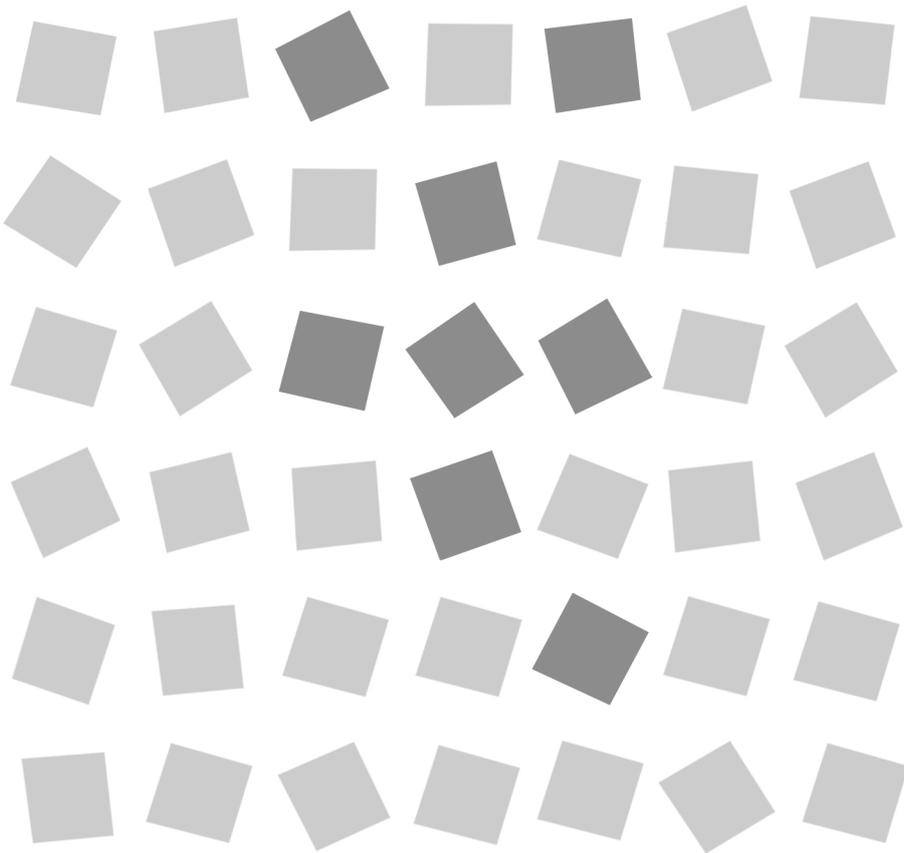


Caroline TAPERNOUX, présence discrète.



ENSAM

École nationale
supérieure d'architecture
Montpellier

école nationale supérieure d'architecture de montpellier

Domaine d'étude :

Art & Architecture

Mémoire de Master 2

Présenté par

Pierre-Alexandre MARC

Janvier 2015

Caroline Tapernoux, présence discrète.

Etude de *Sans Titre*, à l'école de Veyrier, en Suisse, 2005.

Directeur de mémoire : Éric WATIER, Maître-assistant, ENSAM.
Jury : Frédérique VILLEMUR, Maître-assistante HDR, ENSAM.
Frédéric SAINT-CRICQ, Maître-assistant, ENSAM.
Patrick PERRY, Enseignant, ESBAMA.

École nationale supérieure d'architecture de Montpellier, 179 rue de l'Espérou.

34093 Montpellier cedex 5. Tel +33(0)4 67 91 89 89. Fax +33(0)4 67 41 35 07

/ RESUME /

Caroline Tapernoux est une sculptrice dont le travail peut être rattaché à celui d'artistes minimalistes. Fortement influencée par les travaux des avants gardes russes, elle s'en inspire puis s'en détache en travaillant des sculptures principalement en polyméthacrylate de méthyle. Elle travaille essentiellement la composition modulaire avec des éléments d'Altuglas qui ont pour attributs de révéler la présence d'une œuvre grâce à la lumière et aux reflets.

Ce mémoire propose de traiter la démarche particulière qui consiste à concevoir une sculpture dont la composition modulaire de deux matériaux mène à la création d'un objet artistique unique, d'analyser l'utilisation de la lumière naturelle, l'emploi de la réflexion et du mouvement, ainsi que les possibilités d'expérimenter une installation discrète dont l'espace architectural environnant fait partie intégrante de l'œuvre.

Le tandem sculpture / lumière récurrent dans ses pièces, se transforme en triptyque avec la notion d'espace qui s'ajoute dans plusieurs de ses installations primordiales au cours de sa carrière. Il s'agit respectivement des installations *Le Nu et l'escalier*, *Le Fil d'Ariane n°1*, *Le Fil d'Ariane n°2* et *Sans Titre* créés en 2000 et 2005. L'étude porte principalement sur cette dernière, elle se fait notamment par des dessins techniques, des plans, des coupes et des croquis précis qui vont démontrer qu'une sculpture diaphane peut être présente spatialement alors qu'elle est quasiment invisible.

La finalité de ce travail est d'étudier les caractéristiques qui font de ses pièces discrètes de véritables installations étendues à l'espace et qui raisonnent spatialement alors que le choix d'être presque invisible est le *leitmotiv* de Tapernoux.

/ MOTS CLEFS /

Caroline Tapernoux, sculpture, espace, discrétion, module, lieu.

/ AVANT-PROPOS /

Lorsque j'ai débuté mes recherches, j'avais choisi un thème qui m'intéressait : les liens entre la sculpture abstraite, la géométrie et l'architecture. Puis j'ai rencontré Caroline Tapernoux, dont on m'avait parlé pendant que je travaillais alors, en dehors du cadre de mes études, dans l'agence d'architecture C+D de Nicolas Crégut et Laurent Duport à Nîmes. C'est là que l'on m'a proposé de discuter avec elle.

C'est donc suite à une rencontre avec Caroline Tapernoux, qui a eue lieu le 5 avril 2014 lors de la pose de la première pierre de la tour réalisée par Franck Gehry pour la fondation LUMA au campus du Parc des Ateliers d'Arles, que je me suis intéressé à son travail.

J'ai été fortement intrigué par les travaux de Tapernoux quand elle m'a invité dans son atelier. J'ai pu voir quelques-unes de ses œuvres, dont de nombreux travaux dans son propre atelier, puis c'est là que j'ai arrêté mon choix. Je me suis également déplacé voir d'autres de ses œuvres, notamment en Suisse où j'ai pu voir *Sans Titre* et la fontaine *Ode est où ?*

Afin d'interroger les relations entre sculpture et espace, je me suis donc penché sur un cas particulier : celui d'une intervention artistique spécifique intitulée *Sans Titre*. C'est une œuvre réalisée dans une école primaire à Veyrier en Suisse en 2005. C'est mon séjour à Genève en Suisse, qui a motivé chez moi le choix de ce sujet.

J'ai donc concentré toutes mes recherches sur Tapernoux : les écrits sur son travail ne sont malheureusement pas très nombreux ; mais j'ai pu tout de même me procurer des documents, des plans, des courriers ainsi que certains articles grâce à son site internet et grâce à quelques rencontres.

Ce travail s'inscrit pour une grande part dans la suite logique de mes études et dans l'intérêt que je porte aux pièces artistiques qui ont la capacité de se fondre dans un environnement, un contexte, où leurs présences et leurs spécificités ne sont pas immédiatement remarquées.

Mon intérêt pour Tapernoux est également dû au fait trivial mais primordial que je peux facilement la côtoyer : être à son contact est un avantage. Et puis la discussion avec l'artiste me paraît être essentielle à la constitution d'une réflexion sur son travail. J'ai pu apprécier sa disponibilité lors de notre première rencontre, pourtant assez brève.

À cette occasion, elle sut se rendre disponible autant que possible. Cette volonté de « dégager du temps » semblait pouvoir donner lieu à un travail qui se déroulerait dans de bonnes conditions.

/ REMERCIEMENTS /

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de mémoire, Éric Watier pour ses conseils avisés, son suivi de qualité et sa disponibilité tout au long du semestre ; celui qui m'a poussé à préciser mon travail et à me faire progresser.

J'aimerais également avoir une attention particulière pour Caroline Tapernoux, avec qui j'ai eu la chance extraordinaire d'avoir tous ces échanges constructifs autour de cet exercice, et pour l'intérêt qu'elle a porté à mon travail.

Je salue également Nicolas Crégut qui m'a fait découvrir une artiste passionnante et pour m'avoir guidé vers ce sujet ; merci d'être à l'origine de cette belle rencontre artistique.

Je remercie spécialement Didier Prod'hom, l'un des deux architectes qui a créé l'école, pour sa disponibilité notamment lors de l'entretien qu'il m'a accordé à Genève un samedi soir et pour les documents inestimables qu'il m'a fourni.

Un grand merci tout particulier à Isabelle et Michel Carrel, qui m'ont hébergé chez eux, à Nyon, le temps de mener mes recherches en Suisse.

Un mot également pour le personnel de l'école du Bois Gourmand de Veyrier, qui m'a très gentiment reçu, en particulier Christine Babel qui m'a ouvert les portes de l'école.

Enfin, je tenais à remercier toutes les personnes qui ont échangé avec moi autour des questions abordées avec cette étude, et pour m'avoir apporté un regard extérieur sur mon travail, notamment Jordan et Dominique, mon père.

Une pensée aussi à Thibault et Giuseppe pour leur soutien technique et leur accompagnement en Suisse.

/ SOMMAIRE /

Résumé	... 02
Avant-Propos	... 03
Remerciements	... 04
Sommaire	... 05
Introduction	... 06
Chapitre 01 – Caroline Tapernoux & <i>Sans Titre</i>	... 10
Caroline Tapernoux.	... 11
Le hall de l'école de Veyrier.	... 12
<i>Sans Titre</i> 18
Chapitre 02 – Sculpture & Répétition	... 31
Deux Matériaux.	... 32
Composition modulaire.	... 35
Dialectique module / sculpture.	... 39
Chapitre 03 – Espace & Discrétion	... 44
La lumière.	... 46
Le reflet.	... 51
L'espace.	... 57
Conclusion	... 65
Annexe	... 67
Entretien avec Caroline Tapernoux	... 67
Retranscription de l'interview de C. Tapernoux pour la Villa Datris	... 81
L'école primaire de Veyrier	... 83
Bibliographie.	... 92
Autres sources.	... 93
Photos de <i>Sans Titre</i> 94/97

/ INTRODUCTION /

La volonté de travailler sur une sculpture de Caroline Tapernoux, avec comme approche l'étude d'une pièce particulière résulte d'une expérience que j'ai vécu à Genève. Tout d'abord cette idée fait suite à ma rencontre avec elle, et puis c'est avec la découverte de ses travaux dans son atelier que c'est confirmé cette intention.

Le contact avec les œuvres de Tapernoux s'est fait peu de temps après ma rencontre avec elle. Nous avons convenu d'un rendez-vous dans son atelier où j'ai eu le privilège de voir des pièces finies ou en cours, des bouts de différents matériaux, certaines œuvres stoppées et d'autres seulement en projet ; tout cela était éparpillé dans ce grand loft lui servant d'atelier.

Son travail m'a plu immédiatement : des formes géométriques diaphanes disséminées dans un grand espace blanc et suspendues au plafond, ou installées sur des murs et qui se révèlent plus ou moins avec la lumière naturelle, j'ai trouvé cela plastiquement « beau ». Cela a tout de suite suscité une curiosité quant à sa démarche qui ne limite pas l'œuvre à un simple objet.

En tant qu'artiste plasticienne, elle utilise souvent un vocabulaire de formes découpées et modelées de faible épaisseur. Elles ont pour caractéristiques d'être des figures géométriques en trois dimensions, dont l'épaisseur réduite au minimum est de l'ordre du demi-centimètre. Tapernoux propose un nombre de formes variées en présentant des géométries diverses. Ces plaques aux formes minimalistes sont de véritables fragments reconnaissables et assimilables à des cercles, des rectangles ou des carrés.

A l'intérieur d'une même pièce, des lignes simples obtenues par découpage, ponçage, et polissage donnent corps à la forme. Il peut s'agir très souvent d'une répétition d'éléments à l'intérieur d'une même pièce : des éléments de tailles identiques mais de formes diverses et inversement, ou encore des fragments de mêmes dimensions et de mêmes formes. Les plaques sont organisées et travaillées pour former un ensemble.

Son travail est axé sur l'utilisation de matériaux translucides et réfléchissants qui «*donnent à voir la transparence, par la réflexion, la réfraction et l'ombre portée*¹ ». Sa démarche repose sur la mise en avant d'une plastique entièrement consacrée à la transparence. Même si ces composants se sont diversifiés suite à des recherches plastiques, allant du polyméthacrylate, au polyester en passant par le miroir et la résine, il s'agit toujours d'un vocabulaire jouant sur la légèreté visuelle des matériaux. Les substances palpables sont sans couleur particulière si ce n'est celle du matériau lui-même, principalement l'Altuglas.

Une fois mises en forme et en situation, souvent sous forme de modules, ses œuvres dégagent plusieurs impressions : «*celles de mouvement, de légèreté, de silence*² » mais aussi de finesse, et de discrétion. Ces plaques sous lesquelles se devine un travail précis, semblent continuer un projet d'évaporation «*au service d'un résultat à peine visible, à peine invisible*³ ».

L'envie qui m'a guidé vers l'étude de *Sans Titre* est le fruit d'échanges avec Tapernoux, lorsqu'elle m'a présenté à travers son book quelques-unes de ses œuvres. Alors que le sujet des installations étendues à l'espace architectural était abordé dans la discussion, elle a alors présenté *Sans Titre* comme étant une pièce *in situ* prenant place dans une école primaire en Suisse.

Après avoir vu des photos dans son book, et parcouru son site internet, j'ai décidé de me rendre sur place. J'ai tellement apprécié la pièce et le contexte dans lequel elle se trouve, que j'ai choisi d'orienter mon travail sur *Sans Titre* et sur son rapport avec son espace environnant. L'étude de cette œuvre était l'occasion de me plonger véritablement dans la sculpture, sans vraiment savoir où cela mènerait.

¹ Entretien avec C. Tapernoux.

² Bécanovic Cécilia, « Caroline Tapernoux », Galerie K, Texte catalogue, 1999.

³ Barascud Marielle, « Caroline Tapernoux, la lumière mise en scène, mise en ombres », Texte catalogue, 2012.



4

De ce fait, le choix dans ce travail est de suivre un raisonnement plutôt rationnel. C'est-à-dire présenter Tapernoux et étudier *Sans Titre* principalement avec des croquis, des plans et des coupes techniques, le tout suivant une approche relativement factuelle.

L'étude, via une démarche plus physique principalement grâce à l'observation de la pièce, permet d'analyser la composition de la sculpture avec comme fil rouge l'utilisation du module. Ensuite ce mémoire détaille le moment où le travail de Tapernoux devient singulier, c'est-à-dire dans l'utilisation de la lumière naturelle ainsi que dans l'emploi de la réflexion. Cela implique une notion de temporalité procurant une certaine impermanence à la pièce. Ces caractéristiques particulières impliquent donc le spectateur et interrogent sur l'expérimentation d'une installation *in situ* où l'espace fait partie intégrante de l'œuvre.

⁴ Caroline Tapernoux, *Sans Titre*, Ecole de Veyrier, photo personnelle.

Ce travail est l'occasion de comprendre le rapport de l'œuvre avec le lieu : en créant cette pièce, Caroline Tapernoux met en œuvre des liens forts et tout à fait singuliers entre sa sculpture et le lieu qui l'accueille. Il semble alors tout à fait intéressant de questionner en profondeur ce travail, qui mêle d'une manière étonnante sculpture, lumière et architecture. C'est cela que nous essayons de cerner.

Dans l'enchaînement sculpture / lumière / espace, les pièces de Caroline Tapernoux sont finalement très discrètes du fait des transparences et des réflexions qu'elles génèrent. Il serait plus qu'intéressant de savoir ce qui fait que *Sans Titre* raisonne autant dans l'espace où il se trouve, et cela en ayant un caractère si diaphane ne manquant pas pour autant de présence.

La question qui se pose grâce à cette démarche, permet de mettre en évidence, notamment avec l'apport de documents graphiques, tous les arguments démontrant que les pièces discrètes de Tapernoux sont de vraies installations étendues à l'espace. Comment avec son savoir-faire plastique, Caroline Tapernoux permet-elle à *Sans Titre* d'exister spatialement alors qu'elle fait le choix d'être presque invisible ?

CHAPITRE 01

/ CAROLINE TAPERNOUX & SANS TITRE /

Caroline Tapernoux.

Caroline Tapernoux est née en 1968 à Genève, en Suisse romande. Elle vit et travaille à Nîmes, depuis la fin des années quatre-vingt-dix.

C'est en grandissant parmi des œuvres dont son père faisait collection, et suite à la découverte d'un tableau du peintre suisse Rolf Lehmann, que Tapernoux décide d'être peintre. Passionnée d'art, elle se plonge dans le livre intitulé *Écrits*⁵ de Kazimir Malevitch. Suite à ses lectures, elle suivra l'enseignement de l'École Supérieure de Design Industriel de Paris « *en suivant les préceptes des avant-gardes russes*⁶ ». Elle s'installe ensuite en tant que graphiste et designer free-lance à Paris.

Elle y travaillera durant deux années en fréquentant assidument musées et galeries. C'est en sortant d'une exposition de Takis en 1993, à la galerie du Jeu de Paume qu'elle a une « révélation » : une installation composée d'images aérienne dont les éléments semblaient être des bouts de puzzle du décor, placés au mauvais endroit, créant ainsi une sorte de mise en abîme de l'environnement.

Caroline Tapernoux décida par la suite de quitter Paris pour aller s'installer à Toulouse afin de se plonger entièrement dans le travail. Elle s'enfermera et travaillera « *des mobiles en miroir, à la manière de Calder*⁷ ». Le travail avec les miroirs l'amènera à utiliser le verre, et le verre à se pencher sur la notion de transparence.

Dans une recherche de pureté et de simplification, le travail sur le verre la conduira vers l'Altuglas. Le choix de ce matériau s'est fait principalement pour une raison technique, l'Altuglas étant plus transparent et plus léger que le verre. A noter qu'elle utilise également la résine époxy.

Tapernoux travaille à la fois pour des collectivités et des particuliers, que ça soit des commandes directes, des concours ou dans le cadre du 1% artistique. Elle a notamment réalisé la fontaine *Ode est où ?* à Genève, des sculptures de miroir, de polyméthacrylate et les séries *Turritopsis*, *Nueur*, *Hymen*, *Nu de Forme*, *Phylactère*, *Mandala*.

⁵ MALEVITCH Kazimir, *Écrits*, présentés par Andréi Nakov, traduits du russe par Andrée Robel, illustrations, Paris, éditions Champ Libre, 1975.

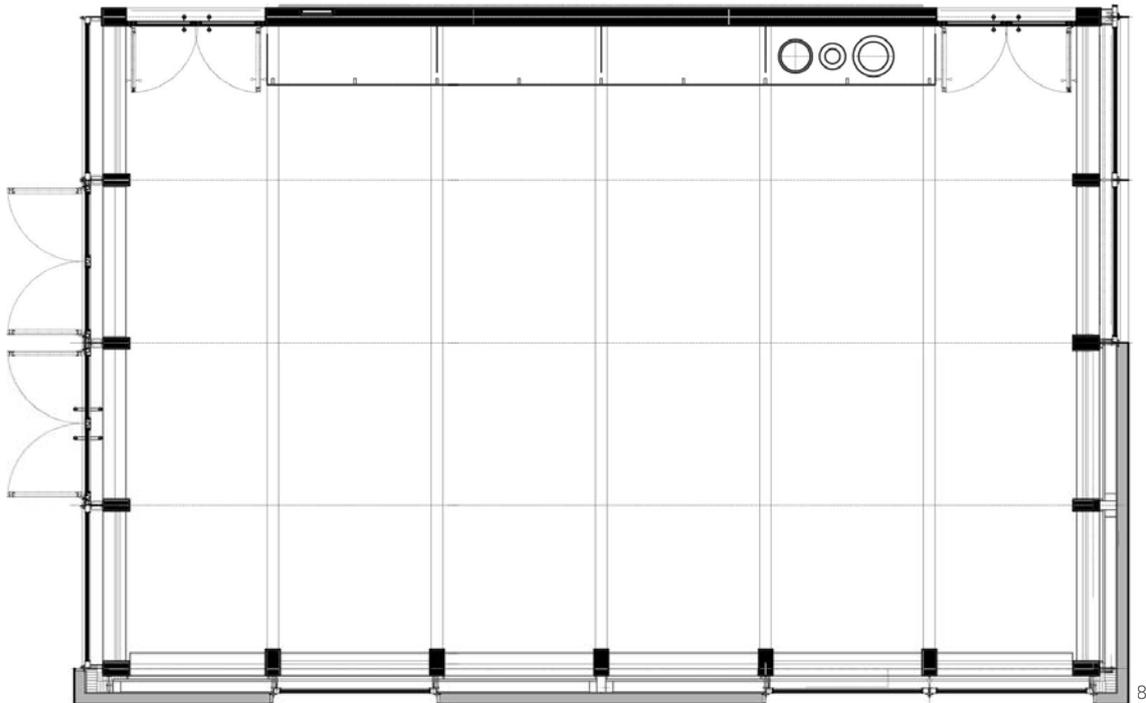
⁶ Entretien avec C. Tapernoux.

⁷ Id.

Le hall de l'école de Veyrier.

Le hall d'entrée de l'école se situe à l'extrémité Sud du bâtiment d'enseignement. C'est un espace rectangulaire dont les dimensions intérieures sont : 13,03 mètre de longueur, par 8.97 mètre de largeur et une hauteur utile sous poutres de 6.84 mètres. Le volume total de l'espace est légèrement inférieur à 840 mètres cube.

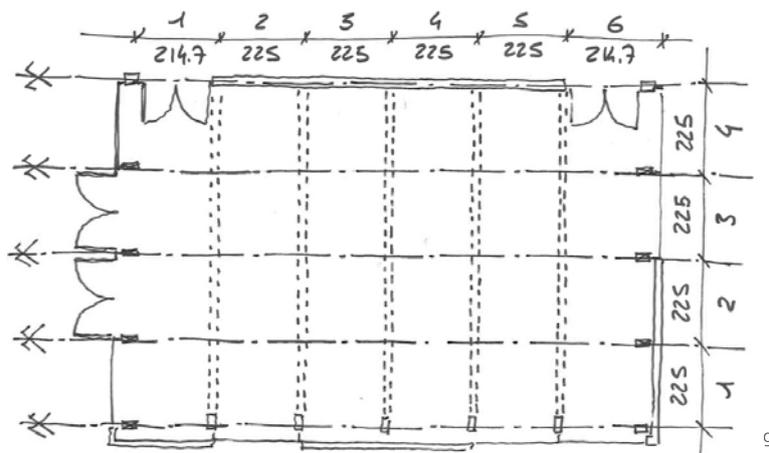
Comme le reste du bâtiment, le hall obéit à la trame rigide de la structure porteuse en bois, dont les éléments représentés en noir sur le plan ci-dessous sont visibles. Les parties grises correspondent aux panneaux sandwich : des panneaux en bois totalement fermés qui se retournent dans les angles à l'extrémité du bâtiment



L'entrée depuis l'extérieur se fait grâce à deux portes placées sur une façade latérale ; elles s'ouvrent vers le préau. Les portes, s'ouvrant dans le hall de part et d'autre d'un espace technique, permettent l'accès vers les salles de classe du rez-de-chaussée et des étages, les locaux administratifs et l'escalier descendant au le sous-sol.

⁸ Plan du niveau rez-de-chaussée du hall, document personnel.

L'espace est divisé en quatre parties sur la largeur par les poteaux et les poutres en bois. Chaque travée à la même largeur qui, mesurée à l'entraxe des poteaux est de 225 centimètres. Dans le sens de la longueur, le hall est divisé en six travées. Seulement quatre des six travées sont réglées avec le même entraxe ; les travées centrales ont aussi un entraxe de 225 centimètres, et les deux travées latérales sont plus petites, avec un entraxe de presque 215 centimètres. La trame du hall d'entrée répartit donc l'espace en 24 carrés de dimensions quasiment égales.



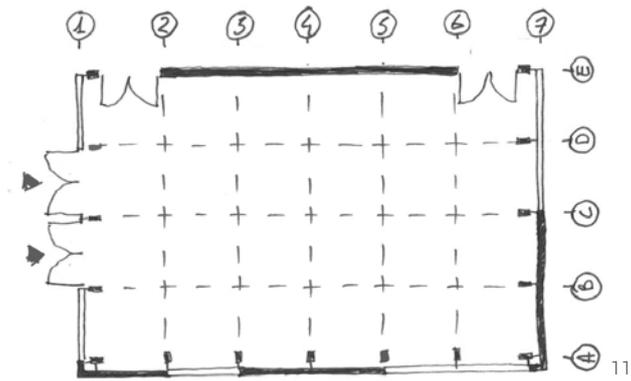
En élévation, la hauteur du hall correspond à deux niveaux. Il s'agit d'une véritable double hauteur, qui vient s'inscrire dans une volumétrie générale régulière dont la trame est omniprésente. A l'extérieur, les grandes baies vitrées qui sont de dimensions égales permettent cette lecture. Depuis l'intérieur, les menuiseries du rez-de-chaussée et de la mezzanine ajoutent des informations quant aux proportions de la pièce.



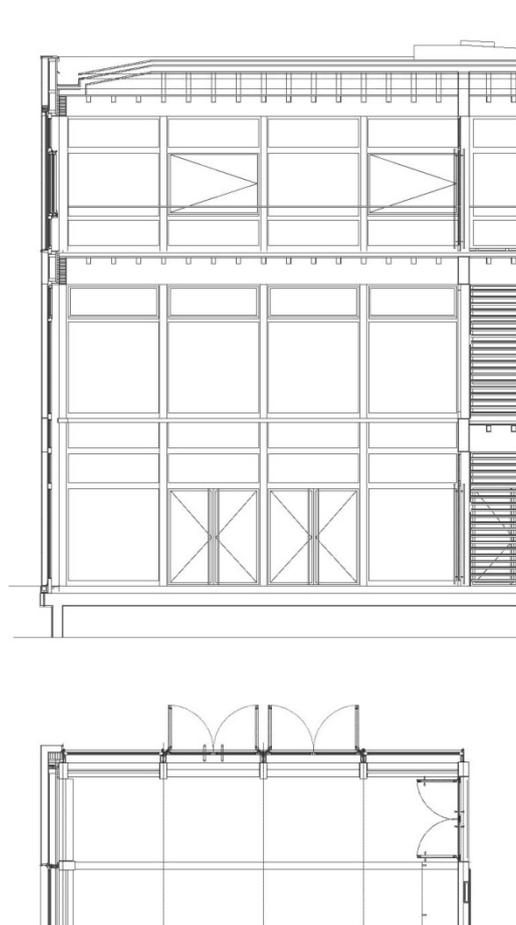
10

⁹ Schéma du plan structure du hall, document personnel.

