

L'ATELIER UTOPIQUE

Reconfigurer l'espace d'exposition par l'atelier dans la photographie contemporaine

Mémoire de grade de Master 2

Recherche et création

Sous la direction de

Alix HÄFNER, photographe et enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

Membre du Jury

Véronique FIGINI-VERON, maîtresse de conférences en histoire de la photographie,
Membre du CEMTI, Université Paris 8, chercheur-associé au CHS Mondes contemporains

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Alix HÄFNER, photographe et enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

Emmanuelle HALKIN, commissaire et editrice indépendante

L'ATELIER UTOPIQUE

Reconfigurer l'espace d'exposition par l'atelier dans la photographie contemporaine

Mémoire de grade de Master 2

Recherche et création

Sous la direction de

Alix HÄFNER, photographe et enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

Membre du Jury

Véronique FIGINI-VERON, maîtresse de conférences en histoire de la photographie,
Membre du CEMTI, Université Paris 8, chercheur-associé au CHS Mondes contemporains

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Alix HÄFNER, photographe et enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

Emmanuelle HALKIN, commissaire et éditrice indépendante

« De tous les cadres, enveloppes et limites - généralement non perçus et certainement jamais questionnés - qui enferment et « font » l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.), il en est un dont on ne parle jamais, que l'on questionne encore moins et qui pourtant, parmi tous ceux qui encerclent et conditionnent l'art, est le tout premier, je veux dire : l'atelier de l'artiste. »

Daniel Buren, « Fonction de l'atelier », *Écrits*, 1971

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement ma directrice de mémoire, Alix Häfner, pour m'avoir accompagnée durant ces deux années et pour m'avoir transmis sa sensibilité et sa culture photographique. Merci de m'avoir accompagnée dans l'écriture du mémoire

À Stéphanie Solinas, pour les échanges et son accompagnement lors de la partie pratique.

À l'équipe pédagogique: Franck Maindon, Véronique Figini, Pascal Martin, Véronique Durr et Florent Fajole,

À tou·te·s mes camarades de promotion : Angel, Ariane, Astrid, Clémence, Clémence, Julie, Laurent, Léa, Léo, Livia, Malo, Maxence, Séléné.

À ma sœur et à mes parents,

À Arno Gisinger pour ses précieux conseils,

À Claire Bras pour les deux premières années à l'école,

Et à toutes les personnes que j'ai croisées lors de cette année de recherche et création.

RÉSUMÉ

Ce mémoire interroge la manière dont l'atelier reconfigure l'espace d'exposition dans la photographie contemporaine. Loin d'être un simple lieu de production, l'atelier devient un espace d'expérimentation, de réflexion et de monstration. Le mémoire met en évidence une porosité croissante entre l'espace de création et l'espace d'exposition. À travers l'étude d'installations, de dispositifs in situ et de pratiques plastiques, il s'agit de comprendre comment les gestes de l'atelier infiltrent et influencent les formes d'exposition. La recherche se prolonge dans un contexte numérique, où l'atelier devient hybride, virtuel ou connecté. Les pratiques d'image générative, les environnements immersifs ou les plateformes en ligne redéfinissent les rapports entre création et monstration. L'atelier, qu'il soit physique ou virtuel, apparaît ainsi comme un espace en constante mutation, capable de produire des formes plastiques ouvertes, processuelles, et réflexives.

Mots-clés: Atelier, exposition, agencement, processus, mise en espace, monstration, temporalité, expérimentation, geste, latence

ABSTRACT

This thesis examines the way in which the workshop reconfigures the exhibition space in contemporary photography. Far from being a simple place of production, the workshop becomes a space for experimentation, reflection and demonstration. The thesis highlights a growing porosity between the creative space and the exhibition space. Through the study of installations, in situ devices and plastic practices, it is a matter of understanding how the gestures of the workshop infiltrate and influence the forms of exhibition. The research continues in a digital context, where the workshop becomes hybrid, virtual or connected. Generative image practices, immersive environments or online platforms redefine the relationship between creation and monstration. The workshop, whether physical or virtual, thus appears as a space in constant mutation, capable of producing open, processual and reflexive plastic forms.

Keywords: Workshop, exhibition, layout, process, spatialization, monstration, temporality, experimentation, gesture, latency.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	6
RÉSUMÉ.....	7
ABSTRACT.....	8
SOMMAIRE.....	9
AVANT-PROPOS.....	11
INTRODUCTION.....	12
I. LES FORMES ESTHÉTIQUES INSPIRÉES DE L'ATELIER.....	15
1. Stratification visuelle des images.....	15
1.1 La superposition et l'enchevêtrement des images.....	15
1.2 Scotcher et punaiser les images.....	23
2. Traces dans l'atelier.....	27
2.1 Stockage, conditionnement et emballage des images.....	27
2.2 Enrouler et replier les images.....	29
3. Environnement et espaces de l'atelier.....	37
3.1 La table de travail et l'atelier.....	37
3.2 A l'atelier : des images au sol.....	47
4. La place du document comme trace du processus créatif.....	51
4.1 L'atelier comme espace libre de recherche.....	51
4.2 Exposer les erreurs, les expérimentations	55
II. L'ATELIER EN SUSPENS, UN ESPACE INTERMÉDIAIRE.....	58
1. Œuvre en devenir, en mouvement.....	58
1.1 Un lieu de création pour une œuvre inachevée.....	58
1.2 La formativité en acte.....	63

2. Agencement d'un accrochage.....	65
2.1 La pratique d'agencement spontané et furtif.....	65
2.2 Déplacement d'un agencement et mise en scène de l'image: réactivation d'une image.....	68
3. Un entre-deux entre l'atelier et l'exposition :.....	74
3.1 Des allers retours constants entre l'atelier et l'exposition ?.....	74
3.2 La place de la maquette comme un espace de transition entre l'atelier et l'exposition.....	81
4.Reconfigurer l'espace d'exposition par l'atelier.....	84
4.1 Déplacement du lieu de création : créer dans le musée.....	88
4.2 Des installations instables et évolutives au sein des expositions.....	92
III : DISCUSSION AUTOUR DE L'ATELIER À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE.....	99
1. L'atelier génératif.....	101
1.1 Vers une esthétique de l'interruption ?.....	101
1.2 « Brouillons machines ».....	107
2. De l'atelier au laboratoire.....	112
2.1. Hybridation des pratiques et des savoirs.....	112
2.2. L'atelier des machines dans les expositions.....	119
3. L'atelier comme interface.....	122
3.1 Prolonger l'expérience par le site: l'atelier connectif.....	122
3.2 La monstration d'œuvres créées dans un atelier virtuel.....	126
CONCLUSION.....	131
BIBLIOGRAPHIE.....	134
PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE :.....	146

AVANT-PROPOS

L'enjeu du mémoire est de comprendre comment des formes passent de l'atelier à l'espace d'exposition, en prenant appui sur ma pratique artistique et sur la pratique d'artistes contemporains utilisant le photographique en hybridation avec d'autres médiums comme l'installation et la sculpture.

J'ai commencé à amorcer cette recherche plastique lors de la préparation l'exposition collective réalisée au 6b à Saint-Denis en décembre 2024. L'installation interrogeait la place de la photographie dans l'installation et son dialogue avec d'autres médiums. L'exposition n'était plus une fin en soi, mais un terrain d'expérimentation où l'œuvre se déployait dans l'espace. L'espace étant conçu comme le prolongement de l'atelier, une étape de création dans le processus artistique.

Cette première phase d'expérimentation m'a conduit à formuler une question centrale : comment l'atelier reconfigure-t-il l'exposition ? Quelles formes de continuité, de tension ou de porosité émergent entre ces deux espaces ?

En parallèle, j'ai continué mes expérimentations sur la réparation et la guérison, la recherche théorique étant support à la création plastique et inversement. Un dialogue entre l'espace de création dans l'atelier et le concept de la réparation a émergé. L'atelier devenant un lieu utopique, de création théorique et plastique.

INTRODUCTION

L'atelier dérivé de l'ancien français *astelle* désigne un morceau de bois, un lieu où l'on travaille le bois. L'atelier désigne dans les Beaux-Arts un lieu de création. L'atelier pourrait ainsi se définir comme un lieu de production d'œuvres, un laboratoire, un espace de réflexion. Ce lieu est en mouvement, il se métamorphose en fonction du projet et des créations élaborées. L'espace semble réunir la genèse conceptuelle et théorique du projet jusqu'à une conception matérielle d'un objet fini. Pour les observateurs, l'atelier semble fasciner et contenir les mystères de la fabrication d'une œuvre. L'atelier devient un lieu des possibles, un espace de création intime¹ pour les artistes. L'atelier photographique semble être associé dès l'invention de la photographie au laboratoire argentique, lieu où l'image se révèle et se dévoile au monde. Le laboratoire est divisé en deux, une partie humide au noir où l'on passe d'une image latente à un négatif et une partie sèche dédiée à la lecture des planches-contact, du tirage. L'atelier apparaît comme le support à l'émergence d'une réflexion dans un processus de création. L'atelier catalyse les dynamiques de pensée de l'artiste. L'atelier artistique, traditionnellement perçu comme un espace clos dédié à la production d'œuvres, connaît aujourd'hui une mutation radicale dans le champ de la photographie contemporaine. Il est autant un lieu de production intime d'une œuvre qu'un lieu de diffusion. L'atelier devient le premier lieu de monstration. Il s'ouvre au galeristes, aux commissaires, à un public amateur.

Ce mémoire se propose d'explorer comment cet espace intime de création se reconfigure en un lieu utopique où les frontières entre production et exposition, entre physique et virtuel, entre achèvement et processus, s'estompent pour donner naissance à de nouvelles formes de pratiques artistiques.

1 Simone Korff-Sausse, « L'Atelier de l'artiste », in *Le Carnet PSY*, n°199, 2016/5, pp. 23–27 [en ligne], consulté le 15 janvier 2025. URL : <https://www.carnetpsy.com/article.php?id=3977>.

Yve-Alain Bois propose « d'user d'un *modèle technique* pour l'étude des œuvres. Il valait de ne pas s'en tenir à leur forme, mais d'examiner également leur matérialité et les façons dont elles furent produites »².

L'approche méthodologique se base sur l'analyse d'un corpus d'artistes contemporain utilisant la photographie en lien avec d'autres médiums et ayant une approche critique sur le statut des images. Les œuvres sont mises en regard avec une approche philosophique et esthétique des images.

Les œuvres sont examinées à travers le prisme de l'atelier comme espace de production et comme lieu de monstration. Ma pratique artistique constitue également un point d'entrée dans mon questionnement. Ma pratique a permis de nourrir théoriquement ma réflexion dans les gestes que je produisais. Ma réflexion théorique m'a permis de réfléchir au statut des images dans mon processus.

Pour répondre à ce questionnement, l'atelier est envisagé dans un premier temps comme un producteur de formes. La forme des œuvres est analysée sous le prisme de l'atelier et les modalités de leur déplacement vers l'espace d'exposition. Je tente de dégager une typologie dans les formes entre atelier et exposition.

L'atelier n'est plus un espace intime fermé de production. Il devient un espace ouvert remettant en question les normes de monstration dans les institutions muséales. L'espace de création devient in situ, le musée peut devenir atelier. L'atelier devient un espace intermédiaire, suspendu, mouvant, où les images circulent. Ce glissement questionne la notion d'achèvement : à quel moment une œuvre est-elle « terminée » si elle est sans cesse rejouée, transformée, déplacée ?

L'atelier aujourd'hui est remis en question, pour certains il semble disparaître avec l'arrivée de nouveaux outils et technologies. L'atelier se reconfigure dans ces espaces virtuels redéfinissant les rapports entre espace de création et espace de monstration. L'atelier se

2 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 1990 (*La peinture comme modèle*, traduction de l'anglais par Ginette Morel, Genève, Mamco, 2017), p.15.

dématérialise, se reconfigure en ligne, en réseau, en plateforme. Peut-on encore parler d'atelier ? L'atelier peut-il devenir un espace de création hybride, poreux et instable ?

I. LES FORMES ESTHÉTIQUES INSPIRÉES DE L'ATELIER

L'artiste opère un déplacement physique et réflexif de l'atelier à l'espace d'exposition. Ce déplacement prend plusieurs formes : réalisations non finies (posées contre un mur, au sol, retournées, etc.), traces de réflexion, traces de stockages (caisse de transport, enveloppe, tissus), latence des œuvres (superpositions, désordre), document de travail (photographie, maquette, tests), mobilier (chaise, table). Ce passage de l'atelier à l'espace d'exposition ne se limite pas à un simple transfert d'objets : il révèle une transformation du statut de l'œuvre, qui oscille entre processus et présentation, entre expérimentation et monstration. En explorant les différentes formes que prend cette transition : œuvres en suspens, traces matérielles du travail en cours, dispositifs évoquant l'espace de production, il devient possible d'interroger la manière dont l'exposition prolonge, rejoue ou détourne les codes de l'atelier.

1. Stratification visuelle des images

1.1 La superposition et l'enchevêtrement des images

Penelope Umbrico expose une installation, *Out of Order:Bad Display (eBay)*, à la galerie Postmasters à New York en 2018. Elle travaille à partir d'images récoltées sur des sites web. Elle prélève notamment des images de couchers de soleil sur le site Flickr, ainsi que des images d'objets issues de sites de vente comme eBay et Craigslist. Ces images sont, pour la plupart, vouées à disparaître sous le flux incessant de données. Elle choisit de les exposer sous la forme d'une installation où les images sont adossées à un mur, se superposant et s'entrecroisant, rappelant l'overdose visuelle engendrée par l'accumulation d'images sur Internet. En les exposant, l'artiste transforme leur statut : une image numérique amateur, souvent esthétiquement pauvre, devient une image plastique. Cette transition s'opère grâce à

l'impression des images sur des supports transparents, agencés de manière non linéaire. L'installation confère ainsi une nouvelle aura³ à ces images. En effet, en décontextualisant ces images de leur environnement numérique initial, Pénélope Umbrico les extrait du flux éphémère d'internet pour les recontextualiser dans un espace physique et artistique. Cette opération de réappropriation crée de nouveaux liens entre les images, modifiant leur sens et donc leur aura. Ainsi les images deviennent des œuvres plastiques tangibles, inscrites dans un espace et une temporalité spécifiques. Ce passage met en avant la tension entre l'abondance visuelle du monde numérique et le caractère unique que l'artiste leur attribue en les fixant dans une installation.

Figure 1:UMBRICO, Penelope, *Out of Order: Bad Display (eBay)*, 2018, vue d'installation, Postmasters Gallery, New York.

Le lien entre l'atelier et le musée est ici renforcé par la forme de la constellation des images dans l'espace. En effet, différentes natures d'images dialoguent et se répondent pour évoquer une archive du présent des images trouvées sur le web. L'œuvre met en avant le caractère processuel. Les images semblent être en attente, entreposées comme dans un atelier

³ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Payot, collection Petite bibliothèque Payot, 2019 [1931].

où elles attendent d'être déployées sur un mur. Les cadres vides renforcent cette ambivalence entre ces deux espaces de création. La superposition des images entreposées renforce un sentiment de fragilité face aux images. Les cadres vides et la superposition semblent inviter le spectateur à intervenir, à déplacer les cadres, à créer son propre agencement selon ses propres règles. Cette interactivité suggère une participation active et dynamique, du public. Ce besoin de faire un geste, de participer à l'œuvre, peut être mis en parallèle avec l'action du *scroll*, qui permet de passer d'une image à une autre dans un flux infini. Cette analogie avec la navigation numérique souligne la manière dont l'œuvre s'inspire des pratiques contemporaines de consommation des images, tout en les transposant dans un contexte physique et spatial.

Ce type de disposition évoque le travail du peintre conceptuel des années 70, Claude Rutault. A travers, ces *définitions/méthodes*, des toiles sont adossées à un mur montrant seulement le châssis. Le commissaire d'exposition souhaitant exposer le travail de l'artiste suit le guide en respectant les consignes d'installation. Le commissaire est libre de choisir la couleur de la peinture (la même pour la toile et le mur), ainsi que la disposition en fonction du contexte d'exposition et des salles. Les preneurs en charge de l'œuvre acquiert un objet autonome, qu'ils peuvent s'approprier en fonction du lieu. L'œuvre interroge sur le statut de l'auteur, le commissaire devient-il co-auteur avec l'artiste en effectuant ses propres choix de monstration. Le lieu de monstration de l'œuvre devient, en quelque sorte, un atelier pour le commissaire.

Sophie Ristelhueber présente le projet *What the fuck* à la galerie Poggi en 2024. À travers des images extraites de son corpus, l'artiste tente de témoigner du chaos et de la fragilité du monde à travers un accrochage déconstruit, chaotique voire incohérent. Ce geste iconoclaste questionne la façon d'exposer des images dans un monde en guerre, dans une galerie.

Les photographies ne sont pas accrochées, elles sont posées au sol, appuyées les unes contre les autres, empilées contre les murs et les piliers de la galerie. Elles paraissent en attente, entre montage et démontage, comme si l'exposition elle-même était un chantier inachevé. Les images ne sont presque jamais visibles entièrement, certaines sont partiellement

recouvertes, d'autres montrent seulement le dos de leur cadre, réduites à leur structure. Le recouvrement des images rappelle le flux de l'actualité : un fait tragique recouvre un autre fait, passant ainsi d'un événement à un autre sans garder de trace, de mémoire. Les images non accrochées remettent en cause l'idée du *white cube* et de l'accrochage traditionnel. Elles ne dominant pas l'espace, elles s'y fondent, deviennent des objets parmi d'autres. Ce décentrement du regard sur le mur interroge sur le statut des images. Sont-elles encore des œuvres ou des fragments abandonnés ? Leur disposition crée un effet de montage intuitif pour le spectateur, une circulation du regard où les détails prennent une nouvelle importance. Chaque superposition, chaque recouvrement devient un geste, une trace. Ce dispositif semble être un moyen de faire face à la violence et à l'incohérence du monde. Les images ne s'imposent pas au regard, elles semblent s'effacer. Pourtant, dans cet état de fragilité, quelque chose persiste. Les images ne disparaissent pas totalement, elles restent là, en suspens, comme une mémoire en construction. Ristelhueber joue également avec la visibilité et la non-visibilité des images. Comme dans l'atelier, certaines images sont retournées face au mur. Le spectateur est pris d'une envie de découvrir ce qui s'y cache. Le fait de ne pas voir lui laisse également une certaine liberté d'imagination.

Figure 2: RISTELHUEBER, Sophie, *What the Fuck !*, 2025, vue d'exposition, Galerie Poggi, Paris, 5 novembre 2024 au 12 janvier 2025. URL : <https://galeriepoggi.com/expositions/sophie-ristelhueber-what-the-fuck/>

Dans le projet *La Campagne* (1997), présenté au Fresnoy en 2003, on observe déjà ce type d'agencement. Néanmoins, le propos est différent : dans *La Campagne* (1997), Sophie Ristelhueber s'intéresse aux faux-semblant du maintien de la paix. Elle pointe le refus et l'ignorance des personnes face à des événements inacceptables⁴. Les images sont présentées comme de simples affiches, refusant l'attention habituellement réservée aux œuvres d'art. Environ 30 œuvres sont posées à même le sol, sans cadre, appuyées contre le mur, se recouvrant partiellement. Les images ressemblent à de beaux paysages silencieux, décontextualisés. Au fil de sa déambulation, le spectateur prend conscience de chaque détail dérangeant et violent.

⁴ Cheryl Brutvan, *Sophie Ristelhueber. Détails du monde*, Actes Sud, 2002, p.312

Ce rapprochement entre ces deux expositions, à plus de vingt ans d'écart, interroge: à quel point une image conserve-t-elle sa signification lorsqu'elle est déplacée, empilée, partiellement occultée ? En devenant un objet parmi d'autres dans l'espace, elle se détache du mur, de son statut d'œuvre accrochée, pour devenir une trace, une mémoire en suspens.

Sylvain Couzinet-Jacques interroge également l'espace d'exposition avec son installation réalisée à la Galerie Hors-Champs à Mulhouse en 2014. Il présente un ensemble d'œuvres et notamment la pièce *ZERO RANKINE*. Cette pièce représente un monde hostile, en déclin, en prenant appui sur la crise immobilière espagnole. Il travaille sur les zones abandonnées en périphérie des villes, mettant en avant le déclin et la destruction d'une société post-industrielle. Le titre annonce une tension, *zéro rankine* évoque en effet une température glaciale, -273°C inexistante sur la terre et inhabitable pour l'humain. Il travaille ses photographies comme si le temps y était gelé. Il envisage de rendre compte de cette atmosphère particulière et de cet état à l'arrêt causé par le froid.

Figure 3: COUZINET-JACQUES, Sylvain, *Zero Ranking*, 2014, Vue d'installation, Galerie Hors-Champs, Mulhouse. URL : <https://ein-see-ist-immer-ganz-in-der-naehe.blogspot.com/2014/>

Sylvain Couzinet-Jacques crée son œuvre *in situ* en faisant le choix de disposer des images tirées sur du verre teinté et brisées à même le sol. La salle est plongée dans la pénombre, seuls les néons éclairent les verres. Le choix des matériaux est également très important dans son processus. Il utilise ainsi le verre teinté et du papier thermique pour mieux questionner la matérialité photographique.

L'installation dialogue avec l'architecture du lieu. Le sol en béton devient un support actif, renforçant la relation entre l'image et l'espace. Les tubes néons semblent permettre d'accentuer le sentiment d'un monde apocalyptique où tout s'effrite, où plus rien ne tient réellement debout. Les images sont soutenues par le mur, elles se superposent, s'entrechoquent.

Le néon n'est plus un simple éclairage, mais devient un objet à part entière dans l'œuvre. Le néon dialogue avec les images sur verre permettant, en fonction des reflets, de créer de nouvelles fenêtres, une nouvelle manière d'appréhender ces images en tant que spectateur. Au départ, simple objet d'éclairage inventé au début du XXe siècle, associé aux enseignes publicitaires des grandes villes, ainsi qu'à un éclairage rudimentaire et froid, le néon devient, dans les installations, un objet formel et esthétique à part entière. Le néon est introduit pour la première fois dans l'art par le sculpteur argentin Gyula Kosice en 1946 (avec *Sculpture lumière Madi*). Dès les années 60, la forme du néon va être utilisée par les artistes conceptuels et minimalistes. Bruce Nauman réalise des sculptures en néon en reprenant les codes de la signalétique. Dan Flavin utilise le néon pour construire et structurer un espace, modifiant ainsi la perception du spectateur. Il fait référence aux peintres du constructivisme russe à travers la figure de Malévitch. Enfin, pour l'artiste Mario Merz, le néon exprime « la tension émotionnelle entre la surface et la forme »⁵. Ainsi, dans l'installation de Couzinet-Jacques, le néon passe d'un objet utilitaire et industriel pour devenir un objet esthétique à part entière, étant à la fois une forme et une lumière. Il s'impose comme un élément à la fois éclairant et constitutif de la forme, redéfinissant ainsi son rôle dans l'espace et la perception.

5 Anne Blayo, *Le néon dans l'art contemporain, Obscure clarté*, L'Harmattan, L'Art en Bref, 2005, p.55.

Ces formes esthétiques, jouant les codes de l'atelier, tentent de montrer un état du monde instable et fragile. Cette forme fragmentée fait écho à l'essai *Fragments*⁶ de Walter Benjamin qualifié d'*éclats de pensée* et d'*entassement de débris* par Hannah Arendt. Dans cet essai, l'auteur nous invite dans sa pensée « en train de se faire ». Le lecteur est plongé dans le laboratoire du philosophe, il est confronté à de courts essais, des schémas, des listes de mots sur une grande variété de thèmes (sémiologie, politique, théorie des couleurs...). Ce livre-atelier, selon Fanny Lederlin, est une œuvre en soi, permettant de fabriquer de nouveaux arrangements significatifs que le lecteur pourra à juste titre considérer comme ses pensées propres. Chaque fragment se présente dès lors comme un matériau capable de participer à de nouvelles constructions. Ce lien permet de mettre en évidence la porosité entre l'atelier et l'exposition. De la même manière que l'atelier est un espace de production où les formes se cherchent, se transforment et s'assemblent, ce livre-atelier adopte une esthétique fragmentaire, où chaque éclat de pensée devient un matériau permettant de multiples réagencements.

L'exposition, lorsqu'elle rejoue les codes de l'atelier, ne se limite plus à présenter un résultat figé, mais donne à voir un état du monde marqué par l'instabilité et la recomposition permanente. De la même façon, ce *livre-atelier* fonctionne comme un espace de travail, un champ d'expérimentation où le lecteur devient lui-même chercheur, assemblant les fragments selon sa propre lecture. Les œuvres ne sont plus perçues comme des objets clos, mais comme des constructions en mouvement. Ainsi, ce lien entre l'atelier et l'exposition, entre la fabrication et la monstration, trouve une résonance directe dans l'organisation même de ce livre, où chaque élément est une pièce à assembler, un débris chargé de sens, prêt à être réinvesti par le regard du lecteur.

6 Walter Benjamin, «*Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires* », préface de Fanny Lederlin, PUF, Quadrige Poche, 2025, p.8.

1.2 Scotcher et punaiser les images

Le ruban adhésif, élément bureautique et d'emballage, est utilisé comme un moyen pour accrocher des images au mur sans passer par l'utilisation du cadre, permettant de s'éloigner des règles traditionnelles. Le scotch, élément pauvre, permet de désacraliser l'image sur le mur d'exposition.

En 1938, le directeur de la photographie du MoMa, Beaumont Newhall, organise une grande exposition consacrée au travail du photographe Walker Evans, intitulée *American Photographs*. Il présente une centaine d'images sur la société américaine dans les années 30. Beaumont Newhall se charge de l'accrochage de l'exposition en reprenant les codes de l'époque. Au début du 20e siècle, l'accrochage des photographies dans les musées suivait des codes stricts. Les tirages étaient souvent encadrés sous verre, avec un passe-partout qui donnait à l'image un certain espace, accentuant son caractère précieux et individuel. Walker Evans, une semaine après l'ouverture de l'exposition, demande qu'on le laisse réaliser sa propre installation. Il décide alors de démonter entièrement l'exposition et de la remonter en une nuit selon ses propres codes.

Figure 4:EVANS, Walker , *American Photographs*, 1938,
photographie noir et blanc, dimensions variables. Vue
d'exposition, The Museum of Modern Art, New York. © The
Museum of Modern Art

À l'écart des codes traditionnels, Evans opte pour une approche plus radicale et libérée. En recadrant et en découpant ses tirages avec des ciseaux, Evans transforme ses photographies en éléments souples et malléables. Il choisit de ne pas encadrer ses images, les collant directement sur les murs avec du scotch. Il ne traite pas ses images comme des objets précieux mais comme une matière malléable où les images sont mises en dialogue.

Evans choisit pour une approche dynamique en organisant ses images non pas selon une séquence narrative ou logique linéaire, mais plutôt en «constellations». Il juxtapose des photographies de bâtiments, de paysages, de signes et de personnes dans un espace où chaque image entre en dialogue avec les autres. Les images ne sont plus isolées, mais présentées comme des fragments qui interagissent et créent une nouvelle lecture du monde qu'Evans souhaite transmettre.

Ainsi Walker Evans introduit le scotch dans son accrochage comme un élément permettant de désacraliser l'image dans l'exposition. Les photographes abandonnent les petits tirages, les cadres, les passe-partout et l'accrochage linéaire pour repenser l'image et leur exposition. Cette démarche, qui bouscule les codes traditionnels de la présentation photographique, trouve un écho dans le travail des photographes des années 80-90 notamment dans le travail de Volker Heinze. En 1986, pour son diplôme de fin d'études, Heinze présente sa série *Der Schein des Vertrauten*, où il pose un regard subjectif sur les apparences du quotidien. Il photographie avec un diaphragme ouvert, sans flash, puis imprime sur une imprimante de bureau sans découper les bords blancs. Il punaise ensuite des tirages sur le mur sous la forme d'une constellation lacunaire déployée sur l'entièreté du mur. Son travail inspirera par la suite les travaux de W.Tillmans et P.Graham (*New Europe*, 1993) ou encore A. Marcopoulos.

L'utilisation du scotch ou des punaises semble montrer une œuvre en cours, en train de se faire, en mouvement et parfois pas encore achevée. Ce type d'accrochage rappelle le mur de l'atelier où le photographe déploie ses images sur son mur pour tester et expérimenter des

liens mouvants entre les images, en tentant d'élaborer une narration. Le scotch évoque également la projection de ces images sur un mur d'exposition encore vierge pour se rendre compte des liens entre les images et de la disposition dans l'espace. Le jeune artiste Khing Wei, par exemple, utilise du scotch jaune dans ses accrochages. Ce dispositif crée une rythmique entre ses images, des espaces de respiration et des zones de projection mentale pour le spectateur. Cette logique se prolonge dans le travail de l'artiste anglais Ed Atkins. Il explore la condition humaine à l'ère numérique dans son projet *Us Dead Talk Love*, présenté à la Chisenhale Gallery de Londres en 2012. L'installation se compose d'une vidéo projetée sur deux écrans, où deux cadavres en 3D dialoguent autour des notions d'immanence et de représentation. Face à cette projection, plusieurs panneaux sont adossés au mur de la galerie, recouverts d'images de coussins fixées avec du scotch marron. Le choix du scotch, matériau brut, instaure une tension entre l'image et son support. L'image du coussin, objet intime lié au repos et au rêve est ici dépouillé de sa fonction pour devenir un motif. Cette démarche évoque l'esthétique de l'atelier, où l'accrochage est en perpétuelle mutation sur ces panneaux en bois. L'absence de cadre renforce l'idée d'une image dématérialisée, suspendue, en état de devenir. Une tension se met en place également entre l'écran de la vidéo avec une très bonne qualité présentant deux cadavres et de l'autre côté des coussins imprimés sur du papier d'imprimante fixé sur les panneaux en bois. Cette différence de support souligne un contraste entre le monde virtuel et le monde réel, d'un côté un monde lisse, technologique et de l'autre un monde fragile, tangible.

Figure 5: ATKINS, Ed : *Us Dead Talk Love*, 2012, installation vidéo. Vue d'exposition à la Chisenhale Gallery, Londres, du 21 septembre au 11 novembre 2012. URL : <https://chisenhale.org.uk/project/ed-atkins/>

L'utilisation du scotch évoque le refus de figer l'image dans un cadre. Le cadre donne parfois une forme de légitimité à l'œuvre. Le scotch, au contraire, affirme une esthétique de l'instabilité. L'image devient mouvante, flottante dans l'espace. Dans cette perspective, le scotch devient un geste esthétique et politique. Il exprime une forme de précarité⁷ qui fait écho à la pensée et à l'œuvre de Thomas Hirschhorn :

« Cette notion du précaire est important ; la durée limitée, qui n'est pas simplement de l'éphémère, tout cela parle de l'urgence, de la nécessité, et pas simplement de la finalisation parfaite. L'œuvre ne doit pas répondre qu'au critère de qualité mais au critère d'énergie. »⁸

7 Nadia Fartas, « Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation », *Images Re-vues*, 2021 [En ligne], mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 24 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/11724>

8 Guillaume Benoit, « Entretien – Thomas Hirschhorn », *Slash / Paris* [en ligne], mis en ligne le 12 octobre 2011, consulté le 20 avril 2025. URL : <https://slash-paris.com/articles/interview-thomas-hirschhorn>

2. Traces dans l'atelier

2.1 Stockage, conditionnement et emballage des images

L'atelier pose la question du stockage. J'aborderai cette question sous le prisme de l'emballage de l'œuvre et de l'enroulement d'une image. La trace du stockage rappelle, comme évoqué précédemment, l'emballage d'une œuvre dans des caisses, des rouleaux, des sangles, du papier bulles. Cette notion d'emballage rappelle évidemment l'œuvre de Jeanne et Claude Christo à travers l'empaquetage des bâtiments architecturaux comme le Pont Neuf (1985). À la galerie du Crous en mars 2025, le collectif Sheryl Lee interroge ces notions en présentant, au deuxième étage, une salle où les murs sont entièrement recouverts d'une bâche de chantier semi-transparente. On devine seulement les contours des œuvres, le flou persiste même en s'approchant. À l'angle, un espace entre le mur et la bâche apparaît, laissant l'envie de soulever la bâche pour découvrir ce qui s'y cache derrière. L'espace n'est plus associé directement à une galerie aux murs blancs. Il pourrait devenir un lieu de protection des œuvres avant leur déplacement dans un autre espace où les œuvres sont emballées avant d'être mises dans des caisses de transport. Le geste semble évoquer un refus d'exposer une œuvre dans une galerie ou en tout cas d'interroger le spectateur sur le statut des œuvres exposées dans une galerie. Montrer une œuvre stockée semble divulguer une œuvre en latence, n'étant pas toujours présente dans son entièreté ou pas encore achevée pour être digne d'être exposée. Le caractère destructif semble également être présent.

L'artiste norvégien Matias Faldbakken explore cette forme dans ces installations. Il associe son engagement social à un geste créatif mêlant refus et destruction par le chaos et le vandalisme. Dans son travail, on retrouve le début de phrase « *i would not prefer to...* » caractérisé par le personnage de *Bartleby* dans le roman de Melville⁹ comme un refus d'exister. Ce jeu avec l'auto-sabotage se manifeste dans *Image Sculptures* présenté à la galerie Eva Presenhuber (Zurich) en 2012. Il accroche d'abord au mur 30 tirages

9 Herman Melville, *Bartleby*, Le Livre de Poche, 2019 [1853], p.128, trad. Pierre Goubert.

photographiques encadrés sur le mur de manière linéaire. Dans un second temps, il les décroche du mur pour les attacher ensemble, dans l'optique de former une colonne autoportante. Sur le mur, il ne reste seulement que les vis et les emplacements vides des cadres. Les images semblent avoir « refusé » d'être exposées, d'être placées sur un mur, d'être sacralisées comme œuvre. Les vis laissées sur le mur marquent la trace de ce refus, comme la preuve d'une disparition face au monde. Les cadres sont alors attachés ensemble à l'aide de sangles orange de chantier et posés au sol sous leur emplacement initial. Cet assemblage, où les cadres sont empilés, évoque l'espace de l'atelier, où les œuvres peuvent être entreposées, en attente. Une partie des images contenues dans les cadres devient invisible, dissimulée dans l'empilement. Cette forme affirme la précarité de l'image et son refus d'entrer pleinement dans l'espace de monstration en tant qu'image. Elle se présente plutôt comme un bloc sculptural, opaque, replié sur lui-même.

Figure 6: FALBAKKEN, Matias. *Untitled (Image sculpture) #2*. 2012.

Tirages lambda encadrés sur papier Fuji Chrystal archival, verre brisé, sangle d'arrimage, 133 × 230 × 330 cm. Vue d'exposition à la galerie Eva

Presenhuber © Matias Faldbakken. URL :

<https://www.afmuseet.no/en/artwork/untitled-image-sculpture-2/>

2.2 Enrouler et replier les images

Figure 7: PETREL I ROUMAGNAC, *Latences #2*, 2014. technique: installation, réactivations (3 jours / 12 heures), treize tirages dos-bleu (250 × 120 cm), trois tirages impression sur Dibond (180 × 120 cm, 160 × 100 cm, 120 × 80 cm).

Vues : réactivations et installation *Latences #2*. URL :

https://petrelroumagnacduo.com/wp-content/uploads/2021/10/portfolio_duo_ipr_20122017.pdf

Les images sont enroulées dans des tubes en carton le temps d'un déplacement entre l'atelier et l'exposition. Pendant le transport, elles sont repliées sur elles-mêmes avant d'être dépliées pour retrouver leur place sur un mur, où elles reprennent leur forme plane¹⁰. Dans cet enroulement, l'image semble devenir un objet contraint par la forme du tube. Une fois sortie, elle se déploie dans l'espace, retrouvant sa forme initiale. Les tubes peuvent rester des mois, voire des années, dans une réserve de stockage. Le duo Roumagnac-Pétrél documente ce déroulement de l'image à travers des vues de réactivations de l'installation *Latence #2* en 2014. Ils déroulent de grands tirages dos-bleu. Le geste de dérouler le tirage devient alors un geste performatif permettant de dévoiler l'image-monde, de la redécouvrir, de l'exposer. Le passage d'une image enroulée à une forme plane rappelle le passage du *volumen* au *codex*¹¹, c'est-à-dire la transition d'un manuscrit sous forme d'un rouleau à un livre qui se feuillette à

10 Eric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Gallimard, coll. Art et Artistes, 2006.

11 Sylvie Lefevre, *La magie du codex : corps, folio, page, pli, cœur*, Les Belles lettres, 2023.

plat en tournant les pages. Ce passage d'une forme de manuscrit à l'autre entraîne un nouveau rythme dans la lecture et une nouvelle appréhension des vides et des blancs.

Cette forme d'enroulement, initialement liée aux contraintes du stockage en atelier, devient un motif esthétique réinvesti par des artistes contemporains pour interroger la matérialité de l'image. Elle s'inscrit également dans une tradition sculpturale qui traverse l'histoire de l'art, notamment dans le Land Art, où des figures comme Richard Serra, Robert Smithson ou Carl Andre explorent les tensions entre souplesse et contrainte des formes.

Figure 8: TILLMANS, Wolfgang, *Paper drop*, 2001, épreuve couleur C-print,
© Wolfgang Tillmans. Courtesy Galerie Buchholz, Cologne/Berlin.

Une image enroulée sur elle-même devient une image en partie invisible, visible seulement par le haut, à travers une ouverture où la lumière traverse. Le spectateur tente de deviner l'image, de faire des suppositions à partir d'un élément repéré. **Wolfgang** Tillmans photographie ainsi des feuilles de papier pliées, voire enroulées, dans son projet *Paper drop* commencé en 2001. Ces feuilles capturent les traces de leur manipulation dans la machine. Ces images minimalistes révèlent la matérialité du papier en devenant objets sculpturaux. Les

plis évoquent les contraintes physiques subies par le papier, tout en créant une image abstraite. L'enroulement évoque également la souplesse du tirage.

Comme le souligne Tillmans :

« Parfois, l'image sur le papier est moins importante que ce que le papier lui-même fait. Le papier a une disposition souple, où disposition signifie potentiel dans un contexte. Il peut se plier et s'enrouler. Le répertoire du papier a moins à voir avec les signaux qui y sont imprimés qu'avec la manière dont il se comporte lorsqu'il est détourné de ses tâches habituelles. »¹²

Cette réflexion souligne que le papier ne se limite pas à être un simple support d'image. Il possède une matérialité propre qui influence notre perception et notre interaction avec lui. Il peut être manipulé, plié, courbé, et ainsi devenir un élément actif de l'expérience visuelle. Lorsqu'il est libéré de ses usages conventionnels, il devient un objet sculptural, : le papier devient sujet autant qu'objet de l'image. Ces images pliées témoignent d'un processus où l'imprévu de la machine (ici l'imprimante) fait émerger une image abstraite. L'imprévu caractérise une partie du geste créatif de Tillmans où les loupés en laboratoire (bourrage de l'imprimante, non nettoyage des buses) deviennent matière et potentiels éléments narratifs. Ces abstractions par l'imprévu sont un retrait nécessaire pour l'artiste pour mieux s'approcher du réel.

Maurice Merleau-Ponty évoque cette relation entre perception et matérialité : « Ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement »¹³. Cette idée met en évidence la manière dont l'image ne

12 Keller Easterling, «Toucans », in Roxane Marcoci (dir), *Wolfgang Tillmans, To look without fear*, New York, The Museum of Modern ArtMoMa, 2022, p.98. Texte original : « *Sometimes the image on the paper is less important than what the paper itself does. Paper has a pliable disposition, where disposition mean potentials within a context. It can fold and curls. The paper's repertoire has less to do with what signals are printed on it and more to do with how it behaves when released from its usual tasks.* » traduction : deepl.com

13 Concepts de « chair du monde » et « d'enroulement » développés par le philosophe Maurice Merleau-Ponty au début de son livre *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.

se donne pas immédiatement, mais nécessite une interaction, un dévoilement progressif. L'image enroulée conserve une épaisseur, un poids, une matérialité qui conditionne notre façon de la percevoir. Lorsqu'elle est déroulée, elle ne retrouve pas seulement une forme plane, mais révèle aussi les traces de son stockage, les plis, les tensions qu'elle a subies.

Florian Forestier souligne quant à lui l'importance du motif de l'enroulement en phénoménologie. Il ne s'agit pas simplement d'une métaphore, mais d'un schème permettant d'articuler les relations entre sens et réel. Selon lui, « *le réel serait l'enroulement du sens à condition que celui-ci soit heurté* »¹⁴. Cela signifie que le sens ne se déploie pas de manière linéaire, mais se forme à travers des tensions, des résistances et des interruptions lorsqu'il rencontre le réel. La confrontation entre le sens et le réel permet de faire émerger une nouvelle perception, une nouvelle compréhension. L'image enroulée devient ainsi une métaphore de cette dynamique. Elle n'est pas immédiatement présente dans sa totalité, mais nécessite un geste de dévoilement, une tension entre le visible et l'invisible, entre ce qui est caché et ce qui se révèle. Cette réflexion met également en lumière la manière dont l'image enroulée interagit avec le spectateur, jouant sur l'attente et la révélation progressive du contenu visuel.

Le photographe français, Marc Antoine Garnier, au contraire, présente des images de nuages dans sa série *Colonnes* en 2021 enroulées face visible. Ces œuvres, à la fois photographiques et sculpturales, jouent sur la dualité entre le fond (les nuages, symboles d'éphémérité et de légèreté) et la forme (l'enroulement, qui donne à l'image une présence physique et architecturale). Les photographies enroulées deviennent ainsi des objets hybrides, évoquant tour à tour le marbre, la peau ou les veines, tout en conservant une dimension céleste grâce à leur sujet. Michel Poivert dans *Contre-culture dans la photographie contemporaine* montre que le rouleau est à la fois « la structure architecturale classique de la colonne – support autant qu'ornement – se trouve ainsi convertie en une évocation céleste,

14 Florian Forestier, entretien réalisé par Étienne Besse, *Implications Philosophiques*, 2017 [En ligne], 22 mai 2017, consulté le 10 février 2025. URL : <https://www.implications-philosophiques.org/entretien-florian-forestier-le-reel-et-le-transcendantal-22/>

comme si le vide venait prendre la place du plein. »¹⁵ Le spectateur déambule entre ces images devenues objets, entre ces ciels devenus matière.

Figure 9: GARNIER, Marc Antoine, *Colonnes*, 2021, ensemble de photographies enroulées, 110 × 65 cm, impression sur papier Ilford. Vue d'exposition, Galerie Bacqueville. URL : <https://www.marcantoinegarnier.com/colonnes.html>

Par ce geste, Marc Antoine semble figer le passage du temps dans ces colonnes, où se jouent de subtiles variations de lumière et de texture. Ce travail fait écho aux recherches sculpturales d'Eva Hesse, notamment à son œuvre *Repetition Nineteen III*. Eva Hesse explore la répétition à travers des formes n'étant jamais totalement identiques. Ses modules en fibre de verre, translucides, s'opposent à la rigueur minimaliste des colonnes de Marc Antoine. Une autre résonance entre les deux œuvres réside dans la souplesse de leur installation. Hesse ne

15 Michel Poivert, *Contre-culture dans la photographie contemporain*, édition Textuel, 2022, p.167.

fixait pas de disposition définitive pour ses sculptures, laissant place à une réinterprétation à chaque exposition. De même, les *Colonnes* de Marc Antoine, en jouant sur la matérialité et la perception du temps figé, suggèrent une instabilité, une transformation potentielle. Enfin, toutes deux interrogent la fragilité de la matière et de l'image, Hesse acceptant l'altération progressive de ses sculptures éphémères, tandis que Marc Antoine fige un ciel mouvant dans une structure matérielle, tout en conservant l'idée d'un passage du temps inscrit dans ses formes.

Figure 10: HESSE, Eva, *Repetition Nineteen III*, 1968, fibre de verre et résine polyester, 19 éléments, dimensions variables. Collection du Museum of Modern Art (MoMA), New York. © 2025 Estate of Eva Hesse. Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zurich.

L'enroulement de l'image dans mon travail en atelier participe à ce double jeu entre la visibilité et l'invisibilité. Dans son atelier, d'une certaine manière, tout est à la vue de soi, on connaît chaque recoin de notre atelier comme prolongement de notre pensée, malgré que certaines images sont stockées dans des rouleaux, d'autres au fin fond d'un placard.

La « mise en rouleau » de certaines images participe à une mise en scène de l'image. On choisit une partie que l'on va partager avec un public, rendre visible. La forme du rouleau contraint également l'image passant d'une surface plane à une surface en rotation, voire à un objet sculptural. Le spectateur s'il souhaite découvrir l'image en entier doit pouvoir manipuler l'image ou pouvoir se déplacer, en faire le tour, sinon des zones d'ombres persistent, laissant une part de hors-champ et de potentialité.

Figure 11: VUAROQUEAUX, Eloïse, *Prise de vue latente sur l'enroulement entre atelier et exposition*, janvier 2025

Dans la continuité d'une image qui semble s'enrouler sur elle-même, certaines photographies paraissent glisser du mur, comme si elles cherchaient à échapper à leur support. Elles se décrochent, se replient, oscillant entre adhésion sur le mur et chute, avant de menacer de tomber au sol. Cette tension entre fixité et mouvement se retrouve dans le travail d'Aurélie Pétreil, présenté à la galerie Ceysson et Bénétière en 2025, où l'image semble constamment en équilibre précaire, interrogeant les limites de sa propre matérialité. Ces expérimentations spatiales et formelles invitent à repenser la photographie non plus comme un objet figé, mais comme une entité en mouvement, en dialogue constant avec son environnement. Cette forme de décrochage de l'image sur mur évoque une certaine fluidité et fragilité dans le processus.

Figure 12: PÉTREIL, Aurélie, *Chambre 104*, 2018, impression directe sur tôles microperforées. Vue d'exposition à la Galerie Ceysson & Bénétière (Saint-Etienne), 13 décembre 2024 au 1 mars 2025.

3. Environnement et espaces de l'atelier

3.1 La table de travail et l'atelier

Le mobilier peut être perçu comme une empreinte de l'atelier transposée dans l'espace d'exposition. La trace est ici envisagée comme un déplacement d'un objet d'un espace à un autre. Ce déplacement entraîne une reconsidération de la place de l'objet, ici le mobilier, dans l'espace d'exposition. L'objet change de contexte, quittant l'atelier pour être réinscrit dans l'espace d'exposition. La table est un élément de travail présent dans le quotidien du photographe où il pense son projet, étale ses expérimentations et agence ses images entre elles. La table est un objet du quotidien dans l'acte créatif. Dans un lieu d'exposition, la table peut devenir un support de monstration où le photographe montre ses recherches dans ses carnets et ses brouillons mais également ses tirages, ses éditions.

En muséographie, les surfaces horizontales sont dédiées aux documents et aux petits objets. Les surfaces verticales sont réservées aux œuvres ou aux documents ayant acquis une valeur artistique. On assiste donc à un basculement entre deux fonctions : création et monstration. La table change de statut, mais rappelle indirectement aux spectateurs l'atelier et l'espace de travail. La table permet, dans le même temps, de repenser la place du regardeur dans l'espace. Sa vision n'est plus verticale, mais inclinée vers le sol, surplombant la table. Les éléments posés sur la table restent souvent mobiles, les éléments sont recouverts entre eux, ils se chevauchent. La table induit une forme de stratification des éléments et de la pensée.

Wolfgang Tillmans conçoit différentes manières de présenter son travail dans son accrochage notamment à travers la constellation. Entre l'hiver 2004-2005, il met au point un nouveau display¹⁶ en utilisant des tables en bois. Il expose son travail *Truth Study Center* à la

16 Dans le champ de l'art, le terme de *display* désigne l'acte d'exposer voir Chiara Rubessi, « *Display* d'exposition et spatialisation de la photographie », *Focales* [en ligne], n°4, 2020, mis en ligne le 1er décembre 2020, consulté le 22 septembre 2024. URL : <https://journals.openedition.org/focales/2086>.

galerie Maureen Paley à Londres en 2005. Il présente des photographies, des articles de presse, des textes sur le VIH en Afrique du Sud, des minéraux sous plaque de verre sur 16 tables en bois. L'historien Tom McDounough montre que :

« la politique de ces tables ne réside pas dans les éléments individuels, mais dans les espaces qui les relient et les séparent, dans l'intervalle qui offre au spectateur une marge de liberté pour observer un monde "surreprésenté" »¹⁷.

La table permet ainsi de reconsidérer la vision du spectateur, en favorisant une lecture horizontale de l'image, semblable à celle d'un livre. Le spectateur circule librement dans l'espace, passant d'un élément visuel à un autre.

Pour Tillmans, la table fonctionne comme une extension de son atelier :

« ses propres établis et sols de studio, sur lesquels il disperse souvent, sélectionne et édite ses tirages, compose ses mises en page non linéaires et positionne ses maquettes d'exposition, dans un processus de travail résolument ouvert »¹⁸

Ce dispositif prolonge une réflexion sur la manière dont les images s'organisent, non pas comme un ensemble figé, mais comme une constellation de fragments. Dans *Truth Study Center*, l'accumulation de documents produit un effet de saturation visuelle. Les images côtoient des textes, des coupures de presse et des objets, tissant une réflexion sur la construction de la vérité dans un monde façonné par les médias. Ce qui importe n'est pas tant chaque élément pris individuellement, mais les liens qui les relient, la manière dont ils entrent en résonance ensemble. La vérité n'est plus une donnée unique et incontestable, mais un processus mouvant, fait de tensions et de négociations entre les éléments. Tillmans multiplie les images et confronte les documents entre eux en les juxtaposant pour susciter une réflexion sur les images d'actualité.

17 Roxane Marcoci (dir), *Wolfgang Tillmans, To look without fear*, MoMa, 2022, p.30, texte original : « the politics of these tables lies not in the individual elements, but in the spaces that connect and separate them, in the interval that offers the viewer a margin of freedom to observe an 'over-represented' world ».
traduction : deepl.com

18 *ibid.*, p.29, texte original : « his own workbenches and studio floors, on which he often scatters, selects and edits his prints, composes his non-linear layouts and positions his exhibition models, in a resolutely open-ended work process. », traduction : deepl.com

Figure 13: TILLMANS, Wolfgang, *Truth Study Center*, 2005, vue d'installation à la galerie Maureen Paley, Londres, du 6 septembre au 8 octobre 2005. URL : <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/wolfgang-tillmans-at-maureen-paley-london-17694/3>

Cette conception du *Truth Study Center* par Tillmans, où la table fonctionne comme une extension de son atelier et un espace d'interaction entre images et textes, s'inscrit dans une réflexion plus large sur la matérialité du support et la manière dont il influence notre perception. En disposant ses œuvres sur des surfaces planes, il inscrit son travail dans une approche où l'image n'est plus un objet figé à contempler frontalement, mais un élément à explorer par le regard et par le déplacement physique du corps dans l'espace. À noter que dans d'autres expositions, les documents sur les tables dialoguent également avec des images accrochées sur les murs.

L'horizontalité de la lecture induite par la surface plane de la table fait référence à un concept développé par Léo Steinberg : *The Flatbed Picture Plane*¹⁹ (le support du plan du tableau). En s'opposant à la vision moderniste de Clement Greenberg, Steinberg introduit un basculement de la forme tableau à la forme table dans la peinture, s'appuyant sur le travail de Rauschenberg et de Dubuffet. Pour Steinberg, ce basculement n'est pas une traduction physique dans l'espace d'un plan à l'autre, mais une « *interpellation psychique de l'image*,

19 Léo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, nouvelle édition, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

son mode de confrontation imaginative. Pour [lui] ce basculement du plan vertical à l'horizontal traduit le changement le plus radical qui soit de l'idée du sujet en peinture, un glissement de la nature à la culture». Autrement dit, alors que la peinture traditionnelle (associée à une position verticale) tendait à représenter un monde naturel et organique, le passage à une disposition horizontale introduit une nouvelle logique, celle de la culture et du travail humain. L'image devient un espace d'accumulation, d'assemblage, où les éléments sont agencés de manière plus conceptuelle et fragmentée. Dans le travail de Rauschenberg, « *l'horizontalité constante a pour vocation de faire symboliquement office de litière, d'établi de travail ou de cerveau incorporant des données* »²⁰. Ces œuvres fonctionnent comme des surfaces de collecte où se superposent des objets, des images et des traces du quotidien. La toile devient ainsi un lieu d'interaction, un espace mental qui absorbe et organise des données, comme un cerveau en action. En accrochant son lit au mur, il crée une contradiction avec la fonction initiale de l'objet.

Cette approche apporte une nouvelle appréhension de l'espace d'exposition, où la table devient un lieu de convergence entre le processus créatif, la monstration et l'interaction avec le spectateur.

Briony Fer consacre le second chapitre de son ouvrage²¹ à la «table de travail» en prenant appui sur les *studioworks* de l'artiste Eva Hesse. Il s'intéresse aux liens qu'entretiennent les artistes avec la pratique de l'atelier et plus particulièrement au statut trouble des objets dans leur passage de l'atelier à l'espace d'exposition. Cette transition questionne la nature des objets créés : sont-ils des documents de travail, des fragments de recherche ou des œuvres à part entière ? Paul Valéry semble apporter une réponse dans cette proposition : « *et pourquoi ne pas concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art* »²². Il existe un lien indéniable entre la table de travail et la délimitation du carré de fouille archéologique reproduit. Lee Lozano, artiste américaine (1930-1999), exprime ce

20 Léo Steinberg, « Le support du plan du tableau (*The Flatbed Picture Plane*) », extrait de *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, Oxford University Press, 1972, p.3.

21 Briony Fer, *Eva Hesse : Studiowork*, New Haven, Yale University Press, 2009, p.240.

22 Paul Valéry, « Mon Buste » (1935), dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1960, p. 1362.

rapprochement : «Ma table contient des strates (comme un site géologique) qui, après un examen, racontent l'histoire». La table de travail devient ainsi un espace de mémoire et de révélation, où s'accumulent, se superposent les traces du processus créatif. Chaque couche témoigne d'une étape, d'une expérimentation.

Dans le travail de Laura Lamiel, on retrouve cette conception de la table de travail comme une table restituant une fouille archéologique. Dans son œuvre *Forclose* (2017), elle présente une table à double lecture. Sous la table était disposé un miroir à la même taille que le plateau de la table.

De nombreux documents étaient disposés sur le plateau supérieur comme des rouleaux, des

Figure 14: LAMIEL, Laura, *Forclose*, 2017, vue d'exposition au Centre régional d'art contemporain (CRAC) de Sète.

tissus brodés, des carnets de recherches blancs liés par du fil métallique. Dans le reflet du miroir, sous la table, on observait l'envers en rouge. Des dos de carnets, des dessins, des photos de bouche en rouge, un gant brodé, du papier ficelé. De longs fils rouges couraient entre le dessous de la table et le miroir.

Cette dualité entre visible et invisible, recto et verso, évoque les *studioworks* d'Eva Hesse, ces objets hybrides trouvés dans son atelier après sa mort, qui interrogent la frontière entre recherche artistique et œuvre achevée. Au décès de l'artiste, des travaux sont trouvés dans son atelier, les *studiowork*. Le statut de ces objets restent troubles: sont-ils des travaux préparatoires à une œuvre ou des œuvres en tant que telles ? Ces objets hybrides, ni complètement œuvres ni fragments d'expérimentation, interrogent la frontière entre la recherche artistique et la production d'une forme achevée. Ils révèlent le processus de travail de l'artiste et permettent une lecture en strates de sa création.

Figure 15: BOCHNER, Mel, *La table d'atelier* d'Eva Hesse, vers 1968–1969, photographie argentique noir et blanc.

La table devient à la fois objet de monstration et espace de travail en fonction du contexte. La table de travail est souvent associé à un mur de travail, un mur de recherche et d'image. Un dialogue s'opère entre la table et le mur. Cette relation entre la table et le mur, entre espace de travail et espace de présentation, se retrouve dans de nombreuses pratiques artistiques. Les artistes s'en servent pour faire dialoguer recherche et exposition, manipulation

et mise en forme. L'œuvre de Batia Suter illustre bien cette dynamique à travers des dispositifs variés qui font évoluer ses images dans l'espace. L'œuvre de Batia Suter explore de multiples agencements d'une même œuvre à différents stades de sa réflexion, à travers diverses modalités d'apparition. En 2004, elle expose une première version de *Parallel Encyclopedia*, encore en cours d'élaboration, au centre d'art Nijmegen, aux Pays-Bas. Elle accroche ses images en noir et blanc du sol au plafond dans l'espace, reprenant ainsi la disposition du livre qu'elle est en train de créer en sélectionnant ses images pour l'exposition. Cette approche spatiale transpose la logique du livre en un dispositif d'exposition, offrant une vision fragmentée et en expansion de son travail. Deux ans plus tard, en 2006, elle opte pour un dispositif linéaire, où ses livres sont disposés sur une table, ouverts sur des doubles pages précises. Ce changement de dispositif met en avant la phase de recherche, soulignant comment les images se connectent entre elles. Les œuvres ne sont plus figées dans une forme stable. Elles évoluent à chaque nouvelle monstration, modifiant ainsi leur sens et la manière dont elles sont perçues. L'espace d'exposition devient alors un terrain d'expérimentation où les images se recomposent en permanence.

Composée de panneaux en bois, en tôle perforée et en verre, l'installation *Table Simulation* d'Aurélié Pétrel rassemble un corpus varié incluant esquisses, tirages, maquettes, sculptures et vidéos. Ce projet s'articule autour de la notion de simulation, explorant les dynamiques physiques de la formation du relief à son interprétation architecturale. Inspirée de son précédent projet *Table Partition* (2015), cette installation marque une évolution dans sa démarche. Pour la première fois, elle intègre des œuvres d'autres artistes au sein de son dispositif. Après une première activation, l'installation est laissée temporairement vide, mettant en évidence l'autonomie de la structure. La table ne dépend plus des images qu'elle accueille : elle acquiert sa propre existence par son architecture, devenant une œuvre en elle-même. Aurélié Pétrel réinvestit le dispositif avec *Table Simulation #2*. Ce second temps d'activation traduit huit mois de recherches et de prises de vue, restitués sous forme d'impressions sur différents supports et de tirages. Certaines de ces images sont exposées à

même la structure, tandis que d'autres sont conservées dans des boîtes d'archives, introduisant une approche modulaire et performative de l'exposition.

Au-delà de la simple monstration, *Table Simulation* interroge les modes de conservation, de manipulation et d'activation des œuvres. L'artiste met en scène le travail des régisseurs et des commissaires du FRAC Centre Val de Loire, documentant le déplacement des œuvres, l'ouverture des caisses, et l'ensemble des gestes techniques liés à la collection. Cette mise en visibilité transforme ces actions en une véritable chorégraphie, où les processus de travail deviennent un matériau artistique à part entière. La table devient alors un espace de réflexion, où des connexions se créent entre différents types d'images. L'artiste adopte ainsi un rôle proche de celui d'un curateur, orchestrant un dialogue entre les œuvres et leur agencement.

Figure 16: PÉTREL, Aurélie, *Table Simulation #00*, du 26 janvier au 5 mars 2016, vue d'exposition à l'Ecole Nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB), © Aurélie PétreL. URL : <https://galeriedomus.univ-lyon1.fr/2016/01/aurelie-petrel-simulation/>

Dans l'atelier, les livres ne sont pas de simples objets posés sur des étagères. Ils structurent l'espace au même titre que les matériaux. Ils s'accumulent, s'empilent, se feuilletent, laissant parfois leurs pages ouvertes sur une idée en suspens. Ils font partie du travail dans l'atelier, comme une mémoire active qui alimente la réflexion et le geste. Certains artistes les considèrent comme des outils au même titre que les matériaux qu'ils manipulent. Le livre devient un espace de dialogue, une matière à penser, un déclencheur d'images. Dans ma pratique le livre a une place prédominante. À la fois source d'inspiration, matière poétique, il me permet de créer mentalement mes images que je vais ensuite chercher à créer plastiquement. Transposer des livres dans un espace d'exposition permet de partager des connaissances théoriques et visuelles avec le spectateur.

Ce rapport aux livres dépasse souvent l'atelier pour s'inscrire dans la mise en scène même de l'œuvre. Le concept de la *table of curator* permet d'observer comment certains artistes exposent les ouvrages qui ont nourri leur pratique, les intégrant à leurs installations comme une manière de donner à voir les strates intellectuelles de leur création. La présence de livres dans un espace d'exposition permet également d'ouvrir des pistes de réflexion critique au spectateur, de continuer à explorer le thème de l'exposition. Montrer le livre comme outil de réflexion dans l'exposition permet de montrer le processus, le travail de l'artiste.

Par exemple, Antoine d'Agata, lors de son exposition au Centre Pompidou, a réalisé une boîte d'archives²³ contenant ses images, à taille humaine. Sur l'un des côtés de cette boîte, il a disposé une partie de sa bibliothèque personnelle, mêlant des références philosophiques, des romans et des ouvrages théoriques sur l'image. En exposant ces livres, il dévoile une partie de sa pensée au spectateur, révélant comment il établit des liens entre des concepts philosophiques et ses propres images.

Thomas Hirschorn expose le *Bataille Monument* à la Documenta 11 à Cassel en Allemagne (2002). Il montre comment le livre peut quitter les étagères de l'atelier pour devenir un élément central d'une œuvre collective et critique. Dans cette installation monumentale, une bibliothèque entière consacrée à Georges Bataille est mise en scène au cœur

²³ Idée développée dans la partie II.4, p.90.

d'un espace habité et conçu en collaboration avec les habitants de Cassel. Les livres deviennent matière à penser le monde, à partager, à échanger. En ce sens, le *Bataille Monument* opère une sorte de déplacement de l'atelier vers l'espace public. Il révèle ce qui se joue en coulisses, les strates intellectuelles d'une œuvre, les lectures fondatrices, les conflits de pensée. Le spectateur est invité non pas à consommer une œuvre finie, mais à entrer dans le processus, à prendre place dans un atelier élargi, vivant, traversé par les idées.

3.2 A l'atelier : des images au sol

Le concept de la table, en tant qu'espace de travail et de monstration, peut être étendu au sol. Les images sont étalées à même le sol, créant ainsi une nouvelle relation entre l'œuvre, l'espace et le spectateur. Cette disposition horizontale radicalise l'idée de dé-hiérarchisation déjà évoquée avec la table. En posant les images au sol, on les rapproche du regardeur, qui doit se pencher, s'accroupir ou même marcher autour d'elles pour les appréhender. Cette posture active transforme la manière dont le spectateur interagit avec les œuvres, brisant la distance traditionnelle imposée par l'accrochage mural. Pour reprendre le concept de Leo Steinberg, le display d'exposition importe peu sur la forme de l'agencement : sur un mur, sur un plateau, au sol dans une vitrine. L'important réside dans l'allusion faite au plan de travail de l'artiste.

Le sol devient alors une surface où les tirages s'accumulent, les premières réalisées images sont posées par terre. Le sol devient un espace de création (cf. Pollock). Mehdi Brit et Sandrine Meats montre que :

«La table est l'espace sur lequel énormément d'activités humaines se concentrent. C'est un espace de solitude et de réflexion, mais aussi un espace de rassemblement et de relations, psychologiques et pragmatiques. Elle représente aussi pour nous une partie du sol qui s'élève. Ainsi quand on pose un objet sur une table, pour nous, c'est comme le poser sur le sol. Il s'agit d'une dé-hiérarchisation, d'une mise à l'horizontale des relations»²⁴

Exposer à même le sol entraîne une dé-hiérarchisation des images et un refus de la verticalité du format tableau au mur. Dans l'atelier, les matériaux sont posés au sol, où un tas d'autres éléments jonchent le sol. Les images se déplacent sur le sol afin de faire émerger de nouvelles formes. Le sol passe d'un espace de création à un espace de monstration. Les œuvres sont la plupart du temps posées à même le sol sans support ou socle. Claire Lahuerta souligne :

²⁴ Mehdi Brit et Sandrine Meats (dir.), *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960*, Paris, Manuella éditions, 2014, p. 123.

« Le fait que nombre d'artistes renoncent par exemple au cadre, au socle et même au mur pour présenter leurs œuvres, préférant exploiter le sol, indique selon l'auteure, un revirement manifeste. C'est ici le musée lui-même, avec tout ce qu'il représente, qui est discuté »²⁵.

Exposer à même le sol permet de désacraliser l'espace muséal et le statut de l'image. Thomas Hauser expose ses images par terre sur des plaques de métal en créant des installations in situ. Il travaille par fragment, où l'image au sol dialogue avec des blocs de pierre, de béton, des miroirs. Comme dans le travail de Laura Lamiel où le sol devient une surface géologique, chez Thomas Hauser le sol devient la stratification d'une mémoire. Il travaille la notion d'archive en dégradant et en fragmentant ses images par la photocopie et par la sérigraphie. Le sol lui permet de retrouver cette notion de fragmentation et une forme de fragilité dans l'équilibre des matériaux.

Figure 17: HAUSER Thomas, *Solo Show*, 2017, exposition personnelle à la galerie UN-SPACED, Paris, vue d'installation. URL : <https://www.un-spaced.com/fr/exhibitions/15-solo-show-solo-show-by-thomas-hauser/>

25 Claire Lahuerta, « La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement », *Marges*, n° 12, 2011, p. 78-87, [En ligne]. Consulté le 14 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/marges/411>

Ce dispositif entraîne une nouvelle déambulation dans l'espace et un nouveau rapport au statut de l'image pour le spectateur, il n'est pas confronté frontalement à l'image. Cela fait écho au travail de Carl Andre où les éléments sont alignés au plancher et obligent le spectateur à une déambulation non linéaire. Le spectateur envisage la matière par le corps et la marche en contournant, en étant à côté de l'œuvre. Cette manière de déambuler permet de reconsidérer l'œuvre dans l'espace et l'espace dans l'œuvre, et plus largement la spécificité du médium sculptural par l'horizontalité. Chez Hauser, la circulation semble être entravée, comme si les matériaux faisaient obstacle à toute déambulation. Le spectateur doit contourner, éviter, frôler l'œuvre pour l'appréhender.

Figure 18: METZGER Gustav, *Historic Photographs: To Crawl Into -- Anschluss, Vienna, March 1938*, 1996, vue d'installation, © Gustav Metzger.

URL :<https://www.wikiart.org/fr/gustav-metzger/historic-photographs-to-crawl-into-anschluss-vienna-march-1938-1996>

Gustav Metzger explore également ce rapport au sol dans une exposition intitulée «*Historic Photographs*»²⁶ au New Museum of Contemporary Art en 2011. Une imposante image au sol est recouverte par un drap jaune. La mise en scène force le visiteur à interagir physiquement avec les œuvres, il doit soulever la bâche jaune en se mettant au sol pour découvrir une photographie de la Seconde Guerre Mondiale. La scénographie est conçue pour susciter une expérience immersive questionnant la violence des images et la perte de la mémoire historique. De plus l'exposition comporte plusieurs installations photographiques, les images sont partiellement ou totalement obscurcies par des éléments comme des briques cassées, des blocs de béton, ou encore des rideaux de bambou.

De la table et du sol de l'atelier à celui de l'exposition, on retrouve ce même refus de hiérarchie des éléments. Ce passage à l'horizontale remet en question les normes de monstration des images. Le sol devient un espace de renversement, où l'image devient matière, et où l'exposition devient une expérience à vivre physiquement.

26 « *Historic Photographs* » a été conçue par Gustave Metzger depuis le début des années 1990. URL : <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/1389>

4. La place du document comme trace du processus créatif

4.1 L'atelier comme espace libre de recherche

Certains artistes exposent des tirages en cours de développement, des planches-contact, des notes et des archives, transformant ainsi le musée en un espace de recherche et de réflexion, à l'image d'un atelier ouvert.

La phase de recherches où le photographe accumule des documents de natures différentes, sur des supports variés témoigne de sa pensée à vif, en construction. La forme constellaire semble être une forme privilégiée pour exposer ses recherches. En effet, le document devient image, devient matière. L'image est mise en réseaux dans un ensemble où un dialogue poétique émerge. Édouard Glissant évoque le développement d'une pensée du tremblement²⁷.

La pensée du tremblement surgit de partout [...] Elle nous préserve des pensées de système et des systèmes de pensée. Elle ne suppose pas la peur ou l'irrésolu, elle s'étend infiniment comme un oiseau innumérable, les ailes semées du sel noir de la terre. Elle nous réassemble dans l'absolue diversité, en un tourbillon de rencontres. Utopie qui jamais ne se fixe et qui ouvre demain, comme un soleil et un fruit partagés²⁸

Ce terme amène à refuser toutes les catégories de pensées impériales, toute pensée qui s'organise pour mettre en ordre le monde. La pensée du tremblement est une pensée instinctive, une pensée utopique. A travers cette pensée, il convoque une nouvelle manière de concevoir un musée en décolonisant le regard porté sur les œuvres.

L'atelier devient un lieu propice à l'archivage des images de projets antérieurs, à venir, en cours de réflexion. L'atelier propose également une réflexion sur l'archive non pas comme un stock figé, mais comme un matériau vivant, susceptible de renaître sous de nouvelles formes. *Peeggy Saule, dans L'atelier poétique, évoque que : « les fragments d'images*

27 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, Folio, 1993

28 Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Gallimard, 2005.

photographiques sont remontés ensemble, dans un nouvel ordre, un ordre à la fois irrationnel et subjectif ²⁹».

Figure 19: TUERLINCKX Joëlle : *Planche d'atelier 6/16 – série Pauvres Sujets / gold*, 2016. Technique : collage sur papier doré, cadre en aluminium. Galerie nächst St. Stephan, Vienne. © Joëlle Tuerlinckx

C'est ce que met en œuvre Joëlle Tuerlinckx dans sa série *Pauvres Sujets / gold*, et plus particulièrement dans *Planche d'atelier 6/16* (2016), un collage sur papier doré, encadré. L'œuvre présente un agencement d'éléments hétérogènes, extraits d'images, de formes géométriques, de fragments textuels organisés comme une planche-contact ou une cartographie mentale. Tuerlinckx y donne à voir non pas une œuvre finalisée, mais un état de travail, une pensée plastique en devenir. Le titre *Planche d'atelier* semble nous indiquer qu'elle récupère des fragments d'images ou de dessins dans son atelier pour les assembler. La planche évoque également le travail d'Aby Warburg à travers les 80 planches qu'il créa dans *Atlas Mnemosyne* (1920) dont le but était de créer une nouvelle lecture de l'histoire de l'art

29 Peggy Saule, « L'atelier poétique », *Entrelacs* [en ligne], n°7 | 2009, mis en ligne le 1er août 2012, consulté le 2 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/187> .

non plus historique mais thématique. A la manière de Michel Foucault, Warburg crée une *archéologie du savoir visuel* ³⁰. Physiquement, l'atlas consistait en de grandes planches de bois recouvertes de tissu noir sur lesquelles Warburg épinglait des reproductions d'œuvres d'art, qui changeaient au gré de ses réflexions. On retrouve cette même approche dans le travail de Tuerlinckx, où le temps de la production, de l'accumulation, du stockage et du réemploi semble s'étirer, révélant la durée du processus créatif en atelier et la stratification progressive de la pensée.

Figure 20: Photographie d'inconnu, *Bibliothèque d'Aby Warburg*, Photographie en noir et blanc de l'atlas historique illustré « Mnémosyne » à la bibliothèque des sciences culturelles de Warburg

30 Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969.

Figure 21: VUAROQUEAUX Eloïse, *Planche de recherche "ENTRE-deux"*, collage de fragments textuels et visuels, peinture, impressions, croquis et annotations manuscrites (vue d'atelier), juin 2025.

Dans l'atelier, j'ai réalisé trois planches compilant les 6 mois de recherches. Les documents, les textes philosophiques, poétiques deviennent une matière plastique. Le collage permet de rendre compte de la stratification de la recherche, les éléments se superposent, s'entrecroisent. La présence de fragments hétérogènes, de zones recouvertes de peinture rose vif, de soulignements à la main et de collages, évoque une pensée en chantier, une pensée du tremblement. Le terme central, « ENTRE-deux », souligne la position de cette recherche, entre création et exposition, pensée et production, texte et image. Ces recherches mettent en avant le concept de papillonnement mis en avant par Eric Laniol :

« Le papillonnement est cette attitude singulière qui multiplie les expériences, se saisit puis se dessaisit des sujets et des images rencontrées, réfute l'achèvement et le programmatique et accepte de folâtrer dans des genres annexes. »³¹

31 Eric Laniol, *Brouillons, papillonnements, dérives : une multitude en acte*, Thèse de doctorat Art Plastiques. (sous la direction de Jean-Louis Flecniakoska), Université de Marc Bloch (Strasbourg), 2001.

4.2 Exposer les erreurs, les expérimentations

L'atelier est perçu comme un espace où l'expérimentation permet de faire émerger un acte créatif. Les expérimentations témoignent d'une œuvre en création, en cours. Les tests, les erreurs sont gardés et constituent une partie immergée de l'œuvre. Elles restent pour la plupart du temps dans l'atelier, n'étant pas considérées comme « œuvres ». Néanmoins, les erreurs constituent des fragments de l'œuvre. Peggy Saule décrit ces erreurs comme participant à la mémoire du processus créatif :

«Ce sont les ratés, les petits bouts de photographie qui dépassent, les angles qu'il faut arrondir, les courbes qu'il faut aiguiser. Il manipule le papier photographique avec une telle habileté et précaution qu'on dirait que se joue, entre ses doigts, l'histoire d'un peuple.³² »

Cette vision contemporaine s'oppose radicalement aux préceptes de Baltasar Gracián qui affirmait en 1647 :

«Que tout habile maître se garde bien [...] de laisser voir les ouvrages en embryon [et] qu'il apprenne de la Nature à ne point les exposer, qu'ils ne soient en état de paraître, parce que tous les commencements sont défectueux.»³³

L'atelier libère la pensée, permettant des explorations hors du cadre traditionnel de l'œuvre. La création incessante permet d'aboutir un objet à la suite de nombreux tests. Le processus créatif s'apparente en réalité à une dynamique permanente de transformation, comme l'exprime cette analyse :

« Cela revient à dire que l'émergence d'une idée ou d'une pensée, en tant qu'elle est une forme formante, exécutée sur des supports de nature différente (dessins préparatoires sur papier, maquettes sculptées, ébauche picturale sur toile), repose sur la destruction d'idées antérieures. Ce matériel préparatoire aux œuvres d'art porte, en outre, dans un certain nombre de cas, les traces de ces transformations effectuées dans un mouvement incessant d'anéantissement et de germination.

»³⁴

32 *ibid.*, p.47

33 *ibid.*

34 Eric Pagliano, *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du musée Fabre*, Courtrai, Snoeck Editions, 2013

Aujourd'hui, de nombreux artistes revendiquent au contraire l'exposition de leur processus créatif, erreurs comprises. Ce renversement pose une question fondamentale : en montrant les coulisses de la création, légitime-t-on l'œuvre finale ou donne-t-on à voir une vérité plus profonde sur l'art lui-même ?

Le duo de photographes Adam Broomberg et Olivier Chanarin dans la série intitulée *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* (2013) exposent des bandes tests de tirages argentiques selon différents temps de poses sous l'agrandisseur. Kodak produisait une pellicule basée uniquement sur les peaux blanches. Ils ont récupéré des pellicules périmées de 1970 pour dénoncer le racisme de la marque, en se rendant au Gabon pour produire des images remettant en cause ces standards d'exposition. Ici, les tests et les erreurs ne sont plus de simples étapes techniques, mais un moyen de contestation, révélant les inégalités intégrées dans les outils visuels.

Figure 22: BROOMBERG Adam, CHANARIN Oliver, *Strip Test 4*, 2012.

Technique : tirage argentique noir et blanc, credit: PRESS). URL:

<https://www.wallpaper.com/art/the-dark-side-of-photography-broomberg-chanarin-uncover-uncomfortable-truths>

Tillmans explore également les erreurs dans son expérimentation. Il travaille autour des erreurs générées par les imprimantes dans son projet *Paper Drop*. Au lieu de nettoyer les rouleaux, il enregistre sur le papier la trace de l'encre en conservant les sels d'argent sur le papier. Le papier devient une auto-empreinte d'un processus portant les traces d'un résidu. Des formes abstraites émergent ressemblant à des toiles picturales. Ce geste possède pour lui, une dimension politique.

L'erreur fait naturellement partie de l'expérimentation dans l'atelier. Des choses émergent, certaines seront gardées et améliorées, d'autres seront abandonnées, stockées, et peut-être réutilisées dans un autre projet. L'atelier devient un lieu de tentatives où il est possible d'échouer, de recommencer et d'abandonner pour y revenir plus tard.

Dans un entretien Pierre Leguillon précise :

« Je ne considère pas ces accumulations d'images ou d'objets comme des erreurs, mais comme un terrain sur lequel quelques chose va peut-être pousser un jour, même s'il peut rester en jachère pendant longtemps. Ce n'est pas grave. [...], l'important, c'est que ça circule, que ça se déplace, que ce soit manipulé. Il faut donc créer du désordre. »³⁵

Finalement, ces accrochages empruntés à l'atelier instaurent une logique de juxtaposition, où des images de natures diverses coexistent sans hiérarchie apparente. Elles ne sont plus classées, ordonnées ou isolées, mais présentées comme des fragments, des matières à penser. Comme sur un mur d'atelier, les images se croisent, se recouvrent, se répondent, laissant au regardeur la liberté de tracer ses propres parcours. L'exposition prolonge ainsi les gestes de l'atelier : tester, déplacer, superposer, sans chercher à figer. Elle devient un espace de travail, un terrain d'expérimentation plastique et poétique.

35 Iiena Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec, Valérie Mavridorakis, *Faire faire faire et ne pas faire. Entretiens sur la production de l'art contemporain*, entretien « La main en question » avec Pierre Leguillon, Genève, HEAD – Les presses du réel, 2021, p. 284.

II. L'ATELIER EN SUSPENS, UN ESPACE INTERMÉDIAIRE

1. Œuvre en devenir, en mouvement

1.1 Un lieu de création pour une œuvre inachevée

Les artistes d'aujourd'hui ne se contentent plus d'utiliser les matériaux et les codes de l'atelier. Ils réfléchissent également aux fonctions même de cet espace personnel de création : l'atelier est-il encore un lieu intime de recherche où se réalisent les œuvres ou est-il déjà un lieu d'exposition réservé à un public d'initiés ? A partir de ces questionnements, se pose également la place de l'artiste d'aujourd'hui : est-il permis de tout montrer, d'exposer tous les processus et les étapes de création d'une œuvre en train de se faire, ou bien l'artiste doit-il encore réserver l'espace de l'atelier à ses dispositifs non finis ou pas encore montrable à un large public ? L'espace de l'atelier, espace de création, de travail et d'interrogation, met ainsi en tension le statut de l'œuvre exposé tout autant que la situation de l'artiste et des procédés artistiques utilisés.

Dans une exposition, les œuvres jouant les codes de l'atelier sont parfois qualifiées d'œuvres inachevées. L'inachèvement semble intimement lié au monde de l'atelier, car ce qui se crée sont des œuvres en devenir, non-finies, entreposées ou en attente. A l'inverse, ce qui serait accroché et montré, relèverait, de manière académique, d'une forme achevée (ou tout au moins d'un processus créatif abouti). Ce paradoxe entre achevé/inachevé permet de reconnaître, à grands traits, ce qui appartient au musée en opposition à ce qui caractérise l'univers de l'atelier. Cependant, ces termes sont réducteurs. Ils figent, bien souvent, l'œuvre dans le temps et dans l'espace. Dès lors, les spécificités de l'œuvre pourraient être qualifiées d'instables, ou bien même d'œuvre mouvante. Ce déplacement permet à l'œuvre d'appartenir tout autant aux champs de l'atelier qu'à celui du musée, d'être ni l'un ni l'autre, de jouer sur la frontière entre les deux. Paul Klee, y fait déjà référence dans *Théorie de l'art moderne* :

« Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager
comme genèse, comme mouvement »³⁶

Dans cette perspective, la forme n'est pas d'emblée acquise et finie. Elle est sans cesse en mouvement, même lors de son exposition publique. La théorie inachevée³⁷ d'une œuvre permet de mettre en mouvement la pensée créative de l'artiste. Le caractère en mouvement témoigne d'une certaine hésitation, d'une fragilité faisant émerger une œuvre furtive dans un lieu propice à la création, qui pourrait davantage se rattacher au monde de l'atelier.

Cette dimension peut se matérialiser dans l'exposition par une forme de latence de l'œuvre. L'œuvre semble attendre, être au repos, attendant un phénomène d'activation. Elle semble prise au piège dans un non-temps, un entre-deux où elle n'est ni tout à fait atelier ni tout à fait musée. On pourrait dès lors qualifier l'œuvre en constante composition et, dans le même temps, en exposition permanente. Le critique d'art Brian O'Doherty évoque une zone intermédiaire :

« Tandis qu'une œuvre est travaillée, les autres, achevées ou inachevées, sont en attente dans une zone intermédiaire, empilées l'une sur l'autre en une sorte de collage de temporalités compressées.

Toutes sont au plus proche de leur source de légitimité, l'artiste. Tant qu'elles demeurent dans l'orbite de l'artiste, elles sont susceptibles d'altération, de révision, et donc potentiellement inachevées. Elles sont placées, et avec elles l'atelier, sous le signe du processus : c'est lui qui détermine le temps propre de l'atelier ; bien différent du temps étale, blanc, toujours conjugué au présent, qui est celui de la galerie. Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités

»³⁸

L'œuvre inachevée incarne ainsi une liberté créative, proche de l'espace intime de l'artiste. Elle échappe aux catégories traditionnelles de l'art (fini/non fini, atelier/musée) pour exister dans un espace intermédiaire, où le processus prime sur le résultat. Elle invite aussi le spectateur à participer à sa genèse, à imaginer ce qu'elle pourrait devenir, à en saisir toute la

36 Paul Klee, *La Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio essais, 1998

37 Isabelle Daunais. La théorie inachevée. *Liberté*, 37(4), 1995, p14-19.

38 Brian O'Doherty, « L'atelier et le cube », in *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 173.

potentialité plutôt que la finalité. En jouant sur ces limites entre atelier et musée, l'œuvre inachevée questionne également le rôle du spectateur. Celui-ci n'est plus seulement un observateur passif et contemplatif. Il participe et prend part à l'activation de l'œuvre. Il est invité à se projeter dans le processus créatif, à en comprendre les hésitations et les fragilités. Le temps semble être un caractère permettant de figer une œuvre dans une forme. Peggy Saule dans *L'Atelier poétique*³⁹ développe cette idée :

« une œuvre spontanée et sans limite de temps reste à jamais inachevée car le créateur a la possibilité de la modifier à souhait. Elle devient malléable, intemporelle et en même temps inexposable en galerie. La commande qui impose une date limite, est ce qui situe l'artiste et son œuvre dans le temps. C'est ce qui lui permet d'accepter que son travail soit imparfait et incomplet ».

Ainsi, dans ce cas, la commande apparaît comme un cadre structurant, un moyen de donner une forme achevée à l'œuvre en réponse à des attentes institutionnelles et dans une temporalité bien définie. Dans le même temps, elle impose une contrainte permettant à l'artiste de se détacher du mythe de l'œuvre parfaite, achevée, et d'accepter son état final comme une étape de travail, définie en amont dans l'atelier.

Dans l'univers de la photographie, l'œuvre semble achevée à l'occasion de la prise de vue, qu'elle soit montrée juste après ou qu'elle soit en attente d'une future exposition. On peut alors s'interroger sur son statut ou tout au moins comment elle peut être perçue comme inachevée ou encore en mouvement. C'est certainement dans ce passage, entre atelier et temps de présentation, que l'image photographique acquiert le plus son statut inachevé. Pour certains artistes, l'inachèvement semble se trouver dans le concept même du processus photographique, entre acte intime ou solitaire et exposition publique et reconnue par tous. Aurélie Pétrel parle, pour sa part, dans sa pratique artistique, d'image latente. Pour elle, la frontière entre l'atelier et l'exposition devient faible, puisque tout dans sa démarche participe au même processus d'inachèvement.

39 Peggy Saule, « L'atelier poétique », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 20 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/187>

En photographie analogique, l'image latente est un terme technique permettant de qualifier l'image avant sa révélation chimique. Aurélie Pétrel s'empare de ce concept dans sa pratique artistique même. Ce terme définit des tirages autonomes qu'elle accumule au fil de sa pratique et qu'elle réactive lors d'installation. Après avoir réalisé une première phase de prises de vue sur le terrain, Aurélie Pétrel transforme sa pratique photographique en une approche d'atelier. Elle sélectionne les images à partir de planches-contact, puis de planches de lecture, pour constituer des séries photographiques matérialisées en tirages sur papier baryté au format standard de 41,5 x 52 cm. Ces images sont ensuite déposées dans un «meuble-jachère», un meuble à archives en acier composé de boîtes, qui fonctionne comme une mémoire vive. Cette mémoire s'enrichit au fur et à mesure de ses recherches de terrain. Les images latentes se manifestent alors dans un travail plastique après un temps de repos de plusieurs mois. Le tirage baryté représente le premier stade d'activation, donnant une existence physique aux négatifs ou fichiers numériques, qui seront ensuite retravaillés dans l'atelier volume. Les images latentes sont dès lors mises en mouvement dans l'atelier. Ce mouvement entre les formes témoigne du cheminement de l'expérience et de la pensée. Cet état présuppose une conscience toujours en éveil, cherchant à saisir de possibles voies «d'activation» de ses prises de vue en fonction des rencontres, des événements.

L'image photographique est à la fois indicielle, trace d'un agencement dans l'atelier déconstruit. L'image photographique indexe une temporalité et un espace, remettant en présence, par l'image, un moment du travail qu'on ne peut plus voir. Dans sa monographie *Exagraphie*, Aurélie Pétrel fait dialoguer différents types d'images : des images dans son atelier, des gestes d'accrochages, des vues d'exposition, des prises de vue latente. Les légendes associées, souvent très détaillées, témoignent des différentes activations de l'image dans l'espace. Par exemple la prise de vue intitulée *DSC_5346*⁴⁰ imprimée sur plexiglas a été exposée dans trois contextes différents : l'image a subi ce que Pétrel appelle des itérations. L'itération se caractérise par un déplacement d'un espace à un autre par le geste de mise en

40 Benoit Brient et Aurélie Pétrel, *Exagraphie -Partitions photographiques (2003-2018)*, Les presses du réel, 2021, p.180

situation dans un lieu. La légende précise que cette image est « une prise de vue latente, intégrée à ses archives vivantes avec un numéro d’archivage »⁴¹. Dans sa monographie *Exagraphe* (2021), on retrouve de nombreuses images de documentation d’une séance de travail, en vue de la création d’une pièce. Le geste d’accrocher sur le mur caractérise ces images, où l’image tente de se déployer grâce au mouvement du corps de l’artiste. Dans cette tentative d’accrocher, on retrouve une fragilité dans l’image. Cette fragilité évoque la répétition du faire, du défaire, le passage d’un espace de production à un espace de monstration. Aurélie Pétreil parle ainsi d’une « solide volatilité du faire et du défaire entre l’atelier et le laboratoire »⁴². Le déplacement de l’atelier à l’espace d’exposition, le fait de défaire l’œuvre pour mieux la reconfigurer, participent d’un processus vivant : faire vivre l’image dans l’espace, la transformer en acte, en geste renouvelé. De plus, chaque pièce est, en son genre, un prototype ou une version possible d’un même prototype voué à tester les limites du photographique.

Figure 23: PETREL Aurélie, *Partition : Fukushima #2*, 2014, Soixante-quinze éléments, dimensions variables, vue de l’exposition Au delà de l’image, Galerie Escougnou-Cetraro, Paris, 2014 © Edouard Escougnou

41 *ibid.*, p.13.

42 *ibid.*, p.14.

1.2 La formativité en acte

Luigi Pareyson distingue «la forme formante d'une œuvre et sa forme formée, c'est-à-dire le processus qui préside à la formation de l'œuvre et le résultat matériel de l'activité formatrice»⁴³. La forme *formante* évoque le travail en cours tandis que la forme formée désigne l'œuvre sortie de l'atelier. Dans l'atelier, l'œuvre n'est jamais fixe, elle se reconfigure constamment. Elle est en formation. L'œuvre formée, bien qu'achevée, garde en elle les traces de sa formation dans de l'atelier. Par exemple, les murs gardent les traces des essais, des explorations. Patricia Ribault explique aussi ce même processus :

« donner forme est donc à la fois une mise en œuvre et une mise en déroute de ce qui est déjà, et la valeur formative dépend précisément de cette marge d'indétermination [...] qui évalue, pèse, tente, rejette, tâtonne. Si l'on prenait les choses à l'envers, on pourrait dire du concept de formativité qu'il est une allégorie bricologique ».⁴⁴

L'atelier n'est donc plus un simple espace de production mais également un espace de pensée. Chaque geste influence la pensée et inversement. Dans l'atelier les objets sont détournés de leur fonction première pour devenir matière à l'instar des *ready made*. L'atelier permet à la pensée et aux gestes de changer, de dévier, de créer de nouveaux liens.

Cette conception rejoint celle du poète Paul Valéry, qui définit le terme *poétique*⁴⁵ comme une attention particulière portée sur *le faire*, sur l'*action* plutôt que la *chose faite*. Cette approche permet de mettre en avant l'étude du processus de création d'une œuvre. Le faire artistique « peut être partiellement décrit : matériaux, outils, procédés ; réactions chimiques travaillent tout autant à la mise en forme de l'œuvre que son auteur même »⁴⁶. Le

43 Luigi Pareyson, *Esthétique, théorie de la formativité*, Milan, Paris : ULM, 2007 [1988].

44 Patricia Ribault, « Comment faire ? La technique comme pouvoir », *Technique & Culture*, n° 64, Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains, 2015. [En ligne], mis en ligne le 24 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7555>

45 Étude des potentialités inscrites dans une situation donnée, et qui débouche sur une création nouvelle

46 Iiena Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec, Valérie Mavridorakis, *Faire faire faire et ne pas faire. Entretiens sur la production de l'art contemporain*, entretien « La main en question » avec Pierre Leguillon, Genève, HEAD – Les presses du réel, 2021, p.16.

faire est « un engagement avec la matière »⁴⁷. Ce concept de *poétique* a été approfondie par René Passeron⁴⁸. Celui-ci distingue trois types de poïétique. La « poïétique formelle », qui s'attache aux différentes façons de créer et aux structures possibles d'une œuvre en fonction des éléments donnés. La « poïétique dialectique », qui analyse la relation entre l'œuvre en devenir et son créateur. La « poïétique appliquée » qui étudie les méthodes et procédés mis en œuvre lors du processus créatif. L'atelier devient à la fois un espace physique et un cadre temporel où la création prend forme. La poïétique s'arrête sur l'instant où l'œuvre émerge des mains du créateur.

47 Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, (*Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*), traduction de l'anglais par Hervé Gosselin, éditions Dehors, 2017.

48 René Passeron, *Poïétique et histoire: Espaces Temps*, 55-56, Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales, sous la direction de Christian Delacroix. 1994, pp. 98-107.

2. Agencement d'un accrochage

2.1 La pratique d'agencement spontané et furtif

L'atelier permet de juxtaposer des images et des objets entre eux et de créer des agencements. Le déplacement du regard dans l'atelier permet à l'esprit de divaguer et d'imaginer ces connexions entre les images et entre les objets. La création de ces liens est renforcée par un déplacement physique du corps. Ce déplacement instinctif permet de créer des associations intuitives entre ce que l'on voit, ce que l'on connaît, ce que l'on redécouvre, ce que l'on a oublié. Des mises en relation vont alors se créer entre forme, couleur, matière amenant à une image/objet instable, fragile, en construction.

Ce cheminement entraîne un agencement constant des éléments entre eux. Ces agencements sont spontanés et furtifs, ils évoluent au fil de la pensée. En prenant exemple sur le médium photographique, on pourrait penser à des associations instinctives entre plusieurs images pour construire une série, la manière dont ce déplacement crée un lien. Néanmoins, ces liens sont en constante évolution, ils sont mouvants, de nombreux liens vont pouvoir exister entre les images dans l'atelier.

L'assemblage se déconstruit pour laisser place à un suivant qui se déconstruira lui aussi. L'enregistrement photographique permet de garder une trace de ce geste. L'image devient ensuite une matière et un document de travail dans le processus.

Une production en mouvement interroge le type d'objet produit, appelé communément la production d'une *œuvre*. Le terme d'agencement semble pouvoir caractériser ce type de production en mouvement. Le terme même d'agencement, permet de penser non plus l'*œuvre* comme objet fini, mais comme processus, où se nouent des relations entre les formes, les matériaux et le contexte d'exposition. Les pièces d'une production entrent alors en dialogue lors d'un agencement pour former un ensemble.

Ce concept a été théorisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴⁹. Pour eux, l'agencement est un concept philosophique fondamental qui peut être défini ainsi : l'agencement est une multiplicité qui comporte de nombreux termes hétérogènes et qui établit des liaisons et des relations entre elles. Ce terme permet de considérer les pièces comme des ensembles complexes et dynamiques plutôt que comme des entités fixes et isolées et donc finies.

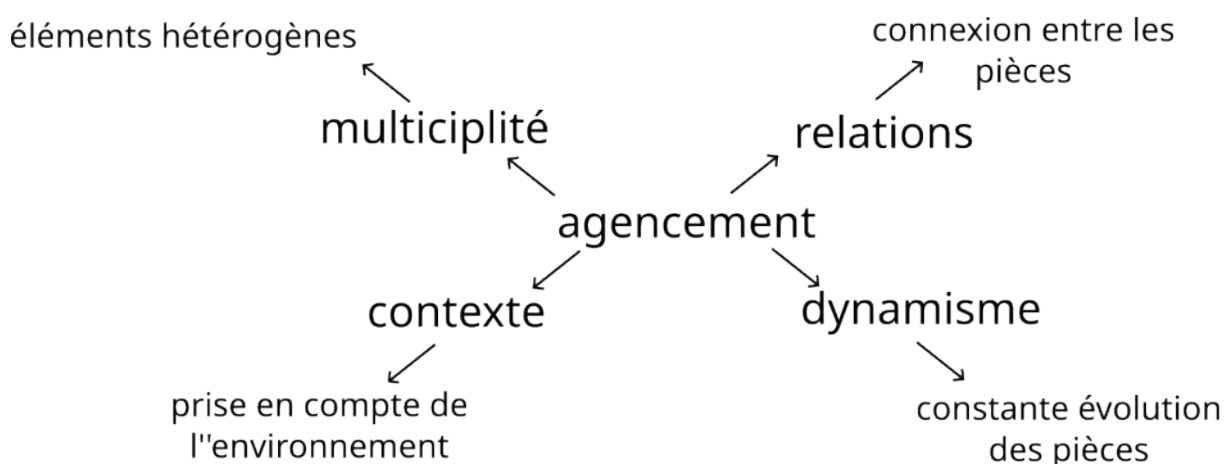


Figure 24: VUAROQUEAUX Eloïse, *schéma du concept d'agencement selon Deleuze et Guattari*, 2024.

Pourtant, l'agencement semble être exclusivement réservé à une pratique dans l'atelier. L'artiste expérimente en créant des pièces hétérogènes et créant des liens entre elles. Ces pièces sont en constantes évolutions dans leur espace de création. On peut se demander si l'agencement est seulement un geste réservé à une pratique en atelier permettant de créer ensuite une œuvre exposée et montrée en public.

En effet, l'agencement de pièces multiples semble être mis en mouvement. Dans cet agencement, une sorte de «glissade»⁵⁰ s'opère entre les pièces permettant de construire un ensemble cohérent. L'agencement permet de trouver un point d'équilibre entre les formes.

49 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, 1980.

50 Marie-José Mondzain et Laurent Roth, « Dictaphones croisés », in *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Pascale Cassagnau et coll., Paris, Centre national des arts plastiques, Loco, 2013, p. 130.

Aurélie Pétrel, dans son travail, prolonge cette réflexion sur l'agencement des espaces qu'elle propose. Ici les images ne sont pas hiérarchisées entre elles, une image abîmée possède le même statut qu'une image encadrée. Aurélie Pétrel considère les images de la même manière, peu importe le format, le support, le statut. :

« Un système à ce point assimilateur, sans instance autoritaire qui édicte les règles, est semblable à une chimie organique : la constitution du travail se nourrit des interactions avec le milieu, crée des liaisons et croît de ses transformations incessantes. Ce bouillonnement ressemble à un processus de création, celui des organismes vivants ⁵¹»

Ce système dépourvu d'instance autoritaire, fonctionne à la manière d'une chimie organique jouant avec les règles du marché de l'art. L'agencement se construit non plus dans une construction ordonnée, mais comme un mouvement spontané selon les espaces et au fil du temps. Les différentes phases de cette construction sont, dans le même temps, documentées par un travail photographique, constituant ainsi une création parallèle ou complémentaire. Cette démarche permet garder une trace de l'ensemble de l'expérience.

Certains artistes et photographes amplifient cette démarche, en utilisant ensuite ces images relatant la phase d'agencement comme une matière même de création d'une œuvre. Ainsi, l'artiste conceptuel américain Joseph Kosuth, dans *One and Three Chairs* (1965), utilise de ce procédé. Il expose une chaise, un tirage de la chaise et une définition de cette chaise. En reprenant l'idée du ready-made de Duchamp, Joseph Kosuth confronte l'objet réel à sa représentation (son image), à un mot, interrogeant, dans une espèce de making-off, les différentes strates de réalité de l'objet. Au final, le tirage photographique permet de mieux documenter, dans la cadre de l'agencement imaginé, le geste et la pensée adoptés dans le temps de création.

51 Benoit Briant et Aurélie Pétrel, *Exagrapie -Partitions photographiques*, op cit., p.16.

2.2 Déplacement d'un agencement et mise en scène de l'image: réactivation d'une image

Depuis les années 1960, certains artistes, en particulier ceux liés au Land Art, ont élargi l'usage de la photographie, la faisant passer d'un outil de documentation à un médium intégré à l'œuvre. Chez Richard Long ou Robert Smithson, la photographie, le film ou le texte participent à la construction de l'œuvre et de sa mémoire. Ils rendent visibles le processus d'une œuvre éphémère ou non reproductible. Cette pratique implique un déplacement du geste artistique vers une forme d'agencement entre différents supports. Comme le suggère Michel Frizot⁵² :

« Chaque élément de l'œuvre est un signe qui fonctionne comme une lettre dans le langage. Seul, l'élément est complet. Par rapport à un autre élément, une logique se met en place, intérieure à elle-même, comme un groupement de lettres fait un mot »⁵³

Cette approche met en lumière le rôle de la photographie comme élément de syntaxe visuelle, capable de créer du sens par relations. Le choix du médium modifie la forme de l'œuvre mais aussi sa réception, sa diffusion, et le type de regard qu'elle active. C'est dans ce contexte élargi que s'inscrit la pratique de Laura Lamiel, pour qui la photographie devient également une matière plastique en lien étroit avec l'espace de création.

Laura Lamiel, artiste plasticienne française, construit et invente son propre espace d'exposition dans son atelier (qui est devenu durant plusieurs années son lieu même d'exposition). Elle bricole ce qu'elle appelle des cellules, entre studio photo et galerie miniature, et documente ses expériences par la photographie. Faute de pouvoir être exposée dans des musées, notamment dans les années 90, elle a longtemps travaillé dans son atelier, où elle réinstallait et reprenait ses installations à partir de modules de base, parfois avec les

52 Michel Frizot, «La surface sensible. Support, empreinte, mémoire » in *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas/Adam Biro, 1994.

53 Dorothea Rockbrune, « Works and statements », *Artforum*, 10, 1972, p.29. Texte original : « Each element of the work is a sign functioning much as a letter does in language. Alone, the element is complete. In relation to other element a logic is set up, interior to itself, in the way a grouping of letters makes a word, traduction : [deepl.com](https://www.deepl.com)

mêmes objets qu'elle réagençait. Son atelier est ainsi devenu un lieu primordial dans sa création, où elle expérimente des agencements éphémères en combinant les éléments pour développer son propre langage. Elle transforme la contrainte de ne pas pouvoir exposer en un processus créatif, en détournant en quelque sorte les fonctions de l'atelier :

« Il me manquait l'espace d'exposition qui m'aurait permis cet échange, parce que l'espace de l'exposition me renvoie toujours quelque chose, il me parle. Il m'interroge et m'oblige à prendre des décisions. L'invitation à exposer, parce qu'elle est liée à un espace de contraintes et de possibilités, me permet de me projeter. »⁵⁴

L'atelier ne permet pas le même élan et la même émulation que l'espace d'exposition. La photographie intervient alors dans son travail : elle lui permet d'abord de garder une trace des montages et des démontages de ce qui est construit dans son atelier. Comme les artistes du Land Art, qui utilisent la photographie pour documenter et donner une visibilité à des œuvres éphémères, Lamiel s'appuie sur l'image photographique pour témoigner de ce qui a déjà disparu, des compositions de recherche réalisées dans l'atelier.

« Je photographiais ces installations montées à perte. C'est de là qu'est venue la photographie pour garder mémoire d'un travail qui disparaissait ». ⁵⁵

Par la suite de son travail, Laura Lamiel envisage la photographie dans sa matérialité. Les images prises dans son atelier sont alors exposées dans un espace d'exposition. Les *mises en vue* (installation dans l'atelier) sont transférées sur des plaques émaillées, créant alors un lien direct entre son processus de création en atelier et l'œuvre finale présentée au public. Ici, l'image photographique permet de figer une temporalité et un espace spécifiques, rendant présent dans l'exposition un moment du travail qui n'est plus visible directement ou qui a disparu. Un dialogue se crée entre l'image et l'installation reprenant des éléments de la démarche de l'artiste dans son atelier. L'image passe d'un dispositif à l'autre. La reproduction des images photographiques sur un autre support et dans un autre contexte permet de mettre à distance le contenu de l'image. En effet, l'image sur la plaque d'émail est diluée, devenant

⁵⁴ Jacques Leenhardt, « Du tableau à l'installation », in François Piron, Lucas Roussel, Marilou Thiébaud, « Laura Lamiel, LL », Les presses du réel, Paraguay Press, 2019, p.58.

⁵⁵ *ibid.*, p.59.

plus transparente, comme un souvenir. L'image s'encre dans une nouvelle temporalité, son rapport au réel se modifie. L'image est maintenue dans un état d'indécision par le transfert entre le réel et l'imaginaire.

« Quand j'ai fait les photographies sur email, j'ai obtenu une dilution de l'image. Elle devenait translucide, transparente, très distanciée, et ça, alors, ça m'a plu infiniment : non pas le constat mais cette réalité qui se perdait... ».⁵⁶

La mise en exposition permet de recréer un dialogue. L'atelier peut ainsi être défini comme un espace de répétition où l'artiste va créer une cellule dans son atelier, puis la documenter par la photographie et recréer une variation avant de l'exposer. En jouant sur cette mise en abyme d'une image dans un espace, elle questionne notre perception du réel et du double. L'image photographique, en passant de l'atelier à l'exposition, devient plus qu'un simple témoin du processus : elle est un élément actif du dispositif. Par sa matérialité transformée sur l'email, elle acquiert une présence fluctuante, oscillant entre effacement et révélation. Ce va-et-vient entre visibilité et disparition rappelle le paradoxe du *monde renversé*⁵⁷ chez Hegel, où chaque élément trouve son contraire dans un équilibre instable. Ainsi, le travail de Laura Lamiel met en tension, l'espace de création et celui d'exposition, l'image et son support. Cette dynamique produit un effet de vertige où le spectateur se confronte à une réalité démultipliée, instable et constamment réinterrogée.

« C'est être capable de rendre compte et de laisser transparaître une sorte de précarité dans la disposition, laisser ouverte la possibilité que ce qui est montré eût pu être autrement, laisser ouvrir une brèche, un trouble, une incertitude, une dynamique. »⁵⁸

Dans le cadre de son travail, on peut se demander si son atelier ne constitue pas une première forme d'agencement, et donc déjà une forme d'exposition, dont elle serait la

56 *ibid*, p.59.

57 Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*. Gallimard, Folio Essais, 1976, p.72.

58 Caroline Sebileau, *L'exposition, une pratique d'agencement entre mise en vue et mise en œuvre*, Thèse de doctorat Art et histoire de l'art. (sous la direction de Bernard Guelton), Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2020, p.245.

première spectatrice. L'exposition publique peut alors être pensée comme une réexposition, un second temps du geste poétique.

Figure 25: LAMIEL Laura, *Figure*, 2013 (à gauche), *chaise, modules en acier, gants, fluos*. *Sans titre*, 2000 (à droite), 2013, acier sérigraphié émaillé, néon. Vue de l'exposition « Émoi & moi », MAC/VAL. Photo © Marc Damage.

Cette logique de l'atelier où l'image est rejouée dans l'exposition se retrouve également dans le travail du photographe Paul Mpagi Sepuya. Il réalise des portraits en studio de ses ami.e.s, de sa famille ou d'autres artistes. Il déconstruit le portrait contemporain en multipliant les procédés : miroirs, superpositions, collages, fragmentations. Son travail intègre le décor du studio, mettant en scène les trépieds, les toiles de fond rangées, les objectifs et sa propre présence en tant que photographe. A travers ce type de mise en scène, ses images interrogent la fabrication même des images. Avec l'utilisation récurrente de miroirs, il fragmente la perception, superposant les regards et brouillant la frontière entre photographe et modèle. Son propre corps apparaît souvent dans ses images, soit en reflet, soit en dehors du cadre, soulignant son rôle en tant qu'auteur et constructeur d'images. Sa série *Daylight Studio / Dark Room Studio* interroge l'histoire des studios photographiques du XIXe siècle en Europe et en Amérique du Nord.

Figure 26: SEPUYA Paul : *Daylight Studio Mirror* (*_DSF1266*), 2023. Technique : impression jet d'encre sur Dibond, structure en bois sur roulettes.
Format : 203,2 × 152,4 × 134,6 cm. Vue d'installation dans l'exposition EXPOSURE, Nottingham Contemporary, Royaume-Unis, 27 janvier – 5 mai 2024

À travers cette recherche, Sepuya joue avec les notions de visibilité et d'invisibilité, de ce qui est caché et de ce qui est révélé, explorant ainsi différentes formes d'exposition qu'elles soient techniques, intimes ou politiques. L'inclusion explicite de la caméra et du trépied dans ses compositions renforce cette réflexion sur le processus photographique lui-même, soulignant à la fois les choix techniques et formels qui façonnent son œuvre. Il met en scène son atelier dans l'espace d'exposition en tirant des grands formats représentant, par exemple, son studio de prises de vue avec ses images de références et son appareil photo. L'image semble être montée sur un châssis en bois rappelant les studios des peintres de la Renaissance. L'atelier devient alors un espace scénographié, rejoué, où l'image se donne à voir

comme le résultat d'un processus, mais aussi comme une matière en devenir, instable et fragmentaire. Comme Laura Lamiel, Sepuya active ainsi une double temporalité du geste artistique : celle de la fabrication dans le studio, et celle de sa réexposition dans l'espace public.

Figure 27: VUAROQUEAUX Eloïse,
Agencement I, 2025, vue d'installation en
atelier.

Dans ma pratique en atelier, je construis des agencements temporaires que je documente au fil du processus. Chaque image produite devient une strate, constituant un espace d'expérimentation sur le mur. L'appareil photographique me permet de figer un agencement pour pouvoir le continuer en ajoutant des éléments, en les supprimant, en les déplaçant. L'image devient autant une archive de mon processus qu'un nouvel élément plastique.

3. Un entre-deux entre l'atelier et l'exposition :

Étymologiquement le mot *ex-poser* signifie « l'action de poser à l'extérieur » (le préfixe *ex* signifie un mouvement d'extraction, d'être à l'extérieur et le radical *ponere* signifie poser). Exposer induit la notion de montrer à la « vue d'un public » en opposition à l'espace intime, hors du lieu de l'atelier. Le geste d'exposer permet de rendre visible ses œuvres à un public, de les partager. Les œuvres passent de l'atelier à l'espace d'exposition à l'espace c'est à dire d'un espace de création (poïétique) à un espace de réception (esthétique).

Cependant, l'atelier peut être considéré comme le premier lieu où le geste d'exposer prend place. On peut envisager que chaque exposition sera une *re-exposition*. On pourrait penser que durant le temps de l'exposition, l'œuvre va se figer. L'accrochage sur un mur, par exemple, dans un musée, permet de trouver un point d'équilibre où le lien s'ancre dans le temps et dans l'espace, le temps de la durée de l'exposition. Néanmoins, après le temps de l'exposition, ces liens continuent d'être remis en question. L'œuvre continue d'évoluer à chacune des mises en espaces dans un lieu. Ces évolutions ne sont pas spécifiques à une technique d'agencement imposée par l'espace. Elles font partie d'un processus d'ajustement constant d'une proposition artistique nécessitant de prendre de nouvelles décisions, de négocier à nouveau avec l'œuvre.

3.1 Des allers retours constants entre l'atelier et l'exposition ?

On s'interroge sur le passage allant du geste de créer au geste de poser d'une œuvre et comment ce passage peut transformer l'œuvre elle-même au fil des répétitions. On peut ainsi dégager trois schémas entre atelier et exposition. Le premier: une œuvre est déplacée d'un espace à un autre sans réellement de changement de forme. Le deuxième, le passage de l'atelier à l'exposition permet de mettre en mouvement l'œuvre et d'opérer à chaque aller-retour

des ajustements dans la forme pour aboutir à une forme finale (achevée). Un troisième schéma est une œuvre en perpétuelle mouvement qui n'est jamais réellement achevée, dans l'atelier comme dans le lieu d'exposition. L'œuvre passe d'un état à un autre, d'une monstration à une autre dans un processus créatif constant. L'exposition apparaît alors comme une « finalité sans fin »⁵⁹. l'exposition est alors envisagée comme un espace transitoire qui remet en cause la dichotomie entre esthétique (réception) et poïétique (création).

Figure 28: VUAROQUEAUX Eloïse, *Tentative de représentation des allers-retours entre atelier et exposition*, 2025.

Prenons exemple sur l'œuvre photographique de Michael Schmidt, photographe allemand à travers son travail *Ein-Heit* interrogeant la relation complexe entre individu et pouvoir étatique en Allemagne. Il mélange des photographies déjà publiées (magazine, publicité, propagande) avec celles de sa propre fabrication. Il présente son travail dans de

59 Maki Cappe, «Poser, exposer, réexposer : transformation des regards à/sur l'œuvre», *exPosition*, 10 février 2021, [En ligne], mis en ligne le 10 février 2021, consulté le 28 avril 2025. URL : <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles6-1/cappe-poser-exposer-reexposer>

nombreux lieux d'expositions comme au MoMa en 1996 (puis en 2000 lors d'une exposition collective) et à la biennale d'art de Berlin en 2006. Michael Schmidt scénographie entièrement ses expositions. En comparant ces deux expositions, les choix de monstrations sont totalement différents, l'une au MoMa (en 2000) présentée sous la forme d'une grille désaxée et l'autre à Berlin présentée en ligne continue, en reprenant le même principe qu'au MoMa en 1996. Il fait également dialoguer ses images avec une sculpture placée au centre de l'espace de Thomas Schütte. Ces variations prennent bien sûr en compte le contexte de production de l'exposition et de son espace.

Figure 30: SCHMIDT Michael, *EIN-HEIT*, 2000 vue d'installation, Musée d'Art Moderne de New York (MoMa), © unbekannt

URL :<https://www.archivmichaelschmidt.de/en/michael-schmidt-en/exhibitions-2/>

Figure 29: SCHMIDT Michael, *EIN-HEIT*, 2006, vue d'installation, Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin. © unbekannt

URL :<https://www.archivmichaelschmidt.de/en/michael-schmidt-en/exhibitions-2/>

Ces agencements différents permettent d'avoir à chaque exposition une nouvelle lecture des images par un nouveau rythme visuel imposé par la disposition. La ligne continue entraîne une

lecture des images grâce au mouvement du corps se déplaçant dans l'espace, d'une image à l'autre. Les associations d'images se créent par la déambulation et le mouvement du spectateur. Alors que la grille impose une forme statique du corps, le regard se déplaçant dans les images allant de droite à gauche, de haut en bas faisant des allers-retours entre les images. Ces variations témoignent d'un processus créatif en mouvement d'une même série d'images. Le photographe fait évoluer constamment son œuvre en remaniant les images entre elles, dans l'espace. Chaque exposition permet de reconsidérer son œuvre. Ces variations d'une forme à une autre témoignent d'un aller-retour constant avec l'atelier. Il revient sur son œuvre et l'adapte.

Selon Maki Cappe, exposer revient à *re-mettre en jeu*⁶⁰ une œuvre, à la « réexposer ». L'exposition devient un moment de transformation où l'œuvre se reconfigure en fonction de son environnement et des gestes curatoriaux. Chaque accrochage chez Schmidt constitue un acte poïétique qui prolonge la création.

Le duo Pétrel Rougmagnac a conçu l'installation *Altérations* en 2014 lors d'une résidence à la Fonderie Darling à Montréal. L'installation s'inspire du tableau vivant de Jeff Wall *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947* (1990). L'installation n'est pas ici une restitution ou une citation de l'œuvre de Jeff Wall, mais plutôt une forme altérée de l'œuvre mise en espace. Le duo altère la scène d'anniversaire de l'image originale en réalisant une forme *pauvre* avec l'aide de matériaux trouvés dans leur atelier. Les matériaux sont ainsi spatialisés dans leur installation selon un protocole de réactivation. En effet, les artistes ont à ce stade réalisé plus de sept formes de l'installation. L'installation n'est pas fixe, c'est une forme mouvante et indécidable. Ils créent ainsi une image polymorphe, dépliable et multiple. Les combinaisons semblent infinies, l'installation peut prendre de multiples sens et d'une certaine manière être rejouée sans fin comme une pièce de théâtre. Dans ce mouvement constant, des formes stabilisées apparaissent, tandis que d'autres formes surgissent. L'installation est en constante métamorphose et évolution. Ce mouvement de reconfiguration

60 *ibid.*

se produit à partir de l'œuvre elle-même, elle se transforme sur elle-même en quelque sorte. Les éléments interagissent entre eux d'une manière différente en fonction de leur place dans l'espace.

Le duo a mis en place un protocole de réactivation de leurs œuvres entre 2012 et 2017. À Montréal, l'installation était exposée dans une grande vitrine donnant sur leur atelier. Chaque jour, selon leur protocole, *Altérations 00* était modifiée selon un geste acté au préalable. Néanmoins, aucune heure n'était indiquée : ce geste était réalisé aléatoirement au fil de la journée. La vitrine devient ainsi une interface remettant en cause l'espace d'exposition, brouillant la distinction entre espaces de travail, d'expérimentation et d'exposition. Le protocole étant visible toute la journée, le spectateur pouvait ainsi observer les modifications de l'œuvre en temps réel.

« Il n'y a aucune volonté d'intensification par la mise en spectacle du geste, de la « performance » ; au contraire, une certaine « désintensification » performative est engagée. Dès lors, l'acte peut être perçu de façon incidente ou même être « manqué ». Le visiteur perçoit donc, soit une spatialisation correspondant à une perturbation de l'image référente, soit une installation en latence, un état réservé » de l'œuvre, en appui contre les murs de l'atelier ou de l'espace d'exposition, soit une activation en direct. Nous voulons que toutes ces possibilités de visibilité soient équivalentes. ⁶¹

L'œuvre évolue sans mise en scène explicite du geste, confrontant le spectateur aux seules traces du changement. Cette transformation silencieuse donne l'illusion d'une œuvre vivante, oscillant entre l'intervention de l'artiste et une altération qui semblerait presque autonome.

61 Julie Noirot et Duo Pétrel I Roumagnac, « À propos d'Altérations », *Focales*, n° 3, 2019, « Photographie et arts de la scène », [En ligne], mis en ligne le 1er juin 2019, consulté le 10 décembre 2024.

URL : <https://journals.openedition.org/focales/551>

Figure 31: PÉTREL ROUMAGNAC (duo), *Vue de la réactivation et installation Altérations #2*, 2015, Installation photographique, Comédie de Caen in NOIROT Julie, PÉTREL, ROUMAGNAC, « À propos d'Altérations », Focales, n° 3, 2019, [En ligne], consulté le 5 novembre 2024. URL : <https://journals.openedition.org/focales/551>

Cette approche soulève la question de la performativité. Contrairement aux formes traditionnelles de la performance, il n'y a ici aucune intensification spectaculaire du geste. Au contraire, une « désintensification » est engagée. L'action peut passer inaperçue, être perçue de manière incidente, voire «manquée» par le spectateur. Celui-ci se trouve alors en face d'une œuvre dont l'état fluctue entre plusieurs registres : une spatialisation de l'image de référence, une installation en latence adossée aux murs de l'atelier ou de l'espace d'exposition, ou encore une activation en temps réel. Si l'artiste est visible pendant la modification, l'œuvre convoque immédiatement l'atelier comme espace de création en direct. En revanche, lorsque le public ne perçoit que les transformations successives sans assister au geste, l'œuvre semble suivre son propre cycle d'altération, comme si elle évoluait d'elle-même. Cette ambiguïté

renforce l'idée d'une œuvre en perpétuelle mutation, échappant à une forme stable et définitive.

Aurélié Pétrel intègre aussi des prises de vue de l'atelier dans ses installations. Un corpus d'images et d'objets photographiques documente ainsi les différentes réactivations successives de l'œuvre. L'image devient une image latente, inexprimée, en train de se faire: parfois enroulée sur elle-même, parfois découpée ou dissimulée. On peut ainsi se demander quelle est la place de l'image dans l'installation.

L'installation évolue apparemment sans réel objectif, marquée par des interventions fragiles, des gestes hésitants. Ce processus ne repose pas sur l'irruption d'un événement décisif, comme dans un happening, mais sur une tension permanente : quelque chose est toujours sur le point d'arriver sans jamais se produire complètement. L'œuvre semble devenir un concept en mouvement permanent.

3.2 La place de la maquette comme un espace de transition entre l'atelier et l'exposition

Figure 32: TILLMANS, Wolfgang, Maquette d'exposition pour le Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington D.C., 2007. Photographie prise dans l'atelier, 223 Cambridge Heath Road, Londres E2 0EL.

La maquette s'impose comme un entre-deux, un espace hybride où se joue la transition entre l'atelier et l'exposition. À travers sa dimension réduite et sa forme compacte, elle permet d'expérimenter, de tester un accrochage, de projeter une idée dans un espace parfois plus réduit. Souvent réalisée en matériaux fragiles, comme du carton plume, la maquette incarne cette temporalité suspendue, ce moment de projection où l'artiste imagine le déploiement de son projet, sans qu'il soit réalisé pleinement. Wolfgang Tillmans, par exemple, réalise des maquettes à échelle 1/10 dans son atelier, transformant l'espace de travail en un laboratoire où l'œuvre se préfigure sur un temps long. Mais la maquette n'est pas qu'un simple outil de projection et de prospective. Elle devient un espace de dialogue, un objet collaboratif où se croisent les regards de l'artiste, du scénographe et du commissaire. Elle anticipe les questions spatiales, résout les problèmes techniques, et offre au final une visualisation concrète avant la réalisation qui pourra être exposée.

Pourtant, son rôle ne se limite pas à la phase préparatoire. Exposée, la maquette peut devenir une trace, un témoignage du processus de création, voire une œuvre à part entière, intégrée au dispositif de l'exposition elle-même. Clément Chéroux rappelle cependant que :

« la maquette est un objet qui n'a pas vocation à être exposé ou mis en lumière. C'est un objet éphémère, la plupart du temps détruit à l'issue des expositions, et très rarement utilisé à des fins de communication, de diffusion ou de promotion ». ⁶²

Cette fragilité, à la fois matérielle et conceptuelle, renforce son statut d'objet intermédiaire, entre l'ébauche et la réalisation. La maquette est aussi un outil de réflexion, un médiateur entre les équipes. Qu'elle soit un bricolage en carton plume à l'échelle 1/100 ou une construction plus élaborée, elle incarne la mise en espace d'une pensée. Mais elle a ses limites : son point de vue omniscient, souvent en plongée, ne restitue pas la vision subjective du spectateur. Elle offre une perspective idéalisée, celle du commissaire ou du scénographe, mais ne capture pas l'expérience réelle de celui qui parcourt l'exposition. La maquette permet de projeter des idées dans un volume, de tester des associations d'images entre elles. Elle permet également de matérialiser pour certains photographes une image numérique dans un espace physique.

« la maquette est à la fois réduction, réplique, reflet imparfait, présente dès les premiers pas du processus créatif, possède l'avantage sur la vue réelle de dévoiler tout en conservant un certain mystère. Son caractère work in progress pourra donner au lecteur des articles ayant publié ces images le sentiment d'entrer dans les coulisses, de participer au récit en train de se créer » ⁶³

Outre ces caractéristiques d'une maquette-outil permettant de se projeter dans un espace, certains artistes utilisent la maquette comme un objet pour faire œuvre. Thomas Demand et le duo Cortis & Sonderegger en sont des exemples emblématiques. Pour Aurélie Pétreil la maquette lui permet de stabiliser une intuition pour ensuite aller vers un objet, un ouvrage, un accrochage. Elle a réalisé des maquettes de ses installations pour tester l'équilibre et l'harmonie des formes entre elles.

62 Thierry Leviez et Mathilde Roman, *D'après maquettes : expositions de maquettes et maquettes d'exposition*, Paris, Manuella, 2023, p. 141.

63 *ibid.*

La maquette ne se réduit pas nécessairement à une petite échelle. Certaines maquettes investissent tout l'espace d'une galerie, abolissant la distinction entre modèle et œuvre finale. Thomas Hirschhorn, avec *Model for a Monument* (2024) réfléchit sur l'objet maquette.

« *Model for a Monument* est une série de maquettes – je veux faire entre 5 et 6 maquettes en tout – que j'ai commencé à faire dans mon atelier. Je les fais sans avoir pour l'instant une destination d'exposition ou de présentation quelconque, et encore moins "sur commande". Ainsi, ce travail entrepris dans mon atelier depuis fin 2023 est un travail de recherche artistique. »⁶⁴

Il s'intéresse aux monuments qui tombent, à la destruction, à la ruine. La maquette lui permet de travailler sur la fragilité et la précarité des éléments étant voués à disparaître, à s'effondrer.

Avec cette série, Hirschhorn propose une installation immersive où la maquette devient un espace à habiter, une structure à taille réelle qui englobe le spectateur. En jouant avec des matériaux pauvres, l'accumulation et des constructions précaires, il brouille la frontière entre l'étude préparatoire et l'œuvre achevée. Dans cette approche, la maquette n'est plus un simple outil, mais une expérimentation en soi. Elle devient un lieu de confrontation physique et conceptuelle, où l'espace est vécu plutôt que simplement représenté. Cette perspective ouvre la voie à des pratiques où la maquette n'est plus un passage vers une œuvre en cours mais une œuvre à part entière, capable d'exister en dehors d'un musée.

64 Thomas Hirschhorn, *Model for a Monument*, janvier 2024, [En ligne]. Consulté le 7 mars 2025. URL : <https://www.thomashirschhorn.com/model-for-a-monument-2024-fra/>

4.Reconfigurer l'espace d'exposition par l'atelier

Il faudrait que les œuvres d'art créent le musée plutôt que le musée les œuvres d'art.⁶⁵

L'atelier peut-il se déplacer dans le musée ? Le musée devient dès lors un *atelier-musée*. L'atelier et ses codes deviennent un objet qui s'expose, à l'exemple de la reconstitution de l'atelier de Brancusi au Centre Pompidou. Cette reconstitution permet-elle aux spectateurs de mieux saisir l'œuvre de l'artiste, de mieux comprendre son geste et ses intentions ? L'atelier dans le musée devient le symbole d'une démarche, le spectateur semble être en proximité avec l'artiste en rentrant dans une intimité. Ce lien est mis en scène dans un contexte particulier, où la démarche s'historicise. On assiste soit à un déplacement de l'atelier dans le musée par une reconstitution, qu'elle soit réelle ou fictive, entière ou partielle. Soit l'artiste choisit de construire un atelier unique dans le musée, qu'il soit temporaire ou permanent. Ce basculement d'un espace à l'autre permet de réfléchir sur le cadre d'exposition en soi. Ce basculement permet de questionner également l'atelier comme un espace de production. On peut se demander si l'espace de l'atelier tend à disparaître pour se réinventer sous une autre forme presque immédiate, avec notamment les œuvres in situ où le temps d'un instant le lieu d'exposition devient lieu de création. Le lieu d'exposition devient donc un espace de production et un lieu de monstration. Mark Francis écrit sur ce sujet : « Les artistes créent des œuvres non plus seulement pour les musées, mais dans les musées, et avec les outils et les conditions d'espace du musée lui-même⁶⁶ » .

L'exposition n'est plus une fin en soi, mais une étape dans le processus de création d'une œuvre, comme nous l'avons vu. Elle permet au photographe de sortir ses œuvres de son atelier en se confrontant à l'espace et au regard du public. L'espace de monstration devient, en

65 Édouard Glissant et Hans Ulrich Obrist, « Utopie du musée : le temps, la mémoire », in *Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps* (extraits de *Conversations*), Paris, Institut du Tout-Monde, 2013, p.23.

66 Laurier Lacroix, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », in *Anthropologie et Sociétés*, 2006, 29–44. [En ligne]. Consulté le 25 février 2025. URL: <https://doi.org/10.7202/014924ar>.

quelque sorte, le prolongement de l'atelier de l'artiste. Ce dernier expose ses œuvres de la même manière que dans son atelier, en mettant en avant la nature processuelle⁶⁷ afin de montrer le déroulement de sa pensée à vif, dans un espace qu'il s'approprie.

Comme dans l'atelier (lieu premier d'expérimentation), les artistes font du musée un lieu de création, un lieu du processus. Brian O'Doherty dans son ouvrage *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie* donne forme à cette idée à travers l'exemple du peintre Rauschenberg : « « Une œuvre surgie de l'atelier de Rauschenberg constitue peut être le meilleur résumé de cette glorieuse fusion de l'art et de la vie : *Bed*⁶⁸. ». Le peintre place dans la galerie un échantillon de son atelier (espace de l'intime dans un espace public). Ce geste permet d'introduire un changement de paradigme dans la perception de l'œuvre. Le geste de l'artiste se déplace dans l'espace de monstration. Son terrain d'exploration devient l'espace muséal avec comme sujet le spectateur.

L'objet artistique est conçu spécifiquement pour un espace donné ou un type d'espace in situ. Il est intégré à cet environnement dès sa création. Cela s'oppose à l'idée traditionnelle où l'œuvre d'art est produite indépendamment de son futur lieu d'exposition. Dans le modèle traditionnel évoqué, l'œuvre d'art devient véritablement «complète» ou prend tout son sens lorsqu'elle est exposée dans un autre lieu (galerie, musée, etc.). L'atelier est perçu comme un lieu unique où le travail se fait, alors que le musée est considéré comme un lieu unique où le travail se voit. Ce passage peut être vu comme une forme d'aliénation. L'œuvre est décontextualisée par rapport à son lieu de création. Daniel Buren, dans ses textes issus de *Fonction de l'atelier*⁶⁹ dans les années 1970, critique cette déconnexion entre le lieu de création et le lieu d'exposition. Il remet en question la tradition qui veut que l'œuvre soit universelle et déplaçable. Il insiste sur l'importance du lieu dans le processus artistique. Pour lui, une œuvre doit être pensée et créée pour un lieu spécifique, en dialogue direct avec cet

67 Paul Ardenne, *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Éditions du Regard, 2009., p 49.

68 Robert Rauschenberg, *Bed* [Lit], 1955, il expose verticalement, fixé au mur d'une galerie, le lit qui se trouvait à l'horizontale dans son atelier.

69 BUREN Buren, « Fonction de l'atelier », 1971, in *Ecrits* vol. 1, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1991, pp. 195-205.

espace. Les œuvres y sont entreposées avant de sortir de l'espace de création privé pour être déplacé dans un lieu ouvert, un lieu public qu'il soit muséal ou non. Néanmoins, l'installation au sens de création in situ sur le lieu d'exposition soulèvent une nouvelle fois des questions concernant le rôle de l'atelier.

Cette période des années 70 est marquée par l'avènement du *white cube* dans de grandes institutions comme le MoMa. Le *white cube*, est un type d'espace d'exposition qui se caractérise essentiellement par une salle carrée ou rectangulaire aux murs peints en blanc. Ce terme, popularisé par l'artiste et critique d'art Brian O'Doherty, se réfère à une galerie d'art aux murs blancs, au sol souvent neutre (comme du béton ou du parquet clair), et à un éclairage homogène et froid. L'objectif est de créer un environnement dépouillé de tout élément distrayant, permettant aux œuvres d'art d'être au centre de l'attention, sans aucune interférence contextuelle ou esthétique extérieure. Le *white cube* est un espace refermé sur lui-même, comme coupé du monde. Cet espace vise une neutralité et constitue un lieu hors du temps et de l'espace. Ces conditions tendent à supprimer toute matérialité de contexte pour mettre en valeur l'œuvre et la sacraliser. De nombreux artistes et critiques remettent en question l'hégémonie de ce mode de représentation visant à une homogénéisation dans la monstration des œuvres. Ils estiment que cette approche crée une distance artificielle entre l'art et le spectateur, et qu'elle ignore le contexte socioculturel et historique des œuvres exposées. Dans l'art processuel, l'atelier devient un espace d'exposition à part entière, afin de se libérer des conventions d'exposition des galeries traditionnelles. On semble assister à un glissement entre l'atelier comme un espace de création à part entière et un atelier comme un objet d'exposition. En 1968, des artistes à Manhattan ouvrent au public leur atelier : *10 Down town : The Artist's work in the studio*. Ces manifestations témoignent l'envie des artistes de présenter leurs œuvres à des visiteurs amateurs en se réappropriant les règles de monstractions classiques.

La notion « in situ » est employée dès 1965 par Daniel Buren pour définir son œuvre sculpturale et son travail artistique. Cette notion signifie que l'œuvre doit naître dans l'espace dans lequel elle s'expose. Cette notion naît d'un constat que les musées soumettent les œuvres à des contraintes d'espaces et que les choix des commissaires changent le propos initial de

l'œuvre allant à l'encontre du travail de l'artiste. Cette notion tente d'inverser le rapport de force entre musée et œuvre, l'œuvre *in situ* transforme le lieu de monstration et non l'inverse (démystification du travail de l'artiste). L'œuvre doit répondre à un principe :

«sa conception, sa fabrication, son exposition doivent être déduites du lieu et réalisées sur place; une méthode qui implique la perte de l'atelier et l'abandon des formats habituels (toiles transportables d'une cimaise à une autre, photos, films, objets en trois dimensions, etc.) »⁷⁰.

Figure 33: HIRSCHHORN Thomas :
Break-Through, 2013. Vue
d'installation, Galerie Alfonso Artiaco,
Naples

La notion d'œuvre située est théorisé par Michel Gauthier dans *Les mutations de l'espace*⁷¹. Selon lui, une œuvre située, ici la sculpture, « *admet sa situation et entre en relation avec le lieu qui l'accueille* ». Thomas Hirschhorn explore ces concepts dans *Break-Through* (2013). Comme l'indique son titre, l'artiste perce le mur de la galerie avec ses

70 Jean-Marie Gallais, *MONUMENTA 2012 : Daniel Buren*, « EXCENTRIQUE(S) travail in situ », Palais de Tokyo, 2012.

71 Michel Gauthier, « Les mutations de l'espace, œuvre spacieuse, œuvre située, hier et aujourd'hui », in *Fabricateurs d'espaces*, Les presses du réel, 2011, Dijon, p. 9-20.

matériaux de prédilection (ruban adhésif, carton...). Il s'approprie l'espace jusqu'à faire tomber des éléments du plafond. Il construit ainsi une sculpture critique où des corps semblent s'effondrer, interrogeant la violence et la fragilité.

La notion d'œuvre *in situ* est souvent associée aux champs de la sculpture et de l'installation. On peut se demander comment on passe d'une œuvre située à une image située. Dès lors, on semble observer un changement entre la photographie conceptuelle des années 70 et la photographie contemporaine dans la manière de faire une œuvre *in situ* et de questionner la place de la photographie. En effet, les photographes contemporains s'emparent des œuvres *in situ* pour questionner le médium photographique. La photographie sort du cadre pour se confronter à un espace, devenant un lieu de création et un lieu réflexif. La photographie envisage cependant le médium photographique comme un moyen, c'est-à-dire le document d'une œuvre éphémère, d'une performance, d'un prétexte à une action, à un acte créatif. Les photographes contemporains inversent la pensée en interrogeant le médium comme une fin plutôt qu'un moyen.

4.1 Déplacement du lieu de création : créer dans le musée

L'atelier a longtemps été perçu comme le lieu central de la création artistique, un espace où l'œuvre prend forme avant d'être diffusée. Pourtant, dès les années 1970, comme nous l'avons vu de nombreux artistes ont commencé à remettre en question cette séparation entre production et exposition, déplaçant leur pratique au sein même des musées et galeries. Ce phénomène ne résulte pas uniquement de contraintes économiques, mais d'une volonté de repenser les conditions de production et de monstration de l'œuvre. En créant directement dans l'espace d'exposition, les artistes cherchent à réduire l'écart entre le moment de la création et celui de la réception, transformant ainsi le musée en un lieu de travail actif plutôt qu'un simple espace de présentation. Le curateur James Putman place directement l'artiste au

centre du musée dans sa création⁷². L'exposition devient ainsi un médium⁷³ à part entière, où le spectateur, selon les lieux et l'architecture, perçoit différemment l'œuvre.

Ce déplacement du processus créatif questionne également le rôle de l'artiste et du spectateur. En rendant visible l'acte de création, l'exposition devient une extension de l'atelier, où l'œuvre reste en devenir. Cette approche remet en cause l'idée d'une œuvre figée et définitive, au profit d'une pratique plus ouverte et évolutive, où le lieu d'exposition devient un laboratoire d'expérimentation.

Pour certains photographes, le lieu d'exposition devient un espace de création à part entière, leur atelier temporaire. Antoine d'Agata, photographe plasticien français a pris possession de la salle 21 bis au Centre Pompidou durant 100 jours pour en faire son atelier, *Méthode*. Il prend ainsi le temps de travailler sur son œuvre depuis les années 90. Ici la confrontation à un nouvel espace de création permet de prendre du recul sur son œuvre. Ce projet représente un changement radical dans sa pratique mêlant art et vie dans ce qu'il appelle « œuvre-praxis ⁷⁴ », une création continue et évolutive. Il a pour objectif de tirer une conclusion sur celle-ci sous la forme de 256 cahiers photographique, un par série, exposés au fur et à mesure qu'ils seront produits. Enfermé dans une salle noire de 11h à 19h chaque jour, Antoine d'Agata est assis à un bureau devant son ordinateur dans une boîte vide qui attend de se remplir. Au fond de la salle, à gauche, un écran projette en direct sa table de travail. En réalisant cette résidence d'Agata quitte son atelier-monde pour se retrouver dans un atelier fixe face à ces productions. Pour lui cette expérience est envisagée comme une libération

72 James Putman, *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, trad. Christian-Martin Diebold, Thames and Hudson, 2002.

73 Yuk Hui and Adeena Mey, « L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition », in *Appareil* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 13 septembre 2017, consulté le 10 mars. URL: <http://journals.openedition.org/appareil/2413>

74 « La praxis se définit comme une quête existentielle, à travers laquelle nous cherchons à trouver un sens à nos action », selon M.BERNARD, A.LHOTELLIER et Y.SAINT-ARNAUD

physique et émotionnelle face à la violence du monde et de ses images. Ce temps de résidence-atelier lui permet d'archiver plus de 25 ans d'images.

Le public est ainsi invité à entrer dans cette salle obscure pour observer d'Agata dans son processus créatif. Cette installation est une exploration continue d'un processus créatif et permet à Antoine d'Agata de remodeler en direct ses archives. « La seule règle que je me suis fixée, c'est de ne pas réfléchir à ce que je ferai après. Mais aussi retrouver de la légèreté, une liberté de mouvement », confie-t-il. ⁷⁵

Figure 34: D'AGATA, Antoine, *Méthode*, 2024 -2025, vue d'exposition, Centre Pompidou, octobre 2024. © Pierre Malherbet

75 Antoine d'Agata, interview par Pierre Malherbet, « Je ne peux créer que dans un état de fragilité permanente », *Centre Pompidou*, 21 octobre 2024, [En ligne], consulté le 25 octobre 2024. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/antoine-dagata-je-ne-peux-creer-que-dans-un-etat-de-fragilite-permanente>

Une structure géométrique a été construite et composée de nombreuses boîtes qu'il remplit au fur et à mesure avec ses archives textuelles et visuelles. Une partie renferme de nombreux livres représentant sa bibliothèque idéalisée, des savoirs qui l'ont constituée. Cette structure permet d'organiser rationnellement et matériellement sa pensée. Antoine d'Agata confie « *je suis obsédé par les boîtes, je crois qu'elles permettent de canaliser le chaos qui est en moi. J'ai besoin de ces structures.* » ⁷⁶ Il devient lui-même une partie de l'installation. Le public, en observant cette œuvre en cours, devient témoin d'une démarche créative en perpétuelle mutation. Le photographe semble devenir le personnage d'une performance où les visiteurs deviennent des spectateurs-témoins. L'artiste se trouve également pris entre deux espaces. Il travaille autour d'une boîte, son bureau étant imbriqué dans la structure. Il se trouve en même temps enfermé dans une salle noire. Dans cet entre-deux, il semble puiser dans sa pensée (la boîte) pour faire émerger les cahiers photographiques, déposés ensuite sur les étagères de la salle. Ce projet ne semble pas avoir de vocation à produire un objet fini et exposable a posteriori. Il s'agit d'un objet exposable pendant sa fabrication, au cœur même du processus créatif. Antoine d'Agata se filme en train de travailler, rendant visible l'organisation de son œuvre. Par ailleurs, deux agent.e.s de sa galerie l'accompagnent, manipulant les tirages, participant ainsi à cette mise en scène vivante.

⁷⁶ *ibid.*

4.2 Des installations instables et évolutives au sein des expositions

Les formes de monstrations pourraient être qualifiées de formes évolutives mettant en exergue le processus de la pensée mouvante du photographe. Cette forme peut prendre place lors du temps de l'exposition par l'action de l'artiste, par l'action du spectateur ou par l'action du dispositif lui-même. L'installation peut également évoluer, au fil du temps et des expositions, en apportant des variations dans la manière de montrer. En effet, l'artiste peut intervenir directement sur l'œuvre *in situ*, modifiant ainsi sa forme et son contenu selon les conditions temporelles ou spatiales où elle se constitue. Cette approche interroge sur la place du photographe, à quel moment ce geste créatif devient un geste performatif ?

Le spectateur peut devenir acteur du processus, passant ainsi d'un simple observateur ou témoin à un participant actif. A quel point cette implication du spectateur fait basculer l'œuvre dans une installation collaborative ? Peut-on qualifier le spectateur de co-créateur ? Certaines installations peuvent être conçues pour évoluer de manière autonome pendant l'exposition. Ce mouvement peut être déclenché par l'action du temps comme la dégradation d'un papier argentique ou d'un matériau ou encore par un dispositif programmé, qui génère une transformation progressive de l'espace

Cette dynamique n'est pas nouvelle : l'artiste américain Robert Morris, dès 1967, introduisait dans ses «sculptures permutables» une approche anticipatrice de ce rapport évolutif à l'espace d'exposition. Présentées à la galerie Leo Castelli, ces sculptures en fibre de verre se transformaient selon un protocole précis, changeant de forme chaque jour ou presque. Le spectateur n'était jamais confronté à la même configuration : les sculptures évoluaient dans le temps et dans l'espace, abolissant l'idée d'un état définitif de l'œuvre. Le livret de l'exposition détaillait ce protocole, et comme le souligne la commissaire Florence Ostende, « *bien que la structure du 'script' soit prédéterminée, c'est le processus d'assemblage qui informe le cadre et non les conditions d'exposition* ». Ainsi, l'œuvre devient un événement, un processus perceptible, plus qu'un objet à contempler. Cette approche nous permet de

reconsidérer le statut de la photographie contemporaine, notamment lorsqu'elle s'inscrit dans des installations évolutives. À l'instar des formes sculpturales de Morris, les dispositifs photographiques peuvent aujourd'hui s'organiser autour de protocoles, de reconfigurations, voire d'interventions performatives.

Figure 35: CIUCHTA Jagna, *All Available Light*, 2017, Vue d'exposition du 7 septembre 2017 au Creai de Sète @Jagna Ciuchta.

URL : <https://files.cargocollective.com/443741/2017-Jagna-Ciuchta-All-Available-Light-web.pdf>

Dans la continuité de ces formes artistiques en mutation, Jagna Ciuchta conçoit des installations photographiques instables, mouvantes, évolutives. Son projet *All Available Light* (2017), présenté dans le cadre de l'exposition *The House of Dust by Alison Knowles* au CREAMI, s'inscrit pleinement dans cette dynamique. En référence à l'un des premiers poèmes générés par ordinateur, Ciuchta imagine un dispositif qui fait dialoguer photographie, installation, performance et fiction d'exposition. L'artiste a mis en place un dispositif qui

consistait à prendre en photographie des objets d'autres artistes mis en scène dans un décor avec une lumière particulière. Pour chaque objet, elle mettait en place un décor et une lumière différente. Une fois un objet photographié, elle le faisait tirer et l'exposait suspendu à la manière d'un fond de studio. Au fil du temps, les nouvelles images viennent recouvrir les précédentes, créant un palimpseste visuel qui reflète la nature processuelle de l'œuvre. Cette approche dynamique est renforcée par les interventions en direct de l'artiste pendant la durée de l'exposition, modifiant la configuration de l'installation au fil du temps. Le spectateur devient un témoin «unique» d'un processus mouvant de création de l'image.

Cette installation met en avant le caractère d'une structure évolutive. L'artiste, durant le temps de l'exposition, est venu 4 fois, de septembre à novembre 2017, pour opérer à ces changements en direct. La configuration de l'espace interroge également sur sa nature, à la fois atelier d'artiste, lieu d'exposition, décor, studio photographique. La nature des matériaux utilisés questionne aussi le statut du lieu d'exposition. Le choix du bois, des néons, des câbles par terre, du vidéoprojecteur au sol nous entraîne dans un environnement instable, dans un environnement où la pensée de l'artiste semble être en mouvement, en train de se construire, rappelant les codes de l'atelier. La présence de matériels techniques associés à la photographie comme un fond, un trépied, des éclairages font référence à la possibilité d'être dans un studio.

Jagna Ciuchta fait évoluer ses dispositifs, réorganisant continuellement l'accrochage des œuvres, transformant sa scénographie de son ouverture à sa fermeture. En générant des vues d'œuvres d'art dans le contexte d'une exposition fictionnelle, Ciuchta explore les notions de représentation, de perception des œuvres d'art dans une installation évolutive où l'espace devient mouvant selon les actions de l'artiste.

Cette installation *in situ* fait partie d'un processus que l'artiste souhaite continuer ensuite dans son atelier et dans ses expositions futures. En effet, les images peuvent être réemployées, peuvent changer de forme, migrer d'une exposition à une autre. Ce mouvement constant plonge les images dans un état transitoire. Pour l'artiste, les images deviennent des *images liquides*.

« Images liquides, parce qu'elles s'écoulent d'une exposition à une autre, glissent d'un support à un autre, fuient d'un état à un autre.⁷⁷ ».

Ce concept d'images liquides rejoint plus largement le concept d'une « société liquide »⁷⁸ théorisé par le philosophe Zygmunt Bauman, en réaction à une société de consommation où les liens entre les choses et les êtres s'effacent de plus en plus. La société liquide est celle du mouvement perpétuel où l'éphémère et le nouveau ont pris le pas sur le durable. Ici les images ne sont pas ancrées dans une temporalité fixe, leur forme n'est pas prédéfinie. Elle passe d'une image plane à un objet, elles se liquéfient au rythme du processus.

Cette œuvre questionne sur le caractère évolutif où l'artiste elle-même intervient pour faire transparaître son processus. Le geste d'exposer devient pour elle un geste créatif où l'exposition devient un médium dialoguant avec d'autres médiums et ici avec d'autres artistes.

L'œuvre s'inscrit dans un temps long, s'étendant de l'ouverture à la fermeture de l'exposition. Le dispositif interroge la place du spectateur dans l'œuvre. Celui-ci devient un *spectateur-témoin* d'une œuvre unique : son regard fixe l'œuvre dans une temporalité précise, dans un espace-temps qu'il choisit par sa présence face à l'œuvre. On peut également parler du spectateur actif et revenant. Son regard crée une expérience qui s'étend dans le temps. L'œuvre invite ainsi le spectateur à revenir, lui permettant de découvrir, à chaque nouveau regard, une nouvelle facette de cette création en constante mutation. Cette œuvre questionne le rapport du spectateur au temps dans l'espace d'exposition. Là où l'on croit voir une œuvre une fois pour toutes, figée dans sa forme, stable jusqu'à la clôture. Dans l'installation, elle se transforme, évolue, échappe à une vision définitive. Le spectateur n'est plus face à une image arrêtée, mais face à un mouvement. Chaque regard devient une nouvelle expérience, chaque retour une redécouverte de l'œuvre. Le spectateur perçoit l'œuvre en train de se faire à un instant t, étant

77 Marta Dziwńska, « Jagna Ciuchta selon Marta Dziwńska », *Une performance sans fin*, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, avril 2021. [En ligne]. Consulté le 23 mars 2025. URL : <https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/textwork/une-performance-sans-fin>

78 Zygmunt Bauman, *La Vie Liquide*, Paris, Éditions Pluriel, 2013.

conscient de la notion de commencement et de fin du processus marqué par la durée de l'exposition.

Dans *L'Utopie d'August Sander (2012)*, Mohamed Bourouissa propose un projet basé sur plusieurs médiums questionnant le statut des personnes demandeurs d'emploi à Marseille. Il questionne l'invisibilisation de ces personnes dans notre société capitaliste en réalisant des portrait-statut des personnes. En référence à August Sander qui souhaitait dresser un portrait contemporain de la société allemande, Mohamed Bourouissa souhaite dresser un portrait des personnes questionnant le paradoxe entre l'intégration et l'exclusion sociale. Il réalise un protocole à travers un dispositif de prise de vue. Avec des étudiants, il transforme un camion en un fablab faisant référence à la chambre noire photographique. Il y installe un laser permettant de numériser le portrait des personnes pour ensuite l'imprimer en trois dimensions.

Mohammed Bourouissa s'empare de la matière pour créer de nouvelles formes tridimensionnelles devenant des objets photographiques⁷⁹. L'artiste soustrait la photographie de son dispositif de monstration habituel. La tradition d'accrochage passe par des tirages encadrés et accrochés au mur, les artistes-photographes manipulent l'image pour que la planéité et la frontalité ne soient plus des conditions de sa visibilité. Markus Kramer définit l'objet photographique comme « un concept central du photographique est la transformation indicielle-technologique d'un référent (input) à un objet (output). L'output ainsi constitué est défini dans ce qui suit comme « objet photographique »⁸⁰. Le photographe interroge conceptuellement la place de la technique dans la photographie en créant ces objets photographiques. L'idée du photographe est matérialisée grâce à une succession d'étapes de production indicielles-technologies. Il effectue de multiples aller-retour entre image analogique et numérique. Cette approche incite à repenser la place de la photographie dans l'art contemporain. Les artistes s'emparent de divers matériaux, ici l'impression 3d. L'objectif

79 Markus Kramer, *Photographic Objects*. Thomas Ruff, Wade Guyton, Seth Price, Kelly Walker, Spiros Hadjidjanos, Heidelberg, Kehrer, 2012.

80 Markus Kramer, « Les Objets Photographiques », in *La Boîte de Pandore, une autre photographie* par Jan Dibbets, Paris, Paris-Musées, 2016, p. 195.

n'est plus seulement de capturer une image, mais d'intégrer cette image dans un processus de création sculptural qui en fait une œuvre unique.

Il réalise également une édition, qu'il présente sous la forme d'une vidéo accompagnée de voix-off dans ses expositions. L'édition présente son travail de recherches, ses étapes dans la création, ses croquis, le dispositif. Cette vidéo est présentée dans ses expositions, offrant un regard introspectif sur son processus artistique et ses réflexions aux spectateurs.

Figure 36: BOUROUISSA Mohammed, *L'Utopie d'August Sander*, 2013, Vue d'installation, « Festival Hors Piste » au Centre Georges Pompidou, ©Hervé Véronès

Lors des expositions, Bourouissa choisit de montrer non seulement les résultats, les portraits en 3D, mais aussi le dispositif lui-même. Il présente son projet dans différents lieux : dans la galerie Edouard Manet à Gennevilliers en 2012, au centre Pompidou en 2013, aux Rencontres d'Arles en 2019. La forme de monstration à travers la scénographie et le choix des objets montrés évolue dans chaque lieu. Ces évolutions témoignent de l'adaptabilité de

l'œuvre à un lieu en s'adaptant aux contraintes spécifiques de l'espace. Ce déplacement de l'exposition d'une forme à une autre témoigne également d'une remise en question de l'œuvre et d'un processus continu.

Par exemple, au Festival Hors Piste au Centre Pompidou en 2013, il fait le choix d'exposer le camion et les imprimantes 3D en activité, recréant l'environnement de création. Le camion, lieu premier de création avec les personnes, devient un objet artistique témoignant du processus mis en place par l'artiste. En rentrant dans le lieu d'exposition, une forme d'esthétisation de l'objet s'opère, devenant en soi une œuvre faisant partie d'un processus. Lors des rencontres d'Arles en 2019, il expose des tirages suspendu contre les murs. Au centre de l'espace est exposée une table ressemblant à un établi et un lieu de stockage rappelant le lieu

En donnant corps aux demandeurs d'emploi à travers une matérialisation, l'artiste offre une visibilité à des personnes invisibilisées. Son dispositif mobile, entre atelier et exposition, inscrit la création dans un processus collectif et évolutif qui interroge la place de l'image dans notre société marquée par l'exclusion.

Ce rapport mouvant à l'image, à la forme et au dispositif fait basculer l'espace d'exposition dans une logique d'atelier. Chez Jagna Ciuchta, Mohamed Bourouissa comme chez Antoine d'Agata, l'exposition cesse d'être un lieu figé de monstration pour devenir un espace-temps de travail, d'expérimentation et de transformation. Le lieu d'exposition devient un atelier temporaire, un espace où l'artiste peut intervenir physiquement, tester, manipuler, faire et défaire. À la manière d'un laboratoire, il accueille le processus créatif dans toute son instabilité. Ce que nous voyons n'est pas une œuvre achevée, mais une forme qui peut évoluer à tout moment. Ainsi, les gestes de l'artiste dans l'exposition rejoignent ceux de l'atelier : manipuler des matériaux, organiser l'espace, créer une image, la transformer. Ce que montrent Ciuchta ou d'Agata, ce ne sont pas seulement des œuvres, mais des gestes d'atelier rendus visibles, assumés comme tels, et parfois même performés devant le public. Ces démarches questionnent le statut de l'œuvre photographique. Peut-on encore parler d'image lorsqu'elle est instable, en mutation, en train de se faire ?

III : DISCUSSION AUTOUR DE L'ATELIER À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Dans cette troisième partie, la question de l'atelier et de la monstration est envisagée sous le prisme du numérique. Ici, l'art numérique est abordé selon la définition d'Edmond Couchot et Norbert Hillaire, qui le décrivent comme «le résultat d'un calcul effectué par un ordinateur. Ses processus de fabrication ne sont plus physiques, mais computationnels et langagiers»⁸¹. L'atelier virtuel n'est pas ici considéré comme une rupture avec l'atelier traditionnel physique, mais plutôt dans une continuité. Il devient un atelier hybride mêlant espaces physiques tangibles et espaces virtuels numériques. Une porosité se crée entre ces deux espaces.

L'enjeu est de définir le terme *atelier* dans le contexte numérique dans l'art contemporain, en prenant en compte les questions liées aux médias (logiciels, réseaux sociaux, réalité virtuelle) et à l'économie du marché de l'art. Des premières questions émergent : comment s'invente l'atelier dans un environnement virtuel et numérique ? L'ordinateur peut-il devenir un atelier à travers l'interface d'un logiciel et de l'écran ? L'atelier peut-il se dissoudre et devenir un lieu immatériel où les images et les créations flottent dans un espace virtuel ?

Le postulat de départ est de dire que les artistes n'ont plus nécessairement besoin d'un espace physique dédié, car les outils numériques et les plateformes sociales deviennent des lieux de création et de partage. Nathalie Heinich appuie cette réflexion à travers cette question : « *comment s'étonner dans ces conditions que nombre d'artistes aujourd'hui, pour la première fois dans l'histoire de l'art n'aient pas même besoin d'un atelier pour créer ?* »⁸²

81 Edmond Couchot et Norbert Hillaire. *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Flammarion, 2003, p. 23.

82 Nathalie Heinich. *Le paradigme de l'art contemporain*. Gallimard, collection Folio Essais, 2017, p. 116.

On pourrait également dire que l'atelier et le lieu d'exposition peuvent se regrouper sur un même support écranique. En effet, certaines œuvres sont créées sur internet et pour internet comme le *Net Art*⁸³ conçu dans les années 2000. Le lieu de création et de diffusion sont ici semblables. Le déplacement s'opère ainsi sur la diffusion d'un lien d'une plateforme à une autre. L'écran devient à la fois lieu de création, support de diffusion et réception de l'œuvre. La temporalité de l'œuvre est également mise en jeu. L'œuvre devient accessible en permanence une fois l'œuvre mise en ligne sur le réseau.

Néanmoins, l'atelier numérique apparaît aussi dans une continuité de l'atelier physique traditionnel. En effet, le geste du travail artistique reste semblable, même si les outils prennent une autre forme à travers une interface numérique.

Dans cette troisième partie, l'atelier numérique sera envisagé selon trois axes. D'abord, comme un espace en perpétuelle mutation, où les formes deviennent mouvantes et se développent en dialogue avec la machine. Ensuite, comme un laboratoire de création, en interaction avec des artistes, chercheurs, scientifiques. Enfin, comme un lieu qui interroge les modalités de monstration des œuvres numériques : comment exposer une œuvre créée dans un atelier virtuel ? Quels espaces, physiques ou dématérialisés, accueillent ces nouvelles formes ?

L'atelier numérique peut être envisagé comme un espace de création où les images sont mouvantes dans leur processus. L'atelier devient génératif. Au départ, des indications textuelles permettent de générer des combinaisons possibles dans une image. Dans les dernières versions, l'utilisateur peut également générer une image à partir d'une autre référence. L'artiste, en dialogue avec la machine, active des formes et crée des images continues en perpétuelle mutation.

83 *Net Art* ou art en ligne terme inventé par Pit Schultz en 1995 désigne les œuvres d'art conçues par, pour et avec le réseau internet, voir Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*, CNRS Editions, 2005.

1. L'atelier génératif

1.1 Vers une esthétique de l'interruption ?

L'intelligence artificielle, notamment au travers des réseaux antagonistes génératifs (GAN) et des modèles de diffusion, permet de générer des images à partir de prompts textuels. L'image n'est plus déclenchée visuellement mais textuellement. Ce processus peut être interrompu à différents stades, laissant apparaître des images incomplètes ou partiellement formées. Les erreurs et artefacts générés par ces modèles deviennent alors des éléments esthétiques à part entière, révélant les limites de l'algorithme. L'atelier numérique se transforme ainsi en un espace de dialogue entre l'artiste et la machine. Cette dynamique s'incarne dans les pratiques d'artistes contemporains qui interrogent le processus même de fabrication des images. L'esthétique d'une image en cours de formation se retrouve chez Albertine Meunier, Trevor Paglen et François Bellabas.

En effet, à la Conciergerie lors du Sommet de l'IA (2025), Meunier expose un mur d'images colorées et humoristiques générées par réseaux neuronaux. Face à ce mur, une machine à écrire reconvertie en interface invite le public à composer ses propres prompts. Une image semble ensuite se créer sous leurs yeux. L'image se compose à partir d'une base de données devenant de moins en moins floue suivant l'avancement du processus. Cet entre-temps, entre le prompt et l'image finale plonge l'imaginaire dans des formes abstraites, dans une déviation de la forme à venir. Ce choix de montrer la fabrication de l'image permet de démystifier la génération d'images pour le spectateur. Cet entre-temps devient également le temps de l'atelier avec lequel le spectateur participe, un endroit où il semble voir la création de l'image. Il rentre dans la création de l'œuvre. L'atelier, dans ce cas ne réside plus seulement dans l'espace clos et intime de l'artiste mais devient un espace partagé avec le spectateur. Un *atelier d'entre-deux* où le spectateur entre dans le processus créatif en étant dans un contexte d'exposition.

François Bellabas explore également cet espace latent de l'image dans l'atelier dans son projet *Synthetic Roots_Aborted Diffusion* (2024). Mais de son côté, il interrompt volontairement la génération d'images, au lieu de présenter en boucle des images précalculées. L'image est ainsi floue, en cours, dans un stade fragmentaire et embryonnaire. Bellabas décide ensuite d'en faire des polaroids qu'il fige dans des cadres en résines. L'image devient alors tangible et matérialisée par un objet figeant un instant. En arrêtant cette génération quasi automatique, Bellabas rend visible l'espace latent de la machine : un moment où l'image n'est pas encore là, mais où toutes les images possibles coexistent virtuellement. L'image se caractérise par un assemblage de pixels avec un bruit plus ou moins abstrait. Ce flou matérialise une image en cours de formation, inachevée.

À travers la série *The Leak* (2025), j'explore la représentation du corps abîmé dans un processus de réparation à travers l'interruption de la génération d'image.

*Là c'était de l'inquiétante étrangeté, l'idée d'être ouvert puis fermé, ou d'avoir été refermé après avoir été ouvert. Notre rapport à nous-mêmes, c'est le rapport à une enveloppe relativement fermée, qui a des ouvertures prévues, alors quand on ouvre un peu, ça va, mais quand on ouvre aussi complètement que ça.*⁸⁴

Le développement est volontairement interrompu, comme en cours de génération, par des captures d'écran, venant figer une forme en devenir. En effet, les dernières versions de Midjourney (v.7) produisent des images très détaillées à l'aspect photoréaliste contrairement aux premières versions où de nombreuses erreurs se glissaient dans les images (notamment dans les mains). En interrompant la génération à différents stades de développement, je choisis de montrer des formes encore inachevées, abstraites, voire fantomatiques qui évoquent les peintures de Myriam Cahn⁸⁵, caractérisées par des flous et des aplats de couleurs saturées. En sélectionnant différents pourcentages de génération (0 % étant le début de la génération de l'image et 100 % une image finie selon Midjourney), on a l'impression de voir une image apparaître sous nos yeux, se construire et s'assembler en temps réel. La série composée d'un

84 Propos recueillis par Chottin, Ariane., et al. « « Nous vivons dans un monde entièrement Unheimlich » », in *La Cause du Désir*, 2019/2 N° 102, 2019. p.102.

85 Marta Dziewanska, *Myriam Cahn : ma pensée sérielle*, Flammarion, 2023, p. 135.

triptyque est accompagnée d'une légende. Cette légende étant composée du prompt utilisé pour générer l'image. L'écriture du prompt permet de traduire mentalement l'intention d'une image en une suite de mots décrivant le personnage, le fond, l'ambiance lumineuse. Une part d'aléatoire et de doute subsiste, ne sachant pas réellement ce que le réseau neuronal va assembler au final. Montrer le prompt permet de dévoiler en quelque sorte l'intention et de montrer le décalage entre une information textuelle et une étude visuelle. Une forme de magie apparaît alors lorsque la première image est générée.

On ressent une forme d'hésitation de la machine et une sorte de fausse subjectivité comme si la machine doutait des formes qu'elle était en train de produire. On semble voir la machine réfléchir à l'image de ce qu'elle est en train de produire. Cette hésitation produit une forme de *Heimlich/Unheimlich* où, selon Freud, le familier bascule dans l'étrange et l'inquiétant. L'image en cours est à la fois reconnaissable et étrangère, comme si quelque chose d'inhabituel se produisait. La machine négocie entre le visible et l'informe pour aboutir à une forme visuelle. On peut se demander si le processus de la machine nous renvoie pas, d'une certaine manière, à notre propre manière de produire des images et de penser les formes. Cette étrangeté inquiétante était déjà formulée au début du XXème siècle par Ernst Jentsch : « *Il s'agit de l'impression qu'un être vivant pourrait être un objet, et inversement, qu'un objet inanimé pourrait avoir une âme.* »⁸⁶.

86 Ernst Anton Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Literary Licensing, LLC, [1906], 2014

Figure 37: VUAROQUEAUX Eloïse, *The Leak*, images latentes, 2025

Comme le soulignent Grégory Chatonsky et Antonio Somaini dans un entretien avec Chrisitan Joschke, l'espace latent « *n'est donc pas constitué d'images, mais contient des images-possibles, en tant qu'elles sont décomposées selon leur unité, leur pixel* »⁸⁷. En ce sens, interrompre le processus de génération revient à figer la potentialité même de l'image et une manière de faire apparaître l'invisible du calcul, de faire de cette intervalle, une forme esthétique.

Dans ces exemples, une forme d'atelier est suggéré, dans ces manières de faire œuvre, à partir d'une interruption d'un procédé génératif. L'atelier devient geste créatif. L'artiste tend à rendre visible une partie du procédé étant normalement invisibilisé par les plateformes de génération en ligne. L'inachèvement de l'image permet ainsi de rendre visible le processus créatif pour le spectateur. Comme le souligne Gregory Chatonsky :

« On sait combien le travail artistique est un aller et retour entre projection et réalisation, la seconde n'étant pas la matérialisation de la première, mais venant la modifier continûment selon des boucles enchevêtrées. Ce flux heuristique est bien connu, mais il prend une dimension singulière avec ces logiciels qui automatisent la production d'images, de textes et de sons. »⁸⁸

Les images sont en permanence recalculées, rejouées pour créer de nouvelles formes en continue. L'œuvre *Presence and Erasure* (2019) du collectif Random International est une installation interactive qui interroge la relation entre l'humain et la technologie, en particulier la reconnaissance faciale. Présentée au Nxt Museum à Amsterdam dans le cadre de l'exposition *Life in a Different Resolution* (2023-2025), elle invite le spectateur à réfléchir sur les mécanismes de surveillance et notre rapport à l'image de soi.

87 Grégory Chatonsky, Christian Joschke et Antonio Somaini, « Disréalismes », in *Transbordeur* [En ligne], 2023, mis en ligne le 01 octobre 2024, consulté le 9 avril 2025. URL : <https://journals.openedition.org/transbordeur/1169>

88 Gregory Chatonsky, « L'atelier des machines- L'art même 80 », 2019, [En ligne], mis en ligne en décembre 2019, consulté le 8 avril 2025. URL: <http://chatonsky.net/studio-machines/>

Figure 37: RANDOM INTERNATIONAL, *Life in a Different Resolution*, 2019, vernis photochromique, panneaux de contreplaqué, rails linéaires, aluminium anodisé, moteur, LED, téléphones, matériel et logiciel sur mesure, 800 × 240 × 30 cm. Vue d'exposition, *Life in a Different Resolution*, Nxt Museum, Pays-Bas.

Photographie : Riccardo De Vecchi. URL :

<https://www.random-international.com/presence-and-erasure>

L'œuvre se compose d'une surface photochromique à taille humaine (8 m × 2,40 m) montée sur des panneaux de contreplaqué. Un rail avec un moteur passe en continu sur la toile en imprimant des trames. Lorsqu'un visage est détecté par l'algorithme, ce dernier est imprimé temporairement sur des panneaux de bois grâce à la surface photochromique qui réagit à des impulsions lumineuses. Chaque portrait dure environ 1 minute avant de se dissoudre. La toile est toujours en mouvement à la recherche d'un portrait à photographier. Elle se reconfigure en permanence par rapport au passage du rail et à la présence de spectateurs dans l'espace. L'installation s'active seulement lorsqu'un spectateur collabore avec la machine par sa présence sinon la toile reste vierge. En somme, on pourrait dire que la

présence d'un nouveau spectateur vient perturber le processus de l'image en cours d'impression. La présence d'un « atelier élargi » se matérialise par le *faire* de la machine, qui crée devant nous. L'image semble se dévoiler sous nos yeux comme dans un laboratoire argentique, lorsque l'image est révélée. L'image semble être latente, elle n'accède jamais à une forme définitive, car toujours interrompue par une nouvelle image venant recouvrir la précédente. Cette œuvre rejoue donc une forme toujours en mouvement qui se construit par strates, s'effaçant au fur et à mesure. Le caractère éphémère renforce l'instabilité de l'image.

1.2 « Brouillons machines »

Sur les sites en ligne de génération d'images comme Midjourney, la plupart du temps, quatre images sont générées simultanément, permettant à l'utilisateur de choisir celle qui correspond le mieux à ses attentes esthétiques. Toutefois, le travail créatif ne s'arrête pas à la simple génération d'une image à partir d'un prompt. Il s'accompagne d'un travail de sélection, où l'image choisie peut ensuite être retravaillée ou générée à nouveau, soit avec un autre prompt, soit à l'aide d'un autre logiciel. Dans cette dynamique, l'atelier se reconfigure, car il n'est plus simplement l'espace physique où l'artiste opère : l'artiste devient opérateur au sein de cet atelier, où les gestes sont programmés et les actions calculées. L'artiste crée par des scripts, par des instructions données à la machine. Ce travail programmé et modifié par l'intermédiaire de machines engage une relation différente entre l'artiste et la matière première, ici sous forme de données.

Grégory Chatonsky parle également de « brouillons-machines » pour qualifier ce processus créatif. Des images générées automatiquement qui sans être finalisées deviennent des sources d'inspiration, des matériaux bruts où tous les mondes deviennent possibles. Dans

ce flux continu, une infinité d'images sont produites à partir de bases de données contenant des millions d'images déjà existantes. Les images semblent être endormies, elles semblent préexister à leur existence. Le prompt permet d'assembler non pas des fragments ensemble, mais une combinaison possibles de pixels à travers une forme d'induction statistique. La génération entraîne une hyperproduction ici envisagée comme une multiplication des possibles et des combinaisons. Les formes sont générées à un rythme tel que le regard humain n'a plus le temps de s'attarder, laissant certaines images sans regard. Ces images, souvent ignorées ou laissées de côté par les plateformes, deviennent des zones de potentialité, où l'attention humaine doit intervenir pour donner sens et forme. Ces images ne sont ni finies, ni vraiment commencées, elles se situent entre deux états. Pour Chatonsky, cet espace est une *anthropotechnologie*⁸⁹ c'est-à-dire une zone où les rôles de l'humain et de la machine sont inversés, où l'un et l'autre se croisent et se transforment. L'atelier numérique devient une zone trouble, où l'artiste n'est plus celui qui matérialise une idée, mais celui qui oriente le flux de cette production.

Selon Chatonsky l'atelier « *est le lieu de cette zone trouble parce que l'usage instrumental des technologies y est suspendu.* »⁹⁰ L'artiste n'est plus un simple opérateur. Son rôle devient celui de programmeur, mais aussi de sélecteur, qui donne un sens à ce qui est généré, tout en restant dans une relation constante avec la machine. L'atelier devient lieu des machines. L'artiste programme ces machines pour optimiser le temps de calcul quand il ne sera pas présent dans son atelier (ou/et dans son exposition). Pour Chatonsky, « *notre absence même est aménagée dans l'atelier; car avant de partir nous lançons un calcul. Nous utilisons la nuit comme un temps machine.* » La machine devient atelier 24h/24. Les gestes sont anticipés, pré-calculés. La machine dans l'atelier reconfigure notre rapport au temps dans l'atelier et dans l'espace de création. L'atelier devient ainsi un espace d'anticipation, où le geste de l'artiste ne se réduit plus à la main, mais s'étend à des scripts, des calculs, des attentes, des combinaisons. L'atelier est constamment en train de *faire*, de produire d'une

89 Geslin Philippe (sous la direction de), *L'anthropotechnologie, cultures et conception*, vol.1, Éditions ISTE, 2017

90 Grégory Chatonsky, « L'atelier des machines », *op cit.*, p.105

certaine manière, même sans la figure du créateur en son sein. Il s'automatise, il s'organise, il devient optimisé. L'atelier ne dort plus, il ne rêve plus, il devient insomniaque⁹¹. L'artiste et son processus se retrouvent cependant dans le code qu'il a programmé. Lorsqu'il revient le lendemain, il se confronte à ses nouvelles images générées lors de son absence. Il découvre ses nouvelles formes dans son atelier devant son ordinateur enregistré sur ses disques durs. On retrouve une forme d'inattendu voire de magie dans les formes générées par les prompts.

1.3 Reconfigurer l'espace de travail et les gestes

Pour François Bellabas : « [...] (s)on atelier se déploie à la fois de manière physique et virtuelle. Les deux étant interconnectés, (il) accède à la partie virtuelle par différents périphériques qui m'accompagnent au quotidien ».⁹² L'atelier devient un espace de création hybride tant physique que virtuel. Les formes peuvent basculer d'un espace à l'autre, passer d'une forme immatérielle à une forme tangible et palpable.

Lors d'un entretien⁹³, Lionel Bayol-Thémines décrit le basculement progressif de son atelier. Son atelier passe d'un espace matériel, centré sur d'un travail de menuiserie et d'objets photographiques, à un atelier informatique structuré autour de deux stations de travail programmées. Cette transition s'est opérée au moment où il a commencé à expérimenter avec l'intelligence artificielle et les réseaux neuronaux. Il explique qu'il programme à l'avance ses machines à partir d'un même prompt, qu'il laisse ensuite tourner plusieurs jours pour produire des millions d'images. Ce travail lui permet de questionner l'épuisement des algorithmes et la répétition des formes. De la même manière, Vilém Flusser évoque ce processus créatif « mais

91 Jonathan Crary, 24/7, *Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, La Découverte, 2016, trad.de l'anglais par Grégoire Chamayou

92 Echange réalisé avec François Bellabas, le 11 avril 2025

93 Entretien réalisé avec Lionel Bayol Thémines, le 15 avril 2025

il s'agit alors d'images redondantes, non informatives - d'images semblables à celles que l'on a déjà vues, [...] ce que le photographe cherche ce sont des possibilités encore inexplorées des images informatives, improbables, jamais vues auparavant. »⁹⁴. Par cette abondance et cette automatisation, Bayol-Thémines cherche à produire des images de son imaginaire qu'il n'aurait jamais pu réaliser, des images d'un autre monde.

Ce déplacement de l'atelier numérique s'accompagne d'une transformation du geste artistique. Vilém Flusser analyse ce renversement : ce n'est plus le geste technique (le maniement de l'outil) qui fonde l'acte créatif, mais un geste conceptuel, situé dans la relation à l'appareil : « En ce sens, tous les critères du photographe se trouvent contenus dans le programme de l'appareil sous la forme de concepts »⁹⁵. Dans le contexte des ateliers numériques, « l'appareil » de l'artiste devient l'ensemble de scripts, des prompts, et bases de données qu'il manipule. Au lieu d'appuyer sur le déclencheur de l'appareil, il génère un prompt à partir d'un processus (d'un geste) qu'il a précédemment élaboré.

Ces exemples incarnent un déplacement, l'atelier devient une interface entre l'artiste et la machine. Un espace où la création passe par la programmation, l'attente et l'observation des processus mis en œuvre.

Le lien entre la machine et l'artiste pose la question de la délégation du geste créatif et de la collaboration. L'artiste américain Wade Guyton imprime en jet d'encre sur ces toiles de peinture, et explique dans un entretien son lien avec la machine :

W.G « Le résultat serait sans doute différent si quelqu'un d'autre partait d'un même fichier que je lui enverrai pour déléguer le travail à sa propre machine. Ma présence durant tout le processus a son importance. Je ne décrirais pas la relation que j'entretiens avec l'imprimante comme une collaboration. Cette machine n'est ni plus ni moins qu'un outil. [...] »

I.P « c'est un peu comme si la machine prenait une part active à la conception de l'oeuvre ? Sa fonction n'est pas seulement d'exécuter des instructions. »⁹⁶

94 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Éditions Circé, 1996, trad. de l'allemand Jean Mouchard, p.49.

95 *ibid.*

La place de l'artiste se trouve modifiée dans l'atelier-machine. Les gestes changent, les postures du corps dans l'espace se modifient. La question du numérique interroge sur la disparition de l'atelier mais également sur la disparition du rôle de l'artiste ou en tout cas une reconfiguration de sa place. Néanmoins l'artiste s'adapte aux nouveaux outils, il s'en empare pour créer, il se les approprient dans son espace. L'artiste reste le créateur car il donne uniquement l'intention à la machine, comme pour mieux opérer ensuite ses propres choix esthétiques.

96 Iiena Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec, Valérie Mavridorakis, *Faire faire faire et ne pas faire*, *op cit.*, p.241.

2. De l'atelier au laboratoire

2.1 Hybridation des pratiques et des savoirs

L'atelier à l'ère des nouvelles technologies semble se caractériser par une reconfiguration des liens entre l'artiste et son œuvre. Dans cette nouvelle vision, l'artiste travaille en collaboration avec d'autres personnes : ingénieurs, programmeurs, techniciens, designers. Cette évolution transforme l'atelier, qui passe d'une pratique individuelle à une dynamique collaborative. Il tend ainsi à s'apparenter à un laboratoire, où les disciplines se croisent et s'hybrident et s'entraident. Ce passage d'un atelier au laboratoire dans les pratiques contemporaines se rapproche également du laboratoire photographique. La chambre noire devient lieu d'expérimentation, de tests où l'image latente se dévoile chimiquement ou ici numériquement.

Bruno Latour et Steve Woolgar proposent d'analyser la méthode scientifique en laboratoire en défendant l'idée de savoirs scientifiques « socialement construits »⁹⁷. Pour eux, ces savoirs ont une existence seulement grâce aux instruments de mesure et aux spécialistes qui savent les analyser. Ils considèrent l'activité scientifique comme un système de croyances, de traditions orales et de pratiques culturelles spécifiques.

Notons qu'étymologiquement, art et science partagent une même racine grecque, *technè*, qui désigne à la fois le savoir-faire, la technique et l'art. Cette approche résonne avec les pratiques contemporaines et les disciplines artistiques. Aujourd'hui, de nombreux artistes échangent leurs outils, méthodes et langages avec les scientifiques. Le laboratoire devient atelier, et inversement : l'expérimentation prend place partout et à tout moment. Le laboratoire n'est plus réservé à la production de savoirs « durs », comme l'atelier à une seule expression subjective, mais à une exploration du vivant où de nombreuses disciplines sont combinées. Vincent Lecomte souligne :

97 Bruno Latour. & Steve Woolgar, *S. Laboratory life: the social construction of scientific facts*, Beverly Hills: Sage Publications, 1979.

[...] le rapprochement de plus en plus manifeste entre l'atelier et le laboratoire révèle chez l'artiste une volonté d'associer la recherche plastique ou esthétique, de manière générale, à une entreprise d'exploration prenant pour objet l'humain, mais encore l'animal, voire plus largement le vivant.⁹⁸

La pratique de l'atelier semble rejoindre une pratique participative du laboratoire pour réfléchir ensemble à un monde vivant et organique, à sa dénonciation et ses imperfections, à son amélioration et son devenir. Des points de connexion se tissent entre ces deux lieux pour devenir un espace de réflexion et de création hybride. Ces points de connexion passent par plusieurs formes : montrer le processus de fabrication plutôt que le résultat.

Figure 38: DEVERCHÈRE, Hugo, The Crystal & the Blind, 2018, installation multimédia, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.

98 Vincent Lecomte, « Dans le laboratoire de l'artiste : des représentations à l'épreuve du vivant », in *Images Re-vues* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 8 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10863>

Hugo Deverchère, artiste plasticien diplômé du Fresnoy, explore ainsi ce lien entre laboratoire et art dans le projet intitulé *The Crystal and the Blind* (2018). Il s'inspire d'un projet de colonisation spatiale aux États-Unis développé dans la seconde moitié du XXe siècle portant sur la reproductibilité d'écosystèmes. À travers ce fait historique, il entend alors créer une fiction mêlant archives et images d'anticipation fictive afin de constituer la mémoire d'une intelligence artificielle. Il construit un ensemble organique composé de micro-organismes, de végétaux et de minéraux. Deverchère crée un laboratoire où tous les éléments sont transparents et translucides. Des plantes poussent sur une étagère, des bactéries sont cultivées dans des coupelles. Au centre, des bocaux contiennent des algues et des micro-organismes. Il construit ainsi une «écosphère» qui reproduit les conditions minimales de la vie sous l'œil d'une caméra et de capteurs divers. On trouve aussi dans d'autres réservoirs des cristaux de sel se développant au fur et à mesure du temps. Le récit de l'installation se structure par fragments : une voix synthétique en anglais déclame un texte spéculatif, pendant qu'un fax imprime des pages, des écrans diffusent des séquences, et une projection visuelle complète cette narration éclatée. Hugo Deverchère précise que «nous ne sommes pas spectateurs d'une œuvre mais témoins du processus de son apparition : « il s'agit pour lui d'examiner «le réel (...) comme une matière spéculative»⁹⁹. Le laboratoire rejoue une forme de l'atelier en montrant, dans un ensemble disparate mais qui fait sens, le processus de la matière organique par le biais technologique et de l'expérimentation. Cette posture rejoint les propos de Bruno Latour selon lesquels «ce sont les mêmes techniques, les mêmes techniciens, les mêmes pratiques qui ne cessent d'aller du laboratoire à l'atelier»¹⁰⁰ ou le processus prime sur le résultat et l'œuvre.

99 Eric Loret, « La biosphère pensante d'Hugo Deverchère », *Le Monde*, sérié d'été 2018. [En ligne], mis en ligne le 17 août 2018, consulté le 13 avril 2025. URL :

https://www.lemonde.fr/series-d-ete-2018/article/2018/08/17/la-biosphere-pensante-d-hugo-deverchere_5343335_5325920.html

100 Bruno Latour et Sebastien Thiery, « De l'art de faire de la science », in *Mouvements*, 2012, p.90-93. [En ligne], consulté le 14 avril 2025. URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-159-MOUVEMENT-THIERYpdf.pdf>

Pierre Huyghe présente son installation *After Uumwelt* à la Grande Halle au Luma d'Arles en 2022. L'artiste s'empare de l'ancienne halle de la SNCF, il déploie des écrans LED à taille humaine dans l'espace. Le sol est jonché de terre contenant des micro-organismes et des organismes technologiques. Des objets sont également présents sur le sol. Pierre Huyghe avait déjà présenté une variation de ce projet *Uumwelt*¹⁰¹ à la galerie Serpentine à Londres en 2019.

Avec *After Uumwelt*, Huyghe propose une coproduction d'imaginations entre l'humain et une intelligence artificielle. Sur les écrans, des images sont générées par un réseau de neurones profonds¹⁰². Selon le texte d'introduction de l'exposition, elles ont été « *produites par une interface neuronale directe qui a capturé l'activité cérébrale d'un sujet pendant qu'il imaginait des éléments qui lui étaient donnés à penser, tels que des entités biologiques, des outils préhistoriques, des codes et des œuvres d'art* »¹⁰³

Huyghe constitue ainsi une base de données visuelles alimentant en continu la génération d'images dans un rythme effréné. Les images sont produites indépendamment de son contrôle. Un pattern récurrent émerge au fil des centaines de variations, dans un processus infini où les images semblent toujours en train de se faire. Artefacts et glitches perturbent ces représentations mouvantes. L'image n'est jamais figée, comme si le spectateur se trouvait au cœur de l'atelier d'une machine en perpétuelle recomposition. L'environnement active également l'œuvre. L'évolution des images est affectée par le milieu comme la lumière, la température, l'humidité et par la présence des organismes biologiques présents dans le sol, et également par les visiteurs. Les images incorporent leur milieu dans leur développement, modifiant en temps réel leurs formes. Une sorte de collaboration naît entre toutes les entités, pour mieux créer une expérience unique face au monde. Pierre Huyghe dit à propos de son

101 Concept théorisé dans les années 1930 par le biologiste et psychophysiologiste allemand Jakob von Uexküll. L'Umwelt désigne l'environnement sensoriel et sensitif propre à une espèce ou à un individu. Chaque organisme fait donc l'expérience d'une vision singulière du monde qui l'entoure à travers le prisme de sa perception individuelle.

102 Les réseaux de neurones profonds (*deep neural networks*) sont des modèles d'apprentissage automatique composés de plusieurs couches de neurones artificiels. Inspirés du fonctionnement du cerveau humain, ils permettent d'analyser, de reconnaître ou de générer des images, sons ou textes en apprenant à partir de grandes quantités de données

103 Pierre Huyghe, texte d'introduction de l'exposition, Luma Arles, 2021

œuvre : « *L'œuvre n'a donc pas besoin du public, elle n'est pas faite pour nous, elle ne s'adresse pas à nous. Elle n'a pas besoin du regard pour exister. Elle peut vivre sa vie d'œuvre sans ce besoin* »¹⁰⁴. L'installation devient alors une entité autonome à part entière, la place du spectateur n'est plus centrale. Il met en avant une séparation de la hiérarchie entre les entités humaines, non-humaines, voire animale. Les entités coexistent entre elles. Il prolonge cette réflexion en questionnant le rôle de l'artiste et la nature de l'exposition lors d'une conversation avec le commissaire Hans Ulrich Obrist :

« Quand ce qui est fait n'est pas nécessairement dû à l'artiste en tant qu'opérateur unique, le seul à générer des intentions, et que c'est plutôt un ensemble d'intelligences, d'entités biotiques ou abiotiques, hors de portée humaine, et que la situation présente n'a pas de durée, ne s'adresse à personne, est indifférente, à ce moment-là, peut-être que le rituel de l'exposition peut s'auto-présenter. »¹⁰⁵

En ce sens, l'installation agit comme un laboratoire où l'on observe l'autonomie progressive des systèmes numériques et leur capacité à générer des formes et des images, indépendamment du travail effectif de l'artiste. Le titre de l'œuvre, *Umwelt*, permet de penser l'exposition comme un milieu en mouvement. En effet, le terme allemand *Umwelt* signifie « environnement » ou « milieu » et a été théorisé par le biologiste et philosophe Jakob von Uexküll pour désigner le « monde propre » à chaque espèce, perçu et construit en fonction de ses capacités sensorielles. Mathilde Roman précise « l'ajout du «u» au titre, « un-unwelt », est le signe d'une négation dans la relation créée entre différents milieux »¹⁰⁶. L'exposition ne représente plus un environnement figé, mais devient un milieu en mutation, instable, producteur de formes et de sens comme l'atelier. L'exposition va au-delà en devenant un modulateur selon une technique comme le souligne le critique d'art Yuk Hui :

104 Pierre Huyghe et Hans Ulrich Obrist, *In Conversation: Artist Pierre Huyghe and Hans Ulrich Obrist*, 17 octobre 2018 [en ligne], consulté le 5 avril 2025. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jSXR2t9LBfQ>
texte original : « the work does not need the public, it's not made for us, it's not addressed to us. It doesn't need the gaze to exist. It can live its life as a work without that need », traduction libre.

105 Jean-Luc Cougy, « *Pierre Huyghe – After Uumwelt à la Grande Halle – Luma Arles* », 2022. [En ligne], mis en ligne le 10 janvier 2022. URL : <https://www.enrevenantdelexpo.com/2021/07/27/pierre-huyghe-after-uumwelt-grande-halle-luma-arles>

106 Mathilde Roman, *Habiter l'exposition*, Manuella Edition, 2020, p.81

« L'exposition n'est ni un environnement objectif, ni un milieu déjà construit une fois pour toutes, mais un modulateur évoluant selon une technicité. Dans cette perspective, l'exposition est aussi un milieu spécifique à l'homme car il est un espace foisonnant de sens et de signaux. Elle n'est pas donnée immédiatement comme un paysage quelconque, mais est construite pour optimiser et amplifier certains signaux. Elle est véritablement une modulation chargée de sens, d'énergie et de potentiel. »¹⁰⁷

L'exposition devient alors en « laboratoire sociétal »¹⁰⁸ qui tente de bouleverser les modalités habituelles d'existence des milieux comme le processus créatif.

Figure 39: HUYGHE, Pierre, *After Umwelt*, 2021, vue d'exposition à la Grande Halle, Luma Arles. © Pierre Huyghe/ADAGP. URL : <https://www.luma.org/fr/arles/notre-programme/event/after-uumwelt-748387ec-b0d1-4366-ab40-793f3cfc7373.html>

107 Yuk Hui et Adeena Mey, « L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition », *Appareil* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 13 septembre 2017, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2413>

108 *ibid.*

Cette réflexion sur l'exposition comme milieu fait écho à concevoir l'exposition comme un médium (comme évoqué plus haut).

« L'exposition est le médium de l'art parce que celui-ci est mis en relation avec autre chose. Un médium passager qui se monte et se démonte. Il ne s'agit pas de mettre côte à côte des éléments nommés œuvres, mais de rendre compte d'un corpus, c'est-à-dire d'un cheminement qui forme un monde non encore advenu. L'exposition est une atmosphère, une tonalité affective (Stimmung) »¹⁰⁹

109 Greogry Chatonsky, « L'exposition comme médium », 2016. [En ligne], mis en ligne en octobre 2016, consulté le 20 mai 2025. URL : <https://chatonsky.net/exposition-medium/>

2.2 L'atelier des machines dans les expositions

L'atelier des machines n'est plus le lieu séparé dont parlait Buren, mais s'incorpore dans l'exposition et en devient le principe même. L'exposition comme monstration n'est plus séparée de l'atelier comme production. On ne montre pas le résultat, mais la formation continue d'une matière, la métamorphose même. »¹¹⁰

L'atelier n'est plus un lieu en retrait, mais un espace intégré à l'exposition. La création n'est plus cachée, mais montrée dans sa dynamique inachevée, dans son processus, dans son devenir. L'exposition devient alors un espace de production continue, instable, traversé par des flux de données, des protocoles algorithmiques, des expérimentations plastiques. L'atelier et l'exposition fusionnent pour former un nouvel espace de création et de rencontre entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur. Cet espace devient lieu de production et lieu de monstration.

L'atelier machine fonctionne en continu, la génération de matière, qu'elle soit textuelle, images, sonore, travaille toute la durée de la monstration. L'œuvre s'arrête, une fois que la carte graphique est éteinte, que le courant est coupé. Contrairement à une installation traditionnelle, son existence n'est pas conditionnée par la présence du spectateur : elle vit, évolue ou se régénère même en l'absence de regard.

Chatonsky présente *Terre Seconde* en 2019 au Palais de Tokyo. L'œuvre met en scène une fiction avec une machine inconnue. La machine croit produire une planète comme la Terre. La machine s'interroge également sur sa propre existence et son rapport au monde. Elle est alimentée par des données issues d'Internet, qui génère en continu des représentations d'une planète fictive. *Terre Seconde* fonctionne tant que la machine est activée. La production ne s'interrompt que lorsque le courant est coupé. Il ne s'agit pas de montrer une œuvre achevée, mais de donner à voir le processus lui-même, dans sa temporalité instable. L'installation devient alors une mémoire artificielle du monde tentant de recomposer des souvenirs d'une humanité disparue.

110 Grégory Chatonsky, « L'atelier des machines », *op cit.*

Cette transformation de l'atelier en espace intégré à l'exposition, rejoint les analyses de Jean-Paul Fourmentraux, pour qui l'atelier contemporain tend à s'effacer au profit de « *nouveaux environnements de recherche-crédation* »¹¹¹. Ce sont des lieux où se mêlent pratiques artistiques, innovations technologiques et méthodes scientifiques. Dans ce contexte, « *la ligne de démarcation entre l'œuvre d'art, l'invention technologique et l'innovation commerciale s'effrite* »¹¹². L'exposition devient elle-même un atelier, un lieu de génération continue et un lieu de performance scientifique. Ce n'est plus le résultat qui est montré, mais le processus en cours, la matière en transformation.

En parallèle, le musée lui-même se transforme sous l'effet de la numérisation massive et des technologies de diffusion. Hito Steyerl, dans un entretien avec AOC, dénonce la dérive d'un « *duty free art* ». Un art déconnecté de ses obligations politiques et sociales, capté par les logiques de rentabilité et les plateformes privées. Mais elle esquisse aussi un contre-modèle :

« [...] si le monde de l'art pouvait constituer cette sorte de laboratoire à but non lucratif pour accueillir les questions fondamentales sur le monde, sans exiger de profit à court terme [...] »

J'appelle de mes vœux l'existence d'un laboratoire capable d'accueillir toutes sortes d'explorations qui ne seraient pas contraintes par le succès financier de court terme. »¹¹³

Steyerl appelle ainsi à réinventer le musée comme laboratoire ouvert, espace critique et spéculatif. Le musée doit être capable d'accueillir la recherche artistique et scientifique, sans se soumettre aux marchés économiques. Ce musée-laboratoire, libéré de l'aura marchande, pourrait devenir un lieu d'expérimentation, de fabrique collective du savoir et d'élaboration d'hypothèses, où les frontières entre production, exposition, recherche et engagement politique seraient brouillées. Ce renversement rapproche le musée de l'atelier et

111 Mathieu Noury, « Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de Laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 08 février 2012, consulté le 10 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/7473>.

112 *ibid.*

113 Gala Hernandez Lopez et Benjamin Tainturier, *Hito Steyerl* : « *L'information fusionne avec la popularité et la rentabilité* », AOC media, 2021 [en ligne], mis en ligne le 18 décembre 2021, consulté le 11 avril 2025. URL : <https://aoc.media/entretien/2021/12/17/hito-steyerl-linformation-fusionne-avec-la-popularite-et-la-rentabilite>

l'atelier d'un espace de pensée. Tous deux deviennent des lieux poreux, interconnectés, où coexistent humains, machines, créateurs et spectateurs.

L'installation immersive *Factory of the Sun* (2015) présentée par Hito Steyerl en 2016 au MOCA Grand Avenue appuie cette réflexion. Dans cette œuvre, Steyerl met en scène un récit spéculatif où les corps sont transformés en particules lumineuses exploitées dans une usine virtuelle. Elle y rejoue les dynamiques d'un atelier contemporain entièrement dématérialisé où la production artistique est liée aux technologies de capture, de contrôle et de diffusion. L'atelier devient une interface algorithmique, où l'artiste, le spectateur et les données circulent dans un même réseau. Le film se trouve dans une pièce noire tapissée de LED bleues formant une grille lumineuse. La scénographie évoque l'intérieur d'un ordinateur ou d'une matrice numérique dans laquelle le spectateur est plongé. Elle donne forme à ce « laboratoire d'exploration », c'est-à-dire un lieu artistique où l'expérimentation et la pensée critique primeraient sur la rentabilité ou l'exposition spectaculaire.

Figure 40: STEYERL, Hito, *Factory of the Sun*, 2016, vue d'exposition, MOCA Grand Avenue, Los Angeles. Photographie: Justin Lubliner et Carter Seddon. Courtesy of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

3. L'atelier comme interface

Pour revenir aux murs d'images développés dans la partie I, j'aimerais établir le parallèle avec le flux d'images sur le web et la manière dont elle devient matière de recherche et création dans un processus artistique. De nombreuses plateformes en ligne permettent en effet de tisser des réseaux d'images et de liens de manière visuelle. L'artiste fait émerger sa propre cartographie visuelle en juxtaposant des références visuelles. Ce mode de pensée en réseaux évoque le développement d'internet basé sur le principe d'hypertexte et sur le mode participatif. Chaque hypertexte amène à un autre hypertexte dans un réseau infini de connaissances. En faisant de l'écran son atelier, l'artiste engage un processus de mise en réseau d'informations ou de fragments de mémoire, mobilisés au service de la création. Cette pensée connectée s'inscrit dans l'héritage de l'hypertexte¹¹⁴ de Ted Nelson et du développement d'Internet fondé sur la mise en relation infinie de contenus et une organisation fragmentaire et non linéaire des données.

3.1 Prolonger l'expérience par le site: l'atelier connectif

À l'ère du numérique, l'atelier n'est plus seulement un lieu physique. Il devient atelier-connectif, atelier-réseau. Cette extension s'effectue via des sites internet, des galeries virtuelles. L'œuvre sort du cadre matériel de l'atelier pour investir l'écran. L'atelier, l'œuvre et l'exposition tendent à fusionner sur un même support numérique, qui devient à la fois lieu de production et de monstration. Cette transformation s'inscrit dans un processus plus vaste de dématérialisation de la monstration. M. Lavigne souligne cette mutation lorsqu'il écrit :

« Il en est de même pour la fin de l'œuvre muséifiable qui perd du terrain face à des réalisations inachevées ou éphémères, voire basées sur l'immédiateté de la communication en réseau, à des objets instables, doués d'ubiquité, difficiles à identifier ou à négocier. »¹¹⁵

114 Ted Nelson, « *Literary Machine* », Mindful Press, 1981

Comme le souligne Michel Lavigne, cette évolution s'inscrit dans une dématérialisation de l'art, où les œuvres deviennent des entités instables, éphémères, souvent conçues pour une circulation immédiate dans les réseaux. Cependant, cette mutation comporte un risque : celui d'un art globalisé, soumis aux logiques du divertissement et du *remix*, où la critique s'efface devant l'immédiateté médiatique. À l'inverse, elle offre aussi une opportunité : celle d'une création ouverte, libérée des mythologies traditionnelles de l'atelier et de l'artiste, favorisant des espaces de partage hors des cadres institutionnels comme le précise M. Lavigne :

« de ce fait le schéma classique de communication artistique – émission (auteur – création / réception (public) – est remis en question dans un bain de création numérique rendu possible par les potentialités du médium Internet en tant qu'un outil de lien social, médium en tant que fournisseur de nouveaux outils technique de création artistique. »¹¹⁶

Les œuvres deviennent hybrides et immédiates. Elles s'exposent sur des sites web, des galeries Instagram ou dans des mondes en réalité virtuelle (VR). La frontière entre production et diffusion tend à se confondre.

L'artiste Stéphane Trois Carrés présente son projet *Décalage* (2019), conçu comme une extension virtuelle de son atelier, créé à partir de ses carnets de croquis. L'espace virtuel se reconfigure en permanence pendant la navigation, offrant une exploration sans fin des variations de formes et d'échelles dans cet environnement 3D. Pour Trois Carrés, cet espace numérique n'est pas un lieu d'exposition mais un véritable outil de création et espace de travail. Comme son atelier physique, cet atelier virtuel devient un *laboratoire du faire*, un lieu où s'élaborent de nouvelles formes. En ouvrant cet atelier numérique aux visiteurs, l'artiste révèle le processus de création de l'œuvre. Cet univers s'expérimente à travers un corps augmenté pour le spectateur avec un casque de réalité virtuelle et des manettes. Les repères sensoriels habituels sont modifiés. Les visiteurs sont immergés dans un monde parallèle où ils appréhendent, sous un autre angle, parfois plus ludique, les formes et les matières virtuelles.

115 Michel Lavigne, « Les métamorphoses numériques de l'atelier », *Entrelacs*, 7, 2009, [En ligne], mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 18 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/199>.

116 *ibid.*

Ce monde-atelier existe dans un entre-deux : ni tout à fait artificiel ni complètement réel, à mi-chemin entre virtuel et concret. *Décalage* se présente ainsi comme le prolongement d'un réel instable et fluide, un espace créatif en mutation permanente.

« L'atelier que constitue Décalage est un environnement VR qui doit me permettre de réaliser des expériences et étendre le champ des expérimentations, et probablement travailler sur le potentiel du réel et sur les passages du phénoménal au nouménal »¹¹⁷

Le «phénoménal» désigne le monde des objets, le monde palpable définissables, qu'ils soient matériels ou immatériels. Le phénomène semble être caractérisé par l'atelier physique. Le terme nouménal renvoie à une réalité intemporelle, indéfinissable. Ce concept est normalement palpable seulement sous la forme d'une pensée, d'une idée inaccessible aux sens. L'atelier virtuel permet de le rendre possible, de le matérialiser. Par exemple, quand l'artiste modélise en VR un concept abstrait (comme «l'infini» ou «la conscience»), il effectue précisément ce passage du nouménal (l'idée pure) au phénoménal (sa représentation sensible), tout en conservant certaines qualités de l'idée originelle.

L'atelier des artistes intègre désormais dans leur pratique un atelier virtuel et un atelier physique. La profusion et l'accessibilité des outils leur permettent d'expérimenter et de passer facilement d'un espace à un autre. Ils effectuent des allers-retours entre les formes. Stéphane Trois Carrés conçoit des formes en 3D dans son atelier virtuel, puis dans un second temps, il les imprime grâce à une imprimante 3D pour leur donner une existence physique, une matérialité. L'atelier appelle à l'expérimentation d'œuvres hybrides. L'atelier permet de passer d'un concept à une forme virtuelle à un objet physique. L'atelier virtuel laisse place à l'intuition et à la représentation de concepts abstraits et joue sur les échelles de représentation.

On pourrait dire que l'atelier semble devenir un atelier en pièces, où l'artiste passe d'un espace physique à virtuel en fonction de sa démarche. Il construit les pièces de son atelier.

117 Entretien avec Chatelet, C. XIV. Comment « étendre l'espace autour du geste artistique » ? L'atelier extensif de Stéphane Trois Carrés. *L'atelier en acte(s) : Espace de création, création d'espace* (p. 255-267). Hermann, 2023, [En Ligne], consulté le 18 avril 2025. URL: <https://shs.cairn.info/l-atelier-en-actes--9791037031112-page-255?lang=fr>.

L'atelier devient un agencement de fragments d'espaces multiples. L'artiste convoque ces espaces en fonction de son processus. Sa pensée module son espace de création. Chaque espace de création contient ses spécificités, mais ils deviennent interdépendants. Les espaces s'influencent entre eux.

Figure 41: TROIS CARRÉS, Stéphane, *Décales*, 2019, capture d'écran de l'atelier virtuel. URL: https://youtu.be/Ca7M29V1lvs?si=dWduf4_v6fy51GrY

Par une œuvre interactive numérique, l'atelier peut se construire avec le spectateur. En effet, le spectateur peut modifier le contenu proposé par l'artiste. Il peut s'approprier un geste pour faire œuvre le temps de l'exposition. Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, lors de leur exposition au Centre Pompidou en 2021, proposaient une table de montage interactive où le spectateur pouvait monter son propre film (*Nous disons révolution - version mutante*). Le spectateur avait devant lui une table de montage constituée de nombreux boutons. Il pouvait ainsi choisir l'ambiance, la température de couleur, la cadence des images. Selon les artistes,

« les rushs deviennent un processus en mouvement. Une improvisation collective et publique. Une publication permanente. Ni finie, ni fermée, ni signée. Tout peut arriver. ».¹¹⁸

3.2 : La monstration d'œuvres créées dans un atelier virtuel

La création d'œuvres dans un atelier virtuel pose la question de sa monstration. Une œuvre virtuelle peut maintenant être envisagée dans une continuité numérique via des sites, des expositions numériques. L'interface reste la même, l'écran d'un ordinateur, mais la diffusion de l'œuvre se déploie à un spectateur disposant d'une connexion internet et d'un périphérique. Le déplacement ne se fait plus dans l'espace physique du spectateur, mais dans le réseau, via un lien, une adresse, une plateforme. Ce glissement redéfinit les modes d'accès à l'art. L'œuvre peut être vue à tout moment, en tout lieu. L'atelier, l'œuvre et l'espace d'exposition se fondent alors sur un même support numérique, qui devient à la fois lieu de production, d'actualisation et de réception.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la participation de plusieurs artistes d'art numérique au salon *a ppr oc he extended*, en novembre dernier durant deux jours, sous le commissariat de Dominique Moulon. En effet, il a invité plusieurs artistes en art numérique comme L.Bayol-Thémines, D.Bourgais, A.Meunier à exposer leurs œuvres virtuelles directement dans un espace virtuel sans passer par un espace physique. Ce salon virtuel est présenté comme une extension du salon physique se tenant les mêmes jours avec d'autres artistes traitant de la matérialité photographique. Les créations numériques, qu'elles soient génératives ou immersives, sont présentées dans cet espace virtuel où un espace de galerie est reconstitué reprenant les codes du white cube et du jeu vidéo. Des avatars représentent les

118 Centre Pompidou, « Nous disons révolution – version mutante », 2 décembre 2021 – 2 janvier 2022, [En ligne], consulté le 25 mai 2025. URL:

<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/PhpV1UF>.

artistes comme dans un jeu vidéo, déambulant d'une salle de la galerie à une autre. Les artistes pouvant échanger, le lieu devient également espace de discussion entre les avatars. Néanmoins, la galerie est accessible aux spectateurs seulement pendant ces deux jours. A l'origine, l'art numérique et les galeries virtuelles se veulent des espaces de liberté accessibles à tout moment et en tout lieu au plus grand nombre afin de démocratiser l'art. Cette courte temporalité impose une tension. Il peut créer une forme de rareté et d'élitisme dans un environnement numérique qui semble infini et accessible à tous. On peut se demander ce que devient cet espace par la suite ? Quelles sont les traces qu'il reste de cette expérience en dehors du vécu des utilisateurs et des captures d'écran ? Contrairement à l'exposition physique, dont des traces tangibles peuvent subsister comme des œuvres achetées, des textes critiques et des catalogues imprimés. L'exposition virtuelle laisse parfois derrière elle un espace vide, inaccessible, si elle n'est pas archivée ou documentée.

Figure 42: *a ppr oc he*, 2024 capture d'écran de la galerie virtuelle, du 15–17 novembre 2024.

Commissariat : Dominique Moulon.

Figure 44: PAGLEN Trevor, *Bloom*, 2020, vue d'installation à la galerie PACE du 10 septembre au 4 novembre, Londres . URL : <https://www.pacegallery.com/exhibitions/trevor-paglen-bloom/>

Figure 43: PAGLEN Trevor, *Bloom*, 2020, vue d'installation à la galerie PACE du 10 septembre au 4 novembre, Londres.
URL : <https://www.pacegallery.com/exhibitions/trevor-paglen-bloom/>

La dématérialisation de l'atelier et de l'exposition conduit à une hybridation des espaces de création et de monstration. Trevor Paglen, avec son projet *Bloom* (2020), explore cette hybridation des espaces. Pour lui, il essaie de brouiller les frontières entre l'exposition et sa représentation. Il pense au départ l'exposition pour un environnement numérique. L'exposition devient une prolongation directe de l'atelier, accessible en ligne. Atelier, œuvre et exposition fusionnent dans un espace accessible à tout moment sur un écran. La création se déploie ainsi simultanément dans l'espace du faire et celui du montrer, dans un flux continu.

Dans *Octopus*, cette idée d'hybridation de l'espace est poussée encore plus loin. L'usage des caméras permet non seulement aux visiteurs de suivre l'exposition sous différents angles à distance, mais aussi d'y participer en diffusant leur propre image de webcam dans l'espace de monstration. Le visiteur en ligne interagit avec les caméras. Il envoie son image sur un écran dans la galerie. Il participe à la création de l'œuvre. L'exposition, qui semblait être un lieu clos de monstration, se transforme en atelier de co-crédation entre les spectateurs. En effet, la distinction entre le lieu d'exposition et l'atelier est floue dans ces deux projets. Dans *Octopus*, ce processus est encore plus prononcé, car le lieu d'exposition devient, par le biais de la participation active des utilisateurs, un espace de création. L'utilisation de la

webcam des visiteurs permet à la galerie de se transformer en un atelier numérique collectif, où chacun joue un rôle dans la production de l'œuvre.

Figure 45: *Les Immatériaux*, Centre Pompidou, 1985 - exposition virtuelle 2023, capture d'écran. [En ligne], URL : <https://lesimmatériaux.beyondmatter.eu/>

Le passage entre un espace réel de monstration et un espace virtuel est rejoué sous une autre forme dans l'exposition historique *Les immatériaux* (1985). L'exposition était placée sous le commissariat de Jean-François Lyotard et Thierry Chaput. Elle explorait le rôle des technologies dans la post-modernité présentée sous 5 thèmes : matériau, matrice, matériel, matière, maternité. Les cimaises étaient remplacées par des trames suspendues plus ou moins transparentes. Le spectateur pouvait déambuler plus ou moins librement dans l'espace. Ce qui est intéressant à discuter ici, c'est l'inverse de ce que l'on observe habituellement, c'est à dire comment une exposition qui a marqué l'histoire de l'art dans les années 80 dans cette institution peut-elle par une exposition virtuelle basculer dans un espace d'atelier. En 2023, dans le cadre du projet européen *Beyond Matter*, cette exposition *Les Immatériaux* » (1985) *Aperçus d'une manifestation postmoderne au Centre Pompidou* a été modélisée en trois dimensions et rendue accessible en ligne à tous. L'espace d'origine a été reconstruit en gardant le même plan de salle, avec une esthétique volontairement minimale : un gris neutre, sans texture, ni lumière. Ce choix évoque les phases initiales de modélisation 3D, lorsque

l'objet est encore en cours de conception. Cette esthétique rejoue les codes du non-fini, de l'inachevé, plaçant le visiteur dans une posture active, presque de « modelleur » de l'exposition. Lors de la première navigation, les œuvres elles-mêmes ne sont pas immédiatement visibles : il faut apprendre à se déplacer dans l'espace, à cliquer, à explorer. L'exposition devient une sorte de cartographie mouvante, une matière à expérimenter plutôt qu'un ensemble d'objets à contempler. Le spectateur rentre dans un atelier-exposition où il active virtuellement les œuvres.

CONCLUSION

Ce mémoire s'est construit au fil d'un aller-retour entre recherche théorique et expérimentations plastiques autour d'une réflexion sur l'espace d'exposition et gestes issus de l'atelier. Il s'inscrit dans une pensée en mouvement, fragmentaire, où chaque image, chaque dispositif, chaque texte s'articulent ensemble. L'atelier devient ici bien plus qu'un lieu de production. Il devient un espace de latence, de circulation, de frottement, autant un lieu refuge qu'un espace d'élaboration collective et sensible.

Dans cette perspective, les formes d'exposition que j'interroge se déplacent vers des dispositifs qui assument l'instabilité, l'inachèvement, le tremblement. Ces réflexions rejoignent les propositions de Dramani Issifou. Selon elle, le musée peut être pensé comme un espace de transition et de guérison¹¹⁹. Elle souligne que le musée peut également être un lieu de violence et de friction, mais que ce sont précisément ces tensions qui en font un espace de pensée et de réparation. Elle propose de décoloniser les formes d'exposition et de rompre avec la linéarité de la monstration, en privilégiant des formats circulaires, dialectiques et fragmentaires. Pour reprendre les termes d'Édouard Glissant, il s'agirait d'aller vers un «espace polyphonique». Le musée devient alors un «monde-atelier», c'est-à-dire un dispositif vivant de co-construction et de circulation des savoirs. Dramani Issifou propose ainsi un musée archipélifique¹²⁰ pensé comme un terrain d'expérimentation et de confrontation des idées. Le concept d'archipel permet de déplacer l'institution muséale vers un espace à la fois poétique et politique, structuré de manière fragmentaire, constitué d'îlots où aucune hiérarchie

119 Farah Clémentine Dramani-Issifou, « Défaire la colonialité au musée : réflexions à partir d'*Une Air.e de Famille* (musée d'art et d'histoire Paul Éluard, Saint-Denis) et *Afrotropes*, des imaginaires en mouvement (musée Théodore Monod d'art africain, Dakar) », communication lors de la journée d'étude *Défaire le musée ou comment le recomposer*, organisée par Francesca Cozzolino, Inès Moreno et Margareta von Oswald, à l'École des Arts Décoratifs, le 8 avril 2025.

120 Édouard Glissant et Hans Ulrich Obrist, « Utopie du musée : le temps, la mémoire », dans *Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps* (extraits de *Conversations*), Paris, Institut du Tout-Monde, 2013, p. 23.

ni domination entre les formes n'existe. Le musée archipélique permet d'appréhender l'art comme « rechercher quelque chose que nous ne savons pas encore »¹²¹, contrairement à la vision européenne du musée qui est envisagé comme un espace qui emmagasine la mémoire et restitue un savoir. Cette vision du musée permet d'assumer l'atelier autant comme un lieu de production qu'un lieu de monstration.

Mon travail s'inscrit dans cette tentative de penser l'exposition non plus comme une fin figée, mais comme une extension de l'atelier, où les œuvres restent ouvertes, disponibles à l'activation et au déplacement. L'exposition devient ainsi un laboratoire, un lieu innovant qui permet l'accueil de la fragilité du processus.

Ce mémoire constitue une première cartographie de cette recherche. Il n'en clôt pas les questionnements. Il amorce un questionnement que je souhaite prolonger par d'autres temps de recherche et création, d'autres agencements, d'autres expérimentations. L'atelier utopique, tel que je l'imagine est un lieu poreux, hybride, parfois numérique. L'atelier est lié à un geste, au *faire*, à la matière. Evelyne Grossman évoque que « tout trajet créateur est potentiellement erreur, errance, ratage en puissance »¹²². L'atelier permet de s'autoriser à se perdre, d'errer dans un espace. Ce cheminement, ce travail permet d'amorcer une idée, un concept. Le système ensuite s'auto-alimente dans une forme de cycle. L'atelier invite à penser une pratique artistique in situ à la croisée de la création, de la monstration et de la pensée théorique critique.

Exposer des formes en mouvement dans le musée est également un geste critique envers les institutions muséales. Ce déplacement des formes entre l'atelier et l'exposition permet de placer au centre de l'institution le geste créatif et d'affirmer la place de l'artiste en dehors des logiques du marché de l'art. Il ne s'agit plus de montrer une œuvre finie mais de rendre visible un processus, une recherche, une pensée en construction. Il invite à penser

121 *ibid.*

122 Evelyne Grossman, *L'art du déséquilibre*, Editions de Minuit, 2025, p.84.

autrement la place de l'artiste non plus comme producteur d'images, mais comme activateur de formes, d'agencements, de récits. Pour reprendre l'expression de W ;Tillmans «social fabric»¹²³, le concept de l'atelier dans l'exposition est un geste de politique, un geste de résistance.

123 Sara R. Yazdani (2021) « Social Fabric »: Photography, Solar Atmospheres, and a Process Ontology in Sonne München, 1994, Art Journal, 80:1, p.84-105.

BIBLIOGRAPHIE

Théorie de l'art

Ouvrages

- BLAYO Anne, *Le néon dans l'art contemporain*. L'Harmattan, coll « L'Art en bref », 2005, 110 p.
- BOIS Yve-Alain, *Painting as Model*. Cambridge (MA): MIT Press, 1990 [trad. française : *La peinture comme modèle*, Genève: Mamco, 2017], 448 p.
- DEWEY John, *L'art comme expérience (Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, collection « Folio Essais », 2015 [1934], 608 p.

Articles

- FARTAS Nadia, « Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation », *Images Re-vues* n°18, 2021. [En ligne], mis en ligne le 5 octobre 2021, consulté le 24 mai. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/11724>

Philosophie

Ouvrages

- BENJAMIN Walter, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, préface de Fanny Lederlin. PUF, coll. «Quadrige Poche», 2025, 472 p.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1980, 648 p.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, 294 p.
- LATOUR Bruno WOOLGAR, Steve. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills: Sage, 1979, 279 p.

Photographie

Ouvrages

- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*. Éditions du Regard, 1998, 325 p.
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Payot, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, 2019 [1931], 96 p.

- CHASSEY, Eric de *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Gallimard, 2006, 250 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Editions de Minuit, 2009, 272 p.
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, traduit de l'allemand par Jean Mouchard 1996, 96 p.
- KRAMER, Markus, *Photographic Objects*. Heidelberg: Kehrer, 2012, 144 p.
- KRAMER Markus, «Les Objets Photographiques» in *La Boîte de Pandore*, Paris-Musées, 2016, 272 p.
- POIVERT Michel, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Textuel, 2022, 304 p.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Flammarion, 2003, 312 p.

Scénographie d'exposition

Ouvrages

- DEBLUË Claire-Lise, LUGON Olivier, *Introduction. Par-delà l'exposition de photographie*, Transbordeur Photographie histoire société n°1. Macula, 2017, 236 p.
- BISHOP Claire, *Vers un musée radical, Réflexions pour une autre muséologie*, traduit de l'anglais par M.Bourgatte, Éditions MKF, 2021, 92 p.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, coll. «Lignes d'art», 2009, 256 p.
- IMMELE Anne. *Constellations photographiques*, Mediapop, 2015, 128 p.
- O'DOHERTY Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Éd. Patricia Falguières, Zurich: JRP|Ringier, coll. «Lectures Maison Rouge», 2008 [1976], 208 p.
- PUTMAN James, *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Thames & Hudson, traduction de l'anglais par Christian-Martin Diebold, 2002, 208 p.
- ROMAN Mathilde, *Habiter l'exposition - L'artiste et la scénographie*, Manuella Éditions, 2020, 271 p.
- SOMPAIRAC Arnaud, *Scénographie d'exposition: six perspectives critiques*, MétisPresses, 2016, 144 p.
- SZEEMANN Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles: La lettre volée, 1996, 159 p.

Articles en ligne

- BOULET Louis, «Exposer la photographie». *Focales* [En ligne] n°7, 2023. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1710>
- CROUGH O, «Les Salles de Projection d'El Lissitzky». Trad. R. Koenig. *Nouvelle revue d'esthétique* [En ligne] n°16(2), 2015, p.97-107.
- FROGER Lilian, «Wolfgang Tillmans : 2017». *Marges* [En ligne] n°26, 2018, p.148-149.
- KAYA Marie, «La photographie comme objet, en marge de la tradition». *Focales* [En ligne] n°4, 2020. URL : <http://journals.openedition.org/focales/554>
- LAHUERTA Claire, «La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement». *Marges* [En ligne] n°12, 2011.
- LUGON Olivier, «Kodakoration». *Études photographiques* [En ligne] n°16, 2005, p.182-197.
- MEAUX Danièle, «La mise en œuvre de la photographie dans les dispositifs de type scénographique». *Figures de l'Art* [En ligne] n°18, 2010, p.157-169.
- MONIER VANRYB Anne, «La scénographie dans l'œuvre d'Herbert Bayer : les expositions d'architecture, 1923-1938». *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 2024. URL : <https://journals.openedition.org/lha/11157>
- NARDIN Patrick, «Valeur(s) d'exposition». *Focales* [En ligne] n°4, 2020. URL : <https://journals.openedition.org/focales/682>
- RUBESSI Chiara, «Display d'exposition et spatialisation de la photographie». *Focales* [En ligne] n°4, 2020. URL : <https://journals.openedition.org/focales/2086>
- HUI Yuk, MEY Adeena, «L'exposition comme médium». *Appareil* [En ligne] n°18, 2017. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2413>

Thèses et mémoires

- COTY Romain, *Scénographie d'exposition : étude du médium photographique*. Mémoire en Arts. (sous la direction de Claire Lahuerta et Aurélie Michel), Université de Lorraine, 2023.
- HAREL-VIVIER Mathieu, *Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique*. Thèse de doctorat en Art Plastique. (sous la direction de Christophe VIART), Université Rennes 2, 2014.
- LANIOL Laniol, *Brouillons, papillonnements, dérives : une multitude en acte*, Thèse de doctorat Art Plastiques. (sous la direction de Jean-Louis Flecnia Koska), Université de Marc Bloch (Strasbourg), 2001.

- SEBILEAU Caroline, *L'exposition, une pratique d'agencement entre mise en vue et mise en œuvre*, Thèse de doctorat Art et histoire de l'art. (sous la direction de Bernard Guelton), Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2020.

Sur l'Atelier

Ouvrages

- BUREN Buren, « Fonction de l'atelier », 1971, in *Ecrits* vol. 1, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1991, pp. 195-205.
- LEVIEZ Thierry, ROMAN Mathilde, *D'après maquettes : expositions de maquettes et maquettes d'exposition*. Manuella, 2023, 176 p.
- PARVU Ilena, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec, Valérie Mavridorakis, *Faire faire faire et ne pas faire*. Genève : HEAD, 2021, 360 p.
- PAGLIANO Eric, *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du musée Fabre*. Courtrai : Snoeck Editions, 2013, 496 p.
- POTOZNY Martine, *Ateliers d'artistes en Caraïbe Martinique, Cuba*. Presses universitaires des Antilles, 2022, 294 p.

Catalogues et Monographies

- BRIENT Benoit, PÉTREL Aurélie, «Exagrapie - Partitions photographiques (2003-2018)». Les presses du réel, 2021, 256 p.
- BRUTVAN Cheryl, *Sophie Ristelhueber. Détails du monde*. Arles: Actes Sud, 2002, 312 p.
- MARCOCI ROXANE, *Wolfgang Tillmans. To Look Without Fear*. New York : Museum of Modern Art, 2022, 320 p.
- PIRON François, ROUSSEL Lucas, THIEBAUT Marilou 5dir), *Laura Lamiel, LL*. Les presses du réel, 2019, 264 p.

Articles

- BENOIT, Guillaume. « Entretien - Thomas Hirschhorn ». *Slash/Paris* [En ligne]. 12 octobre 2011. URL : <https://slash-paris.com/articles/interview-thomas-hirschhorn>
- CAPPE Maki, «Poser, exposer, réexposer : transformation des regards à/sur l'œuvre». *exPosition*, 2021. [En ligne], mis en ligne le 10 février 2021. URL : <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles6-1/cappe-poser-exposer-reexposer>
- CHATONSKY Grégory, JOSCHKE Christian, SOMAINI Antonio, «Disréalismes». *Transbordeur*, 2023 [En ligne], mis en ligne le 1er octobre 2024. URL : <https://journals.openedition.org/transbordeur/1169>

- CHEVALIER Pauline, *De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre*. Nouvelle revue d'esthétique, 2011/2 n°8, [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2012, p.31-39. URL : <https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-31?lang=fr>
- DAUNAIS Isabelle, *La théorie inachevée . Liberté*, vol. 37, n°4, 1995, p. 14-19.
- GLISSANT, Édouard ; OBRIST, Hans Ulrich. « Utopie du musée : le temps, la mémoire ». In *Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps (extraits de Conversations)*. Institut du Tout-Monde, 2013.
- HUYGHE, Pierre ; OBRIST, Hans Ulrich. In *Conversation: Artist Pierre Huyghe and Hans Ulrich Obrist* [Vidéo en ligne], mis en ligne le 17 octobre 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jSXR2t9LBfq>
- ILLOUZ Audrey, « L'image située. La photographie *in situ* », in *Artpress*, hors-série n°52, *La photographie. Pratiques contemporaines*, 2019, Paris, Artpress.
- JUSTE Carlijn, STEFANOV Nathalie, «Online/Offline : nouvelles stratégies curatoriales pour œuvres numériques». *Déméter*, n°10, 2023. [En ligne], mis en ligne le 22 novembre 2023. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1345>
- LACROIX Laurier, «L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art». *Anthropologie et Sociétés*, 2006, p. 29-44. [En ligne], mis en ligne le 17 avril 2007. URL : <https://doi.org/10.7202/014924ar>
- LAVIGNE Michel, «Les métamorphoses numériques de l'atelier». *Entrelacs*, n°7, 2009. [En ligne], mis en ligne le 1er août 2012. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/199>
- NOIROT Julie, PÉTREL I ROUMAGNAC, «À propos d'Altérations». *Focales*, n°3, 2019. [En ligne], mis en ligne le 1 juin 2019. URL : <https://journals.openedition.org/focales/996>
- OSTENDE Florence, « Protocoles d'expositions : distribution, permutation, programmation », in *Artpress*, hors-série n°36, *Les expositions : à l'ère de leur reproductibilité*, 2016, Paris, Artpress.
- SAULE Peggy, «L'atelier poétique». *Entrelacs*, n°7, 2009. [En ligne], mis en ligne le 1 mars 2009. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/187>
- RIBEAULT Patricia, « Comment faire ? La technique comme pouvoir ». *Technique & Culture*, n°64, 2015. [En ligne], mis en ligne le 24 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7555>
- YAZDANI Sara R, « Social Fabric»: Photography, Solar Atmospheres, and a Process Ontology in Sonne München, 1994 ». *Art Journal*, vol. 80, n°1, 2021, p. 84-105.

Index des figures

Figure 1:UMBRICO, Penelope, <i>Out of Order: Bad Display (eBay)</i> , 2018, vue d’installation, Postmasters Gallery, New York.....	16
Figure 2: RISTELHUEBER, Sophie, <i>What the Fuck !</i> , 2025, vue d’exposition, Galerie Poggi, Paris, 5 novembre 2024 au 12 janvier 2025. URL : https://galeriepoggi.com/expositions/sophie-ristelhueber-what-the-fuck/	19
Figure 3: COUZINET-JACQUES, Sylvain, <i>Zero Ranking</i> , 2014, Vue d’installation, Galerie Hors-Champs, Mulhouse. URL : https://ein-see-ist-immer-ganz-in-der-naehe.blogspot.com/2014/	20
Figure 4:EVANS, Walker , <i>American Photographs</i> , 1938, photographie noir et blanc, dimensions variables. Vue d’exposition, The Museum of Modern Art, New York. © The Museum of Modern Art.....	23
Figure 5: ATKINS, Ed : <i>Us Dead Talk Love</i> , 2012, installation vidéo. Vue d’exposition à la Chisenhale Gallery, Londres, du 21 septembre au 11 novembre 2012. URL : https://chisenhale.org.uk/project/ed-atkins/	26
Figure 6: FALBAKKEN, Matias. <i>Untitled (Image sculpture) #2</i> . 2012. Tirages lambda encadrés sur papier Fuji Chrystal archival, verre brisé, sangle d’arrimage, 133 × 230 × 330 cm. Vue d’exposition à la galerie Eva Presenhuber © Matias Faldbakken. URL : https://www.afmuseet.no/en/artwork/untitled-image-sculpture-2/	28
Figure 7: PETREL I ROUMAGNAC, <i>Latences #2</i> , 2014. technique: installation, réactivations (3 jours / 12 heures), treize tirages dos-bleu (250 × 120 cm), trois tirages impression sur Dibond (180 × 120 cm, 160 × 100 cm, 120 × 80 cm). Vues : réactivations et installation <i>Latences #2</i> . URL : https://petrelroumagnacduo.com/wp-content/uploads/2021/10/portfolio_duo_ipr20122017.pdf	29
Figure 8: TILLMANS, Wolfgang, <i>Paper drop</i> , 2001, épreuve couleur C-print, © Wolfgang Tillmans. Courtesy Galerie Buchholz, Cologne/Berlin.....	30
Figure 9: GARNIER, Marc Antoine, <i>Colonnes</i> , 2021, ensemble de photographies enroulées, 110 × 65 cm, impression sur papier Ilford. Vue d’exposition, Galerie Bacqueville. URL : https://www.marcantoinegarnier.com/colonnes.html	33

Figure 10: HESSE, Eva, <i>Repetition Nineteen III</i> , 1968, fibre de verre et résine polyester, 19 éléments, dimensions variables. Collection du Museum of Modern Art (MoMA), New York. © 2025 Estate of Eva Hesse. Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zurich.....	34
Figure 11: VUAROQUEAUX, Eloïse, <i>Prise de vue latente sur l'enroulement entre atelier et exposition</i> , janvier 2025.....	35
Figure 12: PÉTREL, Aurélie, <i>Chambre 104</i> , 2018, impression directe sur tôles microperforées. Vue d'exposition à la Galerie Ceysson & Bénétière (Saint-Etienne), 13 décembre 2024 au 1 mars 2025.....	36
Figure 13: TILLMANS, Wolfgang, <i>Truth Study Center</i> , 2005, vue d'installation à la galerie Maureen Paley, Londres, du 6 septembre au 8 octobre 2005. URL : https://www.contemporaryartlibrary.org/project/wolfgang-tillmans-at-maureen-paley-london-17694/3	39
Figure 14: LAMIEL, Laura, <i>Forclose</i> , 2017, vue d'exposition au Centre régional d'art contemporain (CRAC) de Sète.....	41
Figure 15: BOCHNER, Mel, <i>La table d'atelier</i> d'Eva Hesse, vers 1968–1969, photographie argentique noir et blanc.....	42
Figure 16: PÉTREL, Aurélie, <i>Table Simulation #00</i> , du 26 janvier au 5 mars 2016, vue d'exposition à l'Ecole Nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB), © Aurélie Pérel. URL : https://galeriedomus.univ-lyon1.fr/2016/01/aurelie-petrel-simulation/	45
Figure 17: HAUSER Thomas, <i>Solo Show</i> , 2017, exposition personnelle à la galerie UN-SPACED, Paris, vue d'installation. URL : https://www.un-spaced.com/fr/exhibitions/15-solo-show-solo-show-by-thomas-hauser/	48
Figure 18: METZGER Gustav, <i>Historic Photographs: To Crawl Into -- Anschluss, Vienna, March 1938</i> , 1996, vue d'installation, © Gustav Metzger. URL : https://www.wikiart.org/fr/gustav-metzger/historic-photographs-to-crawl-into-anschluss-vienna-march-1938-1996	49
Figure 19: TUERLINCKX Joëlle : <i>Planche d'atelier 6/16 – série Pauvres Sujets / gold</i> , 2016. Technique : collage sur papier doré, cadre en aluminium. Galerie nächst St. Stephan, Vienne. © Joëlle Tuerlinckx.....	52

Figure 20: Photographie d'inconnu, <i>Bibliothek d'Aby Warburg</i> , Photographie en noir et blanc de l'atlas historique illustré « Mnémosyne » à la bibliothèque des sciences culturelles de Warburg.....	53
Figure 21: VUAROQUEAUX Eloïse, Planche de recherche "ENTRE-deux", collage de fragments textuels et visuels, peinture, impressions, croquis et annotations manuscrites (vue d'atelier), juin 2025.....	54
Figure 22: BROOMBERG Adam, CHANARIN Oliver, <i>Strip Test 4</i> , 2012. Technique : tirage argentique noir et blanc, credit: PRESS). URL: https://www.wallpaper.com/art/the-dark-side-of-photography-broomberg-chanarin-uncover-uncomfortable-truths	56
Figure 23: PETREL Aurélie, <i>Partition : Fukushima #2</i> , 2014, Soixante-quinze éléments, dimensions variables, vue de l'exposition Au delà de l'image, Galerie Escougnou-Cetraro, Paris, 2014 © Edouard Escougnou.....	62
Figure 24: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>schéma du concept d'agencement selon Deleuze et Guattari</i> , 2024.....	66
Figure 25: LAMIEL Laura, Figure, 2013 (à gauche), chaise, modules en acier, gants, fluos. Sans titre, 2000 (à droite), 2013, acier sérigraphié émaillé, néon. Vue de l'exposition « Émoi & moi », MAC/VAL. Photo © Marc Damage.....	71
Figure 26: SEPUYA Paul : <i>Daylight Studio Mirror (_DSF1266)</i> , 2023. Technique : impression jet d'encre sur Dibond, structure en bois sur roulettes. Format : 203,2 × 152,4 × 134,6 cm. Vue d'installation dans l'exposition EXPOSURE, Nottingham Contemporary, Royaume-Unis, 27 janvier – 5 mai 2024.....	72
Figure 27: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Agencement I</i> , 2025, vue d'installation en atelier.....	73
Figure 28: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Tentative de représentation des allers-retours entre atelier et exposition</i> , 2025.....	75
Figure 29: SCHMIDT Michael, <i>EIN-HEIT</i> , 2006, vue d'installation, Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin. © unbekannt.....	76
Figure 30: SCHMIDT Michael, <i>EIN-HEIT</i> , 2000 vue d'installation, Musée d'Art Moderne de New York (MoMa), © unbekannt URL : https://www.archivmichaelschmidt.de/en/michael-schmidt-en/exhibitions-2/	76
Figure 31: PÉTREL ROUMAGNAC (duo), <i>Vue de la réactivation et installation Altérations #2</i> , 2015, Installation photographique, Comédie de Caen in NOIROT Julie, PÉTREL,	

ROUMAGNAC, « À propos d'Altérations », Focales, n° 3, 2019, [En ligne], consulté le 5 novembre 2025. URL : https://journals.openedition.org/focales/551	79
Figure 32: TILLMANS, Wolfgang, Maquette d'exposition pour le Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington D.C., 2007. Photographie prise dans l'atelier, 223 Cambridge Heath Road, Londres E2 0EL.....	81
Figure 33: HIRSCHHORN Thomas : <i>Break-Through</i> , 2013. Vue d'installation, Galerie Alfonso Artiaco, Naples.....	87
Figure 34: D'AGATA, Antoine, <i>Méthode</i> , 2024 -2025, vue d'exposition, Centre Pompidou, octobre 2024. © Pierre Malherbet.....	90
Figure 35: CIUCHTA Jagna, <i>All Available Light</i> , 2017, Vue d'exposition du 7 septembre 2017 au Creai de Sète @Jagna Ciuchta. URL : https://files.cargocollective.com/443741/2017-Jagna-Ciuchta-All-Available-Light-web.pdf	93
Figure 36: BOUROUISSA Mohammed, <i>L'Utopie d'August Sander</i> , 2013, Vue d'installation, « Festival Hors Piste » au Centre Georges Pompidou, ©Hervé Véronès.....	97
Figure 37: RANDOM INTERNATIONAL, <i>Life in a Different Resolution</i> , 2019, vernis photochromique, panneaux de contreplaqué, rails linéaires, aluminium anodisé, moteur, LED, téléphones, matériel et logiciel sur mesure, 800 × 240 × 30 cm. Vue d'exposition, Life in a Different Resolution, Nxt Museum, Pays-Bas. Photographie : Riccardo De Vecchi. URL : https://www.random-international.com/presence-and-erasure	106
Figure 38: DEVERCHÈRE, Hugo, <i>The Crystal & the Blind</i> , 2018, installation multimédia, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.....	113
Figure 39: HUYGHE, Pierre, <i>After Uumwelt</i> , 2021, vue d'exposition à la Grande Halle, Luma Arles. © Pierre Huyghe/ADAGP. URL : https://www.luma.org/fr/arles/notre-programme/event/after-uumwelt-748387ec-b0d1-4366-ab40-793f3cfc7373.html	117
Figure 40: STEYERL, Hito, <i>Factory of the Sun</i> , 2016, vue d'exposition, MOCA Grand Avenue, Los Angeles. Photographie: Justin Lubliner et Carter Seddon. Courtesy of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.....	121
Figure 41: TROIS CARRÉS, Stéphane, <i>Décales</i> , 2019, capture d'écran de l'atelier virtuel. URL: https://youtu.be/Ca7M29V1vs?si=dWduf4_v6fy51GrY	125
Figure 42: a ppr oc he, 2024 capture d'écran de la galerie virtuelle, du 15–17 novembre 2024. Commissariat : Dominique Moulon.....	127

Figure 43: PAGLEN Trevor, <i>Bloom</i> , 2020, vue d'installation à la galerie PACE du 10 septembre au 4 novembre, Londres. URL : https://www.pacegallery.com/exhibitions/trevor-paglen-bloom/	128
Figure 44: PAGLEN Trevor, <i>Bloom</i> , 2020, vue d'installation à la galerie PACE du 10 septembre au 4 novembre, Londres . URL : https://www.pacegallery.com/exhibitions/trevor-paglen-bloom/	128
Figure 45: <i>Les Immatériaux</i> , Centre Pompidou, 1985 - exposition virtuelle 2023, capture d'écran. [En ligne], URL : https://lesimmateriaux.beyondmatter.eu/	129
Figure 46: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Planche contact</i> , février 2025.....	148
Figure 47: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Carnet de recherche I</i> , extrait, février 2025.....	149
Figure 48: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Planche d'image IV</i> , extrait du site, mars 2025.....	149
Figure 49: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Carte Mentale</i> , 2025.....	150
Figure 50: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Atelier III</i> , 2025, modélisation de l'atelier lors de la PPM.....	150
Figure 51: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Schéma des images dans l'atelier</i> , mai 2025.....	151
Figure 52: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Planche de recherche "ENTRE-deux"</i> , vue d'atelier, mai 2025.....	152
Figure 53: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Mur I</i> , vue d'atelier, avril 2025.....	153
Figure 54: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Démolition I</i> , vue d'atelier, avril 2025.....	154
Figure 55: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Agencement II</i> , vue d'atelier, avril 2025.....	155
Figure 56: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Agencement VI</i> , vue d'atelier, avril 2025.....	156
Figure 57: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Agencement V</i> , vue d'atelier, mai 2025.....	156
Figure 58: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Strate I</i> , vue d'atelier, mai 2025.....	157
Figure 59: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Fragment I</i> , vue d'atelier, mai 2025.....	157
Figure 60: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Latence I</i> , avril 2025.....	158
Figure 61: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Agencement 0</i> , vue d'atelier, avril 2025.....	159
Figure 62: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Agencement III</i> , vue d'atelier, transfert sur plâtre (à droite), mai 2025.....	160
Figure 63: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>Test d'édition</i> , impressions en noir et blanc sur calque, 20*25cm, mai 2025.....	161
Figure 64: VUAROQUEAUX Eloïse, <i>TEXT I</i> , 2025, extrait de poèmes dans l'édition.....	162

Index lexical

BENJAMIN Walter	14, 20
CHATONSKY Grégory	104, 106, 107, 118
CIUCHTA Jagna	92, 93, 94, 97, 143
D'AGATA Antoine	45, 88, 89, 90, 97
DEWEY John.....	152
GLISSANT Édouard.....	50, 83, 130
HIRSCHHORN Thomas	82, 86, 142
LAMIEL Laura	40, 47, 67, 68, 69, 70, 72
LEGUILLON Pierre.....	56, 62
MEUNIER Albertine	100
METZGER Gustav	48, 141
PÉTREL Aurélie	35, 42, 43, 44, 59, 60, 61, 66, 79, 82
RISTELHUEBER Sophie	15, 17
SCHMIDT Michael	74, 75, 142
VALÉRY Paul.....	40, 62
TILLMANS Wolfgang	29, 30, 36, 37, 81
TUERLINCKX Joëlle	51, 141

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE :

Présentation de la PPM:

Mon sujet de recherche interroge l'espace de création et la manière dont l'atelier peut basculer d'un espace poïétique de production à un espace de réception. L'atelier est d'abord un lieu de liberté, où le geste artistique n'est pas contraint. L'atelier devient un espace d'expérimentation où l'erreur, le brouillon, la tentative ont autant de valeur que la forme aboutie. Les éléments s'organisent sous une forme rhizomique et organique dans l'atelier sans aucune hiérarchisation. Il devient aussi un espace utopique, une échappée de pensée, un laboratoire. Un lieu hors du monde, où le temps semble suspendu. L'atelier devient un lieu de stratification. On navigue, ne cherchant pas forcément à aller quelque part, juste à être présent dans l'espace, avec la matière. L'atelier devient également une sorte de non-lieu, un espace de non-confrontation directe aux choses, un espace de repliement. Une temporalité spécifique émerge dans l'atelier comme un entre-temps. Le temps de création semble suivre ses propres caractéristiques. Le lieu où l'on travaille finit par travailler en nous.

Le texte ci-dessous a pour objectif de montrer un état de recherche et d'expérimentation. L'objectif de la PPM est d'explorer ce basculement de l'atelier vers un espace d'exposition : comment l'espace de création, intime et mouvant, peut-il accueillir un regard extérieur ?

Ce basculement passe par le geste dans l'atelier, par l'exploration du médium photographique en dialogue avec d'autres médiums, par un questionnement sur le statut des images et de ce qui fait œuvre. Il ne s'agit pas seulement de montrer, mais de penser ce qui se donne à voir, ce qui reste en latence.

Dans ce cadre théorique, mon projet de création se développe autour de la figure de l'artiste, personne en retrait, traversé par un geste ambivalent, à la fois créatif et destructeur. Il se caractérise par la phrase empruntée à *Bartleby*: « *I would prefer not to* ». Cette phrase évoque une forme de résistance, une mouvance de l'existence, entre retrait et présence. L'atelier devient alors l'antre dans lequel cette figure évolue. Un espace en mouvement constant, où les éléments se déplacent, se superposent, se recomposent sans cesse.

La figure de l'artiste crée autour de la représentation du corps en se questionnant sur la question de la réparation et de la guérison.

Protocole :

Ouvrir son atelier, c'est poser la question de l'accessibilité à un public, à des regards extérieurs. Jusqu'à quel point peut-on donner à voir l'espace de création ? Que choisit-on de montrer ? Quels gestes restent cachés ? L'atelier devient mis en scène. Il y a une sélection implicite : certains éléments sont retirés, d'autres les brouillons, les traces, les erreurs sont conservés. Il ne s'agit pas de montrer une œuvre finie, mais un processus en train de se faire, où le spectateur est invité à circuler, à lire les indices, à ressentir la matière. Le visiteur prend part au processus de création en rentrant dans l'espace. Une partie du travail est mise en avant et rendue visible au spectateur.

L'atelier joue sur les zones de visibilité et de non-visibilité dans le processus créatif. Il attire le spectateur par ce qu'il montre autant que par ce qu'il cache.

« *L'œil ne voit pas les choses, mais leurs images, qui signifient d'autres choses encore* ». ¹²⁴

L'atelier est au départ plongé dans la pénombre comme un espace hors du monde, de repli sans échappatoire. Il devient un refuge pour l'artiste. Seulement une vidéoprojection éclaire partiellement la pièce. La présence de la figure de l'artiste passe par cette vidéo abstraite accompagnée par une bande sonore avec les pensées fragmentaires de l'artiste.

Le spectateur est invité à ouvrir les stores afin de dévoiler un espace d'exposition où les images se dévoilent à la lumière. Le geste d'ouvrir les stores devient un acte de basculement entre les deux espaces. Il permet de marquer une ouverture entre un espace intime et un espace de visibilité ouvert au public. Ce n'est pas l'artiste qui dévoile l'espace,

¹²⁴ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Gallimard Folio, 1972

mais le spectateur lui-même qui est invité à rendre le lieu accessible à la lumière. Il participe alors au dévoilement, il déclenche le moment de monstration. Ce geste engage le corps du spectateur et crée une tension dans l'espace. Le store marque la transition entre l'atelier, espace clos, silencieux, et l'espace d'exposition, ouvert à un autre regard.

Le spectateur n'est pas un simple regardeur : il prend part à une expérience dans un lieu en tension. Il entre dans l'espace créatif où les éléments sont fragmentés et non hiérarchisés. Il devient lui-même actif dans le processus de création, explorant les liens. Il n'y a pas de parcours imposé, ni de point de vue central. Le spectateur tisse ses propres liens, selon sa sensibilité, sa mémoire, son écoute. L'espace devient un espace vivant, organique.

L'accessibilité de l'œuvre passe donc par la question de l'expérience du lieu par le spectateur comme le démontre John Dewey dans *L'art comme expérience* :

« Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant. »¹²⁵

125 John Dewey, *L'art comme expérience* (*Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, collection « Folio Essais », 2015 [1934], p. 245.

Définir le statut des images dans l'atelier: un processus en cours

L'objectif de ma PPM est de se confronter à l'espace de création, de travail : l'atelier. L'objectif est d'étudier le processus d'une image dans l'atelier, dans le travail d'un artiste-photographe. Quelles sont les formes qui émergent ? Quelles sont les différents états d'une image d'un espace à un autre, d'une temporalité à une autre ? Quelles sont les états d'une image au fil d'un processus passant d'une idée à une forme, qu'elle soit inachevée ou achevée, comme un objet éditorial ou une image encadrée.

J'ai travaillé dans plusieurs lieux prenant plus ou moins la forme d'un atelier. J'ai commencé dans mon appartement avec un mur d'images. Les images imprimées sur un papier de bureau venaient s'accumuler au fil du développement de la recherche, créant une constellation de pensée sous la forme d'images. Les images de provenance différentes dialoguaient entre elles, sans aucun rapport hiérarchique, allant de la capture d'image sur Google Street View, d'une image créée en 3D, d'une image générée, d'une prise de vue...

Figure 46: VUAROQUEAUX Eloïse, Planche contact, février 2025

En parallèle, je travaillais à partir d'un carnet de recherche journalier numérique composé de textes philosophiques, d'entretiens, de textes poétiques et d'un corpus iconographique (composé d'archives et de références picturales et photographiques). A travers ce carnet, je cherchais à saisir la définition de la réparation tant d'un point de vue

individuel que collectif à travers cette question : On panse les blessures, on essaie qu'elles cicatrisent le plus rapidement possible, mais peut-on laisser des plaies béantes qui ne devront jamais se refermer ?

Figure 47: VUAROQUEAUX Eloïse, *Carnet de recherche I*, extrait, février 2025

Ensuite, je récapitulais ces différentes étapes sur une page web sous la forme de planches d'images et de maquette d'édition.

Figure 48: VUAROQUEAUX Eloïse, *Planche d'image IV*, extrait du site, mars 2025

Figure 49: VUAROQUEAUX Eloïse, *Carte Mentale*, 2025

Je travaillais dans un entre-deux, entre des espaces ayant plusieurs fonctions. En ayant une salle à l'école au deuxième étage de l'école avec une grande fenêtre et quatre murs blancs (cf figure 51), cela devient un espace de création dédié. Les images peuvent être entreposées, peuvent attendre de se révéler. L'espace devient mon espace de travail où je teste mes images dans l'espace.

Figure 50: VUAROQUEAUX Eloïse, *Atelier III*, 2025, modélisation de l'atelier lors de la PPM.

L'un des objectifs de cette recherche est de construire une sémiotique des images à travers leur déplacement entre l'atelier et l'espace d'exposition. Quelle place occupent-elles selon les contextes où elles sont montrées ? Comment leur sens, leur forme ou leur statut changent-ils selon les lieux dans lesquels elles apparaissent ?

En étant dans différents lieux de création, j'ai défini plusieurs types d'images correspondant à un état de l'avancement du processus récapitulé sur le schéma ci-dessous.

.

Figure 51: VUAROQUEAUX Eloïse, *Schéma des images dans l'atelier*, mai 2025

L'image pensée-recherche :

Des images, des textes, des formes de pensée qui s'accumulent autour d'un sujet. Au départ, cette recherche prenait la forme d'un carnet de recherche. J'y notais des poèmes, j'ajoutais des images du quotidien, des tableaux, des fragments. Un flux de pensée sans hiérarchie, qui traduisait une pensée en mouvement, une trace de l'intime, jour après jour.

Ce carnet est devenu un bloc de feuilles non reliées. Rien n'y était figé : une page pouvait s'ajouter, se déplacer, disparaître. À la fin du mémoire, cette matière s'est matérialisée sous la forme de collages sur panneaux. Tous ces fragments, épars, éparpillés, ont trouvé un moment d'unité sur un même pan, une même strate pour former un objet.

Figure 52: VUAROQUEAUX Eloïse, *Planche de recherche "ENTRE-deux"*, vue d'atelier, mai 2025.

L'image-Test

Les images-test sont des images hétéroclites, mêlant prises de vue, images d'archive, images satellitaires, modélisations 3D, images générées. Aucune hiérarchie ne prédomine. Elles existent par leurs formes, leur sensibilité. Des liens commencent à émerger entre elles, qu'ils soient formels, esthétiques ou narratifs.

Concrètement, je travaille à partir de petits formats, des tirages de 10 × 5 cm. Je veux pouvoir les manipuler, les avoir toujours sous les yeux. Ces premiers tests m'accompagnent tout au long de l'écriture du projet, jusqu'à leur possible déploiement dans l'espace. Le plus souvent, je les dispose sur une table, les déplace, les superpose. Parfois, je les scotche au mur pour prendre du recul. Elles ne sont pas fixes : elles bougent, s'agencent, se cherchent.

Figure 53: VUAROQUEAUX Eloïse, *Mur I*, vue d'atelier, avril 2025

Figure 54: VUAROQUEAUX Eloïse, *Démolition I*, vue d'atelier, avril 2025

L'image formante

Inspirée par la « forme formante » de Pareyson¹²⁶, elle n'est pas finale mais influence les gestes à venir. Elle se construit dans l'atelier. Une forme d'impulsion et d'intuition guide mes gestes comme le précise John Dewey.

« ce sont les matériaux qui entrent en combustion sous l'effet de contacts intimes et de résistances mutuellement exercées qui constituent l'inspiration. Pour ce qui est du moi, les éléments antérieurs sont stimulés et produisent de nouveaux désirs, impulsions et images »¹²⁷

Figure 55: VUAROQUEAUX Eloïse, *Agencement II*, vue d'atelier, avril 2025

126 Luigi Pareyson, *Esthétique, théorie de la formativité*, op cit.

127 John Dewey, *L'art comme expérience* (*Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, collection « Folio Essais », 2015 [1934], p. 127

Figure 56: VUAROQUEAUX Eloïse, *Agencement VI*, vue d'atelier, avril 2025

Figure 57: VUAROQUEAUX Eloïse, *Agencement V*, vue d'atelier, mai 2025

Figure 58: VUAROQUEAUX Eloïse, *Strate I*,
vue d'atelier, mai 2025

Figure 59: VUAROQUEAUX Eloïse,
Fragment I, vue d'atelier, mai 2025

L'image latente

Image non encore visible, suspendue, souvent en cours de génération ou de développement. C'est le cas des images IA capturées à mi-parcours en attente de révélation. Elle évoque une forme de potentiel, un espace de l'invisible. Dans l'atelier, elles sont suspendues près de la porte. La suspension évoque ce chargement d'une image en formation, en cours.

Les corps ne sont pas encore totalement formés, il reste une part de doute dans la forme finale à venir. Le corps est dans une latence, il cherche à trouver son identité, sa propre souffle.

Figure 60: VUAROQUEAUX Eloïse, *Latence I*, avril 2025

Figure 61: VUAROQUEAUX Eloïse, *Agencement 0*,
vue d'atelier, avril 2025

l'image objet

« Il peut y avoir culmination de longs processus antérieurs qui perdurent, sous la forme d'un mouvement remarquable qui incorpore tout le reste au point de tout effacer »¹²⁸

L'image-objet se caractérise par le transfert d'une image sur un support tridimensionnel. L'image devient en quelque sorte un volume. À ce stade de ma réflexion et de mon processus, une image-objet semble se rapprocher d'une sorte d'achèvement. L'image a trouvé une matérialité qui lui est propre. Elle prend une forme physique prête à être exposée, déplacée ou archivée. Elle semble être le début d'un point de basculement entre atelier et espace public. L'image-objet devient un objet autonome. Par exemple, ci-dessous, l'image a trouvé sa matérialité sur du plâtre, un matériau fragile et friable. Le plâtre vient figer une nouvelle fois l'image dans une temporalité.

Figure 62: VUAROQUEAUX Eloïse, Agencement III, vue d'atelier, transfert sur plâtre (à droite), mai 2025

128 John Dewey, *L'art comme expérience (Art as Experience)*, Minton, Balch & Company, New York, 1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, collection « Folio Essais », 2015 [1934], p. 113.

l'image livre

Le livre devient ici une extension de l'atelier, un espace de monstration transportable. L'image sort de l'espace de l'atelier et de celui de l'exposition. L'image trouve sa place dans un rythme, une séquence, un objet manipulable. L'édition me permet, à ce stade, de figer les images dans une temporalité, dans une forme aboutie. Dans l'édition-test ci-dessous les images sont imprimées sur du calque permettant de rejouer la stratification par effet de transparence. La voix intérieure du personnage est accompagnée par des fragments de texte,

Figure 63: VUAROQUEAUX Eloïse, *Test d'édition*,
impressions en noir et blanc sur calque, 20*25cm, mai
2025

Figure 64: VUAROQUEAUX Eloïse, *TEXT I*, 2025, extrait de poèmes dans l'édition

Éloïse Vuaroqueaux – 2025

L'atelier utopique. Reconfigurer l'espace d'exposition par l'atelier