-Luc Moulène lors de son exposition monographique au Centre Pompidou (du 19 octobre 2016 au 20 février 2017). <https://vimeo.com/222697263>

⁴⁰³ « Post ou pas post, dans l'expérience concrète, je suis dans la saisie photographique donc de l'enregistrement. Ce sont des enregistrements qui ne sont plus plats, mais tridimensionnels. Il continue de s'agir de prélèvement, donc d'une certaine manière de réel. (...) La dimension produit est déjà dans la photographie, aussi bien techniquement, que ce soit dans production, la fabrication et dans la nature de diffusion puisqu'elle est destinée à la massification. (...) Si tu appliques à la production de l'art la notion de produit, tu produis des produits d'art. » Jean-Luc Moulène, *idem*.

⁴⁰⁴ FONTCUBERTA, Joan. *La Condition post-photographique*, Le Mois de la photographie / Bielefeld, Kerber Verlag, Montréal, 2015.

⁴⁰⁵ FONTCUBERTA Joan, *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022.

plutôt qu'une simple représentation du réel. Fontcuberta pointe vers Photoshop, Google et Facebook pour dater le début d'une ère numérique pour la photographie, bouleversant les régimes de vérité et de mémoire établis. Pour lui, la post-photographie est une forme d'expression visuelle circulant dans l'espace hybride de la sociabilité digitale, qui redéfinit les paramètres de l'acte photographique en privilégiant la connectivité et la communication. Le concept d'image post-photographique est une adaptation de la photographie à notre vie en ligne qui s'inscrit dans un contexte culturel et visuel plus ouvert et libre.

En 2019, la post-photographie est discutée à Paris lors d'une table ronde organisée par Etienne Hatt et Aurélie Pétreil qui proposaient de s'interroger sur ce qui vient après la post-photographie⁴⁰⁶. Les échanges entre Quentin Bajac, Florian Ebner, Valérie Jouve et Michel Poivert portent sur divers questionnements soulevés par ce concept. Ils abordent également l'évolution des modèles de production et de diffusion des images, ainsi que les formes artistiques émergentes. Poivert souligne que la post-photographie renvoie à une réalité sociale et technique plutôt qu'à un courant artistique spécifique, mettant en avant une économie et une écologie de l'image façonnées par le numérique. Il évoque également la recomposition de la photographie à travers des pratiques diverses, souvent en réaction à cette nouvelle ère. D'autres intervenants, comme Bajac, abordent la remise en question de l'autorité de l'image photographique à l'ère numérique, avec un déplacement du centre d'intérêt de la prise de vue vers la manipulation et la réappropriation d'images existantes. Cette évolution est associée à l'érosion de l'autorité de l'auteur et à l'émergence d'images produites et lues par des machines. Ebner évoque quant à lui le passage d'un moment centré sur l'enregistrement à une ère où le traitement de l'image prend le dessus, avec l'intelligence artificielle qui conduit à une forme de mort de l'auteur et à des images qui interagissent entre elles. Chacun reconnaît une tendance à explorer la photographie à travers des pratiques artistiques intégrant des éléments physiques et des technologies diverses. Cette approche se traduit selon eux par des installations ou des pièces mettant en jeu l'espace d'exposition. De ce point de vue là, la photographie tridimensionnelle rejoint la post-photographie. Elle est, selon moi, un chemin parallèle, un itinéraire bis. Dans cette restitution de la table ronde, les commentaires de Nathalie Giraudeau, directrice du CPIF, font écho aux photographies tridimensionnelles. Elle insiste, par exemple, sur la matérialité de l'image et pense la photographie dans le champ élargi de l'art contemporain, de sorte que les œuvres

⁴⁰⁶ HATT, Etienne. PÉTREIL, Aurélie. « La postphotographie, et après ? », *La photographie : pratiques contemporaines*, hors-série artpress. N°52, novembre 2019.

photographiques sont à considérer davantage à partir de l'exposition et du rapport au visiteur. Dans cette perspective, j'ai interrogé les six artistes présentées dans cette étude sur leur rapport avec l'idée de post-photographie. Constance Nouvel exprime une méfiance envers les termes tels que « post-photographie » et « nouvelle génération » pour décrire les évolutions de la photographie contemporaine. Elle souligne le caractère flou du concept post-photographique et rappelle que tout au long de l'histoire de la photographie, il y a eu des moments de réinvention du médium. L'artiste insiste sur le retour constant à l'essence même des choses dans l'art, considérant que l'intérêt actuel pour la matérialité de l'image n'est qu'une façon de revisiter les questions fondamentales de la photographie. Elle rejoint les questionnements posés au départ de cette argumentation autour de l'exposition *Qu'est-ce que la photographie ?* (2015). Nouvel met en avant la dynamique de recherche artistique, qui cherche à creuser et à évoluer en fonction des changements dans la société, des mentalités et des technologies. Ce commentaire est un argument en faveur de la recherche en art, qu'elle tient, certes, depuis sa position d'enseignante à l'École supérieure d'art de Lorraine, mais il témoigne aussi de la réflexion et de la distance que porte l'artiste sur les enjeux que son travail artistique soulève et qu'elle théorise d'une certaine manière avec la conception d'un cycle en quatre volets (trois expositions et un livre).

Letha Wilson exprime un scepticisme, en particulier à l'égard de l'idée de mort de la photographie, la voyant comme s'accrochant à des récits dépassés et à des dictats institutionnels qui cherchent à catégoriser les œuvres. Elle estime que les artistes ne devraient pas être confinés à l'étiquette de photographe et devraient s'efforcer de se libérer des contraintes traditionnelles. Elle exprime une relation complexe avec la photographie. Elle reconnaît avoir un véritable attachement à l'image photographique. Produire des images relève à la fois d'un désir et d'une frustration qui la conduit vers une volonté de la subvertir. Dans l'ensemble, elle souhaite dépasser les normes établies dans le domaine de la photographie.

Noémie Goudal a été relativement étonnée par ma question. Elle m'affirme que le sujet lui est rarement soumis et souligne la difficulté de théoriser son travail, préférant une approche instinctive. En effet, ses œuvres sont celles qui tendent le plus vers la bidimensionnalité. Comme je l'ai décrit, la part tridimensionnelle de ses compositions photographiques intervient lors de la prise de vue et les réalisations sont majoritairement des tirages à la chambre photographique. Cependant, elle reconnaît bien sûr que son travail va au-delà de l'idée traditionnelle de la photographie. Il implique des performances et des sculptures photographiques. Elle estime plutôt que son travail est anti post-photographique, car il met en avant la dimension artisanale de la construction, évitant l'usage intensif de logiciels de

retouche numérique. Elle renverse la question et se demande si le contexte post-photographique dans lequel son travail est présenté parfois influence la perception de ses images. Elle souligne l'importance du contexte historique dans la réception des œuvres, et s'interroge, par exemple, sur la façon dont son travail aurait été perçu dans d'autres époques. Si elle reconnaît que le contexte artistique et théorique influence la réception, elle semble penser créer un dehors de lui. C'est finalement l'impression générale que je garde de son travail : des images hybrides d'un monde alternatif, quasiment hors-sol.