¹⁰ Croquis des façades de l'école, document personnel.



Les deux portes d'entrées sont placées entre les deux travées centrales du hall et elles sont encadrées par deux baies fixes. Ces deux modules ouvrants et ces modules fixes du rez-de-chaussée sont surmontés par une rangée de quatre baies fixes, se subordonnant aussi à la structure. La coupe ci-dessous permet de lire la façade depuis l'intérieur du hall.



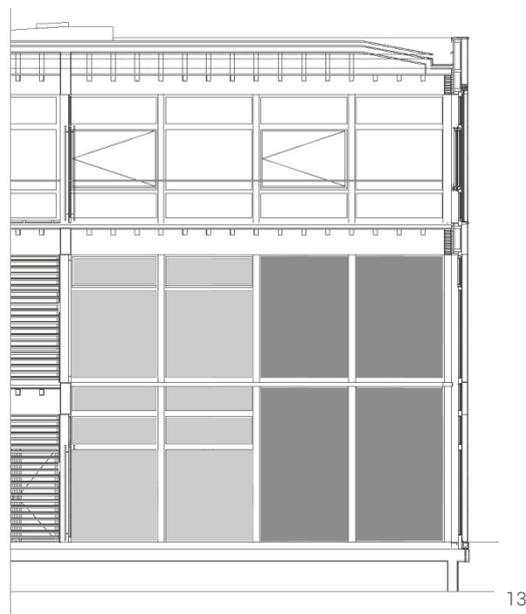
¹¹ Repère des files de la structure, document personnel.

¹² Coupe/Elévation - entrée du hall, document personnel.

De l'autre côté du hall, l'organisation de la façade est différente. On ne trouve aucune porte d'accès venant de l'extérieur ; mais à l'instar de la précédente, deux baies fixes y sont installées

Elles sont regroupées d'un côté, celui menant vers les salles de classes. Les autres modules prenant place dans les deux travées du côté de la façade longitudinale orientée au sud de la parcelle sont pleins ; ce sont des panneaux en bois, sur lesquels les éléments de contreventement (deux croix de Saint André) viennent s'implanter.

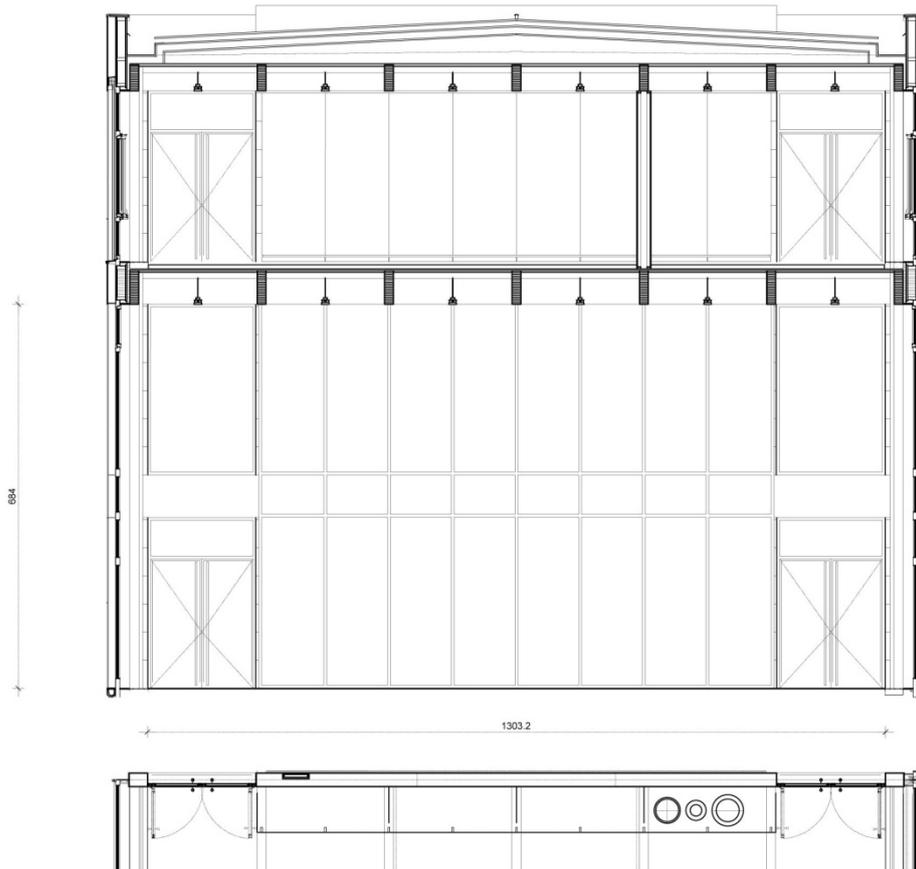
Les quatre modules du rez-de-chaussée sont identiques à ceux du premier étage, et cela permet en complément des poteaux, d'accentuer la verticalité du hall.



De la même manière, sur toute sa hauteur, la façade sud du bâtiment d'enseignement compte une moitié de baies fixes et une autre moitié de panneaux sandwichs. Trois parties sont donc vitrées et trois autres pleines.

Les travées latérales sont composées d'un côté d'une menuiserie et à l'opposé d'un module en bois ; ils sont organisés de façon à marquer un enchainement dans l'angle entre les deux types parois extérieures. De ce fait au centre, se retrouvent deux travées successives vitrées, puis deux travées pleines.

¹³ Coupe/Elévation – façade sud du hall, document personnel.

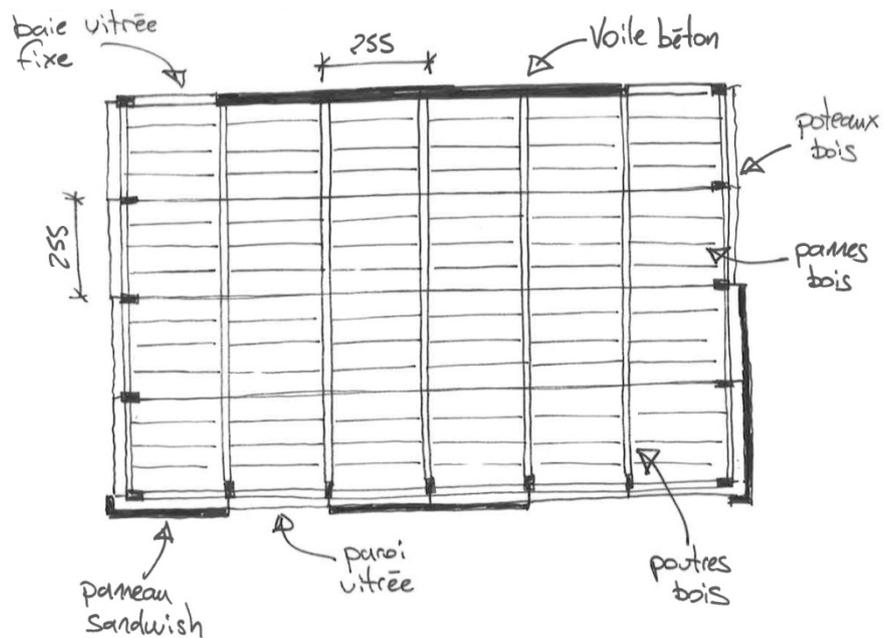


14

La quatrième paroi du hall a des caractéristiques bien différentes des premières. Tout d'abord il ne s'agit pas d'une paroi extérieure : ce mur crée une séparation avec l'espace de circulation verticale, qui permet l'accès aux étages supérieurs. Ensuite sa matérialité varie, car pour assurer la stabilité du bâtiment, ce mur est réalisé en béton. Son aspect brut de décoffrage permet de l'identifier facilement.

Il est cependant habillé coté hall d'une grille métallique venant masquer une gaine technique comprenant quelques conduits à peine visibles. La composition de la grille vient pour sa part épouser la trame dictée par la structure et respecte l'alignement des menuiseries intérieures. Présentes au rez-de-chaussée symétriquement, elles sont ouvrantes pour accéder aux salles de classe ; et au premier étage, elles sont fixes, allège et linteau compris, afin d'offrir une vue depuis la mezzanine vers le hall.

¹⁴ Coupe/Élévation - mur technique du hall, document personnel.



15

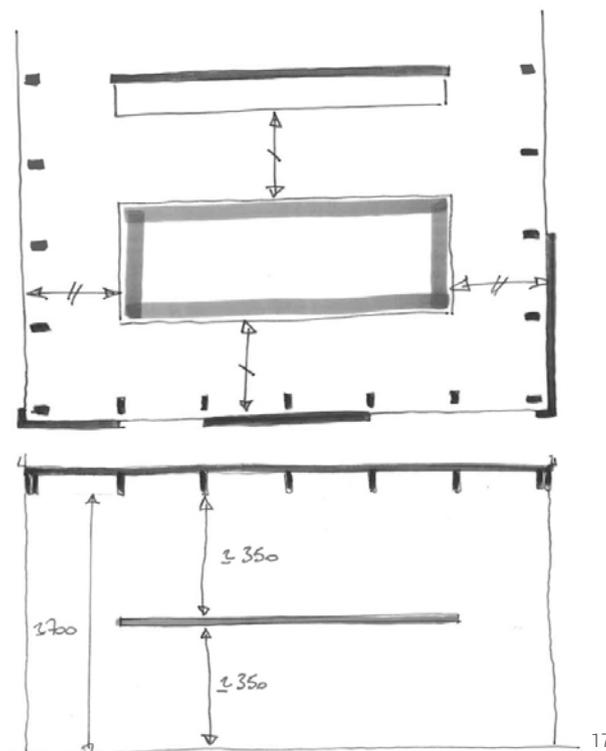
Le plafond joue également un rôle important dans la compréhension de la composition géométrique du hall. Les poutres en bois laissées à l'état brut ressortent fortement grâce à la mise en place d'un revêtement de plafond blanc. Cela permet aussi de voir clairement les pannes en bois, qui sont disposées parallèlement aux poutres, et qui subdivisent à nouveau la structure. Les architectes sont allés au bout de leur raisonnement en mettant en place les luminaires suspendus toujours selon la trame, avec pour résultat une composition stricte.

¹⁵ Croquis – description des éléments, document personnel.

Sans Titre.

L'œuvre de Caroline Tapernoux, qui s'intitule *Sans Titre*, est une sculpture réalisée en 2005. Elle se trouve à l'école du Bois-Gourmand dans la commune de Veyrier, en Suisse romande, non loin de Genève. Elle prend place dans le hall de l'école primaire conçue par les architectes Didier Prod'hom et Antoine Ris, deux associés qui ont fondé l'agence *Ichnos*. Elle fait suite à une commande du Fonds de Décoration de la Commune de Veyrier, créé en 1994, qui « a pour tâche l'embellissement de lieux publics sur la commune et [qui] contribue dans son domaine à l'encouragement de la culture¹⁶ » ; ce fond souhaitait voir une œuvre d'art prendre place dans le hall d'entrée de l'école.

L'œuvre mesure 3.30 mètres de large sur 8.84 mètres de long ; elle se situe au centre du hall. On note également que, dans le sens de la hauteur, la sculpture vient se situer au milieu de l'espace ; la hauteur utile du hall est de 6.84 mètres, et la pièce est suspendue à 3.50 mètres du sol.



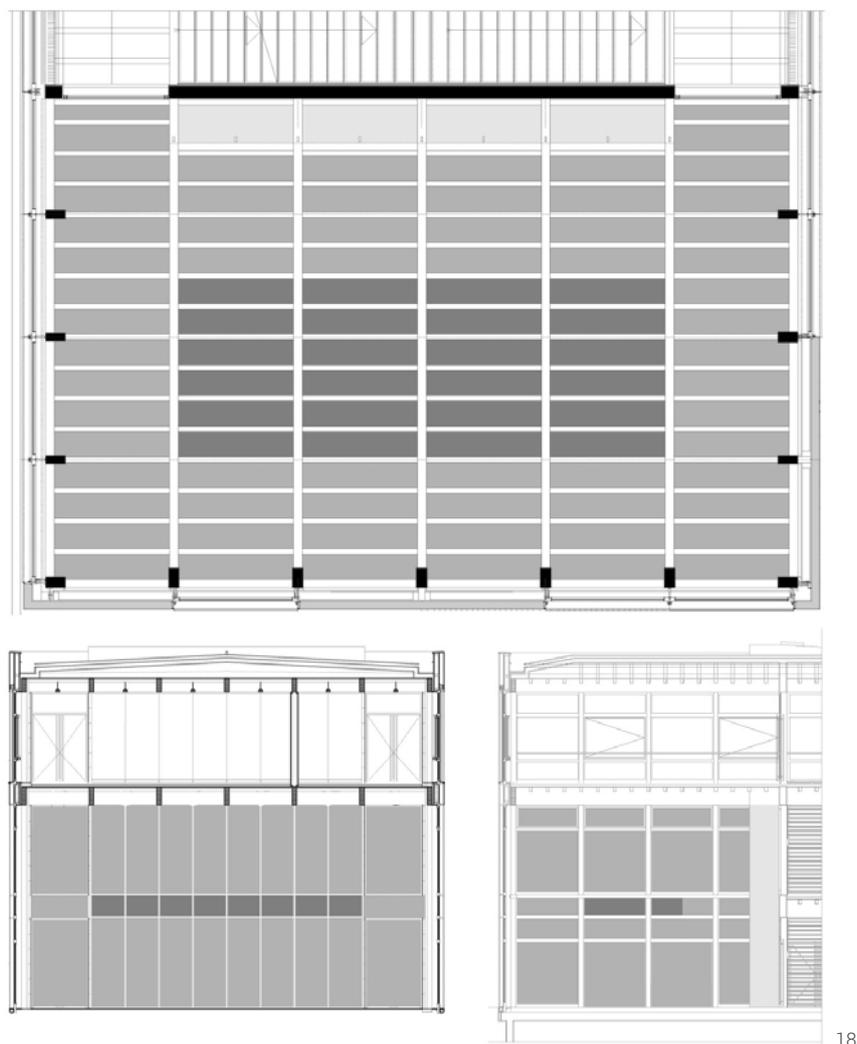
¹⁶ Fonds de Décoration de la Commune de Veyrier, www.veyrier.ch/culture/fonds-de-decoration.

¹⁷ Schéma – position de la sculpture, document personnel.

On remarque que l'œuvre est placée précisément suivant un plan de repérage basé sur le plan des architectes. Ce plan est très facilement lisible du fait que les éléments de structures sont laissés visibles.

De plus tous les éléments, notamment ceux en bois, sont laissés dans leur aspect brut, et tous les murs et le plafond sont peints en blanc, ce qui favorise le contraste. Sur le plan ci-dessous, la position centrale que la pièce occupe, en gris foncé, se voit facilement par l'opposition des espaces libres en gris clair.

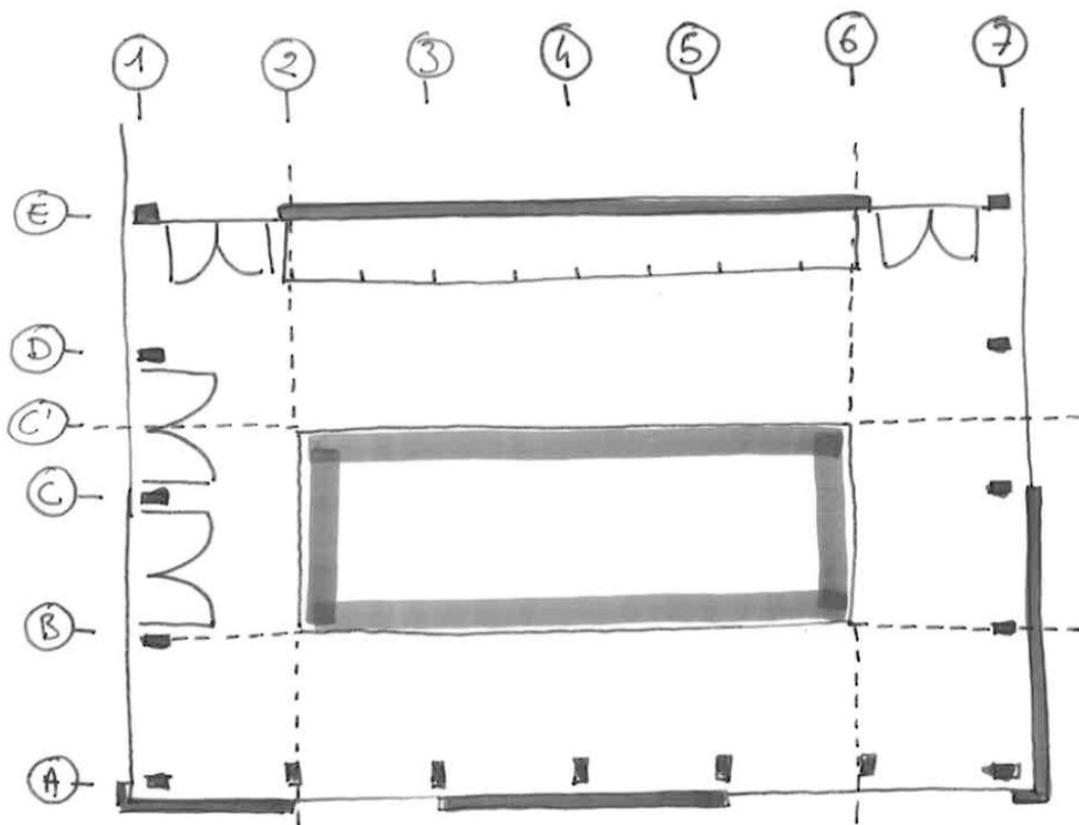
Les espaces en blanc sur le plan correspondent aux poutres et aux pannes se trouvant au plafond du hall. Il en est de même sur la coupe, où les éléments de doublage en fond permettent d'accentuer cette lecture.



¹⁸ Plan de repérage – position de la sculpture, document personnel.

La sculpture, qui semble se subordonner à la structure primaire et secondaire, prend place entre la file deux et la file six dans le sens de la longueur, et entre le file B et la file C' dans le sens de la largeur (cf. les lignes en pointillés du schéma ci-dessous). Ces alignements nous permettent de voir et d'affirmer que la pièce est positionnée principalement en rapport avec l'espace, et non seulement en rapport avec la structure ou la composition des façades.

Les lignes pointillées qui prolongent sur le schéma les limites de la sculpture démontrent bien que l'implantation de l'objet artistique n'est pas faite en fonction des poteaux, des ouvertures, voire même des accès. Si nous avons vu précédemment que la structure joue un rôle dans le positionnement de l'œuvre, ce n'est pas celle-ci qui en détermine complètement la dimension et la localisation, à la fois en plan et dans le volume.



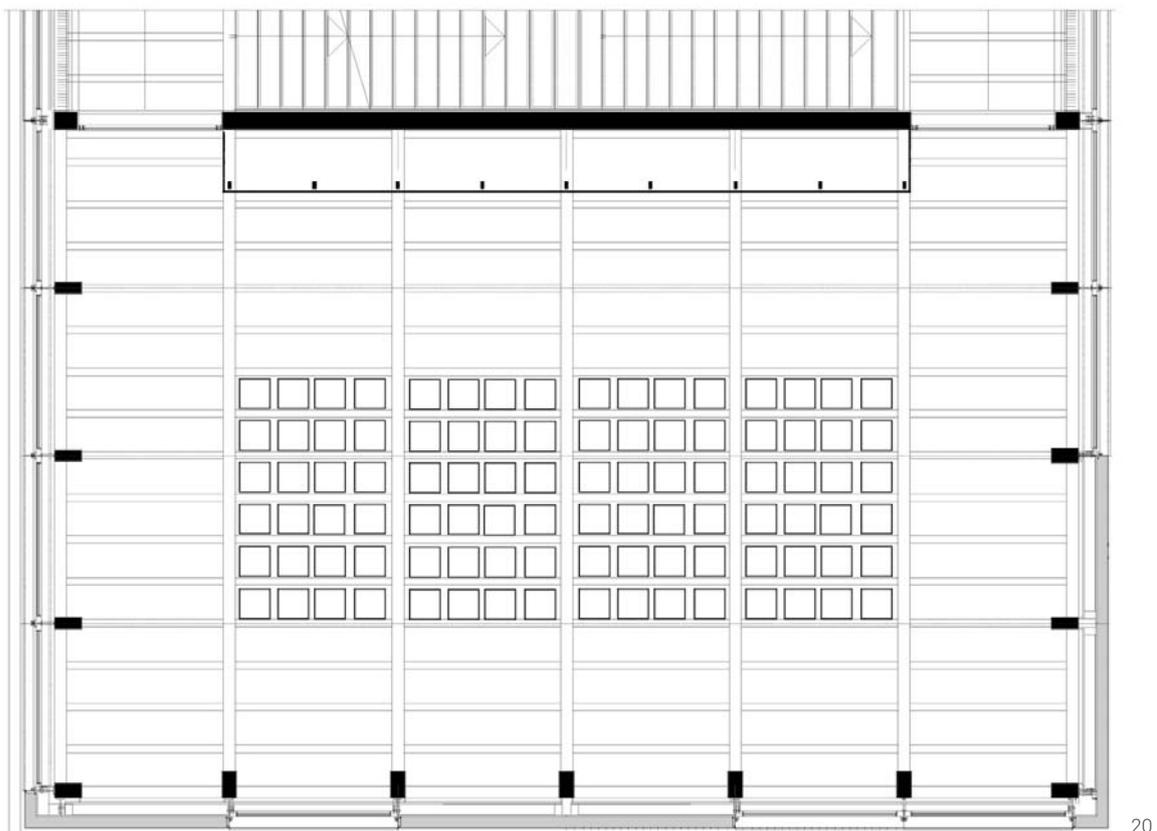
19

¹⁹ Schéma – prolongement des limites extérieures de la sculpture, document personnel.

Sans Titre est constituée de quatre-vingt-seize carrés de dimensions égales, à savoir de quarante centimètres de côté pour une épaisseur d'un demi-centimètre. Chaque élément pèse 960 grammes. On peut alors évaluer le poids de l'ensemble de la pièce à environ un peu plus de 92 kilos.

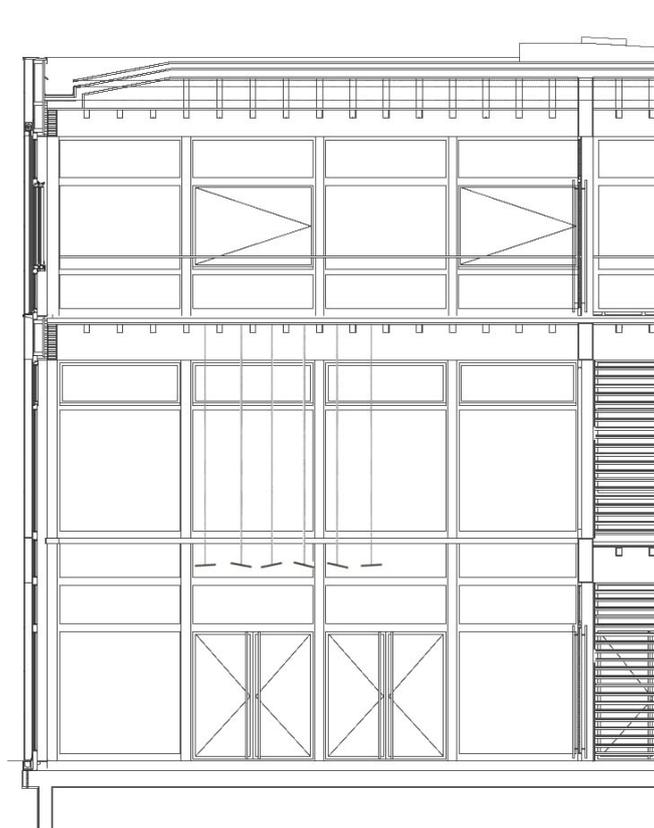
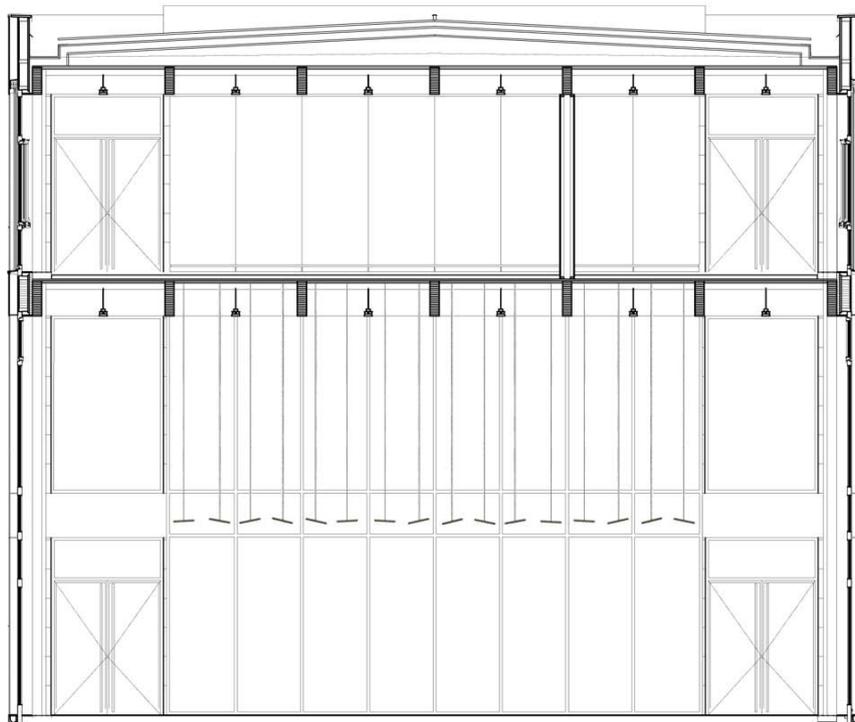
Si la dimension d'ensemble de la pièce est de 3.30 mètres par 8.84 mètres, par simple juxtaposition en plan, les quatre-vingt-seize éléments auraient une dimension totale de 2.40 mètres par 6.40 mètres. L'espace entre les modules, leur autonomie et la présence de la structure explique cette différence.

Ci-dessous, les carrés de quarante centimètres de côté sont représentés à l'échelle, et projetés, comme s'ils étaient posés au sol.



²⁰ Plan de *Sans Titre*, document personnel.

