

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Lorna Bauer, *Sítio* et la main de Mee

Vincent Bonin

Number 35, Spring 2020

jardiner
gardening

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076381ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076381ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (print)

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonin, V. (2020). Lorna Bauer, *Sítio* et la main de Mee. *Intermédialités / Intermediality*, (35). <https://doi.org/10.7202/1076381ar>

Lorna Bauer, *Sítio* et la main de Mee

VINCENT BONIN



Figure 1. Lorna Bauer, *Sítio Roberto Burle Marx# 1*, 2018, impression pigmentaire, 127 x 102 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.



Figure 2. Lorna Bauer, *Sítio Roberto Burle Marx# 2*, 2018, impression pigmentaire, 127 x 102 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

The camera is a tool for *Idlers* (2018) de Lorna Bauer montre des étals de marchands de chaussures itinérants captés en plongée depuis un balcon de l'unité d'habitation Cité radieuse de Le Corbusier, à Marseille (voir la figure 3)¹. La découpe, qui révèle peu de l'immeuble lui-même, souligne l'existence d'une zone limitrophe, entre la rue et le hall d'entrée, où la présence de ces marchands est peut-être illicite. L'énoncé du titre de l'œuvre est une traduction vers

¹ Les travaux de Lorna Bauer peuvent être consultés sur son site Internet à l'adresse suivante : <http://www.lornabauer.com> (consultation le 19 février 2021)

l'anglais d'une citation de Le Corbusier : « La photographie est un outil de paresse². » L'architecte suisse a nourri toute sa vie une ambivalence à l'égard de l'automatisme de la reproductibilité technique, en lui préférant toujours la précision et la pureté conceptuelle du dessin. Néanmoins, il a utilisé ponctuellement des clichés comme sources de ses esquisses. Lorsque Le Corbusier devait publier par défaut des illustrations issues d'un procédé mécanique (les siennes ou celles des autres), il leur faisait parfois subir des retouches. Selon la théoricienne Beatriz Colomina, ces manipulations au profit de la représentation idéale ont contribué à établir un vocabulaire figé de la documentation de l'architecture³.



Figure 3. Lorna Bauer, *The camera is a tool for Idlers*, 2018, pigments sur papier, 152,4 x 121,9 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

2. Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, [1960], trad. James C. Palmes, New York, Frederick A. Praeger, 1960, p. 37, cité dans Beatriz Colomina, « Le Corbusier and Photography », *Assemblage*, n° 4, octobre 1987, p. 8.

3. Colomina, 1987, p. 6-23; *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1994.

92

Tandis que *The camera is a tool for Idlers* positionne l'appareil vers le bas, *Untitled (Erickson view # 2)* (2020) situe l'objectif en vis-à-vis des parois vitrées de la maison de l'architecte vancouverois Arthur Erickson, un disciple de Le Corbusier (voir la figure 4). Nous apercevons d'abord les plantes proliférant au premier plan, puis une table à café avec des livres en plan moyen. Une fois notre regard accoutumé à ces surfaces en palimpsestes, la réflexion de l'appareil et une partie du corps de Bauer apparaissent dans le coin supérieur droit. L'artiste s'insère presque par effraction dans ce lieu autrefois hors de portée, devenu semi-public. Comme la Cité radieuse, que l'on peut visiter, mais qui reste habitée, il est possible d'entrer sur le terrain de la demeure d'Erickson, bien qu'un homme célibataire, ami de l'architecte décédé, y réside au moment de la prise d'images⁴.



