

**POU
VEZ
VOUS
NOUS
PAR
LER**

**NOÉMIE
GOUDAL**

M 7
B A
L A

NOÉMIE GOUDAL

Interview par Joël Vacheron

**M 7 MUSÉE DES
B BEAUX-ARTS
L A LE LOCLE**

POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DE VOTRE PARCOURS ET DE CE QUI VOUS A INSPIRÉ À DEVENIR PHOTOGRAPHE ?

J'ai l'impression que la photographie a toujours fait partie de ma vie. A l'âge de quinze ans, j'ai commencé à faire des développements avec une chambre noire. J'envisageais cela avant tout comme un hobby et, à cette époque, je n'imaginai pas du tout devenir photographe. Les choses se sont précisées un peu plus tard, en particulier durant mes études en design graphique à Londres, au Central Saint Martins College of Art and Design. L'école disposait d'une belle chambre noire et, comme je me sentais déjà très à l'aise avec la photographie, j'avais tendance à m'arranger pour toujours répondre aux consignes des exercices pratiques avec des projets photographiques. Après trois ans d'études, je me suis retrouvée avec un portfolio composé quasi exclusivement de photographies et à ce moment-là je me suis vraiment rendue compte que j'entretenais une relation particulière avec ce médium. C'est ensuite durant mon master au Royal College of Art que j'ai véritablement envisagé la photographie comme un médium plastique et artistique de prédilection.

QUELLE A ÉTÉ L'INFLUENCE DE LONDRES DANS VOTRE DÉMARCHE ?

J'ai emménagé dans l'Est de Londres au début des années 2000 et toute cette partie de la ville semblait être en reconstruction. Les bâtiments se construisaient à un rythme effréné, les restaurants surgissaient du jour au lendemain. J'avais toujours vécu au centre de Paris et ce contexte de transformation permanente était assez saisissant pour moi comme pour les personnes qui vivaient dans ces quartiers depuis toujours. Dans le même temps, je me souviens de nombreux terrains

2

3

vagues, notamment aux alentours de Brick Lane, qui étaient des zones restées en friche depuis la Deuxième Guerre mondiale. Cette partie de Londres avait été particulièrement touchée et c'était vraiment surprenant de se retrouver dans ces zones près d'un demi-siècle plus tard. Il y avait quelquefois encore des ruines de bâtiments détruits, mais dans l'ensemble la nature avait repris le contrôle et on y trouvait beaucoup d'arbres et de végétation. Ce contexte urbain en transition était totalement nouveau pour moi et cela a constitué une grande influence dans mes premières séries. En particulier, ces friches sont très vite devenues des lieux que j'ai utilisés pour faire mes prises de vue.

QUELLE PLACE ACCORDIEZ-VOUS À L'HISTOIRE DANS VOS PREMIÈRES SÉRIES PRISES À LONDRES ?

Je ne cherchais pas à produire des références explicites à cette histoire et mon intention était plutôt de profiter de ces lieux pour leur caractère générique et indéfinissable. De manière générale, mon travail tend à évacuer les données temporelles et géographiques. On ne sait jamais à quelle époque, ni dans quel endroit la photographie a été prise. Je pars d'un principe plutôt philosophique, qui offre à la personne en face de l'image la possibilité de l'interpréter à sa manière en fonction de ses propres cadres de référence. Certaines personnes vont reconnaître tout de suite un endroit, d'autres vont faire des associations soit avec des lieux qu'ils ont connus, soit avec d'autres plus imaginaires, etc. J'aime jouer avec les codes d'interprétation mobilisés par le spectateur lorsqu'il est confronté à une image, sans pour autant chercher à donner trop de clés qui influenceraient sa lecture. A mon avis, une photographie doit préserver une certaine part d'incertitude. Une image présente le monde de manière mimétique, il ne

s'agit pas d'une peinture abstraite. Lorsqu'on ajoute trop d'informations, cela ferme des portes de lecture et mon but est plutôt d'offrir au spectateur la possibilité de donner de lui-même. Je pense que ce désir de créer des images génériques et ouvertes constitue un préalable essentiel à ma pratique.

**CHACUN DE VOS PROJETS SE CONSTRUIT
AUTOUR D'UN CADRE DE RÉFÉRENCES
SPÉCIFIQUES. EXISTE-T-IL TOUTEFOIS
DES ARTISTES, DES THÈMES OU
DES CHAMPS D'INVESTIGATION
QUI TRAVERSENT VOS TRAVAUX ?**

Effectivement, je n'aime pas faire un projet que j'ai l'impression d'avoir déjà fait et je renouvelle mes références continuellement en fonction de mes travaux ou de mes intérêts du moment. A ce titre, je ne peux pas ressortir un ou une artiste spécifique mais il y a tout de même quelques repères incontournables. Par exemple, les travaux réalisés par Bernd et Hilla Becher m'ont intéressée à un certain point, notamment leur usage des typologies et leur questionnement sur les conditions permettant à une forme architecturale de se transformer en sculpture. Il en va de même de la tradition américaine en matière de land art : certains artistes comme Donald Judd, Michael Heizer ou Carl Andre m'ont particulièrement marquée dans mes séries les plus récentes. Toutefois, depuis quelques années mes sources d'inspiration viennent plutôt de la littérature ou de publications scientifiques, en particulier en lien avec l'histoire des sciences. Par exemple, mes séries récentes *Observatoires* (2015), *Towers* (2015) et *Southern Light Stations* (2016) découlent directement de recherches sur différentes méthodes développées à travers les siècles pour observer, représenter et interpréter le ciel. Ce thème m'intéresse d'autant plus qu'il est intrinsèquement lié

4

5

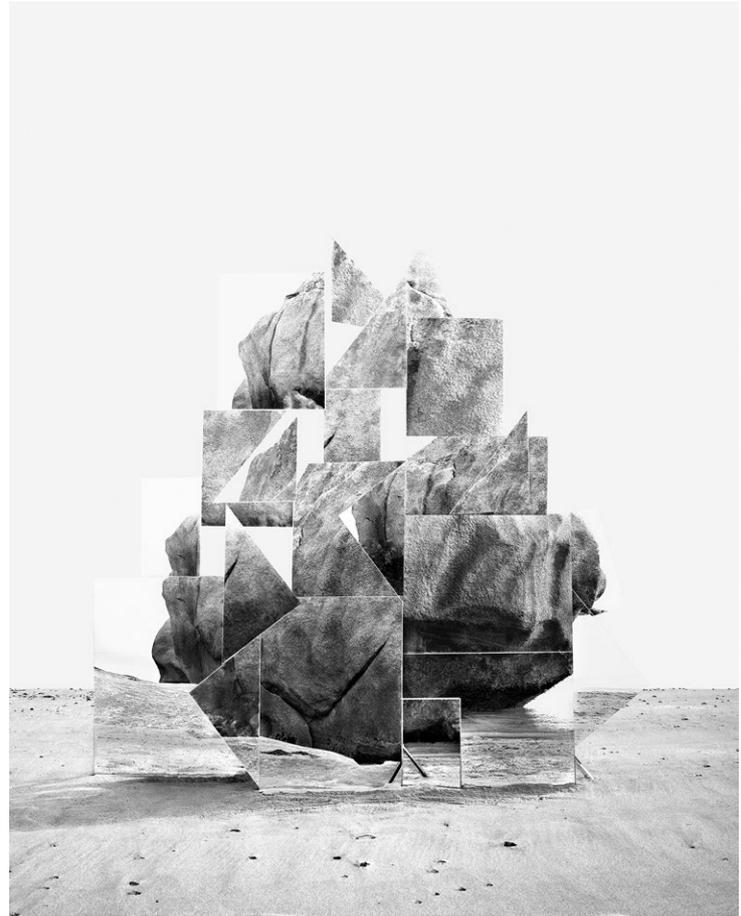
à l'histoire de la perspective et, de manière plus générale, à l'évolution de notre perception du monde qui nous entoure. Dans l'Antiquité, on pensait qu'il y avait une voûte céleste et que l'on vivait par conséquent dans un monde clos, et donc que le monde, comme le ciel, s'arrêtait quelque part. Cette idée est totalement transformée à la Renaissance, lorsque Copernic découvre que la Terre n'est pas le centre de l'univers et que le ciel est bien plus grand qu'on ne le pensait. Cela impliquait de nouvelles manières d'envisager le monde. Ce sont ces différentes visions du monde qui m'ont inspirée pour construire ces images. Ces séries agissent comme autant d'invitations à regarder le paysage, mais à travers des angles de vue historiques différents.

**POUVEZ-VOUS PRÉSENTER VOS
SÉRIES *TELLURIS*, *SOULÈVEMENTS*,
DÉMANTÈLEMENTS, QUI COMPOSERONT
UNE GRANDE PARTIE DES TRAVAUX
EXPOSÉS AU MBAL ?**

Dans cette exposition, mes influences sont liées à tout un pan de théories touchant plus spécifiquement à l'histoire de la Terre. Je me suis intéressée à la Grèce antique, afin d'avoir des visions un peu plus lointaines, pour ensuite m'attarder de manière plus approfondie sur la période de la Renaissance. Ces différentes recherches m'ont donné un certain nombre d'informations et de pistes à partir desquelles j'ai pu construire mes images. Je me suis inspirée en particulier de théories, développées dans le domaine de la géologie, qui avaient pour but d'expliquer comment les montagnes s'étaient créées. La question qui taraudait les savants était surtout de savoir si les choses qui se trouvaient dans la nature résultaient de théorèmes mathématiques. Les séries présentées explorent ce questionnement par des moyens différents. Nous sommes habitués à voir le paysage comme quelque

chose de totalement fixe, mais en réalité il est dans un mouvement perpétuel. Même les roches massives, qui semblent être figées dans l'éternité, ont été transformées suite à différents processus géologiques. A travers mes recherches, j'ai découvert que des chercheurs avaient trouvé des fossiles dans des rochers situés au sommet des montagnes. Ils ont commencé à s'interroger très tôt sur les conditions de leur apparition. Les hypothèses étaient variées. Il pouvait s'agir de rivières qui avaient tout englobé avant de redescendre ou encore du soulèvement de parties de l'écorce terrestre, qui aurait amené ces éléments du fond de la mer jusqu'au sommet des montagnes. Par exemple, *Soulèvements* (2018) a été réalisé à l'aide de miroirs disposés dans une zone rocheuse, particulièrement spectaculaire, en Bretagne, de telle sorte à ce qu'ils reflètent des parties de rocs. A l'aide des reflets occasionnés par ces miroirs, j'ai en quelque sorte 'resculpté' une roche, de manière à créer une idée de mouvement dans le paysage. Un changement d'orientation très subtil des miroirs ou de l'observateur provoque une vision totalement différente de l'ensemble du paysage.

Avec *Telluris* (2017), je m'intéresse au travail des scientifiques, en particulier à leur capacité à comprendre un phénomène à partir d'un modèle mathématique ou d'un paradigme scientifique. Par exemple, lorsqu'on regarde l'Himalaya d'un point de vue géologique, on comprend que la complexité de cette chaîne montagneuse découle de la lente formation des différentes strates ou de l'action de l'érosion qui ont déterminé son état actuel. On sait que cela s'inscrit dans un long processus, dans une longue période de temps, mais cela n'était pas forcément le cas dans le passé. Pendant longtemps le paysage était envisagé comme une sorte d'équation mathématique qui aurait permis de le créer une fois pour toute; c'est une vision du monde totalement différente de la vision moderne. Ce qui m'intéressait était de



questionner l'emprise de l'homme qui, à travers l'élaboration de différentes théories, arrive toujours à donner l'impression de comprendre et de contrôler parfaitement le monde qui l'entoure. La série *Telluris* aborde ces différents questionnements à partir de la forme du cube car c'est une forme construite par l'homme et qui a servi pendant longtemps de symbole pour évoquer l'ordre et la stabilité. Pour traiter ces questions, j'ai installé des cubes dans le désert de différentes façons, comme une manière d'étudier la formation des roches. Ces images interrogent comment un paysage constitué d'amas de rochers, qui constitue a priori un environnement solide et inamovible, peut être potentiellement déconstruit et reconstruit incessamment. Ces cubes deviennent en quelque sorte des instruments pour mener une expérimentation sur les évolutions d'un relief montagneux.