Tapernoux utilise des câbles en acier chevillés dans le plafond et des petits serres câbles sous les modules pour les maintenir à niveau. Chaque élément est à la même hauteur du sol.



21

²¹ Coupes montrant les modules, document personnel.

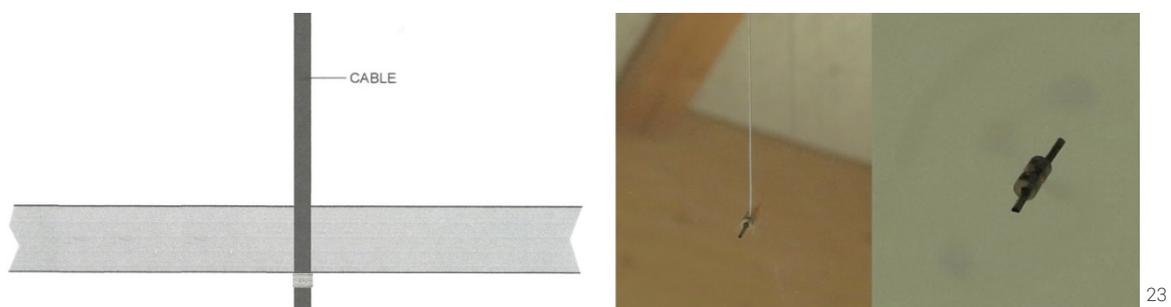
Les éléments ainsi suspendus au plafond du hall sont tenus individuellement, et chaque module est maintenu grâce à un seul câble. Le câble est fixé au plafond dans une partie en bois qui n'est pas visible depuis le hall, à l'aide d'une tige filetée sertie sur celui-ci. Le système d'arrosage en plafond est masqué par le panneau d'isolation composite blanc.

Ce moyen de fixation est donc quasiment invisible et tend à se faire oublier. Depuis le hall, soit à plus de sept mètres de distance, seul un petit élément en plastique est visible.



A l'autre extrémité, le câble permet de maintenir le module à la hauteur souhaitée. Ce fil est fixé ponctuellement au centre de chaque élément carré. Cependant, ce point de fixation qui se doit d'être le plus invisible possible, est réalisé de façon suffisamment précise pour que tous les modules n'aient pas le même centre de gravité.

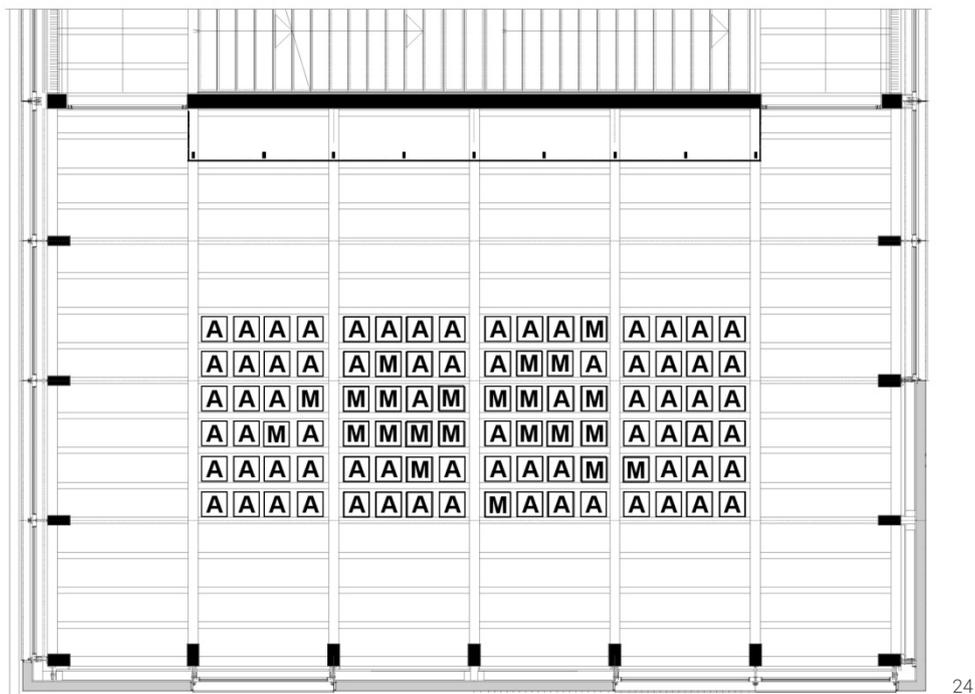
De ce fait les modules ont une inclinaison aléatoire naturelle, qui permet de rendre compte plusieurs types d'orientation comme on a pu le voir sur les sections précédentes. Les modules suspendus, qui sont accrochés au plafond du hall, ne peuvent jamais se toucher, même lorsqu'ils pivotent sur eux-mêmes.



²²Schéma de C. Tapernoux, photo de la fixation en plafond, document personnel.

²³ Schéma et photo de la fixation du module, documents personnels.

Les quatre-vingt-seize carrés qui composent la pièce sont réalisés pour certains en Altuglas et certains autres en miroir. Le nombre de modules en Altuglas n'est pas égal au nombre de miroir. Sur le plan ci-dessous, les modules ont comme repère 'M' pour les carrés miroirs en inox poli, et 'A' pour les éléments en polyméthacrylate.



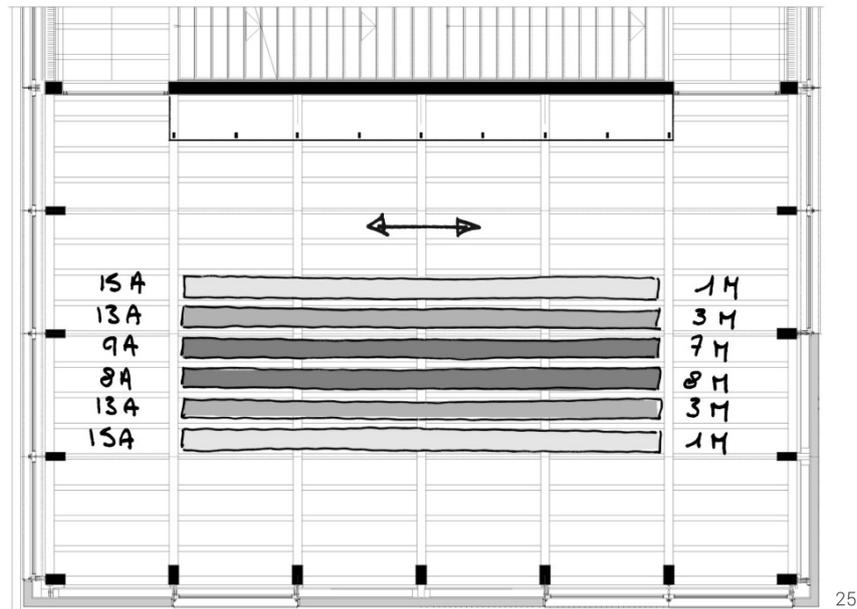
24

On remarque que les deux types de matériaux utilisés ne sont pas répartis équitablement : 23 sont des miroirs, soit 24% contre 73 en polyméthacrylate transparent, soit 76%. Les plaques de polyméthacrylate sont donc trois fois plus nombreuses.

La composition de l'œuvre répond à plusieurs principes, et il y a différentes manières de lire la répartition des éléments qui forment l'œuvre. Sur tous les schémas suivants, les parties en gris clair correspondent aux groupes qui comptent le plus de carré transparents, et la gradation vers les parties en gris plus foncé indiquent les groupes composés avec une majorité de miroirs.

²⁴ Plan de repérage des modules par matériau, document personnel.

Une première lecture consiste à regrouper longitudinalement les modules, c'est-à-dire compter le nombre d'éléments en miroir et en Altuglas en créant six groupes.



Les groupes d'éléments se composent de la manière suivante :

15 A – 1 M

13 A – 3 M

9 A – 7 M

8 A – 8 M

13 A – 3 M

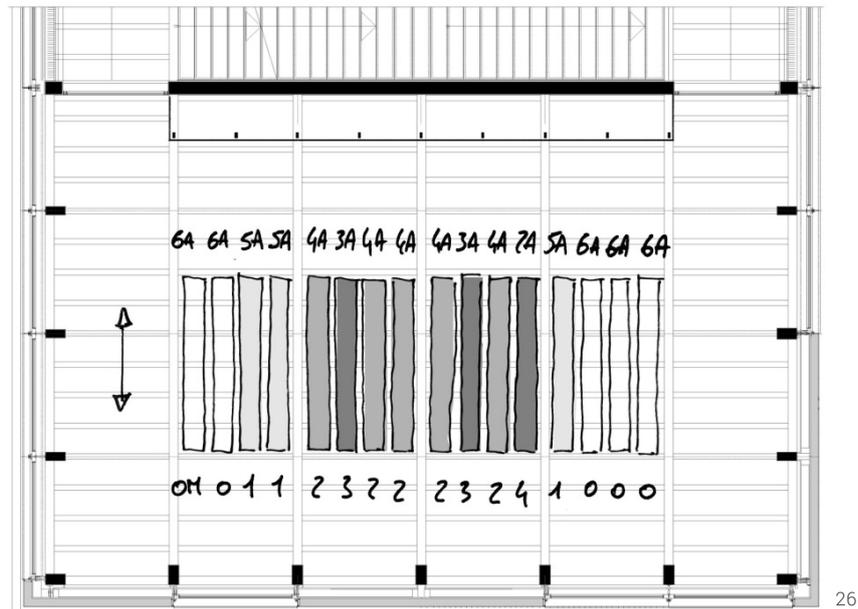
15 A – 1 M

Cette réorganisation d'éléments permet de souligner plusieurs caractéristiques :

Les groupes aux extrémités sont composés d'une grande partie de modules en Altuglas, et les groupes du centre sont composés presque équitablement de chaque espèce. Il y a la présence d'une symétrie quasi-parfaite, dont l'axe serait matérialisé par les pannes se trouvant au milieu de la pièce. Les groupes 15A - 1M et 13A - 3M sont présent à deux reprises. Aucun groupe ne compte plus d'éléments en miroir que d'éléments en Altuglas.

²⁵ Schéma – six groupes, document personnel.

Le même type de lecture peut se faire dans le sens transversal de la pièce. Cette fois-ci nous pouvons répartir les modules en seize groupes.



26

Les groupes d'éléments se composent alors de la manière suivante :

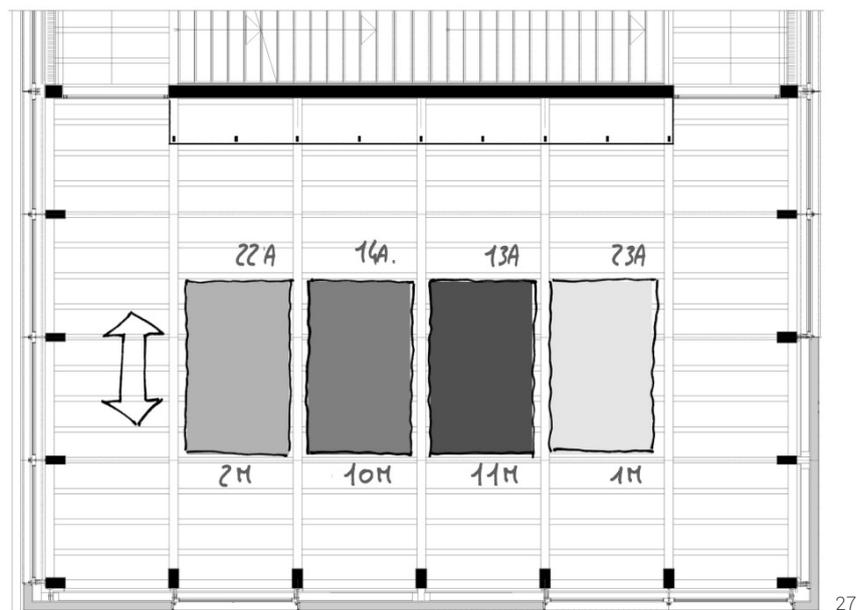
- 6A – 0M
- 6A – 0M
- 5A – 1M
- 5A – 1M
- 4A – 2M
- 3A – 3M
- 4A – 2M
- 4A – 2M
- 4A – 2M
- 3A – 3M
- 4A – 2M
- 2A – 4M
- 5A – 1M
- 6A – 0M
- 6A – 0M

²⁶ Schéma – seize groupes, document personnel.

Dans ce cas-là, la remarque précédente sur la gradation et la position des modules d'Altuglas aux extrémités et des miroirs au centre se vérifie à nouveau. Cependant les groupes au centre ont toujours une majorité de modules en Altuglas.

A présent, un seul groupe dispose de plus de miroir (quatre carrés) que d'Altuglas (deux). Deux types de groupe se répètent le plus souvent : ce sont les groupes 6A – 0M et 4A – 2M qui sont présents à cinq reprises chacun. Par contre, contrairement à l'analyse précédente, la symétrie n'est plus présente.

Un autre type de lecture transversale peut se faire, en regroupant les modules qui se trouvent entre les éléments de structure primaire. Quatre groupes se dégagent alors de cette organisation.



Les groupes d'éléments sont les suivants :

Entre la file 2 et 3 : 22 A – 2 M

Entre la file 3 et 4 : 14 A – 10 M

Entre la file 4 et 5 : 13 A – 10 M

Entre la file 5 et 6 : 23 A – 1 M

²⁷ Schéma – quatre groupes, document personnel.

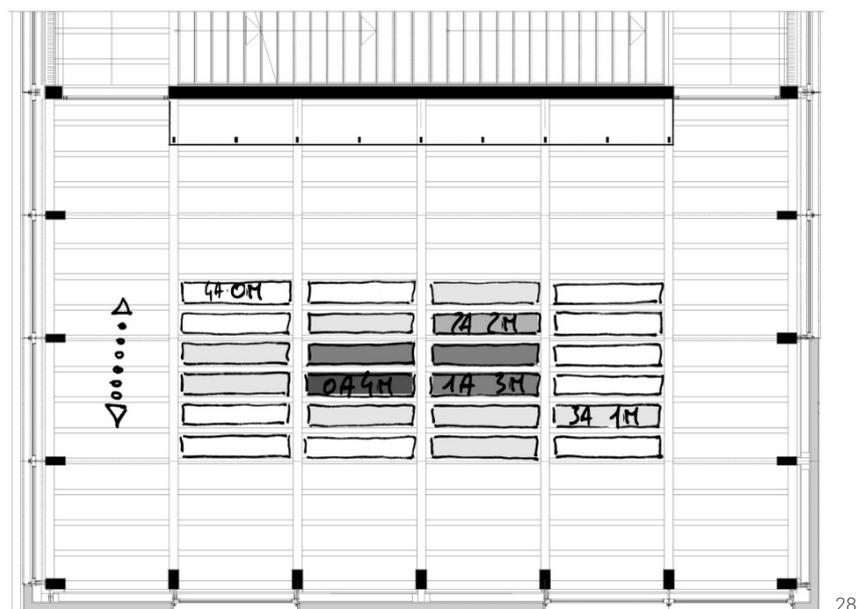
Il s'agit dans cette organisation de regrouper les groupes analysés précédemment entre les poutres ; poutres qui ont une présence forte dans le hall. De plus cette lecture semble importante dès lors que l'on représente les modules en plan avec les éléments du plafond laissés visibles par les architectes.

Clairement les groupes aux extrémités sont majoritairement formés de plaques d'Altuglas. C'est aussi le cas pour les deux groupes du centre, mais la répartition des modules de matériaux différents semble s'équilibrer.

Une symétrie est cependant plus évidente dans cette organisation, avec comme axe de symétrie la file 4 : douze plaques en miroir et trente-six carrés en Altuglas sont présents de part et d'autre de cette poutre. Pour la première fois un équilibre parfait se dessine dans la répartition des modules de la pièce.

En continuant dans la logique précédente, la division des groupes est poussée à l'aide de la structure secondaire, également visible quand le spectateur se trouve dans le hall.

Les groupes viennent alors se glisser entre les éléments de structure primaire et secondaire, et sont au nombre de 24. Les groupes sont organisés dans un sens entre les files 2 et 6 de structure primaire : les poutres. Et dans l'autre sens, ils le sont entre les files B et C' correspondant à la structure secondaire : les pannes.



²⁸ Schéma – vingt-quatre groupes, document personnel.

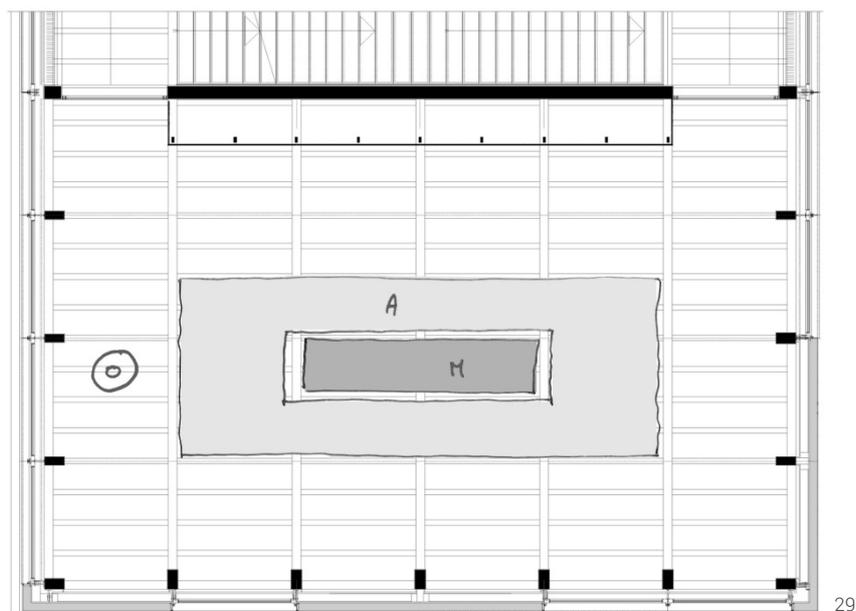
Les vingt-quatre groupes sont lisibles de la façon suivante :

4A – 0 M	4A – 0 M	3A – 1 M	4A – 0 M
4A – 0 M	3A – 1 M	2A – 2 M	4A – 0 M
3A – 1 M	1A – 3 M	1A – 3 M	4A – 0 M
3A – 1 M	0A – 4 M	1A – 3 M	4A – 0 M
4A – 0 M	3A – 1 M	3A – 1 M	3A – 1 M
4A – 0 M	4A – 0 M	3A – 1 M	4A – 0 M

La composition la plus récurrente est formée de quatre plaques d'Altuglas, on la retrouve à onze reprises. A l'opposé, le groupe composé de quatre carrés de miroir n'est présent qu'une seule fois, tout comme le groupe parfaitement mixte 2A – 2 M.

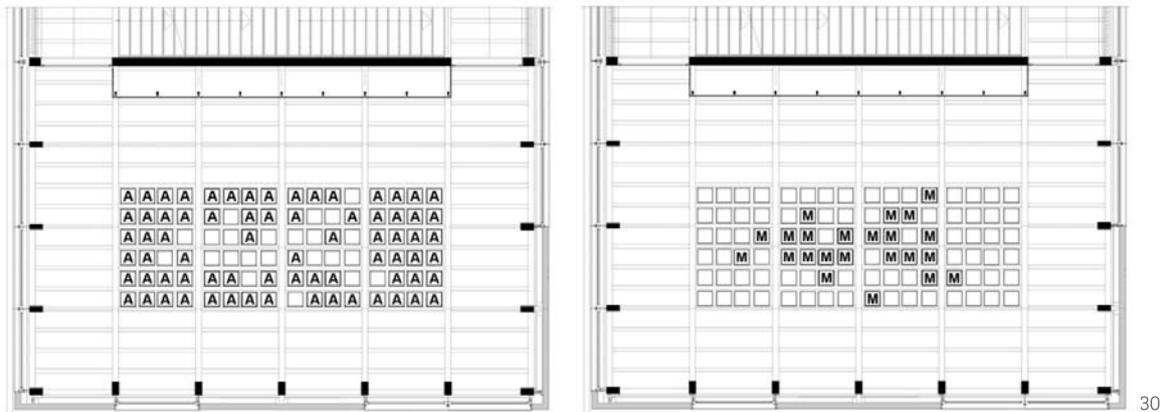
Dans cette organisation, se dessinent deux sens de gradation, avec toujours les éléments transparents en périphérie et les entités réfléchissantes au centre.

Ce dernier schéma permet de conclure sur l'organisation générale qui ressort de l'agencement des modules. En simplifiant, et en faisant une synthèse sur l'emplacement des quatre-vingt-seize modules, plusieurs notions s'imposent.

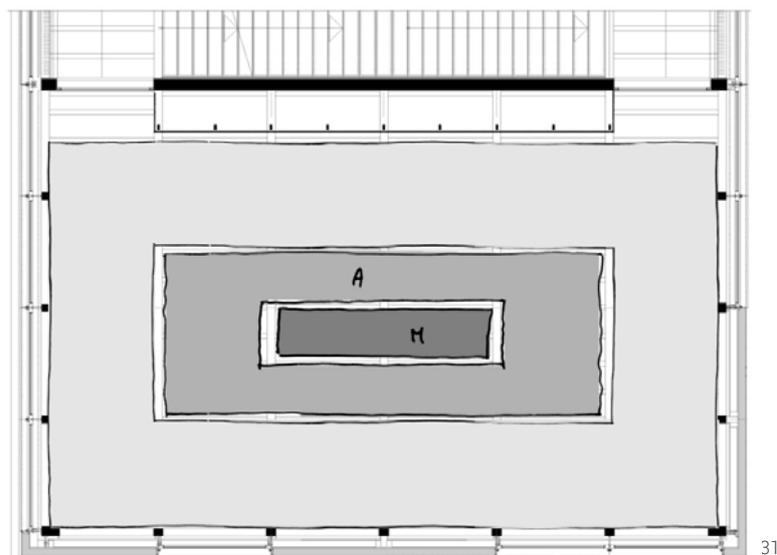


²⁹ Schéma – deux groupes, document personnel.

La disproportion de type de modules entre l'Altuglas et le miroir se confirme donc. Les plaques de polyméthacrylate sont bien plus nombreuses que les carrés en miroir. Sur les plans ci-dessous, cette disparité est d'autant plus visible ; et cela vient confirmer le schéma précédent.



Clairement une majorité de carrés en miroirs sont au centre de l'ensemble, et une majorité de carrés en polyméthacrylate sont tournés vers l'extérieur. Ce qui induit alors une progression, où l'entité réfléchissante fait place à l'entité entièrement transparente dès lors qu'on s'éloigne du centre du hall. L'espace laissé libre en périphérie, sans modules, entourant la pièce, représenté en gris clair ci-dessous, semble participer pleinement à l'œuvre.



³⁰ Plans de repérage par matériau, document personnel.

³¹ Schéma montrant la proportion de vide, document personnel.

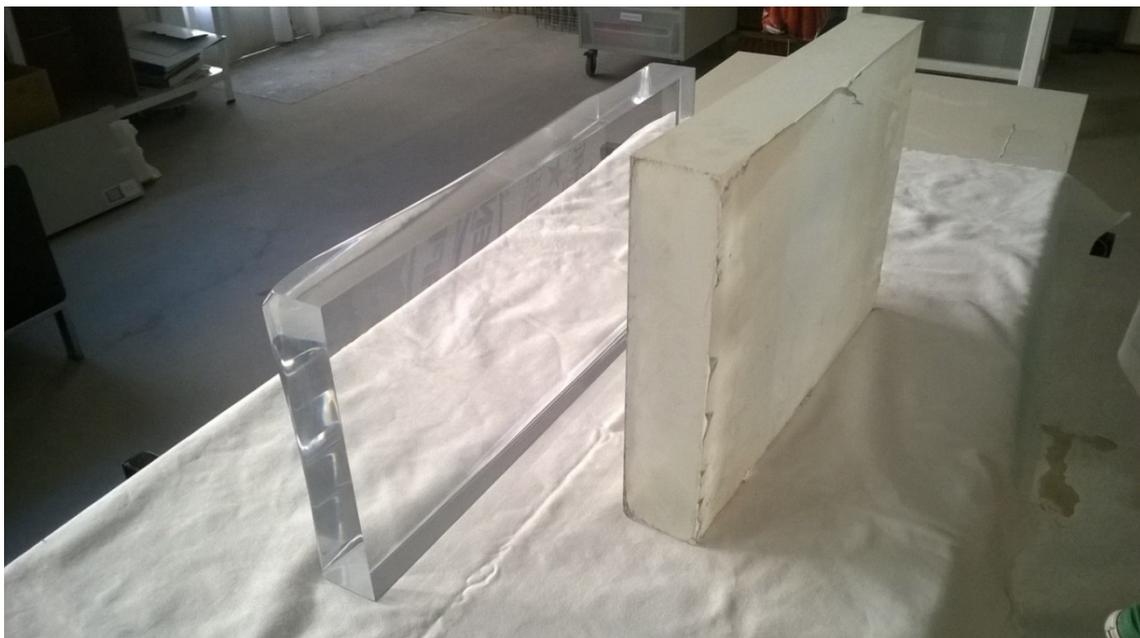
CHAPITRE 02

/ SCULPTURE & REPETITION /

Deux matériaux.

La matière première que Caroline Tapernoux utilise est l'Altuglas. Il s'agit d'une marque déposée de polyméthacrylate de méthyle obtenu par polyaddition. C'est une matière très résistante qui est translucide, et qui peut devenir transparente après avoir été polie et poncée, voire même plus transparente que le verre.

Sur la photo ci-dessous, qui fût prise dans l'atelier de Tapernoux lors de l'interview, on peut remarquer la différence entre un bloc d'Altuglas brut, et un bloc qui a été poli et poncé. Le rendu de la matière change grandement : sa texture passe de rugueuse à lisse, sa réflexion change de faible à forte, sa brillance varie vers un maximum, et sa transparence quasi nulle se révèle.



32

Pour la sculpture à l'école de Veyrier, Tapernoux nous avoue ceci : « *J'ai passé commande à un fabricant qui me les a faits. Et pour cette fois, j'ai demandé à ce qu'ils soient avec le bord poli* ». Habituellement l'artiste applique une méthode : un savoir-faire qui consiste à découper, à poncer, à polir voire à faire chauffer et couler de la matière. Alors que pour *Sans Titre*, elle privilégie l'emploi de matériaux déjà manufacturés, déjà usinés sans les tailler à nouveau.

³² Bloc d'Altuglas avant et après, photo personnelle, atelier de C. Tapernoux.

