

Tête à tête avec Angela Grauerholz

Marie-Josée Jean

Number 104, Winter 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97756ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M.-J. (2022). Tête à tête avec Angela Grauerholz. *Esse arts + opinions*, (104), 80–85.

Tête à tête avec

Angela Grauerholz

Marie-Josée Jean

Cette conversation a débuté il y a longtemps, en 2006, au moment où j'ai invité Angela Grauerholz à présenter *Salle de lecture de l'artiste au travail* à VOX, centre de l'image contemporaine, alors situé sur le boulevard Saint-Laurent, au cœur du Red Light. Aujourd'hui, avec le recul, je constate que cette installation a constitué un tournant dans la carrière de l'artiste parce qu'elle regroupait plusieurs éléments qui ont été, depuis, au fondement de ses recherches, comme des miennes, d'ailleurs. Cela explique aussi que notre rencontre autour de cet événement ait été à l'origine de la complicité qui existe aujourd'hui entre nous. Ainsi, en portant un regard rétrospectif sur la pratique de cette artiste et en examinant les diverses fonctions qu'elle a exercées dans la communauté culturelle montréalaise – graphiste, cofondatrice d'Artex et professeure –, il faut reconnaître que Grauerholz est non seulement une artiste notoire, mais une femme accomplie, d'un caractère pour le moins polyvalent. Pourtant, une ligne directrice se dégage de toutes ces fonctions, une manière fondamentale de travailler et de concevoir des projets qui pourrait se résumer par un souci constant du « dispositif ». Car depuis maintenant 40 ans, Grauerholz cherche constamment à relever le mécanisme à l'œuvre, le dispositif spatial ou le système normatif qui opèrent dans le livre, l'objet de design, la photographie, l'archive ou la collection. L'exposition représente un autre dispositif essentiel ici, qu'il nous a semblé important d'observer afin de comprendre sa capacité, pour reprendre les mots de Giorgio Agamben, « de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler » tant les gestes que les opinions et les discours¹. D'où sans doute le fait que cette notion s'est peu à peu imposée dans le fil de la conversation que nous avons eue, l'artiste et moi, en partie de vive voix, en partie par courriel.



Le livre

M.J.J

Le livre. Sa conception, sa production, son graphisme, sa collection, sa mise en espace, son classement, sa reproduction, son archivage, ses contenus, ses citations, sa perte et maintenant ses multiples formes numériques, qui impliquent sa diffusion sur le Web. Tous ces aspects du livre ont occupé une place dans ta pratique artistique et ta carrière professionnelle dès le moment où tu as commencé tes études en conception graphique en 1972, à la Kunstschule Alsterdamm, à Hambourg. Le livre est aussi une préoccupation majeure dans ta pratique artistique. Tu le collectionnes par ailleurs sous la forme d'objets, de textes, d'images et de citations. Pourquoi avoir ainsi placé le livre au centre de ton travail ?

AG

Je m'intéresse au livre parce qu'il relève du quotidien et qu'il représente aussi quelque chose de générique, comme peuvent l'être des bouteilles de différentes formes ou les ustensiles et les emballages qu'on utilise avec les repas à emporter. Ces objets appartiennent au domaine du design, bien qu'on le reconnaisse rarement parce que leur fonction est utilitaire. J'ai toujours considéré essentiel de surmonter cet aspect moins visible (ou alors trop littéral) du design ou de l'expression artistique pour pouvoir m'engager dans mon travail de manière créative et imaginative.

D'une certaine manière, le livre est aussi un « dispositif » générique, comparable au mobilier que j'ai employé dans mes installations : l'un et l'autre offrent un espace à remplir et à analyser. En ce sens, mon rapport aux livres a d'abord signifié cette idée de travailler dans un

Angela Grauerholz

† *Salle de lecture de l'artiste au travail*, vue d'installation, Vox, centre de l'image contemporaine, Montréal, 2003-2004.