Pour *Démantèlements* (2018), j'ai photographié une montagne que j'ai imprimée sur un papier hydro-soluble, à savoir qui se dissout au contact de l'eau. J'ai ensuite contrecollé ce papier sur une bâche transparente et découpé le pourtour de la montagne afin d'obtenir une reproduction d'environ 2 mètres de large. Dans un second temps, j'ai amené cette reproduction dans la nature et je l'ai disposée devant une autre montagne, ou plus généralement devant un paysage. Grâce à l'effet de perspective, la montagne réduite se fond en quelque sorte dans le paysage. D'un point de vue technique, j'ai dû régler la distance focale de telle sorte à ce que la netteté soit plus ou moins similaire sur la montagne découpée qui se trouve au premier plan et le paysage qui se trouve à l'arrière-plan. C'est pour cette raison que ce travail ne peut exister qu'en petite dimension; plus grand, les flous seraient trop apparents.

ON A L'IMPRESSION QUE VOS SÉRIES REPOSENT À CHAQUE FOIS SUR DES CONTRAINTES TECHNIQUES SPÉCIFIQUES.

8

9

QUELLE EST L'IMPORTANCE DES PHASES DE RECHERCHE ET LA MAÎTRISE TECHNIQUE DANS VOTRE PROCESSUS CRÉATIF?

En effet, ma pratique implique énormément de recherches pour connaître les matériaux ou pour organiser les séances de prise de vue. Chaque projet implique des domaines d'expertise particuliers et des méthodes de travail spécifiques. A ce titre, je travaille la plupart du temps avec des équipes spécialisées, notamment dans le domaine du cinéma. Cela implique beaucoup d'organisation et de précision pour réussir à inventer et à mettre en place des dispositifs originaux. Par exemple, pour *Soulèvements*, il m'a fallu plusieurs années pour trouver une solution me permettant de travailler avec des miroirs. Cela nécessite un système de maintien extrêmement complexe, construits à l'aide de trépieds, de 'bras-magiques', etc. Tout cet appareillage est utilisé principalement dans le cinéma. J'ai travaillé récemment sur un projet de sculptures de glace en studio. On est face à des matériaux organiques qui réagissent très rapidement au contexte ambiant et cela était particulièrement compliqué, notamment par rapport aux questions d'éclairage et de chaleur. Cela requiert d'être très attentif à toutes les petites différences liées aux contingences et aux moindres détails. A ce titre, la dimension bricolée est centrale dans ma démarche, car c'est pour moi un moyen d'emmener le spectateur dans un paysage où il se sent impliqué. Si je faisais simplement un montage Photoshop, l'implication ne serait pas la même car il y a plein de petits éléments 'accidentels' ou des imperfections qui donnent des clés pour s'investir plus facilement dans l'image. Le spectateur y devient en quelque sorte un acteur et cet effet ne fonctionne que grâce à la construction d'un 'décor'.

DANS CETTE OPTIQUE, VOUS PRÉSENTEZ TOUJOURS VOS PROJETS DANS DES DÉCORS OU SUR DES SUPPORTS CONSTRUITS SPÉCIFIQUEMENT. EST-CE QUE CELA IMPLIQUE LA MISE EN PLACE DE MÉTHODES DE TRAVAIL PARTICULIÈRES ?

10

En effet, je n'aime pas l'idée d'imaginer que le visiteur se déplace dans un lieu d'exposition pour simplement voir des images posées sur un mur. Je préfère envisager le lieu d'exposition comme une expérience totale susceptible d'offrir une certaine trajectoire. Par exemple, toute l'exposition va être installée dans une construction en bois dans laquelle le spectateur peut déambuler un peu comme dans un labyrinthe. En fonction de l'évolution du cheminement, on change de points de vue et cela permet de découvrir différentes associations entre les images présentées. Cela permet de dépasser les limitations imposées par les espaces d'exposition traditionnels, lorsque les images sont présentées côte à côte sur une cimaise. Lors d'une exposition, la mise en place d'une structure évidée permettait d'obtenir très facilement des arrangements aléatoires entre les images. J'ai travaillé avec une historienne des sciences, et nous avons remarqué que nous nous intéressions aux mêmes questions, mais avec des priorités différentes. Lorsqu'elle me demande des informations à propos d'une image d'architecture, je ne connais en général pas les références précises, car c'est surtout l'aspect formel qui m'intéresse ou les associations que cela peut générer. En ce sens, je ne pense pas que j'aborde les étapes de recherches d'un projet avec la rigueur systématique d'une scientifique ou d'une historienne en termes de méthodologie. Par contre, chaque travail implique la mise en place de dispositifs complexes, qui nécessitent souvent des collaborations avec des scientifiques ou des experts issus de différentes disciplines. Actuellement je