Figure 4. Lorna Bauer, *Untitled (Erickson view # 2)*, 2020, pigments sur papier, 101,5 x 80 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

4. Cette information est tirée de notes non publiées de l'artiste.

Afin de comprendre la visée de ce geste de Bauer d'intercaler l'intériorité et l'extériorité au point médian de la fenêtre/miroir, il faut convoquer une série réalisée avant que l'artiste ne se penche sur le motif, lui aussi mitoyen, du jardin. Dans *Éminence grise # 2* (2011), Bauer a réduit l'interface de la liminalité à un fond noir contre lequel se détache très délicatement son reflet (voir la figure 5). Elle a en fait façonné cette erreur, habituellement expurgée au montage, en plaçant l'appareil devant un pan monochrome. Le cliché a ensuite été parfaitement superposé à la paroi protégeant le subjectile de l'épreuve photographique, afin d'éliminer illusoirement la profondeur de champ. La réflexion du visiteur pouvait s'ajouter à celle de Bauer, et entre les deux brillait alors l'absence de l'œuvre d'un autre artiste qui aurait dû s'y trouver. Dans certaines images, un bout de drapé a été glissé au premier plan en guise d'étalon, pour établir l'échelle dans un rapport 1 = 1 avec le lieu d'exposition (le Musée d'art contemporain de Montréal).



Figure 5. Lorna Bauer, *Éminence grise # 2*, 2011, C-print, cadre d'artiste peint à la main, 127 x 83,8 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

5. Cette série d'œuvres comprenait d'autres composantes, qui complexifiaient encore plus la question de la délégation dans le protocole de documentation photographique d'œuvres d'art, en introduisant la variable du marché.

Michel Foucault a donné le miroir comme exemple de l'hétérotopie. Selon lui, la portion d'une pièce augmentée illusoirement par une surface réfléchissante, s'ouvre sur une extériorité ou un futur qui correspond pourtant en tous points à la répétition de données perceptuelles prélevées de l'environnement immédiat : « c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis, puisque je me vois là-bas⁶ ». Le jardin figure aussi sous cette rubrique de l'hétérotopie, car matériellement, il rassemble des fragments prélevés dans plusieurs contextes, souvent incompatibles, afin de les mettre en relation. Dans *In photographs windows are never covered with curtains* (2018), un cliché tiré de la série reproduite au sein de ce numéro d'*Intermédialités*, Bauer isole un aloès du jardin Sítio, à Rio de Janeiro, conçu par Roberto Burle Marx (voir la figure 6). Le titre de l'œuvre de Bauer ressasse ironiquement ce discours architectural sur la transparence absolue conférée aux fenêtres, dont le substrat de verre perdrait toute sa consistance, et par laquelle la maison s'ouvrirait complètement au-dehors. Dès les années 1950, Burle Marx a commencé à disséminer des spécimens de la flore de l'Amérique du Sud autour de sa résidence. En 1984, ce territoire a été légué au peuple brésilien, puis en 1995, l'UNESCO a classé l'écosystème au patrimoine mondial⁷. Le jardin et les murs qui le bordent constituent désormais une archive privée « domiciliée »⁸. À l'instar de la plupart des sites que Bauer a photographiés, Sítio est uniquement accessible sur rendez-vous. De plus, en parcourant les lieux, Bauer était accompagnée d'un botaniste qui la suivait pas à pas⁹.

6. Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et Écrits, 1954–1988*, tome IV : 1984–1988, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1984, p. 756. Conférence prononcée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967.

7. « Sítio Roberto Burle Marx », Paris, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 2015, <https://whc.unesco.org/fr/listesindicatives/6001/> (consultation le 20 janvier 2021)

8. Cette expression a été utilisée par Jacques Derrida pour discuter de la maison de Freud, devenue un musée. Voir : Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, [1995], Paris, Galilée, 2008, p. 14.

9. Conversation avec l'artiste, janvier 2020.



Figure 6. Lorna Bauer, *In photographs windows are never covered with curtains*, 2018, impression pigmentaire, 60 x 76 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