Bianca Pedrina exprime une certaine incertitude quant au concept de post-photographie relativement à son travail, se demandant à juste titre si son utilisation non conventionnelle de la photographie justifierait son inscription dans ce débat. Elle souligne son intention de remettre en question la sacralité et le cadre conventionnels de la photographie, cherchant à perdre une certaine forme de respect pour le médium. Pedrina aborde des aspects économiques de la pratique artistique et de la photographie en particulier. Elle reconnaît la liberté financière et l'abondance apportées par la numérisation qui permet aux artistes d'expérimenter avec différents matériaux à coût raisonnable. Ce commentaire ne sous-entend pas que les artistes peuvent pour autant « gâcher » des tirages photographiques et avoir un usage consumériste des supports et des techniques. La facilité de production et du traitement des images par le numérique et les coûts des tirages sur imprimantes offrent un cadre de travail qui invite à l'expérimentation. Certes, le numérique n'est pas exempt d'une dimension polluante. Pedrina ne l'oublie pas. Elle est la seule artiste, parmi les six rencontrés, qui me fait part de ses réflexions écologiques sur le devenir des œuvres. Pour elle, cela passe par la réutilisation de ses tirages, notamment dans les propositions situées de son œuvre *Cloud Atlas* (2015).

Felicity Hammond a une position particulière vis-à-vis de la dimension numérique de la photographie. Elle intervient dans toutes ses images avec cet outil et porte une réflexion sur les photographies générées par ordinateur. Quand je l'interroge, elle commence par m'évoquer comment la post-photographie arrive à elle, plutôt qu'elle n'émane d'elle. C'est-à-dire qu'elle constate que les commissaires d'expositions et les critiques l'associent à ce débat, comme en témoignent ses participations à des festivals et expositions centrés sur la post-photographie tel que *SITUATIONS/Post Fail* au Fotomuseum Winterthur (2017). Son travail est souvent décrit comme repoussant les limites de la photographie, bien qu'elle réfute l'idée même de limites dans ce domaine. La photographie est en expansion. Elle exprime également des frustrations face à l'incertitude quant à la réception de son travail et à la tendance des conservateurs à placer ses œuvres dans le cadre de la photographie traditionnelle, plutôt que dans un contexte artistique plus large.

REVISER LA THEORIE DE LA PHOTOGRAPHIE : UN PROJET EVIDEMMENT COLLECTIF

Dans le paysage de la photographie contemporaine, plusieurs termes ont fait leur apparition pour tenter de saisir des œuvres photographiques difficiles à cerner. Des artistes comme Jean-Luc Moulène explorent les potentialités de la Photographie Assistée par Ordinateur (PAO), tandis que d'autres, comme le critique Markus Kramer, interrogent, imaginent et décrivent des objets photographiques et leur statut dans notre société contemporaine. La notion de « champ étendu de la photographie », avancée par Lucy Soutter, ouvre de nouvelles perspectives sur la spatialisation de l'image qu'elle évoque dans son livre *Why Art Photography*⁴⁰⁷ et qu'elle a présentées lors de la journée d'étude « Nouvelles matérialités photographiques » que j'ai organisée en janvier 2020. Elle montre comment la photographie est utilisée comme un médium au sein de l'art contemporain de manière plus large, suivant des façons qui élargissent et transforment notre conception de la photographie. Elle suggère que l'art contemporain a embrassé le plaisir visuel et la complexité comme des valeurs émancipatrices. Dans son dernier ouvrage, Michel Poivert met en lumière ce qu'il nomme la *contre-culture photographique*⁴⁰⁸, dans laquelle je retrouve Noémie Goudal, Constance Nouvel et Aurélie Pétrel. Il s'intéresse aussi à Marc-Antoine Garnier et Michael Wittassek, deux artistes avec qui j'ai réalisé des entretiens en vue de publication ou de communication. La vision de Poivert est plus large que la photographie tridimensionnelle que j'ai évoquée. Il énumère et organise des pratiques photographiques qui deviennent des standards dominants de l'image en utilisant des méthodes alternatives et en réintroduisant des gestes artisanaux.

En lieu et place de la photographie tridimensionnelle, il choisit les désignations de « spatialisation », travaillées également par Marie Auger, dont il a dirigé la thèse, ainsi que « d'amplification » de la photographie, à l'instar de la musique. Pour lui, le changement de

⁴⁰⁷ SOUTTER, Lucy. *Op cit.*

⁴⁰⁸ POIVERT, Michel. *La contre-culture photographique*, Textuel, 2022.

paradigme de perception et de création que proposent ces œuvres photographiques est semblable au passage de l'acoustique à l'amplifié dans le champ musical⁴⁰⁹. Lorsqu'il décrit le travail de Pétreil et ses protocoles d'activation, il choisit de le concevoir comme une démarche où la photographie est performée. Enfin, il met l'accent sur le potentiel utopique et narratif de ces œuvres, entre le réel et l'imaginaire, qu'il associe à des fables de l'écosophique.

Dans l'ensemble, ces différentes approches et réflexions enrichissent notre compréhension de la photographie contemporaine. C'est un objet que l'on doit sans cesse réactualiser afin de suivre la progression et l'actualité des œuvres. Les artistes autour desquelles j'ai recadré ma recherche sont toujours au travail. La caractérisation de la photographie tridimensionnelle que j'ai posée est donc un instantané sur la décennie 2010. Des rencontres avec d'autres artistes et d'autres œuvres pourraient venir compléter le paysage et les enjeux de ces pratiques.

J'ai choisi ici d'ouvrir et de clore avec une œuvre d'Aurélie Pétreil ou plus précisément avec une prise de vue latente et une activation de celle-ci. Ce sera ma dernière tentative, s'il était encore nécessaire, de convaincre mon lecteur de la qualité photographique indéniable de ces œuvres. Avant tout, elle exemplifie remarquablement l'écart entre l'image et l'œuvre, entre la photographie et la photographie tridimensionnelle.

⁴⁰⁹ Poivert évoquait déjà cette analogie avec la musique lors de la table ronde « La post-photographie, et après » en 219 à l'INHA, retranscrite dans le numéro 52 Hors-série artpress.



128 Aurélie Pétreil, *Desaparecidos*, 2010. Vue de l'exposition *Drift*, La Halle des Bouchers, Centre d'art contemporain, Vienne, 2019