11

collabore pour un projet en céramique avec la manufacture de Sèvres, une institution spécialisée dans ce domaine. C'est une opportunité assez unique, car les techniques sont extrêmement spécifiques et les temps de production très longs. L'idée consiste à produire une vingtaine de petites maquettes du globe, d'environ 25 centimètres de diamètre, qui représentent des théories de la Terre proposées au fil des siècles. Dans la plupart des cas, ces théories existent sous la forme de textes mais il n'y a pas d'images. Mon rôle a donc consisté à relire ces textes et à en parler avec des experts pour réaliser des représentations de ces globes.

UN AUTRE POINT COMMUN DANS TOUTES VOS SÉRIES SE SITUE DANS VOTRE DÉSIR DE QUESTIONNER LE STATUT DE LA RÉALITÉ À TRAVERS DIFFÉRENTES APPROCHES. DANS QUELLE MESURE LA PHOTOGRAPHIE CONSTITUE-T-ELLE UN MÉDIUM DE PRÉDILECTION POUR ANALYSER CETTE CONSTRUCTION DU RÉEL ?

A mon avis, toute la magie de la photographie se situe justement dans cette capacité à 'cadre' la réalité avec une très grande liberté. Une photographie peut être considérée comme une représentation bidimensionnelle complètement plate, mais on peut aussi très bien l'envisager comme une succession de couches. Mon travail consiste précisément à retravailler les différentes strates qui composent une image. Comment différents niveaux interagissent les uns avec les autres pour produire des effets de perspective ? Comment notre regard alterne les niveaux de lecture ? Comment est-il est possible de 'rentrer' dans une photographie ? Je me pose continuellement des questions à propos des différents niveaux qui se superposent et se juxtaposent à



Vue d'exposition, Edel Assanti, Londres, 2018

l'intérieur de l'image photographique pour donner ce que nous considérons être une représentation exacte de la réalité.

14

A TRAVERS VOS THÈMES ET LES DISPOSITIFS MIS EN PLACE DANS VOS SÉRIES, VOUS SEMBLEZ VOULOIR PROVOQUER UNE PRISE DE CONSCIENCE. QUELLE IMPORTANCE ATTACHEZ-VOUS À LA DIMENSION DIDACTIQUE DANS VOTRE TRAVAIL ?

Même si mes images donnent l'impression qu'on voit le monde d'une certaine manière, ce qui m'intéresse avant tout c'est de déstabiliser nos habitudes visuelles. Les effets d'illusion forment l'essence de tout mon travail, que je continue d'approfondir d'un projet à l'autre. C'est une question qui reste ouverte, nécessitant une recherche permanente. A ce titre, le fait de faire des photographies dans un lieu, à la fois réel et générique, est d'autant plus important. A travers mes photographies, j'essaye en quelque sorte de déjouer les évidences, en démontrant qu'il est possible de perdre ses repères tout en gardant ses racines quelque part. Nous ne sommes jamais plongés dans un univers totalement virtuel ou totalement abstrait. J'essaye plutôt de jouer dans cette zone indistincte, en présentant suffisamment d'éléments évidents pour qu'on sache toujours, à première vue, ce qui se trouve devant nos yeux. On sait plus ou moins où on se trouve même si, par moment, cela peut provoquer une certaine forme d'incompréhension. Il y a toujours des éléments qui viennent mettre en doute la certitude de notre lecture, ajoutant des niveaux subtils de complexité, par exemple en modifiant les échelles ou en intégrant des effets de réflexion. On peut parler d'une sorte d'hallucination, car il est difficile d'établir l'authenticité de ce que l'on est en train de regarder. Il

15

ne s'agit pas vraiment de chercher à provoquer une prise de conscience, mais plus une image suscite de questionnements et plus elle devient intéressante. En ce qui me concerne, j'essaye de proposer quelque chose qui soit le plus ouvert possible pour permettre aux spectateurs de se poser des questions qui leur soient propres.

VOUS AVEZ ÉGALEMENT RÉALISÉ DES PETITS FILMS POUR ACCOMPAGNER VOS SÉRIES PHOTOGRAPHIQUES. EST-CE QUE VOUS ENVISAGEZ DE CONTINUER DANS CETTE DIRECTION ?

L'idée de faire des films est venue dans le cadre de mon projet *Observatoires*, mais comme il s'agit de plans fixes, et qu'il n'y a pas de scénario, cela fonctionne plus comme une image animée présentant une action. Je souhaitais, à travers ces petites séquences, formuler une idée de mouvements répétitifs et circulaires entre le ciel et la Terre. Cette orientation était directement liée aux photographies de la série qui présentaient des observatoires avec des points potentiellement précis dans le ciel. Les séquences sont rythmées par cette idée d'ascension dans le ciel et de descente sur la Terre, à travers les mouvements opérés par des personnages qui sont si lointains qu'on dirait presque des silhouettes. Par exemple, pour le film *Diver*, j'ai collaboré avec des plongeurs professionnels qui semblent être en train de s'entraîner. Au fil de la séquence, on commence à se demander où s'arrête l'entraînement et où commence la fiction du film. J'étais particulièrement intéressée à questionner ce changement progressif de perception, car c'est un peu le même processus qui s'opère avec mes photographies. Il y a toujours une évolution progressive entre une scène ou un environnement banal et la compréhension progressive de mon intervention pour construire la situation. D'ailleurs, j'ai été sélectionnée

avec d'autres artistes pour participer à un programme organisé pour le Grand Paris dans le cadre des vastes travaux de réhabilitation des transports publics initiés en prévision des Jeux Olympiques. Il s'agit en partie de créer des œuvres pérennes dans certaines gares et je vais travailler sur celle du Blanc-Mesnil. Dans mon projet, on retrouve cette idée de mouvements circulaires utilisée pour *Diver*. On pourra voir des travailleurs filmés dans des actions très fonctionnelles. Au fil de la séquence, un geste est accompli qui nous fait douter de l'ensemble de la situation.

**URBANITÉ, ENVIRONNEMENT,
AMBIVALENCE DE LA RÉALITÉ, ETC.,
VOTRE TRAVAIL S'INSCRIT-IL DANS
UNE DÉMARCHE CRITIQUE ?**

Je n'ai aucune envie que mon travail soit envisagé comme une critique de quoi que ce soit, car je ne me positionne pas du tout dans une perspective politique. Ma méthode consiste simplement à mettre en place les conditions visuelles à partir desquelles il est possible de questionner la nature d'un paysage, sans devoir imposer un point de vue ou proposer un quelconque parti pris politique. Je veux stimuler des questionnements susceptibles de montrer et de voir le monde qui nous entoure avec des angles différents. Ceci en privilégiant principalement des détours historiques, car cela me permet de regarder le paysage contemporain avec un certain recul. Ceci me paraît d'autant plus important dans une période où on a souvent l'impression de tout savoir sur le monde, alors que notre compréhension de nombreux phénomènes en est encore à ses balbutiements. C'est une manière de nous rappeler que les connaissances que nous considérons aujourd'hui comme des données infaillibles, ne seront pourtant pas identiques pour les générations suivantes. La science évolue, tout comme

16

17

notre perception du monde, et nos manières de penser aujourd'hui seront probablement naïves et obsolètes demain.

La série de publications « Pouvez-vous nous parler... » est soutenue par la Société des beaux-arts et du musée du Locle.

Édition © Musée des beaux-arts Le Locle, 2019
Sous la direction de Nathalie Herschdorfer
Coordination de la série: Morgane Paillard
Relecture: Hélène Huynh, Lauriane Liardet,
Morgane Paillard, Marie Léa Zwahlen
Traduction: Energy Translation
Graphisme: Florence Chèvre
Imprimé en Suisse par La Buona Stampa
Images © Noémie Goudal. Courtesy galerie
Les Filles du Calvaire, Paris
Pages 14-15: © Will Amlot studio
Texte © Joël Vacheron, 2019
Tous droits réservés / mbal.ch