Burle Marx est né d'une mère franco-brésilienne et d'un père allemand. Selon ses biographies, il aurait découvert la végétation tropicale pendant les années 1920, lors d'une visite familiale au Jardin botanique de Berlin-Dahlem, qui renfermait des plantes de l'Amazonie¹⁰. L'hybridité de sa pratique interdisciplinaire s'est ainsi consolidée en intégrant plusieurs transferts culturels, et un imaginaire colonial résiduel. Paradoxalement, tout en rassemblant principalement des espèces locales en tant qu'architecte paysagiste, l'artiste Burle Marx a surtout assimilé les tropes des avant-gardes européennes¹¹. La séquence photographique de Bauer intitulée *Sítio* s'ouvre sur une première image donnant accès à une enceinte chargée de marqueurs de cette « domiciliation » de l'archive : un bureau et un hall. Des vues intermédiaires superposent les courbes biomorphiques des fresques de céramique et des sculptures de Burle Marx aux branches et aux feuilles de palmiers avoisinants, réfléchies sur de grandes fenêtres. Dans les derniers clichés, Bauer a capté des aires sombres en cadrant des portions de toiles qui filtraient subtilement la lumière et protégeaient les plantes les plus fragiles des rayons vifs du soleil. Le virage de la couleur au noir et blanc, préconisé plus tard lors du tirage de certaines épreuves (non reproduites ici), lui a permis d'atteindre le seuil de l'abstraction en neutralisant les différences marquées entre les choses balayées par l'appareil.

10. Voir Luiz Fernando Dias Duarte, « Damascus in Dahlem. Art and Nature in Burle Marx' Tropical Landscape Design », *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 8, n° 1, janvier-juin 2011, p 495-509, disponible sur Scielo.br, <https://doi.org/10.1590/S1809-43412011000100021> (consultation le 20 février 2021).

11. Sur la production plastique de Burle Marx, voir le catalogue d'exposition *Roberto Burle Marx. Brazilian Modernist*, Jens Hoffmann et Claudia J. Nahson (dir.), New Haven et London, Yale University Press, 2016.



Figure 7. Lorna Bauer, *Sítio Roberto Burle Marx # 3*, 2018, impression pigmentaire, 127 x 102 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

