

SURIMPRESSIONS par Anne Tronche

L'œuvre de Laura Lamiel [...] est un processus de pensée où chaque terme influence le système général dont il dépend. Elle relève d'un concept élargi de l'art, où chaque événement affirme l'énergie productrice au détriment de ce que Blanchot nomme : "la présence d'une chose produite". C'est ainsi que certaines tôles émaillées, certains volumes, tout en étant dotés d'une autorité plastique évidente, subissent fréquemment des réévaluations significatives en fonction de la situation dans laquelle ils interviennent. Ces mises en espace raisonnées, au sens littéral du terme, concernent la porosité des frontières catégorielles entre le réalisme (se rapportant à l'objet ramassé) et l'abstraction (l'univers des modules émaillés), et montrent à l'évidence que dans l'esprit de l'artiste la construction et la déconstruction d'un propos plastique ne font qu'un. Or il semble bien que l'une des qualités de l'œuvre de Laura Lamiel est d'entretenir cette ambiguïté. Ambiguïté qui, au-delà de chaque œuvre prise isolément, se révèle être un état permanent, une qualité évidente dans le temps.

Consciente du caractère éphémère des mises en place qu'elle réalise dans son atelier, conçu comme un volume structurant à l'intérieur duquel les pièces en acier émaillé sont confrontées aux objets apparemment utilitaires qui y sont disposés, Laura Lamiel va décider d'en fixer le caractère expérimental au moyen de la photographie. Il est intéressant de noter que le choix d'utiliser la photographie pour donner à voir ce qui se produit dans l'atelier intervient de façon symétrique à l'acte photographique conçu par les artistes du land art, dans les années soixante, pour traiter d'actions qui amenèrent une remise en cause du lieu de création qu'est l'atelier, de diffusion qu'est la galerie. Dès que l'artiste est intervenu à l'extérieur, souvent loin des villes, parfois dans des lieux difficilement accessibles, il s'est posé la question de la restitution de son action. Penser l'œuvre dans son lieu propre ou la faire advenir dans un espace qui n'a rien d'artistiquement spécifique (le paysage) conduit obligatoirement son auteur à trouver une alternative à l'objet devenu, et pour cause, hors vue. En sortant de l'atelier, l'art n'a pas pour autant renoncé à se penser dans une relation à un spectateur potentiel ni cessé d'appartenir à une logique de monstration. Comme le soulignait René Passeron¹, l'art, quel que soit son statut, a un impérieux besoin d'être communiqué.

Mais alors que la plupart des artistes pratiquant l'intervention directe sur le paysage abordèrent, du moins dans un premier temps pour certains, l'acte photographique comme un moyen documentaire permettant de rapporter la trace de ce qui a été réalisé au loin, Laura Lamiel, lorsqu'elle va choisir de fixer le souvenir de ses mises en espace opérées dans l'atelier, va considérer cette technique d'enregistrement comme une voie d'accès à un état de pensée, comme un langage qui s'associe étroitement à son projet. Le cadrage, le traitement des blancs et des gris, le travail opéré sur la lumière pour accorder, sur un mode énigmatique, sentiment de la frontalité et accueil de la profondeur, montrent à l'évidence que ce n'est pas la valeur descriptive de la photographie qui est en premier lieu considérée. Ce qui est essentiellement pris en compte, c'est son aptitude à se présenter à la façon d'une abstraction d'un lieu et d'un temps réels, avec pour corollaire une capacité à fonder l'image sur des systèmes d'organisations spatiales détruisant la conception traditionnelle de l'opposition contenu/contenant. Les murs de l'atelier, les éléments émaillés qui s'y appuient, les objets qui scandent l'espace semblent sur le document photographique relever d'une même structure idéale, d'une essence intérieure invisible. Laura Lamiel nous fait comprendre que le fait d'associer tous ces paramètres dans une même expérience de la vue lui permet d'envisager l'atelier comme lieu se transformant lui-même en œuvre. En conférant un caractère fantomal aux coordonnées spatiales de l'espace, les nuances de blanc et de gris se préoccupent moins de

réalisme que de composer une image qui s'ouvre à nous et finit par s'ouvrir en nous, tendue entre une mémoire et une expectative. La photographie "rejoue" quelque chose, quelque chose qui reste inaccessible bien qu'ayant eu lieu, elle déplace également des virtualités visuelles et transforme subtilement son modèle.