Photo : Michel Brunelle, permission de l'artiste et de Vox, centre de l'image contemporaine

espace donné, au sens propre comme au sens figuré. Le livre ouvert représente pour moi un espace de pensée – en allemand, on utilise le terme *Denkzimmer* (littéralement « chambre de réflexion »), mot qui désigne un espace clos dans lequel s'enfermer et réfléchir à l'abri de toute distraction (ce qui me semble une utopie) –, un espace qui permet d'ouvrir sur l'imaginaire, un espace à explorer, jamais vraiment fixé. En même temps, une fois fermé, le livre redevient un simple réceptacle, imprimé, et donc figé dans le temps et l'espace. C'est une belle contradiction, car le simple fait de tourner les pages d'un livre implique une interaction, une séquence d'actions qu'on connaît bien, appelée par la forme générique du livre, des gestes à partir desquels on peut développer une réflexion. Il y a aussi cette référence au dispositif du livre dans mon travail photographique. Je pense ici à la série *Privation* (2001). Formée de numérisations sans captation photographique – c'est d'ailleurs la première série d'images numériques que j'ai réalisée –, elle montre la première et la quatrième de couverture de certains livres que j'avais et qu'un incendie a endommagés. Ils sont ici devenus impénétrables, du moins sur le plan métaphorique, parce qu'ils ont été reproduits sous forme d'images.

Mon plus récent travail, *The Empty S(h)elf*, offre un autre aspect de cette exploration sur le livre. Par la première itération de cette série, exposée à Artexpte en 2019, j'ai tenté de considérer l'espace d'exposition comme la spatialisation d'un livre. Inspirée par un passage d'une nouvelle de Jorge Luis Borges portant sur l'architecture d'une bibliothèque infinie, je n'avais reproduit aucun texte principal au mur (aucune de ces présentations normalement caractérisées par des blocs ou des colonnes entières de texte), tandis que d'innombrables citations sous forme de notes de bas de page parcouraient la pièce. L'absence et la présence sont toutes deux des dispositifs stratégiques qui laissent au lecteur/spectateur ou à la lectrice/spectatrice le soin d'établir la signification du texte. L'ajout d'images photographiques (que j'avais produites ou trouvées) et d'une vidéo m'a permis de mettre en lumière, dans cette exposition, certaines préoccupations telles que les changements dans nos habitudes de lecture ou l'incidence d'Internet sur notre façon de penser, qui est modifiée par lui.



D'une langue à l'autre

M.J.J.

Travailler continuellement avec le texte, et donc devoir aussi t'exprimer dans des langues autres que ta langue maternelle, a-t-il été difficile pour toi ?

AG

Le français et l'anglais sont des langues que j'utilise quotidiennement, mais aucune des deux n'est, pour moi, à proprement parler, une « langue maternelle ». Je pense qu'en quittant Hambourg en 1976 et en choisissant de vivre à Montréal, je voulais mieux comprendre ce que



† Angela Grauerholz

Privation Folded Book No. 43 (front),
2001.

Photo : permission de l'artiste

Angela Grauerholz

← *The Empty S(h)elf*, vue d'exposition,
Artexpte, Montréal, 2019.

Photo : Paul Litherland, permission de l'artiste

représentait le fait d'évoluer dans un environnement multilingue, comment ça affecterait ma manière de penser et mon expérience du monde. En cela, j'ai sans doute été inspirée par une de mes tantes, qui était belge et qui passait au quotidien, comme moi, d'une langue à une autre.

L'artiste au travail comme photographe

M.J.J

Quand j'observe ton travail photographique, je constate qu'il est presque impossible de l'associer à une temporalité précise. Tes images semblent hors du temps, soustraites à toute référence spatiotemporelle appartenant au réel. C'était vrai à propos de tes images en noir et blanc, caractérisées par des scènes sombres et le flou de mouvement – esthétique dont tu es devenue une représentante emblématique dans les années 1980 au Québec –, mais ça le sera également dans tes séries ultérieures, en couleur. Car, même si tu as délaissé l'esthétique intimiste des premières années au profit d'une approche systématique et plus conceptuelle, il n'en demeure pas moins qu'elle renvoie à une temporalité indiscernable qui a sa propre logique interne et qui est proche de la temporalité cinématographique. Peux-tu nous parler de cette conception du temps dans ta pratique photographique ?