Lors de l'entretien, Tapernoux m'a présenté les modules tels qu'elle a directement reçu ; ils se présentent sous la forme suivante :

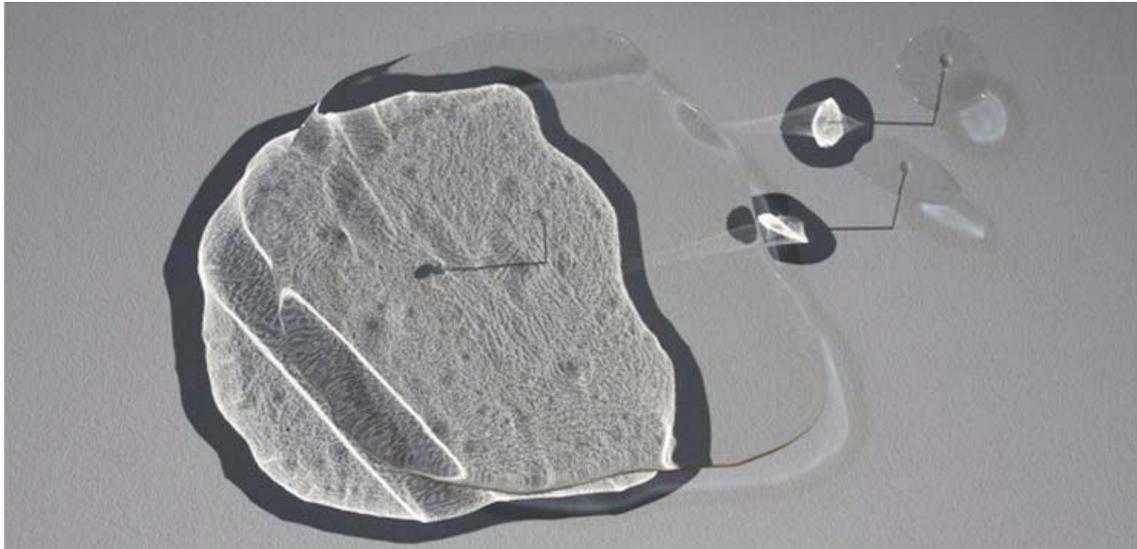


Le fait de ne pas tailler le matériau, mais de recevoir le module quasiment tout prêt du fabricant, signifie le degré de précision recherché. Une fabrication en usine permet d'avoir des modules identiques pour la construction de la sculpture. Ils possèdent exactement les mêmes valeurs et la même épaisseur, sans laisser entrevoir de défaut.

Tapernoux adopte un alphabet très simple, avec des formes géométriques basiques qui sont facilement reconnaissable de tous : ici le carré, mais aussi le cercle ou le rectangle. Elle ne sculpte que très rarement une figure géométrique pleine et entière, mais toujours les éléments qui la composent. A la vue de cette intervention, il semble possible d'affirmer que Caroline Tapernoux va alors presque directement organiser ces modules.

³³ Module d'Altuglas et module miroir, photo personnelle, atelier de C. Tapernoux.

Contrairement à quelques autres sculptures telles que *L'archipel de 10h50 du Phylactère* (cf. photo ci-dessous, détail), *Sev'Ant*, *Petit Florme V* ou encore *Trajectflorme I*, Tapernoux tend à proscrire le geste de l'artiste qui consiste à modifier de la matière.



34

Le travail de Caroline Tapernoux est finalement d'organiser les modules de la sculpture aux endroits précis et définis à l'avance. Bien que les emplacements soient identifiés, la composition des modules n'est définie que plus ou moins à l'avance, et elle est susceptible d'évoluer.

Par simple observation et comparaison de cette intervention artistique avec d'autres pièces, Caroline Tapernoux via ce travail est en quelque sorte plus radicale dans sa façon de créer ses œuvres : elle ne travaille pas vraiment la matière mais vient simplement juxtaposer des modules les uns à côté des autres.

³⁴ Caroline Tapernoux, *L'archipel de 10h50 du Phylactère*, 2013, Photo C. Tapernoux, www.carolinetapernoux.fr/fr/node/57.

Une composition modulaire.

Chaque morceau visible dans le hall de l'école primaire de Veyrier dispose des mêmes attributs. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le terme de *module* vienne donc à l'esprit. Les possibilités qu'offre le choix d'une composition modulaire est une caractéristique du travail de Caroline Tapernoux.

Le mot *module* est issu du latin *modulus*, qui signifie mesure. Sa définition principale est la suivante : un module est un « élément juxtaposable, combinable à d'autres de même nature ou concourant à une même fonction³⁵ ». Lorsqu'on rattache ce mot au champ lexical du bâtiment, il nous est dit qu'il s'agit d'une « unité aboutissant à une trame, pour permettre l'emploi d'éléments standardisés³⁶ ». Le terme peut aussi être employé dans le sens de gabarit.

Autrement dit, un module est une unité de mesure, prise pour régler les diverses parties d'un ensemble. Cela correspond donc à une mesure que possède un élément entrant dans la composition d'un tout, afin que tous les éléments puissent se combiner ou se juxtaposer les uns aux autres : c'est donc un rapport de deux grandeurs. Par extension le module indique qu'il est l'unité de mesure d'un ensemble.

Une composition modulaire implique une capacité de recombinaison et de réagencement. Il y a une continuité qui réduit l'impact des changements qui peuvent être initiés. Cela permet de conserver une compréhension du fonctionnement global, malgré d'éventuelles modifications. Ce système mathématique, ordonné mais modifiable à souhait renforce l'idée qu'il s'agit d'éléments participant d'une manière générale à un système clairement organisé.

Sans en modifier la justesse, la sculpture est modifiable et même complètement démontable. Elle peut être décomposée en partie voire totalement, pour être recomposée par la suite ou bien complètement modifiée ; car n'importe quel élément peut être remplacé par un autre. Assurément, les modules ne sont pas disposés n'importe comment. Tapernoux décide, dans sa logique, celle du matériau et celle de l'espace, de disposer les plaques selon une trame.

³⁵ Définition du mot 'module', Dictionnaire Larousse, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/module/51978.

³⁶ Id.

Les dimensions modestes des modules ainsi que le poids des plaques, font qu'elles sont facilement manipulables. Tapernoux peut alors s'amuser à les positionner elle-même dans l'espace et à replacer certains modules selon son bon vouloir : c'est-à-dire à les déplacer, à essayer des combinaisons différentes de celles prévues initialement sur le papier.

De par cette facilité d'agencer elle-même ces modules, due à leur échelle, Tapernoux pouvait essayer plusieurs agencements, plusieurs combinaisons respectant toujours les mêmes règles avant d'arrêter son choix.

Ce caractère très ordonné est peut-être ce qui peut interpeller le spectateur. Malgré la mobilité des modules qui peuvent être amenés à pivoter sur eux-mêmes, l'organisation reste lisible. Le fait que les plaques bougent légèrement dans l'espace est même en accord avec la légèreté affichée par la pièce.

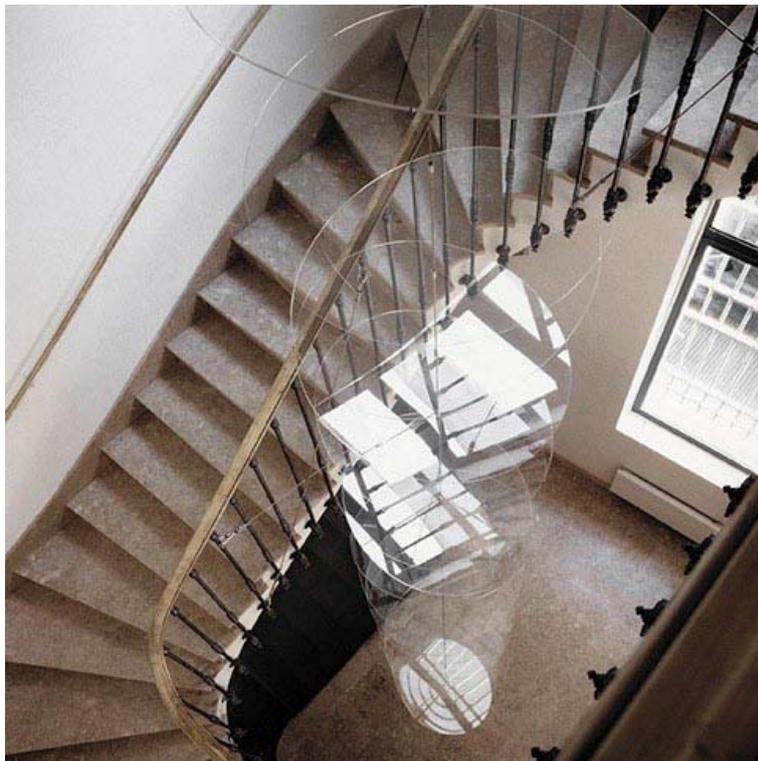
Le choix d'une composition modulaire est intéressant pour l'artiste dans le sens où cela lui permet de présenter une forme modulable et combinatoire, en ayant la possibilité d'intervenir à tout moment sur la pièce.

Dans l'entretien, Tapernoux dit qu'elle n'est pas retournée sur le site pour intervenir à nouveau sur *Sans Titre*, mais l'option de faire évoluer la pièce reste toujours vraie. On peut penser que peu importe la position des éléments qui aurait pu être quelque peu différente, l'organisation ne change pas. Il paraît vraisemblable qu'avec une combinaison autre, l'effet produit pour le spectateur serait similaire.

Dans l'interview, elle explique avoir voulu travailler avec des modules dans l'idée de retranscrire un nuage dans le hall. L'accumulation de modules lui permet d'empiler un élément qui se répète jusqu'à atteindre la dimension souhaitée, afin qu'il soit en accord avec l'espace.

« Je pense, il y a des classes génériques d'espace... Donc ce n'est pas vraiment un problème d'où une œuvre va être en particulier. C'est seulement un problème, en général, d'espace générique : est-ce que cela va être de la taille de la gare Grand Central ou est-ce que cela sera de la dimension d'une petite pièce ?³⁷ » Comme l'explique Carl Andre, pour une installation être en accord avec l'espace est une notion importante. Cela informe le spectateur sur le fait que la sculpture est dimensionnée pour investir un espace donné et que sa relation au lieu est forte.

Tapernoux a réalisé *Le Fil d'Ariane n°2* avec cette idée là. La sculpture réalisée en 2000, se situe dans le hall d'entrée principal du bâtiment du Crédit Municipal à Nîmes. Le visiteur peut contempler une pièce composée de vingt-sept fragments de forme et de dimension identique. Sur l'image ci-après nous pouvons voir l'organisation verticale des modules.



38

³⁷ Trad. « I think, there are generic classes of spaces... So it's not really a problem where a work is going to be in particular. It is only a problem, in general, of the generic spaces : is it going to be the size of the Grand Central station or is it going to be the size of a small room ? » Carl Andre, Interview de David Bourdon. *Carl Andre, Sculpture 1959 – 1977*, repris par Rolf Lauter, dans *Carl Andre, Extraneous Roots*, Museum fur Moderne Krunst, Frankfurt, 1991, p34.

³⁸ Caroline Tapernoux, *Le Fil d'Ariane n°2*, 2000, Photo C. Tapernoux, www.carolinetapernoux.fr/fr/node/50.

L'œuvre est composée de modules de forme circulaire d'un diamètre de soixante-dix centimètre et une épaisseur de cinquante millimètres. Tous les modules sont suspendus et sont traversés plus ou moins en leur centre par un câble tendu du sol au plafond. Le hall, autour duquel un escalier permet d'accéder aux étages, définit la hauteur de l'œuvre.

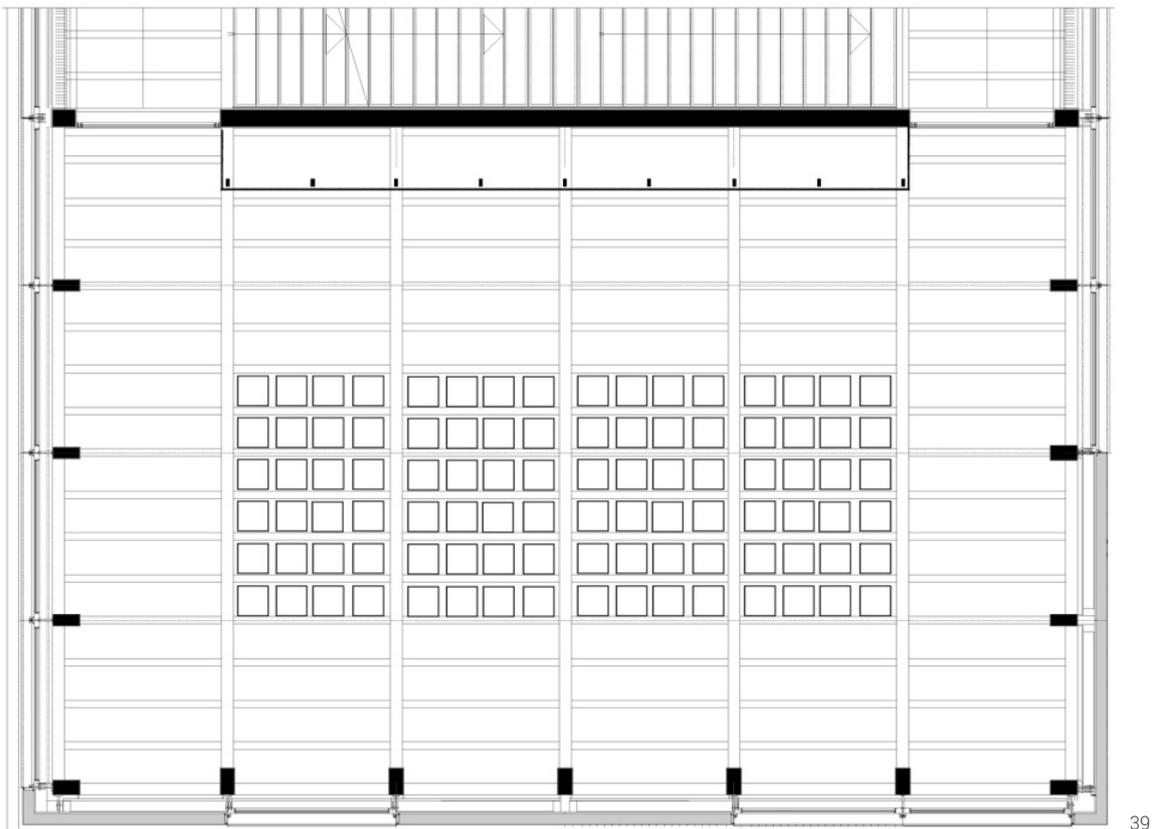
C'est sur ce câble d'une longueur de sept cent vingt centimètre que viennent prendre place les plaques circulaire. L'espacement, l'empilement des modules et le nombre de plaques en Altuglas correspond à la dimension souhaitée par Tapernoux pour occuper l'espace qui est à sa disposition. Si l'espace avait été plus haut, le nombre de modules aurait été plus important.

Les modules ont un rôle important dans le rythme de la pièce. C'est le rapport entre tous ces modules qui permet à l'ensemble d'occuper l'espace d'une certaine manière. Le nombre de plaques combinées correspond à l'espace à occuper afin que la proportion de la sculpture soit juste.

Dialectique module / sculpture.

Lorsque le spectateur se retrouve dans le hall de l'école, il aperçoit d'abord une quantité de modules suspendus. Les plaques d'Altuglas et de miroir respectent une disposition ordonnée, en suivant l'orthogonalité de la salle et en se subordonnant à la structure voulue très présente par les architectes.

Les dimensions précises de chaque module, ainsi que les plans d'exécution du bâtiment ont permis d'établir un plan global du hall et la place de chacun des modules présents dans cet espace. Le plan d'agencement de la sculpture ci-dessous permet de repérer la place exacte de chaque module dans le hall.

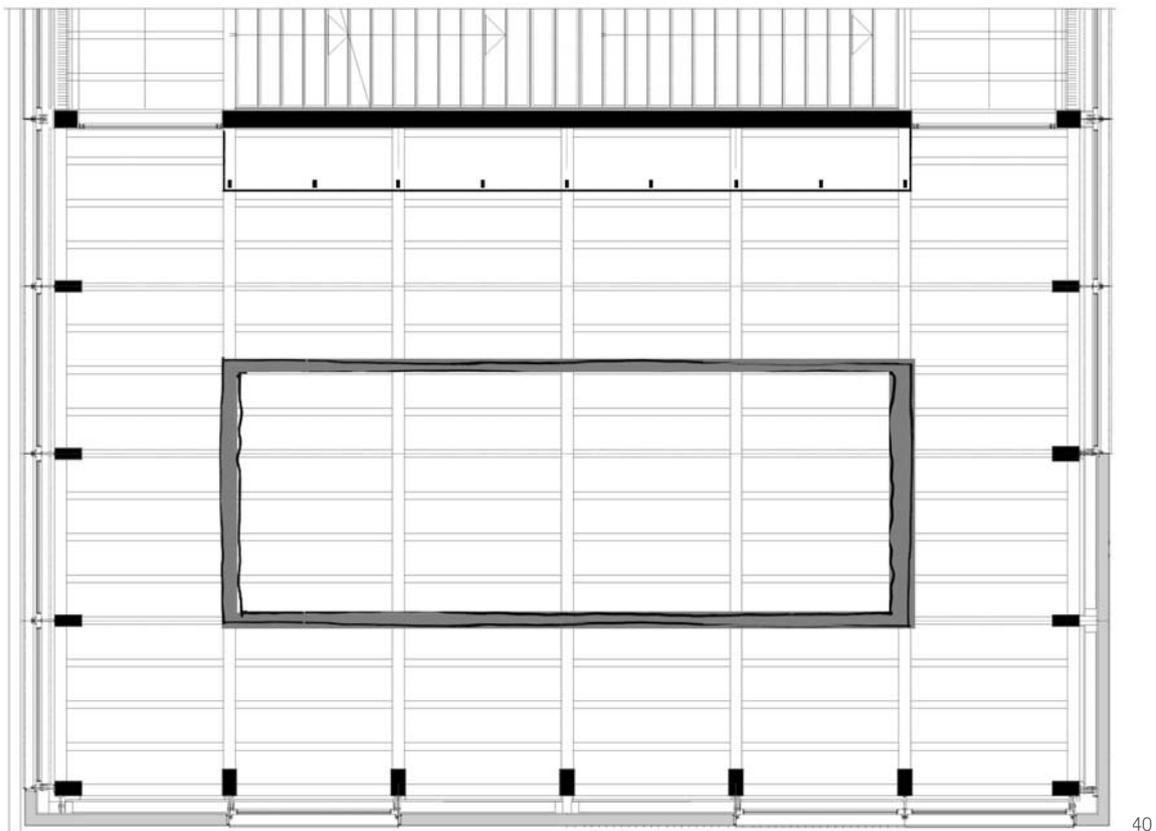


39

³⁹ Plan de *Sans Titre*, document personnel.

On remarque sur ce schéma que les modules sont rassemblés au centre de l'espace. Cette juxtaposition précise et ordonnée entraîne la création d'une forme géométrique qui dessine un rectangle bien défini.

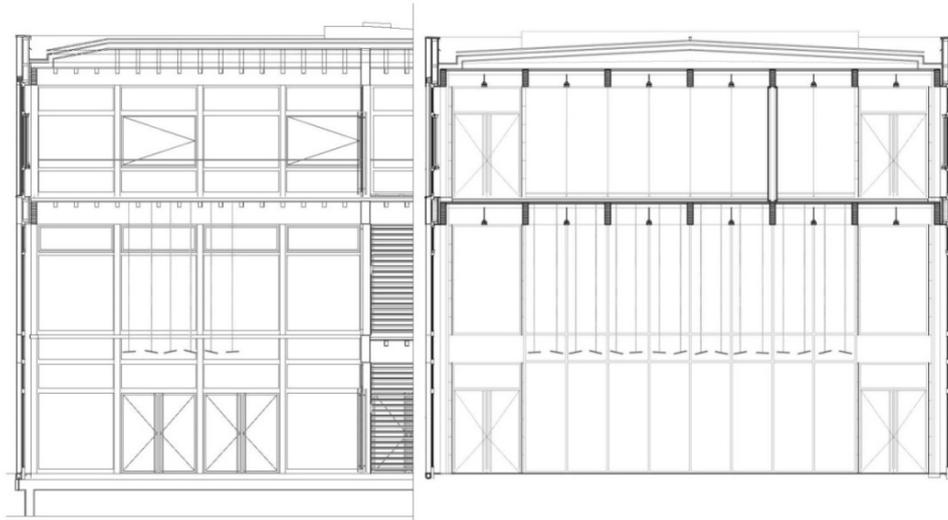
En effet se constitue, par simple observation de cet ensemble de modules, l'image d'un rectangle qui les englobe tous. Cependant l'inclinaison et la rotation aléatoire des modules faussent un peu la vision qu'on peut avoir de la pièce en lisant ce plan, car il y a une absence de réel alignement entre les arêtes des plaques du fait qu'elles sont inclinées et qu'elles peuvent en plus être en mouvement.



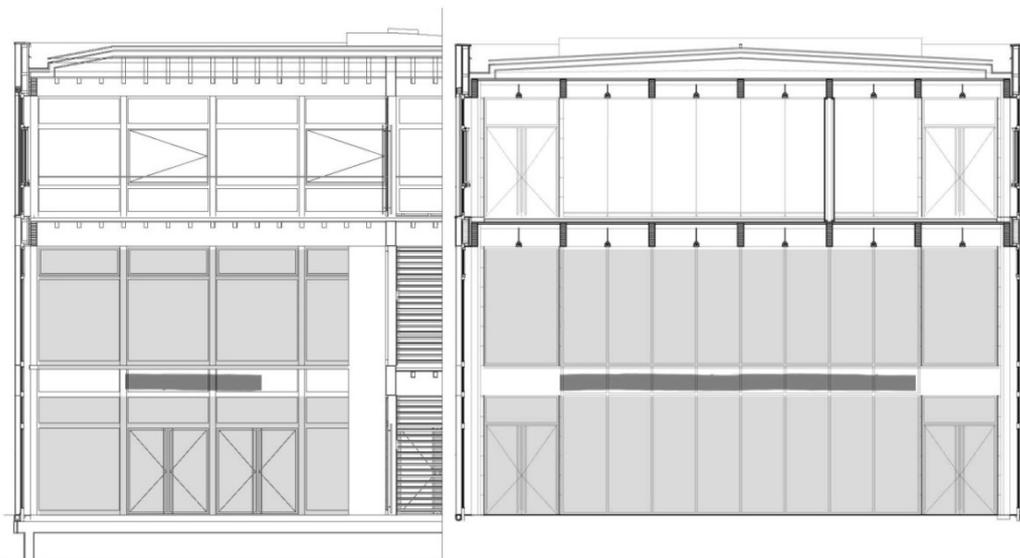
C'est l'œil du spectateur qui perçoit les éléments et qui recrée l'unité de l'œuvre. Ceci est une notion qui s'applique bien aux pièces de Tapernoux, car elles sont basées sur la perception visuelle.

⁴⁰ Schéma limite rectangulaire de *Sans Titre*, document personnel.

Le remplissage de ce rectangle, avec d'un agglomérat de morceaux de plastique et de glace, est aussi ordonné en élévation. Dans le positionnement vertical des modules, rien ne dépasse, tout est au même niveau : les points de fixations des modules avec le câble ont la même altimétrie, et les points d'ancrage dans la structure se font au même niveau également.



Un alignement bien rigoureux des modules désigne l'ensemble comme une forme tenue : c'est-à-dire une seule forme. Sur le schéma ci-dessous, la ligne formée par les modules est mise en évidence par un trait épais gris : elle divise le hall en deux parties égales. Dans le sens de la hauteur, les modules sont aussi regroupés et centrés ; l'écriture est similaire à celle du plan.



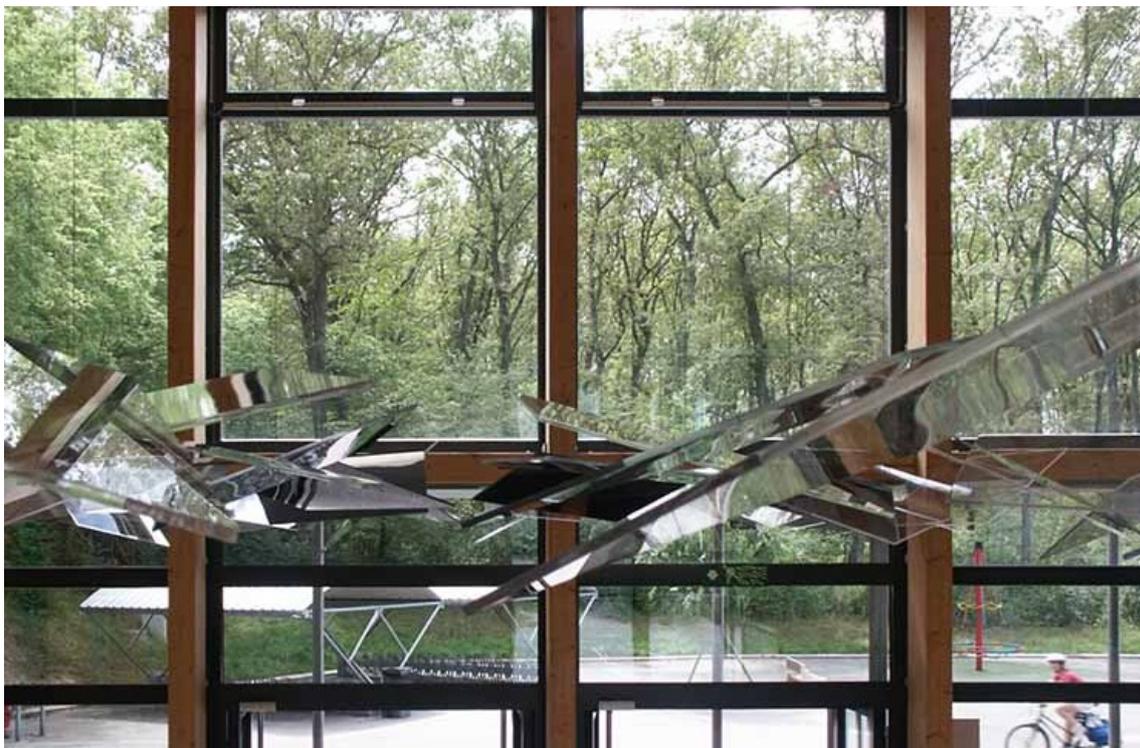
⁴¹ Coupes longitudinale et transversale de *Sans Titre*, document personnel.

⁴² Schémas en coupe de *Sans Titre*, document personnel.

Pour *Sans Titre*, Caroline Tapernoux n'utilise aucun liant, aucune colle, ni même de clou ou de vis ; cela permet de ne jamais fixer réellement la sculpture. Du fait que les modules aient certains degrés de liberté, ils ne sont pas voués à rester figés dans l'espace. Cela confère en quelque sorte un caractère unique à chaque module, car l'orientation et l'inclinaison d'un module n'est ni décidée, ni forcée.