Hors des actes qui le désignent et le révèlent, l'espace demeure abstrait. L'espace que dévoile photographiquement Laura Lamiel n'est pas celui entièrement fait pour l'apparition des figures, c'est un espace relatif, fait d'occurrences. Les différents cadrages, les prises de vue traitant de la mobilité des relations œuvres/objets construisent des visions fragmentaires de l'atelier. Comme si Laura Lamiel, en multipliant les témoignages photographiques de son lieu de travail, en rappelait dans le même temps l'intimité, en soulignait le caractère privé et finissait par le penser comme fiction. Dans ces conditions, faut-il s'étonner qu'elle ait choisi d'opérer une vitrification de l'image photographique en la sérigraphiant sur des tôles émaillées? C'est là un moyen d'intérioriser et, en un sens, de maîtriser différemment les expériences plastiques menées avec ses plaques et ses volumes, mais surtout de ramener tous les composants du lieu au strict plan monochrome d'un matériau brillant et glacé. Ce déplacement qui opère un arrêt sur l'image particulièrement sensible permet d'éprouver le travail accompli à la manière d'une question posée à la picturalité. Si bien que les formes qui se trouvent agencées semblent moins s'aliéner à la loi réaliste du référent que se constituer dans une dimension qui les révèle doublement retirées : retirées dans la composition photographique, retirées dans la lumière de l'émail. Alors que les compositions sont orientées par un souci constructif, la clarté qui émane des murs et des objets les charge d'une valeur dans laquelle se reconnaît le travail du rêve ou de la mémoire.

En obtenant avec ses gris pâles, ses blancs une luminosité qui paraît être la quintessence du lumineux, Laura Lamiel s'en prend aux règles de la représentation et les fait voir comme limites. Il ne s'agit pas pour elle d'abstraire ou de représenter, mais plus subtilement d'extraire des visibilités d'une matière vibratile. Tout en évoquant l'espace habitable, les images projetées dans la blancheur de l'émail sont potentiellement indifférentes à la distinction de l'extérieur et de l'intérieur, du dedans et du dehors. Dans leur blanc habité par les profondeurs du miroir, les formes semblent reliées à une pluralité de dimensions, et les lignes, qui ne sauraient être des "contours", dessinent plutôt un suspens temporel. Un suspens oscillant entre un "faire voir" et un "dissimuler à demi". C'est pourquoi ces images sérigraphiées font apparaître à la manière d'une question méditée à quel point l'espace qui fait voir nous demeure en partie invisible. On aura compris que la photographie ainsi traitée est pour l'artiste infiniment plus qu'un adjuvant technique, elle est un objet de spéculation qui, l'amenant à observer les mécanismes de la vision, lui permet de reprendre à son compte le projet de Marcel Duchamp de confirmer le tableau comme "apparition d'une apparence²". Le *Grand Verre*, on le sait aujourd'hui, avait été conçu comme une plaque photographique géante qui devait amener son auteur à considérer les origines de la vision. Cela ne signifie pas pour autant que les exercices de Laura Lamiel se situent dans une tradition duchampienne, cela permet, tout au plus, de suggérer que la tôle émaillée telle que l'utilise l'artiste est une surface conceptuelle qui met au repos les images, qui les vitrifie en exposant leur procédure d'inaccessibilité.

Laura Lamiel conçoit chacune de ses expositions comme une installation mettant en relation les tôles et les objets, bien évidemment, mais organisant également des renvois entre la situation présente et des exercices de mise en espace ayant été conduits dans le passé. A la présence physique des volumes, des objets rescapés, des dessins répond la présence des éléments sérigraphiés qui révèlent d'autres systèmes d'assemblage, d'autres situations spatiales. Ces éléments qui enchâssent un espace-temps dans un autre se donnent aussi comme un langage ayant, curieusement, l'aptitude à rendre les choses absentes. Une absence

moins conçue comme une privation que comme moyen de tresser les modalités hétérogènes de la réminiscence.

On dit généralement qu'une photographie est picturale quand elle se rapproche de l'artificialité de la peinture, quand elle désigne ce qui l'éloigne du réel tout en nous ramenant immanquablement au réel par l'image. L'image chez Laura Lamiel affirme l'existence d'une donnée subjective. La façon dont la composition pratique le décentrement, s'arrête sur un objet en laissant supposer un hors-champ permet de placer au même plan l'espace photographique et l'espace pictural, dans une lumière qui accuse la sensation de déréalisation de la composition et, ce faisant, nous rappelle que "l'effet de réel", tel que l'a défini Roland Barthes en littérature, n'est pas le réel ni un double identique. Fonctionnant comme des voies de passage, les éléments sérigraphiés mettent en évidence quelque chose qui, tout en faisant intimement partie de l'œuvre, instaure un autre espace-temps qui interroge son histoire, son évolution. Dans cet enchaînement de situations, où la réalité des événements affronte la consistance de l'image photographique, s'exprime une mise en abyme qui peut évoquer celle opérée par l'image célèbre de la Vache qui rit, soulignant la différence qu'il y a entre le monde et son reflet mis en perspective infinie. Dans son dépouillement recherché, l'image photographique sérigraphiée est empreinte de mystère et s'impose comme la manifestation d'une présence qui ne cesse de convaincre le regard que les images captives de l'émail sont à la fois des fixations dans le présent de l'œuvre et des déplacements d'un ailleurs. Dans cet échange subtil, on saisit à quel point c'est autour et à travers le concept de déplacement que s'articulent, pour Laura Lamiel, le processus de création et celui de présentation de l'œuvre. Comme si la vitrification opérée avait eu finalement pour résultat de saisir le statut déplacé du lieu comme objet et de l'objet compris comme lieu.

¹ René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 1989.

² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975.