AG

Oui, en effet, tu as raison de souligner l'(in)temporalité de mes photographies. Je tentais déjà activement, comme étudiante, de me soustraire à l'esthétique photographique dominante, qui reposait sur « l'instant décisif ». Cette doctrine ne correspondait pas à ma conception de la photographie, qui tente de prendre en considération autant le temps passé que le présent et le futur. Je me suis plutôt appliquée à rechercher une impression de durée, et il est juste, en ce sens, d'associer mon approche au temps filmique. Mon intention était de prolonger l'instant et de le remplir, en quelque sorte, avec mes propres expériences. Ma plus grande influence dans ce domaine a été Chris Marker, sans conteste. Dans *La jetée* (1962), on observe quelqu'un qui, après une guerre, conserve une partie de sa mémoire sous la forme d'images fixes ; outre le fait que le protagoniste était également capable de voir le passé et l'avenir (l'idée qu'on puisse voir l'image de sa propre mort me hante encore aujourd'hui), ce genre de recherche, celle d'images déjà présentes dans la mémoire, est devenue ma façon de travailler. Cela suppose que les images préexistent à la prise de vue et qu'il me suffit de les reconnaître pour ensuite les capter. Ou encore que je sélectionne, après coup, des images que je reconnais à nouveau parmi mes négatifs.

Les dispositifs

M.J.J

Outre ta pratique photographique, tu élabores en parallèle des objets sculpturaux et des installations sous la forme de dispositifs. Peux-tu nous dire à quel moment ils sont survenus dans ta pratique ?

AG

La question du « dispositif » s'est présentée dans mon travail à partir de la pièce que j'ai appelée *Églogue ou Filling the Landscape* (1995). Cette pièce a marqué, pour moi, le début d'une réflexion sur les images multiples et a, par conséquent, suscité mes interrogations sur ce qu'il me fallait faire avec ma collection de négatifs inutilisés, c'est-à-dire avec certaines des images non valorisées que j'accumulais. Comment donner un sens à ces nombreuses images qui étaient restées cachées, bien qu'existantes ? Cette question fondamentale m'est demeurée en tête jusqu'à aujourd'hui et elle a trouvé de nombreuses manifestations dans mon travail.

L'exposition est, bien entendu, liée à cette question quand il s'agit de présenter des archives ou des séries photographiques, et c'est pourquoi, à partir de 1995, j'ai conçu du « mobilier » pour les abriter. À l'origine d'*Églogue*, après une résidence que j'avais faite au Domaine de Kerguéhennec, en Bretagne, j'ai développé une première réflexion sur les archives en tant que lieux de mémoire, avec le projet de recontextualiser des séries d'images et de les exposer de diverses manières. La trilogie d'œuvres qui en a résulté – l'œuvre in situ nommée *Secrets, a gothic tale* (1993), que j'ai réalisée à Kerguéhennec, l'œuvre sculpturale



Églogue (1995) ainsi qu'un livre intitulé *Aporia* (1995) – repose sur ce dispositif conceptuel ainsi que sur des images et des citations. J'ai conçu un autre meuble pour accueillir du matériel photographique, un meuble qui permettait des lectures multiples. Puis, j'ai créé *Sentientia I-LXII* (1998) en tant qu'installation interactive dont le fonctionnement s'apparentait en quelque sorte à celui d'un livre, même si la forme de cette œuvre était proche du cabinet de stockage, un peu comme l'était *Églogue*. La séquence des gestes qu'il fallait poser pour voir la pièce correspondait au rituel à observer pour ouvrir un livre, en tourner les pages, alors que chacun des cadres que l'on pouvait extraire du meuble comportait deux images, placées dos à dos (recto et verso).

Ces trois dispositifs ont été remplis par un nombre sans cesse croissant d'images – en commençant par environ 80 pour en arriver à plus de 300 dans le livre *Aporia* – de sorte que j'avais de plus en plus l'impression de recouvrir les images ou même de les vider de leur sens. Il me semble encore difficile de déterminer si cette impression relevait de mon sentiment d'être devant une impasse avec mon travail ou si c'était plutôt une prémonition, une intuition que j'avais concernant l'évolution des technologies, qui allaient transformer notre relation aux images et à leurs archives. En 1995, Internet n'existait pas, mon travail était encore analogique, et les technologies numériques ont radicalement changé ma pratique quelques années plus tard.

Angela Grauerholz

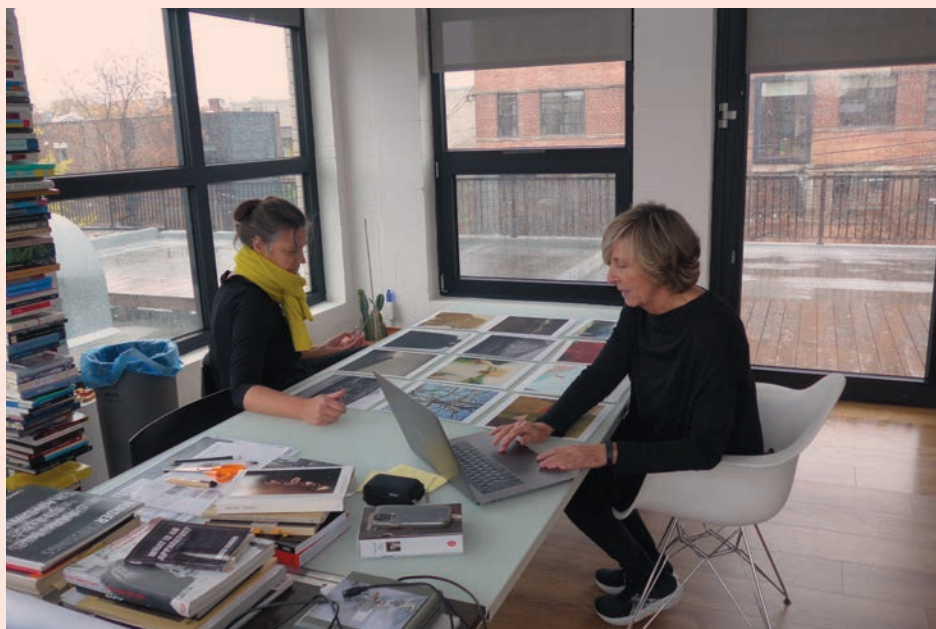
Églogue ou Filling the Landscape, 1995.

Photo : permission de l'artiste et du Musée d'art contemporain de Montréal

Les expositions

M.J.J

L'exposition fonctionne également comme un dispositif dans ton travail. Tu as déjà abordé cette exposition réalisée au Domaine de Kerguéhennec et il faut aussi mentionner l'intervention que tu as réalisée in situ à la Neue Galerie, à Cassel, dans le cadre de la neuvième documenta, en 1992. (Tu es d'ailleurs une de nos rares représentantes, au Québec, à avoir participé à cette importante manifestation artistique!) Cette fois, tu as inséré des « tableaux photographiques » dans une collection d'œuvres du 19^e siècle en y substituant tes œuvres à certains tableaux historiques. Ce geste de substitution invitait le public à réfléchir aux modalités de transmission de l'histoire, et donc des récits historiques mis en scène dans de tels contextes institutionnels. À ce propos, il faut absolument que je te dise qu'en parcourant le catalogue de la documenta, un détail m'a aussitôt fait réagir : tu as



choisi d'inclure une vue de la perspective isométrique des salles du musée. N'est-ce pas une première occurrence du palais de mémoire que tu as utilisé comme nouveau dispositif de présentation d'archives, 15 ans plus tard, avec le projet web *atworkandplay*?

AG

En fait, tu as raison. Même si mon recours au dessin isométrique pour représenter un « palais de la mémoire » ne m'a pas satisfaite au début (le geste me semblait trop simple), cette solution m'a finalement paru convaincante sur le plan visuel parce qu'elle permettait de donner à voir, en transparence, cette architecture que constituent une archive ou le Web.

M.J.J

Pour mieux contextualiser ce projet, commençons par décrire l'exposition *Salle de lecture de l'artiste au travail* (2006), qui en constitue le socle, en quelque sorte. J'ai eu la chance d'exposer, à VOX, la version définitive de cette installation en plusieurs actes. Son point de départ était la reconstitution du mobilier de la salle de lecture du club ouvrier de l'URSS conçue par Alexandre Rodtchenko en 1925 (à partir d'une photographie en noir et blanc) ainsi que ta collection personnelle d'images, de textes, de poèmes, de citations, de cartes postales et d'autres objets imprimés. Comme tu le résumes si bien, « [ton] objectif était de créer un "lieu de mémoire" (Pierre Nora) où l'histoire du club ouvrier se mêlerait à l'histoire et au travail d'autres artistes, [toi] y compris ». À la frontière entre art et design, cette installation comprenait du mobilier, un film, des photographies, une nouvelle police typographique et 12 livres, organisés selon des axes thématiques qui se dégageaient de ton archive.

C'est alors que je t'ai mise au défi d'adapter cette exposition pour le Web. À ma grande surprise, tu as accepté mon invitation sans hésiter, avec l'ambition d'explorer la notion de « traçabilité » des documents qui constituent Internet, cette monstrueuse archive. En retour, tu nous exposais donc aussi à tout un défi, qui a mené, trois ans plus tard, à la conception d'*atworkandplay*. Précisons qu'en 2009, le fameux système de chiffrement appelé communément *cookies* n'existait pas encore. Cette fonctionnalité essentielle permet, entre autres, d'enregistrer la trace numérique qu'on laisse chaque fois qu'on se rend sur un site internet. Nous avons donc travaillé avec une équipe multidisciplinaire, incluant des programmeurs, pour créer une telle fonctionnalité. L'œuvre web, introduite par un film (référence à une machine à mouvement perpétuel), propose finalement une façon nouvelle de naviguer à l'intérieur d'une archive comprenant plus de 4000 documents sur l'histoire culturelle du 20^e siècle. Mais ce qui est exceptionnel, dans cette réalisation, c'est la possibilité de visualiser

en temps réel le parcours effectué, à travers cette archive, par chaque personne qui la visite, et ce, grâce à la modélisation d'un palais de mémoire, dont le plan et l'élévation seront, par conséquent, chaque fois uniques.

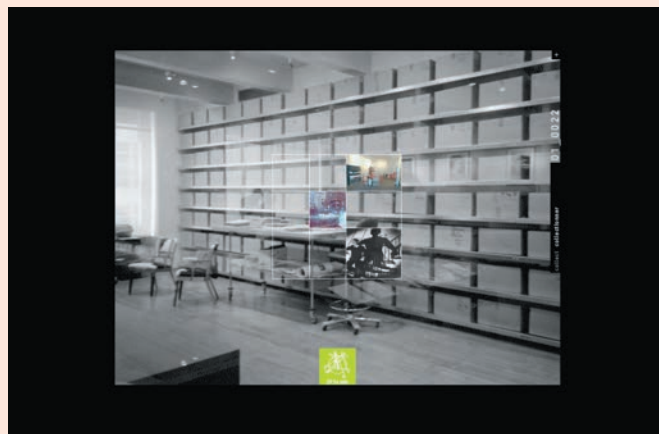
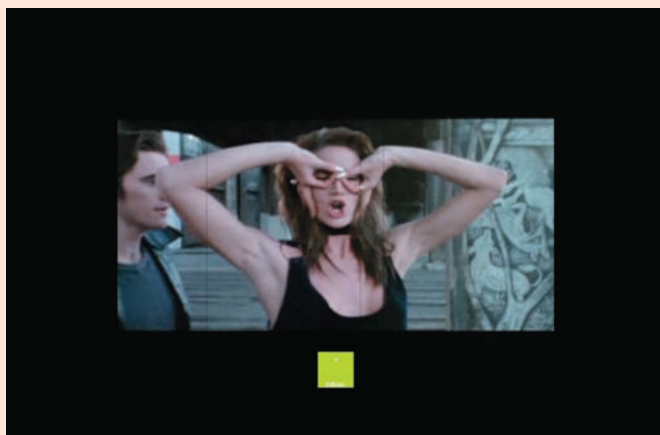
Pour conclure, ne pourrait-on pas dire que tes expositions, dans toutes leurs formes, témoignent aussi d'une profonde fascination pour la mémoire et la construction des récits qui la caractérisent ? J'en viens donc à penser que l'art, incluant chacune de tes œuvres et leur exposition, a peut-être représenté pour toi une manière allégorique de créer des événements de mémoire, mais à partir des catégories du présent, comme le dirait d'ailleurs Pierre Nora². Une forme de mémoire qui ne repose pas tant sur la transmission des récits du passé que sur cette idée d'inventer des dispositifs et des lieux pour recontextualiser ces récits afin d'assurer leur réappropriation et leur réactivation.

AG

J'ajouterais simplement que ces événements de mémoire représentent aussi pour moi la somme d'un processus d'apprentissage et de travail qui m'importe, auquel je fais confiance et auquel je crois profondément, dans le sens où il me mènera toujours à quelque chose, même quand le résultat obtenu diffère de mon objectif initial.

¹ — Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 30-31.

² — Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984, 674 p.



Angela Grauerholz

atworkandplay, œuvre web,
2008-2009.

Photos : permission de l'artiste et de Vox,
centre de l'image contemporaine