Chaque élément est autonome. Cette autonomie est lisible par l'absence de liaison entre les modules. Cependant étant donné le caractère regroupé des modules, chaque module ne peut être lu comme une sculpture à part entière.

Lors de l'interview, Tapernoux confirme qu'elle ne considère pas ces éléments comme des sculptures autonomes. D'ailleurs aucune photographie ne montre un module en tant que sculpture autonome : elle a choisi de représenter à travers la photographie soit la pièce dans son ensemble, soit une partie avec plusieurs modules.



⁴³ Caroline Tapernoux, *Sans Titre*, 2005, Photo C. Tapernoux, www.carolinetapernoux.fr/fr/node/37.

Chaque élément dans ce hall ne peut être perçu comme une sculpture individuelle. Il n'y a aucune ambiguïté ni confusion sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre formée de quatre-vingt-seize éléments, et non de quatre-vingt-seize sculptures.

Chaque module a pour fonction première de permettre la constitution de la sculpture et porte donc en lui la marque de l'œuvre entière. Il n'y aurait aucun sens à exposer un seul module. La volonté de l'artiste est bel et bien d'exposer une homogénéité.

Le regroupement est une notion importante dans le travail de Caroline Tapernoux, c'est l'addition de modules qui, une fois rassemblés, forment un rectangle qui permet la lecture d'un objet spécifique placé précisément dans un espace.

CHAPITRE 03

/ ESPACE & DISCRETION /

L'utilisation de modules dans le travail de Caroline Tapernoux pose différentes problématiques quant à la lecture de la pièce : organiser un objet avec son matériau prédominant en y ajoutant des miroirs, créer une composition combinatoire visant à bien occuper l'espace, et additionner, regrouper des modules créant un objet placé au centre de l'espace. Les modules participent au rythme et à la proportion de la sculpture. Ils ne sont en aucun cas assemblés entre eux, mais sont suspendus au plafond le plus simplement possible, du moins le plus discrètement possible, ce qui confère un aspect aérien très léger à la pièce.

Mais au-delà des techniques utilisées, il nous faut également considérer un point essentiel dans les œuvres de Tapernoux : le désir d'utiliser la lumière naturelle, pour travailler l'ombre portée et les réflexions. Cela entraîne toute une série de questionnements. Elle expose à travers ses pièces une conception particulière de l'espace qui crée des tensions via l'impermanence de la lumière, la réflexion des miroirs, et le temps de découverte, d'expérimentation de l'œuvre. Cette démarche dans la création fait que *Sans Titre* n'est pas une simple sculpture, mais est un espace réellement sculpté.



44

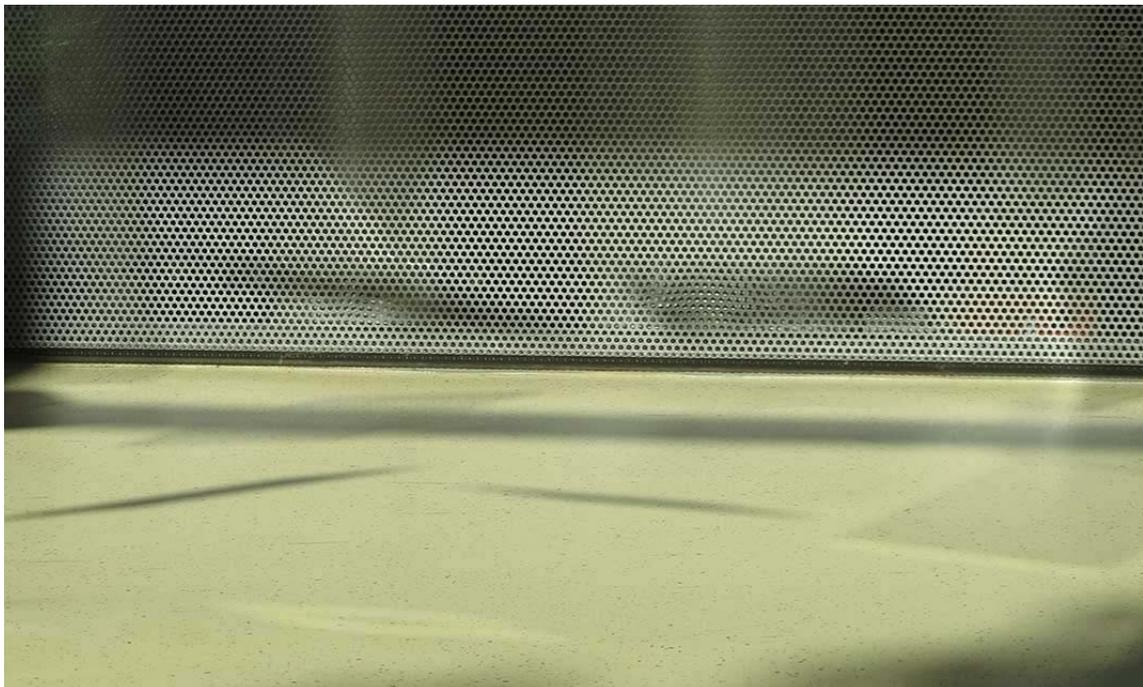
⁴⁴ Caroline Tapernoux, *Sans Titre*, vue du premier étage, photo personnelle, Ecole de Veyrier.

La lumière.

Pour la réalisation de *Sans Titre*, Tapernoux travaille tout d'abord avec son matériau de prédilection à savoir l'Altuglas. Elle nous explique que « *l'Altuglas est subtil de par sa transparence* » et qu'il permet d'« *aller à quelque chose d'évanescant* ». Le choix de l'utilisation de ce matériau n'est donc pas anodin. Il fait appel à plusieurs types de processus bien particuliers tels que la transparence et la discrétion qui sont plus ou moins révélés grâce à la lumière naturelle.

Quand on lui demande quel rôle joue la lumière dans ses pièces, elle nous explique que principalement la lumière permet d'animer la pièce, tout en révélant le mouvement. Elle va même plus loin en déclarant qu'elle « *considère [la lumière] comme un matériau à part entière qui va influencer ou pas sur les pièces qui sont conçues pour.* »

Les effets rendus par les modules au contact de la lumière naturelle créent différents résultats. C'est-à-dire qu'au contact d'une sculpture suspendue, installée dans un espace, posée au sol ou accrochée au mur, la lumière va « *révéler plus ou moins les pièces* » et venir créer des ombres et des projections comme cela est visible sur la photo ci-dessous.



45

⁴⁵ *Ombres de quelques modules de Sans Titre*, photo personnelle, Ecole de Veyrier.

Pour mieux saisir l'importance de la lumière dans son travail, Tapernoux explique à propos des tableaux de la série Hymen (cf. image ci-après) la chose suivante : « *Que l'ombre portée ne soit pas plus un épiphénomène mais l'œuvre elle-même. C'est-à-dire, il n'y a pas d'ombre, il n'y a pas de tableau. Comme il n'y a pas de lumière, il n'y a pas de tableau. Ces deux éléments qui sont essentiels dans la vie du quotidien mais qu'en fait on oublie un peu*⁴⁶ ».



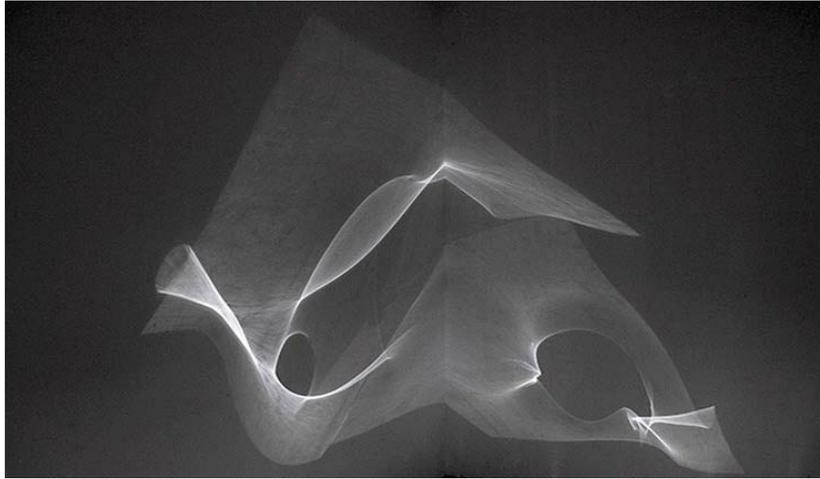
Une solution simple pour qu'il y ait de l'ombre, et en suivant la logique de Tapernoux, pour qu'il y ait œuvre, est l'apport d'une source lumineuse venant éclairer les modules : cela suffirait à produire de l'ombre, et donc à révéler la pièce. Mais cela serait vite oublier sa volonté d'utiliser la lumière naturelle et ainsi souligner l'impermanence de ses œuvres.

Si pour certaines œuvres, telles que *Madame, Dynamo n°2* ou *Portraits* par exemple, elle utilise de la lumière artificielle, il ne s'agit cependant pas de Light-Art. L'utilisation de la lumière artificielle « *au sens où elle est utilisée comme un médium* », ce qui est le cas pour des artistes comme James Turrell ou Dan Flavin, n'est pas le sujet de Tapernoux.

L'artiste minimaliste américain Dan Flavin, utilise dans ses œuvres des tubes de lumières fluorescente, qu'il positionne dans l'espace afin de montrer un halo lumineux particulier. Sa démarche consiste à placer les tubes selon les caractéristiques de l'espace, puis de jouer avec leur puissance et leur couleur pour que l'extension lumineuse détermine le volume et la structure de l'œuvre. En ce sens, le sujet de la pièce artistique est défini par la projection lumineuse qui est réglée par l'architecture.

⁴⁶ Caroline Tapernoux, Extrait de l'interview de C. Tapernoux pour la Villa Datris.

⁴⁷ Caroline Tapernoux, *Hymen XXVI*, 2011. www.carolinetapernoux.fr/fr/node/74



48

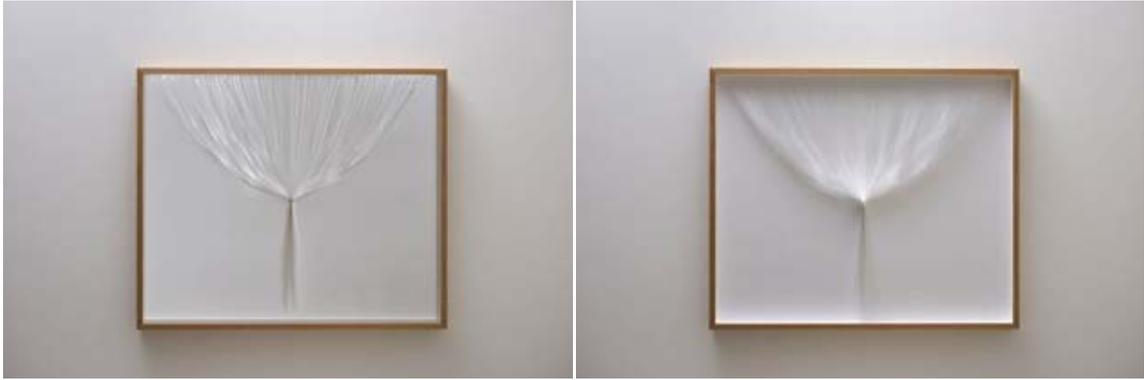
L'œuvre visible sur l'image ci-dessus intitulée *Madame*, est obtenue par l'utilisation d'une lumière artificielle. Il s'agit d'une plaque de polyméthacrylate qui a été modifiée et façonnée. Puis Tapernoux vient positionner sur cette plaque une source lumineuse dont les rayons vont être déviés et projetés sur des parois.

Ces rayons lumineux vont alors dessiner une forme organique qui change selon la forme et la position de la plaque, le positionnement de la source et l'intensité de la lumière. Ce sont des effets que Tapernoux s'attend physiquement à découvrir, car avec son expérience, elle sait vers quels effets l'ensemble va s'orienter.

Cependant ce travail n'est pas du Light-Art, car la source lumineuse n'est pas le sujet qui est travaillé. Il s'agit plutôt d'un matériau qui interagit avec un autre : le plastique avec la lumière artificielle.

L'approche de *Sans Titre* par le rapport que la pièce entretient avec la lumière se rattache plus volontiers à des pièces murales comme *Petit Florme V*, *Hymen XXVI* ou encore *Turritopsis*. Ces œuvres sont composées de film polyester ou de résine époxy, dont les caractéristiques du sujet, de l'objet visible sont similaires plutôt à *Sans Titre* qu'aux œuvres citées précédemment.

⁴⁸ Caroline Tapernoux, *Madame*, 2013. www.carolinetapernoux.fr/fr/node/61



49

Le point commun entre ces pièces est parfaitement explicité par Tapernoux quand elle nous explique qu' « avec les pièces murales, c'est plutôt l'évolution de la lumière journalière qui induit cette notion du temps qui passe ». Le sujet de Caroline Tapernoux n'est pas, on l'aura compris, de transformer la lumière en travaillant la source lumineuse.

Les dessins résultants de ces réactions physiques entre module et lumière créeront une apparence nouvelle dans l'espace, qui se présentera à l'œil du spectateur tel un artifice optique obtenu par les variations et les évolutions de « la lumière naturelle qui crée un mouvement, [...] qui animent, révèlent » les modules. « Contrairement à une lumière fixe, qui fige la pièce, là elle est en mouvement » explique sobrement l'artiste.

Les effets visuels que tout un chacun peut observer, ne sont pas forcément évidents à découvrir au premier abord. Tapernoux explique à propos de l'aspect évanescent qu'il s'agit d'une « prolongation de la pièce ». Ils ne sont pas toujours présents, visibles, ni remarqués ; mais cela ne donne pourtant pas une importance moindre à l'œuvre quand ils ne sont pas là. L'esprit et l'œil participent à une révélation qui a pour sujet la mort et la résurrection de la pièce dans l'espace.

⁴⁹ Caroline Tapernoux, *Turritopsis*, 2013.

Avec *Sans Titre*, où en passant « *de passive à active, [la lumière] transforme, transfigure [les modules] pour écrire, construire l'ombre portée*⁵⁰ » qui vient se heurter aux parois du hall. La lumière, en venant frapper, plus ou moins intensément les modules d'Altuglas et de miroir, et selon son déplacement, accroît les transparences et l'ombre propre du module. Naturellement le déplacement de la source lumineuse, la variation de l'intensité, viennent contrarier les noirs et souligner les variations entre le clair et l'obscur.

Ce choix d'exposer la totalité de la pièce dans un lieu très fréquenté et baigné de lumière grâce à de grandes ouvertures, n'est pas un hasard. Alors que dans les musées il semble que les conservateurs préfèrent faire le noir total et maîtriser les éclairages artificiels, ce n'est pas du tout ce que recherche Tapernoux dans le hall de l'école primaire de Veyrier.

Le fort apport en lumière naturelle confère à *Sans Titre* une certaine impermanence. Cette impermanence est due au fait trivial que le soleil se lève et se couche tous les jours. De plus la météo changeante, avec des intensités de lumière variables, y joue également un rôle. Ainsi le spectateur est face à une représentation perpétuelle, qui n'est forcément « *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*⁵¹ ».

Cette caractéristique très spéciale, fait que les modules avec les ombres portées, les ombres propres, les projections lumineuses, et les réflexions changent sans cesse. Du fait que *Sans Titre* soit dans le hall d'une école primaire, où principalement seuls le personnel et les enfants ont accès, l'impermanence donnera à chacun la possibilité de saisir l'œuvre différemment tout en la côtoyant quotidiennement.

Caroline Tapernoux ne semble pas vouloir donner la pièce d'un coup au regardeur, et s'attend à déclencher une réaction chez lui, c'est-à-dire une expérimentation de l'installation.

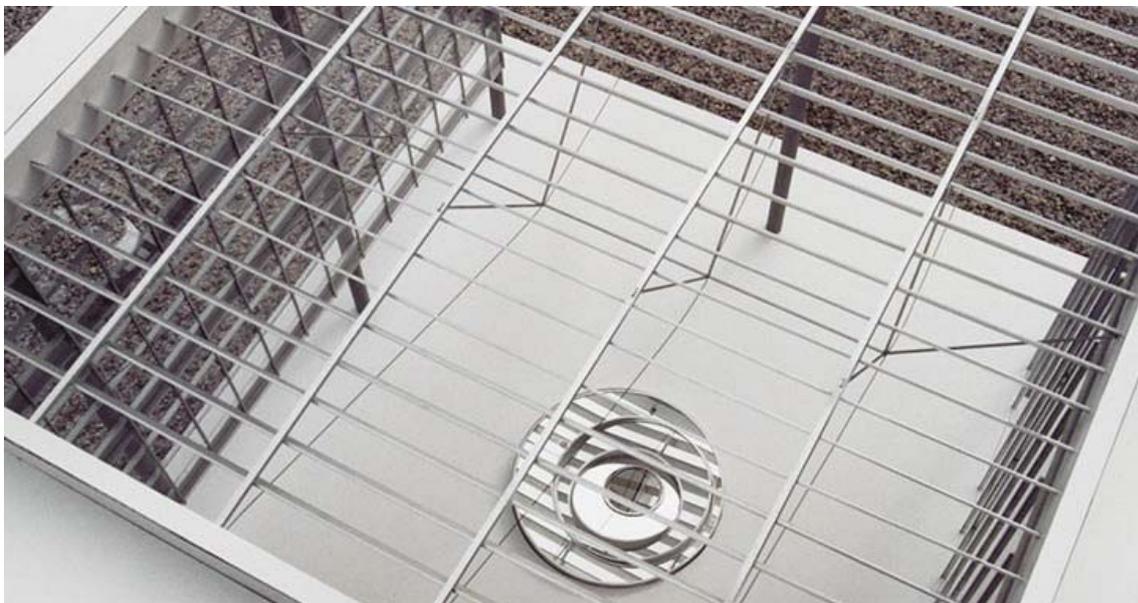
⁵⁰ Barascud Marielle, « Caroline Tapernoux », *la lumière mise en scène, mise en ombres*, Texte catalogue, 2012.

⁵¹ Entretien avec C. Tapernoux.

Le reflet.

Spécialement pour *Sans Titre*, Tapernoux a choisi de travailler avec deux matériaux, c'est-à-dire avec un second matériau en plus de l'Altuglas, à savoir le miroir. Il est à noter que *Sans Titre* est l'unique œuvre dans toutes ses réalisations où l'Altuglas est associé au miroir.

A l'exception de *Sans Titre*, elle n'utilise dans ses travaux le miroir que rarement. Mais à ce moment-là, le miroir est l'unique matériau utilisé. Cela fut par exemple le cas pour *Oculus n°3*, visible sur l'image ci-dessous.



52

Dans l'entretien, Tapernoux précise qu'elle a « *commencé à faire des mobiles en miroir* » à ses début, et qu'elle s'est ensuite dirigée vers quelque chose plus discret car « *le miroir renvoie un reflet précis donc plus dense ; l'Altuglas est plus subtil* ». ⁵³

⁵² Caroline Tapernoux, *Oculus n°3*, 2013, www.carolinetapernoux.fr/fr/node/55.

⁵³ Entretien avec C. Tapernoux.

La réflexion est le terme employé pour désigner le phénomène créé par le miroir. Du latin *reflectere*, qui signifie 'ramener en arrière', une réflexion est le « *fait pour un corps de changer de direction après un choc avec un autre corps*⁵⁴ ». Une réflexion est dite spéculaire lorsque la surface de l'objet est polie comme pour des plaques métalliques, des vitres, des nappes d'eau calme et surtout des miroirs.

Au travers de l'utilisation des miroirs, le souhait de Caroline Tapernoux est d' « *avoir des images dans l'espace*⁵⁵ », afin de créer une sorte de mise en abyme : un jeu visuel dans l'espace qui consiste à représenter l'œuvre dans l'œuvre. A partir du moment où un miroir est installé, et dès lors que le spectateur y pose son regard, le miroir va automatiquement refléchir une image. Celle-ci peut être le reflet du spectateur lui-même, le reflet d'une partie de l'œuvre, ou le reflet de l'espace.

C'est ce qui est confirmé par Daniel Buren lorsqu'il explique que « *le miroir rend plus évident dès son utilisation qu'une œuvre quelconque n'est jamais qu'un fragment d'un ensemble*⁵⁶. »

Buren a notamment utilisé le miroir dans l'installation *Dominant-Dominé, coin pour un espace*, qui est un travail in situ réalisé lors d'une exposition au Musée d'art contemporain de Bordeaux entre mai et septembre 1991.

Cette installation prend place dans la grande nef de l'ancienne halle aux grains à Bordeaux, qui est aujourd'hui un musée. Sur les nombreuses voutes et arches, qui font la spécificité du lieu, une sérigraphie de bande noires et blanches souligne les courbes particulières de cette architecture. Puis un plancher bois, posé sur un échafaudage oblique se glisse dans cet espace. Cette surface de près de mille cinq cent mètres carrés est inclinée entre le sol du rez-de-chaussée et celui du premier étage. La surface plane inclinée, faisant face à l'entrée du public dans l'espace, est recouverte de feuilles de miroir qui reflètent tous les éléments de l'architecture en les prolongeant et en les inversant. Le miroir permet de rejoindre les extrémités des arches et crée de cette manière une seule courbe fermée.

⁵⁴ Définition du mot 'réflexion', Dictionnaire Larousse, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/reflexion/67482.

⁵⁵ Entretien avec C. Tapernoux.

⁵⁶ Daniel Buren, *Epreuves d'écriture*, 1985, Centre de création industrielle, centre G. Pompidou, Paris, p83.

A travers une installation composée de miroirs, inévitablement la propriété première du reflet est d'inclure l'espace environnant, le contexte dans lequel les miroirs se trouvent. En outre, la réflexion se révèle de la position du regardeur : le reflet n'est jamais fixe, aucun point de vue unique n'est privilégié, et il offre une vision fragmentée de l'espace.

Felice Varini fait lui le choix de suggérer un point de vue unique dans ses anamorphoses. A travers une de ses œuvres, *Carré au sol aux quatre ellipses*, il utilise le miroir pour faire apparaître une forme géométrique accentuant les éléments architecturaux.

L'installation dans le château d'Oiron est composée de quatre figures bleues peintes au mur et au plafond qui reconstituent, sous un angle de vision précis, une ellipse s'inscrivant dans un miroir. Le miroir posé au sol est placé au centre d'un espace de circulation, il reflète les lignes peintes et selon la manière dont on s'en approche, laisse voir différents éléments architecturaux. Le dessin « *enfermé dans un cadre illusionniste, est en fait la réflexion dans le miroir de la structure*⁵⁷ » qui montre les caractéristiques de l'espace dans le lequel l'œuvre se trouve. Le miroir marque le retour du cadre chez Varini, pourtant lui qui est un peintre qui renonce au format traditionnel de la peinture avec l'utilisation de la toile et du cadre ; ce cadre formé par le miroir réfléchit une image est en dessine ainsi de par sa forme les limites.

⁵⁷ Lars Muller, *Felice Varini, Points de vue* 2004, Springer Science & Business media, p 108.

L'importance du cadre grâce au reflet dans le travail de Tapernoux existe avec *Oculus n°1*, exposée en 2004 dans la Chapelle des Étrangers de la Chartreuse de Valbonne.



58

La figure réalisée nous permet à la fois de voir un cercle recomposé posé sur le sol, formé de quatre modules en miroir légèrement décalés les uns des autres, sur lesquels sont visibles les reflets du lieu où est exposé l'œuvre. Il s'agit ici uniquement d'« un jeu visuel pour décomposer et créer un abîme » précise Tapernoux. Le miroir au sol agit comme un cadre qui est la limite d'un détail de l'architecture.

Au travers de cet exemple, les reflets jouent un rôle important. En effet, il semble évident que les liens qui se créent entre la sculpture et l'architecture au sein de *Oculus n°1* vont être particuliers puisque a été fait le choix de montrer les parties de l'architecture dans l'œuvre.

⁵⁸ Caroline Tapernoux, *Oculus n°1*, 2004. www.carolinetapernoux.fr/fr/node/65.

Le miroir a un rôle qui permet au regardeur en même temps de voir ce qu'il a devant lui, de voir ce qu'il a derrière la tête et d'avoir un point de vue nouveau. Ces éléments montrent les choses sous un autre angle de vue, et permettent de les accentuer plus et de les voir différemment.

Le fait que pour *Sans Titre* les modules de miroir bougent, cela a pour incidence d'interpeller un peu plus le spectateur, car ce n'est pas seulement son regard qui va croiser le miroir, c'est également le miroir qui va venir s'immiscer dans son champ de vision. Le miroir a cette caractéristique de créer aussi un rapport direct avec le regardeur.



⁵⁹ *Mon reflet dans un module de miroir*, photo personnelle, Ecole de Veyrier.

Comme c'est le cas sur l'image précédente, le miroir peut aussi montrer, refléter celui qui le regarde. Avec ce processus propre au miroir, Tapernoux pense au lieu qu'elle investit : « *C'est destiné à une école, je voulais aussi que cela interpelle les enfants. D'où aussi l'intervention du miroir* ». Et lors de ma visite à l'école, une institutrice de l'école a confirmé ce point : « *ils se prennent au jeu des miroirs et passent beaucoup de temps avec la tête en l'air* ». Le hall étant l'espace principal, avec le préau, où les enfants jouent lors des pauses par mauvais temps.

Quand le regardeur se déplace pour observer les modules sous différents angles, chercher les reflets, les réflexions, et les effets produits par la sculpture qui ne semblent pas être maîtrisés, ni même maîtrisables par Tapernoux ; il semble qu'elle veuille seulement inciter le spectateur à faire l'expérience de l'œuvre.

Dès lors qu'un spectateur, par exemple à la Chartreuse de Valbonne, marche sur la pièce car il ne l'a pas remarquée, arrête son geste en se penchant au-dessus des miroirs ayant peur de tomber dans le vide ; ou encore à l'école de Veyrier, quand il se prend à jouer avec les reflets des suspensions, ou à chercher où sont les ombres portées des modules sur les murs ou le sol, il comprend que pratiquer l'œuvre est indispensable à sa découverte ; cela est aussi nécessaire du fait du caractère discret de *Sans Titre* qui a une résonance particulière, où cette existence permanente a pour but de paraître mais sans que cela ne soit trop présent.

L'espace.

Caroline Tapernoux invite le regardeur à suivre un processus de découverte pour prendre la mesure de *Sans Titre*. Ce processus de découverte consiste en une expérience qui est le fait « *d'une observation ou d'une action destinée à démontrer une hypothèse, à étudier des phénomènes ou à vérifier des propriétés par la pratique*⁶⁰ ».

Le fait de faire l'expérience de l'œuvre est ici en opposition avec la simple observation que l'on peut faire d'une œuvre exposée sur un mur, comme un tableau par exemple. Lorsque nous regardons cette installation, nous sommes à la fois visiteur d'une architecture, d'un lieu, et spectateur de la sculpture qui s'y déploie.

Une installation, en art contemporain, se définit par l'occupation définitive ou non d'un espace donné, ainsi que par l'aspect participatif qu'elle demande au spectateur. C'est une pratique qui consiste à installer différents éléments dans un même espace de façon à constituer un tout qui peut-être mobile, permanent ou temporaire et qui demande au spectateur de se mouvoir autour pour en prendre la pleine mesure.

⁶⁰ Définition du mot 'expérience', Dictionnaire Larousse, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/expérience/32237.



Ces deux photos témoignent de l'aspect participatif que la pièce demande au regardeur. La photographie montre le déplacement du photographe autour de la pièce intitulée *Le nu et l'escalier*.

En se déplaçant sur la droite, le mouvement du spectateur révèle la pièce, car sur l'image de gauche, seules les tranches et le système d'accroche sont visibles. La pièce est quasiment dissimulée, et elle pourrait l'être plus si la photo avait été prise encore plus sur la gauche notamment, et voire avec d'autres conditions lumineuses. Elle tendrait à disparaître quasiment complètement.

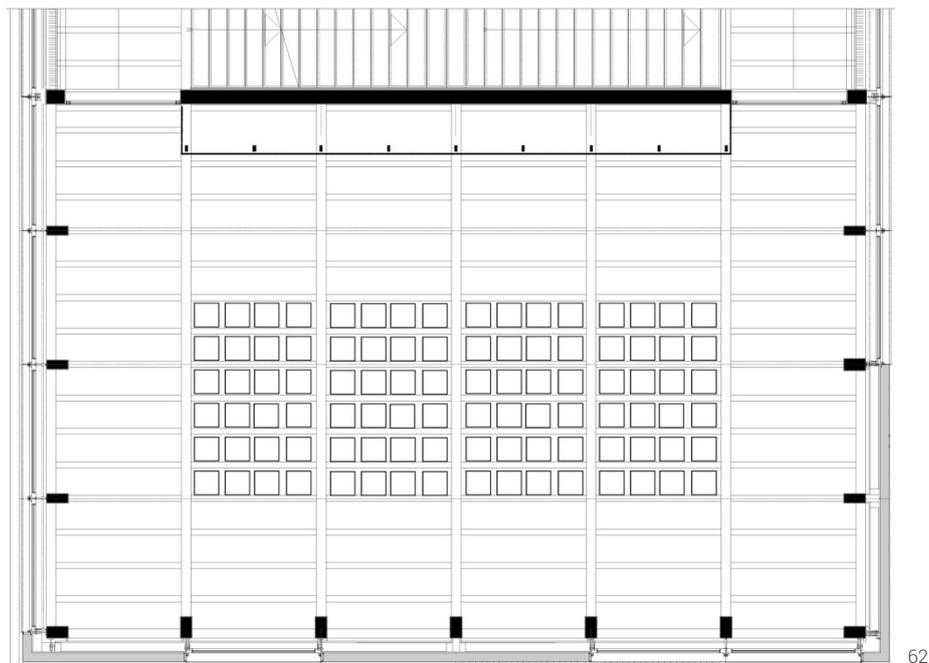
L'insertion des travaux de Tapernoux ont pour but, sans occasionner de grande confusion dans l'espace, de prendre en considération le lieu en veillant à ce que la pièce ne manque pas de présence. Son travail porte sur une manifestation qui repose sur l'insertion d'une installation permanente, discrète et pertinente.

⁶¹ Caroline Tapernoux, *Le nu et l'escalier*, 2000. www.carolinetapernoux.fr/fr/node/51.

En se déployant dans un espace clairement identifié, celui du hall de l'école primaire de Veyrier, l'œuvre revêt un caractère spécial dit *in situ*. Cette notion est d'autant plus vraie que Tapernoux conçoit bien l'œuvre en fonction de ce lieu qu'elle prend quelque part comme support. Et elle confirme cela lors de l'entretien quand elle explique que « *c'est l'espace qui a induit cette pièce-là, qui a induit cette forme-là, cette réflexion* ».

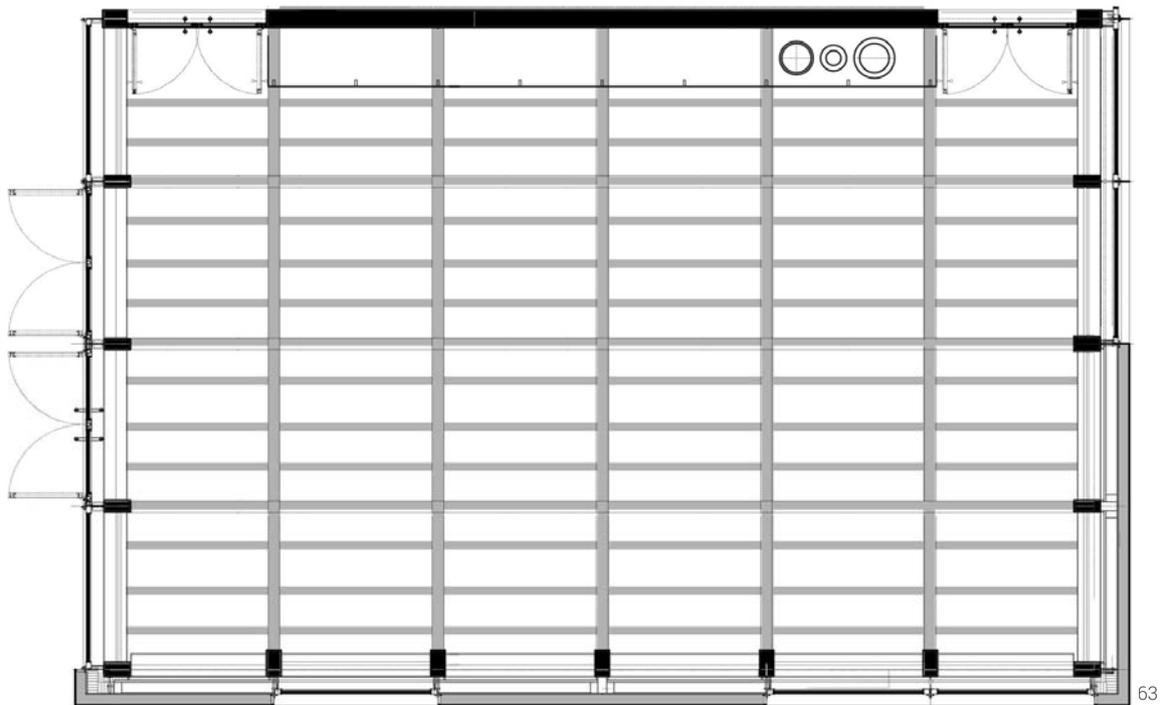
Tout d'abord, il est important de définir la notion d'*in situ*. C'est une locution latine utilisée pour désigner un phénomène qui a lieu et qui est observé sur place, c'est-à-dire un phénomène qui se produit et qui peut être examiné exactement à l'endroit où il se déroule. Pour une pratique artistique dite *in situ*, le lien entre l'œuvre et le lieu qui l'accueille est extrêmement important, car souvent l'œuvre semble 'terminer' le site dans lequel elle est placée, comme si le lieu avait appelé cette pièce en particulier.

L'œuvre *in situ* tient compte des caractéristiques en présence, et c'est cela qui est mis en œuvre lorsque Tapernoux intervient dans l'espace du hall de l'école primaire : elle observe l'espace et l'analyse dans le but de définir quel serait pour elle le meilleur moyen d'y intervenir ; cela en tenant compte des principaux éléments qu'elle souhaite utiliser tels que la lumière ou l'agencement du lieu.



⁶² Plan du Hall de l'école de Veyrier, document personnel.

Comme représenté sur le plan ci-dessus, l'œuvre souligne une particularité de l'architecture : la structure, dont les poutres sont accentuées en gris sur le schéma ci-dessous. En jouant avec la trame des poutres et des pannes en bois visibles depuis le hall, la volonté de Tapernoux est bien de venir saisir le lieu dans lequel elle intervient. Le but étant de mettre en valeur l'espace dans sa totalité.



L'œuvre est positionnée de façon précise dans l'espace, elle n'est ni fortuite, ni gratuite. Elle vient dans le hall comme un élément qui partage l'espace dans les deux plans : c'est-à-dire à la fois horizontalement et verticalement. La sculpture se positionne à mi-hauteur de la double hauteur du hall, puis elle est centrée dans l'espace grâce à ses lignes de force périphériques conçues parallèlement aux quatre murs.

Sans Titre est une véritable installation *in situ*, qui est organisée selon les caractéristiques du lieu dans lequel elle se trouve. Elle modifie la vision, la perception du lieu ; cela afin d'interroger ce que l'on voit, de faire s'interroger le spectateur sur le lieu dans lequel il se trouve.

⁶³ Schéma de la structure primaire du hall, document personnel.

Les caractéristiques particulières du hall se voient mis en valeur, avec pour objectif de susciter chez n'importe quel spectateur de nouveaux questionnements face à cet espace. Même si le lieu s'avère familier pour le spectateur, par le biais de son intervention sculpturale la création de l'œuvre *in situ* est tout à fait particulière, puisque le lieu n'est plus uniquement un espace vide par lequel les enfants entrent dans l'école, mais une partie intégrante de l'œuvre.

Le public est amené à interagir avec l'installation, même si cela ne veut pas forcément dire 'toucher' la pièce. Il y a participation, le public pénètre dans le périmètre propre à l'œuvre. Ensuite, libre au spectateur de l'apercevoir ou non, de prendre le temps de l'observation ou non.

La spécificité de cette installation est qu'elle est conçue pour et en fonction d'un lieu particulier : l'œuvre et le lieu ne forment qu'un, il devient très difficile de séparer les deux. En effet *Sans Titre* correspond à un lieu, elle est solidaire de lui et ne peut exister en dehors de lui. Il s'agit d'un système artistique global, dans lequel l'intégration de l'espace architectural dans l'œuvre par l'intervention de la sculpture, de la lumière et de l'expérimentation donne à l'espace un statut particulier.

La disposition des modules dans le hall laisse apparaître un vide périphérique constant assez confortable dont la valeur est similaire sur les quatre côtés. Rappelons que la sculpture placée 'en l'air' presque sur l'ensemble du hall, oblige le spectateur à marcher sous les plaques. Ainsi dans le hall de l'école, le regardeur se retrouve 'dans' la sculpture de Tapernoux, il déambule dans une installation : il est dans « l'espace vital » de la pièce. Il est possible de la parcourir, de l'observer vue de dessous et de l'observer vue de dessus depuis le premier étage.

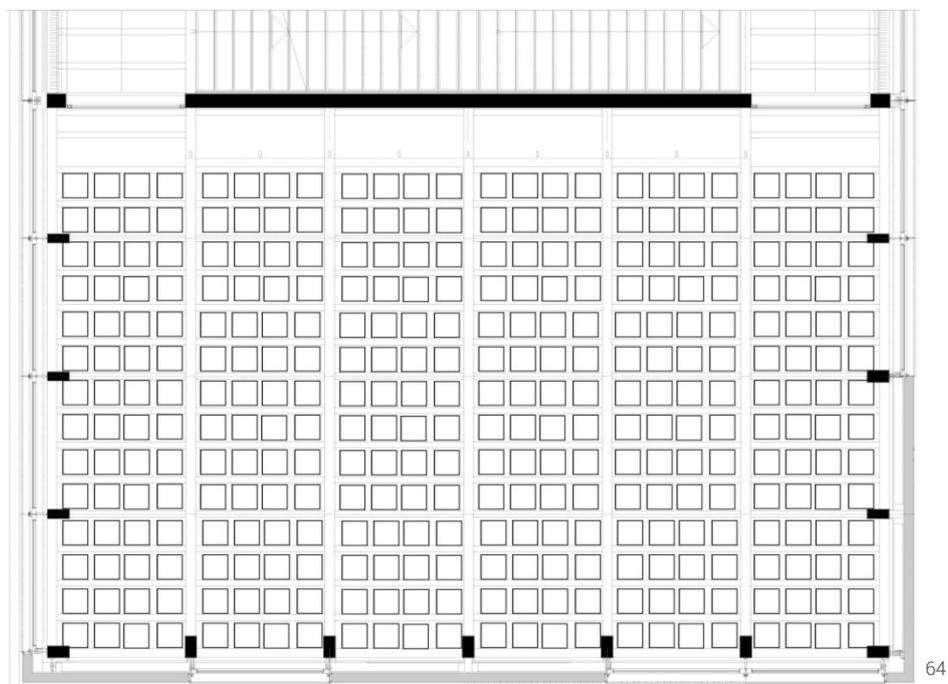
Cette œuvre se démarque des autres travaux de Tapernoux car l'installation se déploie horizontalement, et sur quasiment la totalité de l'espace. Il est intéressant de constater que nombre de ses œuvres se réduisent à de plus petites surfaces, elle n'envahit pas la surface totale d'un espace.

Il résulte que des espaces vides viennent se créer autour des modules d'Altuglas et de miroir. La présence de ces vides est en fait rendue possible par la présence de la matière qui les entoure, mais cela n'est pas pour autant que ces vides ne sont pas pensés, organisés.

Ce ne sont pas des espaces résiduels qui se forment suite à la mise en place de la sculpture, ces espaces vides font partie intégrante de l'œuvre d'art.

L'œuvre est d'ailleurs perceptible grâce aux vides qu'elle vient créer entre les éléments eux même et en laissant une distance importante avec les murs périphériques. Ce sont ces vides, qui sont en fait les éléments déterminants qui permettent de définir son travail comme étant une sculpture. Elle laisse voir ce plafond si important, en ne recouvrant pas l'espace dans sa totalité, en laissant du vide entre les éléments, et aussi en favorisant une majorité de modules translucide.

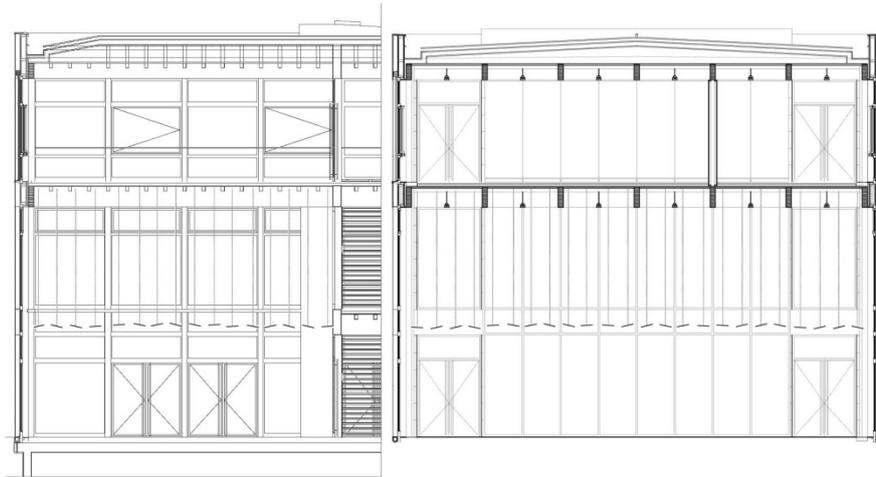
Il est intéressant de se pencher sur le cas où Tapernoux aurait recouvert toute la surface du hall avec les modules. Pour imaginer cette hypothèse, le schéma ci-dessous montre en plan l'emprise des modules sur tout l'espace. Dans cette configuration, trois cent trente-six modules sont nécessaires pour remplir l'espace suivant l'organisation décidée par Tapernoux.



⁶⁴ Projection de module sur tout l'espace, document personnel.

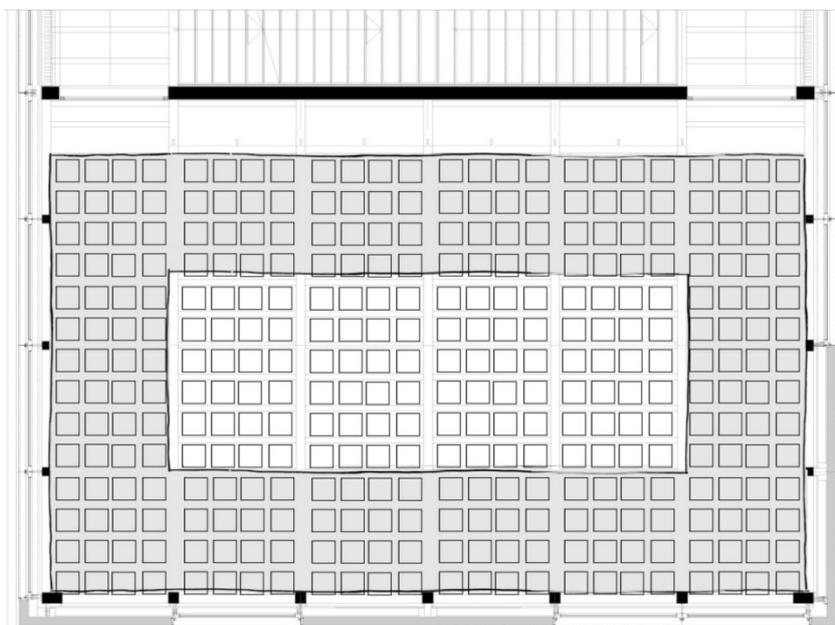
Il semble alors pertinent d'évoquer le sujet de la limite de la sculpture. Parcourir et observer de dessous les modules afin de voir le plafond du hall, en tournant autour des plaques, et en voyant les espaces libres entre les modules, permet de saisir l'épaisseur de la pièce.

Si ces vides n'étaient pas là, et si Tapernoux avait disposé des éléments sur la totalité de la surface du hall, en recouvrant entièrement l'espace de modules carrés, l'intervention aurait pu être perçue comme un simple revêtement : on pourrait imaginer qu'elle n'aurait finalement que juste reconstitué un nouveau plancher ou un faux plafond.



65

On peut considérer qu'en retirant certains éléments, ceux présents sur les quatre rangées les plus proches des murs, cela laisse apparaître une forme géométrique centrée dans l'espace, pouvant se lire comme un rectangle.



66

⁶⁵ Coupe avec des modules sur tout l'espace, document personnel.

C'est bel et bien un choix de ne pas combler la totalité de la surface. Tapernoux a travaillé en fonction de la taille du hall, de ses dimensions formelles, avec pour but de modifier l'espace dans son entier. On s'aperçoit qu'il existe un équilibre entre les volumes pleins et vides, et qu'elle cherche à faire dialoguer sa création avec l'espace.

La faible épaisseur de l'œuvre, équivalent à la hauteur du à l'inclinaison des modules, envahit l'espace du hall, mais l'espace n'est pas semblable à une salle vide. Elle aurait pu l'être si Tapernoux avait choisi de recouvrir totalement le plafond de modules, car la double hauteur du hall en serait dissimulée et l'on ne pourrait la saisir.

Tapernoux, avec *Sans Titre*, fait comprendre au regardeur qu'elle veut, le plus simplement possible, organiser la matière afin que la sculpture devienne un espace. La sculpture apparaît alors comme une surface, et n'est pas un objet autonome autour duquel on se déplace, elle est devenue un espace à appréhender, à parcourir, à jouer avec.

La démarche de Caroline Tapernoux est nécessaire à la définition de la pièce comme étant une sculpture ; sculpture qui n'est donc plus un simple objet suspendu au milieu du hall, mais une installation qui a la « *capacité d'absorber l'espace*⁶⁷ ».

⁶⁶ Mise en valeur des modules non présents, document personnel.

⁶⁷ Teulon Nouailles Bernard, « Jeux de lumière et d'esprit », Magazine l'Art vues, 2004

/ CONCLUSION /

L'étude de *Sans Titre* permet de regarder de plus près certains aspects en sculpture. Comme les points qui admettent la prise de conscience qu'une sculpture peut être étendue à un espace. Ainsi l'œuvre ne fait plus qu'un avec l'espace dans lequel elle se trouve.

Dans le travail de Caroline Tapernoux, une sculpture ne peut pas juste se limiter à l'installation d'un objet simplement donné à voir. Mais au contraire elle peut prendre en compte un lieu dans sa globalité.

A partir du dessin général des architectes qui ont conçu un espace de qualité dans l'école de Veyrier, le travail de Tapernoux tend à se rapprocher de ceux d'artistes minimalistes. Ces derniers ont la volonté d'obtenir un effet maximum avec des matériaux simples. Cela est d'autant plus vrai notamment à propos d'artistes qui s'adaptent à un espace et qui organisent des éléments modulaires aux caractéristiques identiques.

L'insertion d'un objet évanescent, avec une capacité, une faculté de disparaître sans tomber dans un excès de discrétion, de paraître et de réapparaître avec une résonance particulière qui procure une occupation en pointillé de l'espace est tout l'enjeu du travail de Tapernoux.

Avec le choix de « *mettre en avant une plastique entièrement consacrée à la transparence*⁶⁸ », elle expose l'idée qu'une sculpture peut quasiment s'absenter pour réapparaître par la suite : on peut alors qualifier son travail comme une présence discrète.

En disposant des modules sur une partie du hall et en considérant le vide comme une matière, Caroline Tapernoux par ses actes, intervient dans tout l'espace et le modifie physiquement. Le vide est en quelque sorte « solidifié » et il permet à l'espace de se transformer en objet. La perception que l'on peut avoir du lieu une fois à l'intérieur est donc modifiée car la mémoire et l'imagination personnelle du regardeur est mise en éveil.

⁶⁸ Donadio Marie-Pierre, « L'inframince », Tiroir Régional d'Art Contemporain, FRAC Languedoc-Roussillon, 2000.

Les œuvres de Caroline Tapernoux qui ont tendance à s'évaporer dans l'espace, s'inscrivent dans un contexte. Elles ont lieu en présentant l'environnement au spectateur. C'est-à-dire que les œuvres ont la capacité à établir une proximité avec celui-ci.

Concernant *Sans titre*, la proximité au spectateur se fait à partir de l'expérience du corps. Le mouvement, le déplacement combiné au regard, se complètent pour guider le regardeur vers un processus de compréhension de l'espace dans lequel il déambule.

L'expérience pouvant être désignée comme corporelle est également et inévitablement liée à une durée. Cette notion de temporalité est exacerbée avec la mise en valeur de la lumière et de la réflexion. De ce fait, l'expérience est aussi sensible et cela constitue une caractéristique majeure dans le travail de Tapernoux qui inscrit l'installation dans un lieu existant afin de le définir au moyen d'une nouvelle expérience spatiale.

Une installation étendue à l'espace architectural, qui incite un renouvellement de la conscience personnelle en attirant l'attention du spectateur sur le lieu dans lequel il est invité à le pratiquer et à ressentir d'une nouvelle manière les volumes, ne peut qu'intéresser l'architecture.

Entretien avec Caroline Tapernoux.

Propos recueillis par Pierre-Alexandre Marc, le mardi 5 Aout 2014.

Pierre Marc: Quel a été ton parcours, ta formation ?

Caroline Tapernoux : *A 15 ans j'ai observé longuement deux gravures de Rolf Lehmann, un grand peintre, graveur, sculpteur suisse ; et là, j'ai su : je serai peintre. Ça a été une évidence. Dès lors j'ai cessé de voir mes amis et me suis mise à peindre, à chercher. Plus tard, suite à la lecture des « Ecrits » de Malevitch, j'ai refusé de faire les beaux-arts, en rejetant toute forme d'académisme... Et puis, en suivant les préceptes des avant-gardistes russes, j'ai fait l'E.S.D.I, une école de design industriel à Paris. Je me suis installée en tant que free-lance designer et graphiste à Paris. Cela a duré deux ans, puis j'ai tout lâché pour m'installer un peu par hasard à Toulouse et commencer mon travail artistique.*

PM : Peux-tu m'en dire plus sur les « Ecrits » de Malevitch ?

CT : *Un ami m'a offert ce livre en me disant : « tiens, lis-le ». Cette lecture fut un électrochoc. Un tel engagement, sans concession, des propos pouvant être contemporains : cela m'a bouleversée, un écho à mon état d'esprit d'alors. C'est après que je me suis documentée sur sa peinture et le mouvement qu'il a inventé et nommé « suprématisme ». La suprématie de l'art. Le fondement étant de représenter le mouvement dans la peinture, traduire une scène sans formes figuratives mais avec des couleurs et des formes géométriques. Cette quête l'a mené à ce fameux tableau : le carré blanc sur fond blanc.*

PM: Pourrait-on classer ton travail dans un courant artistique en particulier?

CT: *Je ne sais pas trop. Je n'ai pas vraiment de courant, je « marche » à l'instinct, à l'intuition. C'est-à-dire je ne suis jamais dit « Ah tiens j'aime ça, je vais faire ça ». J'ai passée plus de temps dans la vie que dans les livres ...*

PM: Comment s'est faite ta rencontre avec la sculpture ?

CT: *Comme je te l'ai dit c'est une rencontre avec la peinture. Je suis issue de la peinture. Ma préoccupation première était la peinture. Ensuite, durant mes études, j'ai découvert le travail de l'architecte Peter Eisenmann, qui m'a tout de suite fasciné ; (pensive) tout comme Malevitch. C'est l'une des figures du courant de la « déconstruction en architecture ». C'est par cette porte que j'en suis venue à la sculpture. En fin de compte je suis passée de la peinture, aux questionnements de la représentation, à l'architecture avec des questionnements touchant à l'espace, à la conception ; et c'est donc tout naturellement que mon travail artistique s'est inscrit dans la sculpture. Comme quoi !*

PM: Quelles sont tes influences ?

CT: *Je n'en ai pas directement. J'ai eu la chance de grandir parmi des œuvres magnifiques et le discours passionné de mon père les accompagnants. Nous avions des amis artistes. Ça été mon école. Mon influence est plus liée à des émotions, des événements de vie. Il n'y a pas de règles. L'influence c'est ce que je vis. Cela peut être Paul Klee, comme James Turrell ou Fra Angelico, qui me bouleverse énormément ; la puissance silencieuse des œuvres de Richard Serra, les recherches graphiques et numériques de John Maeda, Bill Viola ou Rembrandt, ma première « rencontre ». J'ai d'ailleurs eu un critique d'art un jour qui, face à mon travail me dit : « on oublie les transparences, cela ne parle que de clair-obscur ! ». Comme quoi ! Rembrandt est l'un des maîtres du clair-obscur. Tu vois, il n'y a pas de règle et pas de hasard non plus ...*

PM: Travailles-tu seule ou en équipe ?

CT : *En atelier, seule. Je fais appel à des personnes extérieures en cas de besoins particuliers, que cela soit pour faire des images de présentations, de la rédaction de texte, pour la réalisation de pièces nécessitant des compétences particulières. Pour des grandes installations, je prends des assistants. C'est un peu le problème car parfois tu fais plus de post-production (prises de vues, graphisme etc.) que de la création pure. Je travaille seule, mais j'aimerais bien une équipe. Il faudrait que je la constitue.*

PM: Pour toi, être un artiste, est-ce bousculer les gens afin de provoquer des réactions, des questionnements et des sensations ?

CT : *Non, je ne crois pas que cela valide d'être un artiste ou pas. C'est un choix personnel de chaque démarche artistique. En ce qui me concerne, je ne recherche pas à revendiquer quoi que ce soit, c'est plus un accompagnement, mais effectivement j'ai eu des témoignages émouvants ainsi que de vives réactions émotionnelles. J'ai donc constatée que mon travail peut provoquer cela, mais c'est juste un constat et cela me dépasse ...*

PM: Quels sont tes matériaux de prédilection, ceux avec lesquels tu travailles principalement ?

CT : *Je me suis axée sur des matériaux translucides. Cela peut être le verre, l'Altuglas, moins réfléchissant que le verre ou encore le film polyester. Tout ce qui me donne « à voir » la transparence et du coup qui m'amène à travailler sur l'ombre portée, la réflexion, les réfractions, et la lumière. La réfraction c'est quand ça traverse l'objet et que ça dévie la lumière, alors que la réflexion c'est quand c'est l'image qui est directement réfléchi. Le miroir m'a amenée au verre, et le verre donc à la transparence, et ensuite à l'Altuglas.*

PM: Utilises-tu d'autres médiums que l'Altuglas et le miroir ?

CT: *Oui, la photographie et la résine époxy. Je voulais sortir de ces formes trop construites et aussi trop figées. Je voulais avoir des choses plus aléatoires, moins contrôlées. C'est vrai qu'au départ c'était très construit, mais après ça tend à être moins carré, moins formel, mais la rigueur est toujours la même. La photo, je commence aussi.*

PM: La photo, c'est pour rendre tes pièces ?

CT: *Non, non, c'est un travail différent, mais qui tourne autour de la même problématique. Je cherche l'ombre.*

PM: Y'a-t-il eu un moment précis où tu passes de la réalisation de tableaux, à celle des sculptures in situ ?

CT: *Non, ce n'est pas une question de moment. A un moment donné, je vais faire une série de tableaux, puis on va me commander un projet différent, comme faire des sculptures en extérieur. C'est un va et vient, il n'y a pas de logique.*

PM: Comment travailles-tu ces matériaux, j'entends notamment le miroir et l'Altuglas ?

CT: *Cela dépend du résultat voulu. Pour les sculptures mobiles, je pars de plaques que je découpe, je la ponce et ensuite je poli les tranches. Pour les installations de réflexions, je cherche avec la lumière.*

PM: Le terme de Ready-made peut-il s'appliquer à certaines de tes pièces ?

CT: *Non. Je n'utilise pas – encore – d'éléments déjà manufacturés. Même si dans le travail photographique je pars de blister, il est complètement retravaillé visuellement.*

PM: La lumière semble avoir un rôle majeur dans tes pièces, quel rôle joue-t-elle dans tes œuvres ?

CT: *Elle les anime, les révèle, et elle crée le mouvement. Je la considère comme un matériau à part entière qui va influencer ou pas sur les pièces qui sont conçues pour.*

PM: Quel type de lumière utilises-tu ?

CT: *J'utilise la lumière ambiante, la lumière du jour.*

PM: Et utilises-tu aussi de la lumière artificielle ?

CT: *Oui, des lumières Lambda, de type halogène.*

PM: Travailles-tu la lumière artificielle pour créer un jeu particulier ?

CT: *Pour les installations dans le noir, oui. Je cherche avec la lumière le dessin que je souhaite produire et son emplacement est déterminant. Sinon, non. C'est même cela qui me plaît. Chaque pièce ou tableau est différent selon le dispositif d'éclairage. Il m'est arrivé de redécouvrir des tableaux lors d'expositions. La lumière étant placée différemment que dans mon atelier.*

PM: Tu ne considères pas ton travail comme faisant partie du mouvement du Light-Art du coup ?

CT: *Non, je ne transforme pas la lumière, de la même manière, au sens où elle est utilisée comme un médium. Je pense à James Turrel et ses tableaux, ou encore Dan Flavin, entre autres, qui questionne la couleur avec des tubes de lumières fluorescentes. En ce qui me concerne, la lumière joue un rôle très important mais je parle de lumière ambiante. Elle va faire vivre les pièces, les révéler ou pas. Qu'est ce qui va faire que ça va pouvoir exister, c'est grâce à la lumière, mais seulement la lumière ambiante. Je n'utilise pas des dispositifs particuliers de lumière pour démontrer cela.*

PM: Ce sont les matériaux utilisés qui rendent variable les pièces ?

CT : *Oui, car le verre est plus réfléchissant que l'Altuglas. On le voit très nettement par exemple là (en montrant des pièces dans l'atelier).*

PM: On remarque qu'il y a des effets dus à tes pièces, mais sans ces jeux de reflets, ou sans la lumière, l'œuvre serait-elle moins importante ?

CT : *Pas du tout. Ce n'est pas moins important ou plus important, c'est autre chose et c'est cela que je recherche. C'est une prolongation, il n'y a pas d'échelle de valeur. C'est un tout, entre ce qui est, qui peut être, qui n'est plus ou ce qui est en devenir, c'est toute la démarche de mon travail.*

PM: Maitrises-tu les reflets fabriqués par la lumière ? Veux-tu ou cherches-tu à les maitriser ?

CT : *À part les installations dans le noir où je souhaite un dessin précis, je ne cherche pas à les maîtriser, au contraire... Je sais plus ou moins, avec l'expérience, vers quoi cela va s'orienter mais c'est tout. Justement, je me laisse surprendre. Je suggère et si cela m'échappe visuellement, tant mieux.*

PM: À travers l'utilisation du miroir, peut-on parler de mise en abyme ?

CT : *Au début c'est pour ça que je travaillais le miroir. Je sortais d'une exposition de Takis à la galerie du Jeu de Paume à Paris et j'ai ensuite imaginé des images dans l'espace. A partir de là, j'ai commencé à faire des mobiles en miroir.*

PM: Tu as choisi d'utiliser aussi l'Altuglas, mais l'effet visuel est-il le même ?

CT : *Non, il est moins réfléchissant.*

PM: Quand une personne va voir une projection ou un reflet, est ce qu'elle va assimiler cette partie à l'œuvre ?

CT : *Pas forcément. Surtout si elle est trop loin. Je veux dire que si tu es dans le préau de l'école à Veyrier par exemple, tu ne sais pas d'où ça vient. D'ailleurs des fois moi je suis à l'atelier, je vois des reflets, et même avec Nicolas on s'est dit 'mais ça vient d'où ?' 'Comment il arrive là ?'. Une ou deux fois j'ai cherché un moment. Je n'arrivais pas à comprendre d'où venait cette réflexion. En fait c'était une incidence de choses qui a fait que ça arrivait là. On la cherchait, je disais : « mais d'où peut provenir cette réflexion sur ce mur ?! Mais finalement cela n'a pas d'importance. C est là. »*

PM: Dans le cas où l'on voit juste une seule projection ou un seul reflet, peut-on dire que c'est l'œuvre ?

CT : *Oui, c'est une prolongation, ça fait partie de l'œuvre. A la limite, on pourrait le considérer comme un détail. La projection fait partie de l'œuvre, elle ne pourrait pas exister sans la pièce.*

PM: Il semble y avoir une notion de temporalité dans ton travail, peux-tu m'en dire plus ?

CT : *Il y a une impermanence, c'est le fait qu'elle soit en mouvement. Mes sculptures mobiles sont suspendues de manière à pouvoir évoluer dans l'espace librement, aucun artifice de motorisation et d'éclairage n'y est associé. Ceci afin de permettre une totale imprégnation de son environnement. Elles sont indépendantes et libres de tout mouvement. Qu'est ce qui fait que c'est en mouvement, c'est le déplacement visuel du spectateur et de la lumière. Libre au spectateur de l'apercevoir ou non, un instant, ou alors de prendre le temps de l'observation. D'accorder au temps, sa place à l'observation. Avec les pièces murales, c'est plutôt l'évolution de la lumière journalière qui induit cette notion du temps qui passe. C'est vrai que c'est impermanent et ça l'est parce que le soleil se lève et se couche. Je suis toujours obsédée par le mouvement. Il y a qu'une seule chose de statique : c'est la mort. Là c'est qu'une lutte contre la mort. J'assimile ça à une respiration.*

PM: Les reflets ont-ils pour but de révéler l'espace dans lequel la pièce se trouve ?

CT : *Ils en changent la perception.*

PM: Est-il possible de dire que le support de la pièce est l'architecture qui la reçoit?

CT : *Dans un cas où la pièce est pensée pour un espace précis, oui. L'architecture ne fabrique pas le support, elle est le support. C'est l'espace qui a induit une réflexion menant à une intervention artistique précise. L'espace en devient le réceptacle.*

PM: Peut-on dire qu'il y a un temps de découverte de tes œuvres ?

CT : *Oui, bien sûr. Il y a toujours un temps de découverte dans une œuvre, quelle qu'elle soit et comme mes pièces interagissent avec la lumière ambiante, changeant suivant les saisons, le climat et aussi pour certaines le mouvement, c'est donc sans fin. Une « re-création » à l'infini.*

PM: Dans le cas de la pièce de Veyrier, est-il juste de dire qu'il s'agit d'une œuvre *in situ* ?

CT : *Effectivement oui. C'est l'espace qui a induit cette pièce-là, qui a induit cette forme-là, cette réflexion.*

PM: Peut-on dire que la limite, le cadre de la pièce, c'est le hall de l'école Veyrier, ou la pièce va plus loin que cela ?

CT : *L'espace va délimiter l'intervention « matérielle » de la sculpture mais si les réflexions s'évadent de cette espace, ils font partie intégrante de la sculpture, elle se prolonge au-delà du cadre architectural.*

PM: As-tu une volonté de rendre visible une partie d'un espace en particulier plus qu'un autre ?

CT : *Non, pas particulièrement. Ce sont surtout les ouvertures qui vont influencer sur la forme et le positionnement de la sculpture.*

PM: Dans quel cadre as-tu réalisé la pièce à Veyrier, est-ce une commande, un concours, ou autre chose ? Et pour qui était-ce, et quelle a été la demande qu'on t'ait faite?

CT : *C'est une demande des architectes, Didier Prod'hom et Antoine Ris. Suite à la visite d'une exposition que j'ai faite à Genève, ils m'ont demandé un projet pour le hall d'entrée de l'école qu'ils étaient en train de construire.*

PM: Qu'est ce qui a décidé l'implantation de la pièce ?

CT : *Ce sont les architectes. On leur a demandé de faire une décoration pour le hall d'entrée, ils ont répondu : « nous sommes architectes, pas artistes, alors on va demander à un artiste d'intervenir ». C'était moi.*

PM: Pourquoi as-tu intitulé cette œuvre *Sans Titre* ?

CT : *Parce qu'elle n'en a pas. Donner un titre n'est pas anodin, j'irais même à dire que cela influe sur la perception de la pièce et donc parfois il vaut mieux laisser libre cours à tout un chacun de donner sa propre interprétation. C'est comme les accompagnements sonores, c'est aussi important que l'œuvre que tu présentes.*

PM: Cette œuvre fait-elle partie d'une série ?

CT : *Non.*

PM: Comment a évolué la conception de cette pièce ?

CT : *Ils m'ont fourni une maquette et des plans, et j'ai fait trois propositions différentes. Les deux architectes du projet en ont choisi une qu'ils ont soumise au comité du Fonds de décoration de la commune en question, Veyrier. La proposition a été validée.*

PM: Peut-on parler d'une accumulation pour cette installation ?

CT: *Oui, c'est l'idée. Un même module qui est multiplié et que cette multiplication forme la sculpture. En même temps, de par leurs inclinaisons différentes, les modules deviennent uniques par leurs réflexions respectives.*

PM: Comment as-tu choisi le nombre de modules ; comment s'est arrêté ce choix ?

CT: *Je ne sais plus pourquoi. J'ai sûrement dû me baser sur une trame mais maintenant je ne sais plus laquelle. Je ne l'ai plus en tête. Le choix du nombre résulte plutôt de l'espace qu'il y avait autour.*

PM: Il y a une gradation dans la disposition des matériaux, avec plus de miroir au centre et plus d'altuglas aux extrémités ; Comment as-tu défini cette organisation, ou est-ce un hasard total ?

CT: *Je souhaitais partir sur quelque chose de plus dense au centre et qui petit à petit « s'évapore ». J'avais essayé de faire plus de miroir d'un côté en partant sur du transparent de l'autre, mais ça marchait moins bien.*

PM: Comment as-tu déterminé la proportion entre le miroir et l'Altuglas ? Y a-t-il un sens de lecture, avec un début et une fin ?

CT: *Non, j'ai fait à l'instinct. Il y a une part d'intuition. A un moment donné c'est important de laisser libre court à... si tu veux quelque chose de plus dense, tu cherches, tu vois ce qui peut correspondre le mieux, même si ce n'est pas défini sur une trame. C'était un peu mon problème au départ, c'était tellement construit que finalement ça enlève un peu de quelque chose. Puis c'est destiné à une école enfantine avec des petits de six ans, et je voulais qu'il y ait un aspect ludique. Pour moi ce n'est pas péjoratif. D'ailleurs ils jetaient des ballons dessus, ils trouvaient ça très drôle. Je voulais qu'il y ait cette notion, même si ce n'est pas l'essentiel de la pièce. La donnée humaine est super importante pour moi. Je veux dire sans l'humain, il n'y a rien qui existe. Comme sans le regard, la pièce n'existe pas, sans le déplacement du spectateur il n'y a pas de pièce. C'est l'attention que chacun y apporte et le mouvement. C'est destiné à une école, je voulais aussi que ça les interpelle. D'où aussi l'intervention du miroir. Si tu arrives à les interpeller sur le fait qu'il y ait une œuvre, je trouve ça encore plus sympathique. C'est l'échange qui est important.*

PM: Avec l'utilisation de deux matériaux différents, y a-t-il une subordination des modules entre eux ?

CT: *Non, le miroir de par ses reflets directs, offre plus de densité. L'Altuglas implique plus de légèreté.*

PM: La pièce demande-t-elle un entretien particulier, afin que les effets du temps ne la ternissent pas ?

CT: *Non, aucun entretien particulier. Ces matières plastiques se nettoient avec des chiffons 100% coton afin de limiter les micro-rayures dans le temps. Sinon de l'huile de coude ...*

PM: Y a-t-il un cartel dans le hall, un élément qui signifie qu'il s'agit une œuvre artistique ?

CT: *Oui, ils ont mis une plaque.*

PM: Tu utilises l'effet modulaire dans cette œuvre, avec un format qui se répète et deux matériaux qui semblent s'imbriquer, peux-tu m'en dire plus sur les caractéristiques techniques des éléments? Quelles sont leurs dimensions ? Bougent-ils ?

CT: *Oui, ils bougent, suivant les courants d'air. Ce sont des plaques de 40 X 40 cm, percées au centre, avec un percement en biais pour leurs donner une légère inclinaison. C'est assez précis. Comme je l'ai dit auparavant, le miroir renvoi un reflet précis donc plus dense, l'Altuglas est plus subtil de par sa transparence, pour aller à quelque chose de plus évanescent.*

PM: Comment s'est passée la réalisation de la pièce, as-tu travaillé toute la matière, toutes les faces de chaque module?

CT: *Non, j'ai passé commande à un fabricant qui me les a faits. Et pour cette fois, j'ai demandé à ce qu'ils soient avec le bord poli.*

PM: C'est donc toi qui les a placés un par un sur site ?

CT: *Oui. Une fois les éléments réalisés, je les ai montés sur place, et ce avec l'aide d'un assistant.*

PM: Et c'est toi qui les as percés ?

CT: *Oui, c'est moi qui les ai percés afin d'obtenir l'inclinaison des percements voulue.*

PM: Comment les plaques sont-elles fixées?

CT: *Avec un câble en acier torsadé de 1mm et un petit serre câble situé sous le module. C'est de l'ordre de la maquette.*

PM: L'orientation de chaque module est-elle aléatoire ou non ?

CT: *Oui, complètement. D'ailleurs il y en a que j'ai changé.*

PM: C'est-à-dire que la pièce est amenée à évoluer, une fois le plan réalisé, la pièce n'est pas pour autant définitive ?

CT: *Oui, effectivement. Une fois en place tu t'aperçois que certains ne réagissent pas bien ensemble, du coup tu recomposes. Cela fait partie du processus, compte tenu que ce sont des éléments qui interagissent.*

PM: J'imagine à cause de l'inclinaison...

CT: *Voilà oui, tu ne sais pas comment l'inclinaison va se mettre en place. Donc du coup c'est vraiment sur place que tu remodelés - entre guillemets -, car je ne l'ai pas remodelée pendant trois heures. Mais si quelque chose me choquait, je cherchais un élément là pour le mettre là-bas.*

PM: Tous les modules sont-ils positionnés précisément à la même hauteur ?

CT: *Oui, ils sont tous au même niveau, à trois mètres cinquante du sol.*

PM: Pourquoi avoir mis en place des modules de quarante centimètres, et les avoir organisés par ensemble de quatre ?

CT: *Je pense que c'était basé sur une trame, mais je ne pourrais plus te dire, il faudrait regarder les plans.*

PM: Le fait d'avoir réalisé cette pièce avec un format unique qui se répète, est-ce pour accentuer la notion d'accumulation ?

CT: *Oui. En fait je voulais un nuage. Compte tenu de la hauteur, on est à sept mètres de haut je crois dans le hall ; je suis plus partie sur cette idée, et j'ai cherché comment la transcrire.*

PM: Compte tenu que la pièce est un assemblage de fragments, considères-tu un module comme une œuvre d'art ?

CT : *Non, c'est un tout. C'est l'ensemble qui fait que.*

PM: Comment expliquerais-tu que des éléments transparents puissent prendre autant de place ?

CT : *Parce que c'est une présence, puis il y a les variations de lumière. Le mouvement, toutes ces choses qui font que, sans le vouloir, cela t'accompagne, c'est là, et si tu l'enlèves, le vide se crée. Par exemple, une sculpture comme celle-là (en montrant un mobile suspendu dans l'atelier), elle est très discrète, mais je t'assure, si tu l'enlèves et tu reviens dans l'atelier, tu te dis, là il y a un vide, quelque chose de différent, un manque. C'est une présence. C'est l'essence même de mon travail.*

PM: Cela me fait penser à ce que tu disais précédemment, où ton travail est une lutte contre la mort ; car les notions de présence, de variation et de mouvement définissent quelque part la vie.

CT : *Oui, c'est ça.*

Retranscription de la vidéo de l'interview de Caroline Tapernoux pour la Villa Datris.

Ce sont les écrits de Malevitch dévorés pendant les années de lycées passées en section artistique, qui vont dicter ses choix professionnels et orienter sa pratique artistique.

Lorsque l'on se trouve devant les œuvres de Caroline Tapernoux, on est frappé par leur simplicité, ou plutôt l'aspect essentiel qui caractérise chaque pièce. Pourtant après le premier regard la lecture des œuvres paraît revêtir une expression plus complexe. Ses travaux témoignent d'une recherche d'immatérialité sous laquelle se devine un travail précis.

Diffuse ou découpée, la lumière habite son œuvre. Elle s'accorde subtilement par son déplacement naturel ou artificiel.

Du miroir au verre, du verre au film polyester, du film polyester à la résine, Caroline concentre, diffracte, éparpille la lumière. Les tableaux mobiles ou installations font voler en éclat surface et espace environnant.

Elle répond à de nombreuses commandes, privées et publiques où son sens de l'espace et la profondeur de son œuvre accompagnent remarquablement des architectures contemporaines.

Elle réalise aussi de nombreuses installations dans des lieux sacrés où la spiritualité de son travail se dévoile et magnifie les lieux investis. Comme la chapelle de la salamandre à Nîmes, la chartreuse de Valbonne.

« Qu'est-ce que l'ombre portée et ses réfractions lumineuses mais surtout ce qui est important c'est que l'ombre portée ne soit pas plus un épiphénomène mais l'œuvre elle-même. C'est-à-dire, il n'y a pas d'ombre, il n'y a pas de tableau. Comme il n'y a pas de lumière, il n'y a pas de tableau. Ces deux éléments qui sont essentiels dans la vie du quotidien mais qu'en fait on oublie un peu. C'est tellement naturel et c'est tellement évident que du coup on n'y prête plus tellement attention.

Donc c'était vraiment l'idée pour ces tableaux-là, qui s'intitulent les Hymen. Et évidemment, quand on change le positionnement de la lumière ça va changer les pièces. Ça me plait, car ça les rends complètement autonome. Ils sont complètement attachés à leur environnement ; et ils sont donc toujours différents selon l'environnement. Ce qui me passionne c'est qu'est-ce qu'il se passe dans la transparence, qu'est ce qui est translucide, car on peut penser qu'il ne se passe rien, mais c'est énorme tout ce qu'il s'y passe. » Caroline Tapernoux

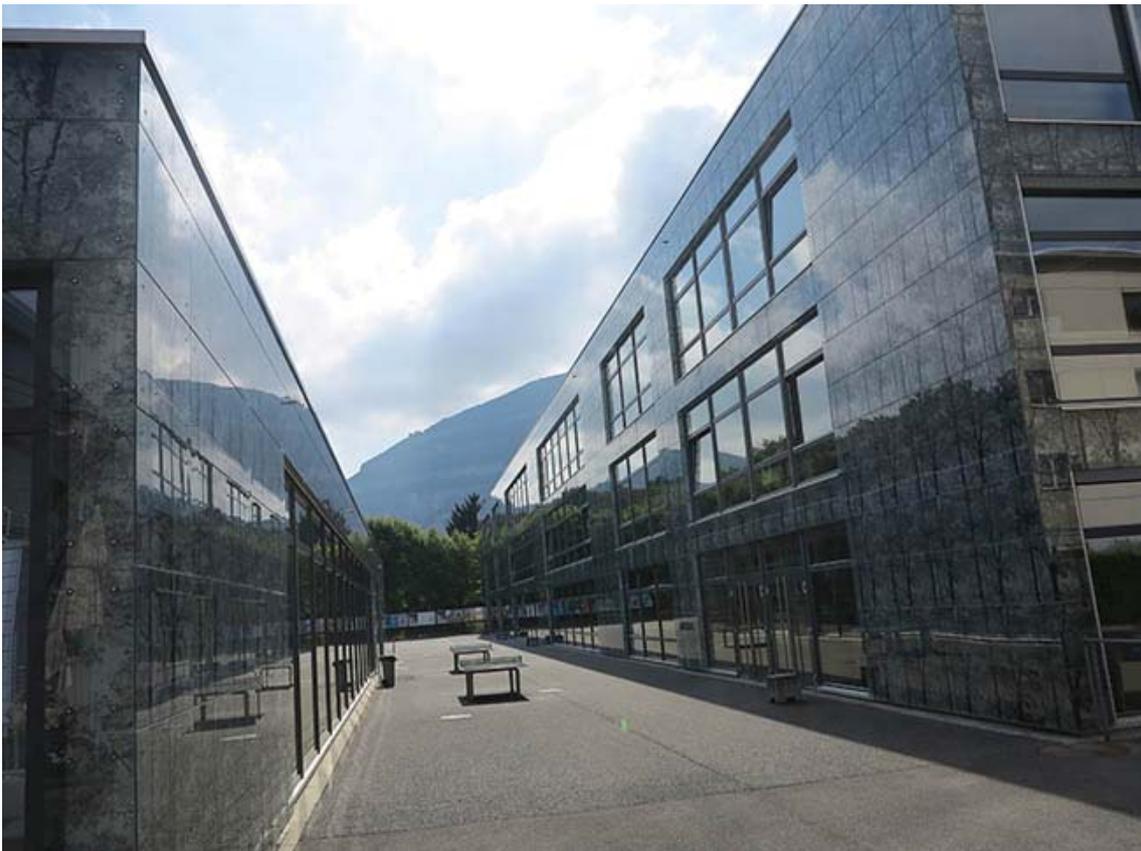
Car c'est bien de la lumière qu'il s'agit, c'est elle qui fait le lien entre les différentes étapes de la vie des œuvres de Caroline Tapernoux qui se faufile entre elles. Elle est projetée ou se réfléchit sur leurs différents matériaux et support. Elle densifie les transparences, assombrit les noirs. C'est encore elle qui fait vibrer le dessin, révèle le peu, le rien, le rend essentiel.

L'artiste fabrique l'objet, la lumière fabrique le dessin, le spectateur fabrique sa propre œuvre. L'impermanence de l'œuvre met en scène un spectacle, une représentation perpétuelle. A chacun de saisir ce rien, qui rendra l'œuvre chaque fois ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. C'est une œuvre puissante et discrète.

L'école primaire de Veyrier.

Contexte géographique :

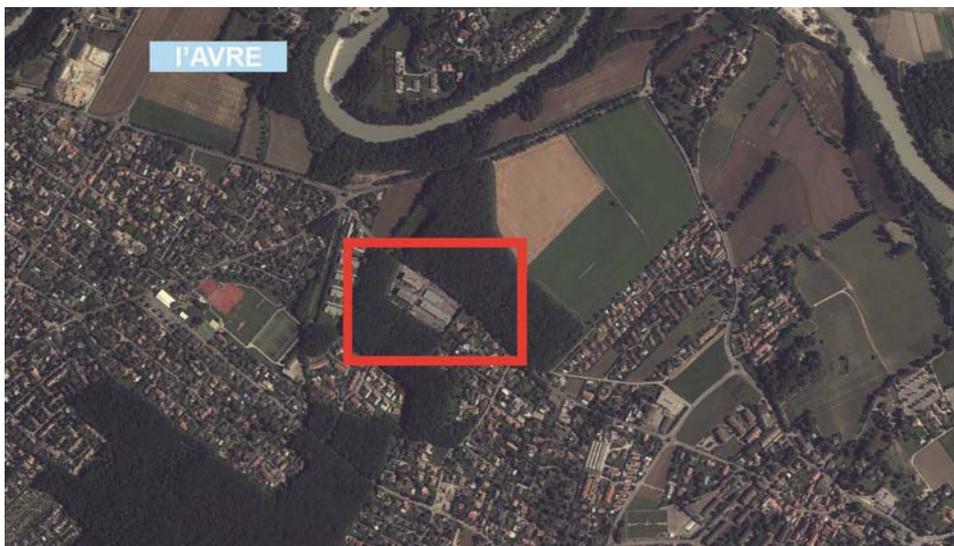
La nouvelle école primaire de Veyrier est un projet qui a commencé à se dessiner dès 1997 ; elle vient compléter alors les équipements publics de la commune qui compte dès lors un troisième groupe scolaire.



En contrebas du versant nord du Mont Salève qui culmine à 1380 mètres, la commune de Veyrier se situe à quelque vingt minutes au sud du centre de Genève, dans la partie romande de la Suisse. Il s'agit d'une commune qui est typique des zones rurales peu urbanisées dont le territoire est principalement structuré par des champs et des forêts qui offrent un cadre de vie calme et agréable à ses habitants. La réalisation d'un nouveau centre scolaire et sportif vient en réponse aux besoins d'une population en constante croissance.



L'école qui se trouve en périphérie de la commune, à l'extérieur du village, est située non loin de l'Avre, une rivière bordée d'importantes surfaces boisées quasiment ininterrompues ; l'école est sur un terrain plat en bordure de la route principale qui fait le lien entre la commune et Genève. La parcelle est entourée d'un côté, par quelques maisons d'habitation individuelles et de l'autre par le bâtiment d'une école privée, l'école Girsas, et d'un immeuble de logements. L'ensemble est dominé par la présence d'un bois qui l'entoure complètement et constitue, avec les montagnes avoisinantes, un des éléments majeurs qui caractérisent la topographie des lieux. Il s'agit d'un véritable univers de nature vierge à l'échelle du territoire genevois. La volonté du maître d'ouvrage était donc d'inscrire l'école comme un lieu contemporain enrichi d'une relation directe à son contexte, où l'éveil de l'enfant à la nature se ferait de façon intime.



Implantation de l'école :

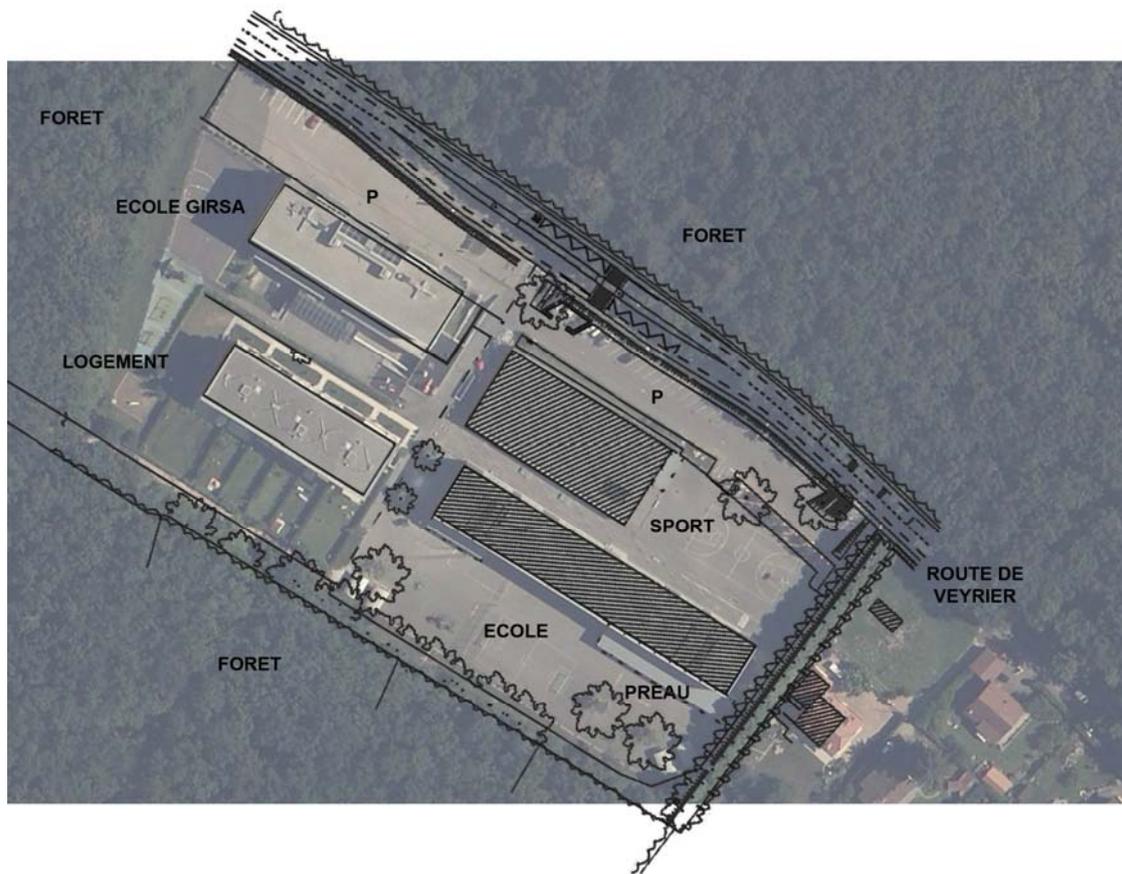


L'implantation du groupe scolaire est définie par deux volumes distincts de même facture disposés en parallèle et manifestant une dynamique spatiale favorisée par leur décalage. Ils sont positionnés au sud de la parcelle.

Le bâtiment le plus imposant est de forme allongé, et regroupe les différentes salles d'enseignement primaire et enfantines, les salles associatives ainsi que les locaux dévolus au personnel et à l'administration de l'école.

C'est une barre imposante et linéaire de trois niveaux qui domine l'ensemble du site. Les classes, réparties selon une trame rigide le long d'un couloir vitré, s'ouvrent d'un côté sur un vaste préau agrémenté par des espaces de jeux et laissé à l'usage des enfants durant les récréations.

Les salles de classe sont massivement orientées sur la lisière de la forêt de telle sorte que l'enseignement soit en constante relation avec la nature. De plus les classes sont vitrées sur toute la hauteur de la salle, du sol jusqu'au plafond, pour intensifier l'interaction entre les enfants et la nature.



Le premier bâtiment que l'on découvre en arrivant sur le site et qui jouxte le parking, est plus court mais plus large que le précédent. Il contient la salle de gymnastique à demi enterrée, la salle de restauration, des espaces de services, des vestiaires et autres locaux techniques. Les deux corps de bâtiments se rejoignent au niveau du premier sous-sol par un corridor permettant un accès direct et abrité. Un espace de sport aménagé, avec un terrain de basket réalisé en enrobés, situé devant l'entrée de la salle de gymnastique articule la transition avec l'entrée du bâtiment d'enseignement.

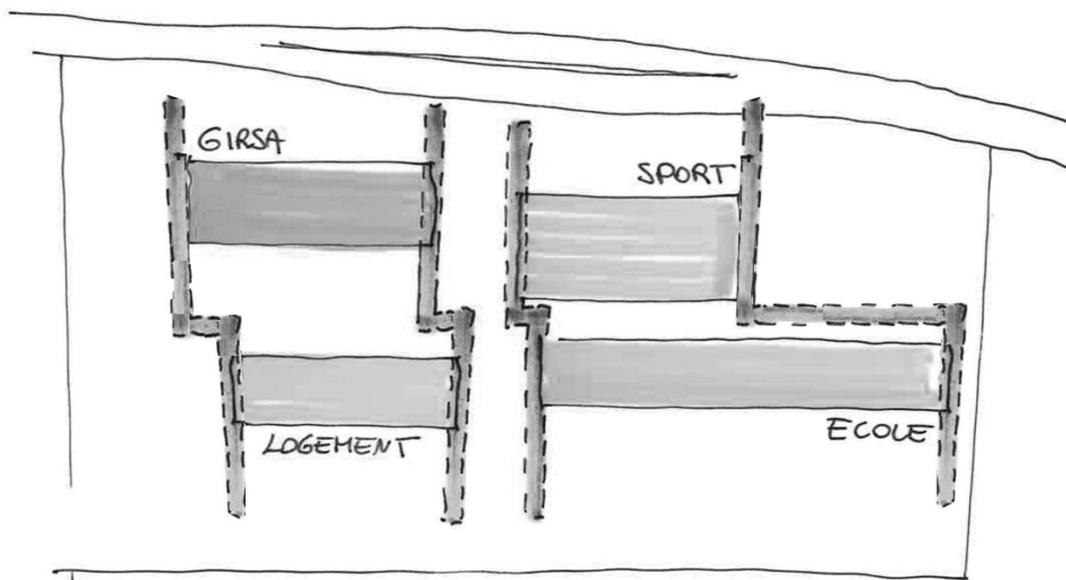
Depuis la route, on perçoit un premier espace extérieur réservé aux divers accès et parcage des automobiles. L'accès principal vers l'école se fait au centre de la parcelle, et mène à un parking bordant la route, organisé en longueur. L'accès dessert également le parking de l'école voisine à droite. L'école Girsas et le bâtiment de logements, tous les deux de forme rectangulaire, occupent le côté nord de la parcelle. Au sud, une rangée d'arbres à feuilles caduques, positionnée sur un talus, vient matérialiser la limite du terrain.

Caractéristiques architecturales :

Le concept du projet exprime une volonté de stratification des différents éléments du programme, et des différents éléments de la structure. Cela permet une lecture claire des parties, dès l'approche de l'école, et une lecture simplifiée du système constructif.

L'orthogonalité est l'autre point important dans la conception du projet ; un dessin géométrique de ses différentes parties, et de ses différents éléments structuraux, trouve son équivalent dans l'implantation orthogonale des bâtiments et contribue à renforcer le caractère institutionnel de l'établissement scolaire.

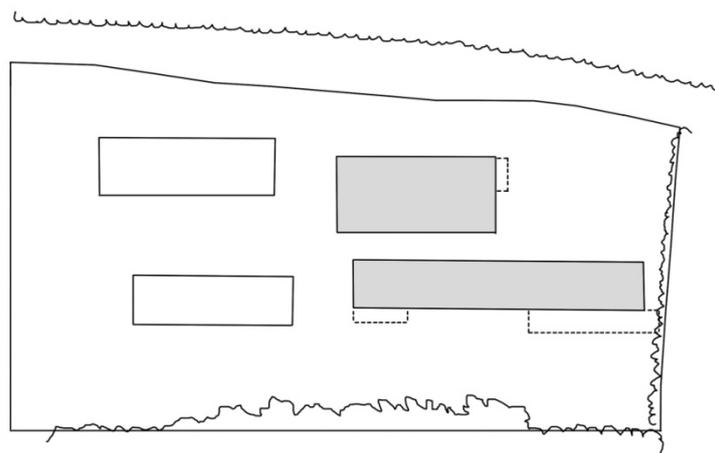
Les façades des deux bâtiments ne sont pas placées dans le même alignement, ce qui crée un certain dynamisme dans la composition d'ensemble. Elles semblent répondre aux façades des bâtiments existants environnants, dont celles-ci sont organisées en quinconce. Les orientations des deux barres tendent à respecter une direction nord/sud, un ordre donné par les deux constructions existantes.



Une autre caractéristique importante de cette réalisation est certainement l'effet esthétique des façades (cf. photo ci-dessous). Des larges baies vitrées inondent de lumière les espaces de l'école, et les parties pleines des façades qui sont revêtues à l'extérieur de plaques de verre sérigraphiées au motif d'arbres sont fixées sur une structure métallique. Cette composition présente sur toute la hauteur des deux bâtiments, et sur toutes les façades, donne à l'ensemble leur sobriété, qui est renforcée par la transparence naturelle du verre et de ses multiples reflets, principalement sur la nature avoisinante.

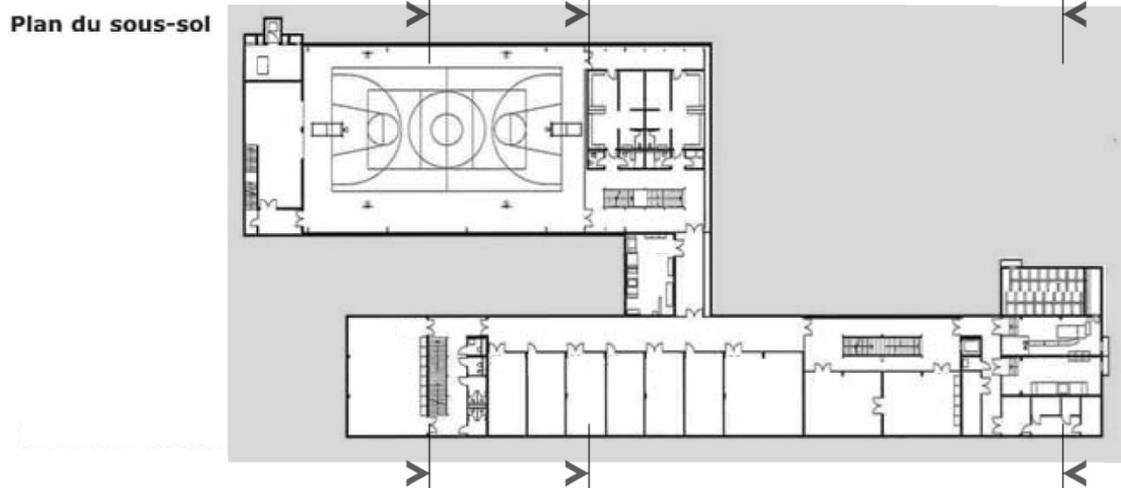


Description des deux volumes :



La disposition des deux corps de bâtiments sur le site subdivise l'espace de la clairière en sous-espaces. Grâce à ce dispositif, les préaux des enfants (cf. pointillés sur le plan ci-dessus)

se trouvent dans une zone intime et protégée, en relation intense avec la forêt. L'espace du côté de la route de Veyrier fait, lui, l'interface entre les accès, les activités publiques et le groupe scolaire. Cette implantation permet de hiérarchiser les fonctions autour des édifices et de définir des environnements pour chaque type d'activité.

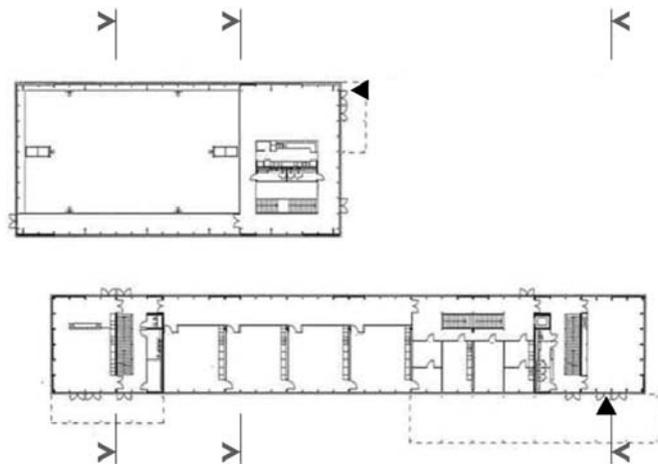


Le bâtiment de la salle de gymnastique a pour dimensions extérieures cinquante-trois mètres de long pour vingt-deux mètres de large, et a une surface d'emprise au sol de mille cent soixante-six mètres carrés. Sa hauteur est de cinq mètres. L'entrée principale se fait au niveau de la façade Sud de l'équipement, laquelle est protégée par un préau désolidarisé du bâti grâce à une structure métallique indépendante.

Au niveau du rez-de-chaussée dans l'espace polyvalent se trouvent le restaurant scolaire, une cuisine, et une coursive s'ouvrant sur le gymnase. Au niveau du premier sous-sol, se retrouvent les vestiaires, et la salle omnisport. Cette dernière a pour dimensions intérieures trente-deux mètres par vingt-et-un, et est organisée sur deux niveaux ; la hauteur sous plafond est de huit mètres.

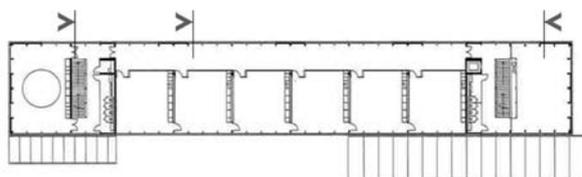
Compte tenu du fait que cet espace est partiellement enterré, ce qui permet de limiter l'impact de l'ensemble sur le site, cette décision prise par les architectes offre un dégagement ou autrement dit une percée visuelle depuis le second bâtiment et notamment pour les salles de classes des niveaux supérieurs, sur la forêt. De par sa localisation, cet édifice offre la possibilité d'une utilisation entièrement autonome du reste du groupe scolaire.

Plan du rez-de-chaussée

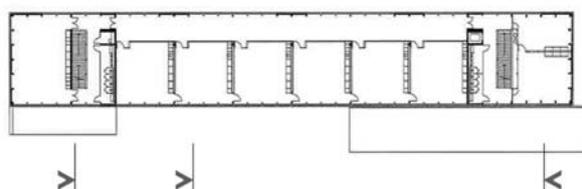


Placée parallèlement au premier bâtiment, l'école proprement dite vient prendre place dans un second temps. Il s'agit de la partie d'enseignement principal, où se trouvent notamment les salles de classe, qui est de forme rectangulaire. On compte quatre classes au rez-de-chaussée, six au premier étage, et de nouveau six au dernier niveau, pour un total de seize classes réparties sur trois étages. La hauteur totale de l'édifice est de douze mètres. Toutes les salles de classe sont similaires, avec des dimensions et des surfaces égales, à savoir huit mètres soixante par neuf mètres cinquante-cinq. Elles communiquent toutes les unes avec les autres, via une porte située le long de la façade, et intégrée dans l'épaisseur de la cloison technique. Afin d'obtenir une transparence totale, et une relation avec les deux forêts, les salles de classe peuvent s'ouvrir sur les circulations, grâce à un système de cloisons amovibles, permettant de bénéficier d'une double orientation et d'une surface plus importante. En configuration normale, une classe dispose d'une surface de quatre-vingt-deux mètres carrés ; cette valeur augmente en décroissant les salles, pour atteindre cent vingt mètres carrés.

Plan du 1^{er} étage



Plan du 2nd étage





Le bâtiment des classes est plus fin que l'autre, avec une largeur de quatorze mètres seulement ; cette dimension reste régulière sur la totalité de l'édifice, qui ne dispose d'aucun décroché, ni d'aucun patio. La longueur totale s'élève à quatre-vingt-six mètres et cinquante centimètres, et l'emprise au sol est de mille deux cent onze mètres carrés.

Les deux corps de bâti sont espacés par un vide, créant une tension qui induit une notion de circulation à cet espace. Le fait que la largeur ne soit pas très importante confère aux deux bâtiments un effet de profondeur plus important, qui accentue du coup la notion d'orthogonalité recherchée par les architectes.

On remarque que les façades Est et Ouest sont parfaitement identiques dans leur traitement et c'est aussi le cas pour les façades Nord et Sud des deux bâtiments. Une différence est à noter, mais elle est très fine dans sa réalisation : des stores métalliques prennent place à chaque baie vitrée dans les salles de classe, le hall et les salles administratives.



Bibliographie.

La quantité limitée de documents référencés ci-dessous s'explique par choix de privilégier l'utilisation d'une source directe. La source principale étant l'entretien avec Caroline Tapernoux.

Ouvrage :

_ **BUREN Daniel**, *Epreuves d'écriture*, Paris, Centre de création industrielle, centre G. Pompidou, 1985.

_ **BUREN Daniel**, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Sens & Tonka, 1999.

_ **LAUTER Rolf**, *Carl Andre, Extraneous Roots*, Frankfurt, Museum fur Moderne Kunst, 1991.

_ **MULLER Lars**, *Felice Varini, Points de vue*, Springer Science & Business media, 2004.

Article :

_ **BARASCUD Marielle**, « Caroline Tapernoux, la lumière mise en scène, mise en ombres », <http://www.carolinetapernoux.fr/fr/textes>, 2012, en ligne sur :

http://www.carolinetapernoux.fr/sites/default/files/pdf/CTapernoux-TexteMBarascud%20FR_1_0.pdf [2014]

_ **BECANOVIC Cécilia**, « Caroline Tapernoux », <http://www.carolinetapernoux.fr/fr/textes>, 1999, en ligne sur :

<http://www.carolinetapernoux.fr/sites/default/files/pdf/Ce%CC%81cilia%20FR.pdf> [2014]

_ **BRUNEL David**, « L'apparence et l'apparition », <http://www.carolinetapernoux.fr/fr/textes>, 2006, en ligne sur : <http://www.carolinetapernoux.fr/sites/default/files/pdf/David-Apparence%20%26%20Apparition%20FR.pdf> [2014].

_ **BRUNEL David**, « Plasticité et créativité chez Caroline Tapernoux », <http://www.carolinetapernoux.fr/fr/textes>, 2009, en ligne sur :

<http://www.carolinetapernoux.fr/sites/default/files/pdf/David-Plasticite%CC%81%20%26%20Cre%CC%81ativite%CC%81%20FR.pdf> [2014].

_ **DONADIO Marie-Pierre**, « L'inframince », <http://www.carolinetapernoux.fr/fr/textes>, 2000, en ligne sur : <http://www.carolinetapernoux.fr/sites/default/files/pdf/MP%20Donadio%20FR.pdf>

_ **TEULON NOUAILLES Bernard**, « Jeux de lumière et d'esprit », <http://www.carolinetapernoux.fr/fr/textes>, 2004, en ligne sur :

<http://www.carolinetapernoux.fr/sites/default/files/pdf/BTN%20FR.pdf> [2014].

Autres sources.

Sites internet :

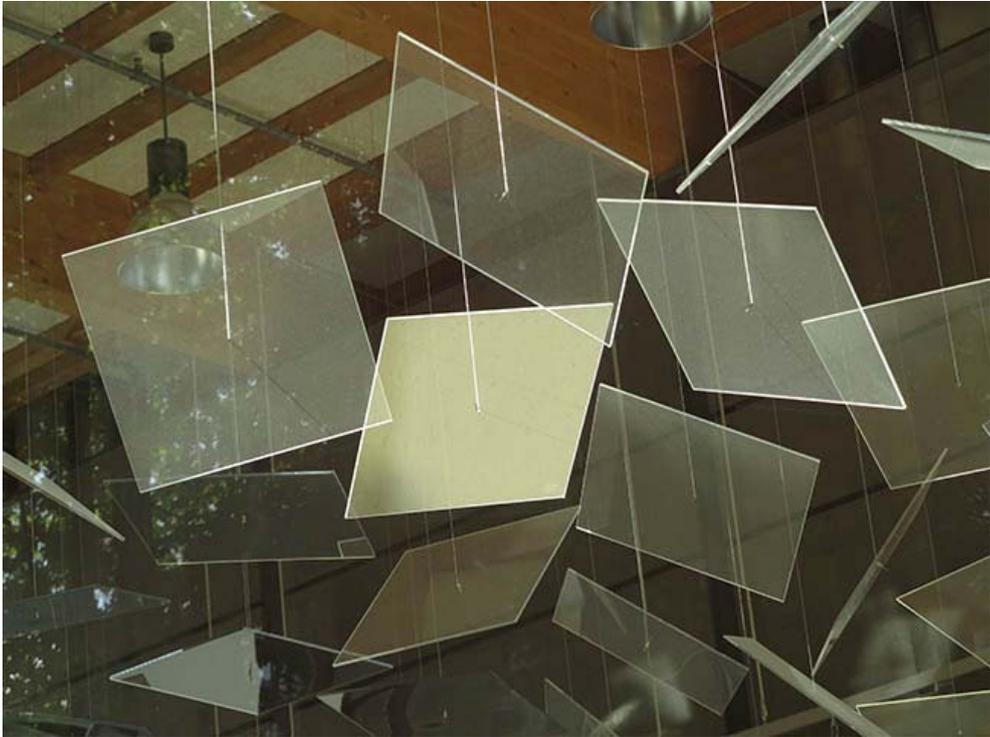
_ TAPERNOUX Caroline, « Travaux / Caroline Tapernoux », <http://www.carolinetapernoux.fr/>

_ ATELIER ICHNOS, « Riz_Chabloz – Architectes Genève », <http://www.ris-chabloz.ch/>

_ Fonds de Décoration de la Commune de Veyrier, « Fonds de Décoration / Veyrier », <http://www.veyrier.ch/culture/fonds-de-decoration/>

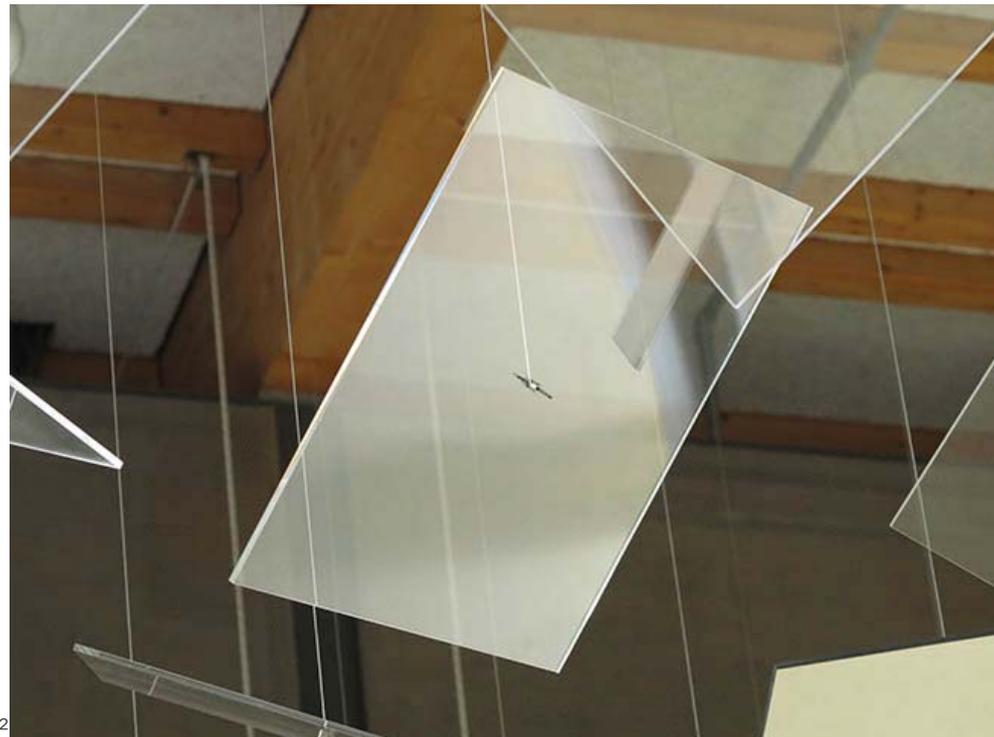
_ Altuglas Arkema, « Les experts du PMMA », <http://www.altuglas.com/fr/>

Photos de *Sans Titre*.









2