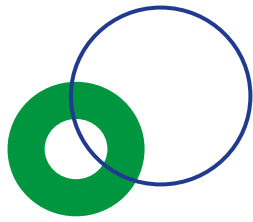
TABLE DES FIGURES

1. Table de travail, manipulation des cartes avec reproductions d'œuvres (recto) et légendes (verso)	18
2. Noémie Goudal, <i>Study on perspective I</i> , 2014	27
3. László Moholy-Nagy, <i>La chute</i> , 1923, collection du MoMA	30
4. László Moholy-Nagy, <i>La loi des séries</i> , 1925, collection du MoMA	30
5. László Moholy-Nagy, <i>L'éternel féminin</i> , sans date, collection du MoMA	30
6. László Moholy-Nagy, <i>Léda et le cygne</i> , 1925, collection du MoMA	30
7. Constance Nouvel, <i>Transitions I</i> , 2014	33
8. Constance Nouvel, <i>Transitions II</i> , 2014	33
9. Constance Nouvel, <i>Transitions VI</i> , 2014	33
10. Constance Nouvel, <i>Décor XXI</i> , 2016	34
11. Dziga Vertov, <i>Sans titre</i> , date inconnue	36
12. Salvador Dali, <i>Phénomène de l'extase</i> , 1933, Fondation Gala-Salvador Dali	36
13. Aurélie Pétreil, <i>50mm.24.36.92%</i> , 2017	38
14. Aurélie Pétreil, <i>Partition Fukushima #2</i> , 2014	41
15. Donald Judd, <i>Sans titre</i> , 1978, collection du MNAM-Centre Pompidou	41
16. Donald Judd, <i>Sans titre</i> , 1965, collection du MNAM- Centre Pompidou	45
17. Vue de l'exposition <i>Borrowed Light</i> de Bianca Pedrina, C/O Berlin, 2016	48
18. Charlotte Posenenske, <i>Blaue faltung</i> , 1965	51
19. Charlotte Posenenske, <i>Faltung</i> , 1965	51
20. Vue de l'exposition, <i>Pergola</i> , Palais de Tokyo, février-mai 2010	51
21. Constance Nouvel, série des <i>Incidences</i> , 2013	52
22. Aurélie Pétreil, <i>Tokyo Bay</i> , 2011, tirage jet d'encre sur film polyester encapsulé, verre extra-clair, 270 x 180 x 0,6 cm	55
23. Artie Verkant, série <i>Image objects</i> , vue de l'exposition <i>Untitled</i> , Mester/Feurer, New-York, 2015	56
24. Donald Judd, <i>15 untitled works in concrete</i> , 1980-84; Marfa, Texas.	57
25. Sol Lewitt, <i>Pièce en 5 unités (cube ouvert) en forme de croix</i> , 1966-69, collection du MNAM-Centre Pompidou	57
26. Noémie Goudal, <i>Telluris III</i> , 2017, tirage jet d'encre, 160 x 203 cm	59
27. Jean-Luc Moulène, <i>1000 litres de jus allemands</i> , 1994, 100 x 100 x 100 cm	60
28. Delphine Burtin, <i>Sans condition initiale (cube)</i> , 2015, Tirage pigmentaire d'archives collé sur un cube de bois, 54 x 54 x 54 cm	61
29. Vue de l'exposition <i>Information</i> , MoMA, New-York, juillet-septembre 1970	65
30. Vue de l'exposition <i>Information</i> , à gauche, Bernd et Hilla Becher, <i>Anonymous sculptures</i> , 1969	65
31. Jan Dibbets, <i>The shadows in my studio as they were at 27.07.1969 from 8.40-14.10</i> , photographed every ten minutes, 1969	69
32. Nancy Holt, <i>Dessin préparatoire de Sun Tunnels</i> , 1975, graphite et 12 photos noir et blanc sur papier 36,2 x 51,4 cm	72
33. Nancy Holt, <i>Sunlight in Sun Tunnels</i> , 1976, collection Holt/Smithson, impression jet d'encre d'après diapositive 35mm, 127,3 x 156.2 cm	72
34. Nancy Holt, <i>Trail markers</i> , 1968, impression jet d'encre sur papier, 55,9 x 55,9 cm, d'après diapositives 35mm	72
35. Aurélie Pétreil, <i>Desaparecidos</i> , 2010. Vue d'exposition de la Biennale Jeune Création, Bourges, 2010	75
36. Vue de l'exposition <i>Photography into sculpture</i> , MoMA, avril-juillet 1970, archives MoMA	82
37. Vue de l'exposition <i>The photographic object 1970</i> , le Consortium, Dijon, 2013	82
38. Jerry McMillan, <i>Black eyed peas</i> , 1965	85
39. Robert Heinecken, <i>Figure cube</i> , 1965	85
40. Dale Quaterman, <i>Untitled</i> , 1968	85
41. Lynton Wells, <i>Untitled</i> , 1968	85
42. Michael Stone, <i>Channel 5 News KTLA Los Angeles California, US : Tom Reddin</i> , 1970	86
43. Robert Watts, <i>Table with two wine glasses</i> , 1965	86

44. Ellen Brooks, <i>Flat : one through five</i> , 1969	86
45. Jeff Wall, <i>Picture for women</i> , 1979, vue d'exposition Mudam Luxembourg	92
46. Vue de l'exposition reenactment, <i>Family of Man</i> , Château de Clervaux, 2021	95
47. Sophie Ristelhueber, <i>La campagne</i> , 1997, Galerie Arlogos, Nantes	100
48. Sophie Ristelhueber, <i>Luxembourg</i> , 2002, vue de l'installation au Musée Zadkine, Paris	100
49. Bianca Pedrina, <i>Spazio solo tu : stacking history</i> , 2018	102
50. Sophie Ristelhueber, <i>Autoportraits</i> , 1999	103
51. Sophie Ristelhueber, <i>Eleven Blow ups</i> , 2011. Vue d'exposition, Beirut art center.....	103
52. Aurélie Pétreil, <i>Chambre à Tokyo</i> , 2011, tirage d'encre sur dos-bleu, contrecollé sur Dibond, cadre en chêne lasuré brun, 150 x 220 x 5 cm	105
53. Sophie Ristelhueber, <i>La liste</i> , 2000. Vue d'exposition, Jeu de Paume, Paris	107
54. Sophie Ristelhueber, <i>La liste</i> , 2000. Vue d'exposition, Hôtel des arts, Toulon	107
55. Letha Wilson, <i>Bryce canyon kava push</i> , 2018, vue d'exposition	116
56. Letha Wilson, <i>lao Valley, Concrete Bend</i> , 2014, Tirage C-print unique, émulsion de transfert, béton, cadre en aluminium	125
57. Felicity Hammond, <i>Public protection, private collection</i> , 2016, Vinyle, bois, tirages photographiques sur acrylique, tirages de type C, isolation thermique, béton, bandes lumineuses, feuilles de poussière, mousse	132
58. Felicity Hammond, détail de <i>Public protection, private collection</i> , 2016	132
59. Bianca Pedrina, détail de <i>Spazio solo tu</i> , 2018, papier DIN A3, impression laser, colle, 490 x 83 x 63 cm), réalisé pour l'exposition collective à <i>Spazio Pulpo</i> (Centre d'art à Vienne) avec breaded Escalope et Benedikt Haid.	135
60. Letha Wilson, <i>Hawaii Utah Concrete Ripple (Scissors & Leaves)</i> , 2016 C-print unique, ciment, 35,5 x 28 x 4,5 cm.....	154
61. Letha Wilson, <i>Valley of fire steel fold</i> , 2016 , impression UV sur métal, tuyau en acier, 61 x 122 x 640 cm	154
62. Bianca Pedrina, <i>Psychogeografie</i> , 2018	156
63. Letha Wilson, <i>Steel I-Beam Wall Push</i> , 2018, impression numérique, acier, 304 x 228,6 x 15,14 cm	157
64. Constance Nouvel, <i>Diffraction des points de vue</i> , 2011, dimensions inconnues	158
65. Bianca Pedrina, <i>White shark</i> , 2012, impressions à jet d'encre, MDF, peinture, dimensions variables	160
66. Letha Wilson, <i>Joshua Tree Steel Cut (Hole)</i> , 2015, 60,96 x 50,80 x 1,27 cm	161
67. Noémie Goudal, <i>Southern light stations</i> , vue "making of"	163
68. Noémie Goudal, <i>Station IX</i> , série <i>Southern light stations</i> , 168 x 223 cm	164
69. Letha Wilson, <i>Holey wave (Cortland alley)</i> , 2013, impression unique, aluminium, trou dans le mur	165
70. Felicity Hammond, <i>You will enter an oasis</i> , 2015, impressions à jet d'encre sur acrylique, céramique, vinyle, cuivre, bandes lumineuses	167
71. Bianca Pedrina, <i>Spazio solo tu</i> , 2018, papier peint	169
72. Bianca Pedrina, détail du papier peint de <i>Spazio solo tu</i> , 2018	169
73. Aurélie Pétreil, <i>Beyrouth</i> , 2019, vue d'exposition au grand Café, Saint-Nazaire, diptyque.....	172
74. Letha Wilson, <i>Moon wave</i> , 2013, impression numérique sur vinyle, peinture, bois, colonne de galerie	175
75. Letha Wilson, <i>Moon wave</i> , 2013. Vue d'exposition, galerie Art in general, New York	177
76. Letha Wilson, <i>California Sunset Lean</i> , 2014, impression numérique sur vinyle, bois, cimaise	177
77. Constance Nouvel, <i>Translation VI</i> , série <i>Translations</i> , 2016, tirages photographiques et graphite, dimensions variables	181
78. Constance Nouvel, <i>Translation VII</i> , série <i>Translations</i> , 2016, tirages photographiques, dimensions variables	183
79. Constance Nouvel, <i>Arches National Park</i> , 2019, impression sur toile montée sur panneaux, 428 x 262 cm, vue d'exposition <i>Atlante</i> , galerie In Situ- fabienne leclerc, Paris	183
80. Vue d'exposition de <i>Property</i> , 2017, dans <i>PHOTO-dimensions</i> , 2020, Galerie Commune, Tourcoing	184
81. Felicity Hammond, <i>World Capital</i> , 2019, Impressions au jet d'encre sur vinyle et dibond, bois, caoutchouc, eau, béton, acier, acrylique, dimensions variables	187

82. Felicity Hammond, détail de <i>World Capital</i> , 2019	187
83. Noémie Goudal, <i>Creus</i> , série <i>Haven her body was</i> , 2012, 168 x 208 cm	190
84. Noémie Goudal, détail de <i>Stereoscopes</i> , 2012-2013, dispositif stéréoscopique	191
85. Noémie Goudal, <i>Stereoscopes</i> , 2012-2013, vue d'exposition, gallery Walsall, Londres, 2014	191
86. Noémie Goudal, <i>Stereoscopes</i> , 2012-2013, vue d'exposition The photographers gallery, Londres, 2015	194
87. Noémie Goudal, <i>Stereoscopes</i> , 2012-2013, vue d'exposition FOAM, Amsterdam, 2015	194
88. Noémie Goudal, multiple, visionneuse 3D, plaques en acrylique	195
89. Noémie Goudal, <i>Study on perspective II</i> , 2016	197
90. Duane Michals, <i>Things are queer</i> , 1972, 9 photographies, 12,86 cm x 17,94 cm, SFMO	199
91. Peter Aertsen, <i>Le Christ dans la maison de Marthe et Marie</i> , 1552, huile sur bois, 60 x 101,5 cm,	199
92. Delphine Burtin, <i>Encouple n°9</i> , 2013	201
93. Edward Steichen, <i>Rodin, Le monument à Victor Hugo, le penseur</i> , 1902	211
94. Rotonde du studio Willeme (atelier de photosculpture), GAUTHIER Théophile, Photosculture. - Paris : impr. de P. Dupont, 1864, p.5, BNF	220
95. Vue du dispositif de 24 prises de vues, <i>Re:Make Project</i> , 2012, collaboration avec Louisa Minkin et les étudiants de l'école d'art de l'Université de Southampton Winchester	220
96. Principe de report au pantographe, <i>Re:Make Project</i> , 2012, collaboration avec Louisa Minkin et les étudiants de University of Southampton Winchester School of Art	220
97. Karin Sander, <i>Personen 1:10</i> , de la série <i>3D body scans of the living persons</i> , 1997-1999, réalisés en ABS par dépôt de matière fondue (FDM)	221
98. Mohammed Bourouissa, <i>L'utopie d'August Sander</i> , 2012. Vue de l'exposition <i>Libre échange</i> aux Rencontres d'Arles, 2019	221
99. Noémie Goudal, <i>Blocs</i> , 2017. Festival Rush, commande du Frac Normandie, Caen, 24- 26 mai 2019	223
100. Noémie Goudal, vue d'exposition, Galerie Filles du calvaire, novembre 2017	224
101. Michael Kirby, <i>Pont Neuf: The Localization of a Tetrahedron</i> , 1969	225
102. Aurélie Pétreil, <i>Prises de vues latente #085</i> , série, <i>Variation</i> , 2011	227
103. Constance Nouvel, vue de <i>La table d'orientation</i> , 2019, exposition <i>Réversible</i> , CPIF	228
104. El Lissitzky, <i>Photomontage of the Wolkenbugel</i> , 1925	232
105. Bianca Pedrina, vues d'installation de <i>Pompei per tutti</i> , 2018	236
106. Noémie Goudal, <i>In search of the first line I</i> , 2015	238
107. Vue de l'installation de la série <i>In search of the first line</i> , exposition <i>Le cinquième corps</i> , le BAL, Paris, 2016	239
108. Felicity Hammond, <i>Postproduction</i> , 2016, panneau d'affichage <i>in situ</i> , Toronto	242
109. Superstudio, <i>Il Monumento Continuo</i> , 1969 <i>Un Lago di nuvole tra eterne montagne</i> , dessin et photomontage, collection du Frac Centre	245
110. Noémie Goudal, documentation sur la prise de vue de la série des <i>Observatoires</i>	247
111. Felicity Hammond, <i>The language of living</i> , 2016, impressions à jet d'encre sur acrylique, bois, peinture, lampes LED, mousse, cuivre, ruban isolant	248
112. Bianca Pedrina, vues de l'installation de <i>Cloud Atlas</i> à la Villa Renata, Bâle, 2015	251
113. Daniel Buren, <i>Jamais deux fois la même</i> , travail <i>in situ</i> 1968-1985	254
114. Constance Nouvel, <i>Séquence</i> , 2019. Vue de l'exposition <i>L'image située</i> , centre d'art Micro Onde (Vélizy), octobre-décembre 2019	257
115. Jagna Ciuchta, <i>Paysage avec deux bouches</i> , 2019. Vue de l'exposition <i>L'image située</i> , centre d'art Micro Onde (Vélizy), octobre-décembre 2019	257
116. Bianca Pedrina, <i>Cloud Atlas</i> . Vue d'exposition Kunsthalle, Bâle, 2015	263
117. Bianca Pedrina, <i>Cloud Atlas</i> . Vue d'exposition Biennale Chiasso, 2021	263
118. Bianca Pedrina, <i>Cloud Atlas</i> . Vue d'exposition Studio47, Amsterdam, 2015	264
119. Bianca Pedrina, <i>Cloud Atlas</i> . Vue d'exposition Villa Renata, Bâle, 2015	265
120. Vue de la maquette préparatoire à l'installation de Bianca Pedrina <i>Cipollino Galaxy</i> (2017) à Kunsthhaus Baselland	266
121. Felicity Hammond, vue de l'exposition <i>Remains in development</i> , Kunsthall Extra City, Anvers, 2020	268
122. Felicity Hammond, Vue de <i>Property</i> dans <i>Remains in development</i> , 2020	268
123. Constance Nouvel, vue d'exposition, <i>Atlante</i> , Galerie In Situ - fabienne Leclerc, 2019	271

124.	Constance Nouvel, <i>Diaporama</i> . Vue déployée du plan de l'exposition <i>Solstice</i> au Point du Jour	272
125.	Felicity Hammond, vue de livre <i>Property</i> , 2020	273
126.	Aurélie Pétrel, <i>Images jachères</i> , 2014	275
127.	Aurélie Pétrel, <i>Prise de vue latente</i>	281
128.	Aurélie Pétrel, <i>Desaparecidos</i> , 2010. Vue de l'exposition <i>Drift</i> , La Halle des Bouchers, Centre d'art contemporain, Vienne, 2019	292



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages.....	298
Ouvrages collectifs.....	300
Chapitres d'ouvrages collectifs	301
Catalogue d'exposition et livres d'artistes.....	302
Textes de critiques accompagnant l'ouvrage.....	302
Articles	303
Communications	306
Sources Audio et Vidéo.....	306



OUVRAGES

ADES, Dawn. *Photomontage*, éd. du Chêne, 1976.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Payot & Rivages. 2014.

BAQUE, Dominique. *La photographie plasticienne : un art paradoxal*. Paris ; Les Éditions du Regard ; DL 1998. *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*. Éditions du Regard, 2004.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.

CHASTEL, André. *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.

COTTON, Charlotte. *The photography is magic*, Aperture, 2015.

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*, Thames & Hudson, 2020

COUSIN, Victor. *Histoire de la philosophie au XVIIIe siècle*, t.2, 1829

CRARY, Jonathan. *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, éditions Dehors, 2016.

DE CHASSEY, Éric. *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, coll.« Art et artistes », 2006.

DE DUVE, Thierry. *Essais datés I, 1974-1986*, édition de la Différence, 1987. Les presses du réel MAMCO, 2014.

DEBAT, Michelle. *La photographie : essai pour un art indisciplinable*, Presses universitaires de Vincennes, 2020.

DELBARD, Nathalie. *Le strabisme dans le tableau : Essai sur les regards divergents du portrait*, L'incidence, 2019.

DELCOUR, Sandra. *L'artiste-chercheur*, éditions B42, 2019.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà la nature*, Éditions Gallimard, 2005.

DRYANSKY, Larisa. *Cartophotographies : de l'art conceptuel au Land Art* CTHS-INHA, coll. « L'art et l'essai », 2017.

DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, 1990.

FANELLI, Giovanni. *Histoire de la photographie d'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

- FLUSSER, Vilèm. *Gestures*, University of Minnesota. Edition Kindle, 1991, 2014.
- FLUSSER, Vilèm. *Pour une philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996.
- FONTCUBERTA, Joan. *Pandora's Camera*, Mack, 2014.
- FONTCUBERTA, Joan. *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022.
- FRIED, Michael, *Why photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven, London, 2008.
- FRIZOT, Michel. *Photomontage : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Collection PHOTO POCHE, édition Nathan, Paris, deuxième édition, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Éditions du Seuil. 1987
- GLEIZES Delphine. *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *IV. L'exposition comme site de l'art*. Lignes d'art, 2009.
- GRAU, Oliver. *Virtual Art : From Illusion to Immersion*, MIT Press, 2003.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *Je-ne-sais-quoi*, PUF Presses universitaires de France, 1957.
- JUDD, Donald. « De quelques objets spécifiques », in *Écrits : 1963-1990*, (Galerie Lelong, Paris 1991) traduit de l'essai original publié dans *Arts Yearbook*, 8, New-York, 1965.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, éditions Macula, Paris, 1990.
- LE DON, Gérard. *Voir la sculpture : Essai sur le dispositif sculptural*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 [généré le 24 octobre 2023]. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pur/182139>>. ISBN : 9 782 753 590 052. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.182139>.
- LUGON, Olivier. *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, 2001.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconologie : image, texte, idéologie*, Éditions Les prairies ordinaires, 2009 [traduit pas Maxime Boidy et Stéphane Roth].
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*, Flammarion, 2002.
- POIVERT, Michel. *La contre-culture photographique*, Textuel, 2022.

RECHT, Roland. *La Leçon d'histoire de l'art*. « L'image à l'ère de sa projection lumineuse » : Leçon de clôture prononcée le 17 février 2012. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2021 [généré le 23 octobre 2023]. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cdf/11663>>. ISBN : 9 782 722 605 626. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.cdf.11663>.

SOULILOU, Jacques. *Le livre de l'ornement et de la guerre*, éditions Parenthèses, 2003.

SOUTTER, Lucy. *Why art photography*, Routledge, 2013.

STENGERS, Isabelle. *La Volonté de faire science. À propos de la psychanalyse*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 1992.

STOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau*, Librairie Droz, Genève, 1999.

VERHAGEN, Erik. *Jan Dibbets : l'œuvre photographique 1967-2007*, éditions du Panama, 2007.

VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*. 1972 Paris, éditions 10/18, 1929.

WARBURG, Aby Moritz. *L'atlas Mnémosyne*, l'Écarquillé INHA, 2012.

WEAVER, Gawain. LONG, Zach. "Chromogenic characterization: a stud of Kodak color prints, 1942-2008". Présenté en 2009 au PMG Winter Meeting in Tucson, Arizona (Etats-Unis). In *Topics in Photographic Preservation Volume Twelve*, 2009, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

OUVRAGES COLLECTIFS

BOCARD, Hélène. GARRIC, Jean-Philippe. *Architectes et photographes au XIXe siècle*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016. <https://books-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/inha/7052>

BOLENS Guillemette, *Les gestes de l'art* : [actes de la quatrième rencontre internationale Paul-Zumthor organisée à Genève du 27 au 29 novembre 2014], Paris, Classiques Garnier, 2020.

DEBAT, Michelle. LAGEIRA, Jacinto. *La photographie en Acte(s), répéter, représenter, reproduire/ traduire, transcrire, transmettre*, Filigranes édition, 2014.

DELACOURT Sandra. SCHNELLER, Katia. THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le chercheur et ses doubles*, Paris, Éditions B42, 2016.

DRYANSKY, Larisa. LE GALL Guillaume. *Photo/Object/Concept : pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel*, Peter Lang, 2020.

FONTCUBERTA, Joan. *La Condition post-photographique, Le Mois de la photographie / Bielefeld*, Kerber Verlag, Montréal, 2015.

FONTCUBERTA, Joan. *Manifeste pour une post-photographie* (French Edition) Actes Sud Nature. Édition du Kindle.

FORMIS Barbara, *Gestes à l'œuvre* [journée d'étude, Maison Heinrich Heine de la Cité internationale, Paris, décembre 2006], Le Havre, De l'incidence-Éditeur ESBACO, 2008.

FRIZOT, Michel. PAÏNI, Dominique. *Sculpteur-photographe, photographie-sculpture* : acte du colloque organisé au Musée du Louvre, les 22 et 23 novembre 1991 ; éditions Musée du Louvre service culturel, 1993.

GENTAZ, Édouard. HATWELL, Yvette. STRERI, Arlette. *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Presses Universitaires de France, « Psychologie et sciences de la pensée », 2000

JACOPIN, Esther. PISANO, Giusy. *Stéréoscopie et illusion : Archéologie et pratiques contemporaines : photographie, cinéma, arts numériques* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018

LANG-BERNDT, Petra. *Materiality*, Documents of Contemporary Art, White Chapel, 2015.

MALABOU, Catherine. *Plasticité*, éditions L. Scheer, septembre 2000.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS

CHEVRIER, Jean-François. « L'image, l'objet » in FRIZOT, Michel. PAÏNI, Dominique. *Sculpteur-photographe, photographie-sculpture* : acte du colloque organisé au Musée du Louvre, les 22 et 23 novembre 1991 ; éditions Musée du Louvre service culturel, 1993.

GENTAZ, Édouard. HATWELL, Yvette. « Chapitre 7. Le traitement haptique des propriétés spatiales et matérielles des objets », dans : *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, sous la direction de HATWELL Yvette, STRERI Arlette, GENTAZ Édouard. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Psychologie et sciences de la pensée », 2000, p. 129-162.

JENNY, Laurent. « Réflexions sur les gestes de l'art » in BOLENS Guillemette, *Les gestes de l'art* : [actes de la quatrième rencontre internationale Paul-Zumthor organisée à Genève du 27 au 29 novembre 2014], Paris, Classiques Garnier, 2020.

MEDEIRO, Margarida. « L'image qu'on épie – pour une psychanalyse de la stéréoscopie », p. 93-102 in ALMIRON, Miguel ; JACOPIN, Esther ; PISANO, Giusy. *Stéréoscopie et illusion : Archéologie et pratiques contemporaines : photographie, cinéma, arts numériques* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018

STREITBERGER, Alexander. « Esthétique situationnelle. Les photos-objets conceptuelles de Victor Burgin et Michael Kirby » in *Photo/Objet/Concept*, dir. DRYANSKY, Larisa et LE GALL, Guillaume. Perter Lang éditions, 2020

TROCHE, Sarah. « Francis Bacon et le hasard du geste » in FORMIS Barbara, *Gestes à l'œuvre* [journée d'étude, Maison Heinrich Heine de la Cité internationale, Paris, décembre 2006], Le Havre, De l'incidence-Éditeur ESBACO, 2008.

VERHAGEN, Erik. « Faire appel à un autre : un art de la procuration » in *Photo/Object/Concept* : pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel, dir. DRYANSKY, Larisa et LE GALL Guillaume, Peter Lang, 2020.

WAGNER, Monika. « Material » in LANGE-BERNDT Petra. *Materiality*, Documents of Contemporary Art, White Chapel, 2015.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET LIVRES D'ARTISTES

BURTIN, Delphine. *Encouble*, prix HSBC pour la photographie, Actes Sud, 2015

CHEVRIER, Jean-François. LINGWOOD, James. *Une autre Objectivité/Another Objectivity*, Paris-Prato, 1989.

GOUDAL, Noémie. *The geometrical determination of the sunrise*, prix HSBC pour la photographie, Actes Sud, 2013

GOUDAL, Noémie. *Observatoires*, RVB books, 2014

GOUDAL, Noémie. *Stations*, RVB books, 2017.

HAMMOND, Felicity. *Property*, SPBH Éditions, 2019.

NOUVEL, Constance. *Diaporama : Atlante, Solstice, Réversible*, édition Le Point du jour, 2020.

PAÏNI, Dominique. *Enfin le cinéma !* Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2022.

PEDRINA, Bianca. *Borrowed Light. Talents 37 ; Junge Fotografie/Kunstkritik*, éditions CO/O Berlin Foundation et Kehrer Verlag Heidelberg Berlin, 2016

PÉTREL, Aurélie. *Exagraphie: Partitions photographiques (2003-2018)*, Presses du réel, 2021.

RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*, Thames&Hudson, 2009.

ROH, Franz. ROH TSCHICHOL, Jan. *Foto-auge 76 fotos der zeit* (Œil et photos : 76 photographies de notre temps), éd. F. Wedekind, 1929, Stuttgart.

SANS, Jérôme. *La sphère de l'intime*, éditions Actes Sud, 1998.

TEXTES DE CRITIQUES ACCOMPAGNANT LES OUVRAGES

BARNIER, Martin. « Attractions : simulations du réel et sensation forte », *Enfin le cinéma !* Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2022, p. 53-55.

ETIENNE, Noémie. « Dioramas : les galeries de dioramas », *Enfin le cinéma !* Réunion des musées nationaux, Paris, p. 83-84.

KIKOL, Larissa. « Konkret und ohne Drama! Die Welt als Baukasten », *Borrowed Light. Talents 37 ; Junge Fotografie/Kunstkritik*

SLEEMAN, Joy. *Nancy Holt "Trail Markers" (1969) or, the walk from Wistman's Wood*, Holt/Smithson Foundation, décembre 2019.

ARTICLES

AUGER, Marie. « La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain », *Focales* [En ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 28 février 202. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/focales/531>

BAJAC, Quentin. « The Age of Distraction: Photography and Film », in ABBASPOUR, Mitra.

BELANGER, Blake. URTON, Ellen. « Situating eidetic photomontage » in *Contemporary landscape architecture. Landscape journal* [en ligne]. juillet 2014. Vol. 33, n° 2, pp. 109-126. [consulté le 2 mars 2020].

BLASCHKE, Estelle. « Jeff Wall : « Near Documentary ». Proche de l'image documentaire », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, consulté le 20 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cm/390>

BROWN, Bill. « Materiality » in MITCHELL, W.J.T. & HANSEN, Mark B.N. *Critical terms for Media Studies*, Chicago University Press, 2010.

BUNNELL, Peter. *Creative Camera*, n°72, juin 1970.

CHEROUX, Clément. « Les discours de l'origine, Études photographiques [En ligne], 14 janvier 2004, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>

CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, 79, 2006. Numéro thématique : « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 ». p. 63-89. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413

COLLARD, Jean-Max. Entretien avec Sophie Ristelhueber, *Les inrockuptibles*, 14 septembre 1999, p.70-71

CREISSELS, Anne. « Le corps du mythe : performances du génie créateur », in *Ligeia*, n° 1, vol. 121124, 2013, p. 76-90.

DAFFNER, Lee Ann. MORRIS HAMBURG Maria. *Object : Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2014. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf>.

DARSEL, Sandrine. « Le paradoxe de l'art conceptuel », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/1 (n° 11), p. 131-145. DOI : 10.3917/nre.011.0131. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-1-page-131.htm>

DELBARD, Nathalie. « Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel », *La photographie, un art en transition*, artpress 2 n°34, août, septembre, octobre 2014.

DELBARD, Nathalie. « De la Camera obscura aux Errata. Fondements d'une pratique du dehors », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro 51 spécial Jean-Luc Moulène, printemps 2020.

DEUZE, Anna. KELLY, Julia. « Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art », *Ashgate studies in Surrealism*, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. « La matière inquiète. (Plasticité, viscosité, étrangeté) », *Lignes*, vol. 1, no. 1, 2000, p. 206-223.

GALL, Jean-Luc. « Photo/sculpture », *Études photographiques* [En ligne], 3 | Novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002, consulté le 23 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/95>

GOLSENNE, Thomas. « Penser les œuvres d'art : l'exposition comme bricologie », *Proteus*, n° 10 : « Le commissariat comme forme de recherche ».

GONZALES-FOESTER, Dominique. RACIERE, Jacques. artpress n°327, 2016.

GUILLLOT, Claire. « Le diorama, la cathédrale imaginaire de Louis Daguerre, de retour dans l'église Bry-sur-Marne », 16 septembre 2013, *Le monde.fr*, consulté le 16 juin 2015

HATT, Etienne. PÉTREL, Aurélie. « La post-photographie, et après ? », *La photographie : pratiques contemporaines*, hors-série artpress. N°52, novembre 2019.

ILLOUZ, Audrey. « L'image située : la photographe in situ. », *La photographie : pratiques contemporaines*, hors-série artpress. N°52, novembre 2019.

KEMPF, Jean. « Trompe-l'œil / Photographie ». *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, 2000, 1, p.92.

LUGON, Olivier. « Avant la « forme tableau » », *Études photographiques*, Société française de photographie, 2010.

LUGON, Olivier. « La photographie mise en espace », *Études photographiques* [En ligne], 5 | Novembre 1998, consulté le 15 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/168>

MAHE, Emmanuel. « Pour une recherche combinatoire », in *Hermes, La Revue*, n° 2, n° 72, 30 octobre 2015, p. 217-225. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-217.htm>

MALABOU, Catherine. « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 31-39.

MARTINEZ, Léo. « Le rôle de l'exposition dans la valorisation de la photographie. L'exemple du Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne », *Marges*, 11 | 2010, 99-110. Mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 14 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/marges/467> ; DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/marges.467>

OSBORNE, Peter. « Où est l'œuvre d'art ? L'art, l'architecture et l'espace de l'œuvre post-conceptuelle », *Multitudes*, 2007/5 (HS n°1), p. 87-112. DOI : 10.3917/mult.hs01.0087. <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-multitudes-2007-5-page-87.htm>

PLUTA, Izabella. LOSCO-LENA, Mireille. « Pour une topographie de la recherche-crédation », *Ligeia*, 2015/1 (N° 137-140), p. 39-46. DOI : 10.3917/lige.137.0039. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-ligeia-2015-1-page-39.htm>

POIVERT, Michel. « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 03 juin 2016, consulté le 09 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/3594>

RANCIERE, Jacques. « Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil*, 1, 9 février 2008, <http://journals.openedition.org/appareil/135>.

RIGAUD, Antonia. « Le Désert comme scène de l'avoir lieu : Robert Smithson et Noah Purifoy », *Sillages critiques* [En ligne], 27 | 2019, mis en ligne le 25 décembre 2019, consulté le 10 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/sillagescritiques/8370>

ROGERS, Leonard. « Sculptural thinking », *The British Journal of Aesthetics*, Volume 2, Issue 4, October 1962, Pages 291-300, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/2.4.291>

SICARD, Monique. « Les enjeux d'une génétique photographique », *Genesis* [En ligne], 40 | 2015, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 16 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/genesis/1448> ; DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/genesis.1448>

SMITHSON, Robert. « Entropy and the New Monuments », *Artforum*, juin 1966.

TSAKOS, Alexandros. « Materiality and Physicality of Medieval Manuscripts from Christian Nubia », *Cahiers d'études africaines*, 2019/4 (n° 236), p. 967-992. URL : <https://www-cairn-int-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2019-4-page-967.html>

VERHAGEN, Erik. « Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, consulté le 21 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/perspective/3645>

COMMUNICATIONS

BAUMANN, Pierre. « L'haptique photographique : sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique » Colloque *Le photographiable*. 27 novembre 2009, Université de Provence Bibliothèque de l'Alcazar, Marseille.

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.

POIVERT, Michel. Présentation du Collège International de Photographie du Grand Paris, Colloque inaugural de l'Institut pour la photographie, Lille, octobre 2018.

SOURCES AUDIO ET VIDEO

BECHU, David. BONNET, Vincent. SCHEMOUL, Yves. *Jean-Luc Moulène / Post-photographique*, Court métrage (13' 21" - couleur) réalisé les 5 et 6 janvier 2017 avec l'artiste Jean-Luc Moulène lors de son exposition monographique au Centre Pompidou (du 19 octobre 2016 au 20 février 2017). <https://vimeo.com/222697263>

DEBAT, Michelle. « Noémie Goudal – Matérialité et Dispositif », Actes d'arts <https://www.actesdarts.com/podcast-item/noemie-goudal-materialite-et-dispositif/>

SITES INTERNET

SITES D'ARTISTES

GOUDAL, Noémie.

<https://noemiegoudal.com/>

<https://edelassanti.com/artists/35-noemie-goudal/>

HAMMOND, Felicity.

<https://www.felicityhammond.com/>

NOUVEL, Constance.

<https://www.constancenouvel.fr/>

<http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/9020/nouvel-constance>

PEDRINA, Bianca.

<https://www.biancapedrini.com>

PÉTREL, Aurélie.

<https://www.aureliepetrel.eu/>

http://www.dda-ra.org/fr/oeuvres/PETREL_Aurelie

<https://www.ceyssonbenetiere.com/fr/artists/Aurelie-Petrel/>

<https://www.gowencontemporary.com/time-braden/aurelie-petrel/>

PÉTREL Aurélie. ROUMAGNAC, Vincent.

<https://petrelroumagnacduo.com/>

<http://www.galerievaleriacetraro.com/artistes/petrel-i-roumagnac-duo/>

WILSON, Letha.

<https://www.lethaprojects.com/>

<https://galeriegaillard.com/en/artists/8213-letha-wilson/overview/>

SITES INSTITUTIONNELS

DeAR « Dialogues entre art et recherche », programme de recherche, Université de Lille, Centre d'étude des arts contemporains

<https://ceac.univ-lille.fr/axes-et-programmes/thematiques-et-programmes-2015-2019/programmes/dialogues-entre-art-et-recherche-dear-2013-2018>

The Warburg Institut, Cornell University

<https://warburg.library.cornell.edu/>

INDEX DES NOMS

A

ABBASPOUR, Mitra 37
ADES, Dawn 31, 42
AERTSEN, Peter 201, 298
AGAMBEN, Giorgio 180
ANDRE, Carl 49, 65
ARNATT, Keith 69, 71
AUGER, Marie 44, 138, 292

B

BAJAC, Quentin 37, 41, 289, 309
BARTHES, Roland 13, 152, 162, 287
BAUMANN, Pierre 3, 6, 154, 218
BECHER, Bernd et Hilla 66, 69, 71, 73, 214, 235,
296
BLASCHKE, Estelle 93
BOCHNER, Mel 73, 80
BONNET, Vincent 288
BOUROUISSA, Mohammed 223, 224, 299
BROOKS, Ellen 89, 90, 296
BROWN, Bill 96, 130, 141
BUNNELL, Peter 68, 82, 85, 86, 89, 90, 109, 139,
140
BUREN, Daniel 256, 257, 299
BURGINS, Victor 80, 227
BURTIN, Delphine 63, 202, 296, 298

C

CAPPE, Maki 271
CHASTEL André 147
CHEROUX, Clément 11, 26, 31, 41
CHEVRIER, Jean-François 55, 78, 91, 92, 93, 94,
95, 97, 142, 214, 216, 227
CIUCHTA, Jagna 258, 260, 299

COLLARD, Jean-Max 100, 104
COUSIN Victor 130
CRARY, Jonathan 15, 180, 197
CREISSELS, Anne 6, 145

D

DAFFNER, Lee Ann 37
DAGUERRE, Louis 186, 187, 310
DALI, Salvador 295
DARSEL Sandrine 65
DE COURCY, Michael 86
DE DUVE, Thierry 60
DEBAT, Michelle 196
DELBARD, Nathalie 3, 6, 15, 62, 63, 196, 198
DESCOLA, Philippe 143
DEUZE, Anna 214
DIBBETS, Jan 12, 69, 70, 72, 73, 74, 80, 164,
215, 296, 305
DIDI-HUBERMAN, Georges . 120, 121, 122, 124,
241
DRYANSKY, Larisa 80, 120
DUBOIS, Philippe 151, 152, 153

E

EBNER, Florian 289
ETIENNE, Noémie 187, 279, 289
EVANS, Walker 12, 66, 248, 304

F

FANELLI, Giovanni 234
FLAVIN, Dan 46, 55, 56, 58, 65
FLUSSER, Vilèm 15, 146, 148, 149, 150, 151
FONTANA, Lucio 167
FONTCUBERTA Joan 138, 288
FRIED, Michael 92, 94, 95
FRIZOT, Michel 37, 42, 213, 214, 215

G

GALL, Jean-Luc 221
GENETTE, Gérard 200, 203

GOUDAL, Noémie 7, 16, 20, 28, 30, 58, 59, 60,
73, 76, 77, 103, 105, 128, 131, 162, 164, 170,
180, 189, 190, 193, 196, 202, 224, 231, 240,
241, 249, 269, 278, 279, 287, 290, 292, 295,
297, 298, 299, 313, 314
GRAHAM, Dan..... 71
GRAU, Oliver 181

H

HAMMOND, Felicity..... 7, 17, 20, 28, 73, 99, 125,
128, 132, 135, 136, 139, 168, 189, 226, 228,
239, 243, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 262,
263, 264, 265, 269, 270, 272, 274, 275, 276,
277, 278, 279, 291, 297, 298, 299, 300, 313
HARAWAY, Donna..... 280
HATT, Etienne 289, 310
HATWELL, Yvette..... 171
HEINECKEN, Robert 82, 86, 90, 140, 296
HEIZER, Michael..... 65, 69, 78, 79, 80
HOLT, Nancy 73, 75, 296, 308
HUEBLER, Douglas 69, 71, 73

I

ILLOUZ, Audrey ... 10, 23, 44, 182, 242, 258, 260,
261, 281

J

JENNY, Laurent..... 148
JOUVE, Valérie..... 289
JUDD, Donald .. 22, 45, 46, 48, 50, 56, 58, 59, 60,
65, 89, 295

K

KEMPF, Jean 183
KIKOL, Larissa..... 50, 51
KIRBY, Michael..... 131, 227, 299, 307
KRAUSS, Rosalind..... 72, 152, 204, 261, 286

L

LABAUME, Vincent..... 63

LANG, Fritz..... 72, 120, 189, 305, 307
LANGE-BERNDT, Petra..... 129
LE GALL, Guillaume 41, 80, 120, 221
LEWITT, Sol..... 58, 60
LINGWOOD, James..... 91, 92, 93, 94
LISSITZSKY, El..... 245, 299
LUGON, Olivier..... 66, 92, 94, 95, 96, 98

M

MALABOU, Catherine..... 120, 123, 124, 126
MARTINEZ, Léo..... 120
MATTA-CLARK, Gordon .214, 215, 247, 248, 249
McMILLAN, Jerry..... 86, 90, 296
MC SHINE, Kynaston 68, 69, 70, 89
MESSENGER, Annette..... 98, 173
MICHALS, Duane 199, 298
MINKIN, Louisa..... 223, 298, 299
MITCHELL, W.J.T..... 15, 140, 142, 199
MOEGLIN-DELCROIX, Anne 282
MOHOLY-NAGY, László 22, 30, 31, 33, 34, 42,
295
MORRIS HAMBourg, Maria..... 37
MORRIS, Robert..... 37, 46, 60, 65, 215
MOULENE, Jean-Luc. 62, 63, 288, 292, 295, 310,
313

N

NIEPCE, Nicéphore 233
NOUVEL, Constance 7, 17, 20, 28, 34, 36, 42, 49,
52, 55, 76, 99, 104, 119, 128, 132, 136, 157,
160, 180, 182, 183, 189, 190, 204, 228, 229,
230, 239, 258, 260, 261, 269, 270, 271, 272,
273, 275, 276, 278, 279, 287, 290, 292, 295,
297, 298, 299, 300, 307, 313

O

OLDENBURG, Claes 46, 65, 89
OROZCO, Gabriel 154, 218
OSBORNE, Peter..... 235, 261

P

PAÏNI, Dominique186, 213, 215
 PEDRINA, Bianca7, 17, 20, 50, 51, 101, 105,
 114, 125, 128, 132, 136, 137, 159, 161, 171,
 174, 224, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 253,
 255, 265, 266, 269, 291, 295, 296, 297, 299,
 300, 314
 PERRIAND, Charlotte..... 234
 PETREL, Aurélie 7, 17, 20, 40, 49, 56, 75, 76, 77,
 99, 101, 105, 107, 128, 164, 167, 173, 174,
 217, 228, 229, 231, 242, 243, 258, 260, 263,
 264, 266, 268, 269, 276, 279, 283, 284, 289,
 292, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 314
 PÉTRÉL/ROUMAGNAC.....228, 264, 314
 PISTOLETTO, Michaelangelo 69, 216
 POIVERT, Michel....14, 39, 41, 92, 110, 138, 153,
 204, 210, 273, 279, 289, 292, 293
 POSENENSKE, Charlotte.....52, 55, 295

Q

QUATERMAN, Dale..... 86, 296

R

RECHT, Roland 231, 232
 RIGAUD, Antonia..... 76, 77
 RISTELHUEBER, Sophie9, 27, 82, 97, 98, 99,
 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 296, 309
 ROGERS, Leonard 218
 ROH, Franz..... 37, 308
 RUFF, Thomas.....12, 95, 96, 197
 RUSCHA, Ed.....66, 69, 70, 73

S

SANDER, Karin66, 215, 223, 224, 299, 304
 SANS, Jérôme48, 56, 63, 98, 105, 295, 296
 SCHEMOUL, Yves 288
 SICARD, Monique 114

SLEEMAN, Joy75
 SMITHSON, Robert 65, 69, 73, 75, 76, 78, 79, 80,
 296, 308, 312
 SOULILOU, Jacques 190
 SOUTTER, Lucy..... 3, 14, 85, 89, 292
 STEICHEN, Edward..... 72, 98, 214, 298
 STOICHITA, Victor 16, 201
 STONE, Michael..... 86, 90, 296
 STREITBERGER, Alexander .. 131, 200, 203, 227
 STRUTH, Thomas..... 93
 SUPERSTUDIO 246, 299
 SZARKOWSKI, John..... 85
 SZEEMANN, Harald..... 69, 82
 SZTULMAN, Philippe 204, 273

T

TOSANI, Patrick 16, 62, 93, 94
 TROCHE, Sarah..... 151, 152
 TURRELL, James..... 77

V

VALLOS, Fabien 279
 VERHAGEN, Erik..... 3, 6, 68, 70, 72, 80
 VERKANT, Artie 58, 295
 VERTOVS, Dziga 37, 39, 295

W

WAGNER, Monika 129
 WALL, Jeff 12, 56, 69, 82, 93, 94, 96, 97, 98, 296,
 297, 309
 WARBURG, Aby..... 19, 287, 314
 WATTS, Robert..... 46, 296
 WELLS, Lynton..... 86, 89, 296
 WILLEME, François 221, 223
 WILSON, Letha.....7, 17, 20, 76, 78, 79, 99, 117,
 126, 128, 155, 157, 159, 162, 167, 177, 217,
 220, 229, 239, 269, 287, 290, 297, 298, 314

RESUME EN FRANÇAIS

À partir des années 2010, des œuvres photographiques singulières émergent dans les pratiques artistiques de jeunes artistes contemporains. Elles se distinguent par leurs manières de composer, de matérialiser l'espace sur un plan bidimensionnel, voire tridimensionnel. Alors que la photographie contemporaine est encore communément comprise comme un art bidimensionnel, ces pratiques photographiques tridimensionnelles promeuvent des matérialités variées et présentent un intérêt qui va au-delà de l'image. Elles nous renvoient à des questions ontologiques sur la nature de la photographie et le rôle de l'art contemporain dans les mutations de ce médium. Cette recherche vise à caractériser ces pratiques photographiques contemporaines.

MOTS-CLES

Photographie, art contemporain, tridimensionnalité, espace, plasticité, matérialité, physicalité, haptique, post-photographie.

RESUME EN ANGLAIS

Starting in the 2010s, singular photographic artworks emerged in the artistic practices of young contemporary artists. They are distinguished by their ways of composing and of materializing space on a two-dimensional or even three-dimensional level. While contemporary photography is still commonly understood as a two-dimensional art, these three-dimensional photographic practices promote varied materialities and have an interest that goes beyond the image. They refer to ontological questions about the nature of photography and the role of contemporary art in the mutations of this medium. This research aims to characterize these contemporary photographic practices.

MOTS-CLES

Photography, contemporary art, three-dimensional, space, plasticity, materiality, physicality, haptic, post-photography.

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 :

Pierre Baumann, Professeur, Université de Bordeaux Montaigne

Anna Guilló, Professeure, Aix-Marseille Université

Lucy Soutter, Reader, University of Westminster

Erik Verhagen, Professeur, Université de Lille

À partir des années 2010, des œuvres photographiques singulières émergent dans les pratiques artistiques de jeunes artistes contemporains. Elles se distinguent par leurs manières de composer, de matérialiser l'espace sur un plan bidimensionnel, voire tridimensionnel. Alors que la photographie contemporaine est encore communément comprise comme un art bidimensionnel, ces pratiques photographiques tridimensionnelles promeuvent des matérialités variées et présentent un intérêt qui va au-delà de l'image. Elles nous renvoient à des questions ontologiques sur la nature de la photographie et le rôle de l'art contemporain dans les mutations de ce médium. Cette recherche vise à caractériser ces pratiques photographiques contemporaines.