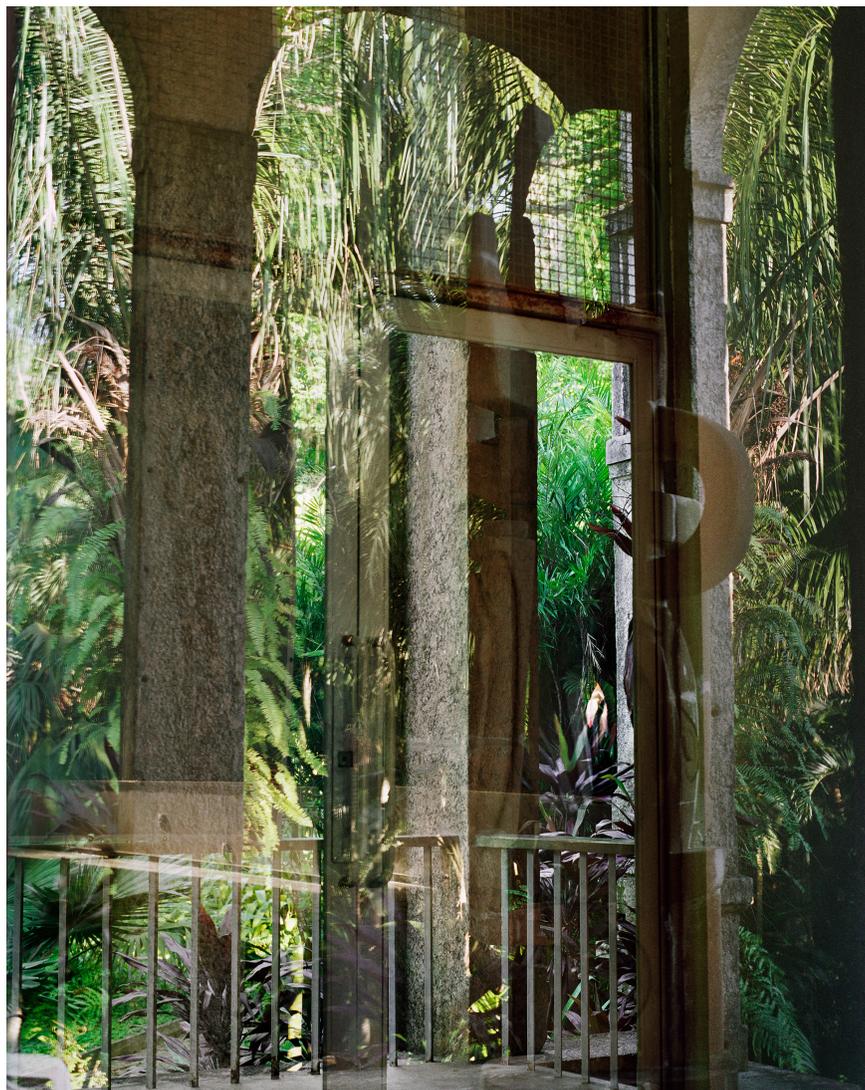


Figure 8. Lorna Bauer, *Sítio Roberto Burle Marx # 4*, 2018, impression pigmentaire, 127 x 102 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

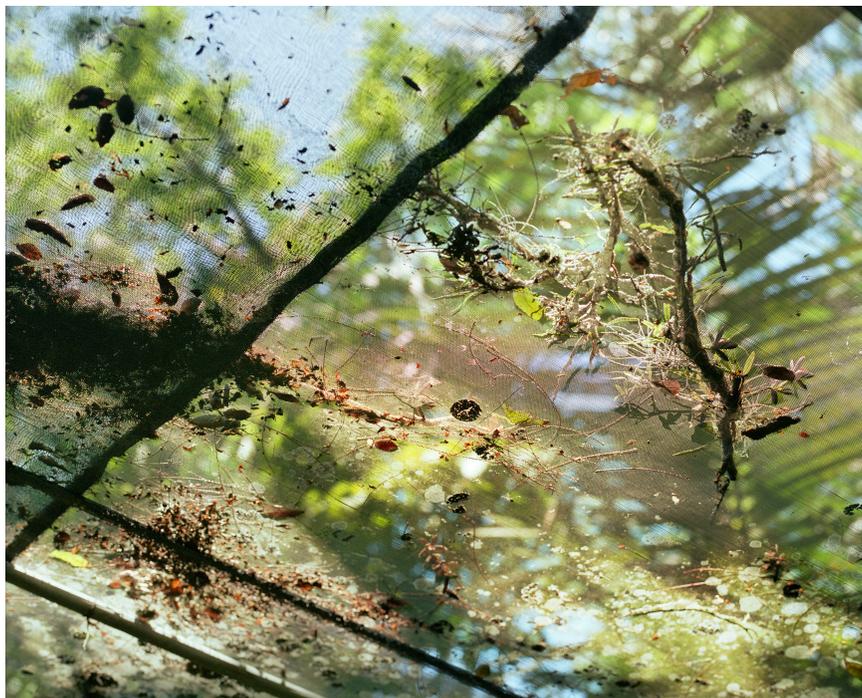


Figure 9. Lorna Bauer, *Margaret Mee Shade House*, 2018, impression pigmentaire, 102 x 127 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

96

L'une de ces aires d'ombres a été nommée par Burle Marx en l'honneur de l'œuvre de la botaniste et illustratrice britannique Margaret Mee, une amie et proche collaboratrice. Au cours de ses nombreuses expéditions dans la forêt amazonienne entre 1952 et 1988, Mee a étudié la croissance de plusieurs fleurs et plantes que Burle Marx avait collectionnées. Pour évoquer la pratique de Mee en creux, Bauer a laissé de côté la caméra au profit d'autres moyens plastiques. Mee peignait des figures composites d'espèces en observation avec de la gouache, plutôt que de se limiter au montage de documents photographiques¹². Elle n'a pas exprimé, à l'instar de Le Corbusier, un dédain pour le média, mais son rapport aux outils de description était

12. Yota Batsaki, *Margaret Mee. Portraits of Plants*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 2020, <https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/margaret-mee-portraits-of-plants/essays-interviews-resources/batsaki-essay> (consultation le 20 janvier 2021). Ce site accompagne une exposition consacrée aux illustrations de Margaret Mee, qui a été organisée par Yota Batsaki et Anatole Tchikine au Dumbarton Oaks, Washington D. C., du 24 mars au 23 août 2020.

tout aussi ambivalent. En consultant ses journaux, il est possible de constater qu'un mouvement d'allée et venue entre les modes de représentation est mis en branle¹³. Recensant l'éclosion de la fleur de lune, Mee conjugue les épithètes d'une expérience esthétique avec un lexique technique, sans qu'un registre du langage prenne le pas sur l'autre¹⁴. La fugitivité des perceptions sensorielles (l'odorat y est mobilisé au début) est sollicitée selon les étapes d'une apparition brève de la fleur et de l'arrivée de l'insecte pollinisateur. La botaniste relate également sa tentative de capter des stases de ces événements sur la feuille de papier en plein air, et non dans la retraite de l'atelier ou du laboratoire. Elle voit d'abord approximativement quelque chose, puis le contenu de cette impression est redirigé vers le tracé d'une ligne ou l'aplat d'une tache de couleur. Dans la sculpture *The Hand of Mee and the Moonflower Version 3* (2018), Bauer offre un portrait sans visage de Mee, et retient du journal uniquement le témoignage du passage proprioceptif de l'information visuelle de l'œil à la main (voir la figure 10). Comme une allégorie de cette chair du monde, l'artiste disperse des formes en verre soufflé sur une structure de plâtre fin. On pourrait assimiler les extrémités de ces objets partiels, sertis dans des gants de boucher, à des doigts ou aux arborescences naissantes de pousses embryonnaires.

97 L'utilisation de ces tropes, situés entre l'anthropomorphisme et le biomorphisme, rappelle également les métamorphoses des végétaux dans les céramiques et les tableaux de Burle Marx. Celui-ci tentait de contenir entre des murs la prolifération de la flore tropicale au-dehors, tandis que Mee, au contraire, se rapprochait d'un spécimen en maintenant la bonne distance. Bauer a déployé une référence plus directe aux illustrations de Mee en produisant une version tridimensionnelle en bronze d'une gouache de la botaniste représentant la fleur et les feuilles d'une broméliacée. Lors d'une exposition, elle a accroché *Bromeliad (Margaret Mee)* (2018) à proximité des clichés de la maison de Burle Marx (voir la figure 11). La fleur agissait alors en quelque sorte comme une épigraphe évoquant la trajectoire de Bauer à travers *Sítio*.

13. Margaret Mee, *Margaret Mee's Amazon. Diaries of an Artist Explorer*, [1988], Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2004.

14. *Ibid.*, p. 292.



Figure 10. Lorna Bauer, *The Hand of Mee and the Moonflower Version 3*, 2019, cinq éléments en verre soufflés à la main, dans des gants de boucherie en acier inoxydable, verre coulé, verre au four et boules de cristal de quartz sur base de plâtre, 132 x 162,5 x 10 cm. Vue de l'installation *Somebody*, MKG127 Gallery, Toronto, 6 juillet-17 août 2019. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

98

Suivant le même principe, dans sa série sur la demeure d'Arthur Erickson, Bauer a situé des feuilles et des tiges de bambou en bronze près des séquences d'images, aménageant ainsi les places négatives du hors champ du paysage, où se trouve dès lors le visiteur. Ailleurs, elle a conjugué les réceptacles de verre soufflé de *The Idlers* (2018) aux clichés de la Cité radieuse, en leur conférant aussi la fonction syntaxique de soutenir le vide ou le non vu¹⁵ (voir la figure 12). Ces sculptures viennent infléchir une matière, l'air, qui passe d'abord à travers nos poumons. Les surfaces courbées de ces objets et les parois lisses des fenêtres photographiées par Bauer ont été réalisées en utilisant le même procédé : la transition vitreuse. Le contact de l'air froid avec une substance liquide chaude produit une limite critique, visible ou invisible. Notre expérience du monde se bute à cette omniprésence de l'atmosphère la plupart du temps sans couture.

15. Une acception du mot « *idler* » se rapporte à la roue intermédiaire, « paresseuse », intercalée dans un système afin de transmettre le mouvement d'un composant à une autre partie du mécanisme.

Cependant, dès que nous respirons un nuage toxique, l'espace autour de nous se contracte, puis il n'est plus possible de l'oublier¹⁶.



Figure 11. Lorna Bauer, *Bromeliad (Margaret Mee)*, 2018, bronze, patine verte, verre soufflé à la main, 47 x 120 cm. Vue de l'installation *Wild Inside*, Clint Roenisch Gallery, Toronto, 26 octobre–24 novembre 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

16. Selon la philosophe Luce Irigaray, l'air, nécessaire au maintien de la vie humaine, a été refoulé par la pensée occidentale. Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.



Figure 12. Lorna Bauer, *The Idlers*, 2018, verre soufflé à la main, maille de cuivre tissée, dimensions variables. Vue de l'installation *Tools for Idlers*, Galerie Nicolas Robert, 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert. Photographie de Jean-Michael Seminero.

99 Faisant face aux représentations de ces parois réfléchissantes qui mettent les jardins en exergue, nous sommes positionnés entre une zone d'inconnu et le lieu d'encerclement de la vie végétale. Toujours dirigées vers les rayons du soleil, les plantes, quant à elles, résistent aux techniques de capture, et tournent le dos à l'archive. Bauer laisse cette contingence de la nature advenir, sans négliger, en retour, de rendre intelligibles les conditions culturelles préexistantes qui nous orientent vers une chose plutôt qu'une autre.



Figure 13. Lorna Bauer, *Aloe*, 2018, impression pigmentaire, 102 x 127 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.



Figure 14. Lorna Bauer, *Studio and garden*, 2018, impression pigmentaire, 127 x 102 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.



Figure 15. Lorna Bauer, *Specimens (Brazil)*, 2020, impression pigmentaire, 102 x 80 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nicolas Robert.

Lorna Bauer, *Sítio* et la main de Mee

VINCENT BONIN

NOTES BIOGRAPHIQUES

Lorna Bauer (née en 1980 à Toronto) vit et travaille à Montréal. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger : au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Fonderie Darling (Montréal), au YYY Artists' Outlet, chez Franz Kaka (Toronto), et dans les galeries Eleftheria Tseliou et Snehta (Athènes). Elle a effectué des résidences à Despina (Rio de Janeiro), aux Récollets (Paris), à New York (grâce au programme artiste en résidence Québec–New York), au Banff Centre et à l'Atlantic Center for the Arts. Ses œuvres font partie de collections privées et publiques, notamment celles du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec. En 2018, elle a reçu le prix Barbara Spohr Memorial, qui vise à encourager le développement de la photographie canadienne contemporaine.

Vincent Bonin vit et travaille à Montréal. Avec la conservatrice Catherine J. Morris, il a organisé l'exposition sur la critique américaine Lucy R. Lippard intitulée *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, présentée au Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art du Brooklyn Museum en 2012–2013 et dont le catalogue a été publié par MIT Press. En 2013–2014, il a commissarié l'exposition en deux volets *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories*, à la galerie Leonard et Bina Ellen ainsi qu'au centre d'artistes Dazibao, à Montréal, consacrée aux récits de la réception de la « French Theory » dans les milieux anglophones de l'art. La publication afférente à cette exposition a été publiée en 2018. En 2016, il a conçu une exposition autour de l'œuvre de la philosophe française Catherine Malabou, intitulée *Réponse* et présentée au Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme. Ses essais ont été publiés, entre autres, par les revues *Canadian Art* et *Filip* ainsi que le Centre André Chastel/Peter Lang, le Musée d'art contemporain de Montréal, la Vancouver Art Gallery et Sternberg Press.