

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CATAPLASME COMME PROCÉDÉ D'ENREGISTREMENT SENSIBLE DE
L'ARCHITECTURE HISTORIQUE DANS UNE PRATIQUE DE LA SCULPTURE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN
ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ALEXIA LAFERTÉ COUTU

SEPTEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

L'écriture de ce mémoire débuta lors d'un hiver où la neige ne fût pas timide; s'immisçant dans tous les réceptacles possibles, au creux de la pierre ou de la brique des bâtiments anciens vers lesquels mon attention était tournée, même lors de marches anodines. L'amorce à l'écriture se fit plus particulièrement un jour de grand froid.

REMERCIEMENTS

Claire Savoie, pour nos riches échanges se terminant sur des notes de fraîcheur et d'ouverture, puis pour la finesse de ses commentaires et de son regard critique, m'ayant accompagné tout au long de cette recherche.

Méridith, pour le cataplasme qu'elle façonna sur le poteau de pierre du château d'Arenberg, pour le partage de ses connaissances bergsoniennes, puis pour nos échanges complices qui témoignent de la correspondance de nos approches et de nos intérêts dans nos disciplines respectives (art, philosophie). Geneviève Coutu, pour sa généreuse aide lors d'une intervention au milieu de l'hiver. Louise DeBlois, Paul Coutu, Danielle Laferrière et Charles Coutu, pour leur précieux soutien, sans lequel je n'aurais pu accomplir tout ceci. Maude, pour cette petite roche entre nous.

Myriam Rochon (teinturière et cultivatrice de plantes tinctoriales), et Marc-André Fontaine (artisan du verre), pour la transmission de leur savoir-faire et leur collaboration technique. Pascale Girardin, pour le généreux don d'argile. Alexis Lepage, pour son aide technique en moulage.

Alexandre, pour sa patience bienveillante et son soutien infini, puis pour les fleurs qui continuent d'éclore sur sa terre.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	ii
Liste des figures.....	vi
Résumé.....	vii
Note d'ouverture.....	9
 I	
<i>Sensorialité, intuition, histoire, fragment</i>	12
L'heure bleue	13
Méthodologie et sensorialité	13
Sentiment ancien, mouvement, intuition.....	18
La neige et les ruines.....	24
Idéal pluraliste romantique : grande histoire, petite histoire.....	25
Son du métro	31
 II	
<i>Opalescence du verre, mouvement, spiritualité</i>	33
Height of water during flood of 1886	34
Technique de moulage comme vision du monde en mouvement	35
Apparition versus disparition, opalescence versus transparence	37
Expressionnisme et mouvement d'interpénétration entre corps et matérialité architecturale.....	39
Plomb en or	42
L'aura de Beethoven	45
 III	
<i>Force rédemptrice, énergie, recueillement</i>	46
Vocations rédemptrices de l'Œuvre d'art totale et de l' <i>Einheitskunstwerk</i>	49
Joseph Beuys et l'art total	53
Utopie : échec de l'intention et dessaisissement de la monumentalité.....	55
Retour, réconciliation.....	58
La fonction du cataplasme et le <i>Liber subtilitatum</i> de Hildegarde de Bingen	63
Vertus du thé du labrador.....	67

Action, énergie, recueillement	69
Schützte die Flamme.....	71
Note finale	73
Après-propos	75
Index.....	76
Annexe	78
Laferté-Coutu, A. Laferté-Coutu, M. « Correspondance » dans <i>Publication post-forum :</i> <i>Forum de recherche création édition 2017.</i> 18-24.....	79
Bibliographie.....	105

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Vue d'exposition. <i>Leurs ombres centenaires</i> . Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.....	16
Figure 2 : Cartel d'exposition et plan de salle. <i>Leurs ombres centenaires</i> . Galerie de L'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.....	32
Figure 3 : <i>Maison Shaughnessy : brume suspendue, pluie à venir</i> . Verre coulé. Détail de l'exposition.....	44
Figure 4 : Nettoyage du cataplasme de verre du Château d'Arenberg lors de son démoulage. Arrêts sur image tirés de la vidéo.....	68
Figure 5 : <i>Statue de Poseïdon : neige épaisse</i> . Verre coulé. Vue dans l'atelier (photographie : Manoushka Larouche).....	72
Figure 6 : <i>Château d'Arenberg : temps chauds en vue</i> . Pâte de verre. Vue dans l'atelier (photographie : Manoushka Larouche).....	86
Figure 7 : « Val de Floraison ». Aquarelle et notes sur papier. Architecture Alpine (6e planche) (Taut : 1919).....	87
Figure 8 : <i>Statue de la reine Victoria : oxydes</i> . Verre coulé. Vue dans l'atelier (photographie : Manoushka Larouche).....	88
Figure 9 : <i>Édifice Allan : Height of water during flood of 1886</i> . Verre coulé. Vue dans l'atelier (photographie : Manoushka Larouche).....	89
Figure 10 à 24 : Vues d'exposition. <i>Leurs ombres centenaires</i> . Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.....	90 à 104

RÉSUMÉ

Accompagnant le projet d'exposition *Leurs ombres centenaires* présenté à la Galerie de l'UQÀM (16 mai – 16 juin 2018), ce texte sonde les déploiements sculpturaux et conceptuels du « cataplasme »; procédé que j'ai associé à ma pratique des deux dernières années. Consistant à presser de l'argile fraîche sur la surface de bâtiments et de monuments historiques, ce processus donna naissance à un corpus de 29 *cataplasmes* issus de 16 lieux différents.

Dans le contexte d'une société habitée – plus que jamais – par le mythe de la transparence, je m'aventure ici dans les zones d'ombres, en cherchant à tâtons d'autres rapports à l'histoire, à ses traces et à sa matérialité (d'autres postures aussi). Tout au long de ce mémoire, je développe ma réflexion en alternant entre deux (et parfois trois) voix : soit l'écriture libre issue de mon carnet de notes, l'articulation théorique de concepts et l'observation de mon propre travail. Pour ce faire, je m'appuie notamment sur les écrits du philosophe Henri Bergson, dont les bases de la philosophie reposent sur le contact immédiat du sujet avec la réalité fluide. Ainsi pour évoquer mon rapport au bâtiment et à l'histoire lors des interventions, je réfère à ses réflexions sur l'appréhension du monde par le biais de l'intuition. Mon rapport à la matière, quant à lui, laisse voir une disposition marquée d'une part par le lâcher prise (l'argile, le plâtre puis le verre capturent non seulement des creux et contours mais des particules témoignant des matières rencontrées), et d'autre part par une volonté de conférer une qualité de présence à la matière (en regard de la charge historique qu'elle contient). En me positionnant face à l'obsession de transparence aujourd'hui exponentielle, je prête ainsi au verre la faculté de recueillir les secrets et les traces.

Par ailleurs, je me penche particulièrement sur la notion d'énergie – que je définis en m'appuyant sur la pensée de Joseph Beuys (en parlant de *chaleur*), et sur celle de Hildegarde de Bingen (en parlant de *viriditas*, dans son encyclopédie naturelle – XIIe s.). Dans le dernier chapitre, je retrace l'origine romantique de l'Œuvre d'art totale en faisant valoir sa vocation rédemptrice (Wagner (XIXe s.), Taut (début du XXe s.), Beuys (1960-86)). Ce faisant, je m'intéresse à la volonté des artistes cités à dissoudre les frontières entre les genres, les disciplines et les sphères, ainsi qu'à leur propension à revisiter des éléments de l'histoire pour imaginer de nouveaux mythes pour demain. Associée au concept d'énergie, cette fonction rédemptrice de l'art trouve finalement écho dans mon travail, dans lequel la sculpture devient un moyen prospectif de *prendre contact* avec le monde.

Mots clés : sculpture, énergie, intuition, vecteur, histoire, ombre, rédemption.

Dès le départ, lorsque Bergson aborde l'intuition, il a recours aux images du flou, de l'évanescence, de la vision trouble et fuyante. Ainsi, dès l'introduction de *L'évolution créatrice*, il s'interroge sur l'acquisition d'« une conscience coextensive à la vie et capable, en se retournant brusquement contre la poussée vitale qu'elle sent derrière elle, d'en obtenir une vision intégrale, quoique sans doute évanouissante »^{1, 2}.

¹ Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. (crit. A. François, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2016) p. viii.

² Buydens, M. (2004). La transparence : obsession et métamorphose. *Intermédiatités*, (3), p.76.

NOTE D'OUVERTURE

Au cours des deux dernières années, je me suis adonnée à une pratique sculpturale impliquant des allées et venues entre le terrain (l'espace urbain) et l'atelier. Je propose ici une entrée en matière qui rend compte de ce travail en trois temps, selon les actions déployées : l'intervention (à même l'architecture), le moulage, puis la disposition des sculptures dans l'espace d'exposition.

Dans un premier temps, mon action consiste à entrer en contact avec le bâtiment ou le monument historique en pressant une masse d'argile fraîche sur une de ses parois extérieures. Sont alors recueillies dans l'argile des formes, des fissures, des marques de doigts : capture se faisant toutefois de manière imprécise étant donné la technique employée (l'empreinte par pression implique une altération de la structure de la masse d'argile lors du retrait). Dès lors, j'associe ce procédé à celui du *cataplasme*, thérapeutique ancienne qui consiste à appliquer sur une partie du corps un mélange d'argile et de plantes ayant la propriété d'absorber les toxines en activant la circulation sanguine dans la région affectée. C'est d'ailleurs ce terme – cataplasme – signifiant « sur » et « application », et dérivant du verbe former (lat. *formare*), que j'emploierai pour parler des sculptures résultant de cette prise de contact; action que j'ai répétée en des lieux distincts, et à intervalles irréguliers.

À l'atelier, les cataplasmes sont enrobés de silicone, de plâtre, ou encore sont pressés dans le sable; ce qui constitue les moules dans lesquels le segment architectural réapparaît en positif. Le verre est alors coulé dans ce nouveau réceptacle (de plâtre, de sable), à la manière dont l'argile s'est jadis fusionnée aux pores de la pierre de l'édifice (et à ceux de mes mains). À l'issue de cette série de renversements, le statut de négatif du cataplasme original est retrouvé. Ainsi, les sculptures portent la fois la marque du bâtiment et celle du geste de pression, auxquelles s'ajoutent les traces de coulées du verre ou celles de la dentelle du moule.

Au printemps dernier fut rassemblé un corpus de 29 cataplasmes au sein de l'exposition *Leurs ombres centenaires*³. C'est dans ce contexte que j'envisage pour la première fois la portée de la série, le déploiement de l'ensemble : la logique de disposition des cataplasmes dans l'espace est alors établie en fonction des lieux desquels ils sont issus. Ils sont regroupés sur des surfaces colorées de teintes différentes, celles-ci étant associées à des lieux (et moments) respectifs. Par ailleurs, le titre de chacun des cataplasmes présentés est celui même du bâtiment sur lequel il a été opéré (voir *Figure 2 : Cartel d'exposition et plan de salle*, p.32).

Outre le transfert de formes, de motifs et de marques de doigts dans l'argile, ou le transfert d'une matière à une autre par le biais du moulage (argile/plâtre/verre), je conçois dans ce processus la possibilité d'un transfert d'énergie (passé-matière-sculpteure, objet sculptural-visiteur). Ainsi, j'envisage ces cataplasmes sculpturaux comme étant des vecteurs de passation, ce qui me permet de réfléchir à la question de l'héritage : s'il en est un, de quelle nature est-il?

D'une part, j'adopte dans ce mémoire un mode d'écriture qui veut décortiquer les choses, en alternant entre l'articulation de concepts et l'observation spéculative de mon propre travail. Notons que cette approche, ayant a priori pour but de « saisir » l'objet d'étude, m'amène à souligner le caractère *insaisissable* et mouvant de ce même objet. D'autre part, j'intègre à même le texte de courts récits issus de l'écriture libre adoptée dans mon carnet de notes. Ces récits font état des expériences que j'ai vécues à même le lieu, et que j'ai entrepris de noter dans le détail suite à chaque intervention. En intégrant des extraits dans le corps du texte sans interrompre le fil, je livre ici et là un aperçu de ce qu'implique cette *prise de contact*, action à laquelle je réfère continuellement : c'est aussi l'occasion de rendre compte de la dynamique associative et de l'approche intuitive qui habite mon processus. En faisant entendre deux (et parfois trois) voix, je rends compte de mon travail sur plusieurs registres à la fois; enchevêtrement qui se veut traduire les expériences mul-

³ Galerie de l'UQAM, 16 mai-16 juin 2018.

tiples qu'il implique. De même, les associations entre artistes, compositeurs, théoricien(ne)s et philosophes que j'établis révèlent une manière tentaculaire d'organiser ma pensée (similairement agissante dans le processus de création).

Si ma pratique sculpturale s'ancre dans la tangibilité du réel (à même l'architecture, dans l'espace urbain), mon processus en fait émerger des formes non identifiables, caractérisées par une matérialité trouble. L'opalescence, tout comme l'ombre et l'intuition font partie des figures sur lesquelles je m'appuierai pour développer ma réflexion en regard de la fonction rédemptrice de l'art; cette dernière aspirant à un rapport renouvelé à l'histoire et à sa matérialité.

I

Sensorialité, intuition, histoire, fragment.

L'heure bleue

À mon arrivée, une étrange atmosphère règne sur les parois du bâtiment. La surface de la pierre baignant dans l'ombre semble irradier et changer la luminosité de la rue tout entière. Sur l'une des multiples colonnes ponctuant les fenêtres, une petite section attire mon attention. Les fissures n'y sont pas trop importantes, mais laissent apparaître de l'effritement à la surface. L'argile est fraîche comme du beurre; elle se détache en morceaux que je pétris légèrement avec les paumes, puis que je presse contre la pierre. Un morceau vient se juxter au précédent, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'une masse aux contours sinueux soit formée. Je m'arrête net, dans un coin du motif de pierre taillée en angle.

Un recul, pour observer la masse, puis le bâtiment, tous deux gris-bleus. C'est à ce moment qu'apparaît tout l'intérêt de la chose. *What are you doing*, me demande un passant, aux cheveux blancs comme neige... ce qui vient rompre ma rêverie et me ramène sur la rue Saint-Laurent, face au Monument national.⁴

Méthodologie et sensorialité

En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses, m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes les formes de la sensibilité.⁵

Ma pratique d'intervention sculpturale à même la surface d'architectures historiques implique la répétition d'une même action en des lieux distincts. J'ai donc développé au fil des deux dernières années une méthodologie me permettant de choisir, avec soin, les lieux avec lesquels j'entre en contact. Loin d'être aléatoire, cet angle d'approche est ca-

⁴ Extrait du carnet de notes. 2 novembre 2016.

⁵ Breton, A. (1964). *Nadja*. France : Gallimard. Collection Folio no 73. p.16.

ractérisé à la fois par un travail intuitif et par une disposition dans laquelle la sensorialité est particulièrement sollicitée.

Le processus prend ancrage lors de marches au cours desquelles mon regard est tourné vers les constructions anciennes. Mon attention est alors retenue par des détails de natures diverses, et lors de moments particuliers. Il peut s'agir, entre autres, de la noirceur et de l'effritement des colonnes de pierre aux motifs de feuilles délicats de l'édifice *James Fairie*⁶; de la pierre grise du *Monument national*⁷ qui irradie mystérieusement une lumière bleue sur la rue tout entière; ou encore de l'odeur du gazon longeant les parois de la *Maison Shaughnessy*⁸ et du *CCA*⁹, rappelant celle de la paille fraîchement séchée.

Au retour de ces marches, je m'adonne à de brèves recherches sur le bâtiment ou monument concerné; recherches dans lesquelles je porte attention aux détails, aux faits inusités. Par exemple, j'apprends que l'édifice *James Fairie* a logé un magasin de lampes à l'huile¹⁰ au début des années 1900, ainsi que – vers 1960 – le plus ancien costumier de Montréal; que le *Monument national* était le lieu de rassemblement féministe des « Dames patronnesses de l'Association Saint-Jean-Baptiste »; ou encore, que l'édifice *Ogilvie* a été construit à partir de la façade d'un ancien magasin ayant été transportée sur plus d'un kilomètre. La connaissance de ces particularités historiques puisées dans les écrits se superpose alors aux expériences vécues lors des marches. Au sein d'un cheminement intuitif, mon esprit fait se rencontrer ces couches de l'expérience (théorique et sensible), en accordant une nouvelle charge symbolique au lieu, celle-ci teintée par ma subjectivité. Il me faut parfois faire quelques allers-retours entre l'emplacement physique et celui des écrits avant que mon choix ne se confirme. Ce va-et-vient se fait à intervalles temporels espacés et irréguliers; il n'est pas question de précipiter quoi que ce soit.

⁶ Édifice James Fairie (autre appellation: Édifice Fairy Land). Année de construction : 1869. Situé au 480, rue Saint-François-Xavier, Montréal.

⁷ Monument national. Année de construction : 1891-1893. Situé au 1182 Boulevard Saint-Laurent, Montréal.

⁸ Maison Shaughnessy. Année de construction : 1874. Située au 1923, rue Dorchester, Montréal.

⁹ Centre Canadien d'Architecture. Année de construction : 1979. Situé au 1920 rue de Baile, Montréal.

¹⁰ Le magasin de lampe à l'huile a été ouvert par le propriétaire James Fairie dès la construction du bâtiment.

Lorsque j'entre finalement en contact avec l'architecture d'un lieu, l'action prend la tournure d'un événement. L'expérience haptique qu'implique la pression d'argile sur la surface éveille une conscience sensorielle, tandis que les détails préalablement enregistrés resurgissent à mon esprit. Par ailleurs, mon intervention sculpturale se juxte à l'histoire du lieu qui – quant à elle – renvoie au dépassement de ma propre expérience. J'approche ainsi le bâtiment en activant ma mémoire (par l'expérience subjective du lieu, le passé s'est inscrit dans le présent – celui que je vis). En même temps, je confronte ce qu'il y a d'intangible dans ce bâtiment; c'est-à-dire la nature de sa charge historique, le contexte exact de sa réalisation, et son absolue durée¹¹ – tous trois impossible à saisir¹².

Déjà, dans cette étape cruciale du processus de création, un mouvement est amorcé entre la théorie (recherche dans les écrits historiques) et la pratique (le terrain, l'action). Avec le recul, j'ose croire que ce mouvement est issu d'une disposition ouverte; celle caractérisée, entre autres, par l'attention que je porte vers les détails et par mon rapport étroit avec la sensorialité.¹³ L'articulation de la pensée et de l'action, l'une étant en contact avec l'autre via la disposition qui les traverse toutes deux, génère alors de nouvelles associations. Celles-ci naissent de la rencontre indéterminée et fluide d'éléments de nature diverses : pierre taillée - odeur de paille - épaisseur de neige - sœurs grises, lumière bleue - cheveux blancs du passant - argile - féminisme des années 50, monument - écoulement des stalactites - monarchie anglaise - oxydation du bronze - son du métro, agitation du fleuve - statue - énergie de Beuys, vertus du thé du labrador - colonnes polies - soleil qui chauffe (...). Je reviendrai à la manière dont il est question de circuler entre eux; une approche dont on pourrait ancrer l'origine dans l'idéal pluraliste romantique, et avec la-

¹¹ La durée chez Bergson est définie par « la survivance du passé dans le présent ». En ce sens, elle désigne ici la mobilité pure de ce « bâtiment » (à l'apparence statique), en ce que le passé s'y inscrit en continu, et de manière exponentielle. « Pourtant, il n'y a pas d'état d'âme, si simple soit-il, qui ne change à tout instant, puisqu'il n'y a pas de conscience sans mémoire, pas de continuation d'un état sans l'addition, au sentiment présent, du souvenir des moments passés. En cela consiste la durée. » Réf. Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011). p.24.

¹² ... au sens complexe – ou concret – du terme.

¹³ Cette disposition de l'esprit – autant que celle du corps – influence sans doute le fait que je m'intéresse aux particularités (plutôt qu'à l'ensemble); ceci transparaît dans le choix d'intervenir sur de « petites sections » de l'architecture.

quelle on trouve des correspondances avec les notions d'intuition et de sympathie spirituelle telles que développées par le philosophe Henri Bergson, dans ses ouvrages *Introduction à la métaphysique*¹⁴ et *L'évolution créatrice*¹⁵.



Figure 1: Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

Dans le contexte de l'exposition, le seul indice de ces expériences subjectives et sensorielles est donné au visiteur par les titres, apparaissant sous cette forme : « Monument national : heure bleue »¹⁶. La première partie réfère à l'appellation¹⁷ du bâtiment ou du monument duquel le cataplasme est issu, tandis que la seconde réfère à des détails provenant de mon expérience du lieu, de la recherche dans les écrits historiques, ou encore à des associations (filiations) à des artistes et philosophes – associations libres émergeant, bien souvent, lors des interventions.

Visant à casser l'idée d'inventaire, cette logique est aussi celle qui m'a poussé à regrouper les cataplasmes en fonction de leur provenance (en associant le lieu à une couleur

¹⁴ Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011).

¹⁵ Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. (crit. A. François, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2016).

¹⁶ Voir *Cartel d'exposition et plan de salle*, p.32 de ce document.

¹⁷ Ces appellations officielles sont tirées des fiches historiques répertoriant les bâtiments en question.

particulière). Notamment, les cataplasmes provenant du *Monument national* sont déposés sur une surface de tissu bleu nuit, tandis que les cataplasmes provenant de la *Maison Shaughnessy* et du *CCA* (bâtiments annexés) reposent sur un tissu jaune vibrant. Autre détail analogique : la couleur des yeux de ma sœur Mérédith est très semblable au bleu clair du tissu sur lequel sont déposés les cataplasmes lui étant associés; *Château d'Arenberg*¹⁸ (Leuven, Belgique), *Sparks Building*¹⁹ et *Pattee and Paterno Library*²⁰ (State College, Pennsylvanie).

Alors que le regardeur²¹ appréhende ces formes organiques aux contours sinueux sans pour autant les associer à un bâtiment ou à un monument, leurs titres nous y renvoient en ce qu'ils évoquent la nature double de l'expérience et des lieux respectifs desquels elles sont issues. Ainsi le cartel devient opérant (voire performatif) : l'association entre les titres et les cataplasmes implique que la proposition sculpturale – à l'instar de son déploiement tangible dans l'espace – appelle à une extension, un élargissement de la *chose à voir*. A priori, cette chose appréhendée est la manifestation d'une présence au monde (sensible et subjective); mais aussi – dans ce que l'objet réfère à un bâtiment ou un monument historique – la manifestation d'une multiplicité d'expériences insaisissables. En tout, la posture adoptée (et les choix qui la sous-tendent) se veut générateur d'une vision trouble et fuyante²² des objets « bâtiment », « monument » et « sculpture » (alors que leur caractère inexprimable persiste).

¹⁸ Château d'Arenberg. Année de construction : XIIe siècle. Situé dans le Parc d'Enghien (Leuven, Belgique).

Ce cataplasme a été opéré en 2016 par ma sœur Mérédith, alors étudiante à la maîtrise en philosophie au département de phénoménologie de l'Université KU Leuven (Belgique). À l'automne 2016, je lui faisais parvenir par avion une masse d'argile fraîche, accompagnée d'instructions de « prise d'empreinte d'un bâtiment ». Comme Mérédith le mentionne dans le texte que nous avons co-publié en 2017 pour commémorer cette expérience, elle se sentit alors « investie [dans le projet] en tant qu'observatrice au statut privilégié parce que secrètement participante » (p.84 de ce document).

¹⁹ Sparks Building. Département de philosophie de l'Université Penn State, State College, Pennsylvanie. Année de construction : 1908 - 1918. L'Université quant à elle a été fondée le 22 février 1855 par la « General Assembly of the Commonwealth of Pennsylvania as the Farmer's High School of Pennsylvania ».

²⁰ Pattee Library. Année de construction : 1930. Un étage a été ajouté en 1949, puis l'aile Ouest a été construite en 1962 et aile Est en 1973. Nom actuel : Pattee and Paterno Library.

²¹ Note importante ici; au cours de ce mémoire, lorsque je réfère au « regardeur », je me base sur des commentaires recueillis sur son expérience en regard de mon œuvre. Ainsi, il ne s'agit pas de suppositions de ma part.

²² Ces mots font référence à l'expression qu'utilise le philosophe Henri Bergson dans *Introduction à la métaphysique* (Bergson : 1903), pour parler de l'appréhension du monde par le biais de l'intuition; selon lui, celle-ci nous donne une

Sentiment ancien, mouvement, intuition

Quand le poète d'Annunzio parle de l'ombre, il évoque un sentiment de crépuscule par rapport à l'image que nous donne l'objet.²³

Dans une entrevue radiophonique datant de quelques années²⁴, Giuseppe Penone évoque le « sentiment ancien » qu'il perçoit lorsqu'il est en présence de la sculpture étrusque « L'Ombre du soir »²⁵. Malgré l'impossibilité de reconnaître exactement le contexte dans lequel l'objet ancien a été conçu, il soutient que celui-ci semble mystérieusement conserver le sentiment²⁶ ayant animé la personne qui le façonna; sentiment qui à son tour parviendrait à toucher le regardeur, des milliers d'années plus tard.²⁷ Pour approfondir cette question, Penone suggère qu'il est possible d'adopter une disposition similaire à celle du sculpteur de l'époque lors de la rencontre sensible avec l'objet, en revendiquant que certains rapports sujet/matière sont susceptibles de rester inchangés au cours de 2300 ans d'expérience humaine. Nous pourrions penser, notamment, à la sensation du sculpteur lorsqu'il touche l'argile fraîche, ou encore à la perception des ombres filiformes que produit la lumière directionnelle du soleil couchant (ayant peut-être inspiré la forme longiligne du corps de cette sculpture étrusque – d'où le titre que d'Annunzio lui a accordé). En ce sens, le sentiment ancien – la perception d'une « concentration d'esprit, d'une synthèse d'énergie en un objet minuscule »²⁸ – qu'évoque Penone lors de la discus-

vision trouble et fuyante des choses et de la vie – quoi qu'ayant la faculté de nous en révéler la nature de manière inexprimable. Je développerai sur cette notion davantage plus tard.

²³ Citation de Jean de Loisy, dans *Les regardeurs*. (2013). "L'ombre du soir", sculpture étrusque. [podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/lombre-du-soir-sculpture-etrusque> [Visité le 23 février 2018].

²⁴ *Les regardeurs*. (2013). "L'ombre du soir", sculpture étrusque. [podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/lombre-du-soir-sculpture-etrusque> [Visité le 23 février 2018].

²⁵ Ainsi nommée selon la légende par le poète Gabriele d'Annunzio vers 1903, la sculpture étrusque « L'ombre du soir » date du III^e siècle avant J.-C. et est aujourd'hui conservée au Musée Guarnacci (Italie).

²⁶ Au cours de la discussion, Penone utilise d'abord les mots « une force, une émotion », qu'il remplace plus tard par le mot « sentiment ». Je choisis ici de le ramener au mot employé pour parler de l'ancien ; il n'arrive pas à nommer cette émotion ; le sentiment est ainsi plus global, lié à l'intuition.

²⁷ Penone souligne à ce moment que cette « synthèse de l'esprit, de gestes, de sensations, dans un objet minuscule » est en contraste en partie avec la manifestation de formes, souvent très compliquées, utilisées dans certaines pratiques d'art contemporain, où il « manque cette synthèse, cette précision, cette concentration d'esprit ».

²⁸ *Ibid.*

sion s'apparente à la notion d'aura, que Benjamin définit comme étant « l'apparition d'un lointain, si proche soit-il »²⁹.

D'emblée, nous pourrions dire que le sentiment de correspondance qu'éprouve Penone à l'égard du sculpteur de l'époque est sans doute appuyé par une disposition empathique vis-à-vis de ce que l'objet donne à voir. D'une certaine manière, lorsqu'il observe les empreintes inscrites dans la matière de l'objet, il y *perçoit*³⁰ un mouvement en associant les marques, les creux et les contours aux gestes absents du sculpteur. Ceci laisse donc supposer qu'il a la faculté de transformer les espaces négatifs en mouvements imaginés. Sa posture de sculpteur lui permet, qui plus est, d'envisager ces gestes avec plus de précision, étant donné sa connaissance de la technique du moulage, des propriétés de l'argile, et des outils de façonnage. Ainsi, cette disposition empathique est, entre autres, caractérisée par la capacité du sujet à intégrer l'expérience haptique dans le sens de la vue.

Cette perception de l'objet – comme étant quelque chose de mouvant – se prolonge dans l'idée que l'une des conditions d'apparition de ce mouvement *perçu* serait liée aux types³¹ de gestes ayant été opérés sur la surface et dans la profondeur de la matière; alors que certains gestes parviendraient davantage à laisser percevoir le signe de cette énergie. L'historienne de l'art Sharon Hecker évoque précisément cette particularité en parlant des sculptures de cire du sculpteur Medardo Rosso (1858-1928) :

For years, Rosso had been pursuing Nature, that remnant of live existence within sculpture. He found it in a fluid motion of surfaces, an immediacy

²⁹ Notons ici que Benjamin entrevoit l'aura comme étant menacée d'extinction à l'époque (1935-40) dû à l'industrialisation massive et au développement de techniques de reproductions mécanisées. Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*, Coll. Folio Essais, Paris : Gallimard. (Original publié en 1939) - Chapitre : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ».

³⁰ La formule qui prétend dire qu'il y a perception d'un mouvement alors que celui-ci est en réalité, absent, réfère entre autres à la stimulation du sens haptique dans le sens de la vue (une forme de synesthésie). L'haptique est une notion que Gibson, psychologue américain, désigne comme étant « la sensation qu'a l'individu du monde qui entoure son corps en utilisant son corps », et donc réfère à un sujet se « mouvant » dans le monde, désigne un mouvement, en soi. Étant donné que tout ceci est très distinctif, le mot « percevoir » se présentera souvent en italique au cours de ce chapitre.

³¹ Qu'il y ait geste ne m'apprend rien sur « la nature extraordinaire de l'objet », pour reprendre l'expression de Bergson. « (...) quelle unité, quelle multiplicité, quelle réalité (...) », soulignera-t-il dans *Introduction à la métaphysique* (Bergson : 1903. p.21). Ici, en effet, ce qui importe vraiment, c'est de savoir de quels gestes il s'agit.

of sign that conserved the energy within the rough cast. He interrupted his work before outlining the shape, before complete and finite modulation, and proceeded thence towards an open form that merged with its background.³²

S'inscrivant ainsi dans une longue tradition sculpturale, l'idée qu'il est possible pour le regardeur de percevoir une forme de mouvement (invisible, *apriori*) dans ce qu'une sculpture donne à voir trouvait déjà des ancrages conceptuels dans le traité *Das Problem der Form* datant de 1893. Hildebrand y traçait les contours d'une théorie qui allait ouvrir la voie à une autre forme de sculpture : celle immatérielle et « déconstructive »³³, de Medardo Rosso à Joseph Beuys.

The sculptural materialization does not offer an image as it's presented to perception but the image that has drawn the precise characters from perception which induce the representation of movement. In conclusion, it offers the impression of an instantaneous motion.³⁴

Somme toute, ces « types » de gestes qui confèrent une énergie à la matière et y suggèrent un mouvement sollicitent l'empathie³⁵ du regardeur vis-à-vis de l'objet et des marques de sa fabrication. Par l'observation attentive, le regardeur est appelé à saisir, dans l'immédiat, qu'il y eut là présence d'un sujet *autre* – et mouvant – ailleurs qu'ici et maintenant. De même, ce sentiment de correspondance avec un sujet autre, passant par l'objet, pourrait ultimement donner l'impression au sujet (ici, maintenant) de pouvoir capter sa présence.

Les gestes de pression que j'opère lors du procédé du cataplasme s'inscrivent dans l'argile. Le fait que je ne cherche pas à en atténuer la marque participe, entre autres, à

³² Mola, P. (2007). *Rosso. The Transient Form*, (Exhibition catalogue: Peggy Guggenheim Collection, Venice, 22 September 2007- 6 January 2008 - curated by Paola Mola and Fabio Vittucci), Skira Editore, Milan. p.19.

³³ *Ibid.*

³⁴ Extrait du traité *Das Problem der Form* d'Adolf Hildebrand, Strasbourg, 1893. Traduit par S. Samel Ludovici, Milan, 1949, pp.91-93. Réf. Mola, P. (2007) *Rosso. The Transient Form*, (Exhibition catalogue: Peggy Guggenheim Collection, Venice, 22 September 2007- 6 January 2008 - curated by Paola Mola and Fabio Vittucci), Skira Editore, Milan. p.72.

³⁵ Dans la mesure où cette disposition empathique est, entre autres, caractérisée par la capacité du sujet à intégrer l'expérience haptique au sens de la vue, et de reconnaître dans l'objet les signes de sa fabrication (et les gestes qui l'ont rendu possible).

rendre compte d'une présence au monde, dans la mesure où ces marques de doigts témoignent d'un rapport sensoriel, d'un contact direct avec l'objet. Ainsi, le geste apparaît dans l'objet sculptural de manière encore plus manifeste que dans l'*Ombre du soir* ou que dans les sculptures de Medardo Rosso; ce qui, on peut supposer, pourrait avoir pour effet de décupler le sentiment de correspondance haptique (et empathique) évoqué plus tôt.

De sa rencontre avec l'*Ombre du soir*, Penone entrevoit une correspondance possible entre la disposition du sculpteur et la sienne, dans l'expérience sensible matière/objet – et ce, malgré le temps qui les sépare (2300 ans). Le fait est pourtant que ces dispositions ne seront jamais identiques; elles seront, tout au plus, « semblables »³⁶, ou comme le dit Penone, « comparables ». Selon cette perspective, dans un rapport sujet–objet–sujet (ici et maintenant–objet–IIIe siècle av. J.-C.), l'objet devient en quelque sorte un vecteur, un intermédiaire, un espace de rencontre; révélateur et générateur de mouvement, certes, mais aussi porteur d'un caractère *trouble et fuyant*. En effet, le second sculpteur – aussi empathique soit-il – saisit qu'il ne peut vivre la même expérience, ni être présent de la même manière qu'un sculpteur ayant vécu au IIIe siècle av. J.-C., et qu'il est donc impossible d'appréhender l'objet de la même manière, tout à fait.³⁷ Ainsi, malgré les références mouvantes que lui renvoie l'objet, et le sentiment de pouvoir saisir dans l'immédiat ce qu'il a d'unique, un écart persiste. Je crois que ce sentiment ancien dont parle Penone implique cette prise de conscience. L'écart³⁸ naît de l'impossibilité qu'a le regardeur de

³⁶ « (...) à la façon étrange dont se ressemblent deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne » Réf. Breton, A. (1964). *Nadja*. France : Gallimard. Collection Folio no 73. p.15.

³⁷ Ceci peut renvoyer à la notion de *coprésence* que développe Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1964). En reprenant l'exemple de Paul et Maurice devant un même paysage, Mérédith Laferté-Coutu, docteurante en phénoménologie, souligne : « The shared situation was described as presenting itself to the two friends in different ways. Here, (...) both are co-present before the landscape: "it is the same for the two of us." While perspectives are preserved, Paul and Maurice hold the same landscape in their grasp. (...) is there a coexistence of freedoms that preserves the "with" (same landscape) without homogenizing its moments (Paul and Maurice), preserving the distinctness of perspectives? The Phenomenology of Perception gives a vacillating response to that question. »

Réf. Laferté-Coutu, M. (2018). [Non publié]. *Can We Share the World? Merleau-Ponty on Co-Presence and Being-at-Ease*. p.5.

³⁸ « Cette œuvre est autre que ce qui apparaît, elle témoigne d'un temps unique, à présent perdu, qui ne vous laisse pas en paix, qui entretient l'incertitude ou l'écart par un battement à peine visible, un clin d'œil (comme l'explique Derrida), qui sollicite votre attention par un mouvement interne dont est incapable l'autre genre d'ouvrage, celui qui est dépourvu d'aura, celui qui est inauthentique car figé en lui-même. » Référence en ligne consistant à archiver tout ce qui a trait à Jacques Derrida. Repéré à <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603171138.html>.

reconnaître « exactement » le contexte historique dans lequel l'objet (dans mon cas : bâtiment, sculpture) a été réalisé – alors que le sentiment de pouvoir percevoir son caractère inexprimable persiste. Ici, c'est, entre autres, l'absence d'« exactitude » qui donne un caractère flou au dit sentiment.

La technique du moulage employée dans mon travail ajoute une méta couche au sentiment premier de la *saisie impossible*, sentiment qui devient alors celui de *saisir qu'on ne peut saisir*. À l'instant même où je presse l'argile sur la surface, l'objet (bâtiment) me dit que je ne (le) saisirai pas. D'autant plus, le saisissement qu'il y a là référence à un *ailleurs* – ailleurs partiellement visible dans l'objet – implique aussi que la dimension historique du bâtiment ou du monument (et par extension, du cataplasme qui en sera issu) demeure insaisissable. Le contexte de l'exposition – et les choix conceptuels qui la soutendent – propose quant à lui de faire l'expérience de cet *ailleurs* depuis *l'ici et maintenant*; et ce, entre autres en donnant à voir des sculptures et des dispositifs³⁹ qui éveillent une conscience sensorielle et haptique, tout en renvoyant à un passé (notamment par l'usage des titres).

C'est ici qu'on trouvera des ancrages avec la notion d'intuition telle que développée par Bergson dont les bases de la recherche reposent sur le contact immédiat du sujet avec la réalité fluide. En proposant une méthodologie intuitive de la métaphysique en 1907, Bergson aborde l'intuition telle une manière pour le philosophe de naviguer dans le monde et la vie, avec l'intention ultime d'« obtenir une connaissance intérieure et métaphysique du réel »⁴⁰. En différenciant l'intuition de l'intelligence, Bergson affirme que l'analyse opère sur l'immobile, tandis que l'intuition se place dans la mobilité ou, ce qui revient au même, dans la *durée*. Dans *Introduction à la métaphysique*, il définit

³⁹ La laine, « film coloré » sur lequel les pièces ont été déposées, contribue notamment à éveiller la sensorialité chez le regardeur (tout comme la matérialité des pièces de verre).

⁴⁰ Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011). p.36.

l'intuition comme étant « (...) la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable »⁴¹.

Mais ce qui est proprement elle, ce qui constitue son essence, ne saurait s'apercevoir du dehors, étant intérieur par définition, ni s'exprimer en symboles, étant incommensurable avec toute autre chose. Description, histoire et analyse me laissent ici dans le relatif. Seule, la coïncidence avec la personne même me donnerait l'absolu.⁴²

En me positionnant dans un autre contexte (celui de la création) que celui de Bergson (celui de la philosophie), mon intention n'est pas d'accéder à l'absolu – dans la mesure où je ne tends pas à coïncider *absolument* avec ce que l'objet a d'*unique* (son essence). C'est surtout la nature inexprimable et trouble de l'intuition métaphysique dans le rapport sujet/objet qui m'interpelle, ainsi que la méthode que Bergson suggère pour s'y « rendre ».

Mireille Buydens, philosophe et juriste belge, souligne que lorsque Bergson aborde cette notion, son vocabulaire est imprégné de celui de l'opalescence⁴³ : il inclue « le vague, le nébuleux, l'évanescent » et « la vision au travers d'une vitre dépolie, où l'on ne peut qu'entrevoir des contours fuyants et indéfiniment mouvants »⁴⁴. Elle soutient qu'au contraire de la transparence que produit l'intelligence, l'intuition bergsonienne, suivant l'axe de la matière, pense le continu, sans pourtant fournir de vision claire; tandis que suivant l'axe du temps, elle percevra la durée. Non pas le temps strié, décomposable en particules de temps, en une succession de positions entre deux points, mais le mouvement dans son être propre et insaisissable.⁴⁵

⁴¹ *Ibid.* p.5.

⁴² *Ibid.* p.3.

⁴³ « Aspect, teinte laiteuse, reflets irisés, rappelant ceux de l'opale. (...) Spéc. *Opalescence critique*. Opalescence manifestée par un fluide et qu'on attribue généralement à des fluctuations de densité (Duval 1959). » Opalescence (s.d.) Dans *Dictionnaire CNRTL*. Centre national de ressources textuelles et lexicales. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/opalescence>.

⁴⁴ Buydens, M. (2004). La transparence : obsession et métamorphose. *Intermédialités*, (3). p.76.

⁴⁵ Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011). p.76.

L'intuition – au sens bergsonien du terme – trouve des échos dans le mode d'appréhension que j'adopte dans la création, et ce surtout préalablement à l'acte sculptural. Via un mode ouvert, je me « moule »⁴⁶ à l'objet pour en avoir une vision trouble, quoique mystérieusement⁴⁷ juste. Ainsi, ce que Bergson nomme la « sympathie spirituelle »⁴⁸ traverse le rapport sujet/objet dans mon travail, celui-ci impliquant une série de rencontres : bâtiment – sculpteur, matière – sculpteur, objet sculptural – visiteur...

La neige et les ruines

Au cours de cette brève marche dans l'hiver glacial, j'observe la dynamique de la neige. Recouvrant de manière irrégulière le sol, les rues, les saillies et les interstices, elle transforme la structure de la ville : les contours et les angles s'adoucissent et sa constitution devient plus organique. En simultanément surgissent les phrases d'un texte retrouvé, relu la semaine dernière à la lueur d'une ampoule qui allait mourir quelques jours plus tard. Le passage auquel je pense traite des ruines et de leur propension à éveiller une conscience sensorielle chez celui ou celle qui s'y promène. On dit que dans ce contexte, tous les éléments – morceaux de pierre, de brique, objets, verre cassé, etc. – apparaissent dans un certain désordre (chaos), et que de ce désordre émergent de manière très vive leurs quali-

⁴⁶ Dans le dossier critique de l'édition de 2011 de l'ouvrage *Introduction à la métaphysique*, Frédéric Fruteau de Laclos utilise précisément ce mot en référant aux premières réflexions de Bergson par rapport à l'intuition (que ce dernier nommait à l'époque « l'intelligence vraie »). Il parlera donc de « Cette capacité à se mouler sur la chose, à pratiquer du « sur mesure », loin des « vêtements tout faits et raides. » (...) ». Réf. Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011). p.59.

⁴⁷ L'artiste Sylvie Cotton a introduit la notion de « mystérieuse précision ». C'est à cela que je pense lorsque j'utilise ce mot (« mystérieusement », ou « mystérieux »), en regard de la notion d'intuition chez Bergson et de ce caractère trouble et fuyant nous apparaissant, somme toute, « mystérieusement juste ». Réf. Cotton, S. (2012). *Le feu sacré : la pratique in spiritu*. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité. *ETC*, (96), 40-43.

⁴⁸ Dans *Introduction à la métaphysique*, Bergson utilise d'abord les mots « sympathie intellectuelle »; formule qu'il remplacera plus tard par « sympathie spirituelle » dans *L'évolution créatrice*. La *sympathie spirituelle* ou *auscultation spirituelle*, désigne cette « manière de se placer à l'intérieur de l'objet », et renvoie ici à un mouvement dynamique, que j'associe dans le contexte de mon travail de création à un mouvement *empathique* (sujet/objet). Je reviendrai d'ailleurs à au terme « empathie », en pensant à ce que Bergson entendait par *sympathie spirituelle*.

Empathie : Em- (de *en*, dans), -pathie (de *Pathos*, affect). XX^e siècle. Composé du préfixe grec *em-*, de *en*, « dans », et de *-pathie*, d'après *sympathie*.

Sympathie : Sym- (avec), -pathie (de *pathos*, affect).

tés plastiques, plutôt que leurs statuts d'objets, leurs provenances, ou leurs fonctions respectives.

This encounter with the materiality of things can provoke a sudden awareness of the ways in which we are affectively and sensually alienated from the material world. (...) Modes of comporting the body in the city, moving through smooth space in which the consistent removal of excess matter minimizes disruption and facilitates speedy progress, are confounded among the disorganized materialities of the ruins.⁴⁹

En utilisant les mots *sensorial awareness*, l'auteur du texte réfère à une attention particulière, une disposition portée vers la sensorialité, qui n'est pas (ou peu) sollicitée dans la structure des villes modernes. Aujourd'hui, j'ai la vive impression que l'organicité des ruines éveille une sensibilité similaire à celle que vit la marcheuse que je suis, parcourant la neige épaisse.⁵⁰

Idéal pluraliste romantique : grande histoire, petite histoire

Les éléments constitutifs de l'histoire apparaissent d'abord au chercheur de manière morcelée – dans les trouvailles archéologiques, comme dans les écrits. Prenons l'exemple d'un artefact – registre ouvert où le temps s'inscrit⁵¹ – qui présente une surface dépolie, et des coins arrondis par l'œuvre du temps. Dans ce cas, l'observation de l'objet peut être aussi révélatrice que trompeuse. Malgré le fait que le témoignage historique qu'il constitue puisse être considéré comme étant authentique, ou qu'il soit aujourd'hui possible, par quelque logiciel de reconstitution, de modéliser ce qu'il y a là d'absent, la rencontre du regardeur avec l'objet implique la vision de quelque chose auquel il n'a pas accès, pas véritablement; ceci est dû, d'une part, à sa forme altérée, et de l'autre, au fait qu'il est isolé de son contexte.

⁴⁹ Endensor, T. (2007). Sensing the Ruin. *Senses and society*, 2 (1). p.226-227.

⁵⁰ Extrait du carnet de notes. 15 janvier 2018.

⁵¹ « « Partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit. » (réf. Calkins, *Studies on the Life History of Protozoa*) ». Réf. Didi-hubermann, G. (2008). *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de minuit. p.17.

Similairement, les images et les concepts que nous façonnons à partir des écrits historiques sont évidemment altérés par le fait que ces récits – offerts dans des formes littéraires dont les versions et registres varient – naissent d'une reconstitution d'éléments aux coins arrondis. En reprenant ce que Bergson note à ce sujet, la démarche scientifique de recherche vise à assembler ces éléments en les considérant comme étant les pièces d'un grand casse-tête; casse-tête qui serait déterminé d'avance.⁵² Selon cette perspective qui implique que l'accès à l'Histoire dans sa totalité est la somme de ses récits, l'accès à la totalité ne serait alors possible que dans la mesure où toutes les pièces manquantes venaient à être trouvées. Devant cette impossibilité, la fonction des objets, des artefacts ou des manuscrits, jusqu'alors isolés de leurs contextes, est contextualisée grâce aux liens tissés avec ce qui s'étend autour d'eux, à l'extérieur d'eux; finalement, avec tout ce qui n'est pas d'eux. Le fait de les rassembler selon une logique externe, et de manière quantitative, consiste en une tentative de reconstitution des éléments découverts en une unité cohérente. Alors, les espaces entre les coins arrondis, et ceux plus grands, formés par les morceaux manquants sont considérés comme des lacunes, des vides à la connaissance. Notons ici que le *vide* n'existe que si l'on pense le système comme un tout dont certains éléments sont absents, ou manquants. Dans le quatrième chapitre de *L'évolution créatrice*, Bergson soulignera à ce sujet qu'il n'y a pas d'absence ou de vide sans mémoire⁵³, et que le vide est en fait plein de quelque chose de mouvant⁵⁴. Soit, tout processus de reconstitution s'aventurant à combler ces vides (ex. historiens, scientifiques, etc.) donne accès à une vision globale du monde dans lequel se trouvait l'artefact en question, avec ses propriétés et fonctions particulières. Finalement, la charge historique à laquelle on l'associe grâce à des découvertes connexes, puis l'interprétation que l'on en fait (alors

⁵² C'est ce que Bergson revendique comme étant une démarche adoptant une logique numérique de reconstitution, omettant l'intuition.

⁵³ « En un mot, qu'il s'agisse d'un vide de matière ou d'un vide de conscience, la représentation du vide est toujours une représentation pleine, qui se résout à l'analyse en deux éléments positifs : l'idée, distincte ou confuse, d'une substitution, et le sentiment éprouvé ou imaginé, d'un désir ou d'un regret. » Réf. Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. (crit. A. François, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2016). p.283.

⁵⁴ « (...) l'image du néant (...) est une image pleine de choses, une image qui renferme à la fois celle du sujet et de l'objet, avec, en plus, un saut perpétuel de l'un à l'autre et le refus de jamais se poser définitivement sur l'une d'elles. » *Ibid* p.279.

qu'il se trouve dans un musée d'Histoire, par exemple) contribue à fasciner le regardeur qui lui voue un culte.⁵⁵

Soit, revenons à cette conception de *l'artefact* comme étant un « registre ouvert »⁵⁶, suggérant une continuité en lui-même, pour lui-même. Car ce qui m'intéresse est ce qu'il existe d'inexprimable et d'indéterminé dans la dimension historique d'un objet, d'une matière, d'un artefact ou encore d'un détail puisé dans les écrits. Si l'histoire nous parvient de manière morcelée, je crois que c'est précisément la disposition prise face à ce morcellement qui en influencera l'expérience ou la lecture. Dans la création, je me positionne en pensant ces fragments non pas comme des *éléments de symbole*⁵⁷ d'un tout à reconstituer, mais comme des fragments ouverts, entre lesquels et à l'intérieur desquels il est possible de circuler (sans avoir recours au récit narratif pour combler les vides à tout prix, mais en les considérant comme des *pleins*, polymorphes et fluides).⁵⁸

Selon Olivier Schefer, ce rapport à la totalité abordé selon un mode d'organisation plus libre trouve notamment ancrage dans l'idéal pluraliste romantique; extension du concept de l'Œuvre d'art totale⁵⁹ qu'écrivains et artistes articulent au milieu du XXe siècle en tant

⁵⁵ Nous savons que le culte associé à l'artefact ou à l'œuvre d'art, selon les mots de Walter Benjamin, dépend de « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». L'authenticité qu'on lui attribue est étroitement liée aux notions de durée matérielle et de témoignage historique transmises par l'original. Réf. Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*, Coll. Folio Essais, Paris : Gallimard. (Original publié en 1939) - Chapitre : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p.275.

⁵⁶ ... surtout alors que l'artefact n'a pas encore été « découvert », dans le contexte d'une ruine par exemple.

⁵⁷ Les éléments de symbole sont obtenus par analyse, lorsque l'on méprend un élément pour une « partie constituante ». Par exemple, les lettres ne sont pas les « parties constituantes » d'un poème; si elles sont toutes mélangées puis isolées, il n'est pas possible de reconstituer le poème, même avec ce que j'en sais. Réf. Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclou, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011). p.16.

⁵⁸ Selon Bergson, les vides sont toujours pleins de quelque chose de mouvant. Comme il le soulève dans *L'évolution créatrice* (1941) : « (...) à défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, l'intuition pourra nous faire saisir ce que les données de l'intelligence ont ici d'insuffisant et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter. [...] ». Réf. Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. (crit. A. François, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2016). p.178-179.

Rappelons le type d'associations que je donnais plus tôt en exemple : lumière bleue - cheveux blancs du passant - argile - féminisme des années 50.

⁵⁹ Le *Gesamtkunstwerk* (Œuvre d'art totale) a été introduit par Richard Wagner au milieu du XIXe siècle. À ce sujet, voir le chapitre « Force rédemptrice ».

que formes issues de genres aussi divers que le roman, l'essai, la sociologie, la photographie, etc. Celui-ci développe sur le sujet :

En renonçant à la prétention hégémonique du système à dire le monde, ou à la prétention de l'Œuvre d'art totale wagnérienne à refonder un nouveau mythe, ces figures polymorphes et mobiles de la totalité risquent les détails, les fragments, les singularités, aux dépens de l'harmonie globale.⁶⁰

Tout système hégémonique, qu'on associe à une forme dont les structures mises en place sont apriori immuables, est évidemment mis en tension par une vue singulière à dire le monde. Dans mon travail, la petite histoire rencontre la grande Histoire (celle dont je parlais plus tôt), alors que ma prise de contact avec les architectures anciennes, proche du microévénement, côtoie l'événement historique. L'expérience singulière que je fais apparaître dans les titres – passant par un rapport étroit à la sensorialité et par une attention extrême portée aux détails – fait d'ailleurs écho à la manière dont André Breton aborde le rapport singulier à « l'entité » dans *Nadja*. Cette manière à la fois « précise et imprécise » de dire apparaît notamment alors qu'il soulève que, pour lui, « la lumière des tableaux de Courbet est celle de la place Vendôme à l'heure où la colonne tomba »⁶¹ ou encore, que l'intention de Flaubert avec son livre *Salammbô* était de « donner l'impression de la couleur jaune »⁶², et avec *Madame Bovary* de « faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes »⁶³. Ici, l'entité *texte* s'ouvre de manière indéterminée, car tout à coup définie par les moyens d'une logique d'association libre, liée à une expérience sensorielle subjective du monde. Qui plus est, l'intégration de la dimension temporelle, et de références à des lieux réels (lieux que le sujet fréquente – notamment la place Vendôme), rend le rapport au contenu plus prégnant.

⁶⁰ Schefer, O. (2009). Romantisme et œuvre d'art totale : Variations sur la totalité. *Poésie*, 128-129, (2), 193-210. doi: 10.3917/poesi.128.0193. p. 49.

⁶¹ Breton, A. (1964). *Nadja*. France : Gallimard. Collection Folio no 73. p.14.

⁶² *Ibid* p.13.

⁶³ *Ibid* p. 13-14.

L'esprit fonctionnant par libre association ouvre ainsi l'interprétation de l'entité et de ce qui la compose; il l'« élargit » à la sphère de l'expérience singulière.⁶⁴ Dans tous les cas, ces associations spontanées semblent accueillir l'ambiguïté; elles impliquent de vaciller⁶⁵ entre les principes de *multiplicité* et d'*unicité* de l'expérience et du monde dans un mouvement d'interpénétration.

L'épaisseur de la neige qui recouvre les pieds de la statue de John Young, la lueur du lampadaire qui semble vouloir s'éteindre, l'agitation du fleuve par temps gris, le vent incertain de la rue Saint-François-Xavier, la texture sinueuse du fond de l'air de la Place d'Youville et l'humidité de la pierre de l'édifice Allan sont des détails qui, sans être intrinsèques à l'objet ou au bâtiment, renvoient à un vécu (le mien).

Comme Bergson le mentionne, c'est par le « vécu, le concret »⁶⁶ qu'il est possible de parler d'un rapport variable et mouvant avec le monde. Ainsi, le fait de mettre l'accent sur des détails remarquables, soulevés d'un point de vue subjectif et singulier (via le texte et le statut des sculptures – fragments) souligne qu'il existe un constant renouvellement de l'expérience sensible; jamais vécue de la même manière, mais « comparable »⁶⁷ pour des gens de différentes époques. Issues d'un contexte de création, ces expériences sont finalement les fragments d'un rapport sensible⁶⁸ avec l'histoire (celle qui provient de la construction des bâtiments, ou de leurs fonctions antérieures).

⁶⁴ Dans ce cas-ci, Breton et Flaubert se sont placés, pour parler du tableau et du livre, dans des préoccupations extra-artistiques, extra-littéraires. Ils se sont placés notamment si « près » du livre, qu'ils sont parvenus à effacer les principes qui pourraient les faire ressembler à d'autres (livres) - et même à un livre, tout court.

⁶⁵ Mérédith Laferté-Coutu utilise ce mot pour parler de la réponse de Merleau-Ponty en regard du monde unique/multiple.

⁶⁶ « On reconnaît le réel, le vécu, le concret, à ce qu'il est la variabilité même. » Réf. Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadriga (2011) p.26.

⁶⁷ « Comparable » est le mot qu'utilise Penone pour parler de ce rapport dans : Les regardeurs. (2013). "L'Ombre du soir", sculpture étrusque. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/lombre-du-soir-sculpture-etrusque> [Visité le 23 février 2018].

⁶⁸ Il faut relever ici que le contexte de création rend cette approche distinctive : évidemment, ce contact très physique avec le bâtiment n'est pas une manière convenue d'appréhender l'architecture (qui est de circuler et d'habiter des espaces, entre autres).

Les masses d'argile fraîche subissent de légères déformations lors de leur retrait de la surface. Ainsi, tandis que le cataplasme porte la marque d'une section très spécifique de l'architecture, sa structure s'avère toujours infidèle. Il est alors impossible à raccorder à l'original puisqu'il ne s'emboîte plus parfaitement au bâtiment ou monument sur lequel il a été opéré. En ce sens, le cataplasme est une extension de la surface architecturale jadis rencontrée; et encore, dans une forme fragmentaire. D'une certaine manière, cette façon de traiter l'empreinte correspondrait à une vision romantique du fragment qui, selon Anthony Vidler, implique la possibilité de l'échec, de l'inachèvement – et donc de l'ouverture.⁶⁹ Comme le soulignait Maurice Blanchot à ce sujet, le romantisme invente avec le fragment un « nouvel art », car tel est l'un « des pressentiments les plus hardis du romantisme : la recherche d'une forme nouvelle d'accomplissement qui mobilise – rende mobile – le tout en l'interrompant et par les divers modes de l'interruption »⁷⁰.

Soit, le fait de travailler à partir de fragments non *reconstituables* – je pense non seulement aux cataplasmes, mais aussi au texte (titres) – est un processus qui active la dimension historique d'une architecture en remaniant le récit narratif (et le tout) lui étant associé, pour y insérer une dimension subjective et intuitive. Cette condensation de l'expérience vise à en saisir l'histoire, non seulement au plan de la grande histoire, mais autrement.

C'est en passant par la sensorialité et par l'attention portée vers les détails que j'instaure avec le bâtiment un rapport à l'échelle du corps, une prédisposition allant de pair avec la manière dont j'entre en contact avec ces parois monumentales; de manière sculpturale et performative. Mon geste fait alors « briller⁷¹ » les fragments, tout en faisant valoir le

⁶⁹ « The Work of Art in the Age of its « Mechanical Reproducibility », as Walter Benjamin put it, had the potential not only to be absorbed into the processes of production and consumption but also to resist them, and the fragment with all its implications of the incomplete and the broken, the allegorical and the melancholic, was a powerful ally in such resistance. (...) Where postmodernism differed from modernism, at least in its treatment of the fragment, was in a return to the historicist, nostalgic and romanticized versions of a past, both lost and retrieved through the reassimilation of pieces of history into a present (...) » Réf. Vidler, A. (2000). « Lost in Space: Toba Khedoori's Architectural Fragments » dans *Warped Space : Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass. MIT Press. p.152.

⁷⁰ Blanchot, M. (1969). « L'Athenaeum » dans *L'Entretien infini*, Paris : Galimard. p. 525.

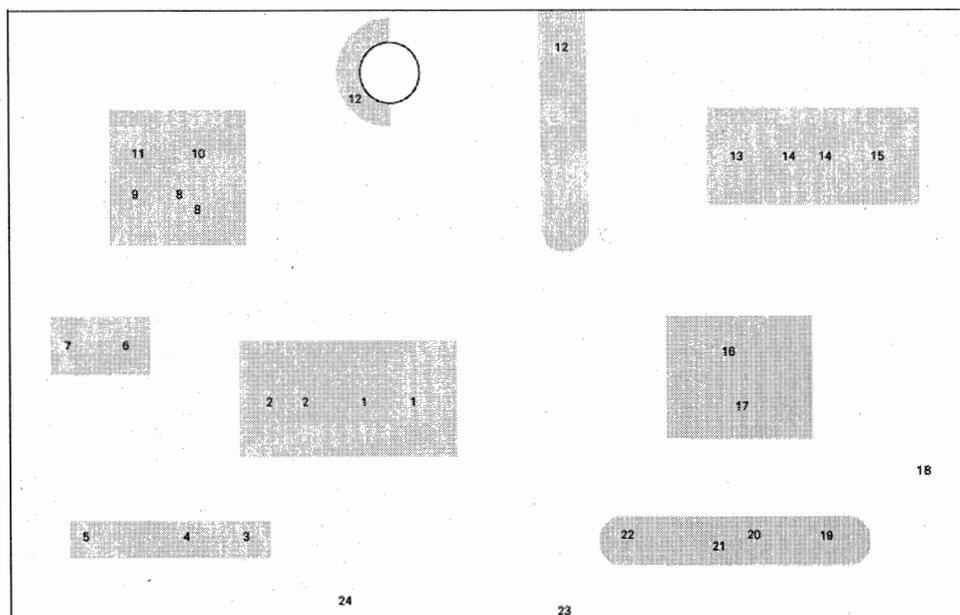
⁷¹ En allemand, le verbe « scheinen », « briller », signifie aussi « apparaître ». « Es scheint » : « ça brille », « ça apparaît ».

mouvement (et les mouvements possibles entre ceux-ci). En renonçant à toute prétention hégémonique, je considère les objets « sculpture », « bâtiment », et « histoire » comme étant inassimilables à une quelconque totalité : ils restent ouverts.

Son du métro

Au conservatoire de musique *Schulich*, je presse une masse d'argile noire sur une colonne de pierre aux formes adoucies par le vent. Celle-ci est située sur le haut d'un palier sous lequel, par la bouche d'aération, on entend passer le métro à chaque dizaine de minutes, et par-dessus lequel des stalactites de glace descendent de la toiture du bâtiment en grandes masses protubérantes. Je me sens englobée, car au centre d'un flux perpétuel : l'eau qui s'écoule de manière régulière sur la barrière de fer produit un son qui berce, alors qu'en simultané, le son du métro s'élève du sol telle une stalagmite invisible.⁷²

⁷² Extrait du carnet de notes. 14 février 2018.



- | | | |
|---|--|--|
| 1 Monument National :
versant sud
Verre coulé | 9 Maison Shaughnessy :
odeur de paille
Verre coulé | 17 Statue de la Reine Victoria :
oxydes
Verre coulé |
| 2 Monument National :
heure bleue
Verre coulé | 10 Maison Shaughnessy :
brume suspendue, pluie à venir
Verre coulé | 18 École de musique Schulich :
futur des cathédrales
Faïence, eau, pigments |
| 3 Pattee and Paterno Library
(Penn State University) :
lueur de lampadaire
Verre coulé | 11 Maison Shaughnessy :
idéisme de Bruno Taut
Verre coulé | 19 Édifice Allan :
poussière durcie
que le vent n'atteint jamais
Verre coulé |
| 4 Sparks Building (département
de philosophie, Penn State
University) :
aura de Beethoven
Verre coulé | 12 Édifice James Fairie :
repli des feuilles sur elles-mêmes
à l'aube du soir
Verre coulé | 20 Édifice Allan :
fraicheur de pierre
Pâte de verre |
| 5 Château d'Arenberg :
temps chauds en vue
Pâte de verre | 13 Ancienne minoterie :
transport de façade sur
un kilomètre
Pâte de verre | 21 Statue de Poseidon :
neige épaisse
Verre coulé, eau |
| 6 Centre d'histoire :
perte de lucarnes en date inconnue
Pâte de verre | 14 Ancienne minoterie :
agitation du fleuve
Verre coulé | 22 Statue de Poseidon :
présence de Beuys
Verre coulé, eau |
| 7 Studio Cormier :
standards Bauhaus
Pâte de verre | 15 Ancienne minoterie :
ce que Tanizaki dit de la laque
des bols japonais
Grès | 23 Édifice Allan :
height of water during
flood of 1886
Verre coulé, laiton |
| 8 CCA :
barque de Phyllis Lambert
Verre coulé | 16 École de musique Schulich :
son du métro
Grès | 24 Ancienne bibliothèque centrale
(Édifice Gaston-Miron) :
vertus du thé du labrador
Grès |

Dispositifs :

Laine teinte à la main, métal

Nuances de bleu - feuilles et pigments d'indigo japonais

Nuances de jaune - fleurs d'anémis (carnomille des teinturiers), feuilles d'indigo japonais (eau de rinçage)

Figure 2 : Cartel d'exposition et plan de salle. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de L'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

II

Opalescence du verre, mouvement, spiritualité.

Height of water during flood of 1886

Février 2018, 16h : édifice Allan, à l'angle du fleuve et de la rue d'Youville. Dans la pierre de la façade octogonale du bâtiment sont gravés les mots « Height of water during flood of 1886 ». Munie de gants bleus, je mélange les parties « A + B » d'un silicone couleur lilas. Sa texture rappelle la gomme à mâcher; celle aux fruits tropicaux que Geneviève mastique. Je recouvre d'abord l'inscription : « Height » (...) « of » (...) « water ». À ce moment, une idée me saisit : isolés de leur contexte, ces trois mots m'évoquent la hausse imminente du niveau des océans, due à la fonte de la calotte glaciaire. En aval, la statue de Poséidon fait office de fontaine, au niveau de la rue. À 16h30, je presse une nouvelle masse de silicone sur le haut de sa tête.

17h : avec ce zéro degré (de température), le silicone n'a toujours pas catalysé. Une petite fille venue le toucher du bout des doigts en modifie légèrement la forme. 18h : la température chute. Après m'être absentée pour une heure, j'apprends qu'un petit garçon passé par là a détaché un morceau de silicone de la tête de Poséidon. 19h : ni l'une ni l'autre de ces masses n'ont catalysé. 22h : l'allée et venue est répétée. Constat : il faudra attendre. 5h du matin, avant le lever du soleil et celui des travailleurs : le cataplasme est finalement retiré de l'inscription. Celui qui recouvre les cheveux de la statue est encore trop malléable. 10h15 : le creux formé à partir du haut de la tête de Poséidon est révélé, laissant réapparaître ses cheveux de bronze, polis par l'agent démoulant du silicone.⁷³

⁷³ Extrait du carnet de notes. 18 au 19 février 2018.

Technique de moulage comme vision du monde en mouvement

La technique du verre coulé consiste à cueillir du verre en fusion à l'aide d'une louche de fonte, pour le verser dans un creux formé par pression dans le sable; il s'agit d'un mélange de bentonite (terre argileuse) et de sable que l'on doit soigneusement humidifier et tamiser, la veille des coulées. Dans ce procédé, il me suffit de faire sécher le cataplasme d'argile réalisé sur le bâtiment; une fois solidifié, il agit comme matrice, comme moule, que je presse cette fois contre le sable – une réminiscence de la pression opérée à même l'architecture. Le retrait de ce cataplasme d'argile laisse quelques nouvelles traces de doigts dans le sable humide : je le fais osciller dans un micromouvement de va-et-vient, puis je le soulève délicatement pour ne pas trop déformer l'empreinte fragile qui s'y est formée, alors que, de la surface, je retire avec précaution la masse encore souple. Cette opération fait réapparaître pour la première fois le segment d'architecture en positif.

Pour éviter que le sable ne cristallise complètement avec le verre lors de la coulée, on peut recouvrir l'empreinte de poudre de graphite; l'application d'une plus grande quantité crée une fine membrane qui sépare le sable du verre, tandis que l'application d'une petite quantité fait en sorte qu'ils fusionnent par endroits (ou totalement).⁷⁴ C'est à ce moment que je coule le verre. Rouge, lumineux, et irradiant une chaleur incroyable, il se faufile dans les interstices de la forme, à la manière d'un miel épais. Immédiatement après la coulée, j'observe les extrémités de la pièce; ses parties fines refroidissent plus vite qu'en son cœur. Dès que certaines régions perdent leur couleur rougeâtre, j'y dirige la flamme lumineuse d'une torche en mouvements circulaires. Ce procédé vise à conserver une chaleur égale dans toutes les épaisseurs de la matière. Lorsque la teinte rouge-orangée se dissipe dans l'ensemble de la pièce, je sais qu'il est temps de la transférer vers le four. À l'aide d'un manche en bois que j'enfonce sous la masse irradiante je soulève la pièce. Enrobée de son tapis de sable, je la transporte jusqu'à l'intérieur du four réglé à 500 degrés Celsius : température à peu près égale à celle de la masse de verre à ce stade. Après

⁷⁴ Dans tous les cas, il est impossible d'en éradiquer les traces; à moins de procéder au polissage des formes à la toute fin du processus.

deux jours de *recuisson*, les cataplasmes de verre sont prêts. Une fois refroidis, je les passe sous un filet d'eau, évacuant les excès de sable de leur surface.

La pâte de verre, quant à elle, implique un processus plus lent basé sur la technique ancienne de la cire perdue. Un mélange de plâtre, de silice et de fibre de verre vient d'abord enrober le double de cire de l'empreinte originale. Puis, grâce à un système de pression de vapeur chaude, la cire est *perdue*, comme on dit, pour laisser place à un vide. Dans un four atteignant 810 degrés Celsius, le verre en fusion coule dans le petit trou d'un pot en terre cuite, puis se faufile dans le creux formé à l'intérieur du moule. La durée de la cuisson varie selon la plus grande distance entre l'extrémité et son cœur.⁷⁵ À sa sortie du four, j'attends que sa température s'ajuste à celle de l'air ambiant, puis je le plonge dans un grand bassin d'eau tiède. Le plâtre affaibli se détache alors facilement; il se dissout en un nuage blanc et opaque. La masse de verre est graduellement révélée, quoique presque indiscernable, car se fondant à la couleur de l'eau. Le vacillement de la pièce dans le bassin provoque des vagues qui délogent les résidus cachés dans les creux de la forme. Quoique nettoyé, le cataplasme laisse seulement passer les couleurs ainsi qu'une lumière très faible. C'est le film de plâtre, transféré du moule, qui lui donne cet aspect opalescent.

Dans l'atelier, j'emploie des gestes continus qui se font en un seul temps : pression, retrait, gâchage du plâtre, coulée, fonte de la cire / pression, retrait, coulée du verre, trempage, démoulage (...). Ces gestes, s'inscrivant dans une certaine tradition sculpturale, ne comprennent toutefois pas les étapes de finition (ajustements ou polissage des formes obtenues). La dentelle du moule de l'*édifice Ogilvie*⁷⁶ et l'intérieur du trou de coulée du *Centre d'histoire de Montréal*⁷⁷ en témoignent. Autrement, tous contiennent des em-

⁷⁵ La cuisson du cataplasme provenant du Château d'Arenberg (Leuven, Belgique) a duré environ une semaine, et celle du cataplasme provenant du Studio Cormier, deux. Les paliers de température sont très importants; il ne faut rien brusquer.

⁷⁶ Édifice Ogilvie (autre appellation : ancienne minoterie Ogilvie). Année de construction : 1890. Situé au 224 Place d'Youville, Montréal.

⁷⁷ Centre d'histoire de Montréal (autre appellation : ancienne caserne centrale). Année de construction : 1903-1904. Situé au 335 Place d'Youville, Montréal.

preintes du geste de la main, et du contact premier, original, avec la structure de l'architecture.

Ainsi, ma disposition sculpturale est caractérisée par une forme de lâcher-prise, autant sur le plan de la forme que sur l'aspect physique qu'adoptent les cataplasmes (le verre porte les traces de ce qu'il a rencontré sur son passage – empreintes et dépôts résiduels que je ne cherche pas à diminuer). Dans le contexte de l'exposition, ceci a d'ailleurs contribué à en confondre plusieurs qui croyaient que le verre avait été coulé directement sur la façade de l'architecture, et que ces « saletés » provenaient de la ville.

Apparition versus disparition, opalescence versus transparence

Dans un essai intitulé *Éloge de l'ombre* (1933), le philosophe japonais Junichiro Tanizaki laisse entendre que la seconde vague d'urbanisation du XXe siècle a enlevé sa profondeur à l'architecture en éradiquant ses coins dits imprécis ou sombres. En faisant valoir les traces et l'aspect bourbeux de la matière – qui stimulent tous les sens et non seulement celui de la vue – il se positionne face à ce qu'il nomme une « débauche de lumière » symptomatique d'un milieu urbain à la fois éblouissant, lisse et dogmatique. L'auteur réfère notamment, en parlant du jade, à une « surface brouillée » dont l'épaisseur est « faite des alluvions lentement déposées du passé lointain de la civilisation chinoise (...) »⁷⁸ :

(...) ne fallait-il pas (...) être des Extrême-Orientaux comme nous-mêmes pour trouver un attrait à ces blocs de pierre, étrangement troubles, qui emprisonnent dans les tréfonds de leur masse des lueurs fuyantes et paresseuses, comme si en eux s'était coagulé un air plusieurs fois centenaire?⁷⁹

En témoignant d'un rapport singulier à la matérialité, Tanizaki suggère que le passé est susceptible de (re)faire surface dans la matière, apparaissant alors au regardeur qui en

⁷⁸ Tanizaki, J. (1933). *Éloge de l'ombre* (R.Sieffert, trad., nouv. éd.). Paris : Verdier (2011). p.31.

⁷⁹ *Ibidem*.

appréhende la profondeur. Qui plus est, il insiste sur le fait que cette manière « d'emprisonner » une lueur, de « coaguler » un air ou de recueillir des alluvions est une qualité menacée de disparaître à l'époque (alors que le mythe de la transparence du XVIII^e siècle, marqué par le mouvement hygiéniste, est ravivé par les architectes modernes du début du XX^e siècle). Voici qui me dispose en sa faveur, et qui révèle la pertinence et l'actualité de sa pensée, aujourd'hui, alors que la société occidentale est habitée plus que jamais par ce mythe. Celui-ci – comme le soulève la juriste et philosophe Mirreille Buydens – opère à l'heure actuelle à la fois dans l'esthétique industrielle (coquilles transparentes d'ordinateurs et d'objets technologiques), dans l'architecture des villes (utilisation du verre et exposition de l'intérieur à l'extérieur), en droit (« suspicion » du secret) et en économie (libre-échange et théorie de la transparence des marchés).⁸⁰

Dotés d'une profondeur grâce aux résidus logés dans l'épaisseur de leur masse, les cataplasmes de *Leurs ombres centenaires* laissent voir, à leur manière, « une transparence brouillée de légers nuages »⁸¹; expression utilisée par Tanizaki lorsqu'il parle du cristal de la province de Ka.i. En faisant valoir « les secrets et les traces »⁸², mon approche sculpturale se veut conférer à la matière une qualité de présence : en renvoyant à un passé, à une histoire, cette particularité matérielle (dépôts résiduels, empreintes) se distingue de celle du verre dans les constructions modernes; parois lisses et absolument transparentes que l'on intègre à l'architecture en pensant à leur faculté de *disparaître* (pour mieux laisser voir)...

⁸⁰ Buydens, M. (2004). La transparence : obsession et métamorphose. *Intermédialités*, (3), 51-77.

⁸¹ Tanizaki, J. (1933). *Éloge de l'ombre* (R.Sieffert, trad., nouv. éd.). Paris : Verdier (2011). p.32.

⁸² Je reprends ici les mots qu'a utilisés Walter Benjamin pour souligner la pauvreté de l'expérience que génère selon lui le verre (qui *éradique les secrets et les traces*). Miller soulève ce point de vue dans : Miller, T. (2017). *Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities*. *Filozofski vestnik, Letnik XXXVIII, Stevilka 1*. p.115.

Expressionnisme et mouvement d'interpénétration entre corps et matérialité architecturale

Bruno Taut, architecte, activiste et auteur, initie en 1919 une correspondance épistolaire nommée « chaîne de verre, chaîne de cristal », et participe à poser les bases d'une vision dans laquelle le verre est synonyme de transformation, de changement social.⁸³ Le Pavillon de verre de Cologne⁸⁴ qu'il réalise en 1914 renvoie à une rédemption prospective, alors qu'il y fait inscrire les mots du poète Paul Schreebart : « Das bunte Glas / Zertört den Haß »⁸⁵ (Le verre coloré / Détruit la haine). En 1919, dans la série d'aquarelles et de textes qu'il livre avec *Architecture Alpine*, une planche intitulée *Val de la floraison* indique : « Le lac ainsi que les pentes brillent la nuit », puis « La lumière qui les traverse crée des effets changeants (...) pour celui qui se déplace dans la vallée entre les panneaux »⁸⁶. Par la stimulation du sens haptique, ces utopies architecturales (aquarelles ou pavillons) supposent d'éveiller chez le sujet une empathie⁸⁷ vis-à-vis de la matière de l'architecture : elles se veulent propres à induire un état altéré de la conscience du sujet, que l'architecte souhaiterait voir se dissoudre « de manière emphatique avec le monde », pour faire « un » avec lui.⁸⁸ Il va donc sans dire que le principe de dissolution imaginé par Taut dépasse celui, purement optique, que le verre suscite : dans les dernières aquarelles de sa publication (*Architecture Alpine*), les utopies⁸⁹ qu'il dessine vont jusqu'à

⁸³ Au début du XXe siècle, plusieurs architectes et artistes associent cette matière à une libération du contexte dogmatique de la ville qui, au cours de la première guerre mondiale puis de la période de l'après-guerre, est considérée matériellement et spirituellement vide.

⁸⁴ Le *Keüln GlasHaus* était constitué d'un dôme kaléidoscopique de verre coloré inspiré de l'architecture gothique.

⁸⁵ Formule tirée de Paul Schreebart, poète et écrivain, qui publie en 1914 un essai intitulé « Glasarchitektur », dans lequel l'apologie du verre contribue à faire voir sa dimension spirituelle. Réf. Miller, T. (2017). *Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities*. Filozofski vestnik, Letnik XXXVIII, Stevilka 1. p.110-111.

⁸⁶ Taut, B. (1919). *Architecture Alpine : en cinq parties et trente dessins*. Paris : Éditions du Linteau (2005). Planche no. 6. (Voir Figure 7, p.87 de ce document.)

⁸⁷ Comme le relève Matthias Schirren, Taut fera des références explicites à la théorie de la perception de Gustav Fechner fondée sur la notion d'empathie. À ce sujet, voir : Schirren, M. (2004). « Empathie und astrale Phatasik » dans *Bruno Taut : Alpine Architektur. Eine Utopie*. Munich : Prestel.

⁸⁸ Non pas dans l'esprit d'exposer l'intérieur à l'extérieur et vice versa, mais dans le rapport phénoménologique et spirituel sujet/objet.

⁸⁹ Ces propositions architecturales sont influencées par le mouvement de la *Cité-Jardin*, un concept théorisé par l'urbaniste britannique Ebenezer Howard à la fin du XIXe siècle.

brouiller les frontières entre la matière de l'architecture, le sujet et le cosmos; unis tous trois en une entité flottante et, supposément, mouvante⁹⁰.

Selon Taut, l'acte de construire est un processus visant l'apport de lumière, et le verre est « lumière en soi ». Résolument moderne si elle est envisagée dans une perspective hygiéniste⁹¹, fonctionnelle et technique, cette idée traduit chez lui une vue expressionniste sur la matérialité architecturale. Sa posture se distingue, notamment, par son traitement de la matière (qui se veut dans l'idée de susciter une forme d'empathie pour celle – ou celui – appréhende sa profondeur). Alors que plusieurs architectes modernes réfèrent à la cathédrale gothique dans la forme⁹², la perspective de Taut semble plus particulièrement correspondre à la singularité du vitrail du Moyen-Âge (jusqu'au XIIIe siècle). Plus épais que le verre moderne, le verre médiéval était coloré dans la masse (et non peint) et translucide (plutôt que transparent). Comme le mentionne l'historienne de l'art Eva Frodl-Kraft, cela implique que la source de lumière se trouvant derrière le vitrail était « dispersée de façon continue par la structure du verre », celui-ci donnant l'impression de « luire lui-même »⁹³. Ce matériau translucide semblant *luire de lui-même* était alors associé au divin⁹⁴, tandis que sa tangibilité était soulignée par son aspect diffus, profond. Notons que la constitution même du verre l'investissait d'une profondeur en faisant ressortir ses qualités intérieures⁹⁵ : jusqu'au XIIIe s., cendres de hêtre, fougères et impuretés provenant du sable de rivière s'y retrouvaient, contribuant à donner au verre un aspect trouble⁹⁶. Ainsi pourrions-nous penser, en se transportant dans une perspective du XIIe siècle, que ces

⁹⁰ Bruno Taut référait à la notion de mouvement perpétuel, en parlant de *Perpetuum mobile*.

⁹¹ Fait référence à la vague hygiéniste en avènement à la fin du XIXe siècle.

⁹² Notamment, le manifeste du Bauhaus, rédigé par Walter Gropius en 1919, est accompagné d'une lithographie du peintre expressionniste Lyonel Feininger dans laquelle une église de verre représente la « cathédrale du futur ».

⁹³ Frodl-Kraft, Eva. (1967) Le vitrail médiéval, technique et esthétique. *Cahiers de civilisation médiévale*, 10 (37). p.1.

⁹⁴ Au Moyen-Âge, on associait la lumière au moins « naturel » et au plus « immatériel » des phénomènes (réf. Otto von Simon). Elle renvoyait ainsi au Divin et à la transcendance (plutôt qu'au rapport charnel que l'on a avec elle).

⁹⁵ Voici ce que j'entends par « qualité de présence ».

⁹⁶ « Tout le verre médiéval jusqu'au XIIIe S. (...) est fondu en partant de matières brutes du pays (en général deux tiers de cendre de hêtre ou de cendre de fougère, et un tiers de sable de rivière). Ceci le distingue, du point de vue chimique et optique, du verre antique (...) et (...) du verre moderne. Cette différence se révèle par une transparence réduite (...) et par une plus grande solubilité dans l'eau, ce qui a pour conséquence que ce verre est fortement sensible aux agents atmosphériques. » Réf. Frodl-Kraft, Eva. (1967) Le vitrail médiéval, technique et esthétique. *Cahiers de civilisation médiévale*, 10 (37). p.2.

parois colorées et translucides faisant office de pont entre le sujet et la Nature, entre le sujet et la lumière (divin), appelaient simultanément à une expérience sensorielle bien incarnée.⁹⁷ Soit, ce duo spiritualité/matérialité se trouve non loin du regard expressionniste sur la matérialité du verre (quoique moderne dans son aspect cristallin), qui suppose qu'une forme d'*intérieurité mouvante* peut transparaître dans la matière et influencer l'appréhension que l'on en fait. Ainsi semble-t-il être question d'interpénétration, celle-ci rendue possible par le mouvement empathique⁹⁸ du sujet à l'égard de la matière de l'architecture.

Cette idée d'interpénétration entre sujet et matérialité architecturale est apparue récemment sous une forme étonnamment concrète avec le pavillon BLUR (2002). Réalisé par le duo d'architectes Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio dans le cadre de l'Exposition nationale suisse, ce *bâtiment* était constitué presque entièrement de vapeur d'eau, pompée en continu à partir du lac Neuchâtel. Alors que la matière de l'architecture entrait en relation avec le corps du visiteur de manière fusionnelle, cette dernière devenait (littéralement) une masse fluide et polymorphe à traverser (non seulement par une opération de l'esprit, mais avec tous les sens) :

'BLUR is not a building, BLUR is a pure atmosphere, water particles suspended in mid-air. The fog is a dynamic, phantom mass, which changes form constantly' (...). The use of water to create an explicitly durational architecture is representative of (...) continuing indifference towards the conventional boundaries between architecture and other artistic disciplines.⁹⁹

La mise en forme du verre en des cataplasmes aux contours sinueux et à l'aspect trouble – qu'on sent minéral et organique – est ce qui lie mon rapport à la matière au point de vue

⁹⁷ Le fait de parler de spiritualité et du rapport à la « sensorialité » est considéré, au Moyen-Âge, comme étant une idée profane. Hildegarde de Bingen aura pourtant une autre vue sur le sujet, au XIIe siècle, envisageant la possibilité de cultiver une spiritualité intégrant à la fois le charnel et le psychique.

⁹⁸ Mot utilisé par Taut. Selon lui, l'*empathie* est de qui permettrait au sujet de coïncider avec cette soi-disant « intérieurité mouvante ».

⁹⁹ Hann, Rachel. (2012). Blurred Architecture: Duration and performance in the work of Diller Scofidio + Renfro, *Performance Research*, 17:5, p.10. doi :[10.1080/13528165.2012.728434](https://doi.org/10.1080/13528165.2012.728434).

expressionniste (intériorité mouvante contenue dans la forme, qualité de présence, spiritualité), plutôt que fonctionnaliste (*form follows function*¹⁰⁰).¹⁰¹ Notons toutefois que si j'investigue le rapport entre le geste sculptural et la matière dont est constituée l'architecture, entre la sensorialité et l'histoire (c'est-à-dire entre le tangible et l'insaisissable), je le fais en pensant à des manières de fluidifier le passage entre l'un et l'autre, et non pas avec le désir de *commémorer* les formes, ou les « contenus ».

Plomb en or

Le Pavillon de 1914 construit par Taut – suite à la demande des grandes compagnies de verre et d'acier pour promouvoir leurs nouvelles matières – est fortement critiqué à l'époque. En contraste avec la pensée de l'architecte¹⁰², Walter Benjamin souligne alors que le verre n'a pas de profondeur, compte tenu de ses propriétés matérielles de transparence; il va même jusqu'à affirmer que les objets de verre ne possèdent pas d'aura.¹⁰³ Ainsi, il n'envisage pas ce matériau comme quelque chose qui puisse « enrichir » une expérience, ou suggérer l'idéale réconciliation entre l'homme et le cosmos; il revendique plutôt la « pauvreté » de l'expérience que le verre suscite, dans laquelle la propriété qu'il a de disparaître signifierait l'abolition des secrets et des traces, et l'exposition de l'intérieur vers l'extérieur; symbole alors de transparence sociale.¹⁰⁴ Dans le contexte d'après-guerre, Benjamin approche les changements de la modernité avec un certain fatalisme – quoique bien ancré sur terre, dans ce que cela comporte d'avantages pour com-

¹⁰⁰ Ce principe a été énoncé en 1896 par l'architecte moderne Louis Sullivan dans son essai « The Tall Office Building Artistically Considered ». Réf. Sullivan, L. (1896). *The Tall Office Building Artistically Considered*. *Lippincott's Magazine*, March 1896.

¹⁰¹ Je fais ce lien en pensant à l'objet sculptural de manière distinctive; c'est à dire comme quelque chose qui peut s'étendre hors des limites de sa propre forme (dépassant ainsi la dichotomie forme-contenu).

¹⁰² Ce que Benjamin reprochait à Taut était d'appliquer ses concepts dans des propositions très structurées, qui ne « dépassaient » pas le cadre architectural - dans le cas du Pavillon de Verre de Cologne, notamment. Plus tard, Taut critiqua ses propres réalisations, en disant que sa manière d'aborder l'utopie n'était pas assez radicale. Des propositions sortant des cadres établis apparaîtront notamment dans les publications « Architecture Alpine » et « Dissolution des villes ».

¹⁰³ Miller, T. (2017). *Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities*. *Filozofski vestnik, Letnik XXXVIII, Stevilka 1*. p.115.

¹⁰⁴ Cette idée était déjà apparue vers le milieu du XIXe siècle au sein du mouvement hygiéniste.

prendre la gravité de l'heure et les enjeux de l'époque; déclin de l'aura, chute de la valeur culturelle, désacralisation de l'art et de la fonction rituelle sont annoncés comme autant de pertes inévitables.

Aujourd'hui, le verre a pris d'assaut les constructions modernes sous forme de coquilles vides cristallines, et ne revêt certainement pas le caractère spirituel si convoité par les utopistes du début du 20e siècle. En raison de l'optimisation de sa verticalité et de sa fusibilité, il ne présente plus aucune irrégularité¹⁰⁵. Comme le mentionne Buydens, cette obsession exponentielle de la transparence affranchit la matière de ses propriétés matérielles et, ultimement, la prive de sa *quiddité* (de son essence) :

La matière est ce qui freine, ce qui affecte tout mouvement d'un coefficient de résistance : elle est profondément, ontologiquement non moderne. Il faut tendre à l'aérodynamisme absolu de la transparence, (...) les réduire vers l'inframince, cette neige fondante de l'être. Tel est le rêve moderne d'une minceur métaphysique.¹⁰⁶

De l'aspect vivant qu'offrait la matérialité du verre médiéval, du cristal japonais, du jade de la région de Ka.i ou du verre que Taut se plaisait à imaginer – où le matériau apparaît tel un vecteur, « plein de quelque chose de mouvant »¹⁰⁷ – nous sommes passés au règne de l'absolue clarté (les vecteurs *s'invisibilisent*, se font de plus en plus rares). Ainsi, face à ce constat faut-il, je crois, trouver de nouvelles manières de prendre contact avec le monde, et d'en appréhender le passé et l'histoire; de nouvelles postures aussi. En guise de réponse au fatalisme de Benjamin, je soulèverai ici la revendication de Hildegarde de Bingen, abbesse, visionnaire, compositrice et médecin ayant œuvré il y a de cela 800 ans : il faut aller au-devant de la perte, il faut « transformer le plomb en or »¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Le verre flotté ou « float » était coulé dans des moules en étain jusque dans les années soixante. Les derniers signes d'un verre a priori imparfait y étaient.

¹⁰⁶ Buydens, M. (2004). La transparence : obsession et métamorphose. *Intermédiatités*, (3), p.71-72.

¹⁰⁷ Pour reprendre à nouveau les mots de Bergson lorsqu'il parle du vide (selon lui un concept basé sur le principe de mémoire, percevant un manque, une absence) qui est en fait « plein de quelque chose de mouvant » (Bergson : 1941).

¹⁰⁸ Les racines du ciel. (2013). Hildegarde de Bingen avec Lorette Nobécourt. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/hildegarde-de-bingen-avec-lorette-nobecourt> [Visité le 10 juillet 2018].

Réf. De Bingen, H. (1982). *Le livre des oeuvres divines (Visions)*. (B, Gorceix, trad.) Paris : Albin Michel (Manuscrit original datant de 1230).



Figure 3 : *Maison Shaughnessy* : brume suspendue, pluie à venir.

L'aura de Beethoven

Le mot « Beethoven » est gravé très haut dans la pierre pâle de la façade bordant la cour intérieure du département de philosophie. Le soleil de midi me chauffe le visage alors que je suis assise vis-à-vis de cette inscription. C'est tout juste hier que j'assistais, à l'intérieur de ce bâtiment, à une conférence de Daniel Landes sur l'expressivité chez Bergson. Je l'entends encore répéter en boucle : « Tout est image ».

Méridith arrive enfin. Elle dispose de 15 minutes pour m'accompagner, en témoin, le temps d'une pause. À son arrivée, je la guide vers l'entrée principale du bâtiment, sur sa face ombragée. La délicatesse des motifs linéaires suivant la taille verticale de la pierre nous interpelle. Cinq portes sont décorées de ce même motif. L'argile blanche et fibreuse est pressée sur un segment situé tout au bas du cadre de la porte. Sachant que j'ai peu de temps, je fortifie rapidement la structure de la masse en l'épaississant. Jusqu'ici plane un silence, étrangement calme. La porte s'ouvre; une fois, puis deux de suite, signes des cours qui prennent fin. Le passage répété des étudiants engendre un sentiment d'urgence qui m'incite à accélérer le processus. Je retire la masse d'argile de la surface juste au moment où Méridith me signifie son départ. Ce moment est arrivé aussi vite qu'il s'est vu dissipé, avec les voix, les allées et venues des passants – une cadence inhabituelle qui me fait réfléchir à la sensation de durée plus étendue des interventions passées.

Une fois arrivée à la bibliothèque¹⁰⁹, je m'assois à une table, puis ouvre mon ordinateur pour écrire ceci. Le deuxième mouvement du quatrième concerto de Beethoven passe dans mes écouteurs, alors que le cataplasme immaculé provenant de la frise sculptée du département de philosophie est posé à mes côtés. Il est emballé dans un sac de tissu sur lequel est imprimé « Leuven »; ville dans laquelle Méridith a réalisé un cataplasme il y a maintenant deux ans.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Pattee and Paterno Library*. Université Penn State, State College, Pennsylvanie, États-Unis.

¹¹⁰ Extrait du carnet de notes. 26 février 2018.

III

Force rédemptrice, énergie, recueillement.

Je suis animée par l'idée que l'empathie¹¹¹ et l'intuition qui habitent mon processus de création – tout comme les principes de rencontre, de contact de transfert qui le traverse – contribuent à faire apparaître un objet sculptural à l'aspect trouble et bourbeux¹¹², que le regardeur ne peut reconnaître.¹¹³ Curieusement, la proximité¹¹⁴ que j'entretiens avec l'objet (sculpture, bâtiment, histoire) semble lui conférer un caractère poreux, ouvert. D'autant plus, cette ouverture est une volonté de ma part; alors que j'ai la conception (quelque peu utopique) qu'il est possible, en établissant une logique interne dans la pratique, que ce dit *objet* s'étende hors des limites de ses propres formes. Notamment, par l'aspect insaisissable que suggèrent les cataplasmes – et par le caractère ouvert des titres qui s'y associent – il est question de faire voyager le visiteur à la fois hors champ et hors les murs; de brouiller les frontières entre ce qui apparaît à son regard et ce qui s'y dérobe, entre le présent et le passé, entre le fragment et l'entité.

Au cours de ce présent chapitre, je survolerai les projets de trois artistes utopistes (Richard Wagner, Bruno Taut et Joseph Beuys) qui, en leur temps, attribuèrent une vocation rédemptrice à leur art, celui-ci lié respectivement aux concepts d'*Œuvre d'art totale*, d'*œuvre d'art unie* et d'*art total*. Par l'exploration de pensées et pratiques issues du passé, il ne sera pas question de regrouper les artistes cités (un compositeur, un architecte puis un sculpteur) sous un même jour ou dans une catégorