

# La tridimensionnalité dans la photographie contemporaine

2010-2020

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

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

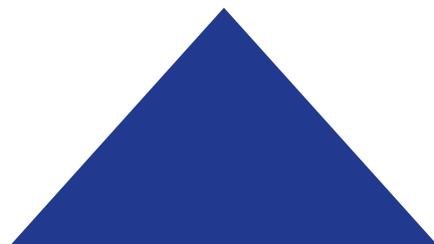
Thèse préparée et soutenue par Marine Allibert le 14 mai 2024,  
pour obtenir le grade de Docteur en Arts Plastiques

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

## **Membres du jury :**

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

Volume 3 Photo - dimensions



EXPOSITION



# PHOTO - dimensions

Felicity **Hammond**

Constance **Nouvel**

Bianca **Pedrina**

Commissariat et recherche  
par Marine **Allibert**



Galerie Commune, Tourcoing

## **Volume 1**

La tridimensionnalité  
dans la photographie contemporaine 2010-2020

## **Volume 2**

Entretiens

## **Volume 3**

# **PHOTO - dimensions**

---

Exposition réalisée avec le soutien du Centre d'étude des arts contemporains,  
du Pôle arts plastiques de l'Université de Lille, du dispositif Culture Action du CROUS Lille  
et de l'association des amis de la Galerie Commune.

# PHOTO - dimensions

Felicity **Hammond**

Constance **Nouvel**

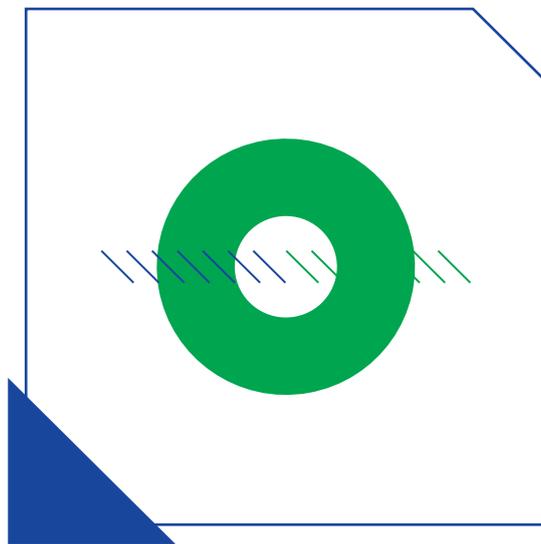
Bianca **Pedrina**

**30 janvier-11 février 2020**

**Exposition**

Galerie Commune

Pôle arts plastique, Université de Lille



## REMERCIEMENTS

---

**A**vant tout ce projet a été possible grâce à l'implication et à la complicité de Felicity Hammond, Constance Nouvel et Bianca Pedrina. Les artistes se sont montrées curieuses et généreuses tout au long de l'élaboration de l'exposition. Je remercie Lucas Gabellini-Fava, l'assistant de Felicity Hammond qui est venu la suppléer pendant le montage. Je suis reconnaissante à Bianca Pedrina et Lucas Gabellini-Fava qui ont été tous deux des sources d'inspiration et de vrais pédagogues avec les étudiants qui les ont assistés lors du montage.

Je remercie le CROUS Lille Nord Pas-de-Calais qui a été l'un des principaux partenaires de ce projet. Merci à celles qui coordonnent le dispositif Culture Actions et qui ont pris le temps de me recevoir pour me conseiller dans la constitution de la demande de subvention. Je remercie bien entendu les membres de la commission qui m'ont fait confiance et accordé la somme nécessaire à la production de cette exposition.

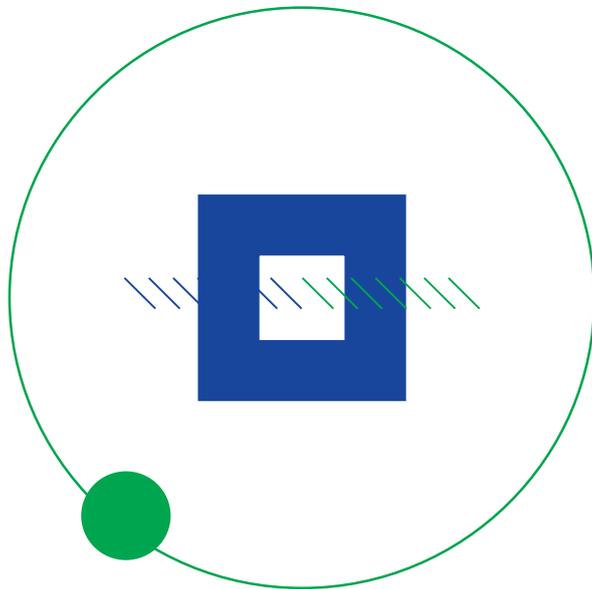
Cette exposition a pu voir le jour grâce au concours du Pôle arts plastiques, du département ARTS, du Centre d'études des arts contemporains de l'Université de Lille. Je remercie également le soutien inconditionnel des membres de l'Association des amis de la Galerie Commune. Je suis reconnaissante de la confiance que vous m'avez accordée.

Je remercie les étudiants et les étudiantes de Licence 2 Arts parcours Arts plastiques, du cours « Pré-pro : expo » de Véronique Goudinoux et Mathilde Decaux. Laurie Bachelard et Margaux Laurent ont imaginé l'identité graphique du projet et m'ont accompagnée dans l'élaboration de la communication de l'exposition dès décembre 2019, avant de rejoindre l'équipe de montage. Dans cette aventure Julie Blondel, Coralie Bricout, Pierre Demeulenaere, Eva Hoesttler, Eléonore Lardenois, Lison Jouannet, Tessa Van Grimberghe et Baptiste Verlynck ont assisté les artistes tout au long du montage.

Mon assistante Joanna Vanderstraeten, étudiante en Licence 3 Arts parcours Arts plastiques, a tenu un rôle primordial dans la bonne réalisation de ce projet qu'elle a rejoint en janvier 2020. Nous avons ensemble imaginé la mise en espace des œuvres dans l'exposition. Elle a été force de proposition dans toutes les missions que je lui ai confiées.

Je remercie tout particulièrement Nathalie Delbard, ma directrice de thèse, qui m'a soutenue et encouragée tout au long de ce projet.

Enfin, je remercie ma famille et mon entourage qui m'ont encouragé et spécialement mon époux dont les compétences d'ingénieur-bricoleur ont été nécessaires lors du montage de l'exposition.



À partir des années 2010, quelques œuvres photographiques singulières émergent dans les pratiques artistiques de jeunes artistes contemporains. Elles se distinguent par leur manière de composer et de matérialiser l'espace sur un plan bidimensionnel, voire tridimensionnel, présentant parfois des caractéristiques sculpturales. Ces nouvelles "pratiques photographiques tridimensionnelles" nécessitent une attention particulière et interrogent nos conceptions habituelles de la photographie. En quoi consistent-elles ? Quelles formes d'images produisent-elles et que représentent-elles ? Cette exposition présente un échantillon d'œuvres remarquables issues de ces pratiques photographiques à travers le travail de trois artistes européennes : Constance Nouvel, Felicity Hammond et Bianca Pedrina. Le projet constitue aussi une forme exposée d'une recherche menée dans le cadre d'un doctorat en arts plastiques, par un film articulant plusieurs entretiens menés avec ces artistes qui déplacent les frontières de la photographie.



## **ESSAI**

Actes d'exposition :  
un acte de création  
et une méthode pour  
une recherche en arts  
plastiques.



Pour Jacques Rancière, l'exposition est la forme de l'art contemporain par excellence<sup>1</sup>, ce sur quoi, je le rejoins en tant qu'artiste plasticienne. Je considère que l'exposition est un espace et un temps de travail<sup>2</sup>. Lorsque le moment est venu de structurer ma recherche sur un objet d'étude en prise avec l'actualité de l'art et dont l'objectif est de caractériser une tendance artistique en train de s'opérer, il m'a semblé logique de concevoir une exposition basée sur cette recherche. J'envisage l'acte d'exposition comme un protocole exploratoire et structurant de la recherche en arts plastiques qui permet d'aborder de manière originale un objet d'étude en travaillant avec de l'humain (les artistes et les partenaires du projet), de la matière (les œuvres) et de l'espace (la galerie). Par ce projet se sont tissées une relation approfondie et une confiance avec les artistes que j'étudie. Cette exposition me permet de « pratiquer » plusieurs œuvres en participant activement à leur production, quand d'autres, de nature très expérimentale, requièrent des propositions curatoriales. Par ailleurs, l'exposition permet, il ne faudrait pas l'oublier, la proposition d'un appareil textuel et critique pour entourer l'exposition. L'exposition est une manière de faire « acte » de recherche. Il s'agit d'une manifestation concrète, portant à la fois sur une initiative et un ensemble de décisions. « Faire acte », c'est engager une démarche conforme à une attitude clairement exprimée par

1 Voir l'entretien avec Dominique Gonzales-Foester, *artpress* n°327, 2016.

2 Cette opinion est partagée également par les artistes qui pratiquent la photographie tridimensionnelle avec lesquels je me suis entretenue. Voir Volume des entretiens et notamment le commentaire qu'en fait Constance Nouvel.

un sujet, ici la doctorante. Alors, quel est l'intérêt pour une recherche académique d'en passer par cet acte d'exposition ? Pour Jérôme Glicenstein l'exposition est une forme de socialisation des œuvres, c'est-à-dire un travail sur la relation entre public et œuvres, ainsi qu'entre les œuvres entre elles. Il avance l'hypothèse que « le recours à une pensée des œuvres vues dans leurs situations d'exposition semble à même de conduire à une réévaluation du discours esthétique »<sup>3</sup> traditionnellement élaboré à distance des œuvres. De ce point de vue, il m'est apparu pertinent que les objets de ma recherche soient exposés et contextualisés ensemble afin d'accompagner la construction d'un discours critique. De cette façon j'orchestre les conditions de cette socialisation entre les œuvres et un public. L'exposition est en cela une entreprise méthodologique au service de la recherche. L'inscription de l'acte de commissariat d'exposition dans la temporalité et la méthodologie de la thèse en art n'est pas résolue. Elle pose « problème » à la recherche et peine à se situer en son sein. Elle existe en parallèle de nombreux questionnements sur les résultats de la recherche-création. Je pense notamment à la place des productions artistiques qui peuvent être des moyens exploratoires autant que des résultats. La place de la pratique artistique et ses représentations publiques dans le doctorat en Art ont été longuement discutées par un groupe de chercheuses et chercheurs du CEAC lors du programme « Dialogues en arts et recherche »<sup>4</sup>

3 GLICENSTEIN, Jérôme. *IV. L'exposition comme site de l'art*. Lignes d'art, 2009, p.198, pp. 197-240.

4 « Ce programme, intitulé DeAR pour « dialogues entre art et recherche », a trouvé sa raison d'être dans une envie collective et un contexte institutionnel. (...) Les trois premières années ont surtout permis de cerner quelques objets d'étude susceptibles d'étayer ce postulat, mais aussi de réfléchir aux modalités de

(DeAR) mené de 2013 à 2018, que j'ai rejoint en 2015. Je pose ici et au sein de ma recherche que l'acte de commissariat s'apparente à un acte de création. Si tel est le cas, relève-t-il du protocole de recherche ou plutôt du résultat ? Qu'est-ce qui se joue dans l'accomplissement d'un tel projet dans le parcours du doctorat ? L'exposition, pour des artistes-chercheurs, est le moyen de rendre publique la recherche dans une forme cohérente avec la culture de la création dans laquelle elle s'inscrit. Dans la posture du chercheur-curateur, et parfois comme dans mon cas, de l'artiste-chercheuse-curatrice, l'acte de commissariat est d'abord une phase exploratoire. Durant ce projet, le ou la doctorante recueille des informations sur son corpus et appréhende son sujet d'étude d'un point de vue pratique. L'exposition se prête alors à la collecte de données dans le cadre d'une recherche qualitative sur des œuvres et leurs processus de création. Elle s'insère parmi les études de cas analysées dans la thèse. Elle génère ainsi des démonstrations et des développements discursifs. Par ailleurs, on pourrait distinguer l'acte d'exposition, c'est-à-dire concevoir une exposition, et l'acte de commissariat. L'acte de commissariat s'accomplit lorsque l'auteur de l'exposition travaille avec les œuvres des autres. Il ne s'agit pas, a priori, d'un artiste qui articule ses propres œuvres dans un espace de monstration. Les œuvres et leurs propos sont présentés depuis une distance critique posée d'emblée comme telle. En revanche, je considère que l'acte d'exposition peut être réalisé avec ses propres œuvres ou avec celle d'autres artistes, ou bien

---

ces pratiques spécifiques et/ou interdisciplinaires et notamment d'observer les glissements d'une pratique vers l'autre. Le second cycle entamé en septembre 2016 s'est orienté vers l'examen de modalités d'accompagnement appropriées dans le cadre d'une formation à la recherche. Le programme a réuni, structuré en trois cercles, des chercheurs de plusieurs disciplines : architecture, arts plastiques, danse, musique, performance, théâtre. » Ce programme a été dirigé par Philippe Guisgand. URL : <https://ceac.univ-lille.fr/index.php?id=27077> visité le 3 janvier 2020.

dans un dialogue réciproque entre ces deux dispositions. Avant de produire une exposition dans le cadre de ma recherche de doctorat, j'ai réalisé plusieurs expositions, notamment collectives dans un *artist-run space* que je co-gérais<sup>5</sup>. J'ai puisé dans ces expériences pour aborder la préparation de l'exposition *PHOTO-dimensions* dans mon parcours de thèse.

Si l'on revient sur cette idée d'acte de commissariat, de quel « acte » parle-t-on ? N'y a-t-il pas *des actes* ? Car l'organisation d'une exposition est un ensemble de processus de construction que ce soit par des montages financiers, la mise en place de partenariats, de choix dans ce qui est montré, ainsi que la structuration d'un discours. Il s'agit d'un ensemble d'actions déployées dans les multiples dimensions, de la préparation et de l'exécution de l'exposition. La part de la gestion administrative n'est pas négligeable et participe à la maturation du projet curatorial. Des montages financiers à la mise en place de partenariats, ce volet du travail de commissariat tend à consolider, puis porter l'exposition dans le monde. Il s'agit de convaincre des tiers financeurs, par exemple, et susciter de la confiance de partenaires envers ce projet en devenir. L'autre volet du travail curatorial se déroule selon deux aspects. Le commissariat conçoit la « direction artistique » de l'exposition. Cette charge comprend la sélection d'œuvres, la structuration du discours sur et dans l'espace d'exposition. À la manière de la réalisation en cinéma, le curateur prend des décisions fortes qui se rapprochent du statut d'auteur. Par ailleurs, il s'engage dans un accompagnement des artistes et de leurs œuvres. Par le dialogue, il se crée une relation de confiance avec les interlocuteurs et permet

---

5 J'ai été co-fondatrice et dirigeante de l'atelier collectif et *artist-run space* Lillois appelé Onzebox, qui possède une forme associative. J'ai participé activement aux projets de cet espace entre 2015 et 2020. Cet espace continu d'exister avec un effectif d'une dizaine d'artistes émergents régulièrement renouvelé.

une coopération. Avec les artistes, cela donne lieu à des discussions concernant les œuvres et la manière de les présenter. Cela peut concerner le suivi de production d'œuvre *in situ* ou de commande. Par exemple, pour le projet d'exposition que j'ai monté au cours de mon travail de recherche, l'artiste Bianca Pedrina a fait l'objet d'un accompagnement particulier et d'une correspondance abondante entre décembre 2019 et janvier 2020 pour la conception d'œuvres *in situ* : l'édition *Spatial Issue* et l'installation photographique *Formwork*.

En quoi une exposition peut-elle être un acte de création ? Par définition, il s'agit de former quelque chose qui n'existait pas auparavant. Dans le cas de *PHOTO-dimensions*, plusieurs aspects originaux et inédits font de cette exposition une création à part entière. D'abord, Bianca Pedrina a réalisé dans ce projet deux œuvres inédites mentionnées plus haut. Ensuite, les œuvres *Cloud Atlas* de Pedrina et *Property* de Felicity Hammond ont été adaptées à l'espace et aux dimensions de la Galerie Commune. Elles étaient montrées sous ces traits pour la première fois. Il s'agit d'œuvres situées, c'est-à-dire que, bien que conçues selon des caractéristiques *in situ*, celles-ci sont reconfigurées par les artistes à chaque monstration, en rapport avec le nouvel espace<sup>6</sup>. Par ailleurs, la série des *Incidences* de Constance Nouvel qui est une série relativement confidentielle, a été exceptionnellement présentée dans sa totalité pour cette exposition<sup>7</sup>. Enfin, ces œuvres sont ici exposées pour la première fois ensemble pour témoigner de ce que j'aborde comme un

6 Voir la Partie 3 chapitre 3 du Manuscrit (volume 1).

7 A la suite de cette exposition, cette série a été présentée par le FRAC Normandie Rouen dans l'exposition *La photographie à l'épreuve de l'abstraction*, du 12 septembre 2020 au 21 février 2021. Le Fonds régional d'art contemporain (Frac) Normandie Rouen, s'est associé au Centre Photographique d'Île-de-France (CPIF) et à Micro Onde - Centre d'art de l'Onde, pour proposer trois expositions communes dédiées à la problématique de l'abstraction dans le champ de la photographie contemporaine.

tournant paradigmatique dans la photographie contemporaine.

Je travaille l'exposition comme une pratique et une forme de la recherche. Emmanuel Mahé<sup>8</sup> la qualifie du néologisme de « publicisation ». Elle est une manière de rendre publique une recherche quand celle-ci donne lieu à la création de formes et nécessite alors une monstration. Il s'agit bien sûr d'un jeu de proximité avec le terme « publication » qui est un marqueur de scientificité dans la recherche académique. Une recherche existe parce qu'elle fait l'objet de communications et de publications. Par ce concept de publicisation, Mahé reconnaît à l'exposition dans une recherche-crédation en arts plastiques un rôle de diffusion. Il cherche à donner une place légitime à ce pilier de l'art contemporain dans la culture de la recherche universitaire. En somme, la publicisation concerne les recherches qui ne peuvent se suffire d'être valorisées par des publications et des communications scientifiques. Les éléments de publicisation de ma recherche de doctorat au sein du projet *PHOTO-dimensions* s'étendent de l'espace discursif déployé dans l'espace d'exposition aux supports paratextuels dont ce catalogue fait partie.

Cette exposition a pour ambition de faire état de ma recherche en 2020. En effet, *PHOTO-dimensions* est imaginée d'une part pour présenter des œuvres d'artistes contemporaines représentante d'une conception pluridimensionnelle de la photographie et d'autre part pour exposer des résultats d'une recherche avec l'art, dont je détaillerai plus loin la spécificité. Cette dernière

8 MAHE, Emmanuel, « Pour une recherche combinatoire », in *Hermès, La Revue*, n° 2, n° 72, 30 octobre 2015, p. 217-225. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-217.htm>

Emmanuel Mahé. Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication. Directeur de la recherche de l'EnsAD. Il mène depuis une dizaine d'années plusieurs activités tournées vers les relations entre arts et sciences.

s'établit dans un espace dit de « recherche » situé à l'étage de la Galerie. Cette localisation la distingue spatialement des œuvres tout en restant à proximité. Cet espace présente une étape de travail sur l'un des projets de ma recherche : les entretiens filmés. Ceux-ci sont présentés par deux courts-métrages abordant des problématiques discutées avec trois des artistes de mon corpus de recherche<sup>9</sup>. Sur un plateau était rassemblé un outil méthodologique de recherche, appelé par praticité « cartes de corpus ». Il s'agit d'une forme assimilable à *l'Atlas mnémosyne*<sup>10</sup> d'Aby Warburg et sa méthode d'interprétation iconologique. J'ai réalisé ces cartes au format 10 x 15 cm communément appelé le format « carte postale » pour une manipulation aisée. Elles montrent des reproductions d'œuvres au recto ainsi que les légendes correspondantes au verso, parfois accompagnées de vues de détail dans le cas d'œuvres complexes. Ces cartes ont été conçues afin d'être activées lors des entretiens filmés. Elles sont un support de discussion avec les artistes. On peut y voir là un outil de mémoire puissant parce qu'elles engageaient le corps de l'artiste dans la conversation, par l'intermédiaire du geste. C'est ce dont parle Anne Creissels dans son analyse de la pratique warburienne de l'atlas : « la mémoire inconsciente des images est, selon lui, activée par le geste »<sup>11</sup>. Finalement, il me semble que l'exposition contribue à la « logique d'intéressement » de la recherche académique. J'emprunte cette idée

à Izabella Pluta et Mireille Losco-Lena<sup>12</sup> qui réfléchissent à partir de la recherche-crédation dans le spectacle vivant, qu'elles appuient sur la notion « d'intéressement » qu'emploie Isabelle Stengers pour définir l'activité scientifique<sup>13</sup>. L'exposition est une forme de recherche appliquée dans le domaine de l'art. Qu'il s'agisse d'un artiste-chercheur exposant des œuvres constitutives de sa recherche ou d'un curateur-chercheur rassemblant des œuvres de son corpus d'analyse, l'exposition offre un nouvel espace à une pensée en train de se faire ou pour communiquer des « résultats ».

Au sein de ma recherche, cette exposition a constitué une approche méthodologique singulière qui agit à plusieurs niveaux. Pour les identifier, je me réfère aux discussions transdisciplinaires auxquelles j'ai assisté au sein du programme « Dialogues entre art et recherche (2013-2018) du Centre d'études des arts contemporains et en particulier aux séances « méthodologiques » et à la « boîte à outils DeAR »<sup>14</sup> pour accompagner les recherches avec l'art. « Une *Recherche avec l'art* doit, pour nous, nécessairement se confronter à ce qui constitue une expérimentation artistique (invention, innovation, réalisations propres à l'art). Elle peut s'effectuer en s'inspirant de ses processus et modalités. Elle peut se construire à partir de – ou depuis – une expérience artistique et s'orienter vers la recherche universitaire ou – à l'inverse – s'appuyer sur la recherche académique pour viser, via l'analyse

9 Ma recherche s'articule principalement autour des œuvres de Constance Nouvel, Noémie Goudal, Felicity Hammond, Bianca Pedrina, Aurélie Petrel et Letha Wilson ; et à partir des entretiens menés avec elles.

10 WARBURG, Aby Moritz, *L'Atlas Mnémosyne*, l'Écarquillé INHA, 2012. Voir aussi la documentation visuelle du Warburg Institut de l'Université de Londres : <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/>

11 CREISSELS Anne, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », *Ligeia*, 2013/1 (N° 121-124), p. 76-90. DOI : 10.3917/lige.121.0076. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-ligeia-2013-1-page-76.htm>

12 PLUTA Izabella, LOSCO-LENA Mireille, « Pour une topographie de la recherche-crédation », *Ligeia*, 2015/1 (N° 137-140), p. 39-46. DOI : 10.3917/lige.137.0039. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-ligeia-2015-1-page-39.htm>

13 STENGERS, Isabelle. *La Volonté de faire science. À propos de la psychanalyse*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 1992, pp. 16-17.

14 Compte-rendu des questions traitées lors du séminaire de méthodologie de DeAR (2016-2018). URL : [http://www.pearltrees.com/philippe\\_guisgand/les-ressources-programme-dear/id20785912/item251592545](http://www.pearltrees.com/philippe_guisgand/les-ressources-programme-dear/id20785912/item251592545)

des pratiques artistiques une meilleure connaissance de ces dernières »<sup>15</sup>. Le groupe de chercheurs et chercheuses DeAR était composé de différentes disciplines universitaires (architecture, arts plastiques, danse, musique et théâtre). Cette perspective pluridisciplinaire a engendré des déplacements de pratiques et des regards comparatifs stimulants. Des documents méthodologiques ont été conçus collectivement comme une boîte à outils, à destination des chercheurs et de directions de recherche. Afin de situer cette exposition d'un point de vue méthodologique, je considère que cette exposition a, d'une part, une fonction exploratoire et, d'autre part, une fonction structurante. On entend par exploratoire une méthode quasi heuristique engageant des capacités à faire des découvertes à partir de connaissances en progression. J'emploie davantage le terme de « structurant » au profit de « constituant » et « ressourcement » proposés par DeAR. Le rôle structurant agit à la fois comme ancrage et entraînement pour la recherche<sup>16</sup>. Le potentiel exploratoire d'une exposition est également souligné par Thomas Golsenne<sup>17</sup> dans son analyse de l'exposition *Bricologie. La souris et le perroquet* (Villa Arson, 2015). Dans ce texte, il défend celle-ci comme une pratique de recherche car elle passe nécessairement par une phase exploratoire et débouche sur un résultat inattendu, dit-il<sup>18</sup>. En effet, tout au long du processus de commissariat j'ai fait face à l'imprévu, par exemple des correspondances avec des artistes restées sans réponse. Par ailleurs, j'ai également accueilli de bonnes surprises, comme la production

d'œuvres nouvelles dans le cas de Bianca Pedrina qui n'étaient pas initialement prévues. La dimension exploratoire du projet s'est concrétisée par la production et le montage des œuvres dans l'espace de la Galerie Commune. Ces processus m'ont permis d'acquérir une connaissance et une compréhension profonde des œuvres et des enjeux de ces formes photographiques. Parfois ces temps m'ont mis à l'épreuve, par exemple lors de la recherche des matériaux pour *Property* de Felicity Hammond. En l'occurrence, la difficulté de trouver un fournisseur de peinture de la teinte verte appropriée à l'œuvre a constitué un temps de travail considérable. Les commentaires de mes interlocuteurs locaux étaient des plus intéressants, bien que décevant vis-à-vis de mes attentes matérielles. L'un prétendait que la concentration en pigment de cette couleur empêcherait la peinture de sécher, tout simplement. Pour un autre, il s'agissait d'une couleur conçue exclusivement pour les plateaux de tournages et autres incrustations. Elle relevait donc d'un brevet ne leur permettant pas de la fabriquer. Par la production de cette pièce, j'ai pris pleinement conscience des enjeux liés à cette couleur et son rôle au sein de cette pièce. Elle relève en réalité d'un nuancier Pantone d'imprimerie. Elle a été conçue pour les écrans et le papier, et non pas pour l'espace. L'œuvre de Felicity Hammond pose par l'intermédiaire de cette peinture, des mêmes problèmes analogues à ceux que pose la photographie tridimensionnelle. La photographie s'est épanouie dans le monde du papier et dans les écrans depuis le tournant numérique. Elle n'a *a priori* pas sa place dans l'espace ou en tant qu'espace. Ce qui me ramène à cette question : le passage de l'écran à l'espace est-il possible ? Si oui, dans quelles conditions ? Ces questions sont venues dans la production de l'exposition. Elles rejoignent les préoccupations propres à la photographie tridimensionnelle et plus largement à la post-photographie. Une autre

15 « Evolution du programme DeAR » Texte collectif rédigé par les membres du programme DeAR. URL : [http://www.pearltrees.com/philippe\\_guisgand/programme-dear/id20644387/item227159973](http://www.pearltrees.com/philippe_guisgand/programme-dear/id20644387/item227159973)

16 *Ibid.* p.1.

17 GOLSENNE Thomas, « Penser les œuvres d'art : l'exposition comme bricologie », *Proteus*, n° 10 : « Le commissariat comme forme de recherche ».

18 *Idem*, p.50.

exploration que m'a offerte cette exposition : Constance Nouvel m'a donné « carte blanche » pour l'accrochage de la série des *Incidences*. Par le passé, celle-ci a été exposée selon une grille invitant le regardeur à parcourir les œuvres de façon multi-directionnelle. Elle a aussi été accrochée de manière disparate, en « nuage », marquant des relations formelles ou sémantiques avec d'autres œuvres<sup>19</sup>. Les *Incidences* n'ont pas vertu à être exposées ensemble. Pourtant, il m'importait de montrer la cohérence de cette série. J'ai choisi de considérer leurs rapports dans l'espace d'exposition. Après quelques discussions avec les premiers spectateurs de l'exposition, c'est-à-dire les étudiants participant au montage, j'ai opté pour une disposition linéaire, selon un ordre numéraire afin de montrer la progression de l'artiste dans le protocole qu'elle a imaginé pour la série. Cette disposition permettait également de mettre en évidence une succession de gestes devenant de plus en plus complexes. Ainsi, la lecture de la série était dépendante de la circulation du spectateur. Les éléments de la série pouvaient être vus par ordre chronologique ou antéchronologique.

Parmi les actes de l'exposition déjà évoqués, certains incitent à une structuration de la pensée à la fois pour le projet *PHOTO-dimensions* mais également pour ma recherche doctorale. Les décisions afférentes à la sélection d'œuvres, l'articulation des œuvres entre elles et dans l'espace fonctionnent de manière semblable à la construction d'un discours dans lequel je voulais à la fois présenter la photographie tridimensionnelle, ses enjeux et étayer différentes problématiques qu'elle soulève. La préparation de la médiation des œuvres, c'est-à-dire la médiation écrite (livret du visiteur) et orale (visite commentée), a permis de préciser

---

19 Cette affirmation est conforme aux indications apportées par Constance Nouvel, lors d'une discussion de préparation à l'exposition *PHOTO-dimensions*.

un discours. Il est clair pour moi que l'exposition est une forme sensible et visible d'un discours. C'est-à-dire que les œuvres sont pour moi autant des arguments. Elles s'articulent entre elles par les pleins et les vides, les murs et les volumes des salles, finalement par les intervalles de l'espace d'exposition. Les proximités entre les œuvres, les confrontations et les agencements produisent une articulation discursive. Des années d'expérience en médiation culturelle m'en ont convaincu. Les œuvres sont bien sûr soutenues par le discours lisible de l'exposition qui est affiché dans son paratexte<sup>20</sup>. C'est la raison pour laquelle, je considère l'acte d'exposition comme une phase structurante pour la thèse. Et par la nature tridimensionnelle de l'espace d'exposition, la lecture de ce discours se réalise par de multiples entrées et ne peut être linéaire. Ceci requiert un effort structurel particulier et singulier par rapport à l'écrit académique habituel. L'un des défis de l'espace d'exposition de la Galerie Commune était l'organisation de l'espace et la circulation des spectateurs. L'entrée de cet espace d'exposition offre d'emblée trois parcours possibles. À droite se trouve un long couloir descendant vers un grand plateau ouvert haut de plafond. À gauche, le visiteur choisit de descendre trois marches pour rejoindre ce même plateau ou monte en direction de la mezzanine qui constitue le deuxième niveau de l'espace. Lorsque Bianca Pedrina m'a proposé d'installer l'œuvre in situ *Formwork* comme suspendue, en force, entre les murs de l'étroit couloir de droite, il m'est apparu nécessaire de réaménager la circulation qu'il engage. L'œuvre était alors visible de part et d'autre du couloir. Le spectateur doit parcourir le plateau du rez-de-chaussée pour prendre en compte l'ensemble de l'œuvre. Comme souvent dans les pratiques photographiques tridimensionnelles, les œuvres ne se donnent pas à voir facilement et réclament un effort peu

---

20 GENETTE, Gérard. *Seuils*. Editions du Seuil. 1987

commun pour un spectateur. L'un des accès étant condamné, le spectateur doit alors reconsidérer sa trajectoire et réfléchir à ses choix. D'une tout autre manière, *Property* de Felicity Hammond a modifié la perception de l'espace d'exposition de la Galerie Commune. En nécessitant la fabrication de son propre espace, composé de cimaises en bois aggloméré, cette pièce offrait à voir en négatif le volume important du plateau. Pour en revenir à la circulation, une fois pris dans l'impasse de l'accès à droite, le spectateur qui choisissait de descendre les marches vers le rez-de-chaussée pouvait alors prendre toute la mesure de la hauteur de la galerie en observant *Cloud Atlas* de Bianca Pedrina nonchalamment jeté sur l'imposant mur asymétrique du fond de la pièce. Il pouvait faire alors le choix d'entrer dans *Property* ou de contourner l'œuvre pour s'approcher *Cloud Atlas* ou d'aller chercher l'envers de *Formwork*. Ironiquement, l'œuvre montre strictement la même image de part et d'autre du couloir. Par cette ingénieuse disposition d'image photographique, Bianca Pedrina renvoie en réalité le regard du visiteur vers une observation fine l'espace. Ce couloir est une rampe légèrement évasée, en pente douce. La géométrie de l'espace et la luminosité modifient réciproquement la perception de l'image. Après avoir parcouru le rez-de-chaussée, le spectateur peut consulter l'édition *Spatial Issue* de Pedrina présentée sur un socle à l'aplomb de l'escalier, puis retourner à l'entrée de la galerie pour monter à l'étage. Le palier du premier volet de marches est un poste d'observation idéal pour faire face à *Cloud Atlas* et surplomber *Property* dont l'absence de plafond offre une vue en plongée qui accentue l'artificialité de l'espace créé par l'installation. La mezzanine à l'étage est partiellement ouverte. Les *Incidences* de Constance Nouvel entrent visuellement en dialogue avec *Cloud Atlas* avec qui elle partage l'espace au loin. L'espace recherche est situé au revers de la pièce de Nouvel. Il s'agit d'un couloir étroit,

similaire à celui du niveau inférieur. Cette disposition de l'espace invite à regarder chaque élément présenté isolément et dans une certaine intimité. Pour retourner à l'entrée de l'exposition, un dernier regard panoptique permet au visiteur de comparer et d'observer les relations entre les œuvres.

Au sein de ma recherche de doctorat, je considère donc l'exposition *PHOTO-dimensions* comme un acte de création curatoriale apparenté à une méthode de recherche-crédation. Avant tout, l'exposition offre des conditions tout à fait pertinentes de diffusion d'une recherche dans le champ des arts plastiques. Finalement, cette exposition constitue une étape de travail, mais aussi et avant tout un catalyseur pour le projet de recherche dans son ensemble. La même année et grâce au projet *PHOTO-dimensions*, j'ai affiné ma méthode par la conception de cartes reproduisant le corpus d'œuvres sur lesquelles j'appuie ma recherche et j'ai réalisé des entretiens avec la majorité des artistes que j'étudiais. Entre artiste-chercheuse et artiste-curatrice, j'ai endossé la triple posture de l'artiste-chercheuse-curatrice.

Cet essai reprend des propos présentés lors du colloque européen « La recherche en création et ses différentes temporalités » organisée par le réseau RESCAM (Recherche interuniversitaire d'écoles doctorales Création, Arts et Médias), le 17 septembre 2021 à la Maison de la création et de l'innovation de l'Université Grenoble Alpes.



# SPATIAL ISSUE

# BIANCA PEDRINA

---

Bianca Pedrina est une artiste suisse, vivant à Bâle et Vienne. Elle engage son travail photographique dans un questionnement sur la perception visuelle. Pour cela, elle s'appuie fréquemment sur des formes et des idées relatives à l'architecture. Entre 2014 et 2017 elle fait partie du projet Schwarzwaldallee, artist-run space, avec lequel elle développe une activité d'artiste-commissaire. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives en Europe, au Canada et en Corée du Sud.

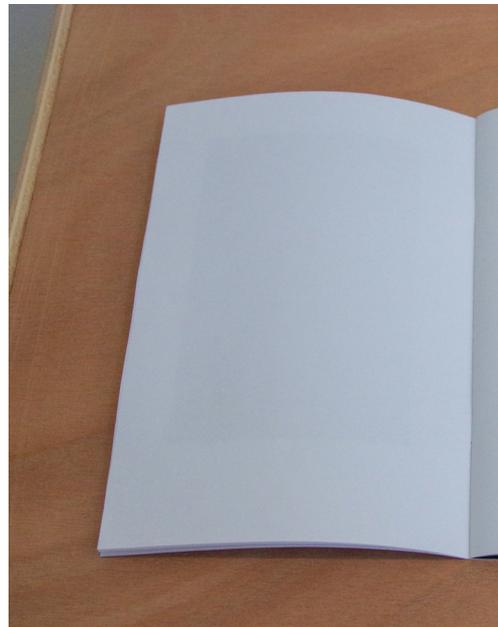
*Spatial Issue*, 2020

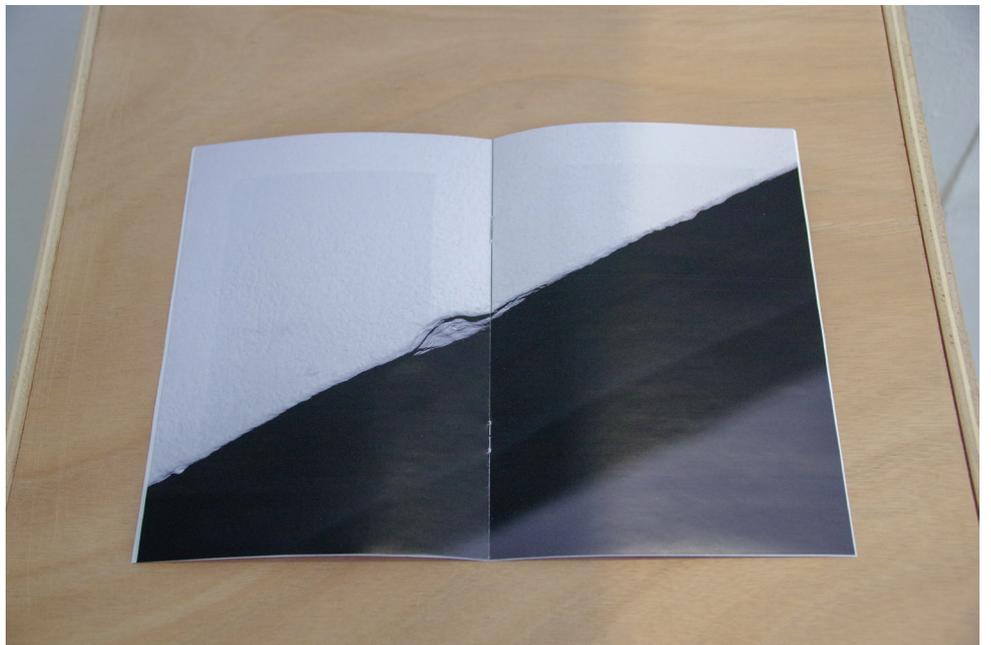
Édition d'artiste

Tirage en 100 exemplaires, format A5, 32 pages

Cette petite édition a été réalisée par Bianca Pedrina à l'issue de son invitation à Tourcoing lors de la préparation de l'exposition *PHOTO-dimensions* en décembre 2020. Le livre retrace le parcours de l'artiste lors de sa découverte de notre territoire. Les photographies capturent, en cadre serré, des irrégularités ou des curiosités architecturales. L'artiste décèle des traces étonnantes de l'occupation humaine, ou non-humaine, d'espaces. Ces vues frontales ne permettent pas de reconnaître la forme et la fonction des bâtiments. L'artiste joue avec des indices, plus ou moins évidents, qui permettront aux usagers de ces espaces de les reconnaître. *Spatial Issue* rassemble une série de clichés pris à Tourcoing, Lille

et l'aéroport de Bruxelles-Charleroi. L'artiste pose ici, comme le titre l'indique, la question de l'espace. Bianca Pedrina conçoit des éditions d'artistes depuis 2017. Elle explore l'espace du livre en parallèle de sa recherche tridimensionnelle et spatialisée. Son dernier ouvrage *Pompei, pompeii* a été publié en septembre 2019.









## *Cloud Atlas*, 2015

Photographie

C-print sur Glitter HW, bois, 618 x 850 cm



Un ciel et un nuage étendus devant nous. Cette photographie monumentale est un cliché d'une grande simplicité en apparence. Pour Bianca Pedrina, *Cloud Atlas* est un répertoire de nuages. La première masse de vapeur d'eau visible est un cumulus humilus, appelé aussi « cumulus de beau temps », suspendu au centre de l'image. Juste en dessous, un cirrus homogenitus vient traverser l'image selon une diagonale descendante. Il s'agit bien sûr d'une traînée de condensation formée à l'arrière d'un avion. Le qualificatif latin « homogenitus » indique l'origine de ce phénomène, non plus naturel, mais provoqué par l'activité humaine. Surplombant la scène, un halo lumineux provenant du reflet d'un rayon de soleil sur la lentille de l'appareil photographique apporte un détail presque abstrait à la scène par sa forme géométrique. Ce reflet se dédouble en des formes polygonales floues teintées de rose et de bleu. En la décomposant, ces formes matérialisent la lumière. Lorsque le soleil vient frapper directement la lentille, « l'appareil fait l'image lui-même » précise Bianca Pedrina. L'artiste se saisit de ce hasard pour offrir au regardeur l'impression d'être au plus près de l'image. Ce reflet brise l'illusion du dispositif photographique et sa prétendue transparence. Il révèle les conditions de création de l'image tout en produisant une forme qui se prête à la contemplation.

*Cloud Atlas* a été initialement conçue en 2014 comme une œuvre in situ pour la Kunsthau Baselland. Les dimensions de l'œuvre se calquent sur celles de l'une des façades aveugles du bâtiment. Cette installation produisait une bascule du ciel à 90°, tout en le prolongeant et en faisant ainsi disparaître l'architecture. La pièce présente toutes les caractéristiques d'un trompe-l'œil. *Cloud Atlas* est présentée à l'extérieur pendant près d'un an. Lorsque Bianca Pedrina décroche l'œuvre, elle décide d'un autre devenir pour cette pièce. De l'in situ, elle adopte désormais le statut d'œuvre située, dans une proximité avec le sens des « travaux situés » de Daniel Buren. *Cloud Atlas* pénètre les espaces d'exposition et s'adapte à chaque lieu. L'œuvre évolue lors d'expositions au Studio47 à Amsterdam puis à la Villa Renata, près de Bâle, en 2015. À chacune de ces nouvelles configurations, la photographie fait corps avec l'espace qui l'accueille, tout en préservant la monumentalité de ce ciel. L'accrochage imaginé pour la Galerie Commune est tout à fait inédit et spécifique à l'exposition.









## *Formwork*, 2020

Œuvre in situ

Impression recto-verso sur forex (PVC), rail aluminium, 200 x 132,1 cm

Insérée entre les murs étroits de la rampe de la galerie, *Formwork* est une photographie qui se donne du mal pour entrer dans l'espace. Plus il s'en rapproche et plus le visiteur a l'impression de pouvoir pénétrer dans une surface de béton brut. L'image frontale montre un nuancier subtil de gris veiné de blanc. Quelques taches d'humidité plus foncées laissent penser que le temps, de la prise de vue, était à la bruine. Au centre, notre regard se focalise sur une petite cavité. Cette trouée est un trou de clés", c'est-à-dire un élément fonctionnel de la construction de l'édifice de la Galerie Commune et de toute l'extension abritant le Pôle arts plastiques. Ces éléments, s'ils ne sont pas comblés, sont laissés à titre d'ornement. Depuis l'Antiquité, les architectes ont intégrés aux décors des façades des traces d'éléments de chantier tels que les échafaudages. Ici, les trous de clés sont trace du procédé de banchage utilisé pour couler et retenir béton. Les murs de la Galerie Commune sont en effet une succession de banches, de pans de murs moulés. Le béton est laissé apparent, sans habillage. Le parti pris de Bianca Pedrina, pour cette œuvre *in situ*, a été de mettre en

évidence des singularités de la galerie et notamment l'omniprésence du béton. À y regarder de plus près, la Galerie Commune est un lieu particulier à bien des égards. Les murs et les volumes sont asymétriques. Les fenêtres sont placées très bas. La plupart des surfaces murales exploitables sont en béton, ce qui rend l'accrochage nécessairement laborieux. En effet, un mur en béton nécessite de penser des systèmes d'accrochages de force. Pour cette exposition, Bianca Pedrina a été invitée à réaliser une œuvre in situ. Elle s'est intéressée justement aux « bizarreries » de cet espace et à ses matériaux visibles et invisibles, tels que le béton.

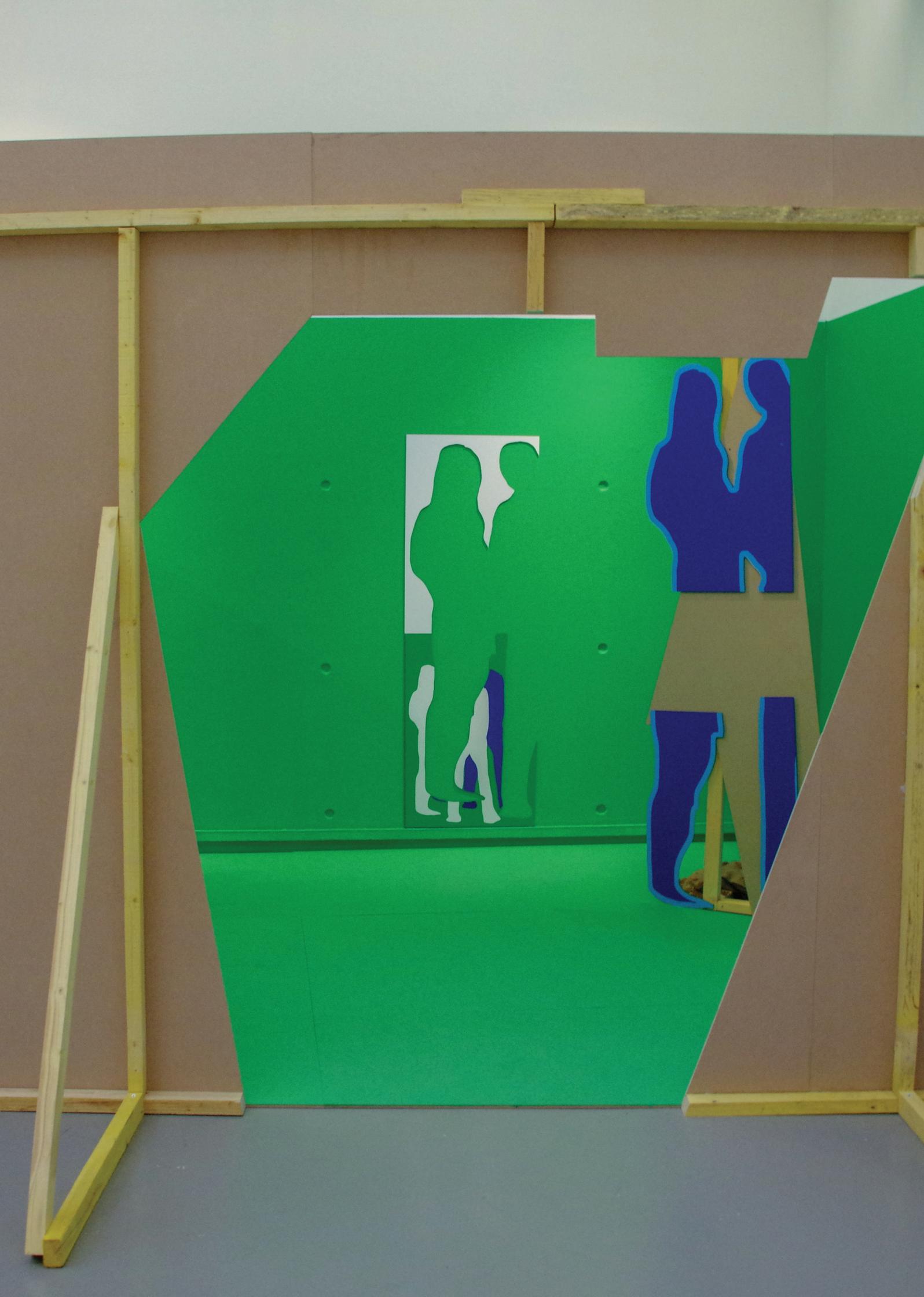




NE PAS PASSER  
EN DESSOUS  
SIL VOUS  
PLAT







# FELICITY HAMMOND

Felicity Hammond est une artiste originaire de Londres. Elle mène actuellement une recherche sur les représentations numériques de l'environnement urbain et leur relation avec le territoire au Centre de recherche sur l'art contemporain de l'Université de Kingston. Elle expose dans toute l'Europe dans de grandes institutions, telles que la Tate Modern, la Whitechapel Gallery, la Photographer's Gallery, le FOAM d'Amsterdam et prochainement le C/O Berlin. Ses œuvres font désormais partie de collections internationales.

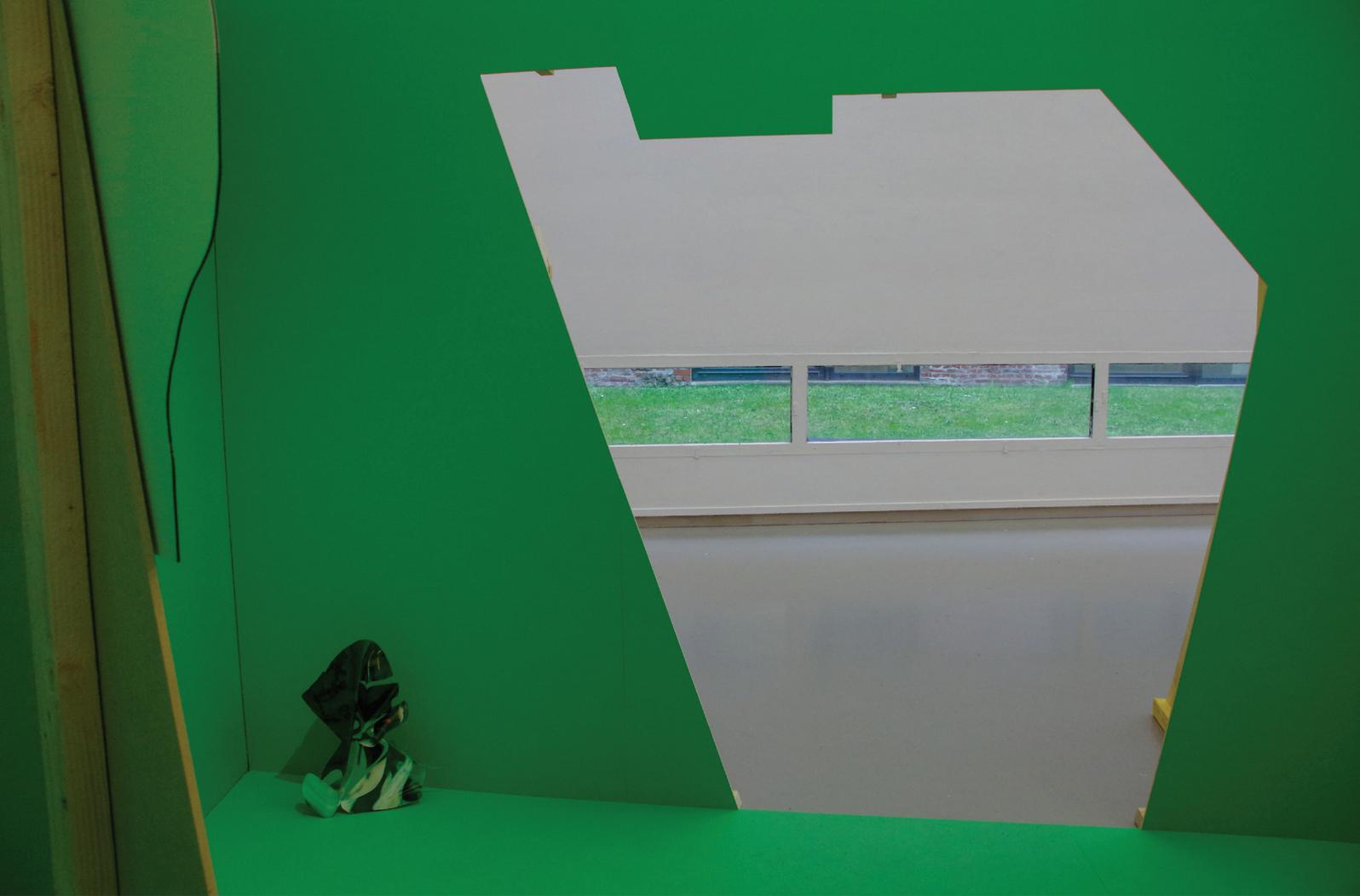
## *Property*, 2017

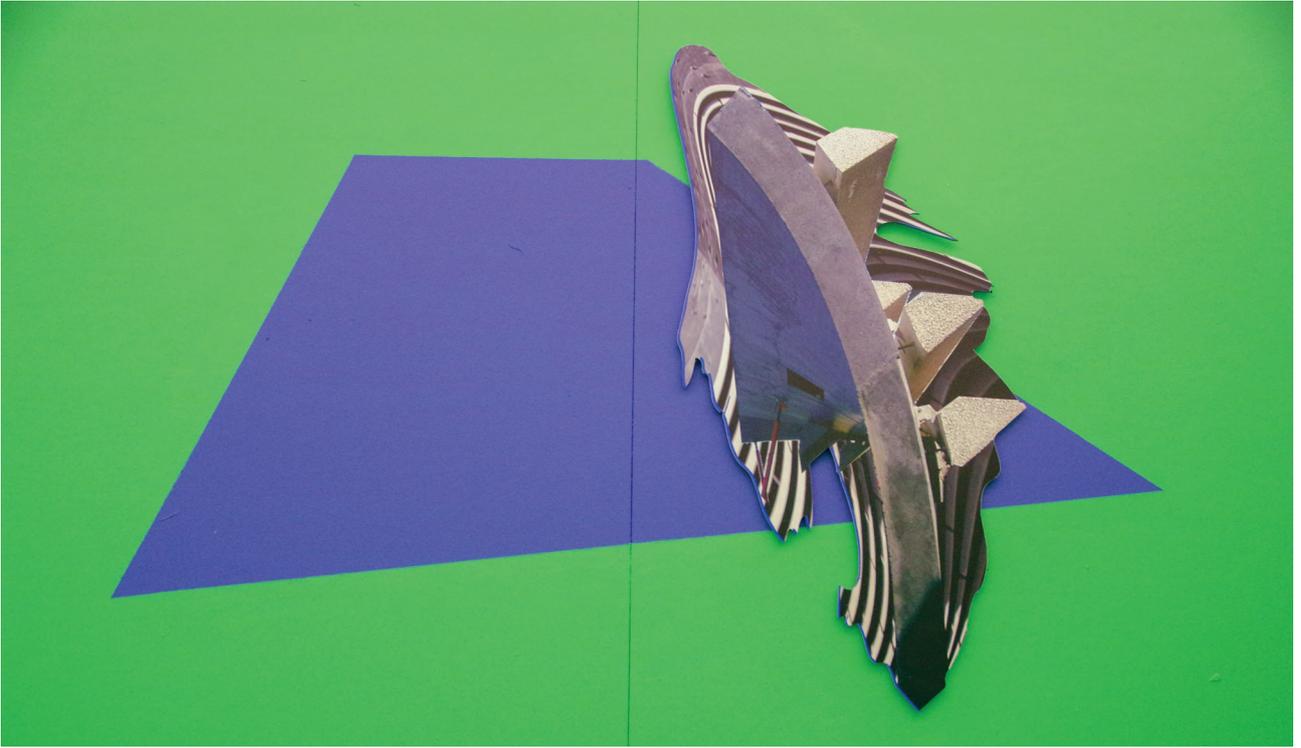
Installation photographique

Tirages jet d'encre sur dibond, bois, peinture, sable, toile de jute

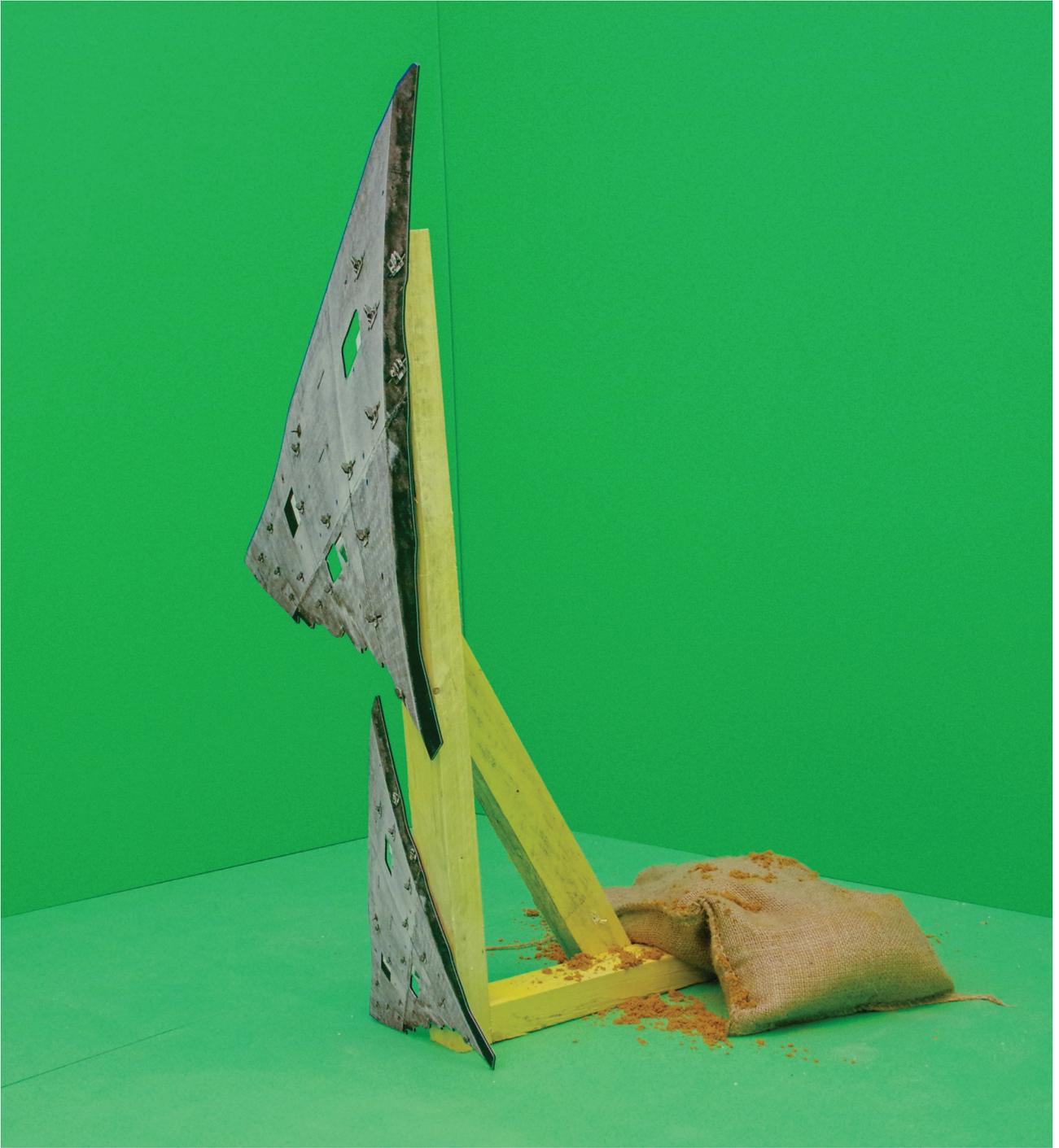
*Property* est à première vue un décor fermé par des cloisons en bois brut, dont on aperçoit tout d'abord l'envers. Au milieu de la cloison principale, une découpe asymétrique ouvre un passage vers un intérieur étonnant. Cet environnement d'un vert éclatant du sol aux murs, ponctué d'un bleu intense saisit le spectateur. Le lieu ainsi créé est criard. Il ne fait référence à rien de connu. On est nulle part. On associe rapidement ce vert et ce bleu aux tons des fonds d'incrustation vidéo utilisés dans le cinéma et dans la télévision. L'espace a un haut potentiel fictif, il nous englobe complètement et brouille nos repères habituels. Tout ici suggère un environnement numérique et les manipulations du réel. Des formes à la fois photographiques et sculpturales sont disposées au sol et sur quelques étagères. Elles représentent des fragments d'architecture abandonnées et de la végétation factice qui émergent de structures de chantier. Felicity Hammond travaille à partir de la situation post-industrielle et la tendance aux projets de rénovation des anciens quartiers industriels britanniques et en particulier de Londres. Elle s'intéresse à ce sujet

depuis 2013 et explique qu'elle conçoit le « paysage post-industriel comme une métaphore d'un paysage familier ». Nous entrons dans *Property* comme nous pénétrons dans une friche industrielle, à travers une percée dans un mur ou un grillage, un peu comme si l'on partait en urbex, c'est-à-dire pénétrer dans des bâtiments industriels ou publics abandonnés. Certaines images montrent des sortes de « glitches », de déformations et pixellisations, comme si elles allaient subitement apparaître ou disparaître. Au sol, quelques poignées de sable apportent une touche naturelle qui n'est pas sans rappeler la reconstitution naturaliste des mises en scène des dioramas. Les vides et les pleins de cette installation sont cohérents. Les formes évidées sont utilisées comme sculptures ou comme un encadrement d'images. Deux silhouettes humaines se dressent au milieu de l'espace. S'agit-il de futurs acheteurs, de simulations d'occupants ou de fantômes d'anciens ouvriers ? Rien ne permet de les identifier.

















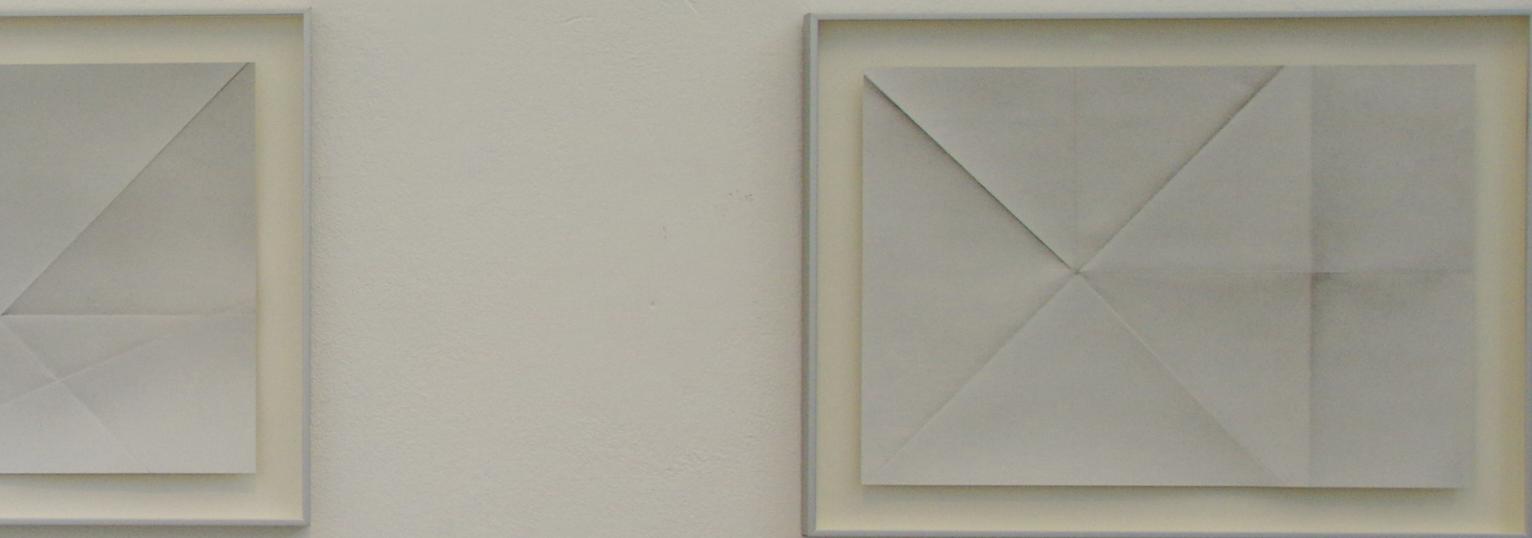


---

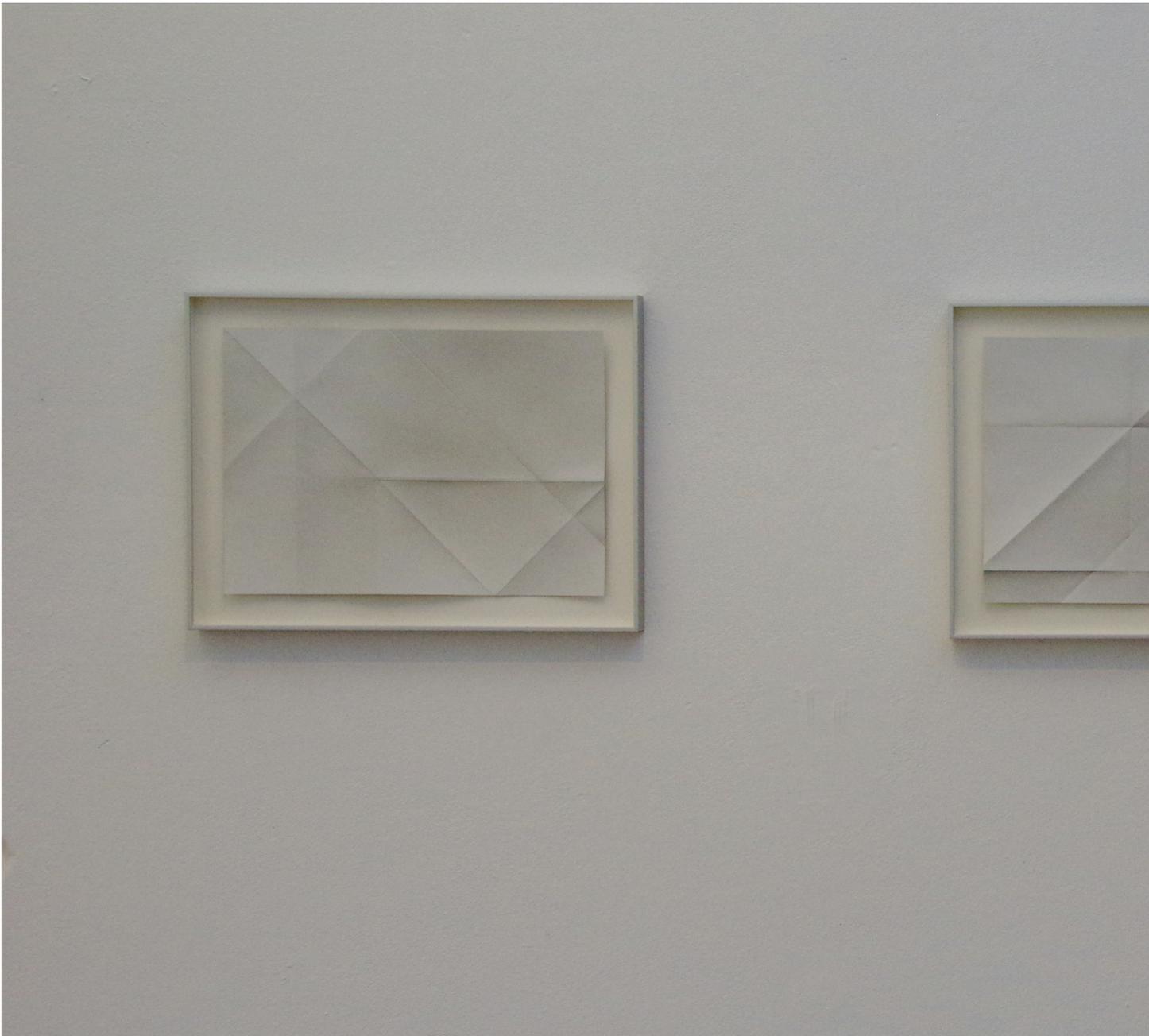
*Incidence I, Incidence II, Incidence III, 2013*

**CONSTANCE  
NOUVEL**

---



Constance Nouvel est une artiste française qui vit et travaille à Paris. Elle enseigne depuis plusieurs années à l'École supérieure d'art de Lorraine-Metz Métropole. Ses œuvres partent d'une analyse critique des caractéristiques de la photographie. En 2019, elle s'est concentrée sur un cycle d'expositions démarrant par les expositions *Atlante* à la Galerie In situ-Fabienne Leclerc et *Solstice* au Point du jour à Cherbourg. Le troisième chapitre a lieu du 18 janvier au 5 avril 2020 au Centre Photographique d'Île-de-France. Le dernier chapitre de ce projet a vu le jour à la fin de l'année 2020.



---

*Incidence X, Incidence XI, Incidence XII, 2013*





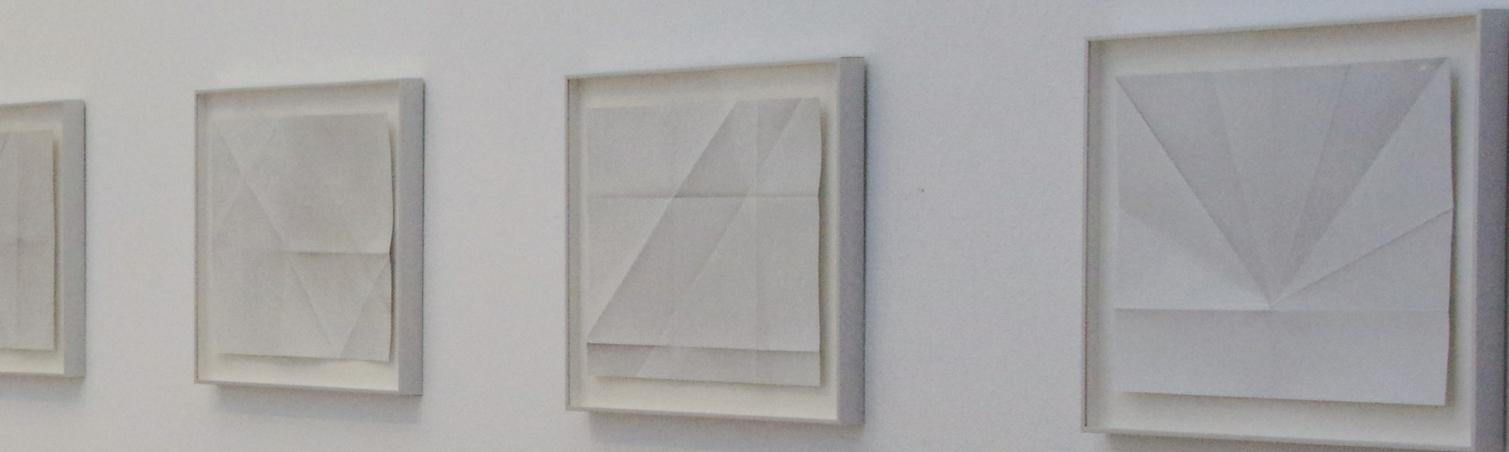
### *Incidences*, 2013

Série de 12 photographies

Tirages argentique noir et blanc, papier baryté semi-mat, plié et contrecollé sur aluminium

Presque rien à voir, rien qu'un léger volume. Cette œuvre est une série de feuilles de papier pliées. Celles-ci sont comme figées dans un mouvement, peut-être celui du geste qui vient étirer la fibre du papier et joindre les angles. Ainsi formées, des lignes orthogonales ou diagonales s'entrecoupent. Les images ne disent rien d'autre que des droites, des angles et des formes géométriques. *Incidences* est une recherche abstraite dans laquelle l'image est révélée par des nuances de gris subtiles. *Incidences* est un ensemble de douze tirages. Les éléments de cette série sont le résultat de plusieurs gestes et opérations photographiques. Le premier est le pliage d'une feuille ordinaire de papier A4. Constance

Nouvel obtient de cette façon de petites sculptures, presque en bas-reliefs, de papiers proches d'une matrice d'origami. L'artiste éclaire soigneusement le pliage pour obtenir des contrastes nets, témoignant du volume de l'objet. Il devient ensuite le sujet plein cadre d'une prise de vue photographique qui vient aplatir le volume. Le cliché est tiré sur un papier argentique, opération lors de laquelle une lumière agit sur un second papier. Ce tirage, qui pourrait être qualifié d'étape, est lui aussi plié par Constance Nouvel, en suivant les lignes du premier pliage. L'artiste renouvelle l'opération d'éclairage et de prise de vue de ce tirage. Ici l'incidence de la lumière qu'elle applique sur le pliage est contradic-

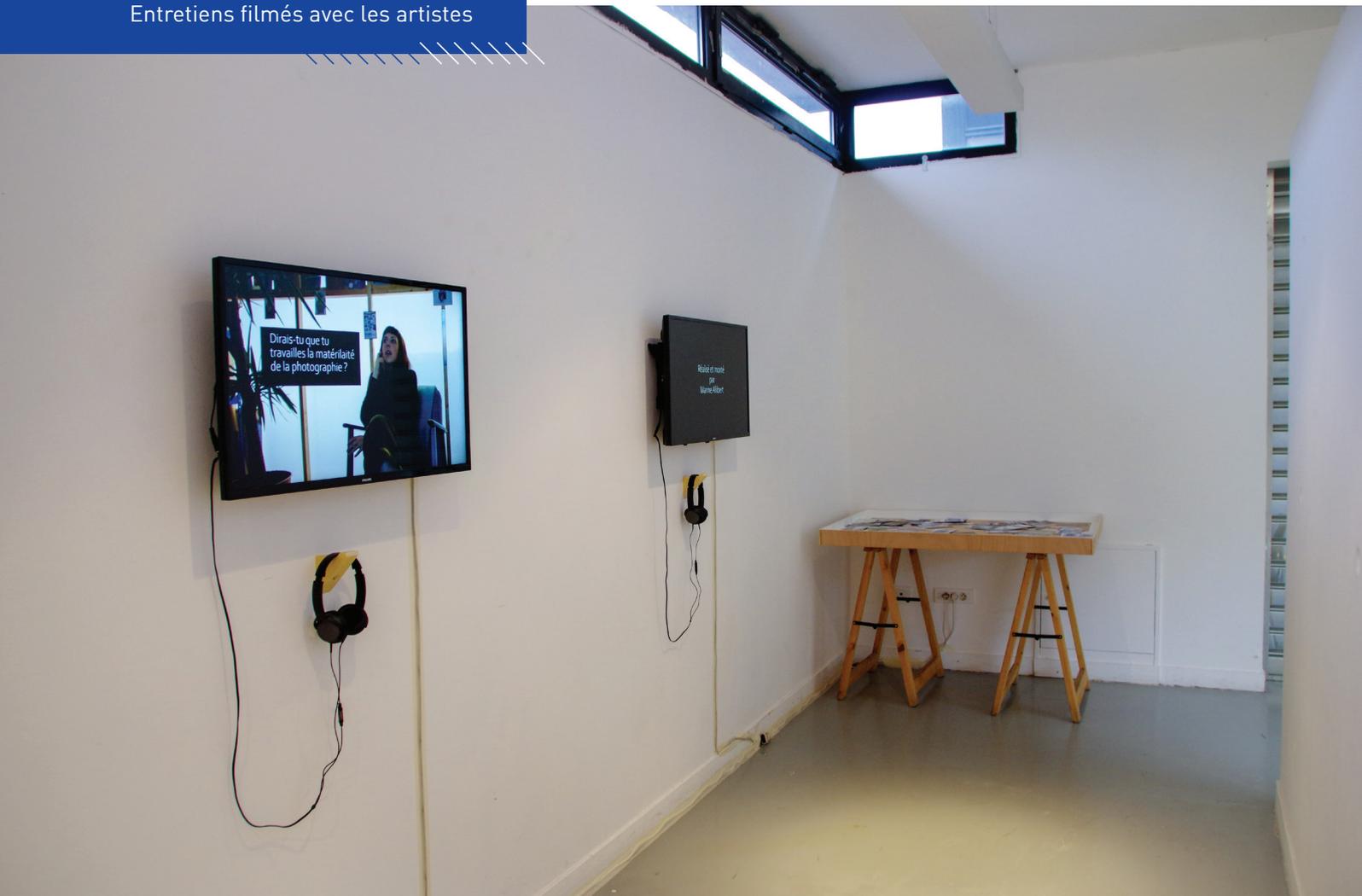


toire avec l'exposition précédente. Le dernier geste qui achève la production d'un élément de la série est un contre-collage sur plaque d'aluminium. Ce support est devenu conventionnel, mais se popularise dans les années 1980 et dans ce que Jean-François Chevrier appellera la « forme tableau ». Toutefois, le métal est aussi l'un des supports historiques de la photographie. Commentant cette œuvre, Anaël Pigeat écrira que « l'image ne reproduit jamais la réalité, [...] elle la transpose tout au plus » (Anaël Pigeat « La photographie en transition » *Artpress* 2, 2015). Cette série aurait presque à voir avec une histoire de la peinture abstraite, pour sa proximité avec des tableaux de George Braque des années 1910 avec

leurs formes géométriques grisâtres ou encore ceux du contemporain Gottfried Honeger. Ces formes simples aux dégradés doux laissent la place à la lumière. Elle fait image et modèle le support. L'on perçoit avec peine le volume du tirage dans son écrin de verre et d'acier, mais le geste du pliage est là lorsque l'on se rapproche. Tous les éléments de la série ont une présence particulière qui relève presque d'une illusion. Constance Nouvel crée la confusion en manipulant la lumière. Le protocole de création est une série de gestes simples qui complexifient les images et créent le trouble. « Artifice », « factice » ou encore « trompe l'œil » font partie du vocabulaire des œuvres de Constance Nouvel.

# MARINE ALLIBERT

*Une recherche avec l'art*, 2019 - 2021  
Entretiens filmés avec les artistes



## Dispositifs de présentation de la recherche

- deux courts-métrages d'entretiens avec des artistes
- un plateau de présentation des "cartes de corpus"



**Vue de l'entretien avec l'artiste Noémie Goudal,  
devant un mur de recherches dans son atelier.**  
Paris, 27 novembre 2019

Extrait du court-métrage :  
*La matérialité de l'image photographique, qu'en  
pensez-vous?*

**Vitrine de documentation**  
Catalogues et livres d'artistes

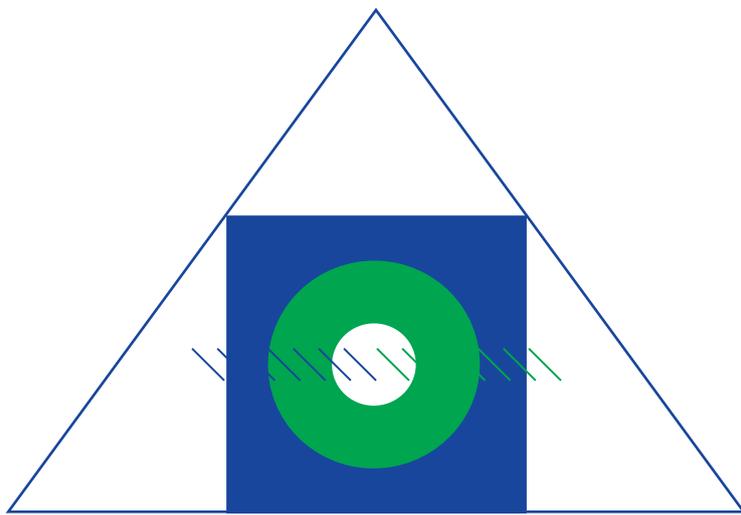




Plateau présentant les *cartes* en libre accès pour le public



Manipulation des *cartes* par les artistes lors des entretiens filmés



## TABLE DES MATIÈRES

---

Remerciements .....	5
Présentation .....	7
Essai / Actes d'exposition : un acte de création et une méthode pour une recherche en arts plastiques .....	9
Bianca Pedrina .....	16
Felicity Hammond .....	30
Constance Nouvel .....	38
Espace Recherche .....	46

Ce projet d'exposition a été soutenu en 2019 et 2020 par le Crous Lille Nord-Pas-de-Calais, l'Université de Lille, la Faculté des Humanités et le Centre d'étude des arts contemporains.

---



