



# **Art conceptuel et protocoles photographiques**

**Thèse**

**Pavel Pavlov**

**Doctorat sur mesure en arts visuels et histoire de l'art**  
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

© Pavel Pavlov, 2014



## Résumé

La présente thèse repose sur une double proposition : que le concept de représentation a subi une mutation profonde aux alentours des années 1960s, au moment de l'avènement de ce qui est appelé aujourd'hui l'art conceptuel; et que c'est l'usage de la photographie – considérée jusqu'alors comme l'appareil vide de l'art – par les artistes conceptuels, qui lui a donné une identité mais aussi une histoire qui lui a permis de s'inscrire dans la discipline artistique.

À partir de cette proposition, j'étudie une série d'œuvres photographiques produites dans le contexte de l'art conceptuel, et dont le point commun est de reposer sur un mode systémique de production. Dans mon analyse, les œuvres de Douglas Huebler, Jan Dibbets et Bernd et Hilla Becher sont analysées pour les innovations qu'elles introduisent au niveau du sujet de représentation, en même temps qu'elles sont mises en parallèle avec trois moments inauguraux de l'histoire de l'art : la première expérience de Brunelleschi en tant que démonstration d'un moment de rupture dans l'histoire de l'art au niveau de la production d'images considérées vraisemblables; le modèle d'*istoria* introduit par Alberti comme forme narrative faisant l'hypothèse que toute chose visible peut être représentée et toute histoire montrée uniquement par des moyens visuels; et l'approche anti-relationnelle élaborée par Frank Stella, comme démonstration de la plasticité de la peinture et comme opposition au concept de composition picturale telle qu'héritée d'Alberti.

Mon analyse démontre qu'une démarche systémique permet d'établir une continuité avec les paradigmes précédents de l'histoire de l'art, et rend possible la construction de nouveaux instruments visuels plus aptes à circonscrire les processus complexes qui organisent la société contemporaine en tant qu'héritière de l'organisation industrielle ayant marqué le passage de la Renaissance à l'époque contemporaine. En dernier lieu, je présente une série de projets, issus de mes recherches sur les sujets et œuvres présentés, dont le point commun est l'élaboration d'une écriture vidéographique reposant sur la plasticité rendue possible par le recours à la procédure comme mode de représentation de l'histoire.





# Table des matières

RÉSUMÉ	III
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES ILLUSTRATIONS	IX
REMERCIEMENTS	XI
INTRODUCTION : L'ART CONCEPTUEL EN TANT QU'APPAREIL INFORMATIONNEL	1
Définition de l'art conceptuel depuis le point de vue de sa matérialité banale et non artistique	3
De l'usage des systèmes et des appareils	8
Un appareil photographique spécifique	12
L'image du paysage post-industriel	16
Méthode, hypothèse, choix du corpus et organisation des chapitres	24
La méthode : l'approche procédurale du minimalisme comme modèle artistique pour la pratique de la photographie	24
Hypothèse et justification du choix du corpus : une nouvelle géométrie optique comme moyen de représenter le paysage	26
Hypothèse antinarrative	27
Organisation des chapitres	28
CHAPITRE 1 : APPRÊTER LE SITE DE PRISE DE VUE DES <i>CORRECTIONS DE PERSPECTIVE</i> DE JAN DIBBETS	33
Questions sur l'enjeu de la méthode et tentative de définition du minimalisme	35
Du motif visuel au plan systémique : éléments de la géométrie de Frank Stella	37
Les enjeux de l'approche non-relationnelle	42
Visualiser la structure des peintures de bandes au moyen du « dessin négatif » ou dissoudre le dessin dans la peinture	43
Construction du motif visuel dans les <i>Corrections de perspective</i> de Jan Dibbets	45
Le modernisme de Jeff Wall	46
Éléments de justification du recours au modèle de la peinture systémique minimaliste pour établir un champ post-minimaliste pour la pratique de la photographie	49
19:45 - 21:55 (le 9 septembre 1967, Frankfort, Allemagne)	50
Comment c'est fait ?	52
Note technique	55

Le caractère <i>all-over</i> de la photographie	55
Index générique et référent anonyme	58
<b>Conclusion : L'appareil singularisé de Jan Dibbets</b>	<b>60</b>
<b>CHAPITRE 2: FILMER LE CARACTÈRE ARTIFICIEL DU PAYSAGE HOLLANDAIS AU MOYEN DE LA PROCÉDURE <i>CORRECTION DE PERSPECTIVE</i></b>	<b>65</b>
Comment c'est fait ?	66
Récapitulatif des différentes transformations que subit la surface filmée	74
Analogique versus synthétique ou le double travail de la lumière dans les <i>Corrections de perspective</i>	76
<b>Conclusion : Montrer le paysage hollandais. Réflexion sur l'abstraction comme mode représentationnel de processus complexes.</b>	<b>90</b>
<b>CHAPITRE 3 : LA FONCTION DE LA VARIATION DANS LA REPRÉSENTATION DU PAYSAGE INDUSTRIEL CHEZ BERND ET HILLA BECHER</b>	<b>95</b>
<b>La photographie entre logique optique et logique mécanique. La méthode photographique des Becher.</b>	<b>99</b>
La logique optique et la perspective atmosphérique	99
La mécanique du point de vue	101
<b>Du protocole d'Alberti vers celui des Becher : quelles leçons tirer des déplacements?</b>	<b>108</b>
L'espace pictural en tant qu'application théorique	109
Déplacements	112
<b>Conclusion : De la typologie à la maîtrise visuelle de l'espace à travers la grille becherienne. L'<i>istoria</i> d'Alberti reformulée par les Becher.</b>	<b>115</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>121</b>
La démonstration de Brunelleschi	121
Transformation de l' <i>istoria</i> par les artistes conceptuels	122
Le protocole photographique.	124
Pour une écriture visuelle de la théorie du paysage postindustriel : Réflexions sur quelques sites à l'ombre de leur histoire transitive et du protocole photographique comme stratégie de capture de cette ombre.	125
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>129</b>
<b>ANNEXE</b>	<b>135</b>
<i>Ciné-parc, 2005</i>	135

Documentation vidéo et procédure de cadrage	136
Tournage	137
Procédure de montage	139
Présentation des quatre plans-séquences synthétiques	140
De la géométrie du motif visuel carré à la géométrie du cube : enjeux du modèle spatial de tournage et de présentation.	141
Lumière naturelle <i>versus</i> lumière artificielle, l’alternance entre jour et nuit comme démonstration du caractère synthétique de l’optique élaborée par la procédure.	144
<i>The Parking Lots File (2001+X), 2007</i>	145
<i>Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal, 2008</i>	149
Choix du titre et note sur le modèle pictural du panorama	154
Procédure de tournage : le point A, l’identification du motif visuel et le choix de la configuration de la trajectoire de la caméra	158
Le montage et le dispositif de présentation	164
Retour sur le concept de panorama et de travelling	166
<i>Every Bit of Landscape Beyond the Cloverleaf Interchange, Frankfurter Kreuz, 2009</i>	169
L’autoroute	169
L’échangeur (en forme de trèfle)	169
Un échangeur en forme de trèfle (particulier) comme choix pour le site de tournage	169
Espace de présentation du projet	173
Procédure de tournage et de montage de la séquence vidéo	174
Optique <i>versus</i> synthétique	178
<i>La silhouette de Montréal et le paysage en contre-champ (filmés depuis la Cité du Havre), 2010</i>	183
Spécificité du site	183
Règle de cadrage	184
Corps de l’opérateur / Œil du spectateur	184
Programme de lecture	185
Montage final	186
Installation vidéo	187



## Liste des illustrations

Ill. 1 : Robert Barry, <i>Inert Gas Series: Helium</i> , 1969.....	1
Ill. 2 : Lawrence Weiner, <i>Statement of Intent</i> , 1969.....	5
Ill. 3 : Robert Barry, <i>Telepathic Piece</i> , 1969.....	6
Ill. 4 : Douglas Huebler, <i>Duration Piece #5, Central Park, New York, April 1969</i> .....	13
Ill. 5 : Phillip James de Louthembourg, <i>Coalbrookdale by Night</i> , 1801.....	18
Ill. 6 : Dan Graham, <i>Homes for America</i> , 1966.....	27
Ill. 7 : Jan Dibbets, <i>Correction de perspective Rectangle avec une diagonale</i> , 1967, 108,5 x 108,5 cm.....	29
Ill. 8 : Reconstruction des quatre séquences de la construction du motif visuel dans le film <i>12 Hours Tide Object with Perspective Correction</i> .....	30
Ill. 9 : Bernd et Hilla Becher, <i>Chevalements</i> .....	31
Ill. 10 : Jan Dibbets, <i>Correction de perspective - 1, 2, 3, 4</i> , 1968, 34 x 43 cm.....	34
Ill. 11 : Frank Stella, <i>Die Fachne hoch</i> , 1959, 309 x 185 cm.....	39
Ill. 12 : Frank Stella, <i>Marquis de Portago</i> , 1960, 235 x 182 cm.....	40
Ill. 13 : Frank Stella, <i>Vue d'exposition, galerie Leo Castelli</i> , 1960.....	41
Ill. 14 : Frank Stella, <i>Untitled</i> , 43 x 56 cm.....	43
Ill. 15 : Jeff Wall, <i>The Flooded Grave</i> , 1998-2000, 229 x 282 cm.....	47
Ill. 16 : Jan Dibbets, <i>Tableaux empilés et démontables</i> , 90 x 120 cm, 100 x 120 cm, 110 x 120 cm, 1966. Jan Dibbets, <i>Tableaux empilés et démontables III</i> , (8 x) 40,5 x 40,5 cm, 1966. Jan Dibbets, <i>Deux losanges</i> , (7 x) 90 x 90 cm, 1966.....	49
Ill. 17 : Jan Dibbets, <i>Losanges d'herbe</i> , 1967.....	50
Ill. 18 : Jan Dibbets, <i>Sawdust Removal and Perspective Correction</i> , 1967.....	51
Ill. 19 : Jan Dibbets, <i>Correction de perspective – Grand carré</i> , 1968.....	52
Ill. 20 : Jan Dibbets, L'ensemble des <i>Corrections de perspective</i> énumérées dans le catalogue raisonné de l'œuvre photographique de Dibbets, 1980.....	54
Ill. 21 : Le portillon de Dürer, 1525.....	57
Ill. 22 : Lawrence Wiener, <i>A 36"x36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from Wall</i> , 1968.....	59
Ill. 23 : Jan Dibbets, <i>Carré dans l'herbe</i> , Vancouver, 1969. Carte postale.....	62
Ill. 24 : Jan Dibbets, <i>12 Hours Tide Object with Perspective Correction</i> , 1969. Film 16 mm, 7'33.....	66
Ill. 25 : Jan Dibbets, <i>12 Hours Tide Object with Perspective Correction</i> .....	68
Ill. 26 : Étude du plan et de la perspective optique de trois possibles motifs visuels. Celle du centre correspond au film <i>12 Hours Tide Object with Perspective Correction</i> .....	70
Ill. 27 : Motif vertical réitéré plusieurs fois sur l'écran et les lignes divergentes au sol qui leur correspondent.....	72
Ill. 28 : Cinq photogrammes reconstruisant la séquence de destruction du motif visuel dans <i>12 Hours Tide Object with Perspective Correction</i> .....	75
Ill. 29 : <i>12 Hours Tide Object with Perspective Correction</i> . : première entrée dans le cadre du tracteur.....	76
Ill. 30 : Plan au sol du mouvement du tracteur et de son ombre. Les flèches jaunes représentent les rayons du soleil, et que la ligne jaune, au mouvement de l'ombre. Les lignes rouges et bleue	

correspondent, respectivement, comme dans les schémas précédents, au tracé du tracteur et à l'intersection du cône optique de la lentille avec le plan du sol. ....	78
III. 31 : Vue de l'écran. L'écran de gauche correspond à l'attente du spectateur, celui de droite à ce qui se produit réellement sur l'écran. ....	78
III. 32 : À gauche : schéma de la séquence des mouvements du tracteur, ainsi que de leurs directions. A droite : diagramme temporel exprimant les durées des mouvements.....	80
III. 33 : Hans Holbein, <i>Les Ambassadeurs</i> , 1535. Huile sur bois, 207 x 209,5 cm.....	83
III. 34 : Photogramme qui précède la séquence de la construction/destruction du motif visuel, et photogramme qui la succède. La photographie du milieu est une documentation du tournage qui montre le véritable emplacement de la caméra : sur le toit d'une camionnette stationnée sur une digue, et non pas, comme le suggèrent les deux photogrammes du film, le haut d'une dune. ....	92
III. 35 : Catalogue de l'exposition de Bernd et Hilla Becher tenue au Städtisches Museum Mönchengladbach, Allemagne en 1968. Le catalogue consiste en une série de dix photographies de format 19,5 x 15,5 contenues dans une boîte qui cite le design des boîtes à papier photographique Agfa, marque qu'utilisent les Becher. (Source : <i>Bernhard und Hilla Becher</i> , Paris : Éd. Librairie 213, 2010, p. 5).....	96
III. 36 : Hauts-fourneaux. Grille typologique complexe qui combine prises de vue de différents côtés et photographies prises dans des sites différents.....	98
III. 37 : Relation entre caméra et sujet photographique lors de la prise de vue. Le point au centre représente la position (absolue) de l'objet photographié qui à son tour détermine l'orientation de la caméra.....	102
III. 38 : Coupe verticale du schéma de prise de vue. La caméra la plus rapprochée utilise une focale plus courte que les deux autres caméras positionnées à une plus grande distance. Si elle effectue une contre-plongée, les fuyantes seront très prononcées. Afin de compenser cette accentuation de la perspective, il faut se servir des mouvements de la caméra. Au-dessous de chaque position de caméra sont illustrés les effets de la hauteur sur la relation entre figure et ligne d'horizon.....	103
III. 39 : Planche du livre <i>Fachwerkhäuser Des Siegener Industriegebietes</i> (1977).....	104
III. 40 : Deux grilles tirées d'un même livre ( <i>Typologies</i> , 2004). La même tour de refroidissement photographiée à Gelsenkirchen depuis deux points de vue distincts permettant d'exposer les différents éléments structurels de cette technologie industrielle et se retrouvant par conséquent dans deux grilles différentes. ....	104
III. 41 : Comparaison entre deux grilles parues respectivement en 1977 et 2004. La configuration de la ligne de bas de la grille de 1977 est reportée telle quelle dans la grille de 2004, alors que trois des autres images de la grille de 1977 sont reportés à des endroits différents dans celle de 2004.....	105
III. 42 : Modèle d'Alberti (1435) .....	110
III. 43 : Différence entre deux "compositions". Exemple donné par les Becher dans le film qui leur est consacré dans la série <i>Contacts</i> ( <i>Arte</i> , 2002). Dans la photographie de droite, le point de vue est situé verticalement un peu plus bas, et horizontalement considérablement plus à droite. Aussi, la lentille utilisée est de plus courte focale (plus grand angle). ....	113

## Remerciements

Merci à Gesa Pölert pour tout ce qu'elle m'a permis d'apprendre même si cela ne fait pas partie de mon projet de doctorat, mais qui a, par conséquent, élargi la portée de mes connaissances de manière imprévue.

Je voudrais remercier Vincent Bonin, Sophie Bélair Clément, Viva Paci, Jean-Marc Superville-Sovak, qui, en plus d'être des amis formidables, ont été aussi des interlocuteurs de prédilection pour discuter des multiples enjeux liés à cette recherche.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada de m'avoir octroyé la bourse grâce à laquelle j'ai pu entamer mes études de doctorat et réaliser certains des projets qui en ont découlé.

Cette thèse trouve son point d'origine dans l'écriture d'un mémoire de maîtrise réalisé sous la direction de David Tomas. Nos discussions m'ont donné la confiance pour commencer ce doctorat et elles continuent d'informer mes réflexions. Je tiens à lui exprimer ici toute ma reconnaissance.

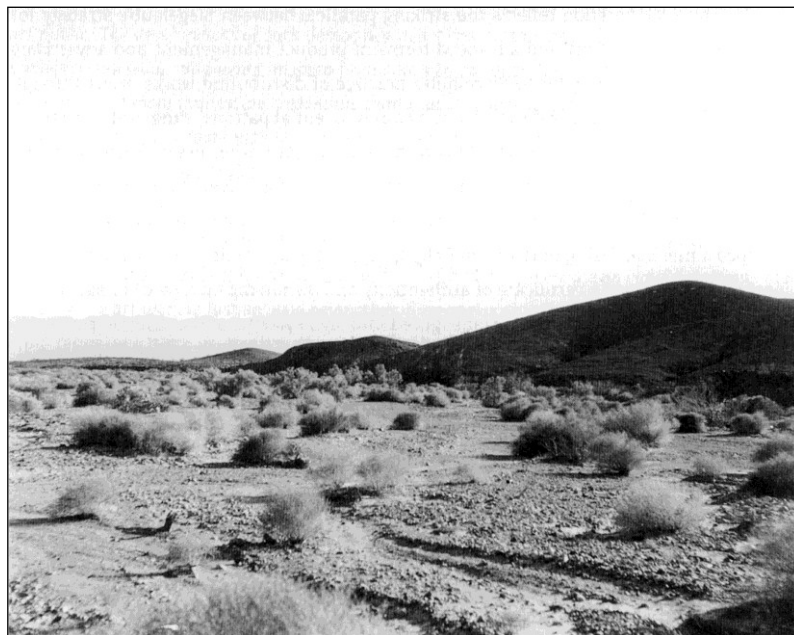
Je veux exprimer ma gratitude envers Suzanne Leblanc pour son soutien indéfectible pendant tout le cycle de recherche et d'écriture de cette thèse. L'intérêt constant qu'elle a porté en mon projet, ses conseils éclairés, ainsi que les connaissances qu'elle a si généreusement partagées, ont été les conditions sans lesquelles la réalisation de ce travail n'aurait jamais relevé du plaisir avec lequel je l'ai complété.





## **Introduction : L'art conceptuel en tant qu'appareil informationnel**

Les années 60 et 70 ont produit une série d'œuvres photographiques qui résistent à la lecture qui tenterait de les déchiffrer ou juger depuis le point de vue de leur composition, expressivité, touche personnelle, savoir-faire photographique ou qualité visuelle. La radicalité des œuvres photographiques de Robert Barry, Mel Bochner, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Ed Ruscha ... trouve ses origines dans la reconfiguration du concept d'œuvre d'art avec l'apparition de nouvelles approches explorant l'éphémérité des matériaux, les processus de création, la réorganisation de sites, et déplaçant par conséquent sa matérialité au-delà des formes traditionnelles du dessin, de la peinture et de la sculpture. Ces nouvelles pratiques ont posé à l'institution qui accueillait les œuvres (musée, galerie) un défi : comment présenter une œuvre qui dès le départ a été pensée comme éphémère, conçue comme une idée ou pour un site spécifique souvent éloigné ou simplement inaccessible même pour un spectateur bien intentionné? La lecture qui propose que les artistes se sont approprié la photographie, le film, l'écrit pour documenter leurs interventions ou leur processus de travail, avec les répercussions qu'on leur connaît sur le statut de l'objet d'art et sa dématérialisation n'est pas suffisante.



Ill. 1 : Robert Barry, *Inert Gas Series: Helium*, 1969.

Certes, l'hypothèse d'un usage transitif de la photographie, la photographie comme moyen transparent de documentation, a l'avantage de créer une continuité entre les nouvelles pratiques et les œuvres traditionnelles, puisque en tant qu'artefacts collectibles et exposables, la photographie en tant que produit dérivé peut intégrer les institutions et collections artistiques de manière similaire aux œuvres traditionnelles. Mais, et ceci sera l'une des hypothèses de base de la présente thèse, il est possible d'isoler certaines pratiques artistiques qui ont été conçues dès le départ avec une pensée intransitive<sup>1</sup> de la photographie ou, formulé d'une autre manière, il existe une série d'œuvres qui ont su conceptualiser le rapport entre œuvre en tant que proposition artistique et photographie en tant que support de sa visualisation<sup>2</sup>. En explorant l'espace spécifique formé par l'articulation des trois composantes constitutives de la photographie – la lentille, l'obturateur et la surface photosensible permettant l'inscription de la lumière, je voudrais démontrer que les œuvres réalisées dans cet espace synthétique, malgré leur aspect souvent banal ou littéral, ont su créer un nouveau concept de réalisme en lien avec leur propre moment historique. Étant donné que la question du réalisme en photographie est toujours déformée par son caractère optique, supposé reproduire le réel de manière objective, je considère plus approprié l'usage du concept de documentaire qui ne repose pas uniquement sur la ressemblance visuelle mais englobe aussi la question du protocole utilisé. Ainsi, ces œuvres s'appropriant le concept de documentation ne visent plus uniquement la représentation transparente d'un geste d'intention politique, activiste, ethnographique... mais plutôt la reformulation du rapport entre réel et représentation où les deux s'articulent dans une mise en forme réciproque. Les pratiques de ces artistes déplacent les oppositions traditionnelles entre forme et contenu, signifiant et signifié, au profit d'approches d'ordre systémique où les œuvres découlent de la conceptualisation préalable de leur processus de

---

<sup>1</sup> Voir Barthes (1984).

<sup>2</sup> Ceci produit un déplacement dans la logique conceptuelle qui suggère que l'œuvre idéale ne peut avoir qu'une seule occurrence - la première - étant donné qu'elle interagit avec son contexte de production et d'exposition et que ce contexte ne peut jamais être le même lors des expositions suivantes. Les œuvres photographiques discutées ont une autonomie par rapport à leur contexte d'exposition: celles de Dibbets ont l'autonomie du tableau de chevalet, celles des Becher réinterprètent le concept de tableau de chevalet par une reconceptualisation du concept de grille picturale. Mais cette autonomie expositionnelle ne renie aucunement le lien avec le contexte de leur production. Au contraire, la réappropriation des modes d'exposition utilisés par ces artistes est ajustée afin de préserver la spécificité du site de production dans une nouvelle forme, qui à son tour devient contexte de présentation. Toutes ces approches réinterprètent le concept de documentation en le reformulant depuis le concept de *site specificity*.

production, et par conséquent, sont affranchies d'un jugement esthétique formaliste qui tente de maîtriser leur forme au moyen des goûts et conventions en usage.

Cette proposition me permettra de faire deux choses : 1/ de déterminer les paramètres m'ayant amené à la sélection des œuvres analysées dans la thèse et de discuter les enjeux induits par cet usage de la photographie; et 2/ de proposer une définition de cette pratique qui est nommée photographie conceptuelle par l'étude de la place qu'a jouée la photographie en tant que nouvelle technologie investie par les artistes à l'intérieur du champ de l'art conceptuel. Ce choix n'est pas neutre mais motivé par la volonté d'étudier l'histoire disciplinaire de ma propre pratique qui est basée sur l'utilisation systémique de la photographie et de la vidéo. Par ce geste, je vise à identifier les raisons historiques qui ont poussé les artistes à choisir l'approche conceptuelle et de tester les limites historiques et le potentiel contemporain de ces précédents comme cadre de mon propre travail. Mais surtout, ceci me permettra d'explorer une autre hypothèse sous-entendue par mon projet. Elle consiste à ne pas considérer ces œuvres comme le produit d'une théorie à laquelle se sont soumis les artistes d'une manière consciente, mais plutôt à identifier les ruptures et les innovations que ces œuvres ont produites, et à partir de ce constat de produire quelques propositions qui peuvent faire figure de théorie induite par la pratique et les choix auxquels ont adhéré les artistes considérés.

### **Définition de l'art conceptuel depuis le point de vue de sa matérialité banale et non artistique**

Avant de présenter le corpus, je voudrais revenir sur la définition du terme art conceptuel et surtout, sur la relation entre art conceptuel et photographie. De manière générale, l'art conceptuel est considéré comme un art où l'idée de l'œuvre l'emporte sur sa matérialité. Cette lecture, qui met l'accent sur l'idée de dématérialisation de l'objet d'art, et qui plus tard trouvera un certain aboutissement avec la critique institutionnelle<sup>3</sup>, doit être toujours contextualisée par les enjeux que les artistes associés à ce mouvement ont essayé de soulever. À la fin des années soixante, époque d'apparition de l'art conceptuel, la majorité de ces propositions ont été des situations qui échappaient au concept d'œuvre d'art en tant qu'objet, et contenaient un élément performatif fort et des méthodologies appropriées

---

<sup>3</sup> La critique institutionnelle réunit certaines pratiques artistiques post studio qui ont utilisé les institutions qui accueillaient les artistes comme support même des interventions.

d'autres disciplines : linguistique, philosophie, psychologie, mathématiques... Mais du point de vue de leur préservation, leur matérialité a toujours posé peut-être pas un problème, mais au moins un besoin de reformulation du concept de support. Dans le but de formaliser cette difficulté méthodologique, Alexander Alberro<sup>4</sup> propose de reprendre l'opposition entre information primaire et information secondaire utilisée par Seth Siegelaub, le commissaire-collaborateur du noyau dur de ceux qui sont appelés les artistes conceptuels : Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner. Par information primaire, Siegelaub réfère aux informations sensibles, perceptuelles, et conceptuelles qui se manifestent lors d'une rencontre physique concrète avec l'œuvre sur le site de sa présentation, alors que par information secondaire, il réfère à tous les artefacts qui sont produits pour rendre l'expérience de l'œuvre comme les photographies, les catalogues, les interviews.<sup>5</sup>

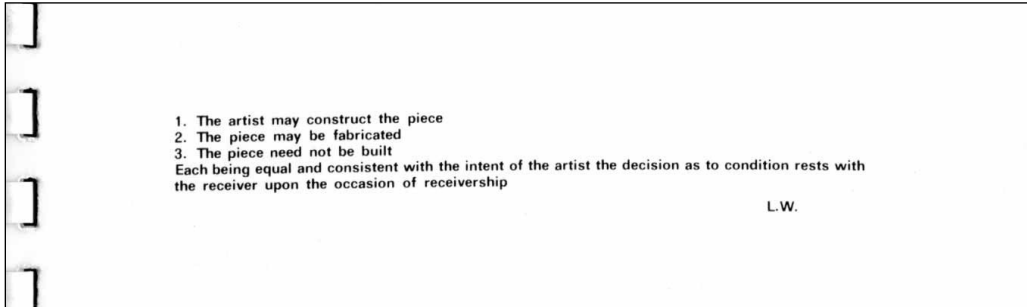
L'opposition entre information primaire et secondaire agit comme révélateur pour les préoccupations des artistes de cette époque concernant les questions de l'action et du lieu de manifestation de l'œuvre, mais la réintégration de pratiques de l'art conceptuel dans le discours de l'histoire de l'art a produit l'effacement d'une distinction à l'intérieur de la catégorie d'information secondaire. Souvent quand on visite une exposition ou qu'on consulte un catalogue ou un livre comportant des reproductions d'œuvres conceptuelles, on est exposé à des artefacts à ontologie variable mais tous regroupés sous le concept d'information secondaire : les artefacts qui relèvent des notations, instructions, indications qui ont permis la réalisation de l'œuvre, les artefacts qui, de par leur teneur informationnelle, sont considérées comme des œuvres d'art conceptuel, et les artefacts produits dans le but de documenter l'œuvre. L'opposition entre instruction, œuvre, documentation que je fais est profondément problématique à l'endroit de l'art conceptuel étant donné que c'est cette distinction qui a été remise en question par les artistes dans la volonté d'établir une communication directe avec le spectateur, mais je la fais dans un but méthodologique.

---

<sup>4</sup> Alberro (2003), pp.102-122.

<sup>5</sup> Il est intéressant de noter comment la critique de Siegelaub à l'endroit du catalogue traditionnel - en tant que contenant neutre des reproductions photographiques des œuvres - se résout par la reconceptualisation du catalogue comme lieu même de l'exposition, par exemple dans l'exposition *November'68* de Douglas Huebler ou l'exposition collective *January show* (1969) qui réunit Barry, Huebler, Kosuth, Weiner. Miller (2006) propose que l'information primaire est le signifié, l'information secondaire – le signifiant.

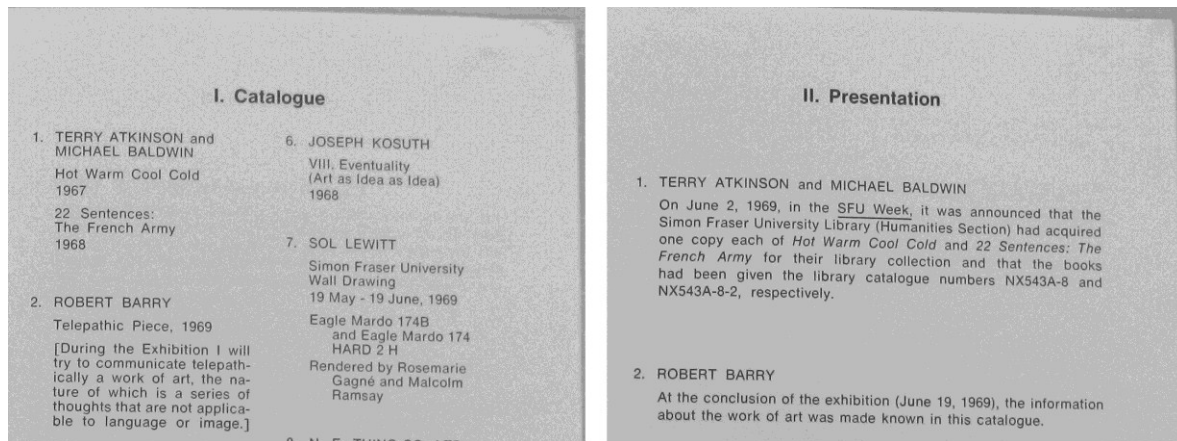
Prenons comme exemple deux interventions, la première de Lawrence Weiner et la seconde de Robert Barry. Si l'on compare ces deux interventions qui se servent à première vue uniquement du langage (les textes sont publiés respectivement dans les catalogues des expositions - *The January Show* (1969) et *The Simon Fraser Exhibition* (1969)), l'on remarque que les deux interventions tentent de déjouer la matérialité du concept d'œuvre et la portée de l'activité artistique mais avec des moyens distincts.



III. 2 : Lawrence Weiner, *Statement of Intent*, 1969.

La déclaration d'intention de Weiner fonctionne comme un programme ouvert pour la réalisation d'une œuvre. En soulevant des questions sur la notion de propriété, d'auteur, d'immutabilité de la proposition à travers le temps, Weiner pointe vers la distance qui sépare l'idée de l'œuvre en tant que production d'un artiste et la présence d'un probable spectateur, et la renégociation constante depuis le moment de l'invention de l'œuvre jusqu'à la série d'occurrences d'expositions qu'elle subit. La première occurrence d'exposition de *Statement of Intent* de Weiner complique aussi son interprétation. Elle apparaît dans le catalogue de l'une des premières expositions qui réfléchissent sur la place et le rôle du catalogue. Du fait de sa présentation en tant que déclaration, on peut la considérer comme le lieu où l'artiste prend la parole pour expliquer sa démarche. Mais de par le format novateur de l'exposition, le *statement* de Weiner peut aussi être considéré comme le prototype générique d'une œuvre conceptuelle et du coup, puisque l'œuvre conceptuelle fondamentalement tente de renégocier sa matérialité en tant que mode de communication, cette déclaration devient l'œuvre conceptuelle parfaite. À partir de cette matrice, toute œuvre réalisée, sous le signe des enjeux soulevés par elle, devient sa démonstration : des répétitions et des variations dans des formes sensibles différentes d'une même idée abstraite et générique. L'intelligence et l'humour de *Statement of Intent* - formaliser les enjeux du nouvel art et en même temps assurer l'annihilation de toute possibilité d'originalité -

résumant bien les critiques, limites et surtout la réflexivité des pratiques réunies sous le signe art conceptuel.



III. 3 : Robert Barry, *Telepathic Piece*, 1969.

Par contre, la proposition de Barry, et ceci est la différence fondamentale avec Weiner, est qu'il assume dès le titre que c'est une œuvre, et c'est sa matérialité qui assure sa spécificité : si l'artiste communique par télépathie, le spectateur la perçoit par la lecture du texte qui présente l'œuvre dans le catalogue. La rencontre avec *Telepathic Piece* se fait en trois temps distincts qui forment une boucle et sont intégrés dans la structure même du catalogue organisé en deux parties : une première, nommée *Catalogue*, dans laquelle figure sa description, et une seconde partie, nommée *Presentation*, où le lecteur est informé : [At the conclusion of the exhibition (June 19, 1969) the information about the work of art was made known in this catalogue]. La spécificité de cette exposition est que le catalogue a été produit après l'exposition afin de pouvoir présenter les aspects processuels qui soutenaient les œuvres. Barry explore cette spécificité conceptuelle du catalogue. Temps 1 : le nom de Barry apparaît dès le départ parmi les artistes de l'exposition; le fait que son travail n'est pas visible est cohérent avec sa démarche car il produit des oeuvres qui jouent avec la limite de la visibilité (comme des sculptures réalisées avec des fils de nylon suspendus à telle hauteur qu'elles sont invisibles ou des figures dessinées avec des ondes radio). Temps 2 : lecture du catalogue en deux temps, communication de la pièce et information sur sa présentation : [During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of

which is a series of thoughts that are not applicable to language or image.]<sup>6</sup>. Temps 3 : projection rétroactive par le lecteur-visiteur des pensées qu'il a eues pendant l'exposition et dans lesquelles, éventuellement, il tente d'identifier l'intervention de Barry dans son espace psychique, cette troisième temporalité se superposant à la mémoire de la visite (et de la durée) de l'exposition.

J'ai évoqué ici la question du temps - le temps de Weiner à la fois infini et plat ou inexistant en dehors de la saisie de l'œuvre vs. le temps ponctuel de Barry – pour discuter une autre caractéristique de l'art conceptuel qui a souvent servi pour définir les pratiques de ses participants (et qui m'intéresse particulièrement aussi dans mon propre travail) : le recours à des *systèmes*<sup>7</sup> pour délimiter la forme des œuvres. Ce qui m'intéressera est d'étudier la portée méthodologique, sur la production des œuvres, du recours à un système souvent clos à l'intérieur d'une proposition donnée et d'étudier comment ce système affecte à la fois l'univers qu'il forme et l'univers qu'il exclut. C'est cette hypothèse constructiviste qui réunit les œuvres sélectionnées pour analyse dans la thèse, j'y reviendrai plus tard<sup>8</sup>.

Je voudrais maintenant cerner mieux le concept de système et étudier comment il permet de réinterpréter la définition d'œuvre, et plus spécifiquement d'œuvre photographique. Pour faire ceci, je passerai par le concept d'appareil en tant qu'incarnation spécifique d'un système donné. Le glissement de *système* à *appareil* ne me semble pas conceptuellement problématique au sens où les deux concepts se réfèrent à l'établissement de cet univers de possibilités qu'est la proposition artistique, l'œuvre et, plus justement, la théorie qui soutient l'œuvre. L'avantage du concept d'appareil est qu'il permet de faire le passage du conceptuel au matériel puisque le système est toujours, soit représenté indirectement dans

---

<sup>6</sup> Anne Rorimer (2008) souligne que l'usage de parenthèses carrées démarque l'intervention de Barry dans le catalogue et produit une fragmentation – de cet espace de présentation – par rapport à l'espace occupé par les autres artistes. On peut dire que l'espace de la page est littéralement troué, rendu discontinu par rapport au reste des interventions.

<sup>7</sup> Par système j'entends ici la définition la plus simple : Construction de l'esprit, ensemble de propositions, de principes et de conclusions, qui forment un corps de doctrine, sans tenter d'identifier les raisons qui ont influencé les artistes, car elles sont nombreuses à cette époque : littérature scientifique populaire, linguistique, cybernétique, anthropologie, physique.

<sup>8</sup> À vrai dire l'œuvre *Telepathic Piece* n'est pas exactement systémique – même au contraire, elle est anti-système – puisqu'en l'absence de ce contre quoi elle peut buter, à part la feuille blanche du catalogue, il est impossible d'avoir l'ajustement qui définit un système par l'effet de *feed-back*. En même temps, en tant que proposition, elle crée une interaction avec le spectateur, et l'autorégulation se fait entre proposition de l'artiste et réaction du spectateur à travers le texte inscrit sur la page. Quant au *Statement* de Weiner, c'est un système ouvert. C'est cette liminalité par rapport au concept de système que je suis intéressé à faire ressortir.

une organisation sociale, soit réifié dans un objet appelé appareil, instrument, proposition théorique.

### **De l'usage des systèmes et des appareils**

Un système peut être défini<sup>9</sup> en tant que construction de l'esprit, ensemble de propositions, de principes et de conclusions qui forment un corps de doctrine, ou une construction théorique cohérente qui rend compte d'un vaste ensemble de phénomènes. Un appareil peut quant à lui être caractérisé comme un ensemble d'éléments constituant un tout et concourant à un même but. La distinction entre les deux se situe sur le plan épistémologique : le système relève d'une théorie qui, à travers la formalisation des relations entre choses, acquiert une valeur explicative, tandis que l'appareil a une portée pratique au sens où l'on s'attend à ce qu'il réifie une théorie, une hypothèse, en une démonstration, qui rende cette dernière concrète dans la réalité (la vision n'est alors qu'une possibilité parmi d'autres)<sup>10</sup>. L'étymologie des deux concepts confirme leur interdépendance puisque « système » a pour origine « *systema* », qui en latin renvoie à « assemblage », alors que « appareil » a pour origine latine « *apparatus* », qui signifie « préparatif »<sup>11</sup>. De ce point de vue, la question qui se pose est : si l'appareil est un système qui est dressé dans le monde réel, et non plus dans le monde idéal des idées, comment son ontologie s'exprime-t-elle dans ce qu'il produit? Mais aussi, comment peut-on connaître la véritable portée performative de l'appareil étant donné qu'il est formé par la combinaison de différents appareils employés comme composantes mais qui incarnent des intentions et des disciplines à viser qui ne sont pas en lien avec l'appareil qu'ils composent? Dans l'exemple de la photographie en tant qu'appareil à produire des images, l'optique est certes une théorisation de la vision et qui entretient une relation disciplinaire avec le concept d'image, mais comment définir les appareils chimique et mécanique qui font partie intégrante de l'appareil photographique? Le chapitre suivant propose de répondre en partie à cette question en étudiant le travail de Jan Dibbets dont l'œuvre *Corrections de perspective* permet de considérer et représenter la

---

<sup>9</sup> Source Centre national des ressources textuelles et lexicales, adresse <http://www.cnrtl.fr/portail/> (consulté le 18 décembre 2012)

<sup>10</sup> Formulée autrement, la différence entre les deux serait de l'ordre de l'orientation : le système explique le monde, alors que l'appareil transforme le monde. Les deux sont interreliés, puisque pour construire un appareil, il faut avoir un système théorique; mais la relation n'est pas réversible, car un appareil ne génère pas un système théorique ou explicatif; au mieux il fournit des données pour construire ou défaire un système.

<sup>11</sup> Ibid.



relation entre surface photosensible, obturateur et image optique, par le recours à un appareil post-photographique : le film.

Par le recours à l'appareil, je reprends un argument proposé par Vilém Flusser (dont la discipline chevauche le design, les études en communication et la philosophie). Pour lui, l'appareil serait « une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose »<sup>12</sup>. Flusser tire cette définition de l'étymologie du mot appareil mais en étudiant la différence entre les préfixes *ad* et *prae*. Il explique que si « *praeparare* » renvoie à « préparer », « *apparare* » renvoie à « apprêter ». Si Flusser se sert de cette distinction pour produire une image presque métaphorique des appareils, et en particulier de l'appareil photographique en tant qu'être rapace (automatisme) qui est à l'affût de ce qu'il peut reproduire (en terme de la théorie qui l'a créé), il est intéressant de souligner que c'est le passage par « apprêter » qui permet à Flusser de définir l'appareil comme un « être-prêt-à ». Mais à la différence de « préparer » qui est de l'ordre de l'abstraction, le verbe « apprêter » est en consonance avec le visuel et surtout avec la surface extérieure. Et c'est sur cette dernière que repose la performativité de l'appareil en tant qu'*être-prêt-à* saisir, et dont la mollesse de la surface photochimique permet virtuellement l'inscription de l'infinité d'images optiques que la lentille peut projeter sur sa surface.

Dans le modèle de Flusser, influencé par les théories des systèmes et de l'information, cette dernière caractéristique des appareils – *être-prêt-à* – joue un rôle ambivalent. D'abord, Flusser dresse le constat que l'appareil est condamné à se reproduire indéfiniment dans la série d'artefacts ou situations qu'il produit, mais qui ne sont qu'une image abstraite et contingente du système théorique qui les a générés par le recours à un appareil spécifique. Pour cette raison, les produits générés par un appareil ne sont pas intéressants en soi pour Flusser, puisqu'ils ne sont que des répétitions illustrant le bon fonctionnement de l'appareil, une illustration de sa théorie génératrice. Une fois qu'un système théorique est transformé en appareil, c'est-à-dire qu'il est apprêté, il ne capte que des séries d'images probables et pour cette raison, Flusser pose la question : comment apprêter le système pour éviter sa reproduction à l'infini? La proposition est d'envisager comment capter l'*improbable*, ce qui n'est pas prédéterminé par le système. L'enjeu de cette question est d'envisager une forme

---

<sup>12</sup> Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1993, p. 23-25.

d'organisation sociale qui est technique en même temps qu'elle permet le libre arbitre, et non pas une organisation sociale totalitaire (complètement déterminée par son appareil) qui évacue la possibilité de toute action hors-norme.

Pour Flusser, le signal, l'information ne relève pas du signifié (le contenu) mais du signifiant (le support, l'organisation), ce qui implique que l'image de l'information est complètement ouverte en tant que forme. Cette assertion, reprise de la théorie de l'information basée sur l'analogique, repose sur l'idée que c'est le bruit constant dégagé par le médium qui transporte l'information, et réciproquement, est considérée information ce qui se dégage de ce même bruit. Dans cette logique, ce qui produit le plus d'information est l'improbable, ce qui se dégage du bruit homogène du système et qui a, ce faisant, un potentiel informatif<sup>13</sup>. C'est à ce niveau que se situe l'enjeu de la théorie de Flusser : comment générer de l'improbable pour qu'il puisse produire de l'information sur l'objet dont le système/appareil interprétatif a été transformé. Une critique à l'endroit de Flusser est le caractère général de son modèle car il n'étudie pas concrètement l'imbrication spécifique entre ses différentes composantes théoriques, ni le type d'information que leur rencontre produit. L'enjeu de l'improbable est lié au côté pessimiste de Flusser : la crainte d'une mécanisation de l'ordre social car une fois qu'une théorie est réifiée dans un appareil dans le but de capter le réel à l'image de la théorie, il transforme l'ordre social à l'image de la théorie qui l'a générée : c'est-à-dire, il transforme la réalité sans laisser de place pour une liberté issue d'un geste humain.

Dans sa théorie des appareils, Flusser se sert de la photographie pour exemplifier le glissement de paradigme de la société industrielle vers la société postindustrielle en étudiant la transformation du concept de travail. La distinction proposée par Flusser entre outil et appareil se situe au niveau ontologique, et touche la question de l'automatisation du

---

<sup>13</sup> L'exemple donné par Flusser (1986) est celui de la lettre z. S'il faut deviner un mot inconnu, l'information à l'effet que l'une de ces lettres est la lettre z est d'une plus grande valeur que l'information à l'effet que le mot comporte une autre lettre que l'on rencontre souvent dans les mots. L'autre exemple donné par Flusser est qu'il est plus informatif de voir dans la rue un pingouin qu'un facteur. Il est important de distinguer information et explication : une information n'a pas à expliquer, c'est son caractère improbable mais réel qui produit une information sur le système dans lequel l'improbable s'est manifesté; si une explication (causale) existe, elle surviendra plus tard.

Comme le dira John Miller (2006), qui recourt aussi au modèle de Flusser pour discuter du travail de Douglas Huebler, l'information n'est pas la signification; son sens est infini et peut même être l'absence totale de signification.

travail humain en tant que principe informationnel<sup>14</sup>. La séquence historique proposée par Flusser pour rendre compte de cette transformation se déroule en trois temps : un monde classique rempli d'outils qui fonctionnent comme des extensions physiques du corps humain et qui ne transforment pas l'essence du travail humain; une première transformation a lieu avec la Révolution industrielle par l'apparition de machines qui se substituent au travail des ouvriers en automatisant le travail; et le monde postindustriel des appareils informationnels. Dans ce monde, le travail est complètement banalisé car il est produit par des machines automatiques, alors que la production d'information n'est plus une activité humaine mais l'activité qui caractérise les appareils. Pour Flusser, un appareil est une machine qui calcule, et dont la visée est de reproduire le monde qu'il gouverne en une « chose étendue » cartésienne « se composant d'un assemblage d'éléments ponctuels » exprimés en nombres. D'où la proposition de Flusser que la visée de tout appareil est de reproduire le monde qu'il gouverne conformément à son programme. Le programme que Flusser attribue à l'appareil photographique est la transformation du monde au moyen des images. Il s'agit d'un jeu entre l'appareil et le photographe<sup>15</sup>. Du côté du photographe, ce dernier essaie de montrer sa conception du monde au moyen d'un appareil photographique et d'informer ainsi les autres avec ses photographies sur sa vision du monde. Du côté de l'appareil, le programme consiste à : *Premièrement, mettre en images les possibilités qu'il renferme. Deuxièmement, se servir à cette fin d'un photographe... Troisièmement, diffuser les images ainsi obtenues de manière à ce que la société entretienne un rapport de feedback avec l'appareil, permettant à ce dernier de s'améliorer progressivement. Quatrièmement, produire des images de plus en plus parfaites.* Mais le programme de l'appareil n'est pas chose apparue *ex nihilo* : il est plutôt formé par les points de rencontre de nombreux autres programmes : parc industriel, industrie photographique, appareil socio-politique. Ultimement la question posée par Flusser est : *dans quelle mesure le photographe est-il parvenu à soumettre le programme de l'appareil à son intention, et selon quelle méthode?* La vraie photographie serait ainsi celle où le photographe aurait vaincu le programme de l'appareil. Ce que je démontrerai avec les études de cas choisis est que la meilleure photographie est celle qui vainc l'appareil, mais que cette victoire se fait par la soumission totale au programme, selon deux exigences : la première, qu'il ne

---

<sup>14</sup> Pour Flusser tout objet produit par le travail est un objet culturel.

<sup>15</sup> Flusser (1983), p. 50-51.

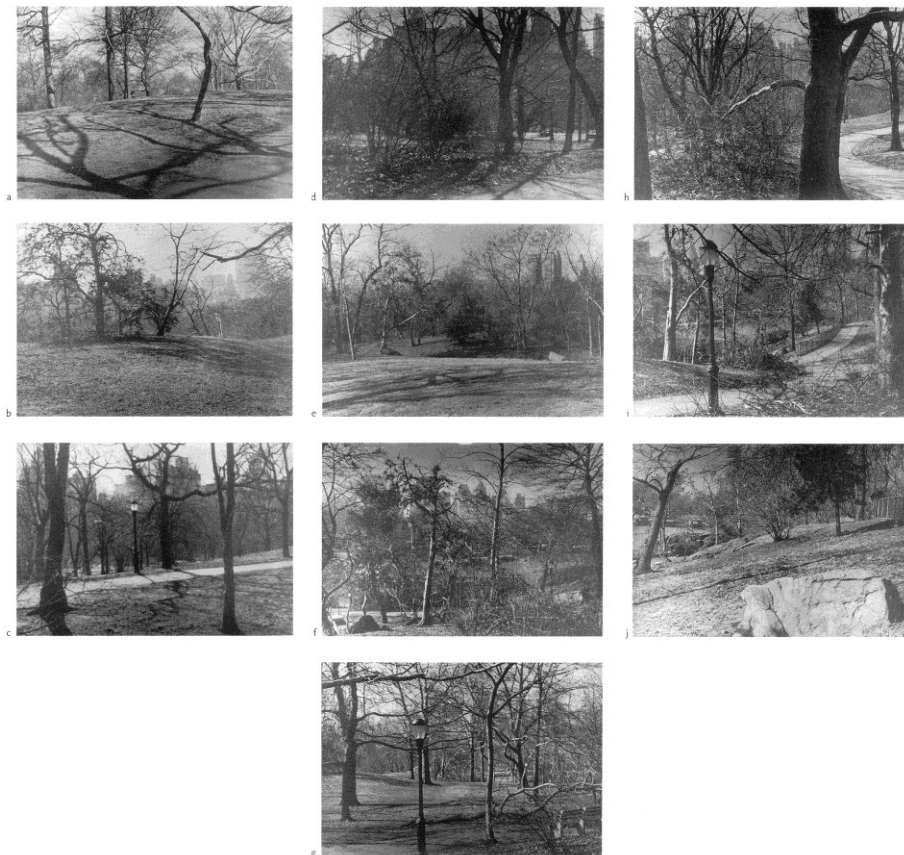
s'agisse pas d'une image unique mais d'une série, et la seconde, que le moment postphotographique, celui où les photographies sont réinscrites dans un autre programme, soit maîtrisé.

Cette dernière affirmation me permettra de revenir à la question de l'usage de la photographie par les artistes conceptuels. Mon hypothèse est que leur usage de l'appareil a été négatif, au sens où ils n'ont pas essayé de trouver de nouvelles manières de produire des images (rendus) optiques, ni d'améliorer le réalisme de l'appareil. Les œuvres qui m'intéressent ont une double caractéristique : d'un côté elles se servent des photographies pour produire une image qui délimite la portée informationnelle de la photographie en tant qu'image optique (délimitation par la négative de la black box photographique); de l'autre côté, elles se servent de cette stratégie pour reconsidérer les possibles stratégies photographiques pour rendre visibles les principes/formes qui structurent le réel, notamment les *autres programmes qui composent l'appareil photographique*, et les rendre ainsi manipulables (démontrer qu'ils ne sont pas des données objectives du réel mais des constructions). Pour ce faire, il s'agit non pas seulement d'étudier les productions optiques de l'appareil photographique mais des propositions sous-jacentes à leur production. C'est par cette opération (qui passe le plus souvent par le recours au langage) que les artistes conceptuels ont activé la photographie comme mode critique de connaissance. C'est sur ce principe méthodologique que j'établis ma filiation avec l'usage conceptuel de l'appareil photographique.

### **Un appareil photographique spécifique**

J'aime beaucoup *Duration Piece # 5* de Douglas Huebler pour son caractère abstrait. À chaque fois que j'y pense, je me situe dans un monde synthétique étrange. D'un côté, il y a ces photographies qui montrent une série de paysages ensoleillés de Central Park. Des images dont la banalité ne permet aucune psychologisation. Ce que je vois est ce que je vois, pour reprendre la maxime tautologique de Frank Stella. Ce sont des paysages réunis par une constante : l'absence de tout humain. Comme si le parc était une scène vide où tout peut se produire et me projeter dans une histoire. C'est cette caractéristique que j'aime car toutes les images se valent les unes les autres, tout en étant différentes, comme si chacune d'elles correspondait à un point de vue distinct qui permet d'observer la scène au même

moment. Mais elles équivalent la proposition de laquelle elles émanent : celle de Huebler d'utiliser la caméra photographique pour une activité pour laquelle elle n'a pas été conçue, enregistrer des sons au lieu d'images. C'est par cette impossibilité d'enregistrer une image acoustique<sup>16</sup> et simultanément de générer une image visuelle que le vide de la scène est accentué et rendu concret; comme si, pour reprendre l'opposition entre signifié et signifiant, l'impossibilité de rendre le signifiant significatif avec les moyens du médium choisi (qui n'est plus le langage seul mais aussi la photographie) crée un espace de réflexion.



**III. 4 :** Douglas Huebler, *Duration Piece #5, Central Park, New York, April 1969.*

Le texte qui accompagne cette série de photographies est : “During a ten-minute period of time on March 17, 1969, ten photographs were made, each documenting the location in Central Park where an individual distinguishable bird call was heard. Each photograph was made with the camera pointed in the direction of the sound. That direction was then walked toward by the auditor until the instant that the next call was heard, at which time the next photograph was made and the next direction taken.

The ten photographs join with this statement to constitute the form of the piece.”

<sup>16</sup> On peut considérer cette oeuvre comme une blague structuraliste : la relation arbitraire entre image acoustique (signifiant) et le concept (signifié) est démultipliée par le recours à la caméra photo qui produit une autre relation arbitraire entre le signifié (le chant d'oiseau) et un signifiant inattendu (l'image optique), et qui du coup expose l'arbitraire entre signifiant et signifié, arbitraire qu'il est impossible de saisir sans une connaissance de la loi qui l'institue.

Mais cette opération négative qui démontre l'arbitraire du choix de la photographie comme signifiant renvoie vers sa propre constitution : la question du statut illusionniste de l'image optique. L'espace impossible construit par Huebler ne commente pas seulement les failles constitutives de la photographie de représenter le réel, mais renvoie - et c'est cela qui est le plus fascinant dans cette œuvre - vers une des constituantes inconscientes de la photographie qu'est la perspective optique réifiée dans sa lentille. L'image que l'on voit quoiqu'elle ressemble au type d'images optiques que notre œil capte du réel est une illusion du réel, produite par des règles spécifiques. Dans ce modèle qui happe le spectateur par son illusionnisme, il n'y a pas de corps humain mais un œil artificiel situé au point de projection théorique de l'image. Si l'on revient au texte-programme de *Duration Piece #5* de Huebler, on se rend compte que le mouvement suggéré, celui qui produit le changement de perspective sur la même scène théorique est produit par le recours à un appareil humain autre que la vision : l'ouïe.

Le recours à l'ouïe ramène à la surface de la photographie son automatisme optique puisque l'ouïe – moteur générateur de chacune des photographies – est aveugle. En plus, puisque le positionnement spatial de l'appareil photo se fait par le recours à deux oreilles appartenant à un corps humain vivant, l'ouïe est instrumentalisée par le programme de Huebler. Ainsi, le photographe devient opérateur à qui a été refusé tout libre-arbitre, et dont la soumission à l'appareil reprogrammé par Huebler évacue même le caractère semi-automatique de l'appareil photographique. Ajoutons à ceci que Huebler mélange la séquence de photographies générées par les procédures qu'il utilise, ce qui détruit la possibilité de ramener à la surface, comme principe organisateur et explicatif, la relation entre les photographies. L'absence de signe visuel explicatif, qui reliait les éléments de cette série photographique, renforce le caractère vide de la scène photographiée et indique le recours à un type de lecture qui s'oppose au principe linéaire et séquentiel (syntagmatique) : c'est un modèle de lecture paradigmatique au sens où toutes les photographies, malgré leurs différences respectives, sont la répétition d'un même principe générateur. Les études de cas – Dibbets, Becher – reprennent cette évacuation du libre-arbitre de la prise de vue et déplacent leurs intentions vers l'écriture et l'invention de leurs méthodes de travail respectives. Dans leurs œuvres, le subjectif comme principe narratif et/ou explicatif de leurs images est mis en échec par l'introduction d'une objectivité qui fait

la démonstration indirecte de l'appareil de production visuel. Si Flusser affirme que la seule possibilité pour le photographe est de jouer contre l'appareil, dans les œuvres étudiées la soumission totale à l'appareil photographique devient moyen pour réfléchir les limites du paradigme visuel dans lequel ces artistes ont travaillé. Pour cette raison, leur travail n'est pas photographique pour la même raison que le travail d'un écrivain n'est pas crayonique, styloïque, ni celui d'un peintre – pinceautique. La photographie pour eux, au moins l'intérêt de leur travail, se trouve au niveau de la théorie de la vision qu'ils ont produite à l'intérieur de la discipline qui les réunit : les arts visuels, et par rapport à l'époque à laquelle ils ont œuvré. Mon intérêt pour cette approche systémique est qu'à l'intérieur de chaque système, qui est mis en place et qui correspond à une des œuvres étudiées, la procédure – par son caractère surdéterminé et expérimental – produit un espace homogène, généré par le protocole expérimental, qui transforme le concept de point de *vue* en dispositif analytique de réflexion. Cette homogénéité est locale, instrumentalisée pour produire une analyse, et par conséquent, malgré sa similitude avec l'espace cartésien des appareils en général, critiquée par Flusser : sa visée n'est pas le réalisme optique, mais la production d'un nouveau régime de documentation visuelle.

Le recours à l'œuvre *Duration Piece #5* de Douglas Huebler en plus d'annoncer les différents thèmes abordés dans la présente thèse (la relation entre langage et photographie, la distinction entre perspective optique et perspective synthétique et l'incidence sur l'image optique de la photographie, la limite informationnelle de l'image optique, le paysage comme espace parcouru au moyen de la photographie, point de vue arbitraire *versus* dispositif objectif d'observation) permet avant tout de faire ressortir ce qui unifie les différentes questions qui seront traitées : la question de la création de procédures photographiques de déambulation à travers le paysage, et surtout, la transformation du paysage en structure qui traduit sa spécificité en même temps qu'il permet la formalisation du concept de point de vue. L'enjeu est d'envisager de nouvelles stratégies artistiques de représentation qui transforment en scène un site donné, et qui inventent de nouvelles stratégies de documentation visuelle qui reposent sur la reconfiguration des sous-appareils qui constituent les appareils photographique, filmique et vidéographique. Si l'on revient sur les propositions de Flusser, ces stratégies reformulent les appareils mentionnés selon un

nouveau protocole, qui ne fait pas partie de leurs programmes respectifs, et les transforment en instruments informationnels spécifique, c'est-à-dire en systèmes explicatifs.

## **L'image du paysage post-industriel**

La présente thèse repose sur l'étude de pratiques photographiques dont le point commun est d'explorer la relation entre site de prise de vue, méthode de sa documentation photographique ou filmique et méthode de présentation de cette même documentation visuelle. Dans un esprit conceptualiste, les œuvres de Bernd et Hilla Becher et de Jan Dibbets ne montrent pas uniquement une image optique - de laquelle il est impossible de se défaire tant qu'on se sert d'une caméra -, mais montrent aussi le fonctionnement codé du système photographique qui se reflète dans la spécificité du site et/ou du motif choisi. Quel est l'enjeu? Le choix d'intégrer la spécificité fonctionnaliste ou historique du site de tournage en tant que variable déterminant la procédure de prise de vue et de présentation permet de retracer une transformation du genre paysage puisque le paysage n'y est plus la finalité sur laquelle porte la représentation, mais au contraire, il est un produit résiduel, induit par le caractère optique de la représentation photographique ou filmique. Ainsi, l'assujettissement de l'optique à la procédure de documentation des sites photographiés ou filmés, établit un fil directeur parmi les œuvres analysées, et démontre la mutation du genre paysage dans une modalité postindustrielle, qui peut être transposée de manière plus large à une logique post-conceptuelle de productions visuelles. Cette affirmation nécessite quelques explications.

Le paysage en tant que genre est marqué par sa mobilité : il est un des premiers genres à servir d'image (signifié) à cette nouvelle forme de pratique picturale, libérée de la contrainte *in situ* de la peinture, qui est le tableau de chevalet<sup>17</sup> (signifiant). Ainsi, le paysage est avant tout cette chose picturale qui peut être déplacée, car il existe un dispositif qui permet ce déplacement. Ce nouveau genre coïncide aussi avec la réorganisation spatiale et sociale entamée à la Renaissance et dont l'héritier est le paysage contemporain. Si la fin de l'ère féodale est associée à la perte de la stabilité du territoire et la disparition du pouvoir absolu de Prince, la nouvelle ère passe sous le signe de la circulation et du mouvement<sup>18</sup> : apparition de la finance moderne et de l'argent, circulation accrue

---

<sup>17</sup> Sur l'apparition moderne du tableau en tant que pratique libérée de la contrainte institutionnelle et *in situ* de l'église voir Victor Soichita (1999); sur l'institutionnalisation du genre paysage comme pratique artistique autonome, séculière, et basée sur un principe artistique entrepreneurial – libéré de la contrainte de la connaissance, mais basée sur le goût et aspiration des acheteurs – rendu possible par l'apparition d'une nouvelle classe d'acheteurs bourgeois se rapporter à l'article fondateur "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" de Ernst Gombrich (1971).

<sup>18</sup> Remarquons qu'un des premiers textes modernes est le récit de voyages de Marco Polo écrit en 1298, un guide commercial (et touristique avant la date), qui relate les découvertes et observations au cours de ses voyages de Venise jusqu'au cœur de l'empire chinois. Même si le récit de Polo n'est pas une image visuelle,



de biens, de services, de savoirs. Pour cette raison, il semble paradoxal que le genre paysage<sup>19</sup> soit marqué par son contenu visuel : sa définition explicite n'est-elle pas *une vue d'ensemble, d'un site, d'une étendue, d'un pays*, vue d'ensemble d'un site soumis à la logique optique et lié à un point de vue (position et distance) déterminé, alors que le niveau implicite de cette définition, même si elle renvoie toujours à un point de vue spécifique, est potentiellement infini et contingent au déplacement du peintre. Ainsi, si l'on retient la caractéristique de son genre, il repose sur une double infinité : infinité de points de vue sur n'importe quel site et un nombre potentiellement infini des sites. Pour cette raison, il est fondamental de dissocier la logique optique du paysage de la logique de son *genre*, la mobilité. Même si les premiers paysages sont associés à des vues sur des sites des nouveaux maîtres du territoire – les bourgeois –, en tant que contenu visuel, le site peut être n'importe quel autre site contingent à l'évolution de la fortune de celui qui le commande (ici au double sens du mot, en tant que peinture et en tant qu'organisation sociale) ou du déplacement du peintre professionnel ou amateur<sup>20</sup>. Un autre point doit être soulevé : le paysage ne se soumet pas au principe de la perspective synthétique, mais demeure avant tout une image optique qui échappe à toute rationalisation tant qu'il n'est pas entamé par un aménagement spécifique. Ce n'est qu'en insérant dans le paysage des ouvrages humains que le besoin de l'échelle et d'homogénéité spatiale se manifeste, mais encore une fois, cette opération transforme la centralité du paysage en un fond d'inscription de l'intervention humaine<sup>21</sup>. Un paysage réel ne peut être représenté par la perspective artificielle, et ce n'est qu'au moyen d'artifices optiques – instruments optiques, stratégies picturales

---

la similitude avec le genre paysage en tant que dispositif mobile d'observation et d'inscription mérite d'être soulignée puisqu'elle établit une relation implicite entre texte descriptif et description visuelle.

<sup>19</sup> Mon intérêt pour la superposition du paysage et du genre paysage repose sur le caractère contingent du paysage photographique tel qu'il se manifeste dans les œuvres choisies pour l'étude dans la présente thèse, puisque dans le genre paysage il existe bel et bien une pratique du paysage qui repose sur la reprise optique de ce que le peintre observe dans le paysage depuis le point de vue qu'il occupe. Cette circularité m'intéresse d'autant plus qu'elle renvoie vers un genre inférieur de peinture – en tant que contenu visuel basé sur l'observation et non pas sur les textes sur le respect desquels sont basés les conventions picturales de la peinture d'histoire. Cette dernière caractéristique m'intéresse particulièrement car elle permet d'établir un pont temporel avec la photographie et les stratégies extra-artistiques qu'elle a utilisées pour s'inscrire dans le champ de l'art comme le sont les stratégies antinarratives de l'art conceptuel.

<sup>20</sup> Cette pratique n'était pas uniquement le privilège des peintres, mais aussi des voyageurs fortunés qui produisaient des paysages au moyen de dispositifs optiques en voyageant à travers le monde. Dans un autre optique, cette banalisation des savoir-faire est étudiée par Gombrich (1971) qui souligne que l'une des originalités du nouveau genre est qu'aussi bien le peintre que les potentiels acheteurs créent un nouveau type de liberté : pour le premier, faire la démonstration d'un savoir-faire et d'une originalité, pour les seconds, le droit d'affirmer un goût séculier, non informé, ni connaisseur, mais qui repose sur la conviction bourgeoise de l'intuition dans le jugement de goût.

<sup>21</sup> Cette proposition doit être relativisée car il existe deux types de perspectives utilisées par les ingénieurs : la perspective à projection centrale et les différentes perspectives de projections parallèles. La distinction est au niveau du traitement de l'espace visuel : dans le cas de la projection centrale, l'espace est infini et homogène, alors que dans le second cas, les perspectives à projection parallèles décrivent des ouvrages sans les mettre en rapport visuel les uns avec les autres puisque l'espace circonscrit est local.

comme le recours à des contrastes entre ombres et lumières ou le recours au flou – qu’il est possible de représenter son échelle et reproduire son image<sup>22</sup>.



III. 5 : Phillip James de Loutherbourg, *Coalbrookdale by Night*, 1801.

Les premiers paysages industriels s’inscrivent d’autant mieux dans la ligne optique de la peinture. Ce nouveau type d’images, liées à une révolution technologique, transforme la logique classique du paysage en tant que chose naturelle au profit de la visualisation de nouveaux processus liés à la modernité industrielle comme la fumée et le feu, qui créent de nouveaux défis et possibilités pour l’invention picturale : possibilité de voir la nuit que permet le feu ou impossibilité de percevoir en profondeur.

L’histoire de l’art a produit une multitude de points de vue sur le concept de paysage : approches iconographique, institutionnelle, politique. Ces lectures ne retiendront pas mon attention ici, car la logique du présent texte est orientée vers une étude spécifique des concepts de protocole et de

---

<sup>22</sup> J’élimine de la discussion le jardin car c’est un genre qui met au centre l’aménagement de l’espace au moyen de la perspective centrale, mais où le point de vue préétabli (même quand c’est une série de points de vue qu’il s’agit de découvrir et explorer) renvoie à l’organisation féodale de l’espace même si le parcours se rapproche des effets discutés (une discussion indirecte est la discussion sur l’anamorphose et l’aménagement d’un site lors de la discussion du travail de Jan Dibbets dans le chapitre 2). Un autre type de jardin, le jardin savant comme les jardins de plantes médicinales peut être cité à titre d’exemple plus proche de mon propos, mais cette discussion me semble redondante à la lumière des exemples discutés.

dispositif (interface) et leur lien avec le concept de paysage en tant que forme plastique<sup>23</sup> permettant d'asseoir une pratique artistique de l'image en mouvement. Je me situe plutôt dans une autre tradition, plus proche de l'étude des médias, qui a abordé le paysage en tant que rapport entre vision et infrastructures<sup>24</sup>. Cette tradition se situe dans un mouvement postindustriel et le *post* ici se situe dans deux logiques liées, mais distinctes. La première est littérale et le *post* renvoie vers l'organisation de l'espace tel qu'il a été hérité de l'époque industrielle. Le paysage n'est plus un site unifié que l'on peut contempler comme un tout, mais au contraire, le paysage est un ensemble de sites distincts reliés par différentes technologies de transport – train, voiture, internet – et en constante transformation. Cette première logique repose sur le concept d'infrastructure, l'infrastructure étant définie en tant *que static object that frames flow*<sup>25</sup> et le paysage est postindustriel, car généré par un nouveau paradigme de point de vue en constant glissement sur l'espace. La vision optique et le point de vue n'étant qu'un sous-appareil parmi l'ensemble de sous-appareils qui produisent une image synthétique de ce qui est observé indirectement à travers la logique du réseau de circulation : le paysage classique devenant, ainsi, le résidu optique de ce qui est au-delà de l'infrastructure qui a produit le point de vue.

Dans la seconde logique, le *post* renvoie au travail que l'on doit faire dans le nouveau type de paysage généré par les infrastructures. Ces infrastructures sont rarement explorables à pied comme le sont les points de vue dans le paysage traditionnel. Leur accès repose sur l'utilisation et la manipulation de différentes *interfaces* – cette partie d'un moyen de transport qui permet de le contrôler – qui ne produisent des vues qu'indirectement : aucun moyen de transport n'a été inventé dans un but esthétique de production de vues inusitées même s'ils ont été investis de qualités esthétiques dès leurs premières utilisations pour transporter des voyageurs<sup>26</sup>. Si avec les premiers moyens de transport industriel, les commandes – qui définissent aussi un nouveau concept de travail

---

<sup>23</sup> Je reprends ici le concept de *plasticité* proposé par Catherine Malabou (2004). Pour l'auteure, la plasticité se définit par trois principes qui opèrent simultanément : prendre une forme, donner une forme, réorganiser une forme. Comme on le verra plus loin dans le présent texte, la photographie, en tant que principe fondateur de l'image numérique moderne, peut être pensée non pas uniquement comme prenant la forme — les images produites —, principe que Malabou associe à l'organisation tardive du capitalisme postindustriel sous la forme d'un éloge à la flexibilité, mais la photographie peut être aussi pensée comme donnant la forme – dans le cas où le dispositif est inversé et permet de projeter une idée dans le paysage.

<sup>24</sup> Se rapporter à Bernard Comment (1993) sur les panoramas, W. Schivelbusch (1990) sur le train, Schwarzer (2004) sur la voiture, le train, l'avion, Marc Desportes (2005) sur l'infrastructure dans une optique d'ingénieur, Antoine Picon (1998, 2010) sur l'ordinateur comme nouveau paradigme d'organisation des connaissances, Silva et Frith (2012) sur les interfaces mobiles et l'avènement du GPS comme nouveau paradigme positionnel, Agamben (2006) pour un point de vue philosophique sur le concept de dispositif dans un esprit post-foucauldien, Alexander Galloway (2012) sur le concept de protocole comme modèle post-optique par excellence où la position est interne et potentiellement changeante à l'intérieur du réseau de circulation.

<sup>25</sup> Shannon et Smets (2010), p. 14.

<sup>26</sup> Schivelbusch, *op. citée*, p. 57-74.

postindustriel, car il ne s'agit plus de travailler en manipulant des outils dans le but de produire des objets matériels, mais d'instruments qu'il s'agit de surveiller, manipuler, et surtout de déchiffrer afin de pouvoir contrôler l'outil mécanisé avec lequel on travaille – si, donc, les commandes étaient uniquement aux mains d'opérateurs spécialisés, dans la période appelée postindustrielle, la manipulation constante d'outils d'information est devenue le *modus operandi* de toute personne qui exerce une activité. Le postindustriel étant marqué par la capacité d'accéder, manipuler, renvoyer l'information.

La distinction entre infrastructure et interface comporte une différence d'échelle. Si l'infrastructure est composée de tous les sous-appareils qui la composent, ainsi que des règles qu'il faut respecter, l'interface est ce qui permet de circuler dans cette infrastructure. Ici, la distinction entre superstructure, infrastructures, règles de comportement et moyens de transport devient presque impossible à faire, car les quatre sont intimement liés, et il n'est possible de les distinguer qu'au niveau de leurs fonctions respectives. Depuis l'avènement de l'automobile jusqu'à l'ordinateur en tant que modèle général pour toutes les interfaces qui nous connectent au reste du monde, le concept de travail s'est transformé, et nous sommes devenus des machinistes postindustriels. C'est à ce niveau que se fait la jonction entre paysage et travail postindustriel : le paysage n'est plus uniquement l'image d'une vue d'ensemble, d'un site, d'une étendue, d'un pays, mais aussi l'information qui permet de le traverser. Si l'on reprend l'opposition traditionnelle entre figure et fond, dans le paysage postindustriel, l'information pertinente, celle que l'on peut déchiffrer et utiliser devient interface, figure d'un nouveau genre, alors que l'ensemble d'informations considérées signifiantes ou non, forme un fond, un paysage qu'il s'agit de pouvoir déchiffrer à chaque instant selon le changement de point de vue et de position de celui qui le parcourt. Ainsi, dans la nouvelle esthétique du paysage postindustriel marquée par sa mobilité, il est nécessaire de distinguer le moyen de transport (qui produit le point de vue optique glissant) de l'intention, puisque c'est l'intention qui permet de décrire dans le réseau un motif.

J'utilise expressément ici le concept de motif pour évoquer le sens non visuel du motif, en tant qu'intention, qui, simultanément, renvoie à une logique structurale. Ainsi, en évoquant le motif, il ne faut pas essayer de le voir comme une figure optique, mais plutôt comme un schéma qui permet de percevoir les relations entre les parties, leur caractère structural, en d'autres termes les jonctions qui en le décrivant lui donnent une image<sup>27</sup>. À la lumière de ce qui vient d'être dit, je voudrais

---

<sup>27</sup> La représentation de l'organisation séculaire du nouvel ordre social, en dehors des canons iconographiques, peut être retrouvée dans la discussion du travail de Piero della Francesca par Michael Baxandall. Ce qui est intéressant dans son argument est qu'il évoque un méta-niveau de visualité dans le travail de Piero qui repose

revenir au paysage et au travail postindustriels, mais en faisant un parallèle avec la bibliothèque et sa principale interface, le catalogue. L'augmentation exponentielle d'imprimés suite à l'invention de la presse a eu pour effet l'introduction des premiers catalogues, dans les bibliothèques, dont la finalité était à la fois de permettre le classement des ouvrages, et de les rendre facilement identifiables selon certains critères de recherche. La nouvelle organisation relève de la disponibilité, de l'accessibilité et non pas de l'optimisation classique/newtonienne de l'espace et du temps. Comme le propose Antoine Picon, ce n'est pas la distance la plus courte qui importe, mais la possibilité de connecter dans un même réseau/système toutes les destinations possibles et probables. La forme n'est plus chose exogène, mais endogène, générée par le contexte qui détermine le champ qui circonscrit le problème à résoudre, en d'autres termes, *il ne s'agit plus de cartographier des objets, des dispositifs, des structures, mais de cartographier des occurrences, des événements, des situations*<sup>28</sup>. Le catalogue n'a pas pour finalité la production d'une relation continue entre ouvrages, mais des relations entre ouvrages évoquées par les mots-clés, les sujets, et autres listes informatives qui proposent un parcours discontinu dans la bibliothèque.

Ceci m'amène à mon dernier point qui est la dimension implicite dans l'opération de montrer, de voir, le dispositif d'organisation entre parties, et pour ce faire je voudrais recourir encore une fois à la relation entre art conceptuel et photographie. Une définition matérialiste de l'art conceptuel dans le champ des arts visuels serait : toute pratique artistique dont la finalité n'est pas la production d'objets matériels – peintures, sculptures –, mais la visualisation des processus qui permettent à une œuvre d'exister. Dans cette définition, l'œuvre coïncide avec le travail réalisé par l'artiste dans le but d'exécuter son idée d'œuvre, mais ce travail, au lieu de se réifier dans un objet, se matérialise dans les différents traces – cartes, textes, pensées, instructions, schémas, diagrammes, photographies, vidéo... – qui documentent le processus de production de l'œuvre et le stabilisent dans une nouvelle forme qui relèverait d'un paradigme nouveau. *Thus the challenge is how to make something out of nothing* comme le propose Alexander Alberro<sup>29</sup>. Dans cette logique de dématérialisation de l'objet traditionnel de l'art, la photographie, mais aussi le film et la vidéo,

---

sur sa connaissance de la géométrie et de l'arithmétique, connaissance que le peintre partageait avec ceux de ses contemporains qui usaient au quotidien de ces instruments théoriques d'analyse : les marchands italiens du XVe siècle. Ainsi, l'appréciation d'une peinture ne repose plus uniquement sur la connaissance des conventions de la haute culture, mais sur les conventions et règles qui relevaient de l'organisation concrète de la culture marchande de l'époque et dont l'expression passait par la capacité de percevoir les proportions à l'œuvre dans la représentation et mis à l'œuvre dans l'usage de la perspective synthétique. Dans son argument, Baxandall oppose *composition*, en tant que reprise visuelle de la rhétorique et par conséquent au langage, à *commensurazione*, en tant que science et sensibilité au caractère mathématique et géométrique, tel qu'exprimé par les ratios entre les différentes figures présentes dans l'image. Baxandall, *op. citée*, p. 107-116.

<sup>28</sup> Picon (2010), p.194

<sup>29</sup> Norvell (2001), p. 7.

occupent une place particulière parmi les différentes stratégies de documentation, car elle crée l'effet de transparence.

Cette distinction entre stratégies de documentation mérite un éclaircissement d'autant plus que l'art conceptuel est souvent associée à une approche anti-visuelle privilégiant le texte au détriment de l'image. Mais il faut constater que la variété de documents peut et doit être séparée en deux groupes distincts : la première, qui relève d'une inscription manuelle, et la seconde, d'un enregistrement mécanique. Si la première catégorie est intimement liée à la pratique de l'écriture au sens large, un schéma ou un diagramme étant considéré comme autant une écriture qu'une phrase, la seconde catégorie de documents est le résultat d'une action semi-automatique d'enregistrement d'une image optique. Cette différence ontologique préserve, malgré les revendications de coupure radicale avec les formes artistiques précédentes – ici, à entendre surtout l'expressionnisme abstrait –, un lien avec un certain savoir-faire s'inscrivant dans les différents champs qui ont influencé par leurs méthodologies le concept d'écriture des artistes conceptuels. Tout schéma, diagramme, texte, inscription sur une carte, notation temporelle... relève d'un savoir écrire ou d'une inventivité scripturale, alors que la production de l'image photographique repose sur un mécanisme non humain. C'est la raison pour laquelle le caractère semi-automatique de la production photographique demeure le point de rupture avec le concept de savoir-faire artistique. Même quand les artistes ont exploré les règles photographiques de captation de la lumière, approche restée relativement rare – les artistes conceptuels préférant se servir dans leur majorité de la photographie comme d'un *dumb copying device* personnifié par l'appareil photographique jetable –, et donc, ont manipulé la caméra, leur travail a été perçu et assumé, en tant que tel mais aussi par eux-mêmes, comme ayant évacué toute subjectivité, la subjectivité étant la garantie de la valeur artistique de toute démarche dans le paradigme qui précède les années 1960-70 et où le respect et la connaissance des codes demeure la ligne de démarcation entre art et non-art et est la stratégie par excellence d'inscription dans le champ de l'art. C'est probablement cette raison qui a incité certains artistes à utiliser la photographie de manière intransitive, comme je l'ai proposé dès les premières pages de cette introduction. Par intransitive, j'entends un recours à la photographie qui n'est pas uniquement de l'ordre de la stabilisation documentaire d'une performance – stratégie qui permettait à la fois de garder une trace d'une œuvre éphémère ou de permettre sa dissémination dans les lieux de consécration de l'art comme les magazines spécialisés –, mais des stratégies où la photographie était conçue comme partie intégrante de l'ensemble de moyens avec lesquels l'œuvre a été

produite<sup>30</sup>. Dès lors, s'il est impossible pour ne pas dire illégitime de vouloir distinguer le processus de sa documentation, il faut également accepter que l'écriture n'est jamais neutre quant aux moyens utilisés pour sa transcription. Si l'on accepte cette proposition, il s'agira d'étudier les œuvres conceptuelles utilisant la photographie pour identifier et étudier l'articulation entre appareil de production et intention exprimée par les œuvres, et non comme simple documentation. À la lumière de ce que je viens de proposer, à savoir que la photographie a été utilisée en tant que technologie artistique à part entière, il est possible de percevoir la portée de la rupture conceptualiste non seulement au niveau de la production artistique mais également de situer cette rupture dans une perspective plus large qui englobe également la transformation technologique de la société occidentale. Ce n'est qu'en acceptant que le travail artistique a été informé par la mutation du concept de travail dans une logique postindustrielle, orientée vers la production d'information, qu'il est possible de percevoir dans la photographie, mais aussi dans les stratégies de sa présentation, les processus inhérents à la pensée de l'œuvre, une nouvelle esthétique basée sur des codes qu'il s'agit de déchiffrer dans la partie des sous-appareils au-delà de l'optique. C'est dans cette logique que la photographie s'inscrit comme héritière des différents dispositifs optiques mobiles qui permettent la description d'une organisation sociale basée sur la circulation.

Un mot sur la raison d'être de l'*Annexe*. Si la partie thèse me permet de discuter, réévaluer et situer dans une tradition plus large que les années associées à l'art conceptuel les trois œuvres choisies pour leurs relations exemplaires entre photographie, paysage et travail artistique en tant que pratique informée, l'*Annexe* a pour but d'établir de manière indirecte un dialogue entre ces trois œuvres et ma propre pratique. Ainsi, dans l'*Annexe* sont présentés les protocoles de travail, qui permet de décrire les œuvres non pas en tant qu'objets autonomes, mais selon les procédures qui ont généré les projets. Je résous ainsi un problème de description inhérent aux œuvres conceptuelles : comment non pas décrire l'image et ses composantes iconiques ou symboliques, mais plutôt rendre

---

<sup>30</sup> Je suis conscient que l'utilisation que je fais du concept d'intransitivité à l'endroit de la photographie conceptuelle est antagoniste à son emploi usuel quant à son rôle dans l'art conceptuel. Pour la majorité des auteurs, la photographie est exactement l'opposé de l'intransitivité c.-à-d. qu'elle est transitive puisqu'elle permet de documenter un processus et de lui donner une image selon les contingences du contexte de la réalisation de l'œuvre. Sans vouloir invalider cette idée, j'insiste sur le fait qu'il est nécessaire de penser la photographie comme intransitive dès le moment où l'œuvre a été pensée et conçue pour la photographie. Ce n'est qu'au prix de cette circularité qui réfléchit sur la place de la présentation de l'œuvre au moyen du média qui lui a permis d'être réalisée et conçue, et non pas de n'importe quel média qui permettrait sa reproduction, qu'il est possible de percevoir la portée du paradigme conceptualiste. En résumé, certes, la définition d'un média est exactement sa transativité, mais que devient-elle quand elle est mise en boucle au moyen du concept cybernétique de *rétroaction* si prisé par les artistes de l'époque? Insister sur la transativité de la photographie reviendrait à enlever le droit à la parole aux artistes, alors que les élaborations théoriques autour de leur approche visaient exactement la mise en échec du rôle du commentateur non informé, comme les journalistes ou les critiques d'art, qui ont fait fortune en expliquant au public les enjeux inhérents de leurs œuvres.

sensibles les enjeux qui ont amené à la réalisation d'une proposition théorique particulière, dont la démonstration se fait par l'œuvre même. Ainsi, *l'Annexe* fonctionne comme le lieu de traduction des précédents historiques et des enjeux théoriques en une pratique des arts visuels qui s'inscrit dans une tradition conceptuelle. Il fonctionne également comme lieu de vérification des hypothèses et de reformulation du genre paysage, lieu situé entre la théorie et la pratique.

### **Méthode, hypothèse, choix du corpus et organisation des chapitres**

Pour l'analyse de chaque étude de cas, je reprends une même structure composée de trois étapes : 1/ l'identification du contexte ou site spécifique dans lequel est utilisée la photographie; 2/ présentation de la procédure de prise de vue ainsi que du dispositif de présentation des résultats photographiques générés par la procédure; 3/ examen du choix des procédures de prises de vue et de leurs dispositifs respectifs de présentations des résultats (l'appareil utilisé) en tant qu'ils réfléchissent le site/contexte de prise de vue, et examen de la manière dont, réciproquement, la spécificité du site informe le concept d'appareil. Cette approche en boucle rétroactive permet de réécrire le site – en fusionnant sa spécificité contextuelle et historique avec la méthode de description employée – et de formuler ainsi une théorie du paysage en tant que lieu de production de connaissances sur l'organisation contemporaine du réel.

### **La méthode : l'approche procédurale du minimalisme comme modèle artistique pour la pratique de la photographie**

En retenant du modèle de la protophotographie le double usage des images – comme des symboles mathématiques permettant un jeu, et comme images illusionnistes facilitant l'adhésion à un modèle social - revenons vers le corpus et plus spécifiquement la méthode de travail commune aux œuvres : la composition non-relationnelle. Je débute le chapitre suivant avec une discussion plus détaillée des origines et des enjeux sous-entendus par cette approche. Pour l'instant, je propose le survol qui suit afin de soutenir mon argument.

La composition non-relationnelle a été mise en place par des artistes qui ont travaillé à la limite de la peinture et de la sculpture, et elle a permis de générer des œuvres au statut ambigu, situées entre l'objet-image et l'objet-schéma : objet-schéma puisque la procédure génère une série d'états physiques qui se trouvent ainsi réunis ; objet-image puisque la procédure est littéralement exprimée, moulée dans l'objet qui devient démonstration



physique, visuelle. C'est pour cette raison que la photographie m'intéresse, car en tant que représentation, la photographie repose sur la combinaison de deux types de signes - l'icône et l'index – icône, car elle ressemble à la chose transformée en image, index, car elle garde une relation de contiguïté avec cet objet. Mais ce que permet l'approche procédurale est d'élargir le côté indicial – au-delà de l'équivalence imposée par la lentille entre la chose captée et la photographie – et d'introduire le langage sous forme de programme ayant permis la production de la photographie. La fonction du langage permet la reformulation des paramètres et conventions qui structurent un contexte, ici, la discipline artistique, où le langage n'est pas obligatoirement textuel, mais visuel. Sa fonction est de formuler une proposition qui permet l'élaboration d'une méthode de travail basée sur l'expérimentation afin de satisfaire les exigences formelles formulées par la proposition, qui vise l'établissement de nouveaux paramètres disciplinaires.

Dans l'exemple que j'étudie plus tard dans la thèse – les *Stripe Paintings* et les *Shaped Canvases* de Frank Stella – la proposition à laquelle Stella soumet sa pratique picturale est issue d'une question simple : qu'est-ce qu'une peinture et qui sont ses constituantes de bases? et comment peut-on les instrumentaliser afin de produire une œuvre qui dépasse l'opposition entre forme et contenu, entre signifié et signifiant? La réponse à la première question est : la peinture et le canevas; la réponse à la seconde : par la maîtrise du motif visuel inscrit sur la surface du picturale. À partir de ces deux réponses, la proposition qu'il formule est : puisque c'est le motif visuel dans sa double relation, d'abord à la peinture (la trace du pinceau) et ensuite à la surface du canevas (qui accueille cette trace), qui contrôle la structure picturale (visuelle) finale, comment faire une peinture qui résout la relation entre trace picturale et contenu visuel du tableau? Étant donné que la question initiale a été posée par Stella en tant que réaction contre l'arbitraire compositionnel du geste pictural de l'expressionnisme abstrait, sa proposition de travail visait l'établissement des paramètres d'une pratique picturale qui évacue cet arbitraire en tant que seule convention qui équilibre la surface du tableau. D'où le « non » de la méthode : la méthode non-relationnelle, non pas parce qu'il n'y a pas de relation entre éléments, mais parce que la relation provient d'un système, et non pas de l'arbitraire qui selon Stella et ses collègues de l'époque ne pouvait être que le reflet des conventions que les peintres avaient assimilé et transformé en seconde

nature<sup>31</sup>. Les résultats issus de cette proposition de travail ont non seulement établi le champ d'expérimentation qui a défini la pratique picturale de Stella mais aussi servi de point d'origine du minimalisme, et du lien qu'on lui connaît avec le conceptualisme de la génération suivante d'artistes.

### **Hypothèse et justification du choix du corpus : une nouvelle géométrie optique comme moyen de représenter le paysage**

Puisque, à la lumière de ce que j'ai établi précédemment comme espace de réflexion pour les pratiques étudiées, je considère que ce qui les réunit est leur caractère expérimental – contexte spécifique traduit par un protocole de prise de vue –, je me permets d'établir une symétrie entre composition non-relationnelle et photographie. En combinant composition non-relationnelle (traduite par le protocole de prise de vue) et photographie (en tant que produit optique de la procédure), on se retrouve avec un objet optique spécifique qui est la fusion entre les deux (procédure et optique), mais dont le double caractère est oblitéré par le passage par l'appareil photographique. Ce que produit ultimement la rencontre des deux appareils – la procédure et la photographie – consiste dans le fait que le caractère systémique de l'appareil photographique est remplacé par le protocole de prise de vue. Étant donné que le protocole est ce qui spécifie la série photographique finale, on peut affirmer que la série, en représentant la procédure, expose indirectement le caractère systémique de la photographie, ce qui transforme le concept même de représentation. Même si cette opération a un côté abstrait, invisible, la possibilité de la formaliser, de la nommer, lui donne déjà une présence. Ainsi, ce que je propose d'étudier est l'implication du passage d'une géométrie projetée dans l'espace sous forme d'objets minimalistes (abstrait) à une géométrie descriptive qui transforme le réel en image minimaliste (à travers la série).

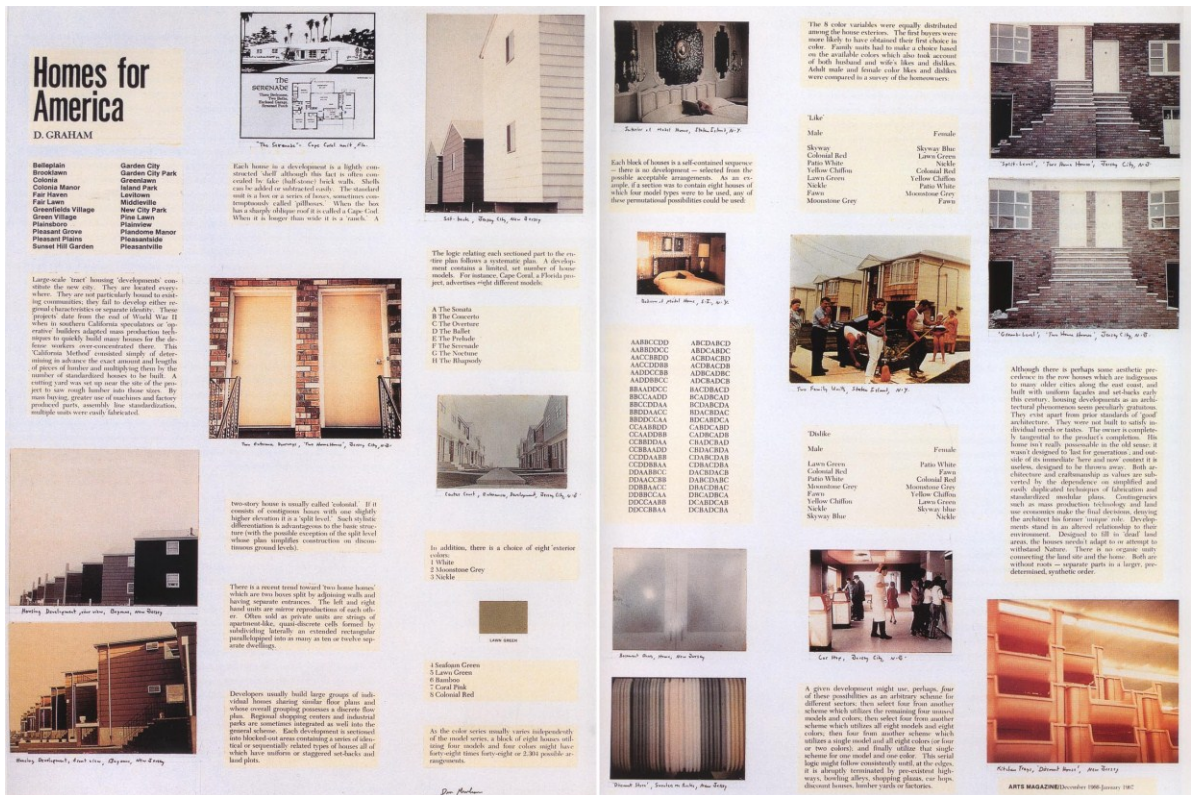
Le nouveau type d'image issu de cette approche a ceci de spécifique, et ce sera la raison du parallèle que j'établirai plus tard avec le modèle d'Alberti, que les photographies, ayant chacune leur point de vue propre, se trouvent réunies dans une structure de présentation (la grille) dont l'unicité compense le caractère variable de leurs points de vue respectifs – alors que chez Alberti, le point de vue est unique et que c'est lui qui unifie la surface du tableau. Ainsi, la grille des Becher expose-t-elle la combinaison entre une géométrie

---

<sup>31</sup> Bruce Glaser (1966).

projective (points de vue des différentes photographies) et une géométrie descriptive (point de vue en constante transformation sur la grille).

C'est l'existence de cette perspective hybride, issue du modèle procédural photographique, qui me permettra de proposer un concept de paysage en tant que rencontre de points de vue différents, paysage qui n'exprime plus la stabilité mais la constante renégociation de l'espace entre intérêts hétérogènes mais unifiés par leur coexistence à l'intérieur d'un même système, la société industrielle et postindustrielle.



III. 6 : Dan Graham, *Homes for America*, 1966.

Le projet est conçu en tant qu'article. Le texte explore le langage des brochures promotionnelles des maisons de banlieue et joue sur la variation et les permutations qu'offre ce type de construction dans le but d'individualiser chacune des demeures possibles par le choix entre aspects extérieurs, configurations intérieures ou choix et combinaisons de couleurs possibles.

### Hypothèse antinarrative

L'art conceptuel constructiviste, en tant qu'héritier du minimalisme procédural de Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre..., produit des objets qui résistent à un décodage linéaire et causal. D'où le problème de les lire et de les interpréter comme quelque chose d'autre qu'un exercice abstrait qui joue des paradoxes de la

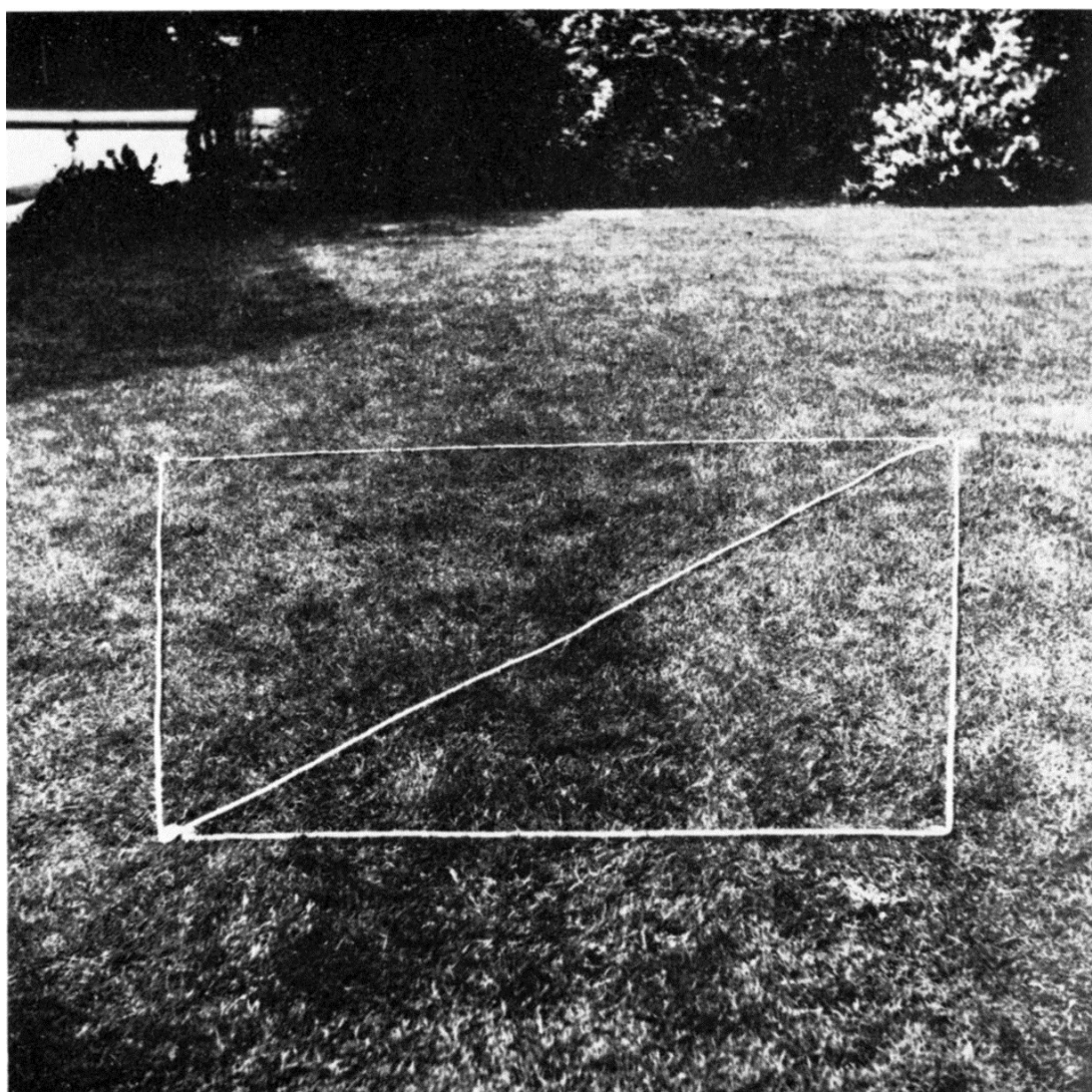
décontextualisation. Pour un spectateur, une œuvre photographique de Robert Barry, Mel Bochner, Douglas Huebler, Jan Dibbets, demeure opaque car ce qui est donné à voir est paradoxalement un vide optique (au sens où le mécanisme optique réifié par la lentille propose des images de la réalité mais desquelles le réel est évacué au profit d'un espace schématique ou mental soutenu par la procédure qui est de l'ordre de l'image schématique). La durée déterminée par le passage d'une image à l'autre (Huebler, Ruscha) ou dans la mise en relation entre les éléments informationnels dans une seule image (Dibbets, Bochner) doit être perçue comme un espace analytique. L'art conceptuel a besoin d'échapper au jeu de démonstrations des paradoxes d'évacuation du réel au profit de la construction d'un nouveau régime de réalité issu de la nouvelle organisation sociale (héritière de l'industrialisation en tant que méthode de globalisation et de facilitation du passage entre espaces hétérogènes).

### **Organisation des chapitres**

L'organisation des chapitres s'articule autour de l'analyse de trois études de cas chacune s'adressant à l'une des trois composantes de l'appareil photographique : le caractère photosensible de sa surface chimique, le caractère mécanique de l'obturateur, et le caractère optique de l'image photographique où le recours à la procédure spatiale de prise de vue interrompt le paradigme du point de vue unique hérité d'Alberti.

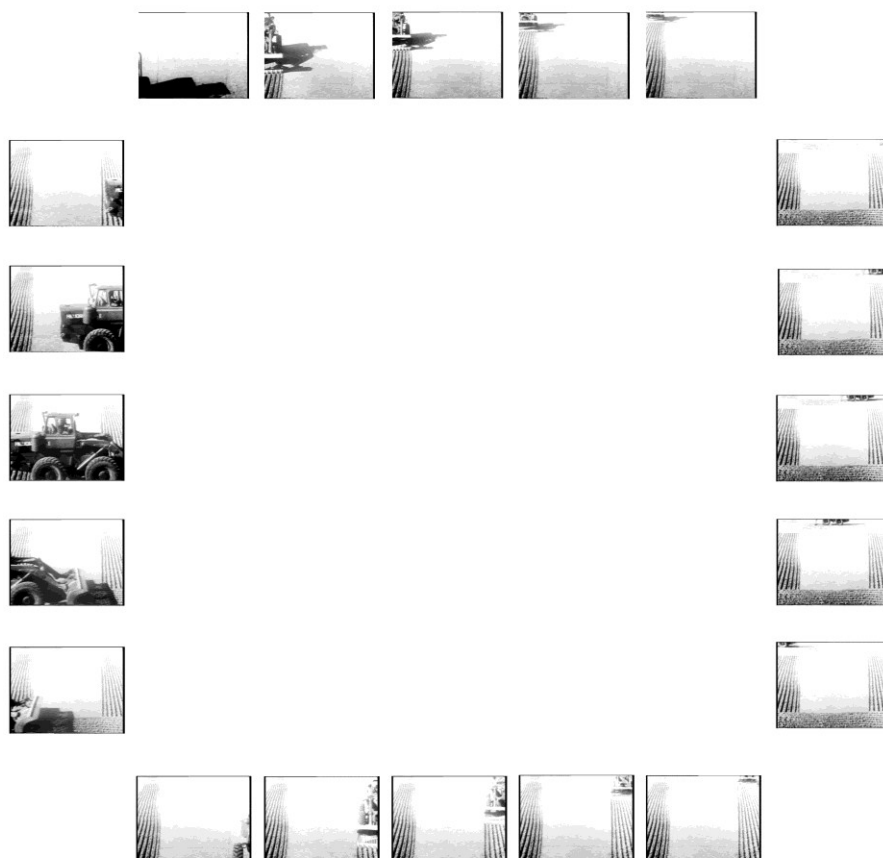
Dans le premier chapitre, j'étudie la série d'œuvres *Corrections de perspective* de Jan Dibbets réalisée entre 1967 et 1969. Les *Corrections de perspective* consistent en des photographies d'interventions éphémères qui relèvent du dessin et de la sculpture – inscrites à même le paysage ou dans des architectures – réalisées dans le seul but de les photographier. Leur spécificité est que leur forme ne renvoie pas à une proposition visuelle autonome mais aux figures géométriques prédéterminées pour la photographie. De ce fait, le rapport indiciel entre objet/situation et photographie est annulé puisque le photographique l'emporte sur la chose photographiée. Même si la photographie comporte une figure, ce qu'il s'agit de voir n'est pas une chose autonome mais ce que cette figure donne à voir : la rencontre entre surface photosensible et la logique optique de l'image photographique.

L'instrument qui me permettra l'analyse des *Corrections de perspective* est l'approche non-relationnelle de la peinture minimaliste de Frank Stella. L'utilité de cette approche est qu'elle permet de construire une théorie de la surface picturale en tant que chose plastique qui informe le caractère visuel de la peinture considérée comme la combinaison de trois appareils distincts : la peinture en tant que matière, le pinceau en tant que marqueur, et le canevas en tant que support. En croisant le procédé pictural de Stella avec le procédé photographique, je vais démontrer que Dibbets a su échapper au caractère normalisé du rendu photographique et l'instrumentaliser dans un but narratif qui affirme le caractère codifié de la photographie et non pas sa transparence en tant que fenêtre sur le monde.



III. 7 : Jan Dibbets, *Correction de perspective Rectangle avec une diagonale*, 1967, 108,5 x 108,5 cm.

Le second chapitre traite de la version filmique des *Corrections de perspective*, le film *12 Hours Tide Object with Perspective Correction* que Dibbets réalise sur une plage en Hollande. Le film consiste en la documentation de la réalisation d'une *correction de perspective*, et sa destruction par la montée des eaux. J'étudierai le film en tant que photographie animée qui documente sa propre production. Ce qui m'intéressera en particulier est comment Dibbets a su formaliser visuellement la relation entre les trois composantes de la photographie – surface photosensible, obturateur, projection lumineuse – , et comment cette formalisation a donné lieu à une œuvre qui montre le caractère synthétique du paysage hollandais par la stucturalisation d'une figure invisible dans le film : la digue en tant que limite entre culture et nature.

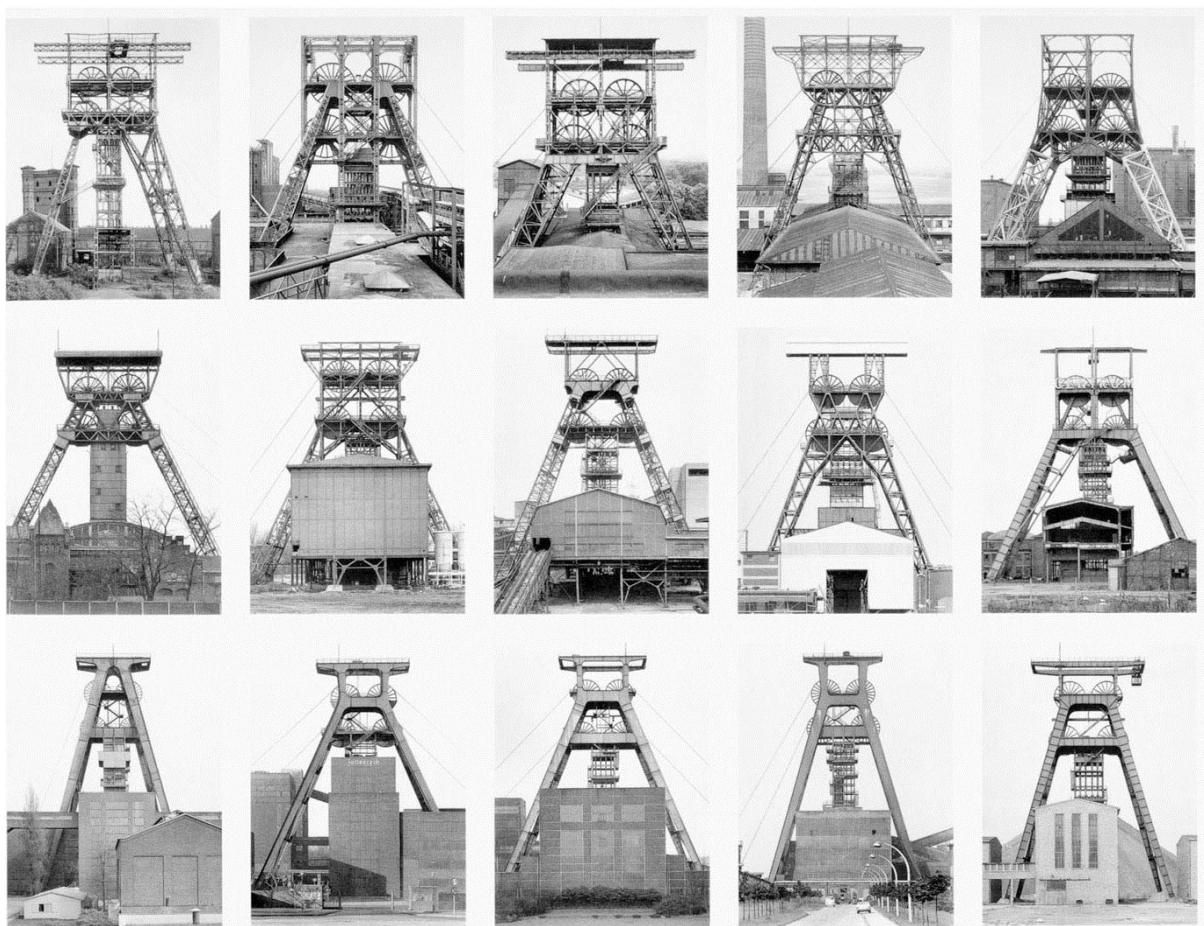


**III. 8** : Reconstruction des quatre séquences de la construction du motif visuel dans le film *12 Hours Tide Object with Perspective Correction*.

Les mouvements verticaux le long de l'écran sont représentés à l'horizontale, et les horizontaux à la verticale, afin de permettre une meilleure visualisation de la relation entre espace et temps.



Dans le troisième chapitre, j’aborde une autre approche photographique procédurale : le travail sériel de Bernd et Hilla Becher. Je m’intéresserai particulièrement à leur méthode de travail, qui vise l’homogénéisation entre photographies afin de les rendre comparables par le recours à la standardisation du motif visuel commandant leurs grilles de présentation photographique. Par cette discussion, j’introduirai le concept de grille comme principe organisationnel aussi bien chez Alberti que chez les Becher. La comparaison avec Alberti me permettra de discuter le caractère systémique des deux modèles, chacun basé sur le recours à des opérateurs géométriques et spatiaux, et d’affirmer que la grille, combinée avec la procédure de prise de vue, se transforme chez les Becher en machine informationnelle abstraite.



**III. 9** : Bernd et Hilla Becher, *Chevalements*.

Cette conclusion me permettra d’étudier comment l’approche des Becher reformule le genre paysage et l’adapte à sa nouvelle spécificité : celle d’être en constante transformation,

en fonction des besoins changeants d'une société organisée selon les principes issus de la culture industrielle, dont l'origine remonte à la naissance, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, de la mine industrielle moderne en Allemagne<sup>32</sup>.

En conclusion, je ferai la synthèse des enjeux soulevés par les œuvres étudiées et je considérerai en particulier comment ils éclairent le concept de paysage en tant que produit issu de la culture industrielle et postindustrielle. À travers le travail des Becher, de Huebler et de Dibbets, j'établirai les paramètres d'une pratique artistique qui s'inscrit dans la tradition de l'art conceptuel telle que formalisée par ces artistes et qui réfléchit sur le concept de site et d'histoire. Il s'agit d'une approche qui non seulement explore le concept de documentation, mais aussi reformule le concept de description au moyen de ces technologies semi-automatiques de production d'images que sont la photographie, le film et la vidéo. Je m'intéresserai particulièrement à la formalisation rendue possible par le recours à la procédure, et son incidence sur le concept de représentation en tant que visualisation des processus qui ont été considérés comme invisibles ou irréprésentables tant que l'art conceptuel ne leur a pas donné une identité. Sur la base de la discussion des dispositifs de production et de monstration des images technologiques, ainsi que de mon hypothèse qu'ils transforment le concept de représentation, j'établirai un dernier parallèle transhistorique entre l'approche procédurale de la photographie conceptuelle et le dispositif de Brunelleschi. Mon objectif est d'étudier ce dispositif de démonstration et de circonscrire le glissement du paradigme perspectiviste vers le paradigme post-conceptuel de représentation introduit dans le champ de l'art à la fin des années soixante par les artistes conceptuels. Le choix de Brunelleschi repose sur l'innovation qu'il introduit dans la construction d'un nouveau type d'image, en nette rupture avec les paradigmes visuels du Moyen Âge et de l'Antiquité, et dont la présentation inaugurale a été faite par un dispositif particulier de démonstration qui exposait – en les inversant – les moyens par lesquels ces nouvelles images objectives avaient été créées.

---

<sup>32</sup> Mumford, 1950, p. 67-77.



# Chapitre 1 : Apprêter le site de prise de vue des *Corrections de perspective* de Jan Dibbets

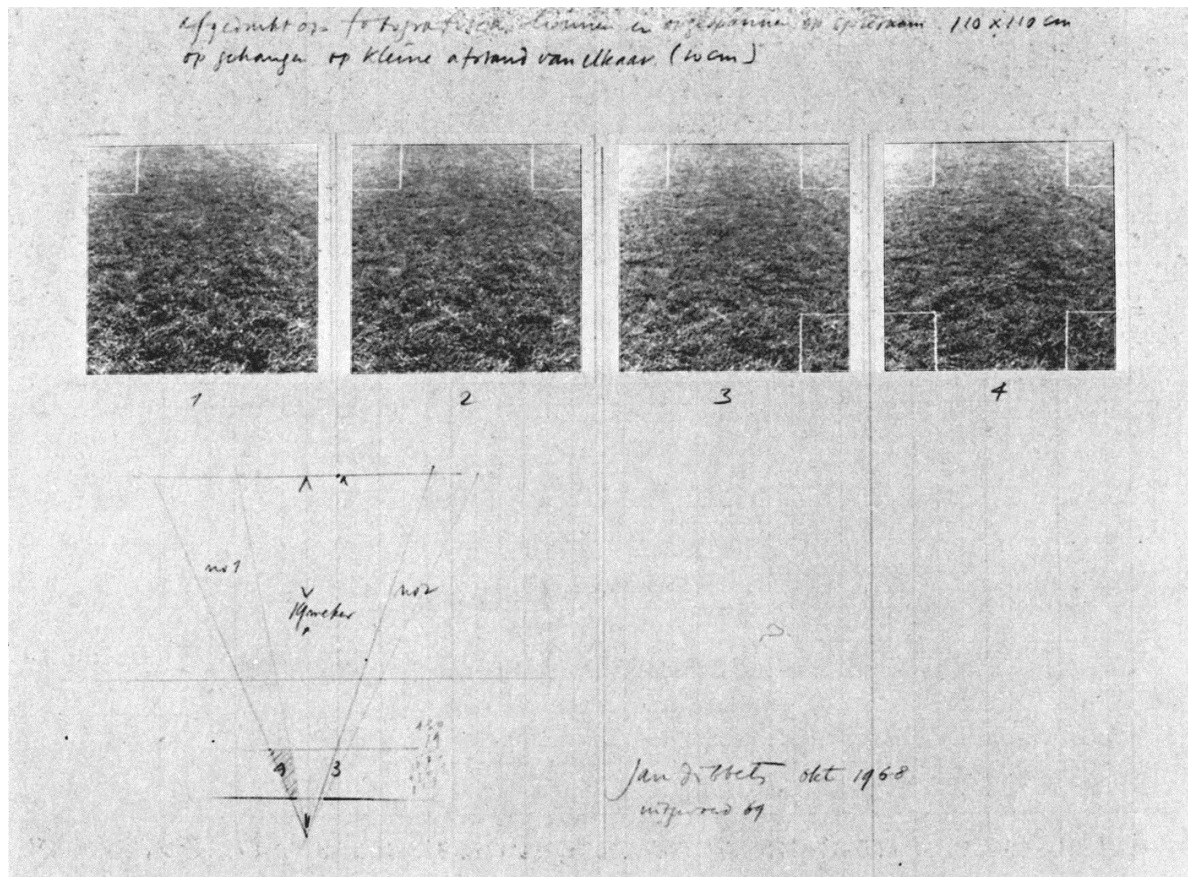
“The fact that one can produce likeness of an object with a certain degree of accuracy by means of photography is seen from the process itself, a coincidence that is not accidental. A photograph does not produce an image, it registers gradations of light (the eye does the same, but it does more than that). That it has to be an object that is represented by this method of registration is due only to the fact that light, reflected by material (the object), becomes indirectly visible. The sensitized plate, however, plays an entirely passive role. The relation between the light images, which are fixed chemically, and the objects which reflect the light, is entirely causal. That is why the photograph is not only uninvolved in the image it show us - it is also anonymous. No amount of refined lightening arrangements, compositions, or blow-ups can possibly make the photograph transcend the tyrannical indifference of the procedure.”<sup>33</sup>

L'hypothèse principale explorée dans le texte qui suit est que les figures photographiques de Dibbets citent ouvertement le vocabulaire minimaliste et, plus précisément, déplacent les questions soulevées par les peintures produites par Frank Stella dans la période 1959-1965 du champ de la peinture et de la sculpture minimaliste vers le champ de la photographie. J'explore alors dans la première partie du chapitre les enjeux d'un déplacement de l'approche non-relationnelle, synthétisée par Stella à la base des pratiques minimalistes, et adaptée au caractère optique de la caméra photographique par Dibbets. Les questions auxquelles je m'intéresserai à répondre, et qui mènent vers les autres questions fondamentales de ma thèse sur la place de la procédure dans l'établissement d'un espace synthétique/systémique supplémentaire au caractère optique de l'image optique, sont : si, au moyen de l'approche non-relationnelle, les minimalistes renvoient vers la matérialité concrète des matériaux et les conventions soutenant leur emploi pour la réalisation de leurs œuvres, quelle sera l'implication au niveau de l'image photographique de la réactivation de l'approche non relationnelle? Quelle est la relation entre figure photographiée et le fond qui

---

<sup>33</sup> Marcel Vos, « Photography and the Work of Jan Dibbets », dans *Jan Dibbets* (catalogue d'exposition), Amsterdam: Stedelijk Museum, 1972, non paginé.

la supporte? Comment fonctionne la temporalité récurrente des œuvres minimalistes et comment permet-elle de relire le statut de l'image photographique?



III. 10 : Jan Dibbets, *Correction de perspective - 1, 2, 3, 4*, 1968, 34 x 43 cm.

Ceci m'amènera dans un deuxième temps à questionner le statut du site photographique dans les *Corrections de perspective*. Il est largement admis que les *Corrections de perspective* reposent sur l'usage de l'anamorphose<sup>34</sup>, assomption sur laquelle je reviendrai d'une manière plus détaillée dans le chapitre. Étant donné que Dibbets se sert de la technique de l'anamorphose pour produire ses *Corrections de perspective*, la piste que j'explore porte sur les enjeux de l'évacuation de la performativité spatiale de l'anamorphose – pour qu'il y ait anamorphose, il faut que le spectateur se déplace dans l'espace qui fait face à la peinture afin d'établir le point depuis lequel la figure se donne dans sa forme préméditée. À partir du constat de la coïncidence entre point de vue

<sup>34</sup> L'anamorphose est une figure qui semble déformée tant qu'elle n'est pas observée d'un point de vue prédéterminé, point qui n'est pas soumis au mode frontal de contemplation d'une peinture, mais qui établit un site d'observation alternatif, souvent en biais par rapport au point d'observation frontal.

photographique et point anamorphique, je ferai l'hypothèse que le site performatif (de la représentation) dans les *Corrections de perspective* ne peut être déconnecté de l'instrument qui a rendu possible cette fusion : la caméra comme instrument optique. L'enjeu photographique, comme je voudrais le démontrer, est que, par cette opération, Dibbets expose une caractéristique fondamentale de la photographie en tant qu'image semi-automatique : celle de ne pas comporter en soi un code déterminant un point de vue. En étudiant deux modalités de présentation des *Corrections de perspective* dans le contexte de deux expositions d'art conceptuel – l'exposition tenue à l'université Simon Fraser à Vancouver (1968) et le projet télévisuel de Gerry Schum *Land Art* (1969), je défendrai la position que Dibbets propose une nouvelle stratégie d'exposition des images optiques produites par les machines visuelles que sont les caméras photographiques et/ou filmiques et vidéographiques.

### **Questions sur l'enjeu de la méthode et tentative de définition du minimalisme**

Il existe deux stratégies distinctes pour tenter une définition du minimalisme mais qui fonctionnent toutes les deux de manière presque symétrique, en miroir : l'une repose sur l'étude des intentions et des revendications esthétiques des artistes associés à ce mouvement ainsi que sur l'identification des outils et des méthodes qu'ils ont mis en place pour réaliser leurs intentions; l'autre passerait par l'identification des nouveaux procédés utilisés par ces artistes pour ensuite étudier quelles sont les répercussions de ces procédés sur le concept d'œuvre. La première stratégie a l'avantage d'instaurer un temps historique causal et l'écriture d'une histoire où les faits s'expliquent par eux-mêmes. Mais son désavantage est de produire des explications qui se rapportent uniquement au passé. D'autre part, la certitude d'une telle histoire est constamment cautionnée par l'interprétation des faits explicatifs auxquels nous avons eu recours, et le moindre changement d'interprétation risque de modifier le modèle, l'histoire retracée. D'où mon intérêt pour la seconde stratégie, celle qui commence par l'étude des changements dans les manières de faire pour remonter aux motifs et aux intentions. L'intérêt de cette seconde méthode historique repose sur sa portée explicative. À première vue, elle est symétrique avec la première, puisqu'elle permet de constater les manières de faire et de s'en servir pour confirmer les intentions. Mais l'attrait principal de la stratégie des procédés est qu'elle ne

s'arrête pas à l'explication du passé : elle sert également de point de départ pour étudier les transformations du champ étudié, et ces transformations, même si elles constatent la mutation du passé, permettent de penser sinon le futur, au moins les possibilités offertes par ces transformations d'agir dans le présent. D'où mon choix, dans le cadre de la présente thèse, d'opter pour l'étude des procédés pour pouvoir envisager les inventions esthétiques comme des moments d'ouverture, de potentialités qui n'ont pas été retenues par l'histoire, mais qui ont eu juste quelques moments d'ouverture. C'est le cas de l'appropriation des méthodes minimalistes de travail par Jan Dibbets et leur déplacement du cadre de la peinture et de la sculpture vers celui de la photographie<sup>35</sup>. L'autre aspect qui m'intéresse, et dans lequel je reviendrai dans la dernière partie de la thèse, est la discussion des enjeux de la réactualisation de ces pratiques non retenues par l'histoire dans une pratique artistique actuelle.

Le débat a souvent été principalement centré sur les effets induits par le caractère procédural des œuvres minimalistes, dont la littéralité et la théâtralité<sup>36</sup> sont associés à une absence de transcendance, ces œuvres renvoyant uniquement à leur propre matérialité — où la couleur, la peinture, les matériaux utilisés apparaissent pour ce qu'ils sont et non pas comme moyens référentiels. Aussi, la discussion a été orientée vers les enjeux spatiaux de l'espace de présentation : l'œuvre en tant que stratégie de sensibilisation du spectateur à l'espace qu'il occupe, que ce soit l'espace architectural ou, de manière indirecte, l'espace institutionnel, ou encore l'espace propre du spectateur. Cependant, il me semble primordial de revenir en détail sur la procédure afin de dépasser la proposition que le caractère procédural des œuvres minimalistes n'est qu'une tentative d'insurrection contre l'arbitraire de l'expressionnisme abstrait<sup>37</sup>. Cette lecture ne fait que répéter un certain modèle de l'histoire de l'art qui voit dans chaque mouvement artistique de la modernité une attitude avant-gardiste qui tente de liquider les conventions qui la précèdent; alors que ce qui est le plus intéressant et qui demeure « au delà de la surface » de ces œuvres et de leurs effets visuels immédiats, est le caractère *systemique* de l'espace procédural minimaliste. Il

---

<sup>35</sup> Il faut tenir compte du fait que dans les années soixante, la photographie n'est pas encore un procédé associé au champ artistique, d'où le recours à des stratégies hybrides de construction d'une identité à travers les autres disciplines.

<sup>36</sup> Michael Freid, « Art and Objecthood », *Artforum*, Juin 1967, pp. 12-23.

<sup>37</sup> Rorimer (2001), p.81.

m'apparaît fondamental de questionner le type de moyens représentationnels offerts par ce nouveau type de spatialité pour étudier l'espace dans lequel nous vivons et qui subit des transformations constantes selon les nouvelles politiques et technologies qui le forment.

Pour cette raison, je commence par une discussion de la pratique picturale de Frank Stella, qui est souvent choisie comme point de rupture et d'établissement du minimalisme. Ceci me permettra d'étudier comment la reformulation minimaliste du concept de composition a été transposée du champ de la peinture (et du minimalisme) dans le champ de la photographie par Dibbets. Enfin, puisque je soutiens l'hypothèse qu'il faut *voir* la procédure dans les photographies issues de cette procédure, j'établirai un parallèle avec un autre modèle de construction d'espace qui superpose à une construction (géométrique) une image optique : le modèle de la perspective d'Alberti. Je reviendrai en détail sur ce point, mais pour donner un premier élément de réponse, je dirai que le choix de confronter ces deux espaces procéduraux issus d'époques différentes ne provient pas uniquement de leur caractère systémique ; il s'agit aussi de la volonté d'envisager la forme d'une représentation dans laquelle l'indétermination spatiale de l'image optique (de la photographie, le film, la vidéo) serait résolue par l'établissement d'un rapport entre site de prise de vue et image optique.

### **Du motif visuel au plan systémique : éléments de la géométrie<sup>38</sup> de Frank Stella**

Le point d'origine du minimalisme est le plus souvent associé à deux séries de peintures de Frank Stella, réunies toutes deux par une méthode commune : l'approche non-relationnelle. La première de ces séries, réalisée dans la période 1958-59, porte le nom de *Stripe Paintings* (peintures de bandes), et la seconde, qui est une mutation de la première, s'intitule *Shaped Canvases* (canevas auxquels on a donné une forme). Les titres de ces peintures se rapportent à leur mode de production, lequel est à son tour le produit d'une question méthodologique à laquelle Stella a été confronté en tant que peintre :

« There are two problems in painting. One is to find out what painting is and the other is to find out how to make a painting. The first is learning something and the second is making something.

---

<sup>38</sup> Définitions : 1. Partie des mathématiques qui a pour objet l'étude des figures. 2. Configuration régulière d'une chose, de ses parties. (Dictionnaire en ligne de l'Académie française; consulté le 5 janvier 2013).

One learns about painting by looking at and imitating other painters. I can't stress enough how important it is, if you are interested at all in painting, to look and to look a great deal at painting. There is no other way to find out about painting. After looking comes imitating. In my own case it was at first largely a technical immersion. How did Kline put down that color? Brush or knife or both? Why did Guston leave the canvas bare at the edges? Why did H. Frankenthaler use unsized canvas? And so on. Then, and this was the most dangerous part I began to try to imitate the intellectual and emotional processes of the painters I saw. So that rainy winter days in the city would force me to paint Gandy Brodies as a bright clear day at the shore would invariably lead me to De Staels. I would discover rose madder and add orange to make a Hofmann. Fortunately, one can stand only so much of this sort of thing. I got tired of other people's painting and began to make my own paintings. I found, however, that I not only got tired of looking at my own paintings but that I also didn't like painting them at all. The painterly problems of what to put here and there and how to do it to make it go with what was already there, became more and more difficult and the solutions more and more unsatisfactory. Until finally it became obvious that there had to be a better way.

There were two problems which had to be faced. One was spatial and the other methodological. In the first case I had to do something about relational painting, i.e., the balancing of the various parts of the painting with and against each other. The obvious answer was symmetry – make it the same all over. The question still remained, though, of how to do this in depth. A symmetrical image or configuration symmetrically placed on an open ground is not balanced out in the illusionistic space. The solution I arrived at, and there are probably quite a few, although I know of one other, color density, forces illusionistic space out of the painting at constant intervals by using a regulated pattern. The remaining problem was simply to find a method of paint application which followed and complemented the design solution. This was done by using the house painter's technique and tools.»<sup>39</sup> - *The Pratt Lecture*, 1960.

Étant donné que la première partie de la question, celle des influences, a été élaborée ailleurs<sup>40</sup>, je voudrais dans ce qui suit m'arrêter sur les résultats concrets, issus de la méthodologie picturale évoquée dans le dernier paragraphe de précédente citation. Les *Stripe Paintings* et les *Shaped Canvases* sont des tableaux dont l'intégralité (*all over*) du champ pictural (*field*) est recouverte par la répétition d'un même élément pictural : une bande de peinture de largeur et de couleur constantes. Les tableaux de la première des séries, les *Stripe Paintings*, sont exécutés par le recours à la couleur noire<sup>41</sup>. Les bandes

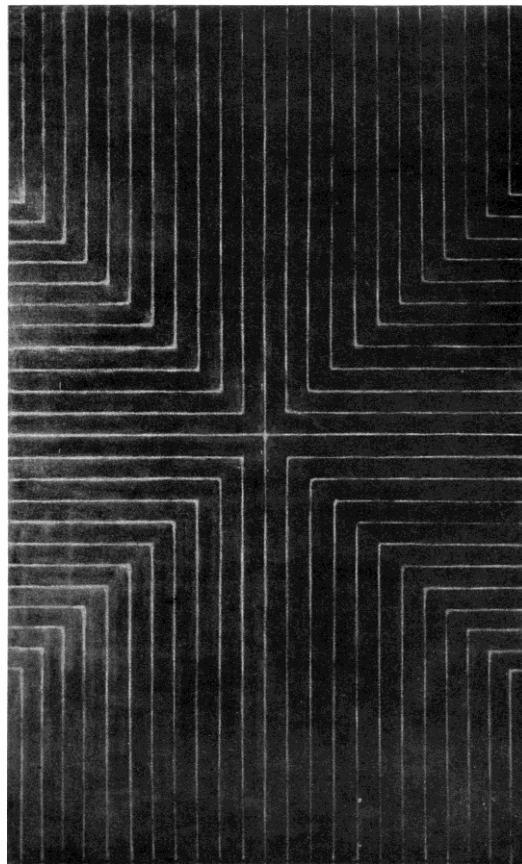
---

<sup>39</sup> Cité dans Meyer (2001), p.193.

<sup>40</sup> Pour une mise en contexte historique des enjeux de la pratique de Stella par rapport aux pratiques picturales de l'époque, se rapporter à Meyer (2001); pour une discussion sur les aspects méthodologiques de Stella en réaction à l'Expressionnisme abstrait, se rapporter à William Rubin (1970); et pour une appropriation de la pratique de Stella dans le but de l'ancrer dans l'approche moderniste, se rapporter à Michael Fried (1965).

<sup>41</sup> À vrai dire, cette série s'intitule *Black Paintings*, mais aujourd'hui on se rapporte à elle en fonction de la méthode utilisée pour sa réalisation, et non pas pour la couleur, qui demeure un fragment de cette méthode.

sont peintes à la main ce qui rend leurs bords irréguliers<sup>42</sup>, et chaque bande, de la largeur d'un pinceau de peintre de bâtiment, mesure 2,5". Chaque bande est repeinte trois à quatre fois afin d'homogénéiser la couche de peinture et la rendre ainsi le moins expressive possible, et surtout pour faire décoller le motif visuel du canevas. L'épaisseur des cadres sur lequel sont tendus les canevas de ces tableaux est d'environ 3", épaisseur plutôt importante, mais délibérément choisie par Stella pour sa fonction visuelle : faire décoller la surface peinte du mur<sup>43</sup>. Le design de chaque tableau est conceptualisé avant sa réalisation, ce qui, combiné aux autres aspects matériels de sa méthode picturale, transforme le peintre Stella en *machine qui fait de la peinture*.



III. 11 : Frank Stella, *Die Fachne hoch*, 1959, 309 x 185 cm.

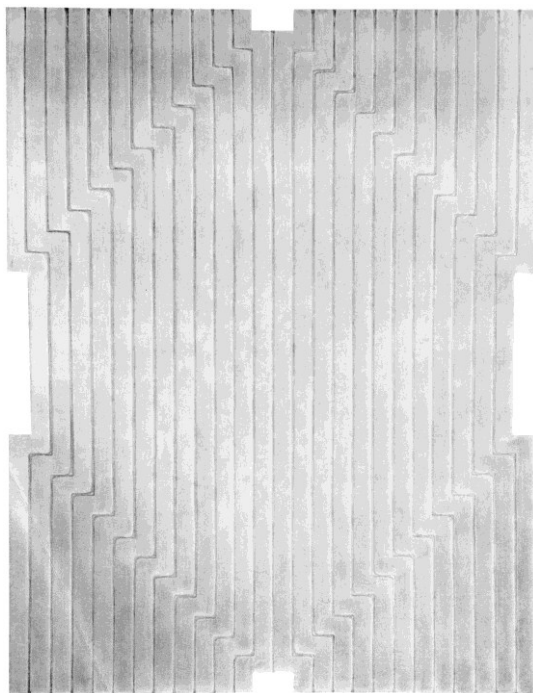
Les schémas des motifs visuels qui recouvrent les *Black Paintings* sont obtenus par les permutations entre deux positionnements des bandes de peintures par rapport au cadre : soit

---

<sup>42</sup> Rubin(1970), p. 21. Pour la suite de la discussion je m'appuierai sur cet ouvrage, étant donné qu'il demeure la référence concernant la méthode picturale de Stella.

<sup>43</sup> *Op. citée*, p.15.

les bandes sont parallèles aux bords du tableau, soit elles sont approximativement parallèles à ses diagonales, soit une combinaison entre les deux. Si le recours au *all over* assure l'homogénéité du champ pictural (ce qui est contenu entre ses bords), il introduit une indétermination par rapport à son échelle qui ne se remarque pas dans le cas des tableaux exécutés entièrement à partir de bandes parallèles aux bords (puisque par métonymie la bande réitère la fonction du cadre et fait coïncider l'intégralité du motif), mais cette indétermination devient flagrante dans le cas de l'usage de bandes qui ne sont plus parallèles aux bords du tableau. Dans ce dernier cas, lors de la transposition du motif schématisé sur la surface du tableau, le cadre ne contient que quelques motifs (complets), alors que le reste du tableau ne contient que des fragments du motif (bandes de peintures). Si on imagine que le motif s'étend au-delà des bords du tableau, la seule hypothèse possible est qu'il forme un plan infini. Par ricochet, dans le cas des motifs construits uniquement de bandes parallèles aux bords, la coïncidence entre module et cadre (champ du tableau) n'est qu'un cas particulier de la relation entre motif visuel et cadre où champ pictural et module visuel coïncident. C'est cette indétermination – de la relation entre la silhouette/contour du tableau et motif visuel – que tentent de résoudre les *Shaped Canvases*.



**III. 12** : Frank Stella, *Marquis de Portago*, 1960, 235 x 182 cm.



Les *Shaped Canvases* reposent sur la même méthode de construction que les *Stripe Paintings* à deux exceptions près. La première, de moindre importance, correspond à une libération de la couleur noire par l'usage d'autres couleurs pour peindre les bandes. La seconde exception, qui donne à la série son nom, pousse plus loin la logique de structuration du tableau en étendant la préconceptualisation du motif visuel à la forme-même du champ pictural. Pour la réalisation des *Shaped Canvases*, Stella ne se satisfait plus de la seule conceptualisation du motif visuel et de sa transposition sur le canevas, rectangulaire par convention, mais invente le motif visuel simultanément avec la forme (silhouette) du plan pictural. La nouvelle procédure consiste en l'élimination des zones qui ne peuvent contenir l'intégralité schématique du motif visuel, et génère ainsi l'unité entre motif visuel et cadre du tableau. Le seul paramètre qui n'est pas pris en charge par la procédure est la taille du tableau puisque la répétition du motif peut générer un plan infini.



III. 13 : Frank Stella, Vue d'exposition, galerie Leo Castelli, 1960.

## Les enjeux de l'approche non-relationnelle

À partir du constat que la méthode de Stella produit des tableaux holistiques, je voudrais éclaircir une question qui semble à première vue paradoxale : en quoi consiste le caractère « non-relationnel » de la peinture de Stella, et pourquoi y insister, si sa méthode de travail repose sur la création d'une relation systémique qui fixe les rapports entre toutes les parties (aussi bien conceptuelles que physiques) de ses tableaux ?

La réponse de Stella semble transparente : l'intérêt de cette méthode est qu'elle permet d'échapper à la nécessité d'équilibrer les différentes parties du tableau. Cette réponse sous-entend que le qualificatif *non-relationnel* renvoie au caractère visuel de la peinture et non pas à son caractère procédural/holistique. L'ambiguïté, pour ne pas dire la contradiction, de la position de Stella – de choisir un nom pour sa méthode qui se réfère au caractère optique de la peinture, et non pas à son caractère systémique – a été perçue par Rubin. La solution qu'il envisage<sup>44</sup> est de réfuter le caractère géométrique de la peinture de Stella, et d'insister sur l'idée que l'approche de Stella est issue « du caractère synoptique du *all-over* » et, par conséquent, n'est en aucun cas à rattacher à la peinture géométrique — surtout que, dans cette dernière, les figures géométriques sont balancées à la surface du tableau par des choix arbitraires<sup>45</sup>. Avec cette remarque, Rubin pointe vers deux choses : d'abord, le choix du terme géométrique pour rassembler différentes pratiques, uniquement parce qu'elles usent de figures régulières, est malheureux puisque ces peintres ne produisent pas des figures mais imitent des figures géométriques. La conséquence de cette affirmation pour la peinture géométrique est que son caractère abstrait et anti-illusionniste n'est qu'apparent, et qu'au contraire, la peinture géométrique est illusionniste mais ce qu'elle imite n'est pas le monde que les yeux voient, mais les figures qui composent le monde/discipline géométrique. Mais surtout, le passage par le caractère systémique du *all-over* permet à Rubin de situer la pratique de Stella comme l'aboutissement de la peinture moderniste qui depuis Manet vise la reformulation des conventions picturales<sup>46</sup>. Je reviendrai dans les deux sous-sections

---

<sup>44</sup> *Op. citée*, p.21-32.

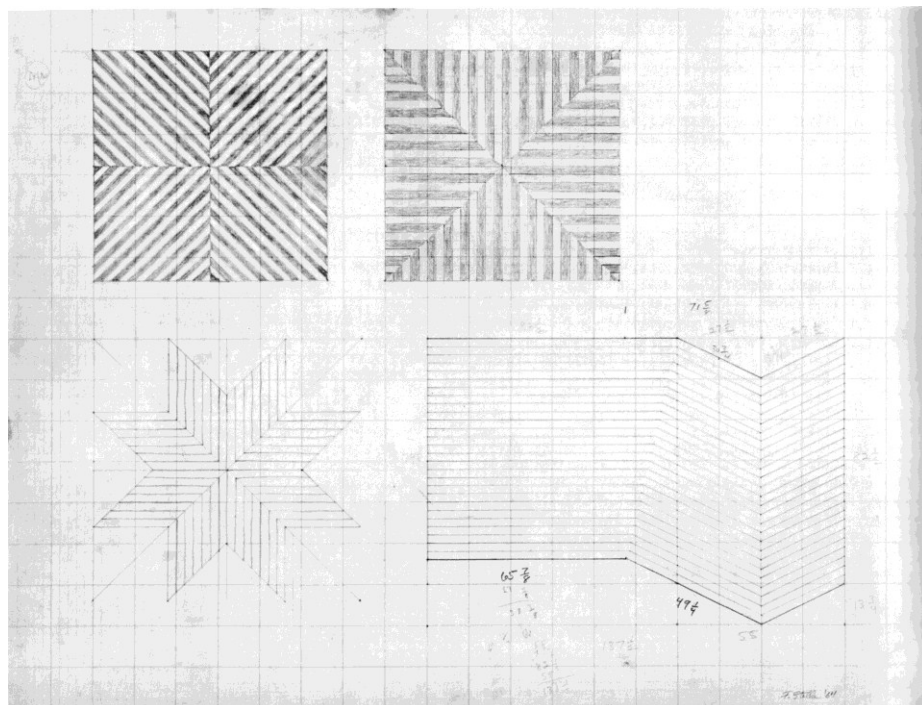
<sup>45</sup> Dans une entrevue de Bruce Glaser avec Stella, Judd et Flavin, Stella et Judd se positionnent négativement envers toute la tradition géométrique européenne, qu'ils considèrent empreinte de conventions et de choix esthétiques. Battcock (1968), pp. 148-164.

<sup>46</sup> Fried (1965), p.43 : « ... paintings are nothing more than a particular sub-class of things, invested by tradition with certain conventional characteristics (such as their tendency to consist of canvas stretched across

suivantes sur la formule « approche non-relationnelle », et je proposerai de la remplacer par composition relationnelle afin de souligner son caractère synthétique, en opposition au caractère optique.

**Visualiser la structure des peintures de bandes au moyen du « dessin négatif » ou dissoudre le dessin dans la peinture**

Mais revenons au tableau, ou plutôt au prototype du tableau composé de bandes et à l'affirmation de Stella qui dit vouloir garder (à la surface du tableau) la peinture « aussi bonne qu'elle était dans la boîte »<sup>47</sup>. Il est permis de prendre Stella à la lettre puisque chaque bande est peinte de telle façon que toute trace d'expressivité est évacuée de sa surface. Mais à partir du moment où le tableau est composé d'une multitude de bandes, une question se pose : comment distingue-t-on aussi bien les bandes entre elles que la structure du tableau comme un tout (la relation entre toutes les bandes qui le composent) ? C'est à ce niveau qu'intervient le concept de « négatif » qui caractérise la pratique du dessin de Stella. J'emprunterai de nouveau l'argument de Rubin.



III. 14 : Frank Stella, *Untitled*, 43 x 56 cm.

---

a wooden support, itself rectangular in most instances) whose arbitrariness, once recognized, argues for their elimination. »

<sup>47</sup> Meyer (2001), p. 121.

Même si Stella peint les bandes à la surface du canevas, l'espace interstitiel entre les bandes est perçu en tant que dessin pour deux raisons. La première, associée surtout avec la couleur noire des premiers tableaux de la série, est que, par habitude, l'œil lit le noir comme l'ombre d'une forme, habitude qui selon Rubin provient de l'« habitude formée plus par l'action de regarder des images représentationnelles que par l'action de regarder le monde »<sup>48</sup>. D'où une lecture issue de cette habitude visuelle, qui transforme les « parties non peintes en aspect positif du design » de ces tableaux<sup>49</sup>. Et en effet, certains journalistes ont rapporté dans leurs présentations des *Black Paintings* que les lignes blanches que l'œil perçoit ont été peintes par Stella — ce à quoi Stella répondit que ce qui importe est « la distinction entre ce qu'un artiste FAIT, et ce qu'il NE fait PAS ». L'insistance de Stella — sur le caractère fondamental de la performativité inhérente à la production d'une œuvre<sup>50</sup> — pointe vers le caractère structuraliste de son approche de la peinture, qui produit des dessins sans en faire littéralement<sup>51</sup>. L'importance d'identifier les zones liminales entre bandes en tant que canevas non peint est à relier à l'inversion par Stella du naturalisme avec lequel la perception décode la relation entre les éléments qui composent les tableaux. Le caractère « négatif » de son dessin repose sur la métonymie entre l'espace négatif délimité par les bords du tableau (qui agit simultanément en tant que limite extérieure du tableau et des parties extérieures des bandes limitrophes aux bords du tableau) et l'espace négatif à l'intérieur du tableau (le canevas laissé vide) qui délimite les bords des bandes à l'intérieur du champ pictural, et cette métonymie opère une inversion des conventions de lisibilité du statut du tableau et de son ontologie. Si le *dessin* de Stella est perçu comme une intervention positive sur la surface du tableau, il équivaudrait au dessin qui a produit la forme du tableau en tant que schéma<sup>52</sup>.

Or, même si cette affirmation est valide du point de vue de la séquence et du processus de réalisation, du point de vue de la matérialité, le schéma devient l'inverse (un moule) du tableau : aux traits dans le schéma correspondent les espaces vides du canevas, alors qu'aux

---

<sup>48</sup> Rubin (1970), *Op. citée*, p.18.

<sup>49</sup> *Op. citée*, p.18.

<sup>50</sup> *Op. citée*, p. 16-18. Rubin insiste sur le fait que cette confusion est amplifiée par le recours à la photographie — comme moyen de reproduction/documentation —, ce qui efface les marques physiques de l'œuvre.

<sup>51</sup> Par dessin, j'entends la définition classique à l'effet qu'il s'agit d'une méthode de production d'une figure — sur une surface plane — au moyen de lignes et de marques physiques générées par un instrument inscripteur.

<sup>52</sup> *Op. citée*, p. 18.

plans (vides) délimités par ces traits (dans le schéma) correspondent les bandes de peinture (sur le tableau). La comparaison entre le schéma du tableau et le tableau lui-même permet aussi de reformuler le concept de plan pictural : le plan pictural devient la reproduction par l'action de peindre d'une structure conceptuelle. Si le plan pictural conventionnel est déterminé par son cadre, qui à son tour est un fragment rectangulaire du plan euclidien<sup>53</sup>, le plan pictural selon Stella serait bien différent : puisqu'il est commandé par le motif visuel et sa réitération, il ne serait plus une surface plane entièrement homogène mais une surface qui pourrait avoir une ou plusieurs directions ; un, plusieurs ou aucun centre ; une étendue infinie ou circonscrite selon les intentions du peintre qui l'a inventé. La spécificité du plan pictural selon Stella est qu'il ne repose plus sur la maîtrise et l'action d'équilibrer les éléments visuels, mais se confond avec le système qui l'a généré. Plan pictural et visualisation du système qui l'a généré ne font plus qu'un, et ce plan peut se donner à voir sous une infinité de variations dont l'aspect ne peut jamais échapper aux possibilités prédéterminées par le système.

### **Construction du motif visuel dans les *Corrections de perspective* de Jan Dibbets**

Je voudrais faire ici un saut et aborder la photographie à travers la série d'œuvres de Jan Dibbets réunies sous le nom *Perspective Correction*. Pour ce faire, je partirai du constat que dans les années 1950-1960, période durant laquelle Stella tente de reformuler le concept de tableau, il n'existe pas de tradition dans les arts plastiques qui puisse permettre à un photographe de reformuler son champ d'activité d'une manière aussi rigoureuse que l'a fait Stella<sup>54</sup> en peinture. Pour cette raison, je vais reprendre son modèle pictural et poser la question : que se passera-t-il si l'on décide de traduire le travail photographique de Dibbets au moyen des concepts élaborés par la peinture minimaliste (*all-over*, motif visuel, plan pictural, dessin négatif, composition relationnelle) et des enjeux qu'ils traduisent, afin d'interpréter son œuvre photographique? Quelles conclusions peut-on tirer de l'application à la photographie du modèle systémique de la peinture minimaliste, afin de tenter de

---

<sup>53</sup> Par plan euclidien, j'entends la surface plane qui contiendrait l'intégralité d'une droite joignant deux points qui se trouvent sur sa surface.

<sup>54</sup> Puisque j'ai discuté précédemment de la méthode systémique de Stella, je fais ici référence uniquement à lui, ce qui ne veut aucunement dire qu'il a été le seul à poser ces questions. Pourtant sa pratique reste exemplaire pour la majorité des pratiques associées, réunies sous le nom de minimalisme.

circonscrire le potentiel performatif de ce médium – la photographie – que l’on peut caractériser comme l’appareil vide de l’art de la période étudiée ? Mon approche, qui tente d’interpréter la photographie conceptuelle au moyen d’un modèle pictural, n’est pas sans précédent. Dans son article “Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, Jeff Wall<sup>55</sup> recourt au modèle pictural dominant des années 1950-60 – le réductionnisme moderniste – pour formuler la portée critique de la photographie en tant que nouvelle pratique artistique. Mais à la différence de Wall, je soutiendrai l’argument que le caractère procédural de la photographie conceptuelle n’est pas voué à l’échec par le caractère descriptif inhérent à l’image optique de la photographie, et qu’il peut proposer une nouvelle reformulation du concept de représentation.

### **Le modernisme de Jeff Wall**

La proposition de base de Wall, et qui va déterminer sa conclusion, est que la photographie ne peut échapper à son caractère descriptif, déterminée par la nature optique de son image. Par conséquent, elle ne peut pas emprunter la voie de l’abstraction que la peinture et la sculpture ont suivie afin de se reformuler en tant que pratiques artistiques autonomes. En outre, la nature optico-mécanique de la photographie ne lui permet pas d’avoir une théorie de la surface – lieu de manifestation de la spontanéité de l’artiste et garant de la qualité artistique dans le régime de l’art moderniste – puisque sa surface est entièrement normalisée par les procédés de production industrielle. En l’absence de surface en tant que lieu de manifestation d’accidents maîtrisés, c’est tout le projet moderniste qui est rendu inaccessible à la photographie. En l’absence de conditions modernistes permettant la reformulation du programme artistique de la photographie – potentiel anti-illusionniste et dialectique de la surface –, Wall se tourne vers deux lieux communs des pratiques artistiques post-modernes : d’un côté l’appropriation (du modèle photographique journalistique), et de l’autre l’amateurisme (à la place du savoir-faire). Paradoxalement, et même si tant l’appropriation que l’amateurisme sont issus d’une attitude critique envers l’aspiration moderniste à l’autonomie de l’œuvre d’art, Wall va les analyser, le premier – le

---

<sup>55</sup> Publié dans Goldstein et Rorimer (1995). Pour les citations en français, je me servirai de la traduction française du livre: Jeff Wall (2001), p. 272-311.

reportage journalistique – au moyen du concept d’expérience directe<sup>56</sup> emprunté à l’art abstrait, et le second – l’amateurisme – au moyen du principe de la réduction moderniste<sup>57</sup>.



III. 15 : Jeff Wall, *The Flooded Grave*, 1998-2000, 229 x 282 cm.

En partant du constat de la rigidité technique de l’appareil photographique et de la normalisation des rendus visuels par les *mass media*, Wall propose que l’amateurisme, en tant que refus des conventions esthétiques des médias, se résume dans un usage brut de la photographie en tant qu’instrument descriptif. Ce n’est qu’à travers la banalité visuelle des photographies artistiques que le spectateur peut faire l’expérience d’aliénation caractéristique de la vie moderne. Le réductionnisme concerne dans ce cas, non pas les paramètres plastiques qui déterminent l’appareil photographique, mais les conventions de ses usages sociaux. Le problème de cette approche est le choix du modèle moderniste comme modèle de référence, alors que dans les années 1960, le modernisme est déjà détrôné par le modèle de la peinture minimaliste, théorie ayant fortement influencé les artistes étudiés par Wall (Dan Graham, Douglas Huebler, Robert Smithson, Ed Ruscha). Le

---

<sup>56</sup> *Op. citée*, p. 292.

<sup>57</sup> *Op. citée*, p. 297.

modèle minimaliste aurait permis à Wall de se défaire du rendu optique photographique en même temps que de s'adresser à la structure qui soutient cette opticalité automatique. Par son choix de se tourner vers les concepts modernistes d'expérience et de réductionnisme, concepts désavoués par le projet de l'art minimaliste et conceptuel, Wall ne peut que constater l'échec moderniste de la photographie conceptuelle. Or, cet échec n'est que le produit de sa méthodologie : utiliser une théorie – le modernisme – pour analyser la portée de la théorie – l'art minimal et conceptuel – qui lui a succédé et réfuter les bases de sa pertinence. La contradiction méthodologique mentionnée, trouve probablement son origine dans l'opération de légitimation que Wall tente avec son argument pour insérer sa propre pratique photographique dans le modèle de la peinture moderniste. Selon moi, cela expliquerait son insistance sur la fonction descriptive de la photographie, qui programme l'échec du projet anti-illusionniste des photographes conceptuels.

Quant à l'appropriation du reportage par les artistes conceptuels, Wall reprend de nouveau l'argument du déplacement des normes et usages sociaux de la photographie. Selon lui, le reportage fournit un modèle historique à la photographie et lui permet de questionner la relation entre texte et image. À première vue, la proposition de Wall vise à soutenir l'idée des artistes conceptuels que l'image photographique n'est jamais autonome mais toujours contingente relativement à la description qui l'accompagne. L'exemple le plus intéressant est celui des programmes photographiques de Huebler qui, selon Wall, produisent un « « reportage » sans événement et un texte sans récit, commentaire ou opinion »<sup>58</sup>. Même si, la démonstration de Huebler des conditions d'existence d'une description est faite au moyen de programmes qui produisent des séries d'images, Wall insiste pour lire la démonstration de Huebler comme une simple reprise de « l'idée [moderniste] d'un art qui procure une expérience directe des situations ou des relations »<sup>59</sup>. Certes, l'évacuation – ou la mise à plat des conditions d'existence – de la description permet à Wall de comparer le geste de Huebler au geste anti-illusionniste de la peinture et de la sculpture modernistes, mais en insistant pour insérer l'approche systémique de l'art minimal et conceptuel dans la lignée moderniste en tant que successeur de l'expressionnisme abstrait, il déforme l'histoire car il renie la rupture qui a déjà eu lieu par la révolution minimaliste.

---

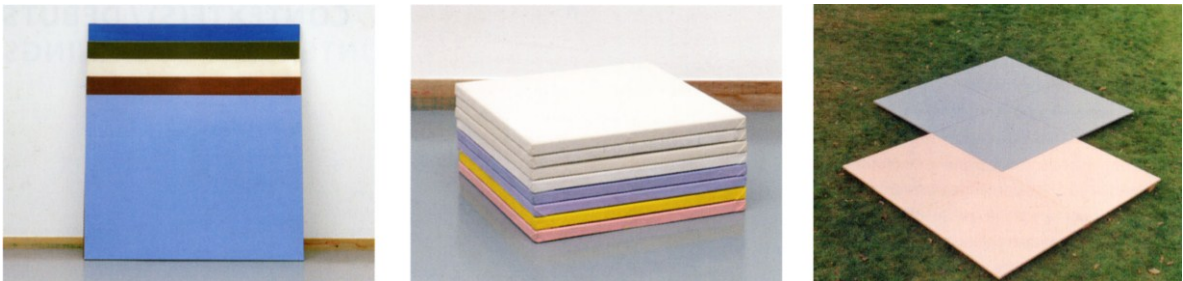
<sup>58</sup> *Op. citée*, p. 297.

<sup>59</sup> *Op. citée*, p. 292.



### **Éléments de justification du recours au modèle de la peinture systémique minimaliste pour établir un champ post-minimaliste pour la pratique de la photographie**

Je voudrais paraphraser ici la *Pratt Lecture* de Stella afin de l'appliquer à la photographie : « Il y a deux problèmes en photographie. L'un est de découvrir ce qu'est la photographie et l'autre est de trouver une manière de faire une photographie. Le premier consiste à apprendre quelque chose et le second, à faire quelque chose. » Ma motivation est basée sur la conviction qu'il est, certes, possible d'établir de nouvelles alternatives pour exposer le caractère indéterminé de l'image photographique par son insertion dans de nouveaux contextes et en la confrontant à des conventions de monstractions déjà établis. Mais cette stratégie comporte la limitation de ne retenir de la photographie que son caractère optique et transforme en inconscient tout son caractère systémique. Peut-être parce que la photographie a été l'appareil vide de l'art dans les années 1960, certains artistes post-minimalistes ont exploré son potentiel systémique. Je fais ici l'hypothèse que leurs œuvres proposent des modèles visuels qui activent le concept d'écriture non pas comme un supplément additif à l'image photographique, mais comme un nouveau mode d'écriture<sup>60</sup> visuelle. Ce nouveau mode d'écriture permet la singularisation du dispositif optico-mécanico-chimique de la photographie en intégrant dans la procédure de prise de vue les spécificités formelles, soit du site de prise de vue, soit de la scène photographique imaginée.



**III. 16** : Jan Dibbets, *Tableaux empilés et démontables*, 90 x 120 cm, 100 x 120 cm, 110 x 120 cm, 1966. Jan Dibbets, *Tableaux empilés et démontables III*, (8 x) 40,5 x 40,5 cm, 1966. Jan Dibbets, *Deux losanges*, (7 x) 90 x 90 cm, 1966.

---

<sup>60</sup> Le concept d'écriture auquel je me réfère se rapproche du modèle mathématique dont les origines sont associées à l'invention d'un langage symbolique de notation et d'opérations de computabilité permettant la manipulation cohérente, par rapport aux raisons d'existence du modèle d'écriture, des éléments du langage en question.

Je propose dans ce qui suit que les *Corrections de perspective* de Dibbets testent les limites de l'appareil photographique en confrontant son caractère optique et sa surface photographiques aux moyens processuels de la peinture minimaliste. Je voudrais démontrer que cette opération expose le paradoxe de la représentation photographique : elle est simultanément une image abstraite (en tant que dispositif optico-mécanico-chimique), et une image illusionniste (en tant que singularisation de ce même dispositif au moyen de sa composante optique).

**19:45 - 21:55 (le 9 septembre 1967, Frankfort, Allemagne)**

1967 est l'année à laquelle Dibbets réalise ses dernières peintures. À travers la documentation, très rare, de son œuvre picturale de cette époque, on peut déduire que sa pratique se situait au croisement du minimalisme, de l'*Op Art* et de la peinture *hard-edge*<sup>61</sup> : exploration de la matérialité physique du tableau, des effets optiques obtenus par le recours à la couleur, de la sérialité et de la répétition. Ceci reflète le fait que, malgré l'isolement provincial<sup>62</sup> dans lequel il a été formé, sa pratique était informée par les tendances et les débats qui animaient le champ de l'art dans les années 1960.



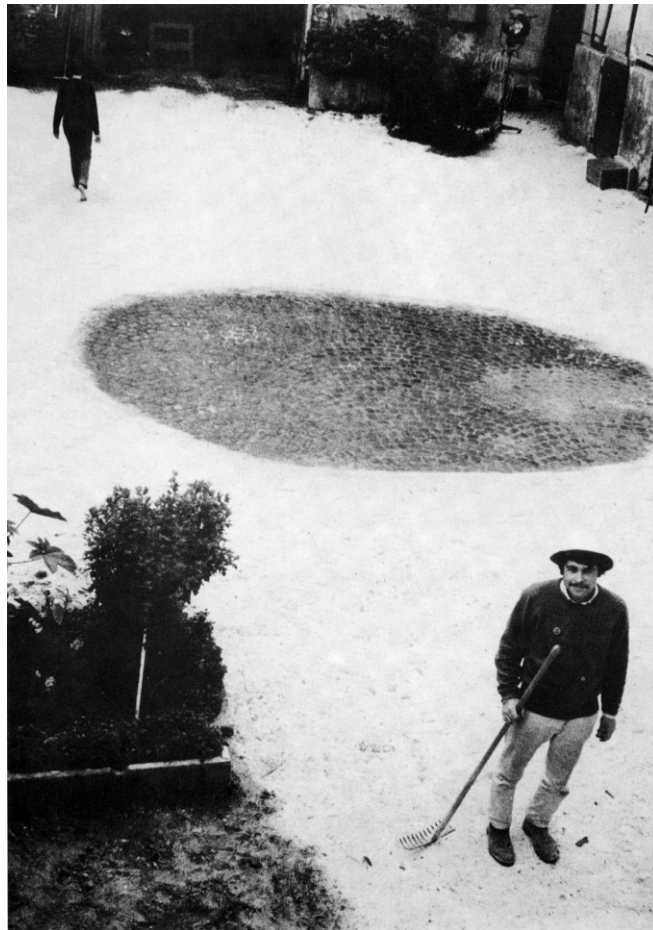
III. 17 : Jan Dibbets, *Losanges d'herbe*, 1967.

---

<sup>61</sup> Erik Verhagen (2007), p.18.

<sup>62</sup> Pour une discussion détaillée sur l'inscription de l'art hollandais de l'époque dans le circuit des arts au niveau multinational, se rapporter à Cherix (2009); pour une discussion orientée vers l'évolution personnelle et la carrière de Dibbets, se rapporter à Barbara Reise (1972) et à Erik Verhagen (2007).

En 1967, Dibbets reçoit une bourse d'étude lui permettant de fréquenter la *Saint Martin's School of Art* à Londres, réputée être un centre de synthèse de la théorie moderniste. C'est à ce moment qu'il se familiarise avec le travail de Richard Long et de Barry Flanagan. Pendant cette période, il expérimente et remplace le canevas et la peinture par des interventions éphémères dans les parcs de la ville. Les formes de ses installations reprennent les motifs de sa peinture, et il se sert de la photographie pour leur documentation.



**III. 18** : Jan Dibbets, *Sawdust Removal and Perspective Correction*, 1967.

La première présentation officielle d'une *Corrections de perspective*<sup>63</sup> a lieu le 9 septembre 1967 à Frankfort. L'événement, qui prend place à la galerie Dorothea Loehr entre 19:45 et 21:55 et qui lui donne son nom, réunit un groupe de jeunes artistes qui seront plus tard

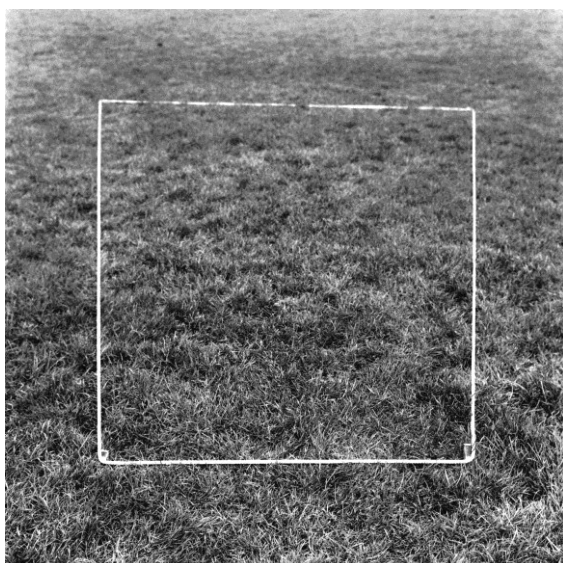
---

<sup>63</sup> Pour la suite du texte, j'utiliserai la traduction française du titre car la traduction ne déforme pas son sens.

associés au versant européen de l'art conceptuel<sup>64</sup>. L'intervention de Dibbets – *Sawdust Removal and Perspective Correction* – consiste à recouvrir la cour de la galerie avec de la sciure de bois et à prélever dans son centre une forme ovale. Vue depuis la porte d'entrée de la galerie<sup>65</sup>, l'ovale est perçu comme un cercle, ce qui produit un effet d'illusion optique<sup>66</sup>. Dans l'esprit de l'événement, influencé par une approche éphémère, la forme est graduellement détruite par les visiteurs<sup>67</sup> — une destruction documentée photographiquement à des intervalles de 10 minutes<sup>68</sup>.

### Comment c'est fait ?

À la différence de *Sawdust Removal and Perspective Correction*, qui consiste en une installation éphémère dans un espace physique, les *Corrections de perspective* sont des œuvres entièrement conçues pour être présentées dans le médium de la photographie.



III. 19 : Jan Dibbets, *Correction de perspective – Grand carré*, 1968.

<sup>64</sup> Pour une discussion détaillée sur cette exposition, se rapporter à Suzaan Boettger (2003), pp.34-47.

<sup>65</sup> Reise (1972), *Op. citée*, p. 39.

<sup>66</sup> « The idea was to walk into the space covered with sawdust and to be disoriented by seeing a circle which optically didn't look like it. A clear 'perspective correction.' », Dibbets cité dans Suzaan Boettger (2002), p. 11.

<sup>67</sup> Le commissaire de l'exposition, Paul Maenz, interprète l'œuvre de Dibbets comme l'inversion de la scène de cirque.

<sup>68</sup> Reise (1972), *Op. citée*, p. 39. Reise ne précise pas quelle est la position de la caméra. Étant donné qu'elle insiste sur le fait que l'intervention de Dibbets est influencée par Barry Flanagan (pour son recours à des matériaux naturels) et par Richard Long (pour son usage de la photographie comme partie intégrante de ses œuvres), et étant donné l'importance que joue le point de vue dans les *Corrections de perspective* subséquentes, j'en déduis qu'à ce moment, Dibbets n'a pas encore déterminé le rôle de la photographie dans ce projet.

Pour réaliser une *Correction de perspective*, Dibbets doit exécuter la séquence suivante :

1/ inventer un motif visuel consistant en la combinaison de deux éléments : un carré, qui délimite le périmètre extérieur du motif, et une figure géométrique, qui est inscrite à l'intérieur de ce carré ;

2/ transposer ce motif sur le verre dépoli du viseur de la caméra en s'assurant que son périmètre et le périmètre du viseur de la caméra coïncident, c'est-à-dire que le motif visuel se superpose<sup>69</sup> à l'intégralité du viseur;

3/ placer la caméra sur le site de prise de vue et l'orienter pour effectuer le cadrage final (en s'assurant qu'à l'endroit du viseur où est inscrite la figure géométrique correspond dans le réel une surface plane : mur, pelouse..);

4/ au moyen d'un marqueur (ruban adhésif, corde, crayon...) transcrire la projection de la figure<sup>70</sup> dans l'espace réel;

5/ réaliser une photographie qui exprime la relation entre les éléments mentionnés ci-dessus<sup>71</sup>.

La photographie ainsi obtenue coïncide avec le schéma du motif réalisé en 1/. Par le choix de documenter un processus, même si cela est fait en une seule image, et non pas en une séquence qui retrace les différentes étapes de la réalisation, Dibbets produit un commentaire négatif sur le discours indiciel<sup>72</sup> de la photographie. Ce qui est donné à voir

---

<sup>69</sup> "Superposition was ... a technique for getting things done, not an intellectual tool for proving mathematical truths." – J. V. Field au sujet de l'impossibilité pour un mathématicien du XVe siècle d'accepter l'équivalence entre deux résultats – obtenus par des voies distinctes mais qui coïncident visuellement – comme des résultats faisant la preuve d'une même théorie. Ce dilemme ne se posait pas pour les peintres, qui avaient besoin d'un instrument pour réaliser un résultat, et non pas de se poser la question de sa valeur théorique. Dans J. V. Field (1997), p. 26.

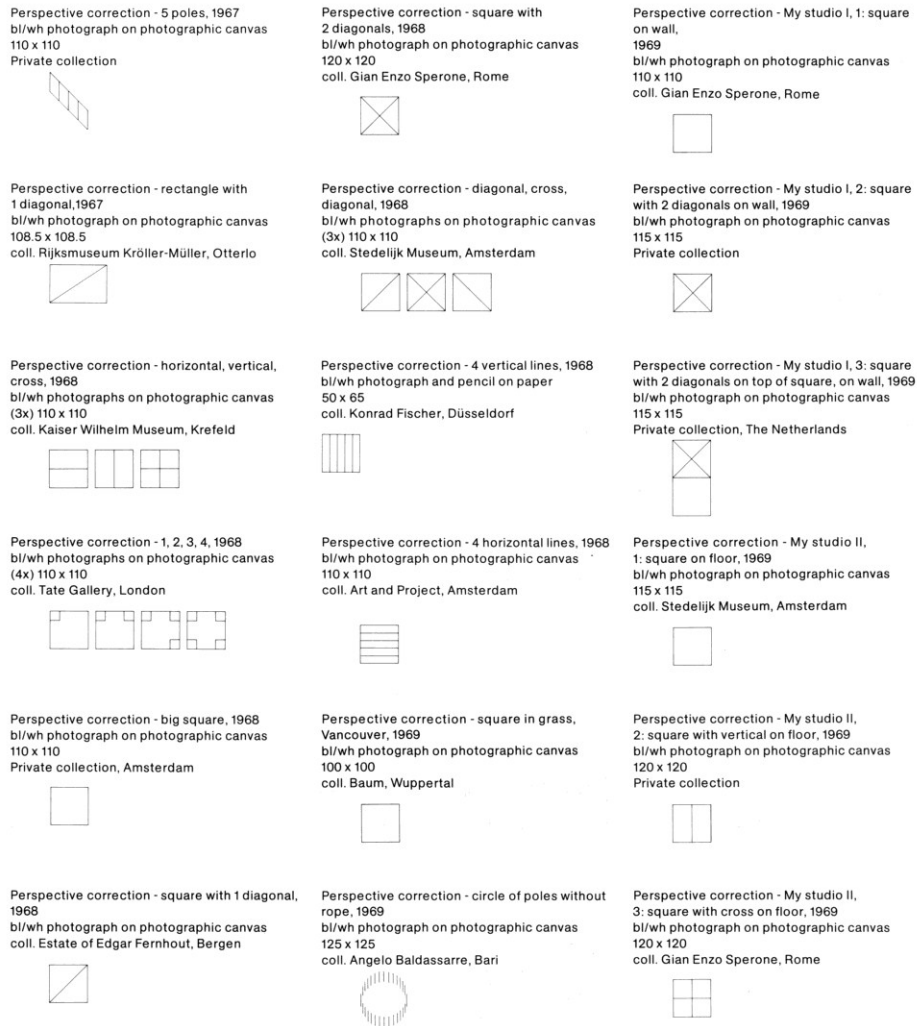
<sup>70</sup> La forme de cette figure est fonction non seulement de la position et de l'orientation de la caméra, mais aussi de la lentille utilisée.

<sup>71</sup> Il y a similitude entre la perspective comme moyen de représenter le rapport entre plusieurs objets dans une même scène et le dispositif photographique de Dibbets qui représente le rapport entre les différentes parties de son dispositif, mais dont une partie demeure invisible de la même manière que le modèle de la perspective synthétique demeura invisible pour l'oeil qui ignore la distinction entre perspective synthétique et perspective optique (étant donné qu'elles se superposent). Je reviendrai plus tard sur la question de la perspective, mais pour l'instant je veux souligner que scène photographiée et surface photographique entretiennent une relation de parenté géométrique qui exprime le rapport entre les différentes parties du dispositif de Dibbets, ce qui rend impossible d'envisager ses photographies comme des images transparentes qui représentent uniquement ce qui est cadré par la caméra.

<sup>72</sup> L'*index* est un signe dont la caractéristique est d'entretenir une relation de contiguïté avec son référent. Les exemples le plus souvent cités sont la plaie pour la blessure, la fumée pour le feu, la position de la rose des vents pour la direction du vent ou l'extension de la matière pour l'action de la température. Cette proposition a été exploitée par de nombreux théoriciens pour qui la révolution esthétique introduite par la photographie repose sur la combinaison entre son caractère indiciel et l'automatisme optique de la lentille et assure par conséquent de l'*index* une image réaliste. L'ouvrage de référence est Dubois (1990).

Ce qu'il est fondamental de prendre en compte est le caractère double de l'*index* : d'un côté, il peut être naturel – la fumée pour le feu, la plaie pour une ancienne blessure –, et de l'autre, médiatisé par un instrument

n'est pas l'index illusionniste d'une chose qui existe dans la réalité, mais une image produite par un dispositif spécifique, dont la finalité se rattache à la tradition de la peinture anti-illusionniste – la transformation de la surface picturale en structure opaque qu'il faut regarder littéralement pour elle-même et non pas en tant que surface à travers laquelle on contemple un monde réel.



**III. 20** : Jan Dibbets, *L'ensemble des Corrections de perspective* énumérées dans le catalogue raisonné de l'œuvre photographique de Dibbets, 1980.

construit pour produire une information sur le référent : par exemple, le thermomètre qui se sert de l'extension/rétrécissement du mercure pour indiquer la température. Pour cette raison, certains théoriciens font la distinction entre le caractère purement indiciel – se référant à la contiguïté entre signe et référent –, et le caractère conventionnel de l'index en tant qu'indicateur (indice) qui pointe vers le référent par une opération normalisée de monstration – par exemple le doigt qui pointe vers le référent, le thermomètre. Voir à ce sujet Thierry De Duve (1992).

## Note technique

Comme l'indiquent les négatifs de ces pièces, Jan Dibbets utilisait une caméra moyen format dont le prototype est le Rolleiflex introduit sur le marché en 1928 (l'Yashica 124, mentionnée dans le catalogue de 1972, a probablement servi pour les pièces de 1971 et les suivantes. L'Yashica 124 est introduite sur le marché en 1968 et devient une alternative à l'onéreux Rolleiflex). Ce type de caméra se caractérise par un négatif carré de 6 cm de côté et d'un double système optique : une lentille pour l'exposition du film, une autre pour le cadrage, ce qui produit un léger effet de parallaxe entre l'image formée dans le viseur et celle enregistrée sur la pellicule. Le viseur de cette caméra n'est pas un œillette à l'intérieur duquel le photographe regarde mais un verre dépoli sur lequel l'image se forme, et dont la surface est quadrillée sous la forme d'une grille de 5x5<sup>73</sup>. Si on accepte que les *Corrections de perspective* sont liées structurellement à cette grille, on peut proposer que Dibbets a rationalisé la surface photographique en une matrice de 5x5, tous les carreaux – même s'ils ont un contenu optique différent – ayant la même fonction structurelle et se distinguant non pas par leur contenu optique mais par la place qu'ils occupent à l'intérieur de la grille<sup>74</sup>.

## Le caractère *all-over* de la photographie

Mais à la différence de la peinture où la surface peinte est informée par la main, en photographie, l'intégralité de la surface photographique est informée *d'un seul coup* par la rencontre de deux appareils spécifiques : l'optique et la chimie, et c'est cette rencontre qui est nommée image photographique. Comment la caméra produit-elle une photographie? D'abord, la lentille, selon les règles de l'optique, transforme en flux lumineux la lumière qui émane des choses visibles; au moment où ce flux lumineux se projette sur la surface photosensible, il active/informe chacune de ses parcelles proportionnellement à l'intensité lumineuse émise par chaque chose visible captée par la lentille. La capacité de la surface photosensible d'enregistrer les variations de luminosité entre parcelles assure que l'image enregistrée sur la surface photographique correspond point par point à l'image optique

---

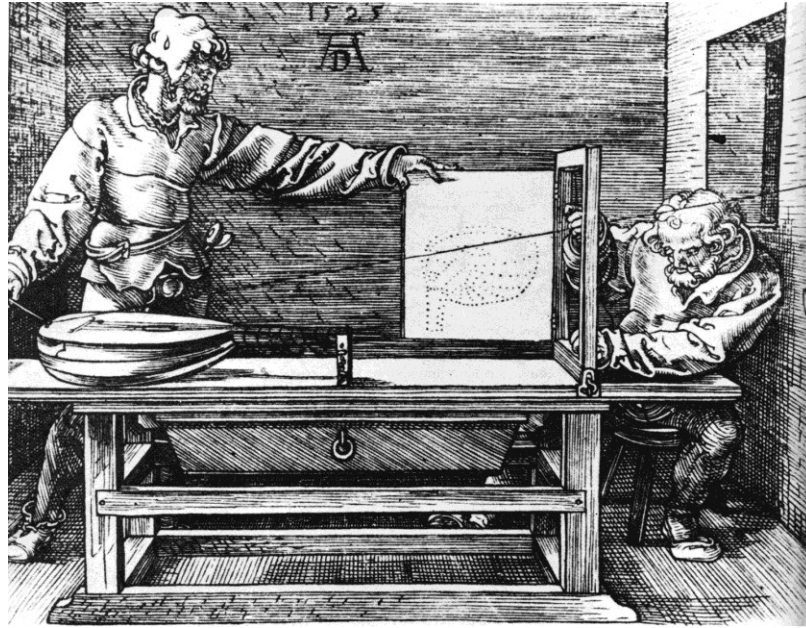
<sup>73</sup> Dans les nombreux schémas qui accompagnent certaines *Corrections de perspective*, la grille établie par une matrice de 5 x 5 sert de structure d'organisationnelle pour la construction du motif.

<sup>74</sup> Hubert Damisch (1989) propose qu'un échiquier peut être utilisé comme structure de deux manières différentes. La première en fonction des cases, la seconde est fonction de l'espace limitrophe des cases, chacune de ces deux stratégies étant basée sur un concept de limite différent. Je reviendrai sur cette question dans le chapitre suivant, qui traite du travail de Bernd et Hilla Becher.

formée par la lentille, laquelle à son tour correspond point par point à la configuration entre les choses photographiées telle qu'elle se donnerait à voir à un observateur situé au même endroit que la caméra. Le fait que le dispositif photographique fonctionne par correspondances – correspondance entre réalité et image optique et correspondance entre image optique et surface chimique –détermine son ontologie en même temps qu'il assure de l'impossibilité de voir autre chose du dispositif photographique que la mécanique qui réalise des photographies (la caméra) et/ou les photographies que cette mécanique a produites. Sans garder présente à l'esprit la double opération de correspondances imposée à la lumière par la lentille, il est impossible d'identifier dans les photographies seules le processus qui les a générées. Pour cette raison, je propose qu'il est possible de lire la photographie à travers le principe du *all-over*, tel qu'il est utilisé par Stella, et que les *Corrections de perspective*, en reprenant la leçon de la peinture minimaliste, permettent de visualiser le caractère systémique et abstrait de l'image photographique.

La différence entre perspective optique telle qu'elle est exposée par le portillon de Dürer et telle qu'elle est agencée dans l'appareil photographique est une différence de surface et de logique d'inscription. Dans l'illustration 12, si une caméra est placée à la place du point de vue – représenté par le point au mur où est accrochée la ficelle – la photographie obtenue ne sera pas uniquement une photographie du luth, selon les règles de la perspective optique, mais aussi de tout l'espace alentour. Cette observation importe car la logique optique derrière le portillon en tant qu'instrument optique et la logique optique de la lentille sont les mêmes. Dans les deux cas, les dispositifs optiques créent un espace continu qui, en fonction de l'orientation et du cadrage choisis, permettent de transposer les éléments visibles. Ainsi, de par sa constitution basée sur la théorie de la vision médiévale, l'optique, en instaurant un point de vue donné depuis lequel est formé le cône de la vision, est un système total, c'est-à-dire « objectif » (toute personne qui s'en sert dans des conditions préétablies obtiendra les mêmes résultats) et transportable (il peut être activé en tout point de l'espace). La différence principale serait celle, pragmatique, liée à la distance : les choses à une grande distance seront difficilement saisissables au moyen du portillon, et c'est la raison de l'existence des autres instruments optiques qui permettent cette opération.





III. 21 : Le portillon de Dürer, 1525.

Étant donné que la surface photosensible enregistre toute la lumière qui se trouve au plan d'intersection avec le flux lumineux projeté par la lentille, il est permis de faire la proposition que le modèle optique en tant que système comporte un aspect *all-over*. Mais il ne faut pas voir dans cette proposition le constat tautologique que tout système est systémique ; il faut plutôt identifier comment opère le *all-over*. Si, avec Stella, son utilisation consistait à réitérer un motif sur une toile (dont la forme finale du canevas était déterminée par l'étendue de ce même motif), dans le cas de la photographie, le lieu où se manifeste le *all-over* est la surface photographique. Ce qu'il s'agit de voir dans cette proposition est que le motif photographique – à la différence du motif chez Stella – est toujours le même et coïncide, non pas avec le cadre du viseur, mais avec l'intégralité de la projection optique. Cette projection n'est pas simplement une image de la réalité visuelle qui fait face à la caméra, elle est également une structure invisible, toujours la même, mais qui se donne à voir, de manière toujours différente à travers chaque nouvelle photographie qu'elle permet de produire. C'est pour cette raison, que les *Corrections de perspective* sont une œuvre exigeante pour le regard.

En utilisant l'appareil de la peinture sérielle de Stella afin de produire une œuvre à la limite entre photographie et peinture, Dibbets rend possible le fait de voir, dans l'image optique

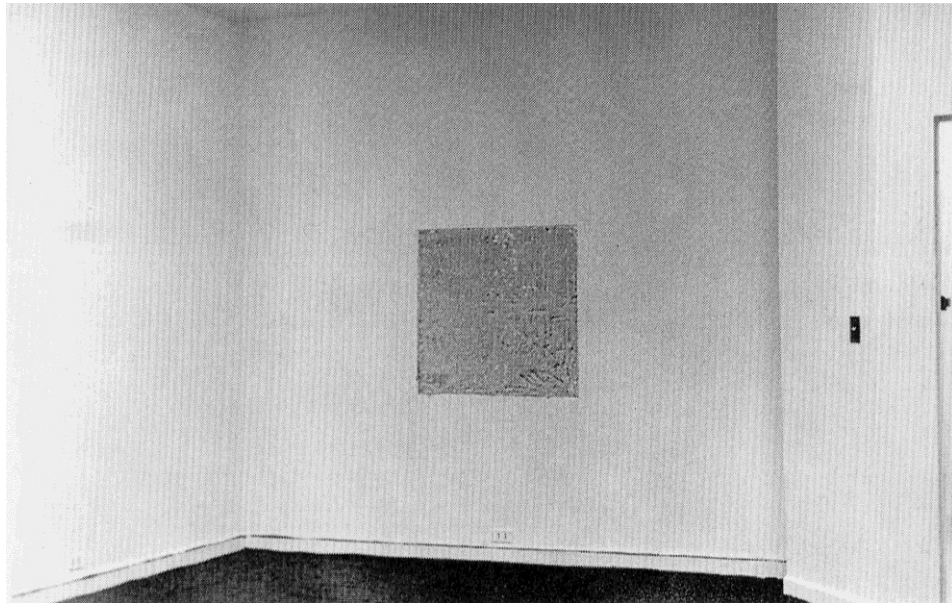
de la photographie, son caractère abstrait car systémique, et de ce fait invisible (impossible à montrer car il coïncide avec l'image optique). Il serait cependant plus juste de ne pas parler de peinture sérielle et de photographie, mais plutôt de *dessin négatif* et de photographie, car c'est cette stratégie qui réunit l'appareil pictural de Stella et l'appareil photographique de Dibbets. Par rapport à ces deux appareils, le dessin négatif est ce qui montre la matérialité de l'œuvre. Chez Stella, le dessin négatif montre la structure du tableau, le qualificatif de *négatif* renvoyant à l'inversion de la logique visuelle entre dessin préparatoire et tableau : le trait du dessin se transforme en toile vierge une fois que le dessin a servi pour réaliser la peinture à bandes.

### **Index générique et référent anonyme**

La raison pour laquelle je me permets de construire un parallèle entre Stella et Dibbets provient de la similitude de leur processus de travail. La différence réside dans l'impossibilité pour Dibbets de former le contour de ses *Corrections de perspective*. En effet, si pour Stella la convention du format rectangulaire est facilement contournable, Dibbets est confronté à une convention qui ne peut être déjouée qu'en découpant la photographie à l'étape finale, après le tirage. Pour cette raison, le choix de prendre comme une constante le format carré du viseur de la caméra pour toutes les œuvres de la série permet d'oblitérer le double statut du trait dans ses dessins préparatoires. Le trait qui correspond au carré extérieur qui réunit les *Corrections de perspective* renvoie à la constante de l'appareil photographique, le cadre imposé à la projection optique, alors que le trait de la forme renvoie vers l'intervention physique dans la réalité.

J'ai proposé plus haut que l'approche photographique de Dibbets s'oppose à la logique indicielle, mais il est nécessaire de relativiser cette affirmation. Même si les interventions de Dibbets sont éphémères et à caractère transitif, pour voir la figure inscrite dans la réalité, il faut voir le trait que le marqueur a produit. Or, les trois marqueurs principaux que Dibbets a utilisés pour la réalisation des *Corrections* sont : la ficelle, le ruban adhésif, le trait de crayon et, en tant que quatrième possibilité, il s'est servi du principe du prélèvement en créant un champ négatif sur le plan du gazon. Ce qui réunit les trois marqueurs – la ficelle, le ruban adhésif, le trait de crayon – est leur caractère générique. Si je prends le cas de la ficelle, elle n'est pas donnée à voir en tant que telle ficelle spécifique qui se trouve

dans un endroit donné, mais comme n'importe quelle ficelle qui peut être remplacée par n'importe quelle autre stratégie de marquage à condition que le nouveau marqueur permette de préserver sa qualité visuelle, c'est-à-dire qu'il contraste avec la surface d'inscription. Ce sont des référents anonymes. Cette logique peut être étendue aux autres marqueurs : ficelle et ruban sont interchangeables, le trait de crayon peut être le trait d'un autre instrument de marquage; quant à la stratégie du prélèvement, même s'il ne s'agit pas d'une intervention positive comme avec la corde, le ruban adhésif ou le crayon, elle peut être remplacée. Ce qui réunit ces moyens d'intervention est leur relation à l'histoire de la peinture : la ficelle recouverte de couleur permet de tracer des lignes sur la surface, le crayon sert à dessiner, le ruban adhésif permet de réaliser des *hard edge* dans une peinture et des pochoirs, le prélèvement de gazon peut être perçu comme un commentaire sur l'art actuel, à l'endroit du geste de Wiener qui lui permet de créer des œuvres en prélevant du mur de l'espace d'exposition la couche finale qui le recouvre. Pour cette raison, il serait plus juste de dire que la stratégie de Dibbets n'est pas anti-indicielle, mais plutôt qu'il produit un index générique, dont la spécificité est de faire le travail qui a besoin d'être fait pour réaliser une œuvre. Dans le cas de Dibbets, il s'agit d'intervenir à même la réalité afin de dessiner une figure.



**III. 22** : Lawrence Wiener, *A 36"x36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from Wall*, 1968.

## Conclusion : L'appareil singularisé de Jan Dibbets

À la lumière de ce que je viens de proposer au sujet de la fonction de marquage et de l'index générique, il est possible d'interpréter le choix de Dibbets d'assumer le caractère donné du cadre comme une constante de sa stratégie visuelle qui a une portée symbolique. En faisant coïncider le périmètre de son motif visuel avec celui du cadre du viseur, et par conséquent en lui donnant le même statut que les index génériques, c'est le cadre imposé par la caméra qui se transforme en référent anonyme<sup>75</sup>. Par cette opération, Dibbets inscrit la photographie parmi ces autres techniques artistiques que sont le dessin, la peinture et la sculpture. Mais une question demeure : dans quel espace Dibbets agit-il? Est-ce dans la réalité ou est-ce sur la surface photographique? Je propose que cette opposition n'est pas valable puisque le site d'intervention de Dibbets est simultanément son appareil photographique et le plan d'espace saisi par la caméra. Si l'espace d'intervention de Stella est le canevas vierge, pour Dibbets, l'espace d'intervention correspond à l'espace délimité d'un côté par l'intersection de la pyramide visuelle (dont la pointe est la lentille de l'appareil photographique) avec la surface d'inscription dans la réalité, et de l'autre, par l'intersection entre la pyramide optique (dont la pointe débute de l'autre côté de la lentille) et la surface de conceptualisation du motif visuel : le viseur de la caméra. Pour cette raison, ce qu'il s'agit de voir dans les *Corrections de perspective* – en tant qu'images planes – est l'articulation de deux espaces : d'un côté de la lentille, la réalité, et de son autre côté, la projection du cône optique. C'est cet espace synthétique qui est l'espace de travail de Dibbets. Si les peintres anti-illusionnistes minimalistes ont voulu que l'on voie la peinture sur la surface de la toile, et non pas une réalité au-delà du plan du canevas, il est permis de dire que les *Corrections de perspective* permettent de voir l'appareil photographique à condition de connaître la discipline de laquelle elles sont issues : la peinture. Mais surtout, elle poussent plus loin la relation figure-fond de l'appareil minimaliste de par le caractère optique de la photographie. Si, avec la peinture de Stella, on peut contempler la matérialité littérale de la peinture par l'établissement d'une scène picturale au moyen du motif visuel, avec les *Corrections de perspective*, la scène contemplée n'est plus matérielle – le canevas et sa forme – mais une image optique (fixée sur la surface photosensible d'une scène) qui se

---

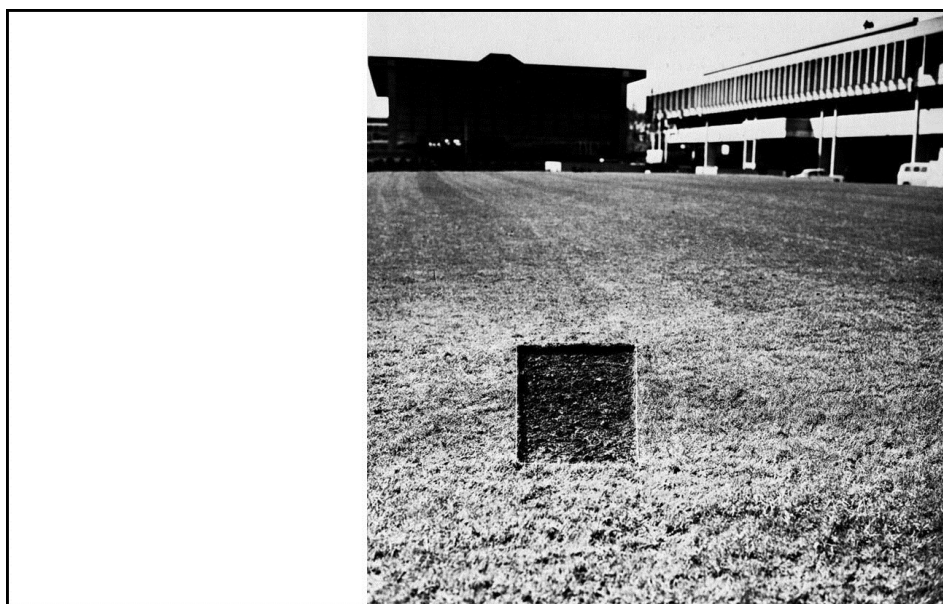
<sup>75</sup> Les autres marqueurs peuvent aussi être appelés référents anonymes mais je préserve la distinction d'appellation car, à leur différence, le cadre demeure toujours *hors-cadre*, alors qu'eux sont visibles dans la photographie.

réfère à une réalité extra-pictoriale : la scène dans la réalité qui a servi de fond pour l'inscription du motif visuel.

La question que je voudrais aborder dans la section suivante est quelque peu différente et repose sur la proposition suivante : en supposant que les *Corrections de perspective* puissent être rattachées à l'histoire abstraite et anti-illusionniste des arts visuels des années 1960, et en supposant également que leur nature photographique n'échappe pas à la production d'un artefact visuel conforme à la perspective optique, comment cette articulation entre anti-illusionnisme et représentation réaliste peut-elle être appropriée pour poser les fondements d'une pratique artistique? Pour répondre à cette question et tester l'hypothèse d'une stratégie de représentation à la limite de l'abstraction et du réalisme, je voudrais aborder la question du paysage et du temps dans les *Corrections de perspective*. Jusqu'ici, je n'ai pas abordé cette question, et je considère qu'à une exception près, les *Corrections de perspective* sont indépendantes du contexte de leur réalisation. Le statut du site à même lequel elles sont réalisées est neutre, et leur fonction se résume à constituer la contrepartie réaliste de l'approche anti-illusionniste de Dibbets. L'exception mentionnée est la *Correction de perspective* qui résulte de la participation de Dibbets à l'exposition organisée par Seth Siegelaub à l'université Simon Fraser à Vancouver. La participation de Dibbets à cette exposition, qui s'attaquait à la question du lieu d'exposition comme partie intégrante de l'œuvre, consistait en la réalisation d'une intervention selon la méthode *correction de perspective* sur le campus de l'université – avec lequel coïncidait le site de l'exposition. La *Correction de perspective* qui résulte est appelée *Carré dans l'herbe*.

À la différence des autres œuvres de la série, le titre comporte une indication géographique indiquant approximativement le lieu de l'exposition, et surtout, lors de cette exposition sans salle d'exposition, l'œuvre est reproduite sur des cartes postales que les spectateurs peuvent emporter avec eux. Si l'intervention physique de Dibbets n'était plus visible après l'exécution de la pièce, sur le campus, l'œuvre était visible dans le paysage photographié du campus comme le lieu d'inscription de l'intervention de l'artiste. Cette œuvre, par les déplacements qu'elle opère, peut être perçue comme un commentaire sur le contexte artistique de l'époque : la mondialisation des pratiques par la circulation de l'information au moyen des réseaux établis entre artistes au niveau transatlantique et la remise en question du format de l'exposition traditionnelle comme un contenant neutre pour présenter

des œuvres. Au déplacement d'un artiste hollandais pour participer à une exposition en Amérique du Nord correspond l'absence du site d'exposition de son intervention, mais qui peut être emportée ou envoyée par les spectateurs en tant que paysage photographique du lieu où l'exposition a eu lieu. Si ce geste est intéressant, c'est que la photographie n'est pas abordée comme pratique technique artistique fermée sur elle-même, mais en tant que moyen pour représenter les rapports qui déterminent le contexte et la portée d'une œuvre dans l'esprit de ce qui est appelé *critique institutionnelle*<sup>76</sup>. Ce qui importe dans la carte postale n'est pas l'image réaliste qui indique un lieu géographique; ce sont plutôt les rapports qui déterminent les paramètres d'une œuvre d'art (conceptuelle), rapport idéologique fixé sur la surface plane de la photographie.



III. 23 : Jan Dibbets, *Carré dans l'herbe*, Vancouver, 1969. Carte postale.

Dans un esprit duchampien, l'on pourrait considérer que la transitivity appliquée à la photographie par Dibbets avec la *Correction de perspective*, *Carré dans l'herbe*, *Vancouver* pour produire son commentaire institutionnel est arbitraire, et que tout autre artefact peut, par une série de déplacements, performer une telle action à condition de maîtriser les paramètres de son exposition. C'est peut-être vrai pour la lecture que je viens

---

<sup>76</sup> Une œuvre de critique institutionnelle peut être pensée comme un paysage synthétique qui offre une multiplicité de points de vue sur l'institution expositionnelle qui l'accueille (rapport de pouvoir et intérêts économiques, contexte et évolution historique de l'institution, conventions architecturales) et, de par ce fait, fragmente l'unicité institutionnelle sur laquelle repose la stabilité de son identité (de l'institution).

de faire de la participation de Dibbets à l'exposition de Siegelau à l'université Simon Fraser. Mais je voudrais démontrer que le choix de la photographie (comme médium artistique) peut ne pas être neutre, et qu'au contraire, ce choix permet non seulement de multiples et simultanées critiques de la convention artistique : illusionnisme *versus* réalisme, peinture *versus* photographie, institution *versus* hors-institution expositionnelle..., mais aussi d'articuler un nouveau concept d'espace synthétique<sup>77</sup> qui ne peut devenir visible tant qu'on n'aborde pas la question de la procédure qui permet de singulariser l'appareil générique (au sens de Flusser) de la caméra photographique.

---

<sup>77</sup> Je reprendrai cette question dans le chapitre suivant – sur le travail des Becher – en élargissant la discussion vers l'espace de la perspective synthétique, et en examinant les différences avec ce nouveau type d'espace qui peut être déduit des pratiques photographiques étudiées dans la thèse.





## **Chapitre 2: Filmer le caractère artificiel du paysage hollandais au moyen de la procédure *correction de perspective***

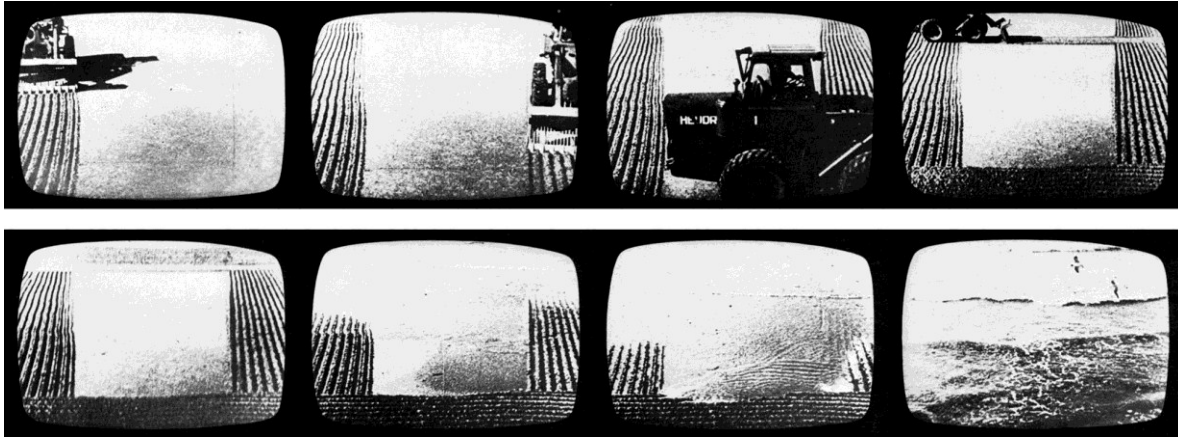
Dans ce chapitre, je propose que la série *Corrections de perspective* peut être lue comme un programme visuel dont la spécificité est de confronter la structure optique de la représentation photographique avec la structure processuelle/mécanique (de la photographie), dans le but d'introduire un principe abstrait dans l'élaboration de nouvelles stratégies de représentation et de construction de paysages artistiques. En faisant l'étude du film *12 Hours Tide Object with Perspective Correction*, film documentant la construction d'une *correction de perspective* sur une plage en Hollande, j'étudierai comment la stratégie visuelle de Dibbets permet de représenter le travail de la lumière dans le dispositif photographique, ainsi que le caractère synthétique du paysage, et plus spécifiquement la fonction de la digue, qui préserve la portion de terre gagnée sur la mer et par conséquent détermine la limite entre culture et nature.

Pour ce faire, je me servirai de la version filmique des *Corrections de perspective – 12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* – qui est la participation de Dibbets à la série *Land Art* de Gerry Schum<sup>78</sup>. En plus d'une introduction et d'une conclusion d'ordre contemplatif sur la masse marine et le paysage côtier, le film de 7'33" comporte deux parties principales. La première documente le processus de production d'une *Correction de perspective* réalisée sur la côte hollandaise au mois de février 1969 au moyen d'un tracteur ; la seconde documente sa destruction par la montée de la marée. À la différence de la version photographique, réalisée avec une ficelle sur une pelouse, la version filmique est réalisée sur une autre surface, du sable ; et au lieu de ficelle, la forme est visualisée au moyen des traces d'une pelle de tracteur en mouvement. Avec le film, Dibbets se sert du potentiel performatif de l'image en mouvement pour transformer les *Corrections de perspective* de démonstrations visuelles abstraites en appareil spécifique permettant de visualiser la limite entre l'espace de production humaine de la *correction de perspective* et l'espace de sa destruction par la force de la nature. La représentation de cette limite dans *12*

---

<sup>78</sup> Pour une présentation des enjeux du projet de Gerry Schum et une descriptions des œuvres qui en ont fait partie, voir Mignot (1979).

*Hours Tide Object with Correction of Perspective* correspond au potentiel expressif/narratif que renferme une approche conceptuelle comme celle de Dibbets.



III. 24 : Jan Dibbets, *12 Hours Tide Object with Perspective Correction*, 1969. Film 16 mm, 7'33.

### Comment c'est fait ?

“The film starts with a view of the sea from the dunes, superimposed with information about the piece and accompanied by bird-song.

The main theme is filmed from a fixed camera position. A tractor moves across the beach with clearly audible sound, making tracks parallel to the four edges of the television screen.

As the tractor draws the first track, from lower left to upper left, it casts a shadow on the sand. As soon as it exits from the screen at the top it reappears in the lower right, drawing a second track along the right-hand edge of the screen. The tractor then crosses the screen in virtual close-up to mark the bottom line. Finally it reappears in the upper right as a tiny vehicle which has to cross the screen several times to obtain the same line of demarcation as the other tracks.

Apart from the obvious ‘correction’, the tractor has drawn a trapezium on the sand which appears on television as rectangle. After completion of the rectangle the camera recedes slowly; the incoming tide effaces the tracks, and the birds are heard again.”<sup>79</sup>

Le passage d'un marqueur linéaire à un marqueur de l'ordre du plan – la pelle d'un tracteur –, permet de revenir sur le concept de motif visuel chez Dibbets. Les marqueurs graphiques – ficelle, ruban adhésif, crayon – transposés sur le site photographié, produisent une

<sup>79</sup> *Op. citée*, p. 34.

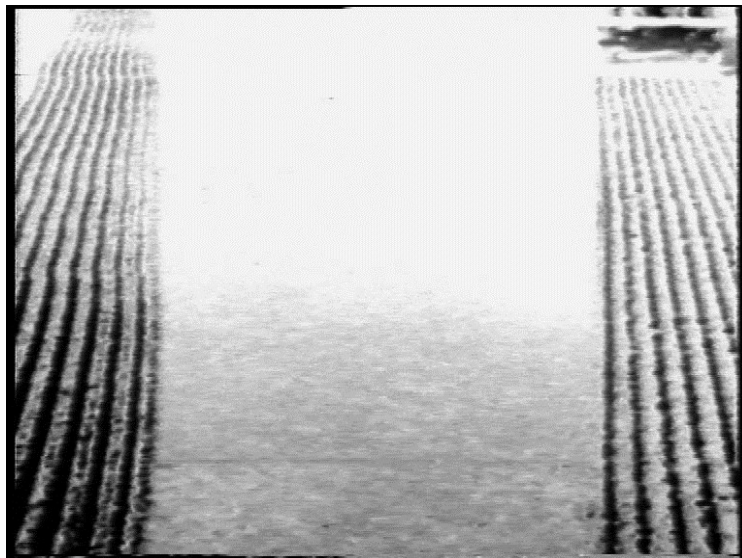
surface, et cette surface est homogène et générique, mais surtout sa limite est graphique. C'est la raison pour laquelle j'ai proposé un parallèle entre la peinture procédurale de Stella et les *Corrections de perspective*. Pourtant ce parallèle laisse une indétermination quant au motif visuel de Dibbets. Ma proposition, que le motif visuel est le rapport entre cadre et forme dessinée, ne tient qu'à la qualité graphique des marqueurs (et au caractère liminal du cadre) et cache l'ambivalence à l'endroit de la question de savoir ce que le marqueur circonscrit dans la photographie : le motif est-il la figure délimitée par son périmètre ou, à l'inverse, la différence entre l'intégralité de l'image et la surface de sable lisse qui est circonscrite par les traces laissées par le tracteur ? L'ambivalence est oblitérée par la continuité photographique entre l'espace à l'intérieur et l'espace à l'extérieur du périmètre du dessin.

Par contre, une photographie comme celle réalisée pour l'exposition à l'université Simon Fraser, en créant une discontinuité entre l'image du campus de l'université et la surface négative produite par Dibbets (au moyen de la découpe et du prélèvement du gazon), permet de répondre à cette question puisque la surface créée par l'action de marquage est beaucoup plus large et forme un plan, et non pas un trait. Dans cette photographie, le motif n'est plus l'intégralité du cadre mais uniquement la figure circonscrite, prélevée. Dans cette photographie, la représentation simple d'un campus nord-américain est interrompue (discontinuité) par le motif du carré prélevé dans le gazon qui montre le sol sur lequel est situé le campus. Ce qui chez Stella était rendu visible par l'application sérielle du motif – le dessin négatif qui se manifeste sur les parties non peintes de la toile – devient chez Dibbets la surface photographique imprégnée toujours par une image optique, iconique. Mais encore, ce qui spécifie cette surface est son homogénéité. Pour cette raison, il me semble que le véritable lieu du motif chez Dibbets est le lieu où il a su créer une surface homogène et qui s'oppose à la modulation informative du reste de la surface photographique. Cette dernière affirmation permet de mettre en valeur les variations structurelles du motif dans les *Corrections de perspective*.

Si on la teste à l'endroit du film *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, les conclusions s'inversent par rapport à la photographie de Vancouver, puisque la surface

homogène n'est plus la surface créée, mais la surface que Dibbets ne marque pas : la surface de sable mouillé<sup>80</sup> à l'intérieur du motif du rectangle.

Comment cela est-il fait concrètement et quelle est l'incidence sur le rendu visuel? Sur une plage est tracée une figure, dont les quatre côtés, une fois filmés, sont parallèles au cadre de la caméra, c'est-à-dire qu'ils recadrent le rectangle du viseur. Ceci est fait par le recours à la procédure *correction de perspective* déjà discutée dans la partie précédente. Ces quatre lignes sont tracées au préalable sur le sable et servent au conducteur pour orienter le mouvement du tracteur. Comme l'indique la description originale, le plan, qui ouvre la séquence de construction du motif, montre le tracteur qui entre depuis le bord inférieur gauche et parcourt la ligne tracée qui va vers le haut, jusqu'à sa sortie du cadre par le bord supérieur. Tout le long de ce mouvement, son côté droit est montré sans aucun raccourci, c'est-à-dire que sur la surface de présentation (l'écran de télévision), son côté droit n'est pas caché par les autres parties du tracteur, mais il n'est pas montré non plus. La même procédure est répétée pour la ligne du côté opposé de l'écran. Lors de tous ses déplacements, le tracteur avance à reculons, ce qui permet d'effacer les marques de ses roues, fait conforme à la proposition qu'au moins un des enjeux poursuivis par Dibbets est de produire une marque dont la surface est homogène.



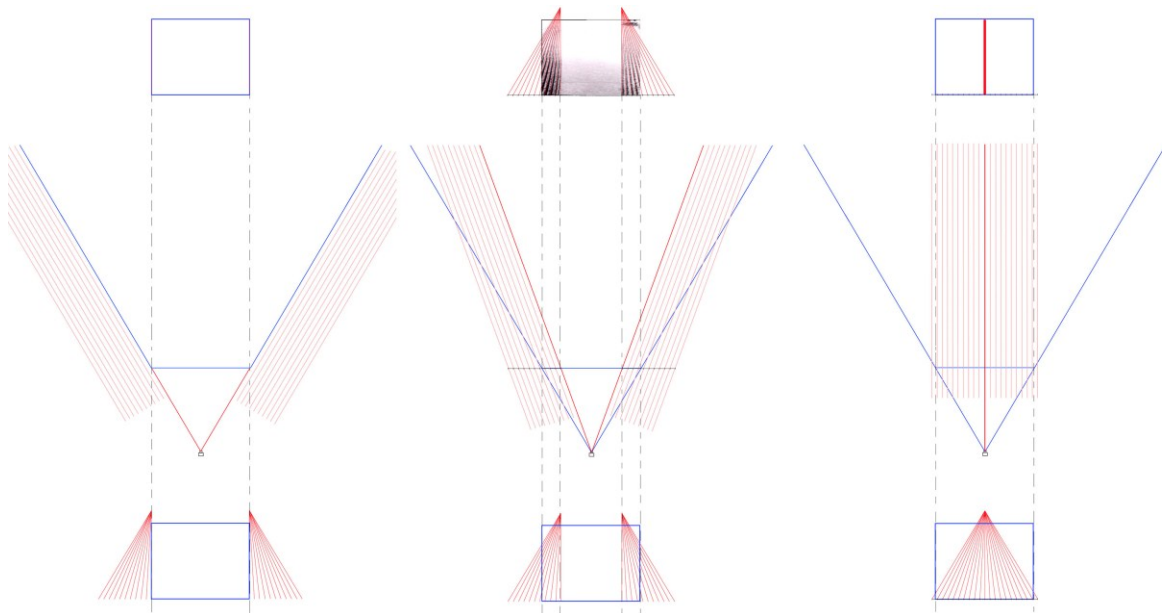
III. 25 : Jan Dibbets, *12 Hours Tide Object with Perspective Correction*.

---

<sup>80</sup> On verra plus tard qu'il y a une autre surface non informée, qui est le produit de l'action de la montée des eaux.

Mais ce que la description officielle omet au sujet de ces deux tracés est que leurs surfaces se donnent à voir en perspective. Ou plutôt, que le regard est confondu entre l'attente que toutes les lignes laissées par les dents du tracteur restent parallèles aux bords verticaux du cadre, alors qu'elles convergent respectivement vers deux points de fuite distincts situés hors-cadre et placés sur une même horizontale (qui, comme son nom l'indique, correspond à la ligne d'horizon). L'ambivalence à laquelle est exposé le regard provient de l'attente de voir se réaliser sur l'écran le *savoir* que les lignes tracées par les dents restent à la même distance les unes des autres, et que par conséquent, elles restent parallèles à la ligne que suit le tracteur lors de son déplacement, ligne parallèle au cadre. La cause de la déception du regard s'explique par l'opération de correspondance entre deux espaces distincts (réalité et surface bidimensionnelle de sa représentation). Cette correspondance point par point entre la réalité et son image repose visuellement sur le concept de parallèle. Mais dans le double passage de l'espace bidimensionnel du viseur (sur lequel est conceptualisé le motif) **vers** l'espace physique et, en retour, de l'espace physique **vers** l'espace plan sur lequel l'image est enregistrée, le concept de parallèle se transforme. Plus précisément, sur une surface plane, deux lignes parallèles restent toujours parallèles, alors que lors de leur transport vers l'espace visuel empirique réel, qui comporte une dimension supplémentaire, la profondeur, ces deux lignes se croisent. Pour cette raison, pour reproduire le parallélisme des bords verticaux du cadre, il aurait fallu que Dibbets utilise une stratégie différente qui permette que la transposition ne se fasse pas d'un seul coup, mais ligne par ligne. Or, pour qu'un tel exercice soit possible à l'échelle choisie dans le film, il aurait été nécessaire d'utiliser un appareil de l'envergure physique du tracteur, et par conséquent, le ratio entre lignes serait demeuré constant pour tout point de l'espace physique, avec la contrepartie mentionnée : leur convergence. Si l'on reste dans le domaine du visuel, il aurait été éventuellement possible de trouver un autre moyen de traçage comme un motocyclette ou une pelle sans dents (de telles pelles existent). Mais je démontrerai que ce qui importe dans le film est son caractère performatif, lequel consiste à maîtriser, non pas le rendu visuel (il est transitif), mais le contrôle de la masse liquide — d'où le besoin du caractère tracé en profondeur de chaque marque de marquage.

Concrètement, la transposition de la convention du cadre (de la surface plane *et* illusionniste<sup>81</sup> de la photographie) vers l'espace physique produit le trapèze mentionné dans la description du catalogue et dont j'ai déjà traité dans la partie portant sur la version photographique des *Corrections de perspective*. Mais visualiser la construction du trapèze provoque une couche supplémentaire de confusion par rapport à la version photographique des *Corrections de perspective*, car le motif est construit au moyen du mouvement d'un objet sur une surface et ne représente pas uniquement un point. Le fait que l'instrument marqueur s'éloigne de la caméra provoque la réduction proportionnelle du ratio entre cadre et figure (du tracteur). L'orientation et la position du tracteur par rapport à la lentille produit aussi une perspective très accélérée.



**III. 26** : Étude du plan et de la perspective optique de trois possibles motifs visuels. Celle du centre correspond au film *12 Hours Tide Object with Perspective Correction*.

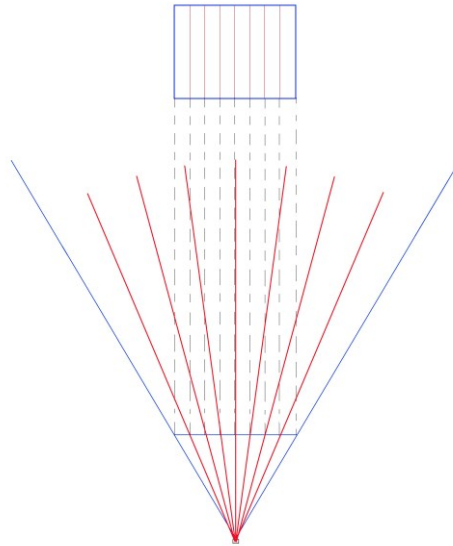
Dans la colonne du centre du schéma ci-dessus, je présente la déconstruction de ces deux mouvements à la verticale tels qu'ils se manifestent dans le film. En haut, sur le photogramme qui présente les deux tracés, sont tirées les fuyantes qui convergent vers les

<sup>81</sup> Panofsky définit la perspective comme « l'aptitude à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle il se trouvent, de telle sorte que la notion de support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent, qu'à ce que nous croyons, notre regard traverse pour plonger dans un espace extérieur imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité mais seulement découpé par les bords du tableau. » Panofsky (1975), p.39.

deux points de fuite. La largeur du triangle des fuyantes à la base de la photographie est calculée par l'observation que lorsque les dents apparaissent dans le cadre, elles sont au nombre de quatre, alors que quand l'intégralité de la pelle entre dans le cadre, elles sont au nombre de dix. Pour cette raison, les lignes rouges sont disposées à distance égales les unes des autres, et la distance entre elles, à la base du rectangle, correspond à la distance entre les dents. Quand on transpose cette figure en plan, les deux triangles, bleu et rouge, correspondent respectivement au cadre imposé par le viseur au plan de la scène de tournage et à la ligne sur laquelle s'aligne le mouvement du tracteur. La pointe commune des deux triangles correspond à l'emplacement de la caméra et la ligne bleue qui les traverse correspond à la partie inférieure du cadre (les pointillés parallèles transposent les quantités respectives du ratio entre cadre et ligne de mouvement). Ce schéma permet finalement de voir le décalage entre les lignes parallèles sur l'image et la convergence des lignes tracées par le tracteur : pour que les lignes restent parallèles entre elles un fois enregistrées sur la surface photochimique, il aurait fallu qu'elles convergent vers un point commun qui est la lentille de la caméra. Ceci aurait produit une divergence entre elles, et non pas le parallélisme tel qu'imposé par les dents du tracteur.

Quant aux deux autres colonnes du schéma, celle de gauche présente un motif dont les verticales se confondent avec les extrémités verticales du cadre, et celle de droite, un motif dont les verticales se touchent sur la ligne qui coïncide avec la ligne verticale qui coupe l'écran en deux moitiés. La mise en parallèle, entre ces trois cas de figures, démontre empiriquement que quand les deux tracés se rapprochent, leurs points de fuites respectifs tendent vers un point commun, et dans le cas limite où leurs extrémités se toucheraient, leur tracé commun pourrait être confondu avec une surface unitaire. Je considère ces résultats comme la démonstration de la part de Dibbets que tout objet (ici, je ne distingue pas objet et surface) photographié a sa propre perspective, et que le moment où les perspectives de ces objets s'unissent en une perspective commune arrive quand leurs positions sont telles que leurs bords/enveloppes coïncident parfaitement les uns avec les autres. Il s'agirait ici alors, soit d'un ensemble d'objets préconçus pour répondre à cette contrainte spatiale, soit d'objets si petits que le regard les confondrait en une seule surface unitaire, comme celle du sable de la plage. Pour que les lignes des tracés verticaux restent parallèles les unes aux autres sur l'écran, il aurait fallu que Dibbets trace des lignes droites dont l'origine serait la

caméra, et que l'angle entre elles corresponde à la largeur qui permet d'obtenir la distance que Dibbets désire voir apparaître sur l'écran. Mais aussi, ces lignes auraient dû être tracées au moyen d'un instrument inscripteur pouvant tracer des lignes dont la largeur augmente au fur et à mesure que l'instrument s'éloigne de la caméra, de telle sorte que cet élargissement corresponde à la distance entre les rayons divergents. Cet instrument portera le nom de *correcteur de perspective*.



**III. 27** : Motif vertical réitéré plusieurs fois sur l'écran et les lignes divergentes au sol qui leur correspondent.

Quant aux deux tracés parallèles aux bords supérieur et inférieur du cadre, ils sont parallèles entre eux et affectés par une réduction de leur espacement (sur l'écran). L'accélération de cette réduction est équivalente à celle subie par les tracés verticaux (puisque tous les paramètres du dispositif photographique sont constants), mais leur parallélisme ne permet de postuler aucun point de fuite. Encore une fois, si Dibbets avait voulu les représenter éloignés régulièrement sur l'écran, il aurait fallu les tracer aussi avec le *correcteur de perspective*.

À la différence des *Corrections de perspective*, où la correction n'affecte que le motif au complet (comme un tout, d'un côté parce que leur réalisation n'est pas montrée, et par conséquent l'outil ou la personne qui exécute le motif ne sont pas affectés par la réduction de la taille liée à la profondeur, et de l'autre, parce que le marquage est fait avec un marqueur graphique), le *correcteur de perspective* permettrait de corriger les perspectives



de l'infinité des points qui composent la surface affectée par le marquage. Grâce à cette action, le *correcteur de perspective* transformerait la caméra photographique en outil de dessin qui détruirait toute vraisemblance entre réalité et photographie, car la réalité, ou du moins son apparence, ne dépendra plus d'une forme préalable mais de l'idée que l'on imposerait à la chose photographiée. Par conséquent, la réalité perdrait l'homogénéité de son espace et se transformerait en un espace sur mesure selon les décisions visuelles que prendrait son utilisateur.

En résumé de ce qui précède, j'ai proposé qu'avec les *Corrections de perspective*, Dibbets vise la production d'une surface homogène qui permettrait de retenir des informations inscrites sur sa surface. Pour cette raison, mon interprétation a été qu'avec les *Corrections* photographiques, la surface d'inscription est l'intégralité de l'image lumineuse captée par la caméra, et que par conséquent, leur double variabilité – celle du paysage et celle du motif spécifiant – pointe vers le double caractère optico-chimique qui s'actualise dans chaque nouvelle photographie, à chaque fois que l'obturateur est actionné. Pour cette raison, la stabilité du dispositif de Dibbets et la variabilité de ses produits est l'image du dispositif photographique générique.

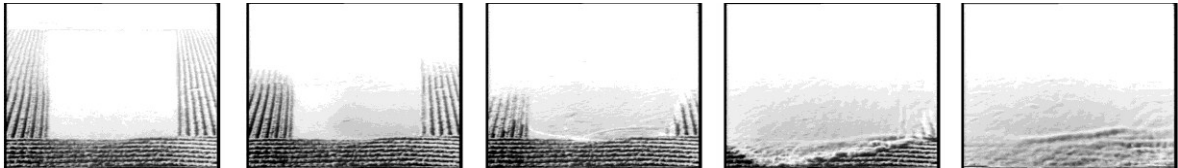
Mais le film *12 Hours...* est une œuvre plus complexe car il montre le processus de production et de destruction d'une multiplicité de telles couches (homogènes), qui successivement déplacent le lieu d'identification de leur caractère photographique. D'abord, *12 Hours...* expose le dispositif générique de la photographie défini par l'articulation entre image optique et surface homogène photosensible, surface qui peut, une fois affectée par la projection de la lentille, garder cette trace lumineuse sur sa surface au-delà du moment de son exposition. Ceci est la partie équivalente à la version photographique des *Corrections*. Mais le film étend aussi la métonymie entre les *corrections* et le dispositif photographique générique au-delà du niveau optico-chimique : il propose en effet une représentation de l'espace spécifique et temporaire qui correspond à la durée d'exposition de la surface photosensible par la projection lumineuse, et ce moment d'exposition est représenté dans le film par toute la séquence de construction de la *correction de perspective*. La lecture que je fais du film est que dans la série d'opérations littérales qu'effectue le tracteur (ou plutôt Dibbets à travers l'intermédiaire du chauffeur), il

faut voir le travail de la lentille, travail dont la transparence de l'optique, associée à l'invisibilité propre de la lumière, oblitère le fait que la lentille n'est qu'une machine qui transforme la lumière toujours selon les mêmes règles. Pourtant je voudrais démontrer que la constance n'est pas synonyme d'homogénéité quand il s'agit de l'organisation de l'intégralité de la surface d'inscription photographique.

### **Récapitulatif des différentes transformations que subit la surface filmée**

Identifions encore une fois les couches successives à l'œuvre et leurs lieux/cadres respectifs. D'abord, la couche plane et homogène du sable qui compose le plan de la scène initiale. Même s'il n'y a pas encore eu d'inscription mécanique en tant que telle (ici par le tracteur), il y a eu l'action de sélectionner un motif à photographier (à distinguer du motif qui sera construit). Ce premier geste commun à toute photographie correspond à la décision du photographe de capter visuellement une scène en particulier et/ou les choses qui se trouvent dans la scène cadrée par la caméra. Même si ce choix relève d'une volonté de représentation, il est facilement démontrable que ce geste correspond aussi à une première opération mécanique puisqu'il s'agit de pointer la caméra dans une direction donnée, c'est-à-dire de la déplacer. Ce qui est visible alors est le travail optique de la lentille tel qu'il se manifeste sur la surface plane délimitée par le viseur/écran. Cette première couche est cadrée par le viseur en entier. Une deuxième couche est l'espace délimité par les traces laissées par le tracteur puisque le tracteur a agi en tant qu'instrument inscripteur qui a informé la surface de sable et qui a réduit ainsi l'espace homogène initial. La nouvelle surface/couche qui peut être informée devient la surface intacte de sable qui est délimitée par ce cadre (les traces). Aussi, l'homothétie entre cadre photographique et motif rectangulaire inscrit sur le sable, transforme ce dernier en reflet du cadre du viseur. Ensuite, l'action du tracteur, qui trace les quatre plans homothétiques aux quatre côtés du viseur/écran, met en abyme la surface de sable cadrée initialement (ce que j'ai appelé la scène initiale) puisque le tracé n'est plus homogène : il est affecté par la réduction qu'engendre l'effet de profondeur (même si la surface de sable est aplanie par l'effet de l'eau, la caméra n'est pas placée frontalement à cette surface, mais la cadre en raccourci). Cette nouvelle couche-cadre est traversée par l'ombre du tracteur, mais étant donné que ce plan est un plan en durée – qui ne capte pas un instant donné, mais le temps nécessaire à enregistrer l'action –, l'ombre traverse la surface sans qu'une représentation ne s'y inscrive.

Cette troisième surface est informée sans qu'une trace visible ne demeure. Dans un dernier moment-durée, l'intégralité du cadre, et par conséquent toutes les motifs qui y figurent, est transformée par la montée graduelle des eaux, et toute la scène initiale avec ses transformations successives est submergée par la masse liquide.



**III. 28** : Cinq photogrammes reconstruisant la séquence de destruction du motif visuel dans *12 Hours Tide Object with Perspective Correction*.

Chaque plan montre la montée des eaux, et l'écart de la ligne d'avancée entre les plans consécutifs permet de raccourcir la monotonie de cette répétition. Mais surtout, les coupes permettent de visualiser l'avancée de la ligne d'eau (temporalité) qui, sans changement brusque, demeurera presque imperceptible puisque trop lente. Tous ces plans correspondent au cycle du mouvement d'une vague sur la plage : du moment où la vague s'écrase jusqu'au moment où sa masse liquide atteint son point le plus éloigné (proche de la caméra). La montée des eaux n'est pas homogène sur l'intégralité de la surface filmée. L'eau avance de manière fluide sur le sable qui est le centre de la figure géométrique, alors qu'à l'opposé, quand elle doit traverser les plans formés par les dents du tracteur, elle est ralentie. Mais aussi, l'orientation des traces du tracteur affecte l'avancée de l'eau. Les traces qui vont en direction de la mer fonctionnent comme des canaux qui la facilitent, alors que les traces parallèles à la ligne d'eau résistent à la montée des eaux comme une série de digues minuscules en sable.

Rétrospectivement, on peut voir dans la séquence construction/destruction de la *correction de perspective* une boucle composée de trois moments : le premier est la scène initiale dans laquelle on ne voit que du sable homogène qui s'étend sur l'intégralité du viseur et de l'écran ; le second correspond à la réalisation du tracé du motif visuel dont l'unicité est assurée par la reconnaissance de la forme géométrique – le rectangle – qui dédouble le cadre précédent ; et le troisième est la submersion de l'intégralité du cadre par l'eau montante, qui efface aussi bien le motif que son cadre de sable et devient à son tour une scène initiale, au sens où l'intégralité de sa surface est homogène. Cette nouvelle

homogénéité – de la surface aquatique – n’est plus statique comme la surface de sable, mais en mouvement. Pourtant la symétrie qui me permet d’affirmer qu’il s’agit d’une boucle est qu’aussi bien le sable que l’eau sont composés d’une multitude de particules homogènes, qui tous les deux sont sujets à transformation selon les forces qui les affectent.

### **Analogique versus synthétique ou le double travail de la lumière dans les *Corrections de perspective***

Dans la boucle que je viens de décrire, j’ai omis le plan-séquence qui montre l’ombre du tracteur traversant l’écran à la verticale du bas vers le haut. C’est le plan-séquence qui correspond au premier mouvement qui va construire la *correction de perspective*. Je voudrais maintenant m’y attarder, car ce plan-séquence produit une différence fondamentale par rapport à la procédure de construction de la version photographique des *corrections* : le dispositif de prise de vue filmique est apprêté, non seulement par le rapport entre le cadre du viseur et le motif visuel, mais prend en compte aussi les dimensions (face, profil, hauteur) du tracteur. Comment est-ce que je fais cette déduction? En effet, au visionnement du film, on constate que l’ombre portée du tracteur – la première chose en mouvement qui entre dans le cadre du viseur et qui retient l’attention lors de ce plan, bien plus que l’attention portée sur le tracteur – s’inscrit parfaitement dans la largeur du motif de sable que le tracteur va circonscrire. Cela est visible car son tracé est marqué sur le sable et visible à l’écran.



**III. 29** : *12 Hours Tide Object with Perspective Correction* . : première entrée dans le cadre du tracteur.

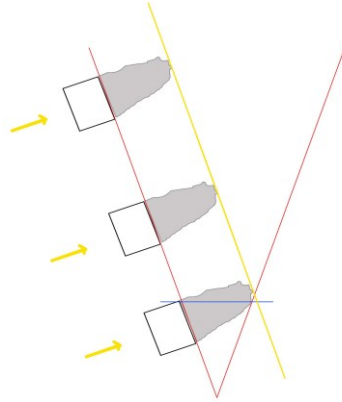
En plus, comme le montrent les photogrammes, le tracteur, figure centrale de la narration, est toujours fragmenté à la verticale et/ou à l'horizontale, à la différence de l'ombre portée de son profil. L'ombre du tracteur, non seulement s'inscrit parfaitement dans la largeur de la figure de sable homogène qui sera circonscrite par les mouvements du tracteur, mais aussi pendant toute cette séquence, c'est la totalité de son ombre qui est inscrite sur le sable. Le profil comme choix pour l'ombre portée n'est pas un choix innocent car il permet de combiner vision de profil et de face, ce qui devient une référence au modèle de construction de la perspective artificielle, mais au lieu d'obtenir un plan en récession comme dans le modèle d'Alberti, Dibbets produit un plan vertical, c'est-à-dire coïncidant avec la fenêtre albertienne.

Il y aurait au moins deux autres incidences issues du choix d'instrumentaliser l'ombre du tracteur comme figure de la narration. La première est un effet visuel, la seconde est la mise en scène du travail de la lumière dans les *corrections*.

### **Chiffrer le réel dans des effets optiques**

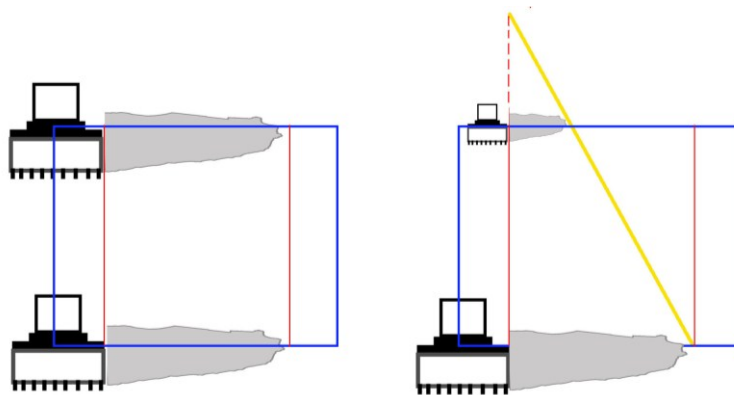
L'effet visuel concerne l'accélération de la perspective, qui n'est pas le produit seul de la profondeur mais aussi de l'organisation du plan de sable et plus précisément de la décision d'inscrire l'ombre du tracteur dans le motif visuel. Étant donné que la position du tracteur est telle qu'elle crée l'impression que le tracteur est situé perpendiculairement à la surface photosensible (plan de l'écran) – puisque aligné sur le rayon qui correspond à une parallèle aux bords verticaux du viseur/écran – on s'attend à ce que, lors de son mouvement, l'ombre parcourt l'écran à la verticale sans aucune réduction, puisque l'ombre projetée par le soleil à un moment donné de la journée reste de grandeur constante.

Or les bords verticaux, aussi bien ceux du cadre que ceux du motif visuel, qui paraissent parallèles sur l'écran, sont en réalité divergents. Pour cette raison, l'effet de diminution de l'ombre est liée au ratio entre longueur de l'ombre (constante) et distance entre les deux côtés du trapèze (augmentant avec le mouvement). Dans le schéma ci-dessous du plan de la scène filmée, les lignes rouges correspondent aux rayons sur lesquels reposent les côtés divergents du trapèze, alors que la ligne jaune indique la ligne de l'ombre. Le parallélisme entre ligne d'ombre et ligne du tracé reproduit – entre ligne d'ombre et côté opposé du motif visuel – le même angle qu'entre les côtés divergents du trapèze.



**III. 30** : Plan au sol du mouvement du tracteur et de son ombre. Les flèches jaunes représentent les rayons du soleil, et que la ligne jaune, au mouvement de l'ombre. Les lignes rouges et bleue correspondent, respectivement, comme dans les schémas précédents, au tracé du tracteur et à l'intersection du cône optique de la lentille avec le plan du sol.

Pour cette raison, quand on regarde le mouvement de l'ombre sur l'écran, l'œil visualise la transformation du ratio entre figures (ombre et côtés divergents du trapèze), telle qu'affectée par le passage optique de l'horizontale à la verticale. Même si cette *Correction de perspective*, tout comme les autres, tente de déjouer l'effet de profondeur de la perspective, le recours au mouvement expose son caractère construit ainsi que l'hétérogénéité de la grille qui permet cette opération. Sur le côté gauche du schéma suivant, l'image de gauche présente une image sans perspective, que le spectateur s'attend à voir tout le long de la séquence par sa connaissance du comportement de l'ombre sur un plan continu, alors que l'écran de droite montre la diminution qui affecte le plan lors de son passage par l'optique de la caméra de l'horizontale à la verticale.



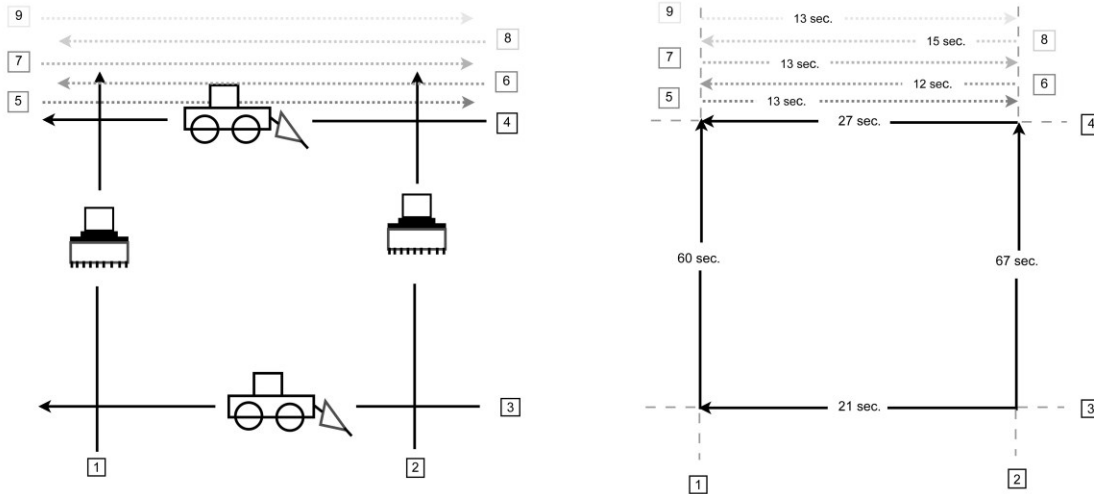
**III. 31** : Vue de l'écran. L'écran de gauche correspond à l'attente du spectateur, celui de droite à ce qui se produit réellement sur l'écran.

J'ai discuté déjà de la manière dont, avec les versions photographiques des corrections, on faisait l'expérience statique de la double projection qui liait trois espaces : celui, plan, délimité par le viseur projeté sur le site photographié, et qui à son tour est projeté sur la surface photosensible. Mais, l'invariance – assurée par l'optique de la lentille – du motif visuel dans ces trois espaces concernait uniquement les ratios entre côtés et angles. Ceci est démontré par le passage de l'image fixe à l'image animée puisque la régularité géométrique de la grille, une fois projetée dans la réalité, est perdue. Cette perte se manifeste par la différence comportementale d'éléments qui visuellement semblent équivalents, mais qui ne permettent pas d'être interchangeables structurellement.

La caméra stationnaire (plutôt la constance de la position et orientation de sa lentille et la relation spatiale entre lentille et surface photosensible) est la condition nécessaire qui permet de percevoir l'ensemble des traces exécutées par le tracteur comme un tout (le motif visuel homothétique au cadre de la caméra/projecteur) et de percevoir dans sa destruction, la destruction de ce même tout (dont l'identité visuelle est garantie par le dispositif qui coïncide avec la position et orientation de la caméra) par la montée des eaux. Cette contrainte de tournage, issue de la procédure *correction de perspective*, transforme la surface de sable, et par occurrence, la surface de l'écran de télévision, en un diagramme temporel spécifique, puisque chaque plan peut être traduit par le temps nécessaire à l'élément en question – tracteur<sup>82</sup>, eau – pour exercer son action : laisser sa trace sur la surface d'inscription et sur la surface de présentation. Le schéma suivant permet d'exprimer la figure en fonction des temporalités des séquences, et non plus en fonction de leur apparence visuelle. Ceci permet de visualiser plus exactement l'invariance véritable entre figures projetées et non pas leur invariance visuelle. Ce double schéma présente d'un côté les mouvements du tracteur et de l'autre, leurs durées respectives.

---

<sup>82</sup> Au montage, les moments où le tracteur est hors cadre ont été éliminés. Le résultat visuel est que dès l'instant qui succède à la sortie du cadre du tracteur, on le voit réapparaître dans le coin à partir duquel le tracé suivant va être fait. C'est comme si, en dehors du cadre, le tracteur se déplace à une vitesse infinie.



III. 32 : À gauche : schéma de la séquence des mouvements du tracteur, ainsi que de leurs directions. A droite : diagramme temporel exprimant les durées des mouvements.

À partir du diagramme temporel, il est possible d'envisager la scène filmée comme la préparation de la surface de l'écran comme instrument de mesure des relations entre les points qui composent de l'espace. Mais ce qui est spécifique à cette mesure, c'est qu'elle n'est pas basée sur une relation métrique régulière mais sur l'interdépendance des différentes variables qui affectent la représentation de la scène : récession de la profondeur induisant une relation inverse entre espace et temps, c'est-à-dire qu'à vitesse constante, une même distance représente sur l'écran une durée différente, et/ou la prise en compte des directions de mouvements et/ou les positions relatives entre choses qui occupent différents points de l'espace. Si je poursuivais cette logique, la nouvelle représentation plane de l'espace serait un plan discontinu sur lequel seront inscrites uniquement les informations significantes de transformations qui ont eu lieu, et non pas l'intégralité du plan optique cadré par la caméra.

### **Vision versus projection et performativité du mouvement dans l'anamorphose**

Si avec la section précédente, j'ai identifié une possibilité pour la création d'une structure qui distingue ce qui est signifiant dans l'image des résidus optiques induits par le caractère analogique de l'image optique comme surface continue, ou formulé d'une autre façon, la structure qui permet de transformer l'intégralité du plan cadré en fond insignifiant (bruit) duquel n'émergent que les informations significantes, je voudrais proposer un exemple de comment ce modèle peut produire une représentation. Avant de revenir au film, je vais faire



encore un détour, cette fois-ci pour aborder la question de la performativité du mouvement telle qu'elle se manifeste dans l'anamorphose et dans le film.

Le plan-séquence est l'animation d'une série de prises de vue réalisées d'un seul coup et présentées en tant que continuité, sans montage autre que le déplacement du début et de la fin, et *12 Hours...* est un film composé d'une série de séquences filmées avec une caméra stationnaire. Au montage sont utilisés uniquement les plans qui contiennent un mouvement : celui du tracteur, celui de l'eau, c'est-à-dire que sont éliminés des montages tous les moments où le tracteur est hors-cadre et où il se déplace pour aller du point de sortie du cadre jusqu'au point d'entrée dans le cadre. Ce choix de montage produit une compression du temps, puisque le tracteur apparaît d'un seul coup du point de sortie au point d'entrée (que ce soit un point opposé ou le point depuis lequel il vient de sortir). Mais en fonction de ce qui a été proposé précédemment, il y aurait deux choses qui se déplacent dans la série de plans-séquences qui composent la partie de construction du motif visuel : le tracteur et son ombre. (Je n'aborde pas l'avancée du tracé comme un mouvement en soi, mais la manifestation indirecte du mouvement du tracteur, ce qui aura pour incidence de la ramener par métonymie à l'ombre du tracteur : l'ombre est le résultat de la projection lumineuse du soleil, et le tracé, la projection physique du tracteur sur le sol. Pour cette raison, je ne retiens que le tracteur et son ombre, et j'exclus de mon analyse l'apparition du tracé.)

J'ai déjà expliqué comment la procédure de *Correction de perspective* consiste en l'inscription dans un site d'une figure construite pour être vue depuis le point de vue d'où elle sera photographiée comme une figure géométrique simple et reconnaissable, citant le lexique minimaliste, et le plus souvent homothétique au cadre (de l'image photographique) de la caméra. La majorité des auteurs ayant traité des *Corrections de perspective*, probablement à cause de leur titre, les interprètent comme une réactualisation de l'anamorphose, technique utilisée par les peintres pour inscrire sur le plan du tableau une image qui demeure informe tant qu'on regarde le tableau depuis tout point de vue distinct de celui à partir duquel l'anamorphose a été peinte (pour être vue). Cette disparité entre le tableau comme espace réaliste, illusionniste, et l'anamorphose comme tâche informe est

due à la transcription de l'anamorphose sur la surface du tableau depuis un point de vue oblique, et non pas perpendiculaire et centré par rapport au cadre de la surface peinte.

Certainement, on peut confirmer que Dibbets se sert de la technique de l'anamorphose, afin d'inverser la logique de la prise de vue traditionnelle : il inscrit dans le réel une forme dont il sait qu'une fois photographiée, elle apparaîtra dans sa "véritable" forme, c'est-à-dire dans celle qu'il a préméditée. Et par conséquent, Dibbets renonce à ce que la forme physique soit l'équivalent visuel de son image photographique : les carrés que nous voyons dans ses *Corrections de perspective* sont des trapèzes dont la forme dépend des caractéristiques de la lentille utilisée, de l'emplacement de la figure dans le cadre de l'image, de la distance et position entre figure et lentille. Et c'est par cette opération que Dibbets renverse le paradigme référentiel de la photographie puisqu'il n'y a plus d'équivalence entre référent et représentation. Mais ceci ne suffit pas comme argument pour dire que les *Corrections* sont des anamorphoses, puisqu'elles ne sont utilisées que comme technique de projection alternative à la convention de la projection centrale. La seule de ses *Corrections* qui fonctionne comme une anamorphose est l'œuvre *Sawdust Removal and Perspective Correction*, puisque pour voir la figure reconnaissable du cercle – inscrite dans la cour de la galerie où se tenait l'exposition à laquelle Dibbets participait –, il fallait que le corps du spectateur, et surtout la position de son œil coïncide avec le point de vue de depuis lequel l'anamorphose du cercle avait été projetée. Mais cette superposition induite par le mouvement du corps est complètement évacuée des *Corrections de perspectives* subséquentes, car c'est uniquement la photographie qui garde la trace de l'image correcte. En évacuant le mouvement de la performativité de l'œuvre, il n'est plus possible de parler d'une anamorphose mais uniquement d'une technique de projection parmi d'autres. Un tel exemple de performativité est donné par Jurgis Baltrušaitis dans son analyse d'un tableau célèbre pour son anamorphose : *Les Ambassadeurs* d'Hans Holbein (1533). L'accrochage du tableau faisait partie du dispositif d'identification du crâne peint en anamorphose, symbole associé au genre de la Vanité. Selon Baltrušaitis, afin que le tableau produise son plein effet, il devait être accroché à côté d'une porte disposée dans l'axe de visibilité de l'anamorphose, sur sa droite. Le spectateur contemple le tableau minutieux et rempli de détails qui font l'éloge des sciences, mais la tache difforme résiste à tout décodage. Au moment où il sort de la pièce où est accroché le tableau, le spectateur se retourne « une

dernière fois » avant de disparaître du champ visuel du tableau et : « Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne. »<sup>83</sup>.



III. 33 : Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1535. Huile sur bois, 207 x 209,5 cm.

La séquence complète de la performativité de l'anamorphose repose sur le glissement d'un genre pictural à un autre, et ce glissement est soutenu par la stratégie visuelle mise en place par Holbein et le recours au mouvement. D'abord, la peinture se donne en tant que nature morte scientifique avec portraits, une allégorie des arts et des sciences. Les deux ambassadeurs encadrent un meuble à deux étagères superposées sur laquelle sont alignés

<sup>83</sup> Jurgis Baltrušaitis (1984), p. 101.

différents objets représentant le *trivium*, qui regroupe la grammaire, la logique et la rhétorique, et le *quadrivium*, qui regroupe l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie<sup>84</sup>. La scène s'inscrit devant un rideau vert suspendu qui cache à moitié, dans la partie supérieure gauche du tableau, un crucifix – symbole de la vérité divine. Ainsi, une première signification du tableau peut être déduite par l'opposition entre ces deux modes de connaissance : humaine et divine, opposition qui opère comme allégorie du doute quant au pouvoir de la raison de connaître les véritables raisons divines de l'existence humaine. Pour soutenir cette interprétation, Baltrusaitis souligne la symétrie par rapport à la verticale du tableau entre le point anamorphique et l'emplacement du crucifix. C'est le mouvement du corps du spectateur qui assure le glissement du genre du tableau – de la nature morte scientifique à la vanité.

Mais la performativité du mouvement peut être étendue par l'étude des objets sur le meuble. D'abord, les objets présentés sur chaque étagère sont regroupés selon deux catégories. L'étagère inférieure comporte un globe terrestre, un livre d'arithmétique, un angle droit, un compas, un livre allemand d'hymne religieux, une boîte à flûtes et un luth<sup>85</sup>. Si tous les objets demandent qu'on sache lire, connaître les bases de la géométrie et de l'arithmétique ainsi que les règles de l'harmonie, l'étagère supérieure ne comporte que des instruments liés au calcul de la position terrestre et/ou la mesure du temps/la durée<sup>86</sup>. À l'exception du globe céleste qui orne l'étagère supérieure, le fonctionnement de tous ces instruments repose sur l'usage de la lumière du soleil ou plus précisément sur la manière dont son ombre portée ou la vision humaine sont inscrites dans l'architecture spécifique de chacun des instruments. Le fonctionnement de tous ces instruments repose sur la combinaison entre la régularité du cycle du soleil et la très grande distance à laquelle il se trouve, c'est-à-dire que son ombre est stable à un moment donné, toutes choses égales par ailleurs. Mais l'usage de ces instruments repose sur la surface plane sur laquelle l'ombre

---

<sup>84</sup> J. V. Field (1997), pp. 4-7 et 62-79.

<sup>85</sup> Susan Foister, "The objects in the Painting" dans *Making & Meaning. Holbein's Ambassadors*, London: National Gallery Publication, 1997, p. 30.

<sup>86</sup> Foister, *op. citée*, p. 30-36.

projetée s'inscrit<sup>87</sup>. Or, quand il s'agit de peindre une ombre portée, il faut aussi prendre en compte la manière dont elle est affectée par le raccourci de la perspective<sup>88</sup>.

Les *Ambassadeurs* est une peinture remarquable par son réalisme. Pourtant, si on l'examine plus attentivement, il devient manifeste que les différents objets peints sur sa surface ne sont pas peints en perspective (au sens de la perspective qui unifie l'espace par un point de vue fuite commun), ce qui n'empêche pas l'illusion tactile et spatiale qui lui est spécifique. Une explication possible proviendra du luth, qui fait un pont entre la gravure de Dürer qui représente son instrument optique, le portillon, et le luth qui se trouve dans la peinture de Holbein selon un raccourci similaire<sup>89</sup>. Un tel instrument permet de projeter sur la surface le contour précis d'un objet, avec la perspective propre de sa saisie, mais peut aussi être utilisé inversement en projetant une silhouette/image sur n'importe quelle surface, qu'elle soit perpendiculaire ou dans tout autre position. Dans ce dernier cas, le portillon est utilisé comme technique de production d'une anamorphose. Étant donné que le portillon est cité doublement, une fois par la présence du luth, et une autre fois, indirectement, par l'anamorphose, il est possible d'avoir une interprétation qui ne repose pas sur la symbolique du genre vanité mais sur la référence au travail du peintre. Si le portillon est utilisé pour rapporter sur la toile une multitude d'objets, chaque objet peut comporter sa propre perspective. Toujours selon Baltrusaitis<sup>90</sup>, les différents objets sur le meuble sont des reprises de différents traités de perspective. Par conséquent, non seulement chaque objet a un point de vue relatif à sa création, mais aussi, chaque perspective est différente par la technique et/ou la théorie mise au point par les auteurs des traités. Ainsi, le réalisme de la peinture ne provient-il pas d'une perspective unique, celle de Holbein, mais d'une perspective complètement fragmentée, ce qui ne l'empêche pas d'être réaliste. Il est impossible de savoir si Holbein a utilisé un portillon pour projeter sur sa toile tous ces fragments d'origines diverses, ni si c'est au moyen d'un portillon de Dürer qu'il a projeté et

---

<sup>87</sup> Dans un article qui fait l'histoire de l'invention de la géométrie en Grèce, et plus précisément au sujet du *gnomon*, Michel Serres (1997) propose que c'est l'absence de perspective subjective, et uniquement la rencontre entre surface et ombre, qui a permis aux grecs d'inventer la géométrie et que c'est le concept géométrique d'invariance qui leur a servi pour instaurer la démocratie comme modèle d'égalité entre tous les participants de la société. Dans son modèle, l'œil ne joue aucun rôle, au sens de la sensation, mais sert d'instrument d'observation.

<sup>88</sup> Ernst Gombrich(1996), p. 21.

<sup>89</sup> Baltrusaitis, *op. citée*, p. 92.

<sup>90</sup> Baltrusaitis, *op. citée*, p. 92.

peint le crâne anamorphique. Mais le fait que le crâne en tant que tache bloque l'illusion spatiale des *Ambassadeurs*, et en parallèle, la référence au portillon de Durër qui fait coïncider approximativement l'œil artificiel du perspecteur avec le point anamorphique du crâne, permet la très simple constatation que ce qui est le cas général n'est pas la projection conique frontale, mais l'idée de projection, peu importe la position et l'orientation de la surface d'inscription — et que toute projection n'est qu'une ombre portée sur cette surface. Ces deux affirmations me permettront de revenir à Dibbets, dont le seul instrument optique est la caméra photographique/film, et de postuler l'évidence : toute image photographique est une ombre portée, qui ne se donne que rarement à voir comme une silhouette, même si elle a une texture. Ainsi, il serait plus juste de dire qu'elle est une ombre double puisqu'elle est, d'abord, l'image optique projetée par la lentille sur la surface photosensible, qui, une fois traitée chimiquement, est projetée sur la nouvelle surface d'inscription, qui est traitée chimiquement à nouveau, et qui devient une photographie<sup>91</sup>. Cette deuxième projection ne se donne pas à voir comme une silhouette non plus puisque la surface qui l'a captée traduit l'intensité de la lumière selon une gradation de la transparence de sa surface, et qui permettra lors de la seconde projection de reproduire la texture et la gradation des lumières telles que captées par l'appareil photographique.

### **Lumière naturelle versus lumière artificielle, performativité de l'image animée**

Lyle Massey élabore les propositions de Baltrusaitis sur l'anamorphose et propose que l'anamorphose, avant d'être théorisée en tant que stratégie narrative anti-illusionniste, doit être interprétée comme la démonstration oculaire du régime double de la perspective des peintres<sup>92</sup>. Son argument peut être explicité par le retour sur le fonctionnement du *portillon de Dürer* et *les Ambassadeurs* d'Holbein. Dans ce dernier tableau, je suis, en tant que

---

<sup>91</sup> Ici, je fais un raccourci dont l'absence de précision ne me semble pas fatale au raisonnement : je parle de photographie finale, alors que le processus peut être plus long et complexe et qu'il mène à un diapositive, un film, une reproduction dans un imprimé. Le processus que j'ai décrit est simplement celui qui se trouve à la base de la production photographique, toutes les autres présentations finales n'étant que des variations du processus de base.

<sup>92</sup> Le texte de Massey porte sur les traités de perspectives synthétiques. Lyle Massey (2003). Dans le chapitre suivant, je reviendrai sur la distinction entre perspective optique et synthétique, mais disons que dans le présent argument, cette distinction n'a pas d'incidence conceptuelle étant donné que ce qui est représenté en perspective est un objet seul – le luth – et non pas un espace. Or, la distinction entre optique et synthétique se situe à ce niveau : la perspective synthétique construit un espace qui de par ses caractéristiques permettra de réunir à l'échelle une *multiplicité* de choses, alors que, dans la perspective optique, chaque chose peut être calquée au moyen de stratégies différentes. Ainsi, la subtilité de Dürer consiste-t-elle dans le choix d'un seul motif inséré dans une autre grille de référence dont on se sait rien du mode de construction.

spectateur, en face de l'image de différents objets peints en perspective. Mais Holbein s'est servi de techniques d'atelier et/ou de théories pour réaliser son image. Pour construire une image en perspective, il faut avoir un point de vue qui observe la scène à 90 degrés par rapport à l'axe frontal. C'est ce qu'exprime l'image du *portillon de Dürer*. En regardant ce dessin, je suis exposé à une image en perspective, mais en même temps ce que je vois est une image de la scène vue en face en même temps qu'une image de la scène vue de profil. Cette image en profil est montrée doublement : une fois sur la feuille de papier où est inscrite la silhouette du luth, et une fois par la description du dispositif ayant permis sa réalisation avec l'œil fixé au mur par le clou qui retient la ficelle. C'est cette même séparation qui est à l'œuvre quand on regarde une image en perspective : le corps est séparé en deux yeux qui sont simultanément séparés spatialement et orientés à 90 degrés l'un par rapport à l'autre. Ainsi, quand on regarde une scène en perspective, on est en train de regarder une image qui synthétise ces deux points de vue en une seule image. En combinant dans la même image la représentation du luth de face et de profil, ainsi qu'une vue frontale sur la scène et une image du dispositif également de face et de profil (le profil est représenté doublement par le luth sur la feuille trouée du portillon et par la ficelle accrochée au mur), Dürer représente la fragmentation du corps qu'exige la perspective en tant qu'image construite. La proposition de Massey est ainsi que, dans l'anamorphose, la présence simultanée de deux points de vue est un signe pictural qui représente, pour la vision informée, la théorie de la perspective. Ce qui m'intéresse dans la proposition de Massey, et même peut-être encore plus dans le dessin de Dürer, est qu'il n'est pas nécessaire d'effectuer le mouvement pour aller voir l'anamorphose depuis son point de vue spécifique. Le signe abstrait fait son travail à la surface, quel que soit le point de vue.

Ceci me permet de retourner au film *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*. Puisque le film est tourné avec une caméra stationnaire, j'ai démontré qu'il n'y a aucun parallèle avec la performativité du mouvement que l'anamorphose permet selon l'interprétation de Baltrusaitis. Par contre, l'argument de Massey permet de réintroduire le mouvement à l'intérieur même de la séquence d'images animées, et plus précisément dans celle avec l'ombre du tracteur, puisque le mouvement de l'ombre a une signification théorique malgré qu'elle soit codée et que, pour l'identifier, il faut recourir simultanément à l'appareil pictural et à l'appareil photographique/filmique. Voici la synthèse des éléments

qui permet l'interprétation et qui est basée sur une mise en parallèle entre les éléments qui structurent ces deux appareils. Cette synthèse me permettra d'affirmer qu'avec *12 Hours with Correction of Perspective*, Dibbets produit un commentaire sur l'ontologie lumineuse de l'information photographique en faisant la démonstration de la symétrie entre le travail du soleil et le travail de l'appareil photographique.

J'ai montré comment Dibbets met en place des stratégies pour produire une surface homogène, apte à capter des informations. Dans *12 Hours...*, c'est d'abord l'intégralité du cadre qui capte le sable aplani, et ensuite c'est son recadrage – par les traces du tracteur – qui délimite une nouvelle surface. La nouvelle surface, au moment où elle est créée/recadrée, est parcourue par l'ombre du tracteur dans le rôle d'un instrument de marquage. Cette scène devant la caméra renvoie une fois vers le soleil – qui permet de visualiser la scène –, et vers la caméra puisque c'est elle qui enregistre sur sa surface photosensible l'action qui se produit : les traces laissées par le tracteur et l'ombre qui parcourt le cadre. Ainsi, il y a deux surfaces informées : le sable et la pellicule. Si les traces du tracteur sont physiquement inscrites sur le sable et y restent de manière permanente, l'ombre est passagère et c'est l'animation entre les photogrammes qui composent le film qui permet de reproduire son mouvement. Même si, sur chaque photogramme individuel, l'ombre est présente, le fait qu'un film se regarde comme une succession de photogrammes rend l'ombre – en tant qu'image photographique – éphémère comme elle l'est dans la réalité<sup>93</sup>. En même temps, le reste de la scène, une fois affecté par l'instrument de marquage, demeure stable grâce à la lumière émise par le soleil, de même que la projection optique de la scène est fixée de manière permanente sur la surface photosensible. Ainsi, une symétrie entre la lumière du soleil, qui rend les choses visibles, et la caméra, qui rend la scène permanente, peut être établie. Mais l'image fixe reproduit la réflexion de la lumière émise par les choses qui composent la scène et rend par conséquent invisible le double travail de l'appareil photographique et le double travail du soleil (le premier – chimique et optique, le second – projection plus réflexion lumineuse). Par contre, l'image animée permet de voir dans l'ombre en mouvement le travail du soleil, celui d'éclairer la scène. C'est pour cette raison que la version filmique des *Corrections de perspective* diffère de la version photographique, et permet de montrer ce que l'image fixe ne permet pas à cause de

---

<sup>93</sup> Une ombre ne reste fixe que si la source de lumière et l'objet éclairé demeurent dans un rapport fixe.



la coïncidence entre lumière réfléchiée et lumière captée. La variation de l'ombre – une fois celle du tracteur et une fois celle de la projection optique sur la pellicule, dans un mouvement réciproque –, renvoie à la similitude et la différence entre soleil et caméra : l'un éclaire, l'autre capte la lumière. Mais si le soleil projette une lumière qui éclaire le monde, la caméra – par l'optique de sa lentille – établit un double espace de projection qui va, une fois de la caméra vers la réalité, projection qui imite la projection du soleil, et une fois de la lentille vers la surface photosensible sur laquelle elle projette l'ombre du monde qu'elle a captée. La différence provient de la différence entre lumières. Celle du soleil est naturelle, alors que la *lumière* de la caméra est théorique. Pour soutenir cette proposition, revenons vers le *portillon de Dürer*. Étant donné le caractère optique de la lentille, la projection depuis la lentille vers le réel est confirmée par le fait que ce qui projette est l'œil artificiel fixé au mur et non pas l'objet. La différence avec la lentille est que la lentille projette aussi dans le sens inverse, c'est-à-dire que la projection rebondit des choses et s'inscrit sur la pellicule en passant par la lentille. Cette lecture peut sembler problématique puisque ce sont les objets qui émettent la lumière qui, à son tour, traverse la lentille et imprègne la surface photosensible avec l'ombre lumineuse formée par la lentille, mais si l'on considère la lentille comme artefact humain orienté vers le monde, le problème disparaît puisque cet artefact établit une structure permettant de rendre le monde visible (sur la pellicule).

Un autre parallèle entre lumière du soleil et *lumière* de la caméra est leur commune similitude du point de vue de la relation entre ombre et lumière en tant qu'informations. La lumière du soleil éclaire les choses, mais elle n'éclaire pas seulement leurs contours : la lumière que l'astre projette se diffuse et permet de rendre visible la texture des objets. Or, si l'on accepte la proposition que « l'ombre trouve son origine dans une déficience locale et relative de la lumière visible »<sup>94</sup>, on peut dire que c'est aussi bien la lumière que l'ombre qui procurent des informations sur les choses. Ainsi, la modulation de la lumière par l'ombre est similaire à la capacité de la surface photosensible d'enregistrer les variations de lumière qui se dépose sur elle (la surface photosensible), et cette projection est en soi aussi une ombre puisqu'elle est composée d'*une déficience locale et relative de la lumière visible*.

---

<sup>94</sup> Citation de Claude Nicolas Lecat (1767) dans Baxandall (1995), p.11 et p.177

Mais il me semble que cette transitivity entre soleil et caméra par rapport à la scène est le plus clairement exposée par l'organisation spatiale du site filmé. Nous avons vu comment Dibbets s'y est pris : construction d'un motif visuel qui se montre comme un rectangle homothétique au cadre de l'image, avec pour résultat que le tracteur est toujours montré d'un seul côté presque sans aucun raccourci sur les autres côtés. Ainsi, dans la séquence où on voit l'ombre du tracteur, le tracteur est représenté doublement : une fois vue d'en face, et une fois en tant qu'ombre de son profil. Mais montrer le profil uniquement en silhouette noire, ne présentant aucun détail<sup>95</sup>, rend le soleil présent, car même s'il reste hors-cadre, il se projette négativement dans le cadre de par son ombre. Pour les spectateurs qui pratiquent la perspective des peintres, l'organisation du site et des deux points de projections, celui du soleil et celui du point de vue, rappellera probablement l'usage de l'anamorphose comme stratégie d'exposition du point de distance, le point sans lequel l'image en perspective ne peut être construite. Mais je considère que cette organisation rectangulaire de l'image renvoie vers une codification qui pointe vers la multiplicité des points de vue que propose la photographie. Les rayons du soleil sont parallèles puisque la distance qui sépare ce dernier de la surface terrestre est suffisamment grande pour fonctionner comme à l'infini. Ainsi, le soleil éclaire de manière uniforme, sans aucun point de fuite. Or nous avons vu que, par le recours à une *correction de perspective*, Dibbets renforce le caractère fragmenté de la perspective photographique et que, malgré l'unité que produit le motif visuel, l'image est segmentée en une infinité de tranches verticales qui divergent à l'infini. Pour cette raison, le parallèle que Dibbets construit entre soleil et caméra pointe vers la conscience que l'unité des points de fuite ne peut venir du réel, de la nature, et n'a rien de contingent, mais qu'au contraire elle est le résultat d'un choix organisationnel entre individualités.

### **Conclusion : Montrer le paysage hollandais. Réflexion sur l'abstraction comme mode représentationnel de processus complexes.**

Il existe un plan, qui ne fait pas partie de la description officielle de l'œuvre, mais que je considère comme faisant écho aux deux plans du film qui montre le paysage marin de la Mer du Nord : c'est le plan d'ouverture. Le plan débute par une ligne d'horizon qui sépare la mer du ciel. Le rapport entre mer et ciel est 1:2. La caméra n'est pas fixe, elle commence

---

<sup>95</sup> Ce qui est aussi le produit de l'homogénéité de la surface du sable, tout aussi bien que de la latitude d'exposition du film.

à pivoter vers le bas et légèrement vers la gauche, et par conséquent la ligne d'horizon s'élève pour sortir par le bord supérieur du cadre. La caméra continue de pivoter et le mouvement de défilement du cadre sur la surface marine devient plus grand que le mouvement des vagues. Étant donné que le cadrage tend vers la ligne d'eau et que le mouvement des vagues s'effectue aussi dans cette direction, la différence des deux vitesses de défilement provoque un effet optique. En ayant pour seule référence la surface ondulée de l'eau, et puisque la vitesse de défilement de la caméra provoque la sortie des vagues par le bord supérieur du cadre, l'œil interprète cette impression comme si l'eau s'éloignait du point de vue où est située la caméra. Aussi, le moment où le cadrage s'arrête sur la plage, coïncide avec le retrait des eaux. Le plan coupe à ce moment<sup>96</sup>. Cette coïncidence – retrait des eaux et sortie des vagues par le bord supérieur du cadre – crée une contradiction entre savoir issu de l'expérience (les vagues s'approchent vers la plage) et ce qui est montré (les vagues s'éloignent de la plage). En l'absence de plus d'un objet dans le cadre, le mouvement sur la surface de l'objet crée une ambiguïté quant à la possible interprétation/déduction du mouvement de la caméra<sup>97</sup> et par conséquent quant à son point de vue, point de vue auquel s'identifie le regard.

Cette observation me conduit à questionner la position de la caméra lors de la prise de vue, surtout que dans la confrontation entre les images du film et celles documentant le tournage, il existe un décalage manifeste : le film montre un paysage avec des dunes, alors que la photographie du plateau de tournage montre la caméra sur une digue, en plus d'être montée sur le toit d'une camionnette. Cette différence peut être le résultat d'une simple optimisation du cadrage. La vue depuis les dunes étant trop éloignée, et étant donné la nécessité que la caméra soit en plongée pour respecter le protocole *correction de perspective*, il était plus pratique de se positionner sur une digue puisque la digue est plus proche de l'eau, tout en proposant un point de vue surélevé. Pourtant, même si ce décalage est dû au hasard, j'aime bien interpréter la signification du film en tenant compte de ce décalage, car le littoral de la Mer du Nord en Hollande n'est pas un site neutre — et encore

---

<sup>96</sup> Il n'est pas probable que l'effet optique en question soit le résultat du hasard sauf si l'on considère qu'il n'y a pas eu de montage, hypothèse invraisemblable puisque le montage a été utilisé pour le reste du film.

<sup>97</sup> À la différence de l'œil, dont on connaît le mouvement, le spectateur ne peut pas connaître cette information.

moins la digue, car elle est l'appareil qui permet à cette partie de la Hollande qui est sous le niveau de la mer d'exister et de perpétuer son existence.



III. 34 : Photogramme qui précède la séquence de la construction/destruction du motif visuel, et photogramme qui la succède. La photographie du milieu est une documentation du tournage qui montre le véritable emplacement de la caméra : sur le toit d'une camionnette stationnée sur une digue, et non pas, comme le suggèrent les deux photogrammes du film, le haut d'une dune.

À la lumière de cette information, comment peut-on interpréter le film ? Que signifie alors la séquence de construction/destruction ? En résumé, ce que cette séquence montre est le dessin au moyen d'un tracteur d'un site rectangulaire qui coïncide avec le fragment du littoral cadré par la caméra. Ce pan d'espace se trouve à la frontière de la terre et de la mer et, selon le niveau de l'eau, il se situe sur terre ou en mer, le travail de l'eau expliquant aussi la planéité et l'absence de traces sur la surface de sable. Les quatre tracés réalisés par le tracteur délimitent ce fragment spatial à ontologie variable. Aussi, du point de vue de la symétrie géométrique par rapport au centre du site-écran et de leur comportement à la montée des eaux, les tracés peuvent être ramenés à deux : un tracé horizontal (parallèle à la ligne de l'eau) qui restreint la montée des eaux, et un tracé vertical (presque perpendiculaire à la ligne de l'eau) qui la facilite. Et peu importe leur comportement, ils sont toujours effacés par la marée haute. Si l'on veut reconstruire ce site au même lieu géographique lors d'une prochaine marée basse, il faut que la position et l'orientation de la caméra reste permanente, et par conséquent que la digue soit permanente aussi. Mais la forme rectangulaire du site est arbitraire au moins depuis le point de vue de la fonction des tracés qui le circonscrivent. On peut même les remplacer par deux, un mouvement perpendiculaire à la ligne de l'eau, et un mouvement parallèle à la ligne de l'eau, chacun des deux défini par rapport à sa capacité de bloquer ou de faciliter l'arrivée des eaux. À partir de ces constats, et depuis le contexte du site de tournage, je propose que ce que montre le film est la constante renégociation de la limite entre mer et terre, entre nature et culture. De ce point

de vue, les deux mouvements sont interchangeables, puisque leur fonction ne dépend que de leur orientation mutuelle à  $90^\circ$ . L'orientation parallèle à la ligne de l'eau correspond au travail qu'il faut investir pour arrêter l'avancée des eaux, l'orientation perpendiculaire correspond au travail de la marée qui à chaque montée et en fonction de sa portée, tente d'aller le plus loin dans la terre. Le site devient le point de rencontre entre les vecteurs de ces deux forces opposées. Même si la digue et la ligne de l'eau sont parallèles, leur rapport ne peut être montré, au moins au moyen de l'image optique, que par la rencontre entre cadre et hors-cadre, c'est-à-dire par deux lignes de mouvements qui se rencontrent à  $90^\circ$ .



## Chapitre 3 : La fonction de la variation dans la représentation du paysage industriel chez Bernd et Hilla Becher

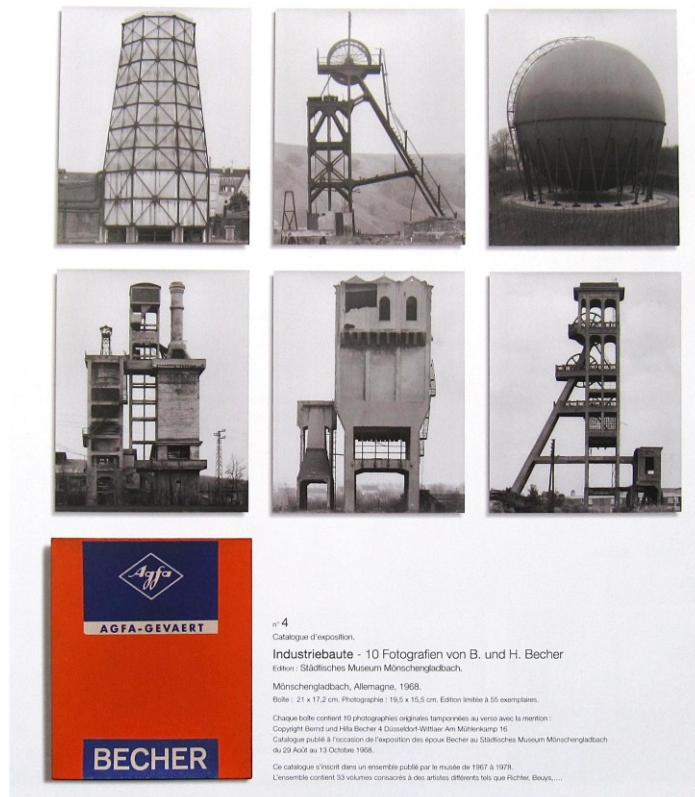
Bernd et Hilla Becher sont connus pour leur projet photographique de documentation des structures industrielles à travers le monde occidental. Le projet, entrepris à la fin des années cinquante du XXe siècle dans la Ruhr, a été poursuivi dans d'autres paysages industriels (le Royaume-Uni, la Belgique, la Hollande, le Luxembourg, la France, les USA) où l'économie continuait de dépendre pendant la seconde moitié du XXe siècle de l'industrie du charbon et du fer. L'évolution de la pratique des Becher se caractérise par deux phases distinctes : une première, liée aux débuts de leur projet et qui perdure jusqu'au milieu des années soixante, phase pendant laquelle ils posent les fondements d'une collection photographique brute de structures industrielles vernaculaires de la Ruhr, et une seconde phase, caractérisée par un système d'organisation et de présentation de cette collection photographique<sup>98</sup>. Dans ce qui suit, je voudrais étudier les modalités de leur méthode de travail en me situant entre les deux aspects qui caractérisent leur démarche : d'un côté, le processus de prise de vue et d'accumulation de leur collection photographique, et de l'autre,

---

<sup>98</sup> Pour une présentation synthétique de leur projet, voir Celant (1974). L'article de Celant, en plus de proposer une classification de l'oeuvre des Becher et une introduction à ses enjeux subséquents, a aussi l'avantage d'assimiler les critiques faites à Andre (1972) par Masheck (1973), en caractérisant leur travail de *visual "track" system*. Masheck reproche à Andre de postuler une série d'innovations - sujet industriel, étude innovante d'un motif visuel, point de vue prédéterminé, caractère comparatif de la typologie et de la grille - à l'endroit d'une pratique qui s'insère parfaitement aussi bien dans la tradition formaliste de l'histoire de l'art depuis la méthode employée par les Becher, que par l'établissement d'un sujet industriel, pratique qui remonterait à la peinture (et à la photographie) industrielle des XVIIIe et XIXe siècles. La critique de Masheck envers Andre ne consiste pas à remettre en cause l'intérêt du travail des Becher, mais plutôt à questionner son caractère "original". Si la position d'Andre - en tant qu'artiste - était la défense des pratiques qui s'opposaient à la tendance expressionniste de l'après-guerre, et surtout de retrouver dans le travail des Becher une impulsion *anti-relationnelle*, issue d'un contexte extérieur à l'Amérique du Nord, sa position n'est pas recevable de la part de l'historien de l'art dont la discipline repose sur la méthode comparative entre oeuvres et création de séries.

La littérature critique sur les Becher est nombreuse. Je me permets de donner ici les références de quelques ouvrages qui permettent une introduction aux différents aspects et enjeux présents dans leur travail : sur la relation entre leur démarche et le fonctionnalisme architectural, voir Thierry De Duve (1992); la richesse factuelle du livre de Suzanne Lange (2006) demeure un pivot documentaire incontournable pour quiconque s'intéresse aux Becher, malgré la tendance sous-entendue de l'auteure à assimiler leur travail au mouvement de préservationnalisme architectural photographique; l'entrevue de Ziegler (2002) demeure un contre-point intéressant par rapport aux nombreuses entrevues données par les Becher, alors que Blake Stimson (2006) propose une interprétation originale des enjeux sociaux et politiques et la possibilité d'interpréter leur travail en tant que portrait social de l'identité allemande de l'après-guerre; les articles de Lippert (2010) et Schröder (2010) contextualisent respectivement la réception et les débats qui entouraient leur oeuvre aux USA et en Allemagne.

les méthodes et formats qu'ils ont utilisés pour organiser et présenter cette collection. Le but de cet examen est d'établir de quelle manière la photographie permet de réaliser un projet permettant non seulement de montrer visuellement les caractéristiques du paysage industriel mais aussi de formaliser les opérations spatiales qui caractérisent cet espace hautement construit.



**III. 35** : Catalogue de l'exposition de Bernd et Hilla Becher tenue au Städtisches Museum Mönchengladblach, Allemagne en 1968. Le catalogue consiste en une série de dix photographies de format 19,5 x 15,5 contenues dans une boîte qui cite le design des boîtes à papier photographique Agfa, marque qu'utilisent les Becher. (Source : *Bernhard und Hilla Becher*, Paris : Éd. Librairie 213, 2010, p. 5)

Concrètement, je m'intéresse à identifier comment leur stratégie photographique de prise de vue et de présentation peut produire l'image d'un phénomène qui relève du caractère irréprésentable de l'industrie. Certes, l'affirmation de l'irréprésentabilité de l'industrie peut sembler étrange. Qui n'a pas en tête la photographie d'une usine, d'un nuage de fumée sortant d'une cheminée industrielle, de produits industriels exposés sur un étalage? Pourtant si l'on se pose la question de ce que serait l'image de l'industrie comme une généralisation, il devient plus difficile de circonscrire - entre les différents contextes qui entourent



l'organisation et la production industrielle - une image qui aurait une fonction symbolique, qui opérerait comme une généralisation. Choisir une icône relève de l'arbitraire, mais le choix traduit toujours le point de vue de celui ou celle qui tente l'opération de représentation. L'on pourrait objecter que vouloir donner une image de l'industrie relève du non-sens puisque l'industrie est indifférente aux apparences, ses enjeux se ramenant à l'organisation et à la production d'une multitude de biens de consommations : l'industrie ne consisterait que dans l'appareil qui permet la production. Or c'est justement à ce niveau que m'intéresse la stratégie de visualisation des Becher : le choix d'un protocole de production photographique qui vise la représentation des différences visuelles entre *instruments* de production industrielle (chevalements, gazomètres, châteaux d'eau, fours à chaux...). L'approche procédurale que les Becher ont mise en place et avec laquelle ils ont persévéré pour documenter l'industrie me semble ouvrir un espace alternatif pour repenser le concept de représentation, cette dernière ayant un côté mécanique qui se rapproche des procédés industriels de productions. À la différence cependant de ces procédés, le produit qui est généré n'est pas une répétition parfaite d'une même, mais une variation induite par la procédure photographique malgré sa constance. Pour cette raison, ce qui m'importe dans le travail des Becher est à la fois ce qui les rapproche des ouvriers industriels, leur méthode de travail basée sur la normalisation de leur appareil de production au moyen de la procédure de prise de vue, et ce qui les distingue des ouvriers, une procédure orientée vers la production d'un espace de variations entre résultats photographiques. Dans cette optique, je propose que ce qui produit l'image de l'industrie est exactement ce qui réunit la série de photographies en même temps que ce qui sépare ces dernières du processus de production industriel : la différence entre elles, leur caractère informatif tel qu'organisé par la grille, leur format de prédilection pour présenter les séries. Dans l'écart entre les photographies et l'unification imposée par la présentation en grille comparative, il persiste un espace performatif qui ne relève pas de l'image comme artefact figé mais d'un travail constant de comparaison qui fait du spectateur, par ricochet, un opérateur d'images.

Je débute le chapitre par la description de la méthode de travail des Becher, qui vise l'homogénéisation entre photographies afin de les rendre comparables. Il s'agit ici de voir de quelle manière le motif visuel détermine la méthode photographique des Becher, et d'établir, en comparaison avec le travail de Jan Dibbets et Frank Stella, la place de

l'optique et celle de la géométrie dans leur travail. Cela me mènera à dresser un parallèle avec la théorie de la perspective. Je me servirai de la comparaison entre la géométrie du modèle albertien et la géométrie du modèle becherien pour étudier le concept de perspective synthétique. Cette discussion me permettra d'introduire le concept de grille comme principe organisationnel aussi bien chez Alberti que chez les Becher, et d'examiner les similitudes et les différences dans leur usage respectif de la grille. Mais avant tout, la comparaison avec Alberti vise à comparer le caractère systémique des deux modèles basés tous les deux sur le recours à des opérateurs géométriques. En conclusion, j'aborderai la question de la transformation du (genre) paysage chez les Becher. Ma proposition est que les Becher expriment la spécificité du nouveau paysage – produit de l'industrie et la nouvelle organisation sociale – qui est d'être en constante transformation en fonction des besoins actuels de la société. Le paysage se transforme ainsi en un espace en constante transformation en vertu de son caractère fonctionnaliste, et il diffère de la stabilité du concept de paysage classique dont la fonction est de servir de fond immobile des actions humaines. Ceci me permettra de conclure que le travail des Becher constitue une démonstration de la transformation que subissent le paysage et la société suite à la Révolution industrielle.



III. 36 : Hauts-fourneaux. Grille typologique complexe qui combine prises de vue de différents côtés et photographies prises dans des sites différents.

## **La photographie entre logique optique et logique mécanique. La méthode photographique des Becher.**

Le travail des Becher s'organise en groupes typologiques. Chaque typologie est présentée en grille selon un double principe organisationnel qui combine le plus souvent deux caractéristiques parmi celles qui ont intéressé particulièrement les Becher pour la sélection de leurs motifs visuels : la fonction, le matériau, les principes structurels ou l'aspect formel des structures<sup>99</sup>. Pour la suite du texte, j'exclus de mon étude les autres projets photographiques des Becher car ils n'explorent pas de manière innovatrice le mode de présentation, mais le considèrent comme neutre.

Le choix des motifs est précédé par une recherche sur l'histoire de l'industrie documentée, les spécificités locales, le choix du point de vue permettant de visualiser au mieux le motif qui les intéresse, l'accessibilité physique des points de vue. Ces éléments préparatoires expriment leur sensibilité et leurs connaissances à l'endroit de l'architecture industrielle et technique.

### **La logique optique et la perspective atmosphérique**

La logique optique dans l'œuvre des Becher concerne la maîtrise de la surface photosensible et non pas directement la silhouette et/ou la forme du motif étudié. Bien que leur œuvre soit photographique, il est permis d'utiliser le concept de perspective atmosphérique pour les raisons que je vais évoquer dans ce qui suit.

### **Choix du matériel photographique (1)**

Les Becher ont utilisé la même marque de film et de papier tout au long de leur carrière. La structure granuleuse du film choisi étant très fine, elle ne se superpose pas à l'image photographique. Le choix du noir et blanc a été le produit de la normalisation de la technologie dans les années 1960-70, qui permettait l'obtention de résultats stables et maîtrisables, constance que la photographie en couleur de l'époque ne permettait pas. Mais surtout, le noir et blanc a été le produit de la logique d'homogénéité visuelle entre photographies accumulées à travers leur carrière, permettant ainsi leur comparabilité. Étant donné qu'ils ont commencé en noir et blanc, ils ont été obligés de continuer cet usage. Les

---

<sup>99</sup> Celant, 1974.

lentilles qu'ils ont utilisées ont été de très bonne qualité, ce qui se manifeste dans leur haute résolution et dans l'absence d'aberrations optiques dans leurs images.<sup>100</sup> L'atmosphère ici n'est pas celle du paysage industriel mais celle de l'espace plat de la photographie.

### **Homogénéisation visuelle par le contrôle de la qualité de la lumière ou l'esthétique du smog.**

Les Becher ont photographié le plus souvent au printemps et à l'automne quand le ciel est couvert. Ceci permet d'obtenir de riches gradations de gris dans leurs photographies par l'élimination des contrastes extrêmes entre zones d'ombres et zones de hautes lumières. Le contrôle de la lumière peut les obliger à attendre plusieurs jours avant de photographier une structure donnée, surtout quand les effets de la lumière du soleil créent de forts contrastes et que, par conséquent, les ombres ne peuvent pas être maîtrisées en laboratoire lors du développement du film et/ou du tirage sur le papier. Le contrôle qu'ils exercent de la lumière ne dépend cependant pas uniquement du contrôle de la lumière solaire : il peut également consister à se servir d'autres stratégies optiques comme le brouillard ou la fumée des cheminées afin de faire disparaître les éléments du paysage alentour qui interfèrent avec le dégagement optimal du motif visuel<sup>101</sup>. Photographier au printemps et à l'automne en plein air produit un paysage de très grande transparence visuelle dans les zones de végétation. La combinaison entre le motif visuel qui remplit le cadre, les bas contrastes et la transparence du premier plan du paysage imite les conditions de vision locale spécifique aux paysages industriels recouverts de smog : il n'y a pas de profondeur dans laquelle la vision plonge, mais plutôt un espace local suspendu au premier plan du champ visuel sur lequel se découpe la silhouette photographiée. La maîtrise du rendu photographique et les choix effectués produisent une perspective atmosphérique évoquant l'esthétique du smog associée à la ville industrielle et à la culture du charbon et du fer<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Pour un compte rendu détaillé sur leur choix d'équipement photographique, se reporter à Lange (2006), pp. 30-34.

<sup>101</sup> Citation tirée du film qui leur est consacré dans la série *Contact* produite par *Arte* en 2002.

<sup>102</sup> Il est intéressant de remarquer que la région de la Ruhr a la réputation d'être la région avec le plus de jours couverts ou pluvieux en Allemagne, et que ceci peut servir comme explication de l'effet atmosphérique appelé ici esthétique du smog. Pourtant cette même esthétique – instrumentalisée pour la visée comparatiste du projet becherien – est présente dans toutes leurs images qu'elles soient réalisées en Allemagne ou ailleurs à travers le monde. Étant donné les origines minières desquelles se revendique Bernd Becher et qui lui permettent de postuler l'origine du projet dans sa propre sensibilité envers le paysage minier de la Ruhr, il est possible de considérer cette esthétique comme la superposition d'une sensibilité (informée par une culture locale aussi bien industrielle que météorologique) et de son caractère instrumental – l'homogénéisation dans le but de la comparaison – pour ce projet photographique.

## **La mécanique du point de vue**

À l'instrumentalisation de la perspective atmosphérique, qui permet la maîtrise du rendu photographique et, par conséquent, l'homogénéisation de leur collection, s'ajoute la stratégie de maîtrise de la perspective optique. Afin de rendre comparables les motifs visuels, ces derniers sont photographiés en gros plan, en préservant le même rapport entre figure et motif visuel et ce, depuis le point de vue qui exprime leurs singularités visuelles. Pour cette raison lors de l'instauration du point de vue, la caméra est positionnée triplement par rapport à la structure photographiée : 1/ à l'horizontale : par rapport au côté qui présente le mieux la spécificité du motif visuel; 2/ à la verticale : selon la hauteur jugée optimale pour rendre au mieux le motif; 3/ en profondeur : selon la distance entre caméra et structure à photographier, établie en fonction des contingences spatiales qui déterminent le recul de la caméra par rapport à la figure, ainsi que des données optiques de la lentille<sup>103</sup>.

## **Choix du matériel photographique (2)**

L'autre caractéristique de l'appareil photographique becherien est le recours à une chambre photographique. Souvent utilisée pour la grandeur de son film, qui permet un moindre agrandissement et par conséquent l'invisibilité de la structure du film sur la surface photosensible, la chambre a avant toute la particularité de régler très précisément le contrôle de la formule selon laquelle se rencontrent projection optique de la lentille et surface du film. Afin de maîtriser cette relation, une chambre permet de multiples mouvements<sup>104</sup> : inclinaison horizontale et/ou verticale du plan du film et de la lentille, décalages vers le haut, le bas, la gauche et la droite de ces deux plans. Pour cette raison, la chambre est souvent utilisée pour la photographie d'architecture ou la photographie publicitaire d'objet, puisque la maîtrise des mouvements permet le contrôle des différentes fuyantes générées par les points de vue non frontaux comme la vue en plongée, la vue en contre-plongée et le déplacement horizontal pour éviter un obstacle visuel qui exige une correction de la perspective. Ainsi que je voudrais le démontrer, c'est cette caractéristique

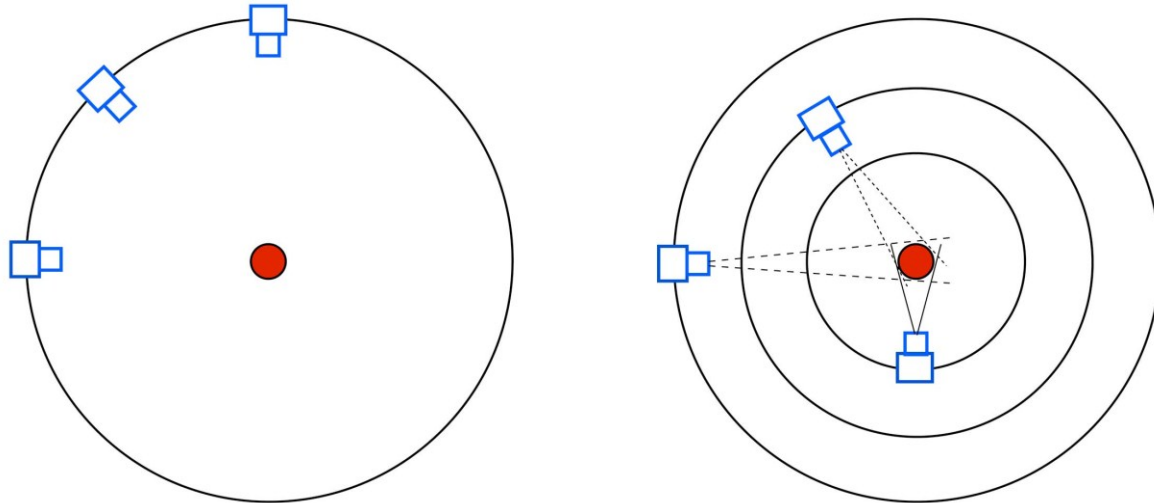
---

<sup>103</sup> Les Becher recadrent aussi leur photographies au tirage mais l'effet de cadrage à la prise de vue constitue l'acte premier car étant lié à la position de la caméra, il détermine aussi la perspective optique (sur l'espace) ainsi que la relation figure/paysage.

<sup>104</sup> Pour une discussion détaillée sur les possibilités plastiques offertes par les chambres photographiques, se reporter à Groulx (1992). Leur usage est moindre depuis que le traitement numérique des images s'est banalisé.

mécanique de la photographie becherienne qui permettra le passage à la géométrie quand les photographies seront insérées dans une grille<sup>105</sup>.

### Position horizontale



III. 37 : Relation entre caméra et sujet photographique lors de la prise de vue. Le point au centre représente la position (absolue) de l'objet photographié qui à son tour détermine l'orientation de la caméra.

**(Gauche)** Dans le cas d'un objet parfaitement circulaire, la position horizontale de la caméra sur le cercle qui détermine le ratio figure/cadre pour une longueur focale donnée – est indifférente, sauf si, les accidents du paysage interfèrent avec la composition; pour les objets dont l'extérieur comporte une différence entre profil et face, les trois positions correspondent respectivement à prise de vue frontale, en perspective et de profil.

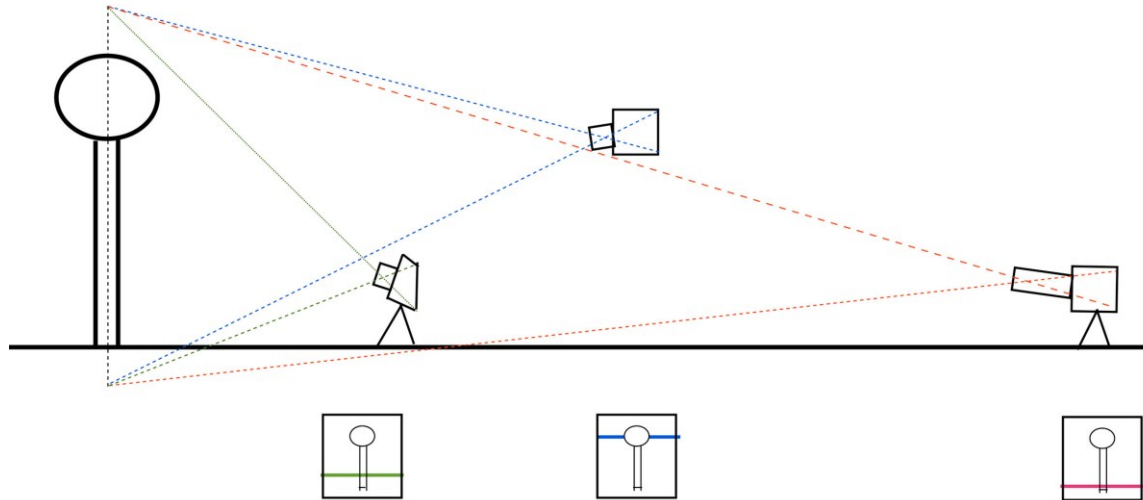
**(Droite)** Les trois cercles correspondent aux différentes distances entre objet et caméra compensée par la longueur de la focale de l'objectif afin que la constance du ratio figure/cadre soit respectée (plus la caméra est éloignée, plus la longueur focale est longue, i.e. objectif télé; plus la caméra est proche, plus la longueur focale est courte, i.e. objectif grand-angulaire).

### Position verticale de la caméra et incidence sur la relation entre figure et ligne d'horizon.

Symétriquement à l'établissement du point de vue à l'horizontale, il faut établir le point de vue à la verticale. La hauteur de la caméra, en plus de déterminer le raccourci sur la structure photographiée, établit la position de la ligne d'horizon dans les photographies. Conformément à la structure optique de la lentille, pour une même distance entre caméra et structure photographiée, plus la caméra est située en hauteur, plus la ligne d'horizon s'élève derrière l'objet dans la photographie. Cette règle est valable tant que l'arrière plan ne comporte pas une importante dénivellation du terrain. De même, pour un même niveau

<sup>105</sup> « The distinction between mechanics and geometry, beyond the fact that in mechanics the generation of figures by movement is, so to speak, arbitrary and purely decorative, lies in the fact that geometry only considers movements in term of space traversed, while in mechanics one is more focused on the time that a moving object takes to traverse this space », D'Alembert cité dans Damisch (1979), p. 12.

vertical, plus la caméra s'éloigne de l'objet photographié, plus la ligne d'horizon s'abaisse, mais étant donné que la surface terrestre n'est pas le plan horizontal idéal, cette relation dépend aussi des contingences du terrain.



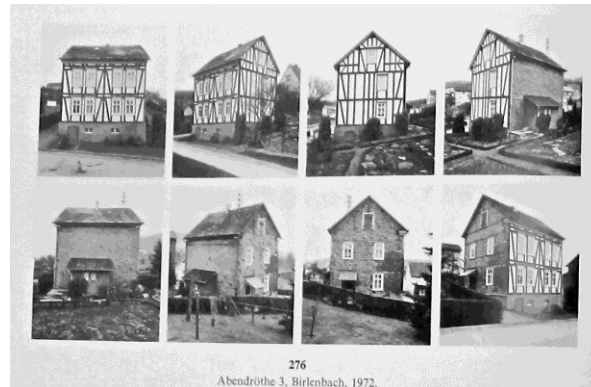
**III. 38 :** Coupe verticale du schéma de prise de vue. La caméra la plus rapprochée utilise une focale plus courte que les deux autres caméras positionnées à une plus grande distance. Si elle effectue une contre-plongée, les fuyantes seront très prononcées. Afin de compenser cette accentuation de la perspective, il faut se servir des mouvements de la caméra. Au-dessous de chaque position de caméra sont illustrés les effets de la hauteur sur la relation entre figure et ligne d'horizon.

L'avantage de la prise de vue à grande distance est qu'il n'est pas nécessaire de compenser par les mouvements de la chambre photographique les déformations imposées par l'orientation en contre-plongée de la lentille. Plus la caméra est éloignée, moins elle doit être inclinée pour saisir l'objet. Dans le cas extrême où l'objet est sur la ligne d'horizon, la ligne d'horizon coïncide avec la base de la structure photographiée. Afin de dégager le plus possible le motif visuel photographié du paysage alentour, les Becher préconisent que la ligne d'horizon ne dépasse pas le tiers inférieur de l'objet.

**Nombre de prises de vue et usage de la grille. Le choix entre approche syntagmatique et approche paradigmatique chez les Becher.**

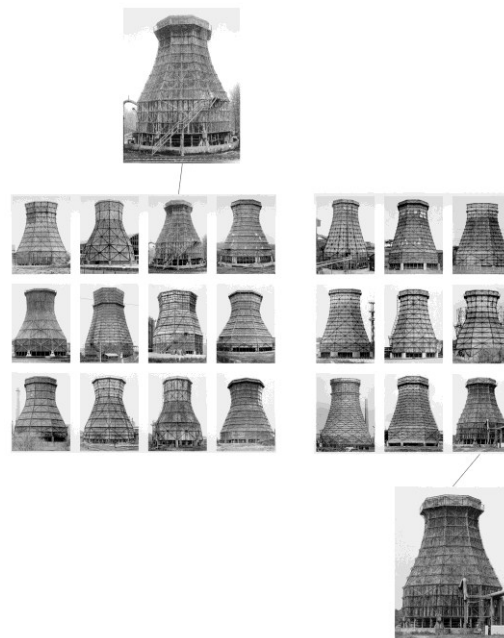
Le nombre de prises de vue dépend du nombre de côtés significatifs de la structure photographiée. Celles qui sont circulaires – tours de refroidissement, gazomètres, châteaux d'eau – n'exigent idéalement qu'une seule prise de vue, alors que les objets structurellement complexes en exigent au moins trois : prises de vue frontale, en perspective et de profil.

Quand les différents côtés sont constitués de manière distincte, le nombre de prises de vue augmente à proportion.



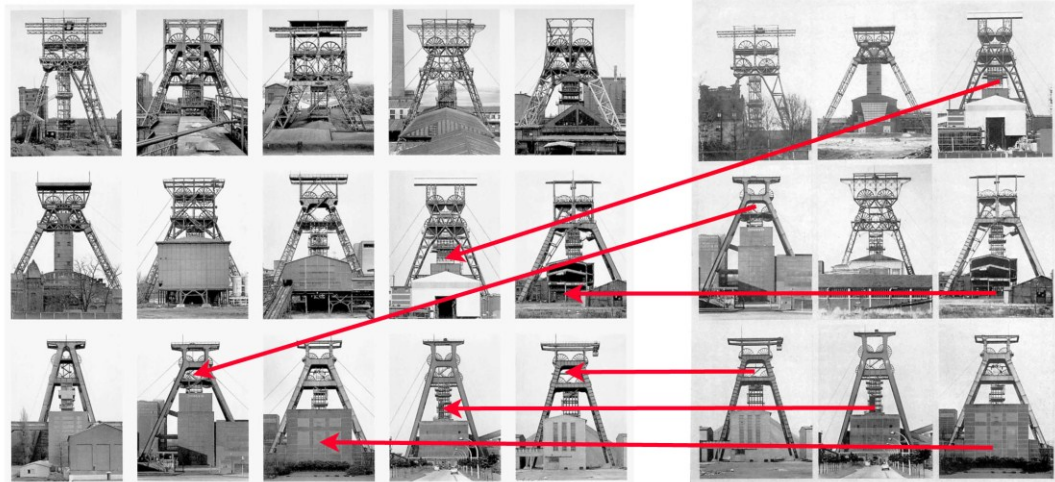
III. 39 : Planche du livre *Fachwerkhäuser Des Siegener Industriegebietes* (1977).

Dans le cas des objets circulaires, la séquence spatiale n'est pas utilisée pour présenter des structures circulaires puisque, en théorie, il n'y a pas de production d'information par le déplacement du point de vue. Mais quand certaines structures circulaires sont décorées d'un détail stylistique ou fonctionnel – ceci concerne principalement certains châteaux d'eau et tours de refroidissements – elles sont photographiées depuis le point de vue qui fait face à ce détail informatif.



III. 40 : Deux grilles tirées d'un même livre (*Typologies*, 2004). La même tour de refroidissement photographiée à Gelsenkirchen depuis deux points de vue distincts permettant d'exposer les différents éléments structurels de cette technologie industrielle et se retrouvant par conséquent dans deux grilles différentes.





**III. 41** : Comparaison entre deux grilles parues respectivement en 1977 et 2004. La configuration de la ligne de bas de la grille de 1977 est reportée telle quelle dans la grille de 2004, alors que trois des autres images de la grille de 1977 sont reportés à des endroits différents dans celle de 2004.

Même si les Becher ont utilisé la présentation séquentielle, comme dans l'exemple des maisons à colombages donné plus haut, ils privilégient l'usage de la grille typologique. Cette dernière réunit un ensemble de motifs photographiques définis à la fois par leur ressemblance commune (effet de continuité et homogénéité visuelle — obtenue par la mécanique de la prise de vue) et par leur discontinuité spatiale mutuelle, car ils ont été rassemblés dans différents sites géographiques<sup>106</sup>. Ainsi la grille comparative repose-t-elle sur le principe du paradigme, alors que la grille séquentielle repose, quant à elle, sur le principe du syntagme. Il existe aussi un troisième type de grille qui associe ces deux principes (voir la seconde illustration du présent chapitre).

### **La maîtrise du point de vue et la plasticité du paysage**

En résumé, la collection des Becher est composée de deux logiques sérielles selon le type de point de vue qui est posé sur le paysage. La première relève de la séquence spatiale (circulation autour d'un même objet qui permet de visualiser les variations de perspective), la seconde, de la variation à l'intérieur d'une même famille d'objets (la série est composée des photographies qui retracent les variations visuelles entre objets distincts, alors que les points de vue sont en nette rupture les uns par rapport aux autres). Dans le premier cas, syntagmatique, la séquence de points de vue vise à circonscrire l'aire autour de la structure

<sup>106</sup> Même quand deux ou plusieurs motifs ont été photographiés sur le même site industriel, les points de vue ayant permis la réalisation des différentes photographies circonscrivent des portions géographiques différentes de ce même site.

et son volume, et par conséquent, la série de perspectives consiste dans la mutation graduelle d'une perspective sur un site donné. Dans le second cas, paradigmatique, la séquence de points de vue vise à circonscrire la silhouette-type du motif visuel, et par conséquent, la série de points de vue est spatialement fragmentée, mais conceptuellement homogène. Pour cette raison, on peut dire que c'est une perspective générique puisqu'elle présente toujours un même type de motif visuel. Dans ce cas, même si les sites de prise de vue sont distincts, le regard est exposé aux variations du motif selon les contingences historiques, économiques, scientifiques, politiques qui ont affecté son aspect extérieur.

L'affirmation que la série de points de vue forment un syntagme doit être nuancée : si, en effet, le syntagme est *l'enchaînement des signes dans l'espace*, dans le cas des Becher, l'enchaînement est le produit d'une logique mécanique/procédurale, ce qui introduit une dimension paradigmatique dans le syntagme, le paradigme étant *un ensemble de choses dont la ressemblance peut être théorisée et de par ce fait organisée en différents types à l'intérieur desquels différentes ressemblances peuvent être identifiées*. La dimension paradigmatique de l'approche des Becher offre une narration particulière qui, par l'instauration d'un espace de comparaison entre variations, produit une multitude de types à l'intérieur d'un même paradigme. Une affirmation similaire peut être trouvée chez Lev Manovich<sup>107</sup> qui définit les nouveaux médias par l'inversion du paradigme et du syntagme dans la structure narrative de la culture écrite. L'exemple proposé par Manovich est que, dans le cas d'une phrase classique, les mots ont une présence physique sur le papier, alors que les ensembles paradigmatiques auxquels ils appartiennent n'existent que dans l'imagination du lecteur. Par contre, dans le cas des nouveaux médias, la base de données (le paradigme) est la chose réelle, alors que la narration (le syntagme) est dématérialisée. Le paragraphe dans lequel il illustre sa proposition comporte un glissement intéressant : Manovich commence par le cas de la création d'un programme – établir les différents paradigmes dont on aura besoin et qui composent le cœur du programme, la base de données –, et il glisse subitement vers un autre registre, celui du contenu des paradigmes qui forment la base de données. Les exemples donnés sont aussi bien des documentations analogiques – images, sons – que des fonctions liées à l'interface comme les boutons, les scénarios, les sous-programmes. L'œuvre qui renverse la narration classique est ainsi un

---

<sup>107</sup> Lev Manovich (2001), pp.230-233.

programme. Je ne m'arrêterai pas sur les inconsistances historiques d'une telle proposition – la question de la base de données a une histoire plus longue que celle qui débute avec l'apparition du cinéma à la fin du XIXe siècle, le moment fondateur des *nouveaux médias* pour Manovich<sup>108</sup>. Je relèverai seulement que la photographie est exclue de cette histoire et n'existe que comme la technologie visuelle ne comportant aucun autre espace de représentation de la réalité que le modèle analogique de l'optique. Je relève ceci car ce type d'histoire et de théorie de la photographie est très semblable à l'argument de Jeff Wall déjà évoqué dans le chapitre précédent. Même si l'article de Wall propose une mise en parallèle entre l'histoire de la photographie conceptuelle et la peinture, la détermination d'aborder la photographie comme description transparente de la réalité le laisse indifférent pour ce qui est de la nouveauté du régime esthétique qu'introduit l'approche conceptuelle de l'image technique. Pourtant l'argument de Wall est orienté dans la bonne direction, car il part de l'observation que la marque distinctive de la peinture est la plasticité de la surface peinte mais que cette marque (et c'est ici que son argument perd sa précision analytique), cet espace d'action et de maîtrise est évacué de la photographie en tant que procédé normalisé de par son origine industrielle. N'ayant pas la marge de manœuvre pour produire un surplus, les artistes conceptuels détournent la photographie de sa qualité descriptive et se servent du *reportage* qu'ils investissent comme forme vide. Si dans la peinture occidentale, selon l'histoire de l'art moderniste de Wall, c'est la touche personnelle du pinceau manié par le peintre qui transforme *l'institutionnalisation de la perspective et de la figuration dramatique* en véritable geste créatif, Wall donne pourtant comme exemple le caractère banal des œuvres photographiques de Robert Smithson, Dan Graham et Douglas Huebler. Si Wall avait fait abstraction du lieu commun qui affirme que la photographie ne peut être que descriptive et que son procédé est parfaitement normalisé, et surtout s'il n'avait pas décidé de défendre l'opticalité comme modèle suprême, il aurait identifié dans les exemples choisis un nouveau régime de représentation reposant sur la manipulabilité de l'espace plastique au moyen de la photographie. Un tel argument de la part de Wall est d'autant plus étrange que sa pratique repose sur l'exploitation du photomontage rendu invisible dans l'image par le recours aux nouvelles technologies numériques de traitement de l'image, et

---

<sup>108</sup> Voir à ce sujet l'étude de Krajewsky (2011) sur les systèmes de classification depuis les premiers catalogues bibliothécaires jusqu'aux systèmes de classification administratifs pré-ordinateur.

qui rend possible la création des ambiances et la qualité visuelle du style photographique de Wall.

### **Du protocole d'Alberti vers celui des Becher : quelles leçons tirer des déplacements?**

J'ai évoqué la question de l'usage du paradigme chez les Becher au sujet du principe procédural de rassemblement des motifs visuels. L'opposition sous-jacente entre procédure et image optique m'amène à reprendre un autre modèle qui fait coïncider un principe systémique avec l'image optique : le modèle de la perspective artificielle. Cette mise en parallèle me semble d'autant plus pertinente que les deux modèles s'occupent d'une même question : quelle est la place des choses par lesquelles on présente une histoire à l'intérieur de l'espace visuel établi par la scène? Ceci me conduit à poser la question suivante : où se situe la scène de la présentation et comment est-elle apprêtée pour recevoir les moyens narratifs visuels? Afin d'identifier les similitudes et les différences entre les deux modèles, je vais les comparer selon les principales articulations du modèle albertien : espace géométrique, circonscription, échelle, composition. Je ne discuterai que du modèle exposé par Alberti en 1435 non seulement parce que ce dernier est le premier auteur à faire une présentation synthétique d'un modèle de la perspective géométrique, mais aussi parce que le modèle lui-même permet à Alberti de formuler une théorie innovante de la représentation visuelle à caractère narratif au moyen du concept de composition. *De la peinture* est organisé en trois livres. Le premier consiste en une exposition des théories de la vision et de la géométrie qui permettent à Alberti de postuler que la peinture peut être une représentation convaincante du monde visible. Dans la seconde partie, il établit le protocole qui doit être suivi – en reposant sur les acquis objectifs présentés dans le livre I – pour construire une peinture qui a un contenu narratif spécifique, l'*istoria*. Et le troisième livre explique comment la vraisemblance de son modèle pictural produit un contenu intellectuel basé sur le principe d'allégorie<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Pour la suite, je reprends l'analyse de Greenstein (1992), pp. 34-57, en ce qui concerne le caractère narratif du modèle albertien, et d'Alberti (1435) pour les aspects techniques et théoriques.

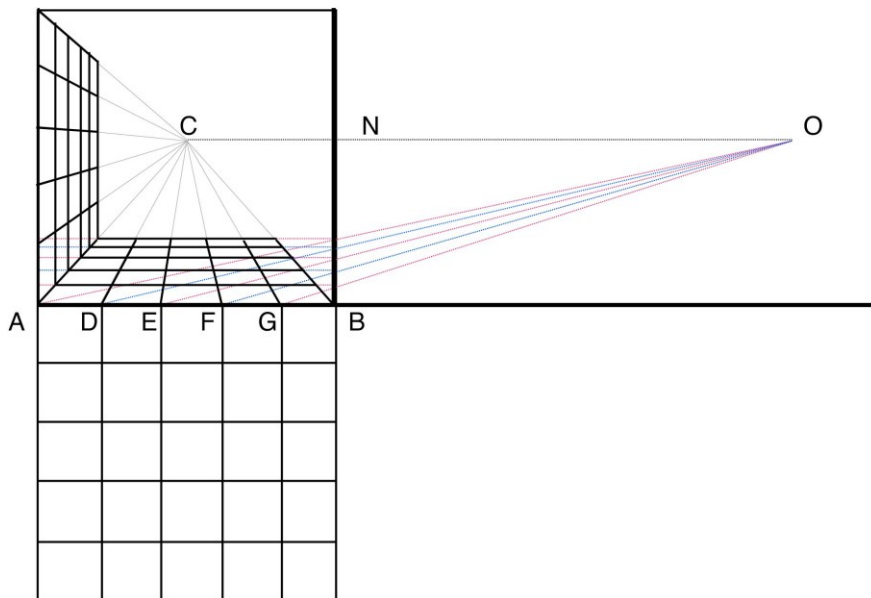
## **L'espace pictural en tant qu'application théorique**

Le modèle d'Alberti peut être présenté comme un schéma faisant la démonstration visuelle de la théorie projective de la vision. Alberti débute la description de son modèle par une discussion de ce qu'est une surface, et comment les trois types de rayons qui composent la pyramide visuelle la saisissent : les rayons extérieurs qui déterminent le contour de la surface et qui expriment ses dimensions relatives à leur échelle en fonction de la distance qui la sépare de l'œil; les rayons du milieu qui permettent de rendre compte de ses couleurs et de la lumière reçue; le rayon central, qui tombe à  $90^\circ$  sur la surface observée, mais aussi peinte, et qui indique le changement de position entre l'œil et la surface. Comme nous le verrons plus loin, le modèle est itératif, car les objets sont composés de surfaces et que, groupés, ils composent à leur tour la scène représentée. L'autre aspect qui intéresse Alberti est l'effet de la distance entre une surface ou un objet et l'œil. Il emprunte à la géométrie le constat que, dans un triangle dont deux des côtés sont égaux (rayons extérieurs), l'angle qu'ils forment devient de plus en plus aigu au fur et à mesure que la distance entre les points où ces deux côtés se croisent et le troisième côté – ce qui équivaldrait à la longueur du rayon central – augmente. Pour cette raison, les rayons qui étaient extérieurs pour une distance donnée à un objet deviennent intérieurs quand on se rapproche de cet objet, et inversement quand on s'en éloigne.

La seconde étape concerne la construction de l'espace où les choses qui composent la scène représentée se situent, scène que l'on observerait comme à travers une fenêtre. Pour cette raison, Alberti commence par tracer un rectangle qui constitue cette fenêtre à travers laquelle on observerait le monde. Dans le schéma suivant, c'est le carré dont la base est le segment AB et dont l'extension forme la ligne de terre.

En deuxième lieu, Alberti choisit la distance à laquelle le tableau sera observé. Il fixe le point O dont la hauteur par rapport à la ligne de la terre correspond à la hauteur d'un personnage qui se situerait sur la ligne de terre au-dessous du point O, et dont la distance ON est la distance depuis laquelle le tableau devra être regardé. Troisièmement, sur l'extension de la ligne de vision ON, Alberti choisit le point C qui est le point où le rayon central – le point de vue – est orienté sur la scène et où il traverse le tableau. Ensuite, la base du carré est divisée en segments égaux AD, DE, EF, FG, GB, et ces points sont reliés

au point C. Ces lignes, appelées aujourd'hui les transversales, sont toutes parallèles au plan du tableau. Chaque point A, D, E, F, G, B est relié à C et à O. Depuis chaque point d'intersection des lignes AO, DO, EO... avec la droite BN – BN est le plan qui délimite la scène picturale à 90° – sont tracées des parallèles à AB. Les points où elles coupent les transversales déterminent l'endroit où sont tracées les orthogonales, les lignes qui sont parallèles au plan du tableau. Ce protocole permet la construction de l'espace de la scène picturale en intégrant une règle qui détermine la réduction en profondeur sans avoir recours aux démonstrations géométriques sous-jacentes, et tout peintre qui le suit peut construire un espace objectif, car le protocole n'est ni tenu secret, ni le produit idiosyncrasique d'un peintre qui y marquerait son style particulier.



III. 42 : Modèle d'Alberti (1435)

L'ingéniosité du modèle perspectiviste tient à son caractère *artificiel* par opposition à la perspective optique. Le peintre qui s'en sert n'a nul besoin de connaître la géométrie<sup>110</sup> car, en se soumettant au protocole, il reproduit mécaniquement le modèle albertien. Pour cette raison, ce que l'œil perçoit n'est qu'une image qui coïncide avec la perception d'un espace, mais cet espace n'est pas perçu dans la réalité : il relève d'une construction géométrique

<sup>110</sup> Voir Field (1997) pour une discussion des inconsistances théoriques du modèle. Je ne reprends pas ici cette discussion car ce qui m'intéresse est le côté normalisé, systémique du modèle, qui une fois accepté par la communauté devient un lieu commun peu importe que sa démonstration théorique soit ou non probante. De nombreux auteurs considèrent comme plus importantes les conséquences de l'établissement du modèle en tant qu'objet théorique que sa conformité scientifique. Voir Damisch (1997) ou Massey (2003).

plane<sup>111</sup>. Son caractère non-optique se manifeste dans la fonction du point O, mais dans le tableau final, ce point est absent – à l’extérieur du cadre – et ne permet plus de visualiser comment la construction a été produite, ni la symétrie à 90° entre point O et point de vue. Ainsi, malgré l’absence visuelle du point O, ce qui est visible dans le tableau est le fonctionnement de la vision, qui coïncide tout à la fois avec n’importe quel regard (puisque construction géométrique) et avec le regard particulier de chaque spectateur (sur le plan empirique), c’est-à-dire avec la théorie optique de la vision humaine.

La subtilité de cette boucle spatiale à 90° n’est pas seulement de produire un espace dans lequel la scène peinte sera inscrite, mais aussi de faire la démonstration que ce modèle géométrique permet la reproduction artificielle du fonctionnement de la vision, c’est-à-dire la vraisemblance sur laquelle l’opération picturale repose. Ceci permet à Alberti d’introduire dans le livre II son voile intersecteur : une surface transparente disposée entre l’œil du peintre et les choses qu’il permettra de circonscrire dans le but de les peindre. En réalité, le voile est une construction théorique, issue de la démonstration de la vraisemblance du modèle albertien faite dans le livre I. Le tableau et le voile intersecteur sont symétriques par métonymie puisque la démonstration dans le livre I porte sur la production d’une surface circonscrite par la fenêtre d’Alberti : le dallage en réduction perspectiviste créé uniquement par les moyens de la géométrie projective. Or, si le dallage sert de lieu de rassemblement de tous les éléments qui vont composer la scène, le voile permet de circonscrire ces différents éléments. Bien que la circonscription se passe dans la réalité, la transcription du contour au moyen de la vision opère exactement comme la fenêtre à une exception près, celle de l’absence du point C, puisque les rayons visuels, en transperçant empiriquement le voile, n’ont plus besoin d’être formalisés par un schéma. Ainsi, la circonscription constitue-t-elle le point de rupture dans le modèle de la perspective artificielle, car en dédoublant une première fois la fenêtre, Alberti réitère le protocole jusqu’au moment où tous les éléments dont le peintre a besoin pour *composer* son histoire ont été créés.

---

<sup>111</sup> « ... une peinture en perspective demande à être vue depuis un certain lieu, par principe unique (uno luogo solo), astreint qu’il est à un système de coordonnées cartésiennes rectangulaires portées sur trois axes dont deux s’inscrivent dans le plan du tableau tandis que le troisième lui est perpendiculaire. » - Damisch (1997), p. 139.

Jack Greenstein<sup>112</sup> propose l'idée que le modèle d'Alberti est une transposition visuelle du modèle de la rhétorique médiévale et antique. En rhétorique, la construction d'un argument est appelée *composition* et elle exprime la capacité d'inventer un argument complexe à partir d'éléments simples : d'abord les mots sont organisés en phrases, ensuite les phrases sont organisées en arguments, et finalement, les arguments sont organisés en un argument final qui traduit l'inventivité de l'orateur. Pour soutenir sa proposition, Greenstein souligne que le texte d'Alberti comporte un seul endroit où l'on peut percevoir une critique indirecte des Anciens, à savoir quand Alberti écrit que ces derniers n'ont pas produit l'équivalent du concept d'*istoria* en tant que démonstration visuelle d'un argument complexe. Or, dans le modèle de la peinture présentée par Alberti, c'est exactement l'*istoria* qui est le but ultime de l'activité du peintre. Toute la démonstration du fonctionnement de la vision n'est qu'un moyen pour créer des scènes à la fois narratives et visuelles qui, par leur vraisemblance avec le monde réel, permettent la visualisation de situations à contenu moral. Ainsi, la composition chez Alberti est non pas la reproduction vraisemblable du monde réel, puisqu'il ne propose nul part dans son texte l'usage de son modèle pour peindre des scènes quotidiennes<sup>113</sup>, mais la transformation en images narratives des thèmes qui définissent le genre *peinture d'histoire*, à savoir principalement des scènes bibliques et mythologiques. En faisant recours à la composition comme stratégie picturale, Alberti renvoie indirectement vers l'*inventio* de la rhétorique en tant que capacité d'inventer des arguments convaincants, et la déplace vers la peinture narrative. La composition exprime le savoir-faire artistique du peintre pour transformer la scène en argument convaincant, et non pas en une simple image vraisemblable.

### **Déplacements**

Je vais maintenant, après ce bref survol du modèle d'Alberti, revenir au travail des Becher pour étudier les déplacements des concepts opératoires communs à leurs modèles visuels respectifs – la composition, la circonscription, l'échelle, le tableau et l'*istoria* – dans le but d'envisager la transformation du concept de narration visuelle depuis Alberti vers les Becher.

---

<sup>112</sup> Greenstein (1992), p. 40 et suivantes

<sup>113</sup> Greenstein (1992), p. 41.



### **Distinction entre composition et cadrage**

Les Becher insistent dans leurs entrevues sur le fait qu'ils portent une attention spécifique à la *composition* de leur photographie. Mais si l'on reprend la définition albertienne de la composition en tant qu'organisation entre différentes surfaces et/ou entre choses, l'usage du concept devient problématique, car les Becher ne composent pas les différentes surfaces composant chaque photographie; ils cadrent plutôt les structures de telle façon que leur contour se dégage de manière optimale de l'espace alentour. Si la composition exige que le point de vue soit stable sur le contour qui sera composé, les Becher composent en se déplaçant afin de choisir le meilleur point de vue qu'ils enregistreront au moyen de la caméra. Ainsi, la stratégie de cadrage utilisée par les Becher transforme les proportions entre les surfaces qui composent la structure photographiée, et c'est cette transformation continue du motif – en plus de sa singularité propre – qui permet de visualiser la variabilité du point de vue.

Si l'on se situe sur le plan de la grille de présentation, le concept de composition peut se rapprocher du travail d'articulation de la grille, puisque les choix faits par les Becher portent sur l'organisation entre parties (les photographies individuelles) qui se trouvent à l'intérieur du contour de la grille de présentation.



**III. 43** : Différence entre deux "compositions". Exemple donné par les Becher dans le film qui leur est consacré dans la série *Contacts* (*Arte*, 2002). Dans la photographie de droite, le point de vue est situé verticalement un peu plus bas, et horizontalement considérablement plus à droite. Aussi, la lentille utilisée est de plus courte focale (plus grand angle).

### **La circonscription**

Il semble possible de proposer que les Becher circonscrivent les contours de leurs motifs visuels puisqu'ils choisissent le point de vue qui rend compte de leurs particularités visuelles et que cette opération se rapproche de la circonscription d'Alberti qui vise une organisation spécifique à l'intérieur du contour. Ce parallèle est possible uniquement si l'on déplace la circonscription de l'objet photographié vers l'espace photographié d'une manière apparentée à celle dans laquelle la fenêtre albertienne circonscrit un pan d'espace. L'espace circonscrit n'est pas directement l'enveloppe extérieure de l'objet, mais l'espace où l'objet est situé. Or, par le choix du gros plan, cet espace est oblitéré et il ne se donne à voir que par la comparaison avec les espaces circonscrits dans les autres photographies. Par conséquent, ces espaces ne renvoient pas à un lieu inventé mais à un espace concret représenté sous la forme de pures relations quantitatives. Pour cette raison, la circonscription chez les Becher porte sur l'espace plan du viseur de la caméra.

### **Entre variabilité et constance de l'échelle**

Chez les Becher, pour une typologie donnée, la constance du ratio entre motif visuel et cadre entraîne une évacuation aussi bien du concept de distance que de celui d'échelle. Étant donné que les photographies sont produites en vue de les rendre comparables, la caméra est positionnée à une distance telle qu'elle permette la constance de l'échelle prédéterminée. Cette approche spatiale est telle que, quand on regarde une grille typologique, chacune des photographies qui la composent est produite à une distance différente, de sorte que tout le concept de profondeur spécifique au modèle de la perspective artificielle est annulé. La grille se présente en tant que surface unifiée, générant une multiplicité de points de vue possibles, au prix de l'abandon de l'unicité du point de vue albertien. Ainsi, la spécificité du modèle de la perspective artificielle, qui est d'attribuer une place propre au spectateur, n'est-elle plus respectée, puisque la grille becherienne peut être parcourue visuellement à n'importe quelle distance. D'autre part, la variabilité de la distance et la constance de l'échelle visuelle, qui ne visent pas l'établissement d'une échelle commune entre structures photographiées, s'oppose encore une fois à la perspective artificielle relativement au concept de lieu propre. Un tableau construit selon les prescriptions d'Alberti, non seulement instaure un lieu depuis lequel il faut le regarder, mais introduit également un rapport entre les choses représentées dans la scène, ce qui

permet d'établir leur lieu dans la profondeur fictive de l'espace pictural. C'est cette caractéristique qui crée l'effet de profondeur : chaque chose est représentée par rapport aux autres choses, mais aussi par rapport à la distance qui les sépare du plan du tableau. Chez les Becher, le lieu de chaque photographie n'est pas présenté en trois dimensions mais en deux, selon le plan établi par la grille.

### **Conclusion : De la typologie à la maîtrise visuelle de l'espace à travers la grille becherienne. L'*istoria* d'Alberti reformulée par les Becher.**

La perspective artificielle repose sur l'établissement d'un point de vue qui assure l'effet spatial, la vraisemblance sur laquelle repose l'*istoria*. Il y a circularité car c'est aussi le fait de peindre la scène depuis un point de vue fixe, selon un procédé déterminé, qui projette en retour le même point de vue (que celui du peintre) où doit se positionner le spectateur. Par contre, avec la photographie, il est possible de se positionner n'importe où et n'importe comment, l'effet de vraisemblance étant garanti, automatique : le peintre, en tant que personne responsable de la composition, est évacué et remplacé par l'infinité de points de vues possibles sur le réel. Cette inversion entre monde construit au moyen de la perspective artificielle et monde physique capté au moyen de l'optique, transforme le concept d'*istoria*. Nous avons vu comment l'*istoria* d'Alberti repose sur l'usage de la perspective artificielle pour représenter des sujets mythologiques ou bibliques. La finalité de son approche est humaniste, car elle établit un point de vue sur un contenu prescriptif et moral par l'invention de stratégies plastiques visuelle. Si l'on tente de rapprocher Alberti des Becher, il faut postuler que l'appareil de ces derniers n'est pas unique mais double : la photographie plus la procédure visuelle. C'est sur la procédure que repose l'élaboration de l'*istoria*. Mais les Becher déplacent aussi le sujet de l'*istoria*. Aux sujets religieux et mythologiques à caractère prescriptif et moral, ils substituent un sujet générique et anonyme, duquel est évacué le contenu narratif, qui est laissé seulement en tant que surface visuelle. Ce à quoi est exposé le regard devant l'*istoria* becherienne, c'est l'inversion du travail de comparaison et d'organisation qu'ont fait les Becher quand ils ont produit le tableau. S'ils ont photographié ces structures dans le but de les organiser dans une grille, le spectateur, en regardant cette grille, compare et explore les possibilités d'organisation de la surface du tableau photographique organisée en tant que système de correspondances visuelles. Mais dans le passage d'une photographie à une autre, la perspective optique varie et le regard

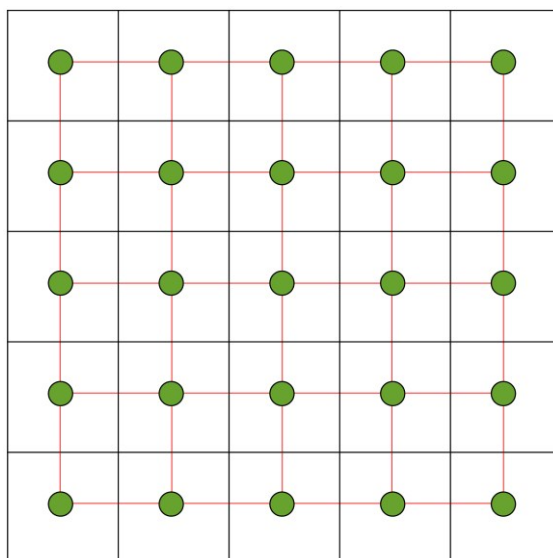
transite d'un lieu vers un autre. Ainsi, chez les Becher, la procédure et le sujet sont ajustés mutuellement, et surtout, s'il y a un caractère moral, c'est du côté de la procédure qu'il faut le chercher : dans le travail de comparaison et de lecture des différences exposées à la surface du tableau.

Pour cette raison, je considère que l'emphase sur le concept de typologie pour qualifier l'œuvre des Becher induit un malentendu, car si le principe typologique permet l'établissement de la procédure spatiale rendant possible l'isolation et la circonscription du motif visuel, il instaure aussi une maîtrise de l'espace dans un sens double : la maîtrise de l'espace photographié et la maîtrise de l'espace de la représentation photographique. Si la maîtrise de l'espace photographié – l'espace où est située la structure industrielle – permet la normalisation du motif visuel et par conséquent la présentation dans une grille comparative, la procédure affecte également la grille de présentation elle-même et la transforme en une surface spécifique unifiée et contenant autant de discontinuités que le nombre de cases qui composent la grille. La surface en question – visuellement unifiée par la répétition du motif visuel – est inhabituelle, car nous avons appris à voir les figures comme ayant pour fond celui sur lequel ce qu'elles représentent s'inscrit. Or, dans une grille becherienne, cette situation est inversée, et c'est la structure superficielle et orthogonale établie par le motif visuel qui devient fond, alors que c'est le paysage industriel fragmenté qui devient la "figure" derrière la grille établie par le motif visuel. Il suffit pour démontrer cette affirmation de faire un constat banal et valable pour toute photographie : le motif visuel instaure un point de vue sur l'espace dans lequel il se situe, et même si cet espace n'est pas l'objet de la photographie et que sa visibilité est oblitérée par le motif photographié qui occupe l'avant-plan, ce point de vue néanmoins existe, en tant que produit indirect de la prise de vue photographique<sup>114</sup>. Une fois que les photographies sont

---

<sup>114</sup> Il me semble qu'il y a une ambiguïté entre l'insistance avec laquelle les Becher répètent dans les différents entretiens qu'ils choisissent les côtés qui expriment le mieux le caractère architectural des structures photographiées et le constat qu'ils photographient toujours selon les conventions architecturales (en face, de profil, en perspective, en arrière...). Dans ce sens, il ne s'agit pas d'un choix ou d'une capacité spécifique de jugement esthétique des Becher, mais bien plus d'une contrainte de cadrage qui assure la documentation des différents côtés dans leur radicale différence telle qu'elle a été établie par les constructeurs de ces structures. Les exemples les plus informatifs sur l'esthétique des Becher sont les tours de refroidissement et les châteaux d'eau dont la circularité de l'enveloppe architecturale induit une indétermination horizontale de la position de la caméra et par conséquent un choix subjectif de la part des photographes.

présentées sous la forme d'un échiquier – car c'est bien d'un échiquier<sup>115</sup> qu'il s'agit quand on parle de la grille chez les Becher – la constance du motif visuel qui est au centre de chaque image crée une véritable grille. Pour le démontrer visuellement, il suffit de dessiner un échiquier et de représenter le motif visuel par un point au centre de chaque case/photographie, et de relier ces points pour voir apparaître la grille :



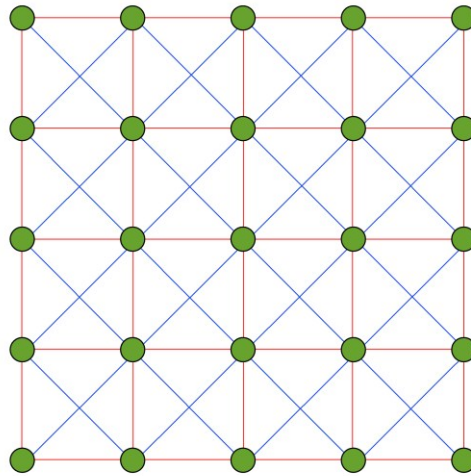
À vrai dire, cette structure est le réseau sur lequel le regard circule quand il fait son travail de comparaison (il faudra aussi ajouter les diagonales afin de visualiser le mouvement de comparaison entre motifs). Ce qui m'intéresse ici est l'origine de cette nouvelle grille : la procédure de prise de vue. Si cette nouvelle grille est à la surface de l'image, et elle l'est de par la lisibilité même de la grille becherienne, et si l'on considère l'espace dans lequel chaque point du réseau se situe, on obtient un second contenu (en plus du motif visuel) qui est un ratio de pures quantités composant la série de paysages que la grille contient en soi.

---

Si l'on accepte la proposition - que les Becher photographient au moins en partie selon les conventions des différents coupes architecturales - on peut postuler que leur point de vue est programmé indirectement par les ingénieurs qui ont construit ces structures industrielles.

<sup>115</sup> Damisch (1979) propose que le motif de l'échiquier bicolore est le mode *le plus simple et le plus économique d'articuler, de décorer, ou encore d'informer une surface*. (Damisch qui souligne.) Respectivement, chacune des ces fonctions consiste à : produire un quadrillage régulier, répéter un motif, produire un système d'opposition binaire oui/non, on/off s'appliquant à un même motif régulier. L'argument de Damisch peut être rapporté à la grille becherienne car elle comporte ces trois caractéristiques.

Toujours dans le même article, Damisch propose que le jeu d'échec, en tant que mise en représentation d'une société, n'est qu'un tableau bidimensionnel - ayant ses limites et dont les figures ont des places et des mouvements prédéterminés – qui sera renversé à l'horizontale et servira de site de la représentation dans le modèle de la perspective artificielle.



Pour utiliser une image visuelle, je dirais que cette nouvelle structure de captation du paysage fonctionne comme un œil mécanique qui peut reproduire une multiplicité de points de vue parmi ceux que la procédure permet de réaliser. Ainsi, c'est la procédure qui devient un nouveau type de caméra qui capte le paysage industriel, devenu anonyme car étant le produit d'une infinité de points de vue rendus possibles par la mécanique procédurale. Ceci nous amène à un constat : la procédure de prise de vue, de par son caractère mécanique, produit un paysage qui rappelle l'approche non-relationnelle de Stella comme stratégie visuelle. Le nouveau paysage qui se projette sur l'œil mécanique de la procédure n'est pas voulu en soi, mais il est un résultat visuel arbitraire produit négativement par la logique de saisie photographique du motif.

La séquence de travail des Becher – motif comme finalité recherchée, procédure comme moyen, grille comme présentation des produits et finalement production d'un espace résiduel et fragmenté – renvoie à l'organisation de l'industrie classique qui est le sujet même du travail de représentation des Becher. Ce qui caractérise aussi bien l'architecture industrielle que le paysage comme matière première est l'usage transitif qu'en fait le processus industriel. L'architecture n'existe que le temps nécessaire pour élaborer un cycle de production basé sur une certaine technologie et disparaît aussitôt qu'elle a perdu sa finalité. Le paysage, ayant servi une fois et ayant été transformé, est laissé à lui-même et il forme le nouveau paysage qui représente indirectement le processus de production y ayant pris place. Ainsi, la recherche de la plasticité de la photographie par les Becher et celle

recherchée par les industries ne sont pas si différentes. L'approche anti-compositionnelle qui rapproche les Becher des artistes minimalistes ne fait que refléter le travail et l'organisation industrielle. Ils sont de véritables capitalistes photographiques mais leur instrument ne transforme pas le paysage physique : il produit plutôt une image abstraite du travail quantitatif des processus transformatifs, *l'istoria* industrielle présentée sous forme de tableau.





## Conclusion

Cette conclusion me servira de pont entre la partie analytique de la thèse et l'annexe, où l'on trouvera la documentation de cinq projets réalisés dans le cadre de mon travail de recherche, et qui ont été créés dans un échange intellectuel avec les œuvres de Dibbets, Becher, Huebler, ainsi qu'avec les œuvres d'autres artistes de la même époque : Ed Ruscha, Dan Graham, Robert Smithson, Michael Snow... Étant donné qu'une définition possible de l'art conceptuel est qu'il s'agit d'un art qui élimine la place du critique d'art en tant que médiateur entre l'œuvre et le public, puisque ces œuvres reposent sur des dispositifs de présentation qui commentent le geste artistique posé, je voudrais revenir sur un autre moment de l'histoire où un artiste a choisi d'utiliser un dispositif spécifique pour faire la démonstration de la manière innovante qu'il a inventée pour créer des images vraisemblables : Filippo Brunelleschi.

### La démonstration de Brunelleschi

La première expérience de Brunelleschi a consisté en la peinture d'une chose banale : une bâtisse et son espace alentour, mais sans que cette vue ait servi de scène pour le déroulement d'une histoire. L'image ne fut pas regardée pour ce qu'elle montrait mais pour la démonstration qu'elle faisait de la perspective artificielle, à travers son dispositif de présentation. Ce dispositif consistait en une *tavoletta*, au dos de laquelle était creusé un petit trou à l'endroit exact du point de fuite, et en un miroir qui faisait face à son côté peint. Le miroir et la *tavoletta* étaient de dimensions suffisamment petites pour qu'ils puissent être tenus à la main. Le spectateur tenait avec une main la *tavoletta* – dont l'endos était tourné vers son visage – et regardait le reflet de la peinture dans le miroir depuis le trou. Ce faisant, il devait ajuster la distance entre miroir et peinture, jusqu'au moment où la distance – à laquelle le tableau était vu – corresponde à la distance qui avait servi pour la construction de la peinture. Ce n'est qu'à cette distance que la perspective produisait son plein effet et transformait la surface peinte en espace en profondeur. À ce moment, le point de fuite, qui se situe à l'infini sur la surface du tableau, se projette à l'infini derrière la tête du spectateur. Une particularité du dispositif était que le ciel n'était pas peint, mais que l'endroit qui lui était attribué dans le tableau était apprêté avec une surface argentée réfléchissant le ciel tel qu'il était au-dessus des corps peints. Les spectateurs voyaient le

ciel par double réflexion : sur la surface argentée du tableau et dans le miroir qui faisait face à la peinture et à l'œil.

Ainsi, dans le dispositif de Brunelleschi, le bâtiment représenté était arbitraire, et ce qui importait était la démonstration de la perspective. Le spectateur se trouvait au point de fuite car le miroir était placé à la bonne distance et, dans l'œil du spectateur, le point de fuite et le point de vue fusionnaient. Bref, la démonstration consistait à immobiliser l'œil à la distance et au point qui avaient servi au calcul géométrique de l'image. L'œil était immobilisé dans une relation immuable par rapport au tableau, ce qui était la condition pour voir l'effet de la perspective, et en même temps le regard se situait dans un espace spécifique unifiant : point de fuite à la surface du tableau, point de vue en face du côté peint du tableau et à une distance donnée, et à l'*infini* sur la droite formée par les deux points précédents (la ligne de la vue), mais dans le contre-champ du tableau (à l'arrière de sa tête).

L'autre caractéristique du dispositif était la relation entre choses stables, qui ont une place propre aussi bien dans le monde réel que dans l'image peinte, et choses instables, qui n'ont pas de lieu propre. Dans l'expérience de Brunelleschi, la chose instable est le ciel<sup>116</sup>. Son traitement ne le stabilisait pas dans une image fixe, mais lui laissait le droit à la réactualisation constante : le ciel que les spectateurs voyaient était une réflexion sur la surface qui se découpait au-dessus de la silhouette des bâtiments. Ainsi, toute la stabilité du dispositif perspectiviste peut être interprétée comme un appareil préparé pour capter le ciel et marquer sa spécificité : celle d'être en constante transformation. Plus précisément, la construction en perspective reproduit les choses stables – ici, l'architecture –, et sert de réceptacle pour les choses instables : le ciel. Mais en captant le ciel sans le fixer dans une image peinte, le ciel en constante transformation circonscrit négativement le dispositif empirique ayant permis la construction de la perspective artificielle.

### **Transformation de l'*istoria* par les artistes conceptuels**

Si l'on compare la logique de la représentation dans le dispositif de Brunelleschi avec les œuvres procédurales de Huebler, Dibbets ou des Becher, la situation peut être considérée

---

<sup>116</sup> « Le ciel n'occupe pas "un lieu". Il n'est donc pas réductible à la mesure, ni connaissable "par comparaison". Le ciel ne pouvant être représenté, c'est-à-dire être inclu dans le système proportionnel qui définit la forme, le peintre renonce à le peindre. » - G. C. Argan cité dans Damisch (1997), p. 342.

comme similaire. Ce que ces œuvres photographiques produisent à travers leur caractère procédural est un espace pouvant abriter une infinité de configurations : la surface de Dibbets apprêtée pour capter tout caprice de l'artiste, les tableaux des Becher ou les séquences de Huebler proposant un espace multidimensionnel de renvois pour la circulation du regard du spectateur. Mais le concept d'infini a changé entre l'époque de Brunelleschi et les années 1960, car à l'infini unique de Brunelleschi et d'Alberti, situé sur la ligne de fuite du tableau, s'oppose l'infini des artistes conceptuels composée de la combinaison d'une infinité de points de vues. La logique de cette mutation historique de la vision et du concept d'infini repose sur la même logique négative que celle de la démonstration de Brunelleschi. À travers la rigidité des rapports établis entre les sous-composantes de chacun des deux appareils – la perspective artificielle et la photographie procédurale – se donne à voir l'appareil de production de l'image dans sa spécificité historique. Si l'appareil brunelleschien démontrait l'apparition d'une nouvelle organisation sociale suite au triomphe de la monarchie sur l'ordre féodal et de l'individualisme de la bourgeoisie naissante (les deux ne sont-ils pas les mêmes étant donné qu'ils placent à la pointe de la projection un sujet unique), l'appareil conceptuel démontre la logique spécifique de l'organisation de l'espace industriel et postindustriel en tant que résidu de la logique individualiste instaurée à la Renaissance. À l'infini unique de Brunelleschi s'oppose l'infini chaotique du ciel; avec les artistes conceptuels, cet infini chaotique, entropique est transporté sur terre et n'est plus une caractéristique du monde naturel mais de l'organisation sociale.

Ainsi, la transformation du concept d'*istoria* passe par la reconfiguration du tableau albertien : destruction de la distance d'observation fixe et du point de vue immuable par la création d'une vision informée par l'opération de comparaison. Le paysage demeure une scène pour les actions humaines, mais il change de nature, car à sa stabilité classique se substitue la variabilité induite par la logique industrielle d'organisation de l'espace. Comme on peut le constater avec les Becher, la peinture d'histoire se transforme en genre mineur par l'introduction d'un sujet quotidien, un genre de *pop art* style allemand post-guerre, qui fait la démonstration du changement de paradigme. Leur sujet de prédilection, le motif visuel, n'est qu'un moyen, car c'est le dispositif de présentation qui fait la démonstration du changement de paradigme. Mais le motif visuel en tant que sujet de l'*istoria* n'est pas

indifférent comme chez Brunelleschi, car le fait de pouvoir le mettre en série issue du mode d'organisation de la société –, transforme la narration d'un mode prescriptif vers un mode reposant sur l'observation, la documentation et l'analyse du monde. Aussi bien chez les Becher que chez Dibbets, le paysage est marqué par un double signe : 1/ celui d'une chose en transformation chaotique, imprévisible, selon les besoins industriels<sup>117</sup>; 2/ celui d'une organisation spatiale spécifique qui renvoie vers une entropie projetée inconsciemment par le modèle de production industrielle.

### **Le protocole photographique.**

Si *la perspective artificielle était capable d'intégrer n'importe quel type de récit*<sup>118</sup>, la photographie peut capter n'importe quelle chose visuelle. La différence est de taille, car dans le premier cas, il s'agit de la construction d'une vue au moyen d'une théorie (qui imite la théorie optique de la vision et du coup, rend les choses peintes vraisemblables), alors que dans le second cas, il s'agit de la capture et de l'inscription d'une projection optique au moyen d'un appareil empirique. Cela dit, la similitude entre les deux réside dans leur capacité commune de transformer en image toute chose qui peut être éclairée par une lumière.

Le fait d'introduire un principe organisationnel dans la production photographique à travers la procédure, rapproche la photographie du registre, d'un principe structurant qui permet d'interpréter et de reconstruire le réel, mais aussi de projeter des idées comme le fait l'architecture ou le savoir tout court dans le monde. D'où le choix de la formule *protocole photographique* dans le titre du présent texte. Car le protocole photographique permet de connecter dans une forme spécifique, technologique, les deux sens du mot *protocole* : d'un côté un registre, qui permet la documentation, au moyen d'une procédure d'inscription préétablie, d'une série de données, et de l'autre une règle d'organisation de la communication et de l'échange de l'information dans le but de créer un espace désiré en tant que lieu de rencontre entre points de vue différents.

---

<sup>117</sup> **Industrie.** Inventions de l'esprit en machines utiles, relativement aux arts et aux métiers; 1771 « ensemble des activités économiques fondées sur la transformation des matières premières » (Définition empruntée à : <http://www.cnrtl.fr/definition/industrie> ; consulté le 5 mars 2013)

<sup>118</sup> Déotte (2001), p. 147

Ainsi, le protocole photographique permet d'articuler doublement le concept de paysage : le paysage demeure un genre pictural défini comme vue optique (photographique) sur un pan d'espace, mais en tant que registre, le paysage devient une structure qui force dans une forme voulue, recherchée, les éléments à ontologies variables qui le composent. Cette fonction non-optique du paysage est habituellement utilisée au sens figuré comme *ensemble des conditions matérielles, intellectuelles formant l'environnement de quelqu'un, de quelque chose*. Mais ici, le figuré se donne à voir dans une forme visuelle et non pas uniquement dans une forme **langagière, littéraire, textuelle**. Le paysage se transforme en *datascape*<sup>119</sup>. L'intérêt de ce concept est qu'il permet de combiner le caractère optique avec le caractère construit de la représentation. Mais à la différence de l'usage des architectes, pour qui le concept de *datascape*<sup>120</sup> renvoie à la formalisation de constructions futures, chez les artistes conceptuels étudiés, il renvoie au commentaire, la reformulation dans une forme visuelle d'une histoire spécifique (pour Dibbets, c'est l'histoire de la peinture et du paysage hollandais, pour les Becher, l'histoire de l'industrie et de l'histoire européenne).

### **Pour une écriture visuelle de la théorie du paysage postindustriel : Réflexions sur quelques sites à l'ombre de leur histoire transitive et du protocole photographique comme stratégie de capture de cette ombre.**

Le recours au protocole au sens double – registre selon une procédure donnée et règle comportementale d'organisation de l'information – influence aussi le concept d'écriture et le transforme en écriture visuelle. L'écriture photographique<sup>121</sup>, sous sa forme procédurale,

---

<sup>119</sup> Une des meilleure définition du concept est donnée par Enrico Chapel : « ... le mot *datascape* est probablement une contraction de *data-landscape* et renvoie à l'idée d'un univers de données qui se déploie devant les yeux. Image traduisant une multiplicité d'informations utiles au travail d'architecture, le *datascape* est également un régime de visibilité qui bouleverse les coordonnées traditionnelles de perception du cadre urbain, au même titre que l'avaient fait à des époques plus anciennes la perspective ou le plan géométral. Il incarne le regard métrique et calculeur, connecte la pensée visuelle avec la pensée rationnelle et, ce faisant, instaure un monde organique doté [d']une spatialité propre. Ce monde est aussi un champ de possibles, stimulateurs d'interprétations et générateurs de concepts architecturaux et urbains. » (Source : <http://www.cca.qc.ca/fr/centre-d-etude/1016-enrico-chapel-datascaping-histoire-dun-paradoxe> ; consulté le 20 mars 2013)

<sup>120</sup> Remarquons qu'aussi bien Brunelleschi qu'Alberti étaient des architectes, et par conséquent, leur concept de visuel ne se rapporte pas à l'anthropomorphisme, mais à la représentation des constructions sous la forme de proportions et de schémas. Wittkower (1978) propose que l'invention de la perspective par Brunelleschi repose sur sa volonté de trouver un moyen de représenter les proportions de n'importe quelle architecture, indépendamment du changement de la position du point de vue.

<sup>121</sup> J'utilise photographique comme terme générique pour parler de toutes les images technologiques dont l'un des sous-appareils est la structure optique de la lentille, même si dans le cas de la vidéo et du film la

oblige la forme de narration visuelle à évacuer le syntagme au profit du paradigme. L'espace représenté devient ouvert pour l'interprétation. La comparaison entre images produit une similitude avec la révolution albertienne qui postule que l'on peut représenter à travers une image toute forme de récit, *mais* chez les artistes conceptuels, cette transformation vers le visuel est faite au prix de l'abandon du point de vue unique. La linéarité syntagmatique est suspendue, transformée en durée, pendant laquelle le regard fait l'expérience d'un *datascape* formé par les différentes possibilités qu'il réunit (paradigme). On peut explorer ce *datascape* dans une logique de déambulation et non pas dans une logique linéaire et séquentielle issue d'un point de vue unique de projection.

Les projets présentés en annexe ont pour point commun d'être réalisés sur des sites générés par la transformation du système de transport et de communication. En plus de questionner des sites spécifiques comme le pont Victoria, le canal Lachine et quelques autres symboles de la modernisation de Montréal aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ou en Allemagne, je démontre comment le recours à la photographie et à la vidéo permet de représenter leur fonction transitive – leurs identités étant entièrement dépendantes de leur fonction –, fonction qui les caractérise aussi bien au moment de leur exploitation qu'à travers la transformation beaucoup plus lente du paysage que ces sites réorganisent ou ont réorganisé. Leur caractéristique principale est structurale – la fragmentation –, car pour réorganiser un espace, ce dernier a dû d'abord être fragmenté afin de l'organiser au moyen de protocoles considérés socialement utiles par les concepteurs de ces sites.

Le point commun entre ces projets est qu'ils ont été structurés au moyen d'un *montage procédural*, approche qui détermine le dispositif de présentation – en fonction de la théorie au moyen de laquelle les sites ont été perçus et interprétés en tant qu'artefacts culturels – avant la captation des images. Le dispositif de présentation devient dispositif de démonstration de l'organisation (fragmentaire) de l'espace en tant que produit d'une culture spécifique. Le point de vue est ouvert : il est possible d'y accéder à n'importe quel moment quoiqu'il s'agisse de séquences en mouvement, car le principe organisateur n'est pas syntagmatique, mais paradigmatique, présenté sous la forme d'une durée. Par conséquent,

---

manipulabilité de la durée est aussi un principe fondamental de structuration. À ce sujet, se rapporter la discussion sur l'usage de la vidéo dans l'annexe.

les spectateurs sont transformés par métonymie en usagers de ces sites dont le comportement a été réglé de manière stricte afin de créer un espace permettant leur usage commun.

L'image visuelle produite au moyen de la lumière a besoin d'une opposition – l'ombre en tant que *déficiencia locala et relativa de la luz visible* – pour transformer la lumière en information. C'est ce principe qui a été utilisé par Brunelleschi pour marquer la relation entre théorie de la vision et son instrumentalisation à des fins démonstratives : le nuage produit une ombre, et par conséquent, une information, aussi abstraite soit-elle.





# Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris : Éd. Payot & Rivages, 2007.
- ALBERRO, Alexander, "Time in Conceptual Art" in *Tempus Fugit/Time Flies*, ed. by Jan Schall, Kansas City, Miss.: The Nelson-Atkins Museum of Art, 2000, p.144-157.
- ALBERRO, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, 2003.
- ALBERRO, Alexander and Sabeth BUCHMANN (ed.), *Art after Conceptual Art*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006.
- ALBERTI, Leon Battista, *La peinture*, Paris : Seuil, 2004.
- ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris : Flammarion, 1984.
- BANN, Stephen, "The Truth in Mapping", in *The Inventions of History*, Manchester: Manchester University Press, p. 200-220.
- BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p.61-67.
- BATTCKOCK, Gregory, *Minimal Art, a Critical Anthology*, New York: Dutton & Co, 1968.
- BAXANDALL, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, London and New Haven: Yale University Press, 1985.
- BAXANDALL, Michael, *Shadows and Enlightenment*, London and New Haven: Yale University Press, 1995.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BERMINGHAM, Ann, *Landscape and Ideology: the English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- BERNARD, Dennis, André GUNTHER, *L'instant rêvé. Albert Londe. 1858-1917*, Nîmes: J. Chambon, 1993.
- BESSE, Jean-Marc, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris : Desclée de Brouwer, 2003.
- BIRD, Jon, Michael NEWMAN (ed.), *Rewriting conceptual art*, London: Reaktion, 1999.
- BOCHNER, Mel, "The Serial Attitude", *Artforum*, December 1967.
- BOETTGER, Suzaan, *Earthworks art and the landscape of the sixties*, Berkeley: University of California Press, 2002.
- BOLTON, Richard, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.
- BOURDIEU, Pierre et al, *Un art moyen : essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Éditions du Minuit, 1965.
- BRAUN, Marta, *Picturing Time : The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- BUCHLOH, Benjamin, "Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive", *October*, No. 88, Spring 1999, p. 117-145.
- BUCHLOH, Benjamin, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain », *Essais historiques II*, Villeurbanne : Art édition, 1992.
- BUCHLOH, Benjamin, « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle. Aspects de l'art conceptuel 1962-69 », dans GINTZ (1989).
- BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
- CAMPANY, David, *Art and Photography*, London: Phaidon Press, 2003.
- CLARK, Kenneth, *L'art du paysage*, Paris : Julliard, 1962.
- CLARKE, Graham, *The Photograph*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé. De Loos à Corbusier*, Orléans : Ed. Hyx, 1998.
- COLPITT, Frances, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press , 1990.
- COMMENT, Bernard, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris : Adam Biro, 1993.
- COOKE, Lyne and Karen KELLY (ed.), *Robert Smithson. Spiral Jetty: True Fictions, False Realities*, New York, DIA Art Foundation, 2005.
- CORRIS, Michael (Ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, New York: Cambridge University Press, 2004.
- COSGROVE, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London & Sydney: Croom Hell, 1984.

- COSGROVE, Denis, Stephen DANIELS (ed.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- CRAMSIE, Patrick, *The Story of Graphic Design. From the Invention of Writing to Digital Design*, New York: Abrams, 2010.
- CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- DAGOGNET, François, *Etienne-Jules Marey, la passion de la trace*, Paris : Hazan, 1987.
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- DAMISCH, Hubert, "The Duchamp Defense", *October*, Vol. 10. Autumn 1979, pp. 5-28.
- DAMISCH, Hubert, « La grille comme volonté et comme représentation », *Cartes et figures de la Terre* (Coll.), Paris : Centre Georges Pompidou, 1980, p. 30-40.
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion, 1987.
- DAMISCH, Hubert, « L'Échiquier et la "forme" Tableau » dans Irving Lavin (ed.), *World Art: Themes of Unity and Diversity: Acts of the XXVIth International Congress of History of Art*, vol. 1, University Park: Pennsylvania State University, 1989, p. 187-191.
- DASTON, Lorraine, Peter GALISON, *Objectivity*, New York: Zone Books, 2007.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I : L'image-mouvement*, Paris : Éditions du Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma II : L'image-temps*, Paris : Éditions du Minuit, 1983.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, 2005.
- DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge: Mass.: Harvard University Press, 2002.
- DUBBINI, Renzo, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, 1990.
- DUVE, Thierry de, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », *Essais datés I 1974-1986* : Paris : La Différence, 1987, p. 283-334.
- DUVE, Thierry De, « Ex situ », *Cahiers du musée national d'art moderne*, printemps 1989, p. 39-55.
- DUVE, Thierry de, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I 1974-1986*, Paris : La Différence, 1987, p. 159-205.
- DUVE, Thierry de, « Pose et instantané, ou le paradoxe photographique », *Essais datés I 1974-1986*, Paris : La Différence, 1987, p. 13-52.
- ECO, Umberto, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'empire à l'échelle de 1/1 », dans *Pastiches et postiches*, Paris : Messidor, 1988, p. 95-104.
- ELKINS, James (ed.), *Photography Theory*, New York and London: Routledge, 2007.
- FIELD, J. V., *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1997.
- FLUSSER, Vilém, "The photograph as post-industrial object: an essay on the ontological standing of photographs", *Leonardo*, Vol.19, No. 4, 1986, p.329-332.
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris : Circé, 1996.
- FOGLE, Douglas (ed), *Last Picture Show: Artists using Photography, 1960-1982*, Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 2003.
- FOISTER, Susan, "The objects in the Painting" in *Making & Meaning. Holbein's Ambassadors*, London: National Gallery Publication, 1997.
- FRIED, Michael, « Art and Objecthood », *Artforum*, June 1967, pp. 12-23.
- FRIED, *Three American Painters*, Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, Harvard University, 1965.
- FRIZOT, Michel, « Les courbes du temps. L'image graphique et la sensation temporelle », dans *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2003, p. 68-83.
- FRIZOT, Michel, *Etienne-Jules Marey*, Paris : Centre national de la photographie, 1984.
- FULLER, Matthew, "The camera that ate itself", in *Media ecologies: materialist energies in art and technoculture*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005, pp. 55-84.

- GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, NY: The Museum of Modern Art, 1981.
- GALLOWAY, Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge, UK: Polity Press, 2012.
- GAUDREAU, André, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinémas*, Vol. 13, No. 1-2, 2002, p. 33-47.
- GERNESHEIM, Helmut and Alison, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York: Dover, 1968.
- GINTZ, Claude (éd.), *Regard sur l'art américain des années soixante*, Paris : Éd. Territoires, 1979.
- GINTZ, Claude (éd.), *L'art conceptuel. Une perspective*, Paris : Musée d'art moderne, 1989.
- GOLDSTEIN, Ann, (ed.) *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art/Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.
- GOMBRICH, Ernst H., "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London and New York: Phaidon, 1971, pp. 107-121.
- GOMBRICH, Ernst H., *Ombres portées*, Paris : Gallimard, 1995.
- GRAFTON, Anthony, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- GREENSTEIN, Jack, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- GROULX, Pierre, *La photographie en grand format*, Mont-Royal, Québec : Modulo, 1992.
- HALES, Peter B., *Silver Cities: The Photography of American Urbanisation, 1839-1915*, Philadelphia: Temple University Press, 1984.
- HARLEY, Brian, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- HIGGINS, Hannah, *The Grid Book*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009.
- JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1991.
- JONES, Caroline, Peter GALISON, *Picturing science, producing art*, London and New York: Routledge, 1998.
- KEMP, Martin, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990.
- KERN, Stephan, *The culture of time and space: 1880-1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- KITTLER, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1999.
- KRAJEWSKY, Markus, *Paper Machines: About Cards & Catalogs, 1548-1929*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011.
- KRAUSS, Rosalind, "Sens and sensibility: reflexion on post'60s sculpture", *Artforum*, November 1973, pp. 43-52.
- KRAUSS, Rosalind, "Grids", *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.
- KRAUSS, Rosalind, « La sculpture dans le champ élargi », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, p. 110-127.
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990.
- LATOURE, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris : La Découverte, 2006.
- LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, Paris : Klincksieck, 1973.
- LEFEBVRE, Henri, *La production d'espace*, Paris : Anthropos, 2000.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Berkeley: University of California Press, 1973.
- MALABOU, Catherine, *Que faire de notre cerveau?*, Paris : Bayard, 2004.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge: Mass.: The MIT Press, 2001.
- MARIN, Louis, « Frontières, limites, limes : les récits de voyage dans *L'Utopie* de Thomas More », *Frontières et limites*, (coll.), Paris : Centre Georges Pompidou, 1991, p. 105-130.
- MARIN, Louis, « La ville dans sa carte et son portrait », dans *De la représentation*, Paris : Gallimard/Seuil, 1994, p. 205-218.
- MARIN, Louis, « Le roi et son géomètre » dans *Le portrait du roi*, Paris : Éditions du Minuit, 1981, p. 209-220.
- MARINO, Melanie, *Dumb Documents: Uses of Photography in American Conceptual Art: 1959-1969*, PhD Dissertation, Cornell University, 2002.

- MASSEY, Lyle, "Configuring Spatial Ambiguity: Picturing the Distance Point From Alberti to Anamorphosis" in Lyle Massey (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, National Gallery of Washington, 2003, pp.161-175.
- MEYER, James (ed.), *Minimalism*, London and New York: Phaidon, 2000.
- MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- MUMFORD, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris : Éd. du Seuil, 1950.
- NORVELL, Patricia (ed.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- OSBORNE, Peter (ed.), *Conceptual Art*, London and New York, Phaidon, 2002.
- OWENS, Craig, "Earthwords", *October*, Vol. 10, Aut. 1979. pp 120-130.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris: Éd. du Minuit, 1970.
- PELZER, Brigit, Beatriz COLOMINA, Dan GRAHAM, Mark FRANCIS, *Dan Graham*, London, New York: Phaidon, 2001.
- PICON, Antoine, *La ville territoire des cyborgs*, Besançon : Éditions de l'imprimeur, 1998.
- PICON, Antoine, *Culture numérique et architecture : une introduction*, Bâle : Birkhäuser, 2010.
- POINSOT, Jean-Marc, « L'in-situ et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du musée national d'art moderne*, printemps 1989, p.67-75.
- POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève : Mamco/Villeurbanne, Art édition, 1999.
- RAY, Sidney, *Applied Photographic Optics. Imaging Systems for Photography, Film, Video*, London: Focal Press, 1988.
- ROBERTS, John (ed.), *The impossible document: photography and conceptual art in Britain 1966-76*, London: Camerawork, 1997.
- RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, London: Thames & Hudson, 2001.
- RORIMER, Anne, *Ian Wilson. The Discussion*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 2008.
- RUBIN, William, *Frank Stella*, New York: MOMA, 1970.
- SALVASEN, Britt, NORDSTRÖM, Alison, *New Topographics*, Tuscon, Ariz.: Center for Creative Photography; Rochester: George Eastman House; Göttingen: Seidl, 2009.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, Paris : Le promeneur/Quai Voltaire, 1990.
- SCHWARZER, Mitchell, *Zoomscape, architecture in motion and media*, New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- SERRES, Michel, « Gnomon : les débuts de la géométrie en Grèce » dans *Éléments d'histoire des sciences*, Paris : Bordas, 1997, p. 95-153.
- SILVA, Adriana de Souza e, Jordan FRIT, *Mobile Interfaces in Public Spaces. Locational Privacy, Control, and Urban Sociability*, New York and London: Routledge, 2012.
- SNYDER, Joel, « Fenêtre, miroirs et transparence picturale », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, No. 41, automne 1992, p. 123-134.
- SNYDER, Joel, « Visualisation et visibilité. Marey et la méthode graphique », *Études photographiques*, No. 4, 1998, p. 64-86.
- SOUTER, Lucy, *The Visual Idea: Photography in Conceptual Art*, PhD Dissertation, Yale University, 2001.
- SINGERMANN, Howard, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley, Cal.: University of California Press, 2012.
- STEINBERG, Leo, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London: Oxford University Press, 1972.
- STOICHITA, Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000.
- STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*, Genève : Droz, 1999.
- TIBERGHEIN, Gilles, *Land art*, Paris: Éditions Carré, 1993.
- WALL, Jeff, "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art" in *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995 ; en français, dans *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris: ENSBA, 2001, p. 272-311.
- WITTKOWER, Rudolf, "Brunelleschi and 'Proportion in Perspective'", in *Idea and Image - Studies in the Italian Renaissance*, London: Thames & Hudson, 1978, p. 125-135.

### **Bernd et Hilla BECHER**

ANDRE, Carl, "A Note on Bernd and Hilla", *Artforum*, December, 1972.

- BECHER, Hilla und Bernd, *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf : Art-Press Verlag, 1970.
- BECHER, Bernhard und Hilla, *Die Architektur der Förder- und Wassertürme*, München: Prestel-Verlag, 1971.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Catalogue d'exposition*, Sao Paolo, 1977.
- BECHER, Bernd and Hilla, "Photographing Industrial Architecture. An interview of Hilla and Bernd Becher by Angela Grauerholz and Anne Ramsden", *Parachute*, No. 22, printemps 1981.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Fördertürme = Chevalements = Mineheads*, Essen: Museum Folkwang, 1985.
- BECHER, Bernd and Hilla, "Functional Aspects of Water Towers" dans *Water Towers*, Cambridge and London: The MIT Press, 1988, p. 13.
- BECHER, Bernd et Hilla, « Entretien avec Jean-François Chevrier, James Lingwood et Thomas Struth », dans *Une autre objectivité* (cat. d'exposition), 1989, p. 57-62.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Blast Furnaces*, Cambridge and London: The MIT Press, 1990.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, München: Schirmer-Mosel, 1991.
- BECHER, Bernd et Hilla, « Entretien avec Marion et Roswitha Fricke », *Art Press*, numéro Hors-série 17 : 69/96. *Avant-gardes et fin de siècle*, 1996, p. 28-32.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Mineheads*, Cambridge and London: The MIT Press, 1997.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Framework Houses*, München: Schirmer-Mosel, 2000.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Industrial Landscapes, with an interview by Suzanne Lange*, Cambridge and London: The MIT Press, 2002.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Typologies*, Cambridge and London: The MIT Press, 2004.
- BECHER, Bernd and Hilla, *Cooling Towers*, Cambridge and London: The MIT Press, 2005.
- BECHER, Bernd and Hilla, "On Function", dans *Grain Elevators*, Cambridge and London: MIT Press, 2006, p. 5-6.
- Bernhard und Hilla Becher*, Paris : Éd. Librairie 213, 2010.
- CELANT, Celant, "Hilla and Bernd Becher: Archeological-Industrial Monuments and the Perception of Anonymous Sculpture", in *Bernd and Hilla Becher*, La Jolla, California: La Jolla Museum of Contemporary Art, 1974.
- DUVE, Thierry de, « Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, printemps 1992.
- FLAMENT, Gérard, « Les Becher : une logique industrielle », dans *Fours à chaux*, Groupe Lhoist, 2000, p. 20-25.
- FRIED, Michael, " "Good" versus "Bad" Objecthood: James Welling, Bernd and Hilla Becher, Jeff Wall", in *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2008, pp. 303-333.
- LADD, Jeffrey, " "We had the feeling that people there understand what we do." On the Reception of Bernd and Hilla Becher's Work in the United States 1968-1991" in Werner Lippert & Christoph Schaden (eds.), *Der Rotte Bulli. Stephen Shore and the New Düsseldorf Photography*, Düsseldorf: NRW Forum, 2010, pp. 73-89.
- LANGE, Suzanne, "Reducing Objects to Retainable Proportions", dans *Bernd und Hilla Becher. Häuser und Hallen*, Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst, 1992, p. 23-35.
- LANGE, Suzanne, "On the Photographs of Bernd and Hilla Becher", in *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd and Hilla Becher: Comparative Concepts*, München: Schirmer, 1997, pp. 154-157.
- LANGE, Susanne, *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*, Cambridge, Mass./London, England: The MIT Press, 2006.
- SCHRÖDER, Gerald, "Positionings. On the Reception of Bernd and Hilla Becher's photographic œuvre in the Federal Republic of Germany", in Werner Lippert & Christoph Schaden (eds.), *Der Rotte Bulli. Stephen Shore and the New Düsseldorf Photography*, Düsseldorf: NRW Forum, 2010, pp. 293-325.
- MASHECK, Joseph, "Unconscious Formalism, Response to Andre's Note on the Bechers", *Artforum*, March 1973, 74-75.
- MORRIS, Lynda, *Bernd & Hilla Becher*, London : Art Council, 1974.
- STIMSON, Blake, "The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher", in *The Pivot of the World. Photography and its Nation*, The MIT Press, 2006, pp. 137-175.
- ZIEGLER, Ulf Erdmann, "The Bechers Industrial Lexicon", *Art in America*, June 2002, pp. 92-100, 140-143.

## Jan DIBBETS

- BOETTGER, Suzaan, « The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and the Ambiguities of Historical Priority », *Art Journal*, Vol. 62, No. 1, Spring 2003, pp. 34-47.
- BOETTGER, Suzaan, *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkely: University of California Press, 2002.
- BOICE, Bruce, "Jan Dibbets: the photograph and the photographed", *Artforum*, April 1973, pp. 45-49.
- CHERIX, Christoph (ed.), *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art 1960-1976*, New York: Museum of Modern Art, 2009.
- FUCHS, Rudi H., *Catalogue raisonné des œuvres photographiques de Jan Dibbets de 1967 à 1980*, Van Abbemuseum: Eindhoven, 1980.
- GROOS Ulrike, Barbara HESS et Ursula WEVERS, *Ready to shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum / videogalerie schum*, Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf/Gent, Snoeck Ducaju & Zoon, 2003.
- Jan Dibbets*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1972.
- Jan Dibbets*, Walker Art Center, Minneapolis, New York: Rizzoli, 1981.
- MIGNOT, Dorine, *Gerry Schum*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1979.
- REISE, Barbara, "Notes<sup>1</sup> on Jan Dibbets's<sup>2</sup> contemporary<sup>3</sup> nature<sup>4</sup> of realistic<sup>5</sup> classicism<sup>6</sup> in the Dutch<sup>7</sup> tradition<sup>8</sup>", *Studio International* 183, No 945, June 1972, pp. 248-255.
- REISE, Barbara, "Jan Dibbets: A Perspective Correction", *Art News*, No. 71, Summer 1972, pp. 38-41.
- VERHAGEN, Erik, *Jan Dibbets : l'oeuvre photographique, 1967-2007 = Jan Dibbets : the photographic work, 1967-2007*, Paris: Panama musées, 2007.

## Douglas HUEBLER

- ALBERRO, Alexander, "Locations, Variables, and Durations", in *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, 2003, p. 60-83.
- AUPING, Michael, "Talking with Douglas Huebler", *LAICA Journal*, July-August 1977, pp. 37-44.
- BURNHAM, Jack, "Real Time Systems", *Artforum*, September 1969, pp. 49-55.
- BURNHAM, Jack, "Alice's Head. Reflections on Conceptual Art" *Artforum*, February 1970, pp. 37-43.
- BURNHAM, Jack, "Huebler's pinwheel and the letter Tau", *Arts Magazine*, October 1974, p. 32-35
- GARDNER, Colin, "The World According to Douglas Huebler", *Artforum*, November 1988, pp.100-105.
- HUEBLER, Douglas, *November 68*, New York: S. Siegelau, 1968.
- HUEBLER, Douglas*, Munster : Westfälischer Kunstverein, 1972.
- HUEBLER, Douglas*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum , 1979.
- HUGUNIN, James, "The Map and the Territory: The Art of Douglas Huebler", *Visual Arts*, Summer 1984, pp. 36-40.
- KINGSLEY, April, "Douglas Huebler", *Artforum*, May 1972, pp. 74-78.
- KOSUTH, Joseph, "Times of Our Lives – Artist and Teacher Douglas Huebler", *Artforum*, November 1997, pp. 15-16.
- GILBERT-ROLF, Jeremy, "Douglas Huebler's Recent Work", *Artforum*, February 1974, pp. 59-60.
- HUEBLER, Douglas, "Douglas Huebler, July 25, 1969", in Patricia Norvell (ed.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley: University of California Press, 2001, pp. 135-153.
- HUGES, Gordon, "Game Face: Douglas Huebler and the Voiding of Photographic Portraiture", *Art Journal*, Vol. 66, No.4, Winter 2007, pp. 52-69.
- LEEuw, Marianne Van and Anne PONTÉGNIE, *Origin and Destination / Alighiero E. Boetti, Douglas Huebler*, Bruxelles: Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1997.
- LIPPARD, Lucy R., "Douglas Huebler; everything about everything", *Art News*, December 1972, pp. 29-31.
- MILLER, John, "Double or nothing. John Miller on the art of Douglas Huebler", *Artforum*, April 2006, pp. 220-227.
- PAUL, Frédéric, *Douglas Huebler: « Variable », etc.*, FRAC Limousin, 1993.
- ROSE, Arthur R., "Four Interviews", *Arts Magazine*, February. 1969, pp. 22-23.



# Annexe

## *Ciné-parc, 2005*

Le parc de stationnement du centre commercial Carrefour Angrignon à Montréal comporte un système d'orientation permettant de localiser les différents fragments d'espace qui le composent. Le système consiste en l'attribution à chaque fragment d'un numéro et de son affichage simultané sur les quatre côtés d'une série de cubes de taille identique suspendus sur les lampadaires du stationnement. La hauteur – constante – à laquelle sont disposés les cubes dépasse de plusieurs fois la taille humaine et, pour cette raison, ils sont toujours au-dessus de la ligne d'horizon et mieux visibles à distance. Quand on se rapproche du lampadaire, les cubes glissent verticalement en dehors du champ visuel. Ils disparaissent aussi du champ de vision quand un élément coupe la ligne entre oeil et cube. Les lampadaires sont distribués régulièrement et encerclent de façon uniforme l'intégralité du bâtiment.



**Figure 1.** Carrefour Angrignon. La ligne rouge connecte les lampadaires numérotés dans une séquence continue de 1 à 32. Photographie aérienne, 2002.

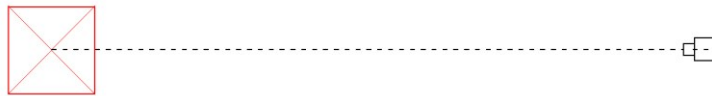
La numérotation est continue – de 1 à 32 – et instaure une séquence linéaire entre fragments spatiaux. La distribution des cubes est telle que la vision capte le plus souvent plusieurs d'entre eux simultanément et s'organise selon un système mathématique de relations

spatiales en constante transformation selon les contingences du déplacement d'un sujet sur le site ou dans ses alentours.

### **Documentation vidéo et procédure de cadrage**

Le projet *Ciné parc* repose sur le tournage d'une série de plans-séquences fixes tournés en vidéo et générés par une procédure de cadrage précise. Le cadrage pour chaque plan-séquence réitère le même ratio entre côté du cube et cadre du viseur et le motif visuel du cube se situe toujours au même endroit sur l'image. La procédure se résume à :

1/ Ajustement horizontal : placer la caméra sur une droite perpendiculaire au centre du côté filmé du cube et faire pivoter la caméra à l'horizontale jusqu'au moment où le cube se place au centre de l'image sur l'axe de symétrie verticale du viseur.



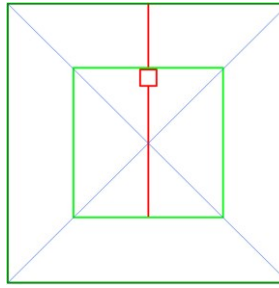
**Figure 2.** Plan au sol. En rouge : le cube. En pointillés : droite perpendiculaire à la face photographiée du cube. En noir : caméra.

2/ Ajustement vertical 1 : en fonction de la longueur focale de la lentille, se déplacer sur la ligne définie par le lampadaire et la caméra et établir comme distance entre les deux une distance égale ou supérieure à celle qui permet de cadrer un peu plus large que l'intégralité du segment qui sépare la partie supérieure du cube de sa base.

3/ Ajustement vertical 2 : en fonction de la distance choisie, faire pivoter verticalement la caméra pour que le centre de ce segment (qui sépare la partie supérieure du cube de sa base) se retrouve au centre de l'image (au point de rencontre des deux diagonales);

4/ La longueur focale de la lentille utilisée reste constante pour toutes les prises de vue, ce qui implique – pour la longueur focale choisie – que la distance entre caméra et lampadaire reste constante.





**Figure 3.** Deux possibles cadrages au moyen du viseur de la caméra. En vert clair : cadrage correspondant à la distance minimale entre lampadaire et caméra; en vert foncé : cadrage correspondant à une distance supérieure à la distance minimale. En rouge : le lampadaire. En bleu : diagonales des carrés qui indiquent l'homothétie des cadrages possibles.

### **Tournage**

Le tournage des plans-séquences a été effectué avec une seule caméra au cours d'un cycle de vingt-quatre heures. Pour enregistrer chaque plan-séquence, l'opérateur a disposé de 11 minutes et 15 secondes, durée obtenue par la division du cycle de tournage (vingt-quatre heures) par cent vingt-huit (nombre de points de vue correspondant aux trente-deux cubes). Cette durée a été aussi utilisée pour le déplacement d'un point de vue au suivant. Pour le montage final, seule 1 minute 50 secondes a été retenue : 50 secondes pour le fondu du cube (n-1) au cube n, 10 secondes pour une vue uniquement du cube n, et 50 secondes pour le fondu du cube n à la vue du cube (n+1). Ainsi, chaque projection fonctionne comme une horloge numérique qui échantillonne l'activité du site et compresse le cycle de 24 heures en un cycle de 32 minutes. L'utilisation d'une seule caméra induit un décalage temporel entre les projections de 11'15'', et le décalage le plus important entre projections est d'au maximum de 45'. Ce décalage temporel a cependant été oblitéré par l'unité spatiale entre les plans-séquences instaurés par la répétition du même motif visuel : le nombre affiché sur le cube.

La règle d'échantillonnage a été établie pour éliminer la référence à l'activité quotidienne du site, le parc de stationnement du centre commercial. Pour cette raison, le tournage a été réalisé lors d'un jour férié en débutant à 3h30 du matin avec le lampadaire portant le numéro 25. Étant donné le rapport temporel fixe entre les points de vue et le caractère séquentiel du tournage, la décision de commencer par le numéro 25 à 3h30 permettait de ne pas documenter les activités - reliées à un supermarché, à un cinéma et à un mini-parc d'attraction – qui n'étaient pas affectées par le jour férié. La contrainte peut être résumée

par la consigne de ne pas filmer les portions du stationnement correspondant à la séquence du numéro 19 au numéro 24 entre 8:00 et 22:00 (passage devant le supermarché), la séquence du numéro 26 au numéro 28 avant 1:00 du matin (passage devant le cinéma), et la séquence du numéro 29 au numéro 30 avant minuit (passage devant le parc d'attractions).

Heure	Numéro	Passage devant	Événements
03:30 – 04:15	25		
04:15 – 05:00	26	Cinéma	
05:00 – 05:45	27	Cinéma	05:07 – <b>Lever du Soleil</b>
05:45 – 06:30	28	Cinéma	
06:30 – 07:15	29	Parc d'attractions	
07:15 – 08:00	30	Parc d'attractions	07:30 – <b>Coucher de la Lune</b>
08:00 – 08:45	31		
08:45 – 09:30	32		
09:30 – 10:15	1		
10:15 – 11:00	2		
11:00 – 11:45	3		
11:45 – 12:30	4		
12:30 – 13:15	5		
13:15 – 14:00	6		
14:00 – 14:45	7		
14:45 – 15:30	8		
15:30 – 16:15	9		
16:15 – 17:00	10		
17:00 – 17:45	11		
17:45 – 18:30	12		
18:30 – 19:15	13		
19:15 – 20:00	14		
20:00 – 20:45	15		
20:45 – 21:30	16		20:47 – <b>Coucher du Soleil</b>
21:30 – 22:15	17		22:00 – Fermeture du Maxi
22:15 – 23:00	18		Fermeture du mini parc d'attraction
23:00 – 23:45	19	Maxi	23:35 – <b>Lever de la Lune</b>
23:45 – 00:30	20	Maxi	00:04 – Réduction des lumières (1 sur 4 lampes)
00:30 – 01:15	21	Maxi	01:10 – Les derniers employés du cinéma quittent en voiture.
01:15 – 02:00	22	Maxi	
02:00 – 02:45	23	Maxi	

02:45 – 03:30	24	Maxi	
---------------	----	------	--

**Figure 4.** Table horaire du tournage correspondant à un cycle de 24 heures débutant dans la nuit du 24 juin 2005 à 3h30 du matin.

### Procédure de montage

Les plans-séquences ainsi tournés sont rassemblés en quatre groupes, chacun correspondant à l'ensemble des côtés ayant une orientation commune (ou approximativement étant donné que les cubes ne sont pas dans un rapport orthogonal entre eux). Chaque groupe est monté avec les mêmes paramètres de montage (durée de chaque plan-séquence et durée des fondus entre eux). Ceci implique que les quatre plans-séquences sont de même durée et, à chaque instant, ils montrent quatre points de vue différents d'une même portion du stationnement (ou combinaison entre deux portions consécutives), c'est-à-dire qu'ils sont synchronisés entre eux aussi bien spatialement que temporellement. Un fondu est fait entre le lampadaire un et trente-deux afin de produire une boucle. Chaque plan-séquence correspond à une variation quantitative de la hauteur de la ligne d'horizon, ainsi qu'à une variation entre éléments visuels.

Quand les lignes de visée (formées par le lampadaire et la caméra) de deux prises de vues contiguës sont situées sur une même droite ou sur deux droites parallèles suffisamment proches l'une de l'autre, les fondus correspondent (ressemblent optiquement) à un fondu entre la première et la dernière image d'un travelling avant sur le paysage.



**Figure 5.** Lignes de visée sur un même axe.



**Figure 6.** Exemple optique du schéma précédent.

Les effets sur les quatre plans-séquences sont, respectivement : un travelling avant, un travelling arrière et deux travellings latéraux. Quand les lignes de visée sont à angle, plus l'angle est grand, moins d'éléments visuels (du paysage) se retrouvent dans deux vues consécutives et par conséquent, l'effet *travelling* est perdu.



**Figure 7.** Lignes de visée qui se croisent.

### **Présentation des quatre plans-séquences synthétiques**

*Ciné-parc* est l'installation vidéo qui présente ces quatre plans-séquences synchronisés – une pour chaque orientation –, et projetés sur les quatre murs d'une salle de projection carrée. Les vidéos sont spatialisés par conséquent à 90° degrés les uns par rapport aux autres. Pour une personne qui se trouve au centre de la salle de projection, il en résulte une relation spatiale particulière : l'image qui lui fait face comporte en son centre, derrière le lampadaire, le point de vue depuis lequel l'image dans son dos a été captée; et réciproquement pour le couple d'images de l'axe transversal gauche-droite. Mais les projections se réfléchissent mutuellement non seulement dans leur rapport frontal, mais aussi perpendiculairement, entre projections disposées à 90°. Pour cette raison, même si le spectateur est entouré d'images associées à un même lieu, la relation n'est pas immersive étant donné que la position du corps n'établit pas une continuité entre projections même si les quatre paysages forment un panorama.



**Figure 8.** Vue partielle de l'installation *Ciné parc* dans l'exposition collective *Territoires urbains*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005.

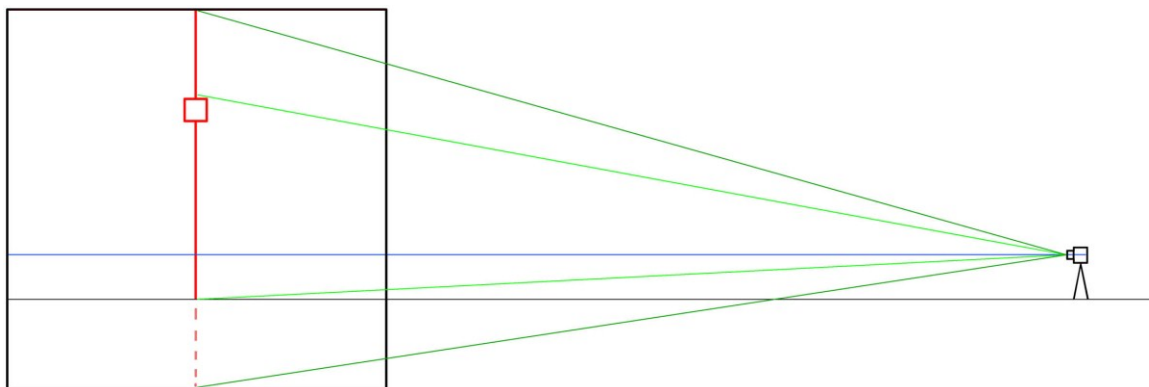
**De la géométrie du motif visuel carré à la géométrie du cube : enjeux du modèle spatial de tournage et de présentation.**

Il a été question, dans la discussion concernant Alberti et les Becher, de la différence entre perspective géométrique et perspective optique. Nous avons vu pourquoi il était impossible de confondre les deux et surtout d'identifier que la photographie repose uniquement sur un rapport optique avec la scène filmée, alors que le réalisme synthétique de la perspective géométrique repose sur la combinaison de deux projections géométriques (frontale et de côté) croisées à 90°. Cette affirmation est d'office valable pour les prises de vue dans *Ciné parc*, mais le choix de filmer les quatre côtés d'un même cube – identifiés par un même nombre – produit deux effets qui introduisent un principe systémique.

Le premier effet est lié au caractère procédural de la prise de vue. La décision de choisir comme motif régulateur de la procédure le côté d'un cube placé toujours au même endroit

sur le viseur, dédouble la fonction du cadre puisque c'est son orientation qui commande l'emplacement de la caméra. Respectivement, le point de vue sur le paysage n'est pas le produit d'un choix de l'opérateur, mais le résultat de la procédure prise de vue. La série de paysages est alors homogénéisée par un principe purement mathématique de rapports de quantités fixes entre position, distance et orientation de la lentille de la caméra par rapport au lampadaire numéroté qui impose un point de vue. La constance du ratio entre cadre et motif visuel est le principe qui unifie la série photographique et non pas le rendu optique du motif seul. Mais aussi, la constance réitérée du ratio visualise par métonymie l'invisibilité de l'optique de la lentille car la procédure de cadrage transforme la surface photosensible en grille où chacun des points ordonnés par elles captent la lumière. Par conséquent, la série complète montre les variations de la lumière de chaque point référencé par la grille procédurale. Ainsi, ce premier effet de la procédure introduit au moyen de la mécanique géométrique de prise de vue un principe synthétique qui rationalise la surface bidimensionnelle de l'image optique et la rend plastique.

Le second effet produit par la procédure de prise de vue concerne aussi la géométrie, mais cette fois, la géométrie spatiale de l'espace de présentation, telle qu'elle est induite par la décision de présenter simultanément les quatre plans-séquences associés à un cube.



**Figure 9.** Schéma qui étend la scène filmée pour inclure l'emplacement de la caméra qui a filmé l'image qui va se trouver à droite de l'image du côté du cube montré.

Le principe schématique du motif filmé permet de recourir à un schéma similaire à celui d'Alberti puisque la relation entre cadre et motif génère un schéma-type où les différents côtés du cube (ou plutôt, les surfaces bidimensionnelles produites par la procédure de prise de vue, qui sont équivalentes entre elles) entretiennent le même rapport avec le site de prise

de vue. Mais la ressemblance avec Alberti s'arrête à ce niveau. Ce que montre le schéma n'est pas la combinaison de deux projections en une seule image synthétique, mais plutôt l'image qui se trouve projetée sur le mur à droite du mur qui contient la projection que l'on voit et qui a été captée avec une caméra située à droite du lampadaire. Même si le regard qui observe l'image coïncide avec la caméra, encore une fois, la ressemblance avec le schéma albertien est invalide. Par contre, ce que montre le schéma est l'absence de la troisième dimension dans la photographie, au sens où pour Alberti, ce qui importait était la création d'un mode de représentation dans lequel la représentation de la profondeur permettait de mettre *chaque chose à sa place*. Dans un parc de stationnement organisé comme celui-ci, la place des choses n'est pas unique mais variable tant que les choses restent dans la scène établie par un cube numéroté. Réciproquement, l'espace de l'installation établit un lieu duquel le spectateur est entièrement exclu puisqu'il n'y a qu'une seule entité qui réunit ses jambes et ses yeux, son corps. La situation dans un stationnement est différente car si le visiteur a besoin de s'orienter, ce n'est pas pour situer son propre corps mais pour situer l'emplacement de son moyen de transport. Une fois le lot identifié, ce n'est plus le cube qui permet l'orientation, mais les autres signes et informations présents sur le site. De manière similaire, ce système d'orientation n'est pas fait pour un chauffeur derrière le volant, car ce qui l'intéresse est de trouver une place vide, éventuellement proche d'une entrée du centre commercial. Le système de cubes numérotés ne fonctionne comme principe organisationnel que s'il est connecté avec autre chose. Tout seul, il est un système de classement abstrait, mais son principe organisationnel continue de s'exercer sur l'espace en le fragmentant en autant de lots qu'il a de cases de rangement. Si, pour s'orienter dans le parc de stationnement, il faut que le moyen de déplacement soit dissocié du système de vision, afin que le cube numéroté puisse servir comme pivot, dans l'installation vidéo, le corps est son propre mode de locomotion et par conséquent ne peut que circuler à la surface des images et explorer toutes les combinaisons géométriques qui ne mènent nulle part. Le seul élément qui réunit les quatre vues est l'ombre projetée par le soleil qui permet de reconstituer la logique spatiale de l'installation.

**Lumière naturelle *versus* lumière artificielle, l'alternance entre jour et nuit comme démonstration du caractère synthétique de l'optique élaborée par la procédure.**

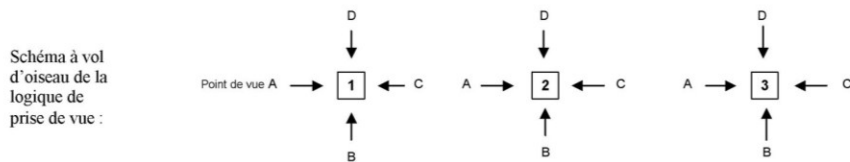
La stratégie d'alterner le jour avec la nuit permet de matérialiser le caractère synthétique de l'image procédurale puisque l'inversion de la lumière diurne avec l'obscurité nocturne, transforme inversement la matérialité visuelle du support. L'alternance binaire entre jour et nuit affecte au complet la surface de l'image, et cette alternance exprime par métonymie le caractère mécanique de la procédure qui a encodé la série d'images . En plus de la métonymie mécanique qui se réfère à la mécanique céleste, l'alternance entre jour et nuit transforme cycliquement la nature même du paysage. Pendant le jour, c'est la lumière du soleil qui éclaire la scène, alors que la nuit, c'est la lumière électrique. Le caractère ponctuel de cette dernière fragmente le paysage nocturne car, à la différence de la lumière du jour, le paysage est éclairé dans certaines parties et non pas globalement. Ultimement, le cycle d'un passage graduel du jour à la nuit au jour... répète au ralenti le travail de la mécanique de la caméra qui, pour produire une image, règle mécaniquement la quantité de lumière qui passe par la lentille ainsi que la durée de l'exposition. Ce cycle qui dure 24 heures transforme le site au complet en photographie explorée par la caméra.



## The Parking Lots File (2001+X), 2007

### The Parking Lots File (2001+X)

Le point de départ de ce travail est une série de photographies prises dans un parc de stationnement vide. Chaque portion du parking est identifiée par un poteau sur lequel est accroché un grand cube, dont les quatre côtés portent le même numéro. Lors de la prise de vue, le poteau a été cadré de la même façon, en sorte que le cube avec le chiffre occupe la même proportion du cadre. Ce rituel conceptualisant est répété quatre fois pour chaque côté des différents poteaux. Il en résulte une série photographique dans laquelle chaque photographie nomme non seulement les différentes portions du parc de stationnement mais aussi, de manière contingente, le paysage.



Le projet *The Parking Lots File* consiste à visualiser l'écart temporel qui sépare deux séries successives du projet.



“Mise en carreaux” de la nouvelle photographie produite X années après la prise de vue initiale en 2001.

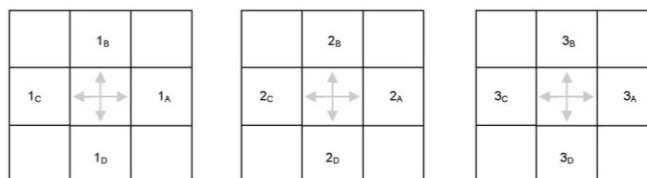
Chaque nouvelle prise de vue respecte les règles du cadrage initial : 1/ positionnement de la caméra en face du cube numéroté, 2/ constance du rapport entre les surfaces du cube numéroté et celle délimitée par le cadre du viseur. D'où le choix d'utiliser le côté du cube comme étalon pour la “mise en carreaux”.

Les “carreaux” dont le contenu visuel a changé depuis 2001 ont été prélevés de la photographie. Cette image deviendra un cadre vide au moment où le paysage se sera complètement transformé. Tant que ce moment n'est pas encore advenu, cette image doit être considérée comme équivalente au paysage photographié initialement en 2001.

Paysage composé des “carreaux” dont le contenu visuel a changé dans la photographie réalisée en (2001+X). Après un nombre indéterminé d'années, cette image sera une image complète, c'est-à-dire qu'elle sera “plein cadre”.

La matrice compositionnelle du projet *The Parking Lots File* reprend l'idée de carte temporelle où les quatre vues sont mises en relation sur la même surface en utilisant une série prédéfinie de règles de translation. Chaque fragment devient signifiant une fois en soi – parce qu'il continue d'être soumis à la représentation perspectiviste de l'espace –, et à la fois dans sa relation de partie au tout dans la totalité de la carte.

Schéma de la carte temporelle (2001+X) :



### **Cadre pratique pour la poursuite du projet *The Parking Lots File (2001+X)***

1/ Le projet peut être recommencé à l'infini jusqu'à l'épuisement de sa logique, lorsque toute l'information visuelle présente dans les prises de vue de 2001 (voir planches-contacts ci-jointes) sera renouvelée. Le cas échéant, le projet peut être arrêté au moment de la disparition intégrale du système de repérage du site photographié.

2/ Si un décalage de parallaxe survient entre la prise de vue initiale et la prise de vue réalisée X années plus tard, cette différence est assimilée à une transformation du paysage.

3/ Si au fil du temps un point de vue est obstrué par l'aménagement du site, la relation entre la figure du poteau et le paysage doit être restituée par un déplacement sur l'axe de prise de vue. Le décalage entre la prise de vue initiale et la nouvelle prise de vue est assimilé à une transformation du paysage.

Exception relative au #19 : La surimpression de deux côtés du cube 19, survenue indépendamment de la volonté de l'opérateur, annule la possibilité de visualiser l'écart temporel entre 2001 et (2001+X). Par conséquent, les photographies de ces côtés produites x années après 2001 n'exposeront que l'état (2001+X) du paysage.

Exception relative au #31 : L'absence du cube 31 lors de la prise de vue initiale, survenue indépendamment de la volonté de l'opérateur, annule la possibilité de visualiser l'écart temporel entre 2001 et (2001+X). Par conséquent, les photographies de ce cube produites X années après 2001 n'exposeront que l'état (2001+X) du paysage.

Le projet se présente sous la forme d'un dispositif contextuel contenant les deux textes ci-dessus, une image aérienne du stationnement, ainsi que l'intégralité des planches-contacts réalisées en 2001. Le dispositif est accompagné par les huit premières cartes temporelles (ou moins en fonction de l'espace attribué à sa présentation). L'exhaustivité de la série de cartes temporelles n'est pas visée car elles ne sont que la démonstration du projet et non pas sa fin. Le projet explore la relation entre caractère générique de la photographie en tant que pratique sociale et l'identité indéterminée du photographe en tant qu'acteur social. À la différence des autres projets présentés dans cette annexe, le site de travail n'est pas un lieu géographique mais l'espace photographique instauré par la documentation photographique réalisée en 2001. L'existence de la procédure spatiale de prise de vue permet de représenter la symétrie entre paysage et photographie, deux espaces organisés pour être des moyens plastiques permettant de les utiliser en tant que procédés de rationalisation du temps et de l'espace, et non pas comme des fins en soi.



Figure 10. Le dispositif contextuel.



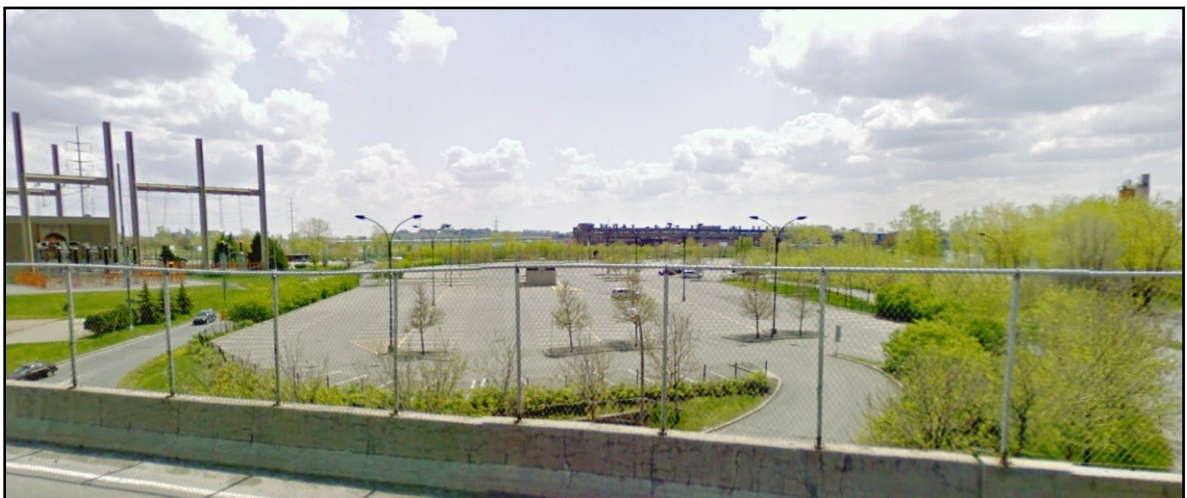
Figure 11. Vue partielle de l'installation *Parking Lots File (2001+X)* à l'exposition collective *Fonction/Fiction*, Galerie Dazibao, Montréal, 2008.



**Figure 12.** Carte temporelle des transformations subies par le paysage du lot numéro 1 entre le moment de la prise de vue initiale et prise de vue subséquente.

### ***Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal, 2008***

Le stationnement numéro dix du Casino de Montréal situé à l'extrémité est de la zone industrielle du Vieux Port de Montréal est utilisé uniquement certaines fins de semaine et à d'autres moments d'affluence exceptionnelles de visiteurs au Casino. À ces moments, dans le but de désengorger le stationnement dans le voisinage immédiat du casino, un système de signalisation et de vigiles reconduit les conducteurs vers le stationnement dix, depuis lequel un service de navettes assure le trajet aller-retour jusqu'au casino situé quatre kilomètres plus loin sur l'île Notre-Dame. Au quotidien, le stationnement demeure vide à l'exception des moments où quelques activités irrégulières se déroulent sur son site : entraînements de futurs chauffeurs préparant leurs examens de conduite ou de groupes de motocyclistes de la gendarmerie nationale synchronisant leur conduite en groupe, tests de constructeurs de maquettes miniatures de voitures, rencontres entre personnes venant de lieux différents et partant vers une destination commune, pauses entre deux activités ou pause déjeuner pour des voyageurs de commerce ou des techniciens de services sur appel. Le stationnement comporte deux entrées, l'une principale depuis la rue des Irlandais, l'autre secondaire depuis la voie de service de l'autoroute Bonaventure qui dessert les entreprises environnantes.



**Figure 13.** Vue sur le stationnement dix du Casino de Montréal depuis l'autoroute Bonaventure en direction sud. Source de l'image : Google Maps, juin 2011.

La rue Bridge qui longe le côté sud du stationnement est une extension du pont Victoria qui traverse le fleuve Saint-Laurent. Le pont est considéré aujourd'hui le symbole de l'essor



économique de Montréal dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Construit entre 1853 et 1859 par la société de chemin de fer Grand Tronc<sup>122</sup>, il a permis de connecter Montréal au réseau de chemin de fer existant au sud du fleuve Saint-Laurent, et par conséquent au port de Portland praticable tout le long de l'année, en évitant ainsi l'isolement économique auquel était soumise la ville pendant les mois d'hiver quand le fleuve n'était pas navigable en raison des gels. Aujourd'hui, le pont comporte aussi deux voies pour automobiles ouvertes en direction de Montréal le matin, et en direction de la Rive-Sud le soir et la nuit. Pendant le jour, quand la circulation est moindre, les deux voies assurent les deux directions opposées. Les conducteurs qui arrivent à Montréal depuis la Rive-Sud peuvent soit continuer sur la rue Bridge, soit tourner à droite à l'intersection après le pont, et prendre la rue des Irlandais dans le but de rejoindre l'autoroute Bonaventure. La seule autre destination possible sur la rue des Irlandais est l'entrée du stationnement dix.



**Figure 14.** Vue de l'entrée principale du stationnement dix du Casino de Montréal depuis la Rue des Irlandais. Source de l'image : Google Maps, juin 2011.

Tôt le matin, certains conducteurs qui ont traversé le pont Victoria plus vite que prévu empruntent cette entrée et font une pause sur l'aire du stationnement, souvent en fumant une cigarette et en contemplant la silhouette de Montréal qui s'offre à leurs yeux, avant de

---

<sup>122</sup> Sur les enjeux socio-économiques à la création de la compagnie Grand Tronc, voir le catalogue de l'exposition *Le pont Victoria, un lien vital* organisée par le Musée McCord en 1992.

reprendre la route vers leurs lieux de travail respectifs. Le soir, en route vers le pont Victoria, en venant de l'autoroute Bonaventure, certains conducteurs prennent l'entrée secondaire dans le but d'éliminer de leur trajet le signe *Arrêt* à l'intersection de la rue des Irlandais et de dépasser ainsi éventuellement les conducteurs qui les précèdent en direction de la Rive-Sud par le pont Victoria.



**Figure 15.** Vue de l'entrée secondaire du stationnement dix du Casino de Montréal depuis la voie de service de l'autoroute Bonaventure. Source de l'image : Google Maps, juin 2011.

Les conducteurs qui choisissent le trajet par la rue Bridge peuvent, au niveau du stationnement numéro dix, voir un terre-plein surmonté d'un parallélépipède en béton sur lequel trône un rocher de granit. S'ils font attention, les conducteurs qui arrivent depuis le pont Victoria verront sur le rocher l'inscription suivante :

TO  
PRESERVE FROM DESECRATION  
THE REMAINS OF 6000 EMIGRANTS  
WHO DIED OF SHIP FEVER  
A.D. 1847-8.  
THIS STONE  
IS ERECTED BY THE WORKMEN  
OF  
MSSRS. PETO, BRASSEY & BETTS,  
EMPLOYED IN THE CONSTRUCTION  
OF THE  
VICTORIA BRIDGE  
A.D. 1859.

L'histoire de l'emplacement du monument renferme une mémoire complexe. L'initiative de commémorer le site appartient aux ouvriers ayant travaillé sur le chantier du pont. Une grande partie de ces ouvriers étaient une main-d'œuvre spécialisée engagée en Angleterre et en Irlande par la firme britannique *Petto, Brassey & Betts* qui avait obtenu le contrat de construction de cette infrastructure à la fin pointe de la technologie du XIXe siècle et qui allait devenir le pont le plus long du monde l'année de son ouverture. Certains des ouvriers vécurent près du chantier dans vingt-et-un baraquements érigés à cet endroit en 1847 et rénovés par leur employeur dans le but de les loger. Peu avant la fermeture du chantier en 1859, les ouvriers décident de commémorer la sépulture collective des 6000 morts<sup>123</sup> qui se situait à la proximité de leurs logements et de pérenniser ainsi le site de l'emplacement des fosses communes où ont été enterrées les victimes de typhus (appelée en anglais *ship fever*) en 1847-8. Même si l'inscription ne mentionne pas le pays d'origine des immigrants décédés en 1847-8 – ce n'est qu'en 1994 qu'un panneau d'interprétation en gaélique, français et anglais est installé en face du monument sur la bordure du stationnement –, il était de notoriété publique à l'époque d'érection du monument qu'ils étaient irlandais.



**Figure 16.** Deux vues sur le monument installé sur le terre-plein de la rue Bridge. Source des images : Google Maps, juin 2011.

En 1900, la compagnie *Grand Tronc*, sans consulter la communauté, déplace par train le monument dans le but de transformer son réseau ferroviaire aux alentours de l'entrée du

<sup>123</sup> Voir les contributions de Stanley Triggs et Gilles Lauzon dans *Le pont Victoria, un lien vital*, Musée McCord, 1992. Le texte du catalogue mentionne que le dispensaire qui a accueilli les malades a été composé de 22 baraquements érigés expressément en 1847 pour servir d'hôpital. Il serait intéressant de vérifier si ce sont les mêmes baraquements qui ont servi de logements aux ouvriers du chantier. Dans cette optique, le geste de ouvriers renvoie aussi bien vers l'histoire de l'épidémie, que vers leur propre histoire anonyme d'ouvriers industriels dont le sort est étroitement lié aux aléas du développement économique. Les baraquements seront détruits en 1860 lors de la fermeture du chantier et le départ des ouvriers.



pont Victoria. Cette action provoque le mécontentement de la communauté irlandaise de Montréal et ils poursuivent la compagnie. Douze ans plus tard, en 1912, le monument est retourné sur son site d'origine par *Grand Tronc* car il s'avère que le monument reposait sur un terrain légué par la compagnie de construction *Petto, Brassey & Betts* à l'église anglicane de Montréal. Le retour du *Roc des Irlandais* sur son site d'origine est accompagné par une entente entre les parties intéressées qui postule que le monument sera replacé 15 pieds à l'est de son emplacement initial, que le site de commémoration sera réduit à un quart de sa superficie d'origine et que la compagnie *Grand Tronc* prend à charge l'entretien du site à perpétuité.



**Figure 17.** Deux photographies de 2008 et 1897 du monument. Au premier plan de la photographie de gauche on voit le panneau commémoratif installé sur la limite du parc de stationnement. (Source de l'image de droite : Musée McCord.)

Si le caractère banal et non esthétique du monument irrite certains représentants de la communauté irlandaise lors des discussions de 1897 entourant le cinquantième anniversaire des événements de 1847-8, l'incident du déplacement du monument transforme la perception collective de la communauté irlandaise. Quelques années plus tard, en 1901, ce

n'est plus uniquement le site de sépulture qui est considéré fondamental pour l'identité catholique irlandaise mais le Roc acquiert aussi une valeur symbolique<sup>124</sup>.

Le précédent du déplacement de 1900 informe le choix des pouvoirs publics qui décident de ne pas déplacer le monument lors du réaménagement du site à l'entrée du pont Victoria pour l'Exposition Universelle de Montréal de 1967. Même si, à cette époque, la ville de Montréal rase le Goose Village, quartier ouvrier établi sur les terrains industriels alentours et dans les limites duquel se situait le monument, le groupe d'étude décide de laisser le monument à son emplacement et le nouveau tracé de la rue Bridge est séparé à cet endroit par un terre-plein. Lors de l'Expo'67, sur le terrain faisant face au monument, sont construits l'Autostade ainsi que des stationnements pour les visiteurs de l'Exposition Universelle. Ce n'est qu'après la démolition de l'Autostade en 1979 que la rue des Irlandais a été construite pour connecter l'autoroute Bonaventure avec le pont Victoria. En 2010, sur la bordure verte du stationnement, en face du monument, est installé un autre monument, le monument aux braves qui commémore la mémoire des soldats irlandais de la communauté de Goose Village ayant été tués au cours de la Seconde Guerre mondiale, qui a dû être relocalisé après la mise en vente du terrain de l'entreprise Bunge sur lequel il se trouvait jusqu'alors.

### **Choix du titre et note sur le modèle pictural du panorama**

*Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal* est une installation vidéo à deux canaux. Deux moniteurs, tournés dos-à-dos et placés sur un socle à hauteur humaine, présentent une même séquence vidéo enregistrée sur le terrain du stationnement dix du casino de Montréal. La séquence vidéo correspond au matériel enregistré par une caméra qui parcourt deux fois une même trajectoire définie par une forme géométrique simple : un carré.

Le caractère géométrique du carré associé à la trajectoire de la caméra m'intéressait pour le dialogue créé avec *Duration Piece #5* de Huebler. Comme je l'ai mentionné, le recours à

---

<sup>124</sup> Sur les différences respectives des histoires des monuments commémorant la famine irlandaise sur Grosse-Île et celle du monument de Montréal, voir Colin McMahon, "Monumental Differences: Quebec's Other Great Famine Memorial". L'auteur évoque l'hétérogénéité des intérêts privés et publiques qui se croisent sur le site de Montréal pour expliquer les choix politiques qui ont rendu invisible le monument et qui ont consacré la sépulture de Grosse-Île comme site officiel au Canada de commémoration de la Famine. (consulté le 20 juin 2011 à l'adresse : <http://www.collectionscanada.gc.ca/ireland/033001-1001.02.2-e.html>)

l'ouïe pour générer la série d'images de *Central Park* évacue toute convention picturale de la série photographique et crée un corps spécifique et avant tout aveugle, un moyen synthétique de réalisation de l'œuvre dans la mesure où il correspond strictement à une caméra, à des mains pour l'activer, à des pieds pour se déplacer, à oreilles pour entendre et s'orienter. Ce corps mécanique établi par la procédure de Huebler, m'intéressait, donc, dans la conceptualisation du projet lié au *Roc irlandais*, comme stratégie de création d'un point de vue anonyme, qui ne soit pas associée à un corps spécifique, mais à une idée/forme qui, à la fois, unifie la multitude de corps inconnus liés au passé du site et exprime la fragmentation et la réorganisation subis comme conséquence des transformations rationnelles du site et de ses alentours à travers le temps. En l'absence d'affect sonore, le recours à une figure géométrique composée de droites qui se croisent me permettait de déterminer la trajectoire (les droites) et les directions (les angles) qu'arpente une figure mécanique et aveugle. Mais surtout, le choix de la forme carrée repose sur ses qualités géométriques : parallélisme et symétrie des côtés opposés, régularité de ses quatre angles, qui permettent de reconsidérer le modèle du panorama en tant que mode de positionnement des corps qui composent l'histoire représentée, et par ricochet d'établir les enjeux liés à l'apparition du panorama et la transformation que ce dernier impose au concept de composition telle qu'établie par Alberti.

Ainsi, le titre de l'œuvre *Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal* fait référence au panorama comme mode de commémoration de sites historiques. En vogue au XIXe siècle, le panorama est une architecture circulaire à l'intérieur de laquelle est présentée une image peinte à 360 degrés. L'image présente souvent le site où un événement historique a eu lieu en choisissant une série de moments décisifs du déroulement de l'événement commémoré. La circularité permet de visualiser en synchronie sur l'image ces moments décisifs, en les représentant comme séquence qui se déploie dans les différentes parties de l'image circulaire (et par conséquent inscrits dans les différentes parties du paysage peint), et que le spectateur découvre en pivotant autour de soi. En présence d'une histoire diachronique – l'arrivée des premiers malades, la construction du pont Victoria, l'arrivée et le quotidien des travailleurs, l'inauguration du pont Victoria, le déplacement du monument et son retour sur le site mais à un autre endroit, la démolition du Goose Village, la construction de l'Expo'67... mais aussi la technologie du chemin de fer

qui a déterminé sa forme – et d’une banalité visuelle qui découle de son passé soumis aux aléas du développement économique, le panorama comme modèle conventionnel de représentation diachronique permettait de représenter cette histoire complexe.

L’autre caractéristique de mon intérêt pour le panorama provient de son caractère situé. Si avec Alberti, il s’agit de se servir de la géométrie pour établir une grille qui permet de rassembler des corps et des choses et de les unifier par un point de fuite commun, dans le panorama historique, en plus de situer les différents événements sur l’image peinte, le modèle établit une coïncidence projective entre le paysage peint à 360° et le paysage réel. Ainsi, il est demandé au spectateur de projeter le paysage peint point par point sur le paysage qui se trouve dans son axe de vision, mais à l’extérieur du contenant architectural qui abrite le panorama. Pour cette raison, je considère le parallèle entre le modèle du panorama et le modèle d’Alberti productif car il permet d’étudier la transformation historique du concept de composition. L’image panoramique, comme celle produite par la lentille, est une image optique, c’est-à-dire qu’elle capte la lumière naturelle émise par les choses qui se trouvent dans le champ de vision tel qu’il s’établit depuis le point de vue et l’orientation de l’instrument optique utilisé<sup>125</sup>. Cette image contient en soi une infinité de points de fuite qui correspondent aux points qui composent l’horizon. Ainsi, quand on regarde une image optique, le corps du spectateur se trouve virtuellement au point de la prise de vue. C’est son corps qui est situé, alors que la relation entre choses montrées dans l’image optique est donnée par la contingence arbitraire de l’organisation visuelle du monde telle qu’observée depuis ce point de vue. Comme exemple, pensons à ce que veut dire prendre une photographie : c’est se placer dans une position par rapport à la scène que l’on veut capter. Le corps du photographe est alors déplacé par la technique optique qu’il utilise, et par ricochet, ce point est le point de vue adopté par le spectateur. Pour se représenter ceci en plan, imaginons un cercle avec en son centre un point qui représente le point de vue, le rapport est donné, et ce n’est que le déplacement du point – l’instrument optique – qui déplace l’horizon lui-même et par conséquent transforme le point de vue. Le fait qu’un photographe peut tourner sur son axe, n’est que le produit de la restriction

---

<sup>125</sup> La différence entre panorama et photographie provient de la limite de la lentille dont l’angle de vue ne dépasse pas les 180°. Mais cette limitation est d’ordre technique et pas théorique. C’est la raison pour laquelle les panoramistes peuvent reproduire la circularité de l’horizon établi par un point.

imposée par la lentille, et non la preuve d'un véritable changement de son point de vue optique<sup>126</sup>. Ainsi, ce qui chez Alberti est la scène n'est pas ce que l'œil voit, mais la manière dont une théorie détermine la place de l'instrument optique, qu'il soit un œil, une caméra, un panorama. Nous avons vu avec Alberti, comment la combinaison entre deux projections à 90° permettait de produire une image synthétique dont la ressemblance avec l'image optique n'est qu'arbitraire car la théorie utilisée pour créer le modèle est la théorie du rayon lumineux de la géométrie projective. Nous avons aussi vu comment l'anamorphose a été utilisée comme stratégie pour représenter le travail simultané des deux points de projection qui ont permis la réalisation de l'image, et qui a servi pour faire la démonstration de la réversibilité des points de projection en tant que points de vue. Dans le modèle de la perspective géométrique, c'est la symétrie entre point de vue (unique) et point de fuite (un point parmi l'infinité de points qui composent l'horizon)\* qui crée la possibilité de transformer l'échiquier d'Alberti en instrument de positionnement des figures. Par contre, dans le cas de l'image optique, le positionnement relève de l'infinité de points qui composent le plan défini par la hauteur du point de vue.

\* S'il faut être géométriquement précis, dans le modèle de la perspective géométrique, le point de fuite n'est pas situé à l'infini mais au croisement entre les lignes perpendiculaires qui partent des deux points de projection et qui sont parallèles à la base du plan du tableau, et qui se croisent au centre de la scène albertienne à une hauteur équivalant à la hauteur choisie pour placer la ligne d'horizon.

Ainsi, si je recours encore au modèle d'Alberti, le schéma devient une *fenêtre* sur un monde géométrique, et par conséquent calculable\*\*, et c'est cette dernière raison qui assure sa vraisemblance et son utilisation jusqu'à nos jours pour calculer des images de synthèse qui se superposent entre notre œil et le monde.

\*\* Le choix du modèle de la théorie de la vision médiévale du rayon lumineux est purement arbitraire, mais du moment où elle permet la théorisation de la vision, elle est efficace.

---

<sup>126</sup> Pour cette raison, pour toute personne qui veut faire un documentaire, il s'agit de trouver la stratégie, la chose qui permet non pas d'observer la réalité, mais au contraire, de le situer lui-même par la réalité.

Si maintenant, je me sers une dernière fois d'Alberti, c'est pour faire la proposition que quand on regarde une scène albertienne, on est situé non pas en un seul point, mais en quatre points qui sont identiques géométriquement dans le rapport au plan et à l'élévation de la scène. Par contre, si l'on se sert du même schéma, le point de vue optique, qui ne supporte aucune autre contrainte de position que celle de sa propre autonomie ontologique, ce point de vue se situe dans le *hors plan* du plan circonscrit par la scène albertienne, et au meilleur des cas – si le point de vue se cherche un instrument pour obtenir une identité lui permettant d'avoir une méthode optique – sera de se positionner du côté extérieur, à la limite du périmètre de la scène établie au moyen de la perspective géométrique.

Si avec *Ciné parc*, la position stationnaire de la caméra était au milieu de chaque côté de la scène établie par la géométrie non-optique du cube et documentait comment il organise l'espace (dont l'étendue est un seul point et correspond au point d'implantation du lampadaire), avec *Projet pour un panorama fragmenté...* le périmètre extérieur d'une telle scène géométrique est parcouru par la caméra vidéo qui documente son centre vide\*\*\*. Si l'on accepte la proposition faite en \*, et si l'on prend en compte la mécanique spatiale qui définit la procédure de cadrage, j'affirme que pour établir une scène visuelle qui permet d'organiser l'espace, il faut avoir au moins deux points de vue dont la relation spatiale est établie, c'est-à-dire que ces points définissent un système dont le caractère ne dépend que de la visée recherchée concernant la scène à documenter. Cette relation sera mon *motif visuel*.

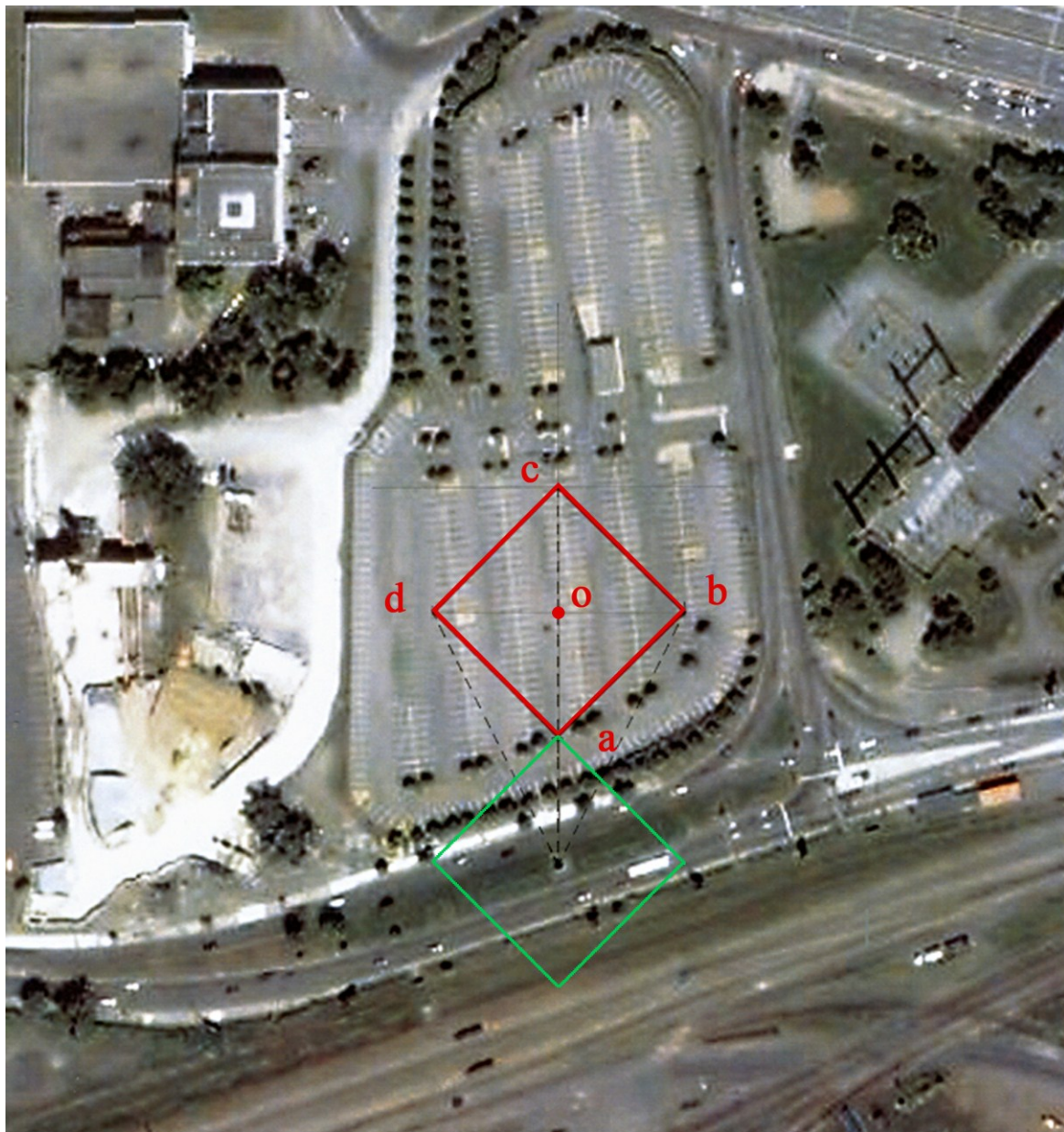
\*\*\* J'expliquerai plus bas la raison de ce vide et comment a été calculée son aire de surface.

### **Procédure de tournage : le point A, l'identification du motif visuel et le choix de la configuration de la trajectoire de la caméra**

Pendant le tournage, la lentille de la caméra demeure constamment orientée perpendiculairement au mouvement et filme l'intérieur du périmètre circonscrit par le carré rouge. Au second tour, la caméra enregistre le contre-champ du champ filmé au tour précédent (l'extérieur du carré rouge). La forme (position et dimension) de la trajectoire a été déterminée par une double contrainte : 1/ que le carré soit inscrit sur l'aire disponible du terrain de stationnement dans laquelle aucun obstacle n'obstrue le passage de la caméra



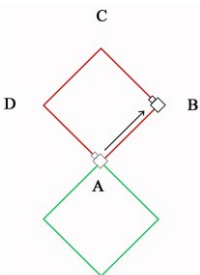
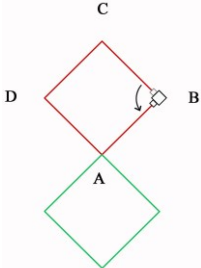
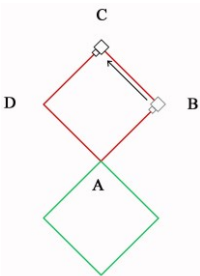
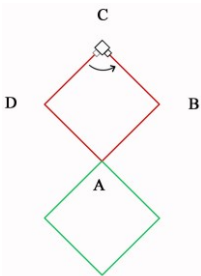
(c'est-à-dire, dans la partie réservée à la circulation et au stationnement des voitures, absentes le jour de tournage); 2/ que le carré entretienne une relation de parenté avec le monument des Irlandais.



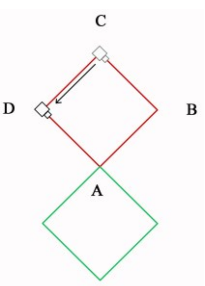
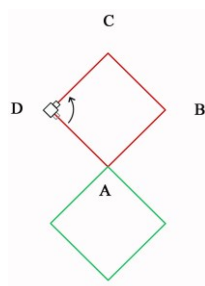
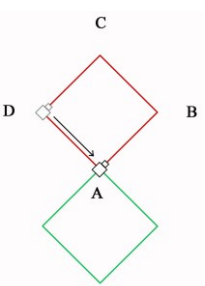
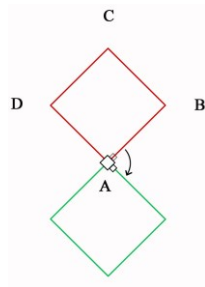
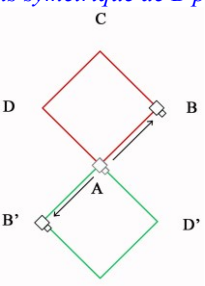
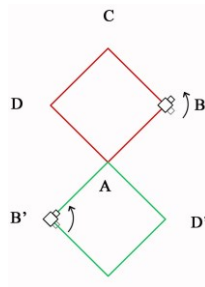
**Figure 18.** Schéma de tournage *Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal.* Le point O' indique l'emplacement du monument. En rouge, la trajectoire de la caméra. En vert le carré de mêmes dimensions que le carré rouge.

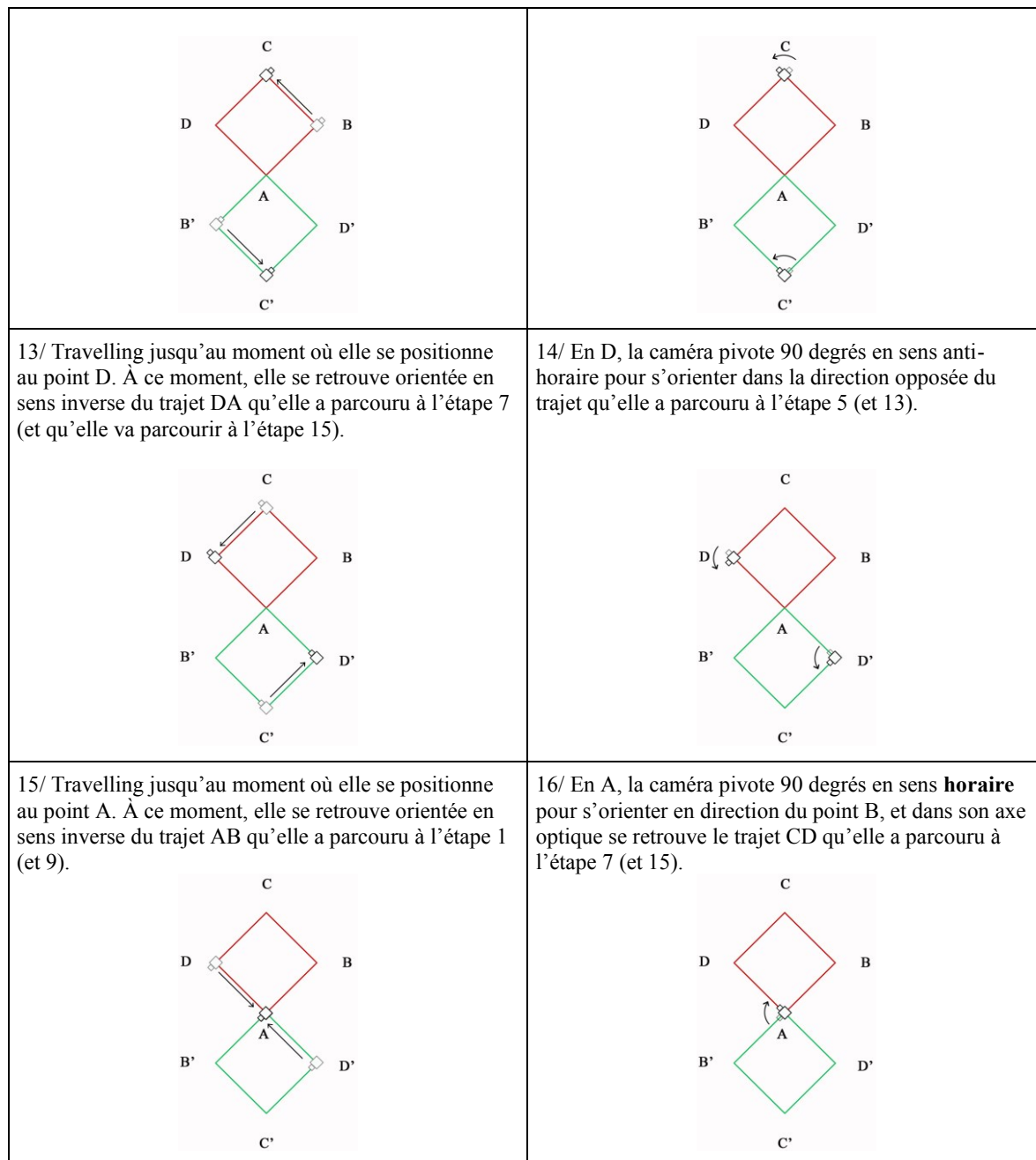
Au tournage, la caméra exécute une série de travellings pendant lesquels son axe optique demeure dans la limite du possible perpendiculaire à sa trajectoire, et de panoramiques permettant de réajuster son orientation pour le travelling suivant. Son trajet débute en A, où

elle est orientée vers D, et se poursuit en direction de B. En B, elle effectue un panoramique de 90 degrés **en sens antihoraire** qui lui permet de se positionner pour le travelling suivant qui va la conduire en C, nouveau panoramique, nouveau travelling... avant de rejoindre à nouveau le point A. Elle a circonscrit le périmètre du carré rouge une première fois. En A, elle exécute un panoramique **en sens inverse (horaire)** aux trois panoramiques précédents et reprend sa route vers B, C, D, A, mais cette fois avec la lentille orientée en sens inverse de sa position lors du premier tour et les panoramiques en B, C et D sont **en sens antihoraire**. Arrivée à nouveau en A, elle exécute encore une fois un panoramique **en sens inverse (horaire)** des trois panoramiques précédents, et retrouve sa position initiale (du début du tournage).

<p>1/ La caméra placée au point A est orientée en direction du point D. Elle effectue un travelling jusqu'à ce qu'elle se positionne au point B. À ce moment, elle se retrouve orientée en direction du point C. Son axe optique s'aligne avec le trajet BC qu'elle va parcourir à l'étape 3;</p> 	<p>2/ En B, la caméra pivote 90 degrés en sens anti-horaire pour s'orienter en direction du point A, et son axe optique s'aligne avec l'axe du trajet AB qu'elle vient de parcourir à l'étape 1.</p> 
<p>3/ Travelling jusqu'au moment où elle se positionne au point C. À ce moment, elle se retrouve orientée en direction du point D, et son axe optique s'aligne avec le trajet CD qu'elle va parcourir à l'étape 5;</p> 	<p>4/ En C, la caméra pivote 90 degrés en sens anti-horaire pour s'orienter en direction du point B, et son axe optique s'aligne avec l'axe du trajet BC qu'elle vient de parcourir à l'étape 3.</p> 
<p>5/ Travelling jusqu'au moment où elle se positionne au point D. À ce moment, elle se retrouve orientée en direction du point A, et son axe optique s'aligne avec le</p>	<p>6/ En D, la caméra pivote 90 degrés en sens anti-horaire pour s'orienter en direction du point C, et son axe optique s'aligne avec l'axe du trajet CD qu'elle vient de</p>



<p>trajet DA qu'elle va parcourir à l'étape 7.</p> 	<p>parcourir à l'étape 5.</p> 
<p>7/ Travelling jusqu'au moment où elle se positionne au point A. À ce moment, elle se retrouve orientée en direction du point B, et son axe optique s'aligne avec le trajet AB qu'elle a parcouru à l'étape 1 (et qu'elle va parcourir en 9.)</p> 	<p>8/ En A, la caméra pivote 90 degrés en sens <b>horaire</b> pour s'orienter dans la direction opposée du trajet qu'elle a parcouru à l'étape 7.</p> 
<p>9/ Travelling jusqu'au moment où elle se positionne au point B. À ce moment, elle se retrouve orientée en sens inverse du trajet BC qu'elle a parcouru à l'étape 3 (et qu'elle va parcourir à l'étape 11).</p> <p><i>Mais imaginons aussi qu'au moment où elle part vers B, une autre caméra fantôme – qui filmerait le véritable panorama – vers B' qui est le point situé sur la même droite que AB, mais symétrique de B par rapport à A.</i></p> 	<p>10/ En B, la caméra pivote 90 degrés en sens anti-horaire pour s'orienter dans la direction opposée du trajet qu'elle a parcouru à l'étape 1 (et 9).</p> <p><i>Alors que la caméra fantôme imite son comportement et fait le même panoramique ais en B'. Pour la suite je ne continuerais à décrire les mouvements de la vraie caméra puisque la caméra fantôme est son double symétrique.</i></p> 
<p>11/ Travelling jusqu'au moment où elle se positionne au point C. À ce moment, elle se retrouve orientée en sens inverse du trajet CD qu'elle a parcouru à l'étape 5 (et qu'elle va parcourir à l'étape 13).</p>	<p>12/ En C, la caméra pivote 90 degrés en sens anti-horaire pour s'orienter dans la direction opposée du trajet qu'elle a parcouru à l'étape 3 (et 11).</p>

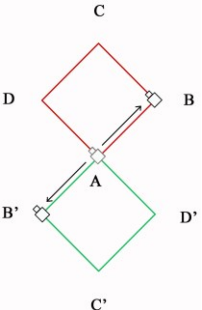
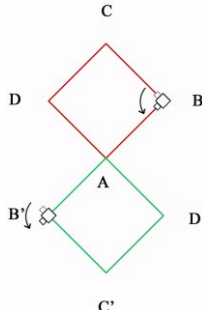
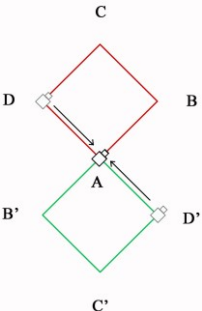
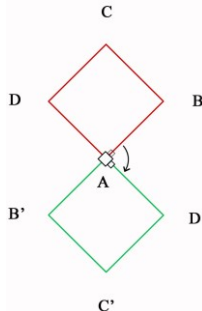
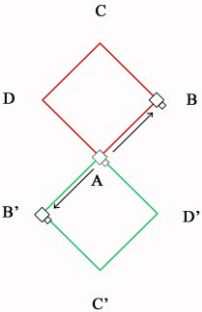


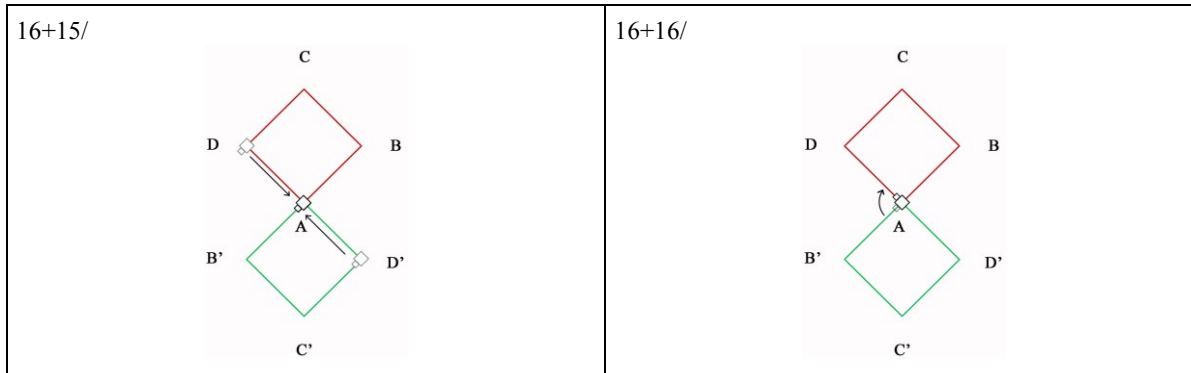
**Figure 19.** Séquence des mouvements de caméra lors du tournage.

Le point A est le point où la caméra effectue des panoramiques en sens inverse par rapport aux autres panoramiques : c'est le point où la perspective sur le carré change radicalement car il inverse la vue sur l'espace circonscrit par la trajectoire vers une vue sur l'espace négatif, c'est-à-dire sur l'espace à l'extérieur du carré rouge. Étant donné 1/ que l'idée première de l'œuvre était de tourner un panorama fragmenté, d'où la trajectoire qui réunit les quatre panoramiques de 90°; et 2/ étant donné l'impossibilité de tourner le panorama

fragmenté depuis le carré vert à cause de la fragmentation de son espace par la trame de transport; et 3/ étant donné que l'œuvre est un *projet* pour un panorama, au sens double, concernant à la fois le matériel visuel et la structure qui l'abritera; je considère la séquence enregistrée dans le parc de stationnement en tant qu'*image de substitution* du tournage qui aurait pu être fait autour du monument si son alentour n'était pas fragmenté la trame urbaine. L'argument tient au statut du point. Voici la démonstration sous forme de schéma :

On peut voir maintenant que dès le début de la séquence en 1/, la caméra *fantôme* était déjà là et faisait son travail invisible :

<p>16+1/</p> 	<p>16+2/</p> 
<p>Les deux caméras poursuivent leurs trajectoires symétriques par rapport au point A. Arrivées à nouveau en A, elles fusionnent et après le même panoramique en sens horaire, chacune continue sa trajectoire inversée : la caméra de tournage en filmant la perspective sur l'extérieur de sa trajectoire; la caméra fantôme – l'intérieur.</p>	
<p>16+7/</p> 	<p>16+8/</p> 
<p>16+9/</p> 	<p>Arrivées de nouveaux en A, elles bouclent leurs boucles et changent de nouveau de perspectives.</p>



En résumé, quand la *vraie* caméra est orientée vers l'intérieur du carré rouge, la caméra *fantôme* filme l'extérieur du carré vert, et inversement, quand la caméra filme l'extérieur du carré rouge, la caméra fantôme filme l'intérieur du carré vert. Ainsi, quand la caméra *fantôme* circonscrit le périmètre de son bâtiment impossible à construire, la caméra, qui suit la trajectoire du carré rouge, filme le panorama fragmenté à partir du terrain de stationnement.

### Le montage et le dispositif de présentation

Au montage, les durées des deux types de mouvements (travelling et panoramique) ont été synchronisées, et la séquence vidéo présentant le mouvement continu sur le site a été projetée sur deux moniteurs placés dos-à-dos avec un décalage de moitié de la durée de la séquence complète, qui permet – par l'égalisation des durées des mouvements de chaque type – de faire correspondre, à tout instant, les deux points de vue (champ, contre-champ) à un même point de la trajectoire.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	1	2	...
9	10	11	12	13	14	15	16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	...

**Figure 19.** Montage des séquences des mouvements de caméra. Chaque ligne correspond à un moniteur. À chaque instant, les moniteurs projettent respectivement le champ et le contre-champ reliés à un même point du parcours.

Un spectateur X qui reste devant un moniteur pour la durée intégrale de la séquence de montage visualise l'intégralité du paysage correspondant au parcours de la caméra sur la trajectoire. Si un autre spectateur Y se situe au même moment en face de l'autre moniteur, il verra le point de vue inversé sur le paysage que X est en train de regarder dans le

moniteur (le paysage situé dans le dos de X). Mais si Y reste la durée correspondant à la moitié de la durée de la séquence, il verra la même perspective sur le paysage qu'X avait au même moment qu'il (Y) regardait le paysage dans son dos un peu plus tôt, la durée correspondant à la moitié de celle de la séquence au complet. Ainsi, X et Y deviennent parfaitement symétriques, puisque ce qui s'applique aussi à X, à condition, bien sûr, qu'ils restent le temps nécessaire pour que leurs perspectives mutuelles s'inversent.. Le dispositif vidéographique de tournage-montage-présentation devient la démonstration visuelle d'une organisation spatiale où les sujets sont parfaitement réversibles.



**Figure 20.** Vue partielle de l'installation *Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal* à l'exposition collective *Filiations conceptuelles*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, 2008.

## **Retour sur le concept de panorama et de travelling**

Le défi pour les panoramistes a toujours été de trouver des stratégies pour unifier les fragments avec lesquels ils racontent leur histoire. Les stratégies sont principalement d'ordre optique ou de trompe-l'œil : perspective aérienne, intégration dans le premier plan de l'image d'une figure qui cache la divergence des points de fuite. Cette stratégie d'oblitération, qui est le lieu même du savoir-faire des panoramistes, ne résout pas la question de l'unification de l'espace pictural, car elle ne permet pas de dimension synthétique comme la perspective géométrique pour organiser l'espace bidimensionnel. Le recours à la caméra comme instrument d'enregistrement, et à la stratégie procédurale de tournage dans *Projet pour un panorama fragmenté...* permet d'éliminer le problème de la divergence entre points de fuite par le recours à la temporalité mécanique de la caméra qui instaure une continuité glissante d'un point de vue au suivant. Le dispositif stationnaire de présentation par l'orientation dos-à-dos des moniteurs permet de créer la fiction d'un lieu de passage pour le motif visuel utilisé comme trajectoire de tournage. Étant inscrit à même le paysage, le motif parcouru fait glisser tout le plan sur lequel il est inscrit – travellings – ou le fait basculer – panoramiques. La relation qu'entretient le monument avec la trajectoire permet de penser le dispositif vidéographique comme socle vidéo qui peut servir de nouvel emplacement pour le monument. Le fait de transposer le modèle du panorama à travers un dispositif vidéographique permet d'explorer deux dimensions qui n'existent pas dans le panorama. La première concerne la combinaison entre perspectives au moyen de travellings. La seconde est la transportabilité que permet la caméra dans le but de produire les images. J'ai déjà évoqué que la prise de vue au moyen d'une caméra en tant qu'instrument comporte un caractère indéterminé et j'ai soutenu que c'était la manière dont le point de vue est créé qui importe, et non pas la seule position du photographe, et que tout point de vue est circulaire. L'usage d'une caméra en mouvement permet d'introduire une plasticité qui n'existe pas dans l'image optique seule. Comme nous avons vu avec le travail de Dibbets et des Becher, c'est la procédure qui permet l'organisation plastique de l'espace photographique par l'introduction d'un principe organisationnel entre perspectives différentes. Ainsi, la configuration de la trajectoire peut être envisagée comme matrice d'une organisation, aussi abstraite soit-elle. À la différence, le panorama ne permet que l'exploration d'un point de vue fictionnel préétabli par le peintre aussi vraisemblable ou

proche de la réalité qu'il soit. Si l'on combine l'aspiration documentaire et narrative du panorama avec l'organisation que permet le travelling entre différents points de vue, il est possible d'envisager la possibilité d'une écriture vidéographique qui contient en soi sa propre description puisque soutenue par sa trajectoire intentionnelle. Car celui qui prépare la procédure mécanique peut l'encoder pour qu'elle confronte la réalité sur un principe expérimental, qui repose sur un protocole, mais dont on ne connaît pas la résolution à l'avance.

Une autre dimension que comporte le déplacement généré par une procédure issue d'un contexte donné – ici, il s'agit d'un monument situé dans un site donné – est d'établir un socle déplaçable. Habituellement le socle a deux principaux usages. L'un est d'isoler une sculpture en tant qu'objet matériel du reste de l'espace qui l'entoure, et l'autre est d'identifier un endroit spécifique pour l'emplacement d'une sculpture. De ce point de vue, un panorama, en tant que bâtiment situé, est aussi un socle pour l'image, Si l'on considère le caractère sculptural d'une vidéo, et encore plus d'une vidéo dont la procédure est liée à l'organisation de l'espace, la question du socle devient ambiguë car l'image une fois produite est transportable. En même temps, elle contient un lien avec l'espace où les images ont été produites. Pour cette raison, la photographie, le film, la vidéo ne détruisent pas le concept de socle, mais le transforment radicalement, car une fois déplacé et reproduit dans un autre contexte, le dispositif de présentation non seulement devient un socle, mais l'espace lui-même est reconfiguré par la présentation selon les principes qui ont informé la réalisation du plan-séquence. Ainsi, les images ne sont plus passives mais proactives car elles peuvent transformer un lieu en l'informant d'un autre principe. Un autre principe qui permet de réorganiser l'espace au moyen de l'image en mouvement en particulier est la plasticité de sa temporalité. La plasticité temporelle est intéressante comme possibilité de coordination entre points de vue différents. Dans le panorama, son équivalent serait la continuité circulaire de la toile et le droit de décider où (plutôt quand, dans l'histoire) placer une figure, un événement, car c'est cette décision qui produira un contexte pour sa lisibilité à l'intérieur de la narration et/ou de son organisation spatiale. Si l'on revient à la perspective géométrique d'Alberti, l'unité de l'espace permettait cette organisation mutuelle entre parties. Or, comparée au modèle albertien, la vidéo, par sa plasticité, peut à première vue sembler extrêmement arbitraire, car en l'absence d'un code de construction et

de reproduction, la combinaison entre éléments est en fait arbitraire. Mais ses paramètres (manipulabilité temporelle, transportabilité et plasticité spatiale), maîtrisés au moyen des dispositifs procéduraux de tournage et de présentation, permettent de créer un espace synthétique mais configurable, ce qui rend possible à son tour d'introduire plus d'une perspective ou d'enchaîner différentes perspectives qui, si elles avaient été peintes, auraient dû l'être dans des tableaux différents. Ainsi, c'est surtout par le changement de temporalité et la réorganisation spatiale que la vidéo affecte le modèle pictural. En effet, le déploiement temporel et l'espace du déploiement spatial ne sont plus une question d'imagination et de déchiffrement quelque part à l'intérieur de l'image, mais présentées dans la durée selon l'enchaînement de perspectives optiques différentes. S'il faut résumer la différence entre la vidéo et Alberti, j'insisterais sur le fait que la vidéo travaille avec des images optiques, mais permet pourtant d'établir un rapport entre les choses qui est *juste*, alors que la justesse perspectiviste repose sur l'absence d'un rapport avec la réalité autrement que par la théorie de la vision et de la géométrie. Il est possible de penser que les deux se rapprochent quand elles sont utilisées *in situ* dans le but de créer une continuité entre le réel et la représentation. Mais de ce point de vue, la vidéo se rapprocherait plutôt de la peinture, car les procédés mis à l'œuvre sont de l'ordre de la géométrie et non pas de l'optique. Au contraire, les images optiques ne sont que des substituts pour les opérations qui se déroulent dans le monde abstrait de la géométrie.



## ***Every Bit of Landscape Beyond the Cloverleaf Interchange, Frankfurter Kreuz, 2009***

### **L'autoroute**

L'« invention » de l'autoroute dans les années 1920-1930 est liée à la recherche d'alternatives plus efficaces pour le transport routier et, en tant qu'héritière de la route traditionnelle, elle a une histoire particulière en Amérique de Nord et en Europe. Après la crise économique de 1929, au moyen du développement du réseau routier, les pouvoirs publics tentent de résoudre certains problèmes socio-économiques. La création d'un réseau de routes efficaces a pour but de combattre l'isolement de certaines régions, d'augmenter les possibilités de circulation de la main-d'œuvre, de même que de combattre le chômage par une politique de relance rendue possible par l'investissement direct de l'Etat dans les infrastructures de transport. Aussi, ces projets d'envergure visent indirectement le soutien de l'industrie de l'automobile.

### **L'échangeur (en forme de trèfle)**

Par définition, l'échangeur est un dispositif autoroutier qui rationalise et optimise les flux de circulation. Il permet l'échange sans conflit entre directions qui se croisent, en éliminant les obstacles qui peuvent réduire la fluidité de la circulation (les signes d'arrêt, les feux rouges/verts, le croisement de voies vouées à des directions différentes sur la même chaussée). L'échangeur impose des cadres comportementaux précis aux conducteurs, et sa logique participe à celle de l'apparition de l'autoroute dans les années 1920-30, laquelle vise « *un renforcement de la sécurité, un meilleur rendement de l'automobile et une augmentation des débits* ». Cependant, nonobstant la clarté conceptuelle du dispositif, un rapport<sup>127</sup> des années 1970 fait remarquer : « *La nécessité de traverser à droite pour aller finalement à gauche n'est pas sans provoquer à l'heure actuelle quelques fausses manœuvres, malgré les panneaux de signalisation.* »

### **Un échangeur en forme de trèfle (particulier) comme choix pour le site de tournage**

L'échangeur en forme de trèfle comporte une particularité structurale : le conducteur qui sort de l'échangeur toujours à droite est condamné à circuler infiniment à l'intérieur de

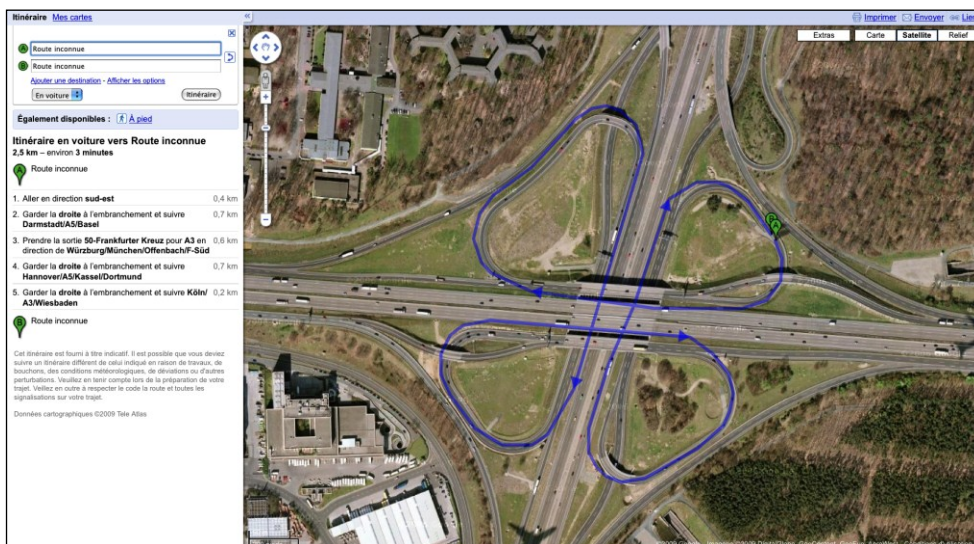
---

<sup>127</sup> Cité dans Marc Desports, *Paysages en Mouvement*, Paris : Galimard, 2005, p. 310-311.

cette infrastructure. Prenons l'exemple du *Frankfurter Kreuz* à Frankfurt, en Allemagne. Pour le traverser au complet, il faut suivre les directions qui ne mènent pas à un endroit particulier mais vers des villes qui se situent partout en Allemagne (et en Europe), aussi bien au sud qu'à l'est, au nord et à l'ouest de Francfort/Main.



**Figure 24.** Photographie réalisée dans une aire de stationnement sur l'autoroute entre Cologne et Frankfurt à six kilomètres avant le *Frankfurter Kreuz*. Circa 1960. (Source de l'image : Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden.)



**Figure 25.** Saisie d'écran de Google Maps (2009) indiquant les directions à suivre pour faire une boucle complète de l'Échangeur *Frankfurter Kreuz*.

Le *Frankfurter Kreuz* se trouve sur le tracé projeté d'une autoroute qui, à la fin des années 1930, visait la connexion de Hambourg et Bâle en passant par Frankfort, la *HaFraBa*. Ce projet, jamais finalisé, a servi de matrice pour l'élaboration du projet d'autoroutes du gouvernement national-socialiste, le *Reichsautobahn*. Lors de son arrivée au pouvoir, Adolf Hitler, en tant que chef du nouveau gouvernement, promet l'ouverture des chantiers de la future *Reichsautobahn* à travers toute l'Allemagne afin de combattre la crise économique et stimuler l'économie allemande. C'est aux alentours du site du *Frankfurter Kreuz* que débiteront, le 23 septembre 1933, les travaux de construction du projet autoroutier national-socialiste. Bien que la construction du *Frankfurter Kreuz* ait été prévue dès 1936, elle ne se finalisera qu'en 1956. L'échangeur subira par la suite de nombreuses reconfigurations pour satisfaire aux exigences issues de la densification du système de circulation.



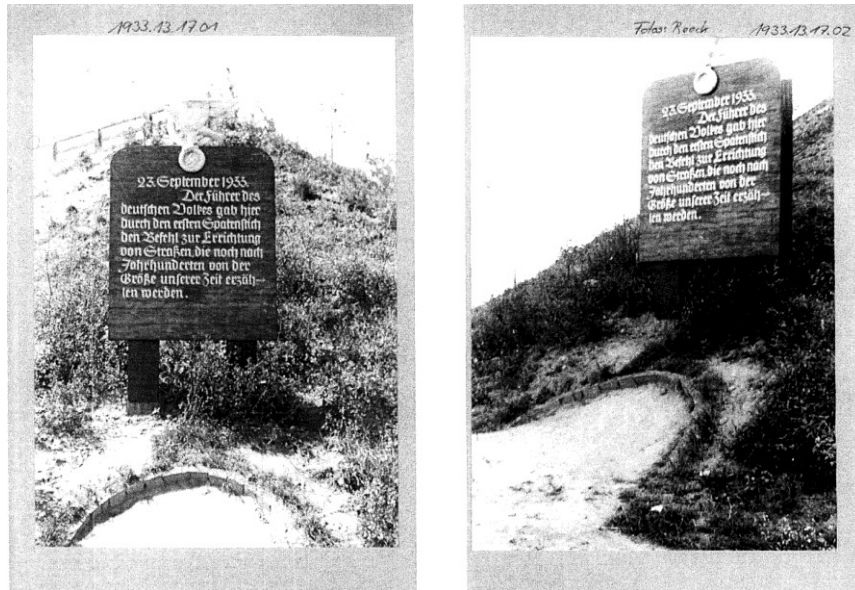
**Figure 26.** Coupure de presse rectifiée et image médiatique type. Cette coupure de presse indique que la photographie a été prise lors de l'ouverture du chantier de la *Reichsautobahn* le 31 mars 1934 à Munich. L'inscription manuscrite rectifie la référence à Munich et désigne l'ouverture du chantier à Frankfort le 3 septembre 1933 comme le véritable référent spatio-temporel du document visuel. (Source : *Institut für Stadtgeschichte Frankfurt/Main.*)

La différence fondamentale entre le projet national-socialiste et celui de l'Association *HaFraBa*<sup>128</sup> est une différence structurelle : si le projet *HaFraBa* se focalise sur un seul canal reliant le centre portuaire de Hambourg au sud de l'Allemagne (et par extension à la Suisse et à l'Italie), le projet de l'*Autobahn* national-socialiste met l'emphasis sur un modèle autoroutier réseautique qui couvre l'intégralité de l'Allemagne. La seconde approche a pour mérite de combler l'insuffisance du réseau routier (et de transport) local : dans les années 30, la densité automobile en Allemagne n'est pas élevée et le besoin d'un réseau efficace se ressent principalement entre et autour des grandes villes, et non pas pour les longs trajets transnationaux. Cet ajustement aux besoins économiques et technologiques immédiats vise aussi des retombées d'ordre politique au moyen de la propagande entourant le lancement du projet dans différentes villes en Allemagne et économique par la création de nouveaux emplois.

Une seconde différence entre ces deux projets concerne l'opposition entre fonctionnalisme et décoration esthétique des autoroutes. Le projet *HaFraBa* visait la création d'une autoroute efficace en ce sens qu'aucune considération d'ordre esthétique ou politique n'intervenait dans les plans de sa construction. À l'opposé, le projet de la *Reichsautobahn* a été pensé sur le modèle de la *Gesamtkunstwerk*, un ouvrage qui devait se fondre avec le paysage et promouvoir le sentiment national. Ainsi, certains ouvrages d'art, principalement des ponts, des stations services abritées dans les maisons à colombages traditionnelles ou des détours par des régions difficilement traversables par les moyens de transport motorisés, ont été projetés dans le but de générer des points de vue à valeur symbolique. Les détours paysagers créés à l'époque de la *Reichsautobahn* continuent encore aujourd'hui de poser des difficultés de maintenance et de sécurité. Le segment Francfort-Darmstadt-Manheim avec lequel le projet de la *Reichsautobahn* est inauguré, correspond à une partie du projet *HaFraBa*, et échappe à ces considérations d'ordre esthétique.

---

<sup>128</sup> Pour une discussion détaillée, voir l'article de Ricahrd Vahrenkamp « Roads without Cars. The HAFRABA Association and the Autobahn Project 1933-1943 in Germany » (consulté le 10 juillet 2011 sur [http://www.vahrenkamp.org/WP1\\_Autobahn\\_1933\\_1943engl3.pdf](http://www.vahrenkamp.org/WP1_Autobahn_1933_1943engl3.pdf))



**Figure 27.** Deux photographies d'un panneau commémoratif indiquant l'emplacement de l'inauguration du projet du *Reichsautobahn*. La traduction littérale de l'inscription est : « 23 septembre 1933. Le führer du peuple allemand donna ici, par la première pelletée, l'ordre pour la construction de routes qui encore après des siècles vont raconter la grandeur de notre époque. » Circa 1933. (Source : Institut für Stadtgeschichte Frankfurt/Main.)

Un argument supplémentaire pour le choix de Frankfort comme site de tournage est le pont historique que la référence à cette ville permet de créer. Frankfort est une place financière et son influence s'étend au niveau européen ainsi qu'international. En tant que centre névralgique du système financier, son sort dépend de sa capacité d'optimisation constante des moyens de circulation et de traitement de l'information. Le parallèle entre l'optimisation des flux de circulation routiers à l'époque industrielle (au moyen de l'autoroute) et l'optimisation des flux financiers dans l'économie post-industrielle, même s'il peut paraître arbitraire, m'a semblé une coïncidence intéressante dans le contexte de la crise financière de 2009.

### **Espace de présentation du projet**

L'installation *Every Bit of Landscape beyond the Cloverleaf Interchange* est constituée de trois parties distinctes réunies dans un même espace de présentation : une installation vidéo à quatre canaux qui offre quatre perspectives différentes filmées depuis l'habitacle d'une même voiture qui traverse le *Frankfurter Kreuz*, une série photographique qui documente la séquence des panneaux de signalisation que les conducteurs suivent pour s'orienter dans l'échangeur, et un cartable de photographies qui retracent visuellement différentes



occurrences historiques reliées au site au moyens de photographies d'archive et de cartes. Chacune des ces trois parties permet de traverser ce site d'une manière visuelle distincte.

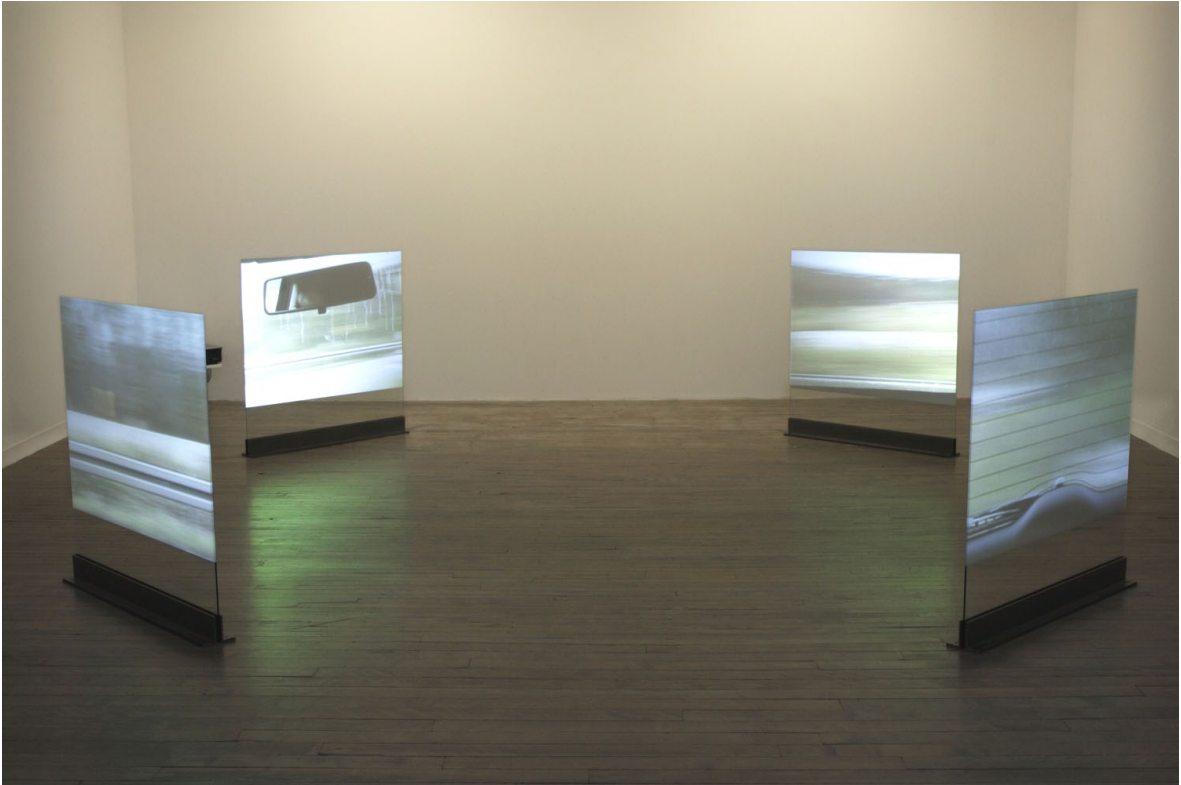


**Figure 28.** La série photographique qui documente la séquence de panneaux de signalisation et d'embranchement de voies que les conducteurs suivent pour traverser au complet l'échangeur. La séquence débute par la photographie du premier panneau que le conducteur croise quand il part du point où sont réalisés les changements de perspectives, alors que le dernier embranchement le conduit vers ce point.

### Procédure de tournage et de montage de la séquence vidéo

La partie principale de l'installation est un dispositif vidéo qui reproduit une procédure de tournage et de montage similaire à celle du *Projet pour un panorama fragmenté de la Pointe-Saint-Charles à Montréal*, à une différence près, qui concerne la forme de la trajectoire : la trajectoire de la caméra n'est plus une forme carrée à travers laquelle la caméra circulerait deux fois, mais la forme-même de l'échangeur, traversé quatre fois en voiture. Mais cette différence est superficielle, car elle repose sur des considérations optiques et non pas géométriques. Certes, une trajectoire en carré ne ressemble pas à une trajectoire en forme de trèfle, mais cette différence disparaît du moment où l'on considère que l'articulation de *Projet pour...* n'est pas le carré mais le point A en tant qu'échangeur de perspectives. Dans *Every bit of landscape...* il s'agira aussi d'un seul point spatial mais traversé quatre fois à des moments différents. Néanmoins, la caméra enregistre quatre parcours consécutifs d'une même trajectoire, et chaque parcours est représenté par l'une des quatre perspectives qui s'offrent depuis l'habitacle d'une voiture : pare-brise avant, pare-brise droite, pare-brise arrière, pare-brise gauche. Après chaque tour complet de l'échangeur, la voiture s'arrête toujours au même point (équivalant au point A dans *Projet pour...*), où sont effectués les changements de perspective par un panoramique de 90 degrés vers la droite. Ce point a pour particularité d'être un point physique et invariable. Il est

également arbitraire, correspondant à l'un des rares endroits où il est possible de s'arrêter dans l'échangeur.



**Figure 29** Vue de l'installation vidéo au moment des panoramiques sur le paysage entourant le point d'arrêt. Galerie SBC, Montréal, 2009.

Le tournage est un quadruple tour dans l'échangeur résumé par la séquence suivante :

0/ la voiture est arrêtée sur le terre-plein à l'intérieur de l'échangeur avec la caméra orientée en direction du pare-brise avant;

1/ elle démarre et effectue un tour complet de l'échangeur en filmant le paysage frontal à l'habitacle de la voiture (c'est-à-dire à travers le pare-brise avant, en direction du mouvement) et s'arrête au même endroit d'où elle est partie;

2/ la caméra effectue un quart de panoramique vers la droite jusqu'au moment où elle est orientée vers le **pare-brise droit**;

3/ la voiture repart et effectue un deuxième tour complet de l'échangeur filmant le paysage latéral (droit) par rapport au sens du mouvement, et s'arrête à nouveau au même endroit qu'en 1/.

4/ la caméra effectue un quart de panoramique vers la droite jusqu'au moment où elle est orientée vers le **pare-brise arrière**;

5/ la voiture repart et effectue un troisième tour complet de l'échangeur filmant le paysage inverse par rapport au sens du mouvement, et s'arrête à nouveau au même endroit qu'en 1/ et 3/.

6/ la caméra effectue un quart de panoramique vers la droite jusqu'au moment où la caméra est orientée vers le **pare-brise gauche**;

7/ la voiture repart et effectue un quatrième tour complet de l'échangeur filmant le paysage latéral (gauche) par rapport au sens du mouvement, et s'arrête à nouveau au même endroit qu'en 1/, 3/ et 5/.

8/ la caméra effectue un quart de panoramique vers la droite jusqu'au moment où la caméra est orientée vers le **pare-brise avant**. Elle se retrouve en position 0.

Au montage, les différents mouvements de caméra – des quatre traversées consécutives – ont été ramenés à une même durée (une même durée pour les panoramiques, une même durée pour les travellings) et ils ont été enchaînés dans le même ordre que dans le plan-séquence du tournage. La séquence vidéo obtenue par la synchronisation des durées des mouvements a été quadruplée (une pour chaque écran) et chaque séquence a été décalée d'un quart de la durée totale (correspondant à un tour d'échangeur). Ce décalage, associé à la synchronisation des quatre projections, permet de présenter simultanément les quatre perspectives quoiqu'elles aient été tournées à des moments distincts. Ainsi, à chaque instant, les quatre canaux de l'installation présentent simultanément les quatre perspectives correspondant à un point **unique** – la voiture – qui parcourt l'échangeur, quoique chaque perspective ait été filmée dans une temporalité **différente**.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	...
3	4	5	6	7	8	1	2	3	...
5	6	7	8	1	2	3	4	5	...
7	8	1	2	3	4	5	6	7	...

**Figure 30** Séquence de tournage. Chaque ligne correspond à une séquence distincte et est projetée sur un écran différent. Projetées simultanément, les quatre séquences proposent les quatre perspectives associées aux quatre pare-brises d'une voiture traversant l'échangeur. Les panoramiques sont représentés en gris, alors que les plans qui correspondent aux travellings sont en couleur.

Quatre écrans translucides – permettant de voir une projection des deux côtés de l'écran – sont disposés dans l'espace de présentation et visualisent ces quatre séquences vidéo. Ils sont disposés à angle droit par analogie avec la position relative entre pare-brises et leur taille est à l'échelle approximative d'un pare-brise de voiture. La hauteur des écrans n'est



pas à la hauteur des yeux, au contraire, ils sont placés bas dans le but de créer une différence entre la situation où l'on est assis dans la voiture et la position debout d'un visiteur dans l'espace de présentation. L'autre raison relève au contraire d'une logique de mimétisme : les écrans posés sur le plancher soulignent la matérialité de la surface sur laquelle ils sont posés, qui est aussi la surface que se partagent les spectateurs.



**Figure 31.** Vue partielle de l'installation. Galerie SBC, Montréal, 2009.

Les projecteurs sont disposés à l'extérieur de l'espace délimité par les écrans. Ceci implique, soit que le spectateur se trouve au centre, mais, à ce moment, il a une vision partielle de l'installation (il peut voir au maximum deux, ou – s'il tourne sur lui-même – il les voit tous en séquence), soit qu'il se situe à l'extérieur de l'espace qu'ils délimitent, ce qui lui permet d'avoir une vue d'ensemble sur l'installation vidéo (mais non pas des quatre points de vue filmés puisqu'il voit deux projections à l'endroit, et deux inversées par rapport à la verticale). Les écrans opposés fonctionnent par couples avant/arrière, gauche/droite, permettant de révéler le cycle complet du plan-séquence, qui correspond à la durée de l'installation. Même si l'espace est unifié du point de vue spatial – par le recours à la synchronisation au montage –, les temporalités de ses quatre perspectives ne

correspondent pas à un même moment du tournage. Pendant le cycle complet de l'installation, chacune de ces quatre perspectives circule par chacun des quatre écrans. Au moment des panoramiques (qui surviennent simultanément sur les quatre écrans), la procédure de tournage et de montage instaure le changement relatif de statut de chaque écran par rapport aux autres. En termes spatiaux, pour un spectateur qui se situe dans l'espace établi par les écrans, l'écran qui présente une perspective donnée depuis l'habitacle de la voiture reprend la perspective qui était inscrite sur l'écran à sa droite avant le panoramique. À ce moment, les axes d'orientation de l'espace bousculent et l'orientation relative au plan de l'espace où se trouve le spectateur pivote de 90 degrés. Au terme de quatre changements de perspectives, la boucle est bouclée.

### **Optique *versus* synthétique**

Les choix de montage et de présentation : quatre plans-séquences visualisant les perspectives associées à un même point spatial mais tournées un tour d'échangeur plus tard, écrans posés sur le plancher pour renvoyer vers l'idée de la chaussée en tant que site partagé par les chauffeurs, spatialisation des quatre écrans – et par conséquent des quatre perspectives – qui ne permet pas de les voir simultanément, et la contrainte qu'une seule personne à la fois puisse se situer au centre établi par les écrans, tous ces choix reproduisent simultanément les conditions de vision associées à la vision depuis l'habitacle d'une voiture **et** le principe fondamental de l'échangeur : une organisation de la chaussée qui ne permet pas qu'au même moment plus d'une voiture puisse occuper le même espace dans l'échangeur. Ainsi, la présentation simultanée des quatre perspectives temporellement distinctes, malgré l'impression d'une seule voiture en mouvement, doit être perçue comme la présentation de quatre voitures qui traversent successivement l'échangeur sans qu'il leur soit possible d'occuper un même endroit de la chaussée au même moment. Pour cette raison, il faut considérer cette installation comme la présentation optique et temporelle du protocole de circulation établi par un échangeur en forme de trèfle, mais qui se présente de deux manières optiques différentes : en diachronie et en synchronie. Le mode diachronique concerne le spectateur qui demeure dans l'espace établi par les écrans. Étant donné qu'il ne peut voir qu'un seul écran, et si son regard reste rivé sur un seul écran, pendant les panoramiques son propre personnage se transforme dans le personnage du chauffeur suivant qui passe par le point de l'échangeur que le personnage précédent vient de libérer.

Quoique les personnages-chauffeurs occupent le même espace, les différences de perspective qui les représentent sont le signe temporel qui exprime leurs différences quoiqu'ils occupent le même point de l'échangeur en tant que tableau séquentiel. À l'inverse, si le spectateur décide de ne pas occuper l'espace au centre de l'installation, mais de se placer à l'extérieur pour avoir une vue synoptique, il verra – en synchronie – dans son champ visuel les quatre perspectives dont l'ensemble est la représentation spatio-temporelle du protocole organisationnel de l'échangeur.

Je voudrais finir avec une observation sur la relation métonymique entre échangeur, voiture et caméra en tant que moyens d'organisation de l'espace et du temps. De manière synthétique, un échangeur peut être défini en tant que structure spatiale qui permet de résoudre les conflits entre directions en introduisant une troisième dimension au plan bidimensionnel du réseau routier. En permettant aux voies de se superposer à des hauteurs différentes, et non pas de se croiser en un point du même plan, il ajoute une profondeur verticale à chaque nœud du réseau autoroutier. Cette profondeur ou troisième dimension devient le principe structurant le réseau à cet endroit et introduit par conséquent un automatisme spécifique : il n'est pas possible pour deux entités circulantes (dans ce cas, il s'agit de voitures) de se situer simultanément dans ce point de croisement entre deux directions autrement qu'à la verticale. La troisième dimension est le principe qui permet d'organiser l'espace à travers l'organisation de la temporalité. Quant à la voiture, elle est la chose dont le déplacement est réglé par l'échangeur. Sans un dispositif qui permet de croiser les voies dans un dépliement du plan bidimensionnel, elle – en tant que modèle générique de toutes les voitures – ne pourra circuler sur une autoroute que d'un point d'entrée/sortie au suivant. Dans l'éventualité d'une absence de dispositifs d'échange entre directions et, simultanément, si l'on veut préserver le principe de non-conflit entre directions, l'idée même de l'autoroute perd son sens car son ontologie se trouve dans la possibilité d'avoir simultanément des perspectives différentes mais organisées dans un tout (ici, un réseau de circulation)<sup>129</sup>. Par ricochet, on réalise qu'un tronçon d'autoroute n'est qu'une perspective spécifique et générique sur l'espace partagé par tous ceux qui le

---

<sup>129</sup> Sinon, l'autoroute serait un zigzag – dont la longueur tendrait vers l'infini – qui recouvre l'intégralité du territoire, option qui est loin d'être optimale aussi bien car la distance entre deux points augmente en fonction de la longueur des zigzags, mais aussi car le territoire organisé d'une telle manière ne serait qu'un paysage en plate-bande le long de cette autoroute.

traversent. La spécificité de cette perspective est sa symétrique par réflexion : la perspective qu'offre l'une des extrémités du tronçon sur son autre extrémité et inversement. Ainsi, les échangeurs permettent de réunir des perspectives différentes dans des séquences définies par l'ordre entre des tronçons traversés par une voiture, et la spécificité d'un chauffeur n'est pas exprimée par sa perspective momentanée mais par la séquence de perspectives qu'il empruntera pour traverser le réseau de circulation. Si la perspective est l'*art de représenter les objets selon les différences que l'éloignement et la position y apportent*, le réseau autoroutier est un tableau qui comporte en soi autant de perspectives qu'il y a de manières de le traverser. Mais si l'on veut véritablement faire l'expérience de ce tableau fragmenté, il faut se munir soit d'une règle qui permet d'établir une perspective en cours de route (qui peut être aussi arbitraire que la règle de Huebler pour circuler dans *Central Park*), soit avoir un but précis, traduit par une séquence préétablie, et qui puisse être corrigée si l'on se trompe en cours de route.

Dans ce système autoroute-voiture, il n'y a pas de caméra, mais rien ne nous empêche d'en installer une dans une voiture afin qu'elle capte une image optique d'une perspective synthétique : la géométrie orientée du parcours. À ce moment, trajet-voiture-caméra fusionnent. Si l'on ne tient pas compte de la durée du parcours, mais uniquement des changements de perspective, chaque échangeur devient le début d'une seule perspective synthétique filmée en plan et qui corrige un trajet au moyen du changement de perspective imposé par l'échangeur suivant. Dans *Every bit of landscape...*, la particularité spatiale de l'échangeur – spatialiser en trois dimensions un point unique – transforme le tournage sur le *Frankfurter Kreuz* en image temporelle des quatre perspectives qu'il établit. Ainsi, l'articulation entre la caméra, l'habitacle de la voiture et le paysage visualise d'un côté la similitude entre voiture et caméra, technologies qui ne comportent pas un principe de détermination d'un point de vue, et de l'autre côté, le caractère surdéterminé de l'échangeur comme matrice comportant un nombre donné de perspectives. Lors des panoramiques, voiture en arrêt, la caméra filme en mouvement le rapport fixe entre l'habitacle de la voiture et le paysage, et produit une image arbitraire du panorama autour de l'échangeur (arbitraire car dépendant de l'endroit où la voiture peut s'arrêter). Son caractère arbitraire correspond à l'impossibilité d'établir un seul panorama à partir d'une multitude de points équivalents (car définies par l'étendue de l'échangeur en tant que protocole spatial

d'échange de directions). Dans ce cas, la voiture est l'image de l'échangeur – car c'est son architecture et son emplacement qui établissent de manière contingente un seul point de vue pour le panorama – capté par la caméra. Lors des travellings, lorsque la voiture est en mouvement, le rapport caméra-habitacle est figé et glisse sur le paysage selon les contingences établies par sa trajectoire. Dans ce cas, la voiture est l'image de la caméra car leur superposition permet à la caméra d'établir son point de vue sur le paysage. Ainsi, par le choix de tournage, montage et présentation, l'installation *Every bit of landscape...* détermine la voiture doublement : une fois par rapport au paysage, et une fois par rapport à la caméra. La voiture schématisée par les quatre projections devient la représentation d'une caméra dont l'infinité de positions et de temporalités de prises de vue ont été réduites à quatre prise de vue singularisées par le protocole établi par l'échangeur sur le paysage alentour.



## ***La silhouette de Montréal et le paysage en contre-champ (filmés depuis la Cité du Havre), 2010***

*La silhouette de Montréal et le paysage en contre-champ (filmés depuis la Cité du Havre)* (2010) est une installation vidéo à deux canaux basée sur l'idée de réactualiser le slogan « Expo'67 – vitrine sur Montréal ». Dans ce but, le caractère optique de cette formule a été détourné et transformé en procédure de tournage, et a servi pour la documentation de l'un des sites de l'Exposition universelle de Montréal, événement fondateur de la modernisation de la métropole dans les années soixante.



**Figure 32.** À gauche, affiche faisant la promotion de l'Expo'67; à droite, reste du système d'orientation de l'Expo'67 photographié en 2010.

### **Spécificité du site**

Le site choisi pour le tournage du *Portrait de Montréal* n'a pas été ni l'île Notre-Dame, ni l'île Sainte-Hélène, sites habituellement associés à l'Expo'67, mais le troisième site qui a abrité l'Expo'67 : la Cité du Havre. Mon intérêt pour ce site provient du caractère spécifique de son paysage. Si les paysages des îles Notre-Dame et Sainte-Hélène ont subi de continuelles transformations depuis la fermeture de l'Expo, le paysage de la Cité du Havre a été structuré de façon négative par le démantèlement des bâtiments et son abandon aux forces de la nature. À l'exception de deux projets immobiliers, qui se sont manifestés



sur la bordure du site, l'aménagement paysager du site n'a pas subi de transformation au cours des quarante dernières années. Malgré la ressemblance visuelle du site à un parc public, c'est un terrain en attente d'initiatives privées de développement immobilier.

### **Règle de cadrage**

Le paysage qui s'offre aujourd'hui aux yeux des visiteurs du parc de la Cité du Havre est déterminé par un dispositif cartographique historique : la matrice des allées que parcouraient les visiteurs de l'Expo'67. Pour le tournage de *La silhouette de Montréal*, cette matrice a été reprise et utilisée pour enregistrer une série de travellings sur Montréal. La procédure de tournage a été fondée sur une double contrainte : 1/ la forme de chaque travelling est déterminée par les deux intersections qui délimitent une allée; 2/ la caméra reste constamment orientée sur la silhouette de Montréal (plus précisément sur la Tour de la Bourse de Montréal); 3/ chaque allée est filmée dans les deux directions afin de transformer toute la traduction procédurale du site en un réseau entièrement réversible.



**Figure 33.** Image tirée d'un des travellings.

### **Corps de l'opérateur / Œil du spectateur**

Pour le tournage des travellings de *La silhouette de Montréal*, j'ai eu recours à la technique du *steadycam* mais en la détournant de son usage habituel. Dans l'industrie cinématographique, le *steadycam* sert à créer un point de vue subjectif sur une figure en mouvement et incite par conséquent à l'identification des spectateurs avec le point de vue



d'un narrateur invisible. Dans ce projet, l'opérateur du *steadycam* a été obligé de se soumettre à une règle antithétique à celle à laquelle il se soumet habituellement : il devait non pas suivre une figure en mouvement, mais garder la figure immobile de la Tour de la Bourse – située sur la ligne d'horizon – au centre du viseur tout le long du tournage. En l'absence de figure humaine à suivre et en présence de la contrainte de garder toujours le même point situé à l'infini au centre du viseur, la seule tâche de l'opérateur était de focaliser sa concentration sur le point imaginaire où il considère que le point focal du tournage est situé<sup>130</sup> et de filmer ainsi le paysage de manière aveugle. Tous les mouvements qui se rajoutaient au mouvement du travelling, étaient produits par les hésitations de l'opérateur soit par rapport aux doutes liés à l'emplacement du bâtiment filmé, soit par rapport au déplacement incertain de son corps à travers le site. Par conséquent, le protocole de tournage expose par ricochet son corps (invisible), et ce qui était présenté dans l'espace de l'exposition n'était que le défilement du paysage de la Cité du Havre, paysage sur lequel l'opérateur n'avait pas focalisé son attention. Cette physicalité de l'image traduisait le conflit entre image optique et structure synthétique dont la connexion se fait à travers un corps humain.

### **Programme de lecture**

En l'absence des attractions qui motivaient les déplacements des spectateurs, j'ai conçu le tournage comme la représentation d'une forme stochastique qui combine en soi tous les possibles points de vue sur la ville depuis le site de tournage, et c'est la raison pour laquelle le tournage et le montage ont été pensés comme un tout. Le protocole de cadrage singularise spatialement l'ensemble des travellings et assure ainsi la connectivité entre travellings contigus car la dernière image enregistrée sur une allée a le même cadrage (singularité spatiale) que la première ou dernière image des travellings enregistrés sur les allées qui se rencontrent dans cette même intersection. La règle de cadrage permet de connecter tous les travellings dans un plan synthétique. Initialement, le montage entre séquences vidéo avait été conçu pour être fait en temps réel au moyen d'un programme de lecture semi-aléatoire : à chaque intersection, le programme aurait choisi au hasard l'allée à emprunter parmi les différentes possibilités associées à chaque intersection. Ainsi, il n'y

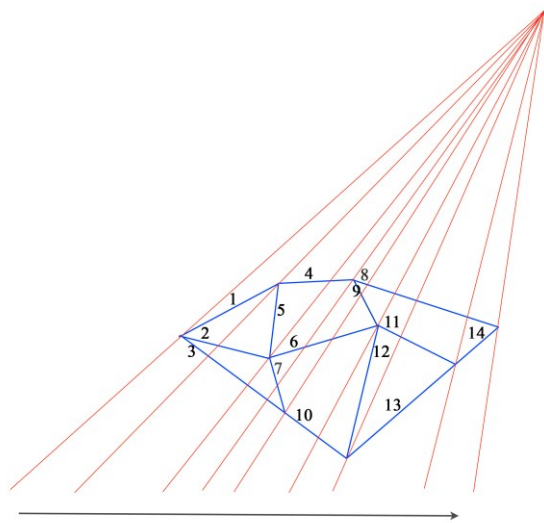
---

<sup>130</sup> Dans la majorité du temps, la Tour de la Bourse était oblitérée par la végétation.

aurait eu ni début ni fin, et pour un spectateur qui serait entré dans l'installation, la rencontre avec les images aurait été purement accidentelle, tout comme l'est aujourd'hui la découverte du site de la Cité du Havre.

### Montage final

Pour le montage final, j'ai opté pour une autre solution que la lecture semi-aléatoire en temps réel. Étant donné que les organisateurs de l'Expo'67 avaient principalement pour but le bon déroulement global de l'événement, ils ont visé une organisation du site de l'Expo qui assure une continuité entre les différents attractions, en cherchant la fluidité du mouvement des spectateurs et l'évitement d'embouteillage auprès des endroits à forte affluence, une bonne accessibilité aux différents types d'espace... en résumé le site avait été pensé comme un tout. J'ai décidé d'écrire un programme qui permet de traverser le site d'un bout à l'autre en aller-retour et en passant par tous les intersections. Pour ce faire, j'ai utilisé le schéma qui avait servi au tournage.



Pour le tournage, les allées ont été ordonnées selon la relation qu'elles entretiennent à la fois avec le plan du site et par rapport à leurs positions relatives à la Tour de la Bourse (représenté par le point d'où les droites rouges sont projetées vers le site). Il y a autant de droites que d'intersection, et chaque droite traverse une seule intersection. Ceci a permis d'avoir un ordre de tournage de 1 à 14 (à l'aller), et de 14 à 1 (retour). Aller et retour signifient les sens opposés du mouvement de la caméra sur une allée, ce qui assure la réversibilité du montage. Ci-dessous, présentation du site sous forme de tableau :

1	4	0	8	0	0	0	0
2	5	6	9	0	11	0	14
3	0	7	0	0	12	13	0
0	0	0	0	10	0	0	0

Figure 34. Schéma de tournage.

Pour le montage j'ai utilisé la formule suivante : à la fin de chaque intersection, je calcule les différences entre le numéro de l'allée parcourue et celui des allées qui débutent à cette intersection. Je choisis comme plan-séquence pour le plan final l'allée dont la valeur absolue de la différence avec l'allée qui vient d'être parcourue est la plus petite. Et ainsi de suite, jusqu'au moment où toutes les intersections ont été explorées. Si une allée a déjà été

traversée, je choisis l'allée la plus proche en terme de valeur absolue, et quand il n'y a plus de choix disponible, je recommence à nouveau .

En parallèle de *La silhouette de Montréal* a été produit son équivalent vidéo inversé, *Le paysage en contre-champ*, au moyen d'une deuxième caméra, synchronisée avec la première. Ainsi, le cadrage qu'elle opère sur le paysage devient entièrement déterminé (par la première caméra filmant la *Silhouette*). Si dans *La silhouette de Montréal*, la silhouette de Montréal sert de code et peut éventuellement servir pour déchiffrer la construction de l'image, à l'inverse, dans *Le Paysage en contre-champ*, il y a perte visuelle de ce code. En conséquence, dans *Le Paysage en contre-champ*, c'est la seule mécanique du mouvement et du cadrage qui traduisent l'invisibilité de la règle de production de l'artefact vidéo.

### **Installation vidéo**

La salle d'exposition a été transformée en dispositif visuel explorant la topologie de ce site vidé de son histoire. Les deux projections ont été séparées par un mur, de telle manière qu'il soit impossible d'avoir une vue sur les deux projections en se tournant sur soi-même. Le point de vue idéal était la limite de la porte de la galerie.



**Figure 35:** Vue sur l'installation *La silhouette de Montréal et le paysage en contre-champ* (filmés depuis la Cité du Havre), 2010, Galerie Optica, Montréal, 2011.