

Catherine Duverger : les espaces de l'entre-deux

La pratique de Catherine Duverger s'ancre dans la perturbation des espaces, dans la continuité de sa formation à l'école des beaux-arts de Rennes¹. Plutôt orientée vers le volume, elle s'est trouvée un temps sans atelier. Faisant de nécessité loi, elle s'est alors remise à faire de la photographie, activité plus légère. À présent, elle croise ces deux domaines qui nourrissent sa pratique dans des logiques combinatoires.

« – Familles, je vous hais ! » proclama André Gide², ajoutant dans la même incise fulgurante « foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur. » C'est plutôt ce dernier aspect qui nourrit son travail, elle qui porte un grand intérêt aux paysages suburbains ordinaires : maisons de familles où le temps semble s'être arrêté, univers domestiques surannés, lotissements en construction, jardins sur rue, aires de jeux désertées, etc.

CRÉER LES FORMES DE L'ENTRE-DEUX

L'aménagement urbain repose sur des réglementations qui norment les possibles : volumes, matériaux, couleurs, tout est soumis à autorisation. Et dans les lotissements, le règlement de copropriété vient s'ajouter et détermine par exemple des hauteurs à respecter pour des plantations, des essences proscrites etc. La taille de haies, pratique de bon voisinage garante d'un fonctionnement harmonieux au sein de communautés aux architectures et aux styles de vie homogènes, dégénère parfois en art topiaire. À grand renfort de bordures, de pavés ou de gravillons, un grand soin est apporté à la composition des espaces, faisant de certains quartiers résidentiels de véritables catalogues *in vivo*.

Loin d'isoler, la clôture régule les circulations internes et externes et « la socialisation de la tendance à marquer l'espace n'a donc pas pour résultat d'édifier la "propriété-forteresse", elle fait entrer le marquage de l'espace dans un réseau de rapports sociaux.³ » Car contrairement aux apparences, « fermer l'espace, l'aménager, tout cela n'est pas fait dans l'isolement, mais au contraire dans les relations.⁴ » Mieux, cet espace de seuil permet pour Georges Teyssot de « réconcilier des polarités spatiales⁵ ». **Borderline**, série photographique réalisée dans le Nord en 2012 portait sur des modes de clôtures : haies, murets, barrières, portails, etc. Relevés photographiques frontaux, cet ensemble - à caractère quasiment documentaire - actait d'un réel ordinaire. Et déjà se profilait, en creux, la question du rapport du corps à l'espace, dans ces zones de contacts entre le privé et l'espace public. Plus tard, cet aspect a été développé dans **In between** (2013-2014), élargissant la recherche aux espaces entre le construit et la rue, dans des lotissements de la périphérie rennaise, à Saint-Germain-sur-Ille (35). Pour l'artiste, l'entre-deux du titre portait aussi sur le changement géographique à son retour sur Rennes, en attente d'un atelier espéré.

Elle se promène beaucoup dans ce type d'endroits, caractérisés par Michel de Certeau comme des « lieux pratiqués⁶ » au sens où ils constituent « une configuration instantanée de positions⁷ ». Ils l'intéressent comme réservoirs inépuisables de matières, formes et volumes pour réaliser, depuis la rue, des prélèvements photographiques. À ce stade, la posture consiste à se rendre disponible pour « être affecté[e] dans l'immédiateté du contact et dans le dessaisissement plutôt que dans une volonté de contrôle.⁸ ». De nature analytique, ce positionnement ne relève pas d'une critique visuelle, qui serait facile au demeurant. Car c'est bien en artiste qu'elle regarde, attirée par la banalité mais aussi la diversité des matériaux plutôt que pour les qualités propres de ces résidences. En effet, en l'absence d'architectes, les maîtres d'œuvre y assurent conception et réalisation d'édifices le plus souvent standardisés et assez interchangeables. Hormis des statues... de jardineries, aucune figure humaine ne peuple les images qu'elle y fait, contrairement aux projets

d'architectes jouant la vraisemblance, à coups de grouillots puisés dans des banques d'images spécialisées.

OUVERTURES GÉOMÉTRIQUES

Le terme façade désigne aussi de manière péjorative le visage de quelqu'un. Il est traditionnel d'assimiler la construction à un corps, muni d'orifices. La fenêtre, système de vision autant que de construction, joue à cet égard un rôle crucial. Georges Teyssot, architecte et théoricien de l'architecture, différencie deux « régimes scopiques⁹ » selon que l'on parle de la « fenêtre optique¹⁰ » (dont le paradigme serait celle de *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock) ou bien de la fenêtre architecturale. Dans les **Espaces composites**, Catherine Duverger s'intéresse beaucoup aux ouvertures, multiplie les photographies de pavillons de la périphérie rennaise des années 70-80, qu'elle manipule ensuite à loisir, selon une géométrie issue directement de ce qui a été photographié. Autant dire que l'orthogonalité est fortement malmenée par les redécoupages. Cela l'amène à revoir la nature euclidienne de l'espace de représentation en multipliant les points de vue, en assemblant des fragments d'images¹¹. La combinaison visuelle tient ensuite presque de la logique du jeu de taquin, faisant glisser les éléments les uns par rapport aux autres, sans se départir d'une totalité toujours présente, celle de l'architecture, comme principe constructif. L'urbain en lui-même est déjà un assemblage de fragments successifs et juxtaposés, ses travaux proposent une vision décalée mais, au fond, assez juste : la ville n'est ici jamais un donné, mais bien davantage un construit.

Aux deux statuts de la fenêtre, Catherine Duverger en ajoute un troisième, celui du cadre photographique, d'ailleurs dérivé directement de la fenêtre albertienne, picturale. Selon Régis Durand, par la prise de vue, des « éléments discrets, ainsi libérés d'un continuum ou d'une totalité, constituent une réalité autonome, coupée de toute cohérence narrative ou même descriptive.¹² » Sur cette convergence entre les différents types d'ouvertures se construit une bonne partie de sa pratique, placée sous le régime de la complexité spatiale. L'espace architectural ordinaire devient alors un matériau véritablement plastique où le bâti et l'aménagé sont traités comme support à la photographie. Pour Tiphaine Gondouin, « ce comment photographier le réel disponible devant nous doit toujours rester une question centrale de la pratique avec l'appareil. Cette posture créative permet d'avoir une considération toute particulière du réel : celui-ci dicte tout autant la pratique photographique que l'appareil qui s'en saisit. L'appareil et le réel sont alors à égalité.¹³ » Ces échos entre les différents éléments du dispositif trouvent même un prolongement inattendu dans la découpe de certains fragments. Comme les habitants taillent leurs végétaux de manière soignée, Catherine Duverger les soumet parfois à une seconde « taille », mais cette fois-ci celle de leur image, redondance cocasse où référent et représentation s'entrechoquent : la topiaire appliquée à l'image même !

Espaces reconstitués, ensemble réalisé en 2015, opère une synthèse entre ses recherches artistiques et se situe à la rencontre de la perspective photographique, du dessin par projection et de la peinture sur bois, pour ce qui concerne les matériaux. Cela donne un ensemble de fines sculptures murales, abstraites. Relevant pourtant presque d'une forme de paysagisme abstrait, elles ont comme particularité de se développer sous forme de polyptiques dont les pièces ne doivent pas rentrer en contact. Les épaisseurs des supports peints sont colorées en rouge et tranchent fortement avec les surfaces sombres, soulignant un dessin géométrique immatériel dont la couleur reste diffuse, comme volatile. Pas étonnant que les œuvres d'Ellsworth Kelly l'aient tant marquée, justement pour leur caractère d'indécision entre peinture et volume.

Catherine Duverger aime ce qu'elle nomme « l'aspect sculptural de la photographie. »¹⁴ Le paradoxe n'est qu'apparent car faire de la photographie est une pratique comportant d'abord une dimension véritablement physique : nécessité de se déplacer, recherches de points de vue sur des constructions, positions du corps dans l'espace, etc. Mieux, pour l'architecte Philippe Robert, « c'est par les pas que se révèle l'espace. L'espace architectural n'est autre que le vide qui relie et enveloppe les volumes qui composent un édifice ou une ville. Il agit comme un révélateur de formes. Pour ressentir l'espace, pour l'avoir présent à l'esprit et lui donner une consistance réelle, il faut se déplacer, tourner, revenir en arrière, regarder sous tous les angles.¹⁵ » Ainsi, elle nourrit ses projets de ce type de posture, puis développe dans la série **Espaces composites** le déploiement spatial de ses photographies, qu'elle nomme alors « photographies-volumes ». Articulant frontalité et biais, développant le plan en strates dissociées, ses assemblages deviennent sculptures murales, contre-reliefs qui invitent à leur tour le spectateur à déplacer le regard, à expérimenter d'autres positions dans l'espace de l'exposition. Le pas-de-côté révèle la nature fragile des assemblages, les à-côtés des œuvres, faites de matériaux industrialisés (mdf, tasseaux et vis) laissés apparents. Selon les opus, les dimensions vont de la maquette - travail d'atelier donc - à la monumentalité, comme en sculpture, sa formation d'origine. Concentrés de l'urbanité ordinaire, ils sont un équivalent de la parcellisation des espaces pavillonnaires et constituent, de manière épurée, des sortes de haïkus visuels, renouvelant ce que Jean-Christophe Bailly nomme la « phase urbaine »¹⁶. Fondés sur l'usage de photographies, ils peuvent néanmoins évoquer certains travaux de Wilfried Almendra, au moins pour la composition matériologique de structures géométrisées.

Le développement de ses dernières recherches l'a amenée en 2016 pour **La Villa sans voix**¹⁷ à s'intéresser, une nouvelle fois, à une maison chargée d'histoires et de souvenirs, en cherchant à en « réincarner l'architecture » pour proposer une « déambulation sensible dans un univers domestique ». Le visiteur est invité à circuler dans les strates visuelles, comme une étrange traversée d'un décor théâtral ou cinématographique montrant l'endroit et l'envers des photographies. Cette exposition est un développement de projets antérieurs tels **Espaces composites**¹⁸ ainsi qu'un écho à l'exposition **Lux Antiquior Amore**, réalisée en collaboration avec Simon Poligné pour la scénographie. Elle mixe les approches : tirages de très grand format, parfois à partir de vues superposées, déploiement dans l'espace tridimensionnel. L'aggloméré – matériau basique de l'aménagement – sert de support aux tirages collés mais est aussi par endroits enduit d'une émulsion photosensible qui devient le support de figurations quelque peu fantomatiques et assez instables. Images granuleuses d'architectures, elles reviennent quasiment aux origines de la photographie. La parenté est troublante avec la *Vue de la fenêtre depuis la propriété du Gras à Saint-Loup-de-Varennes* de Nicéphore Niepce, première « photographie » réalisée en 1827, depuis l'intérieur de la maison de l'inventeur. Cet « incunable de l'histoire de la photographie¹⁹ » a posé, d'entrée, la photographie naissante comme dispositif articulant architecture et paysage. Bien longtemps après, cette double dimension continue de nourrir la pratique de l'artiste.

Les formes découpées dans le support ont à voir avec le trapèze, figure du rectangle mis en perspective. C'est aussi une manière de résoudre « un fantasme très puissant qui habite l'image : l'impossible transgression de sa dimension plane, le désir de faire volume, objet à trois dimensions » disait Régis Durand à propos des rapports entre photographie et sculpture²⁰. Ce rapport au rectangle devenu trapèze en perspective était déjà présent, en germe, sous d'autres formes et avec d'autres enjeux dans deux travaux plus anciens. Pour **Les Horizons**, série photographique réalisée en 2004, les espaces aménagés au pied des tours de grande hauteur de Georges Maillols dans le centre de Rennes avaient été photographiés depuis

des étages élevés, dans une réminiscence de certaines photographies de Moholy-Nagy ou d'André Kertész par exemple. Plus que les scènes de la vie quotidienne, la qualité particulière des espaces extérieurs alimentaient le regard : zones d'asphalte colorées, parterres aménagés et cheminements tracés constituaient, en plongée, autant de géométries touchant parfois presque à l'abstraction. Plus tard, la série **Playground**, conduite en 2012 à Roubaix et Tourcoing, a donné à voir un ensemble de jeux urbains pour enfants, objets très standardisés achetés par les villes sur les catalogues de fournisseurs spécialisés. Les sols en sable ou en tartan, pensés et dessinés pour amortir les chutes, constituent autant de surfaces géométrisées, un équivalent des socles pour ces sortes de sculptures ready-made. Photographiés, ils composent des surfaces colorées qui semblent flotter dans l'espace. Cette série a constitué le moyen de revenir photographiquement à la sculpture ou, du moins, à une forme de travail qui crée une tension entre la seconde et la troisième dimension.

ESPACES RÉCIPROQUES

L'intérêt pour le procédé aléatoire de la surimpression remonte à une anecdote familiale : une photographie du mariage de ses parents s'est accidentellement superposée à celle de leurs amis qui s'étaient mariés la semaine suivante. Cette image joue un rôle fondateur dans cet aspect de sa recherche où, en débrayant l'avance du chargeur photographique 6x6, s'ouvre la porte de l'imprévu. **Espaces réciproques**, série de 2015, est fondée sur un principe régulateur strict qui permet une maîtrise relative du hasard. Une première photographie est prise depuis l'intérieur d'un bâtiment en construction, généralement avant la réalisation de la dalle d'étage, dans un environnement encore lumineux, donc. Les zones claires correspondent à ce que les ouvertures cadrent comme paysages provisoires, généralement des tas de terre, des haies ou d'autres bâtiments également en surgissement. Sur les murs, zones nécessairement moins exposées viendra s'incruster le paysage photographié une seconde fois, cette fois-ci en extérieur. Le fait de conserver le même axe visuel (un travelling avant, si l'on était dans l'univers du cinéma) superpose deux images d'une même portion d'espace, provoque des redoublements engendrant parfois des coïncidences heureuses dans l'interpénétration des intérieurs et des extérieurs. Cette opération implique aussi que les moments des prises de vues successives se condensent dans l'image. C'est particulièrement vrai dans **Abri**, autre série réalisée en 2014 où le même principe est ici appliqué à des familiers de l'artiste, mis en situation dans leur environnement domestique. Mais l'usage du noir et blanc opère une fusion des vues encore plus marquée créant, dans une logique onirique, des espaces « permettant de s'abriter et de s'ouvrir ». Dans ces deux séries, une ellipse partielle du hors champ se produit, provoquant, par effet rebond, une sorte de dilatation des espaces représentés.

PHOTOGRAPHIE, PRIORITÉ OUVERTURES

Baudelaire reprochait à la photographie de ne pas choisir dans le réel, figuré par des procédés physico-chimiques. Le débat sur le statut artistique ou non de la photographie est quasiment consubstantiel à cette technologie. Catherine Duverger opère des choix très précis et la question ne se pose guère pour elle en fait tant ces deux axes constituent les polarités de sa pratique. On peut bien sûr penser à la tradition des photographies documentaires des années trente (Walker Evans et sa série des *Portes*, 1931 par exemple) en regardant certaines de ses vues urbaines, notamment celles aux cadrages privilégiant la frontalité (**Borderline**) ou au fait d'isoler photographiquement des éléments (**Playground**). Car elle saisit du réel ce qu'il peut lui apporter comme valeur constructive. S'agissant des **Espaces composites** comme de la série **Espaces réciproques**, la seule réalité existante est même la photographie en soi. Car véritablement,

elle « fabrique et fait advenir des mondes »²¹, contrairement au *ça-a-été* barthésien²² bloqué sur la notion d'empreinte. L'écriture photographique très particulière construit des situations étranges, qui reposent sur ce que l'artiste nomme « l'ébranlement du réel ». Les images faites dans ces espaces en mutation réussissent le tour de force de compresser le temps en montrant simultanément plusieurs états des chantiers, de la maison sortant à peine de terre à celles déjà achevées quelques mètres plus loin.

Elle se sert d'un Lubitel, appareil photo antique dont la visée se fait à la verticale sur un dépoli, et ne s'est résolue que récemment à pratiquer également le numérique, le plein format étant celui qui lui convient le mieux. Ce changement de génération photographique implique aussi une modification de la posture, l'artiste au travail devant lever la tête, regarder plus frontalement ce qu'elle photographie. Le numérique lui facilite le travail, pour « prélever des formes, des ambiances, des matières ». Rapidité accrue et discrétion de la prise de vue permettent une approche facilitée de la matérialité par usage d'un zoom de qualité. Le piqué de l'appareil donne aussi une posture moins prédatrice, notamment lors de prises de vues dans des lotissements, sur des chantiers ou autour des aires de jeux.

Le tirage noir et blanc - qu'elle réalise encore manuellement - lui permet de garder le contact avec les fondamentaux de sa pratique. Cependant, le recours à un tireur professionnel s'avère à présent indispensable pour obtenir des résultats à la hauteur de ses désirs, notamment pour les estampes numériques.

LES INTERSTICES DE LA FICTION

Le comment habiter lui importe, et, dit-elle, « injecter du vivant » est souvent une nécessité. Pour certains axes du travail, la fiction sert de ressort à ses projets. Bien au-delà du documentaire, elle nourrit son travail des êtres et du *genius loci* pour mieux ouvrir des brèches à l'imaginaire, permettre au spectateur de s'engouffrer dans de ce qu'elle nomme des « bios-fictions ». Pas étonnant qu'elle porte un grand intérêt au travail de l'artiste précocement disparue Francesca Woodman²³ pour l'aspect étrange de ses tirages où la mise en scène reste énigmatique, produisant des relations d'incertitude entre le corps et les intérieurs délabrés dans lesquels cette artiste se mettait en scène. Nombre des projets de Catherine Duverger intègrent ainsi un ou plusieurs personnages : un artiste comme Bob Caron (*Bob par deux copines*, 2007), des poètes spatialistes (Ilse Garnier et son mari Pierre dans *Espaces des songes*, 2008), ses familiers dans *Abri* (2014) ou encore une femme, anonyme, dans *La quatrième dimension* (2015)²⁴. Dans cette dernière suite, la sculpture s'invite dans la photographie sous une forme mouvante qui vient perturber des moments de la vie d'une jeune femme, dont l'artiste nous assure qu'elle est scientifique.

Les collaborations avec une journaliste (Éléonore Lelong, à plusieurs reprises), d'autres artistes (Perrine Labat ou, pour des projets éditoriaux, Julien Duporté et Pierre Le Saint, etc.) achèvent de brouiller les cartes, de déplacer les frontières des genres, d'autant qu'elle travaille parfois avec un modèle. Impossible au final d'attester de la réalité des existences photographiées, mais c'est au fond aussi ce qui permet précisément de toucher à l'universel. Fictionnaliser le réel, y injecter un décalage suffisant pour l'arracher à sa pesanteur mais toujours cultiver les porosités, une manière de construire peu à peu son univers singulier.

Rennes, 1^{er} Janvier 2017

¹ avec notamment Jean-François Maurige et Adalberto Mecarelli

² André Gide, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1897

³ Marie-Geneviève Dezes, Antoine Haumont, Henri Raymond, Nicole Haumont, *L'habitat pavillonnaire*, Paris, L'Harmattan, 2001 (1966) p60

⁴ *op. cit.*, p65

⁵ Georges Teyssot, *Une topologie du quotidien*, Lausanne, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 2016, p135 (à propos de la théorie du seuil de l'architecte Aldo Van Eyck)

⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1980, p173 (rééd. 1990)

⁷ *Ibid.*

⁸ Chris Younés et Xavier Bonnaud (dir.), */Perception /Architecture /Urbain*, Lausanne, Infolio, 2014, p34 (à propos de la phénoménologie du philosophe Henri Maldiney).

⁹ Georges Teyssot, *op. cit.*, p263

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ On peut bien sûr songer en cela aux assemblages photographiques de polaroids réalisés par David Hockney dans les années 80, œuvres marquantes pour Catherine Duverger.

¹² Régis Durand, *Le temps de l'image ; essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p79

¹³ Tiphaine Gondouin, *Médium et appareil dans la création photographique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p137

¹⁴ Songeons, dans cette perspective, que les Becher ont été couronnés à la Biennale de Venise du Lion d'or de... sculpture.

¹⁵ Philippe Robert, *Architek, marcher pour savourer l'espace*. Dans la ville, l'architecture et le paysage, Paris, Éditions La Découverte, 2015, p23

¹⁶ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Paris, Seuil, 2013

¹⁷ Ce titre fait écho à la Villa Cavrois de Robert Mallet-Stevens, à Croix, dans le Nord, récemment restaurée et ouverte au public ainsi qu'à la Villa Savoye de Le Corbusier à Poissy dans les Yvelines. Exposition en 2016 au centre culturel de Guer(56), en collaboration avec l'artiste Perrine Labat, graveuse, et Léo Prud'homme pour le son.

¹⁸ Catherine Duverger (photographies) et Éléonore Lelong (textes), *Espace des songes*. Photographies, fictions et entretiens avec Ilse et Pierre Garnier, Amiens, Encreage éditions, 2008

¹⁹ Quentin Bajac, *L'image révélée ; l'invention de la photographie*. Paris, Gallimard, RMN, 2001, p17

²⁰ Régis Durand, *Photographies, sculptures du temps*, Art Press, n°108, nov. 1986

²¹ André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2005, p15

²² Roland Barthes, *La chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980

²³ 1958-1981

²⁴ Reprise en 2016 sous forme de leporello en collaboration avec Éléonore Lelong sous le titre *Nouvelle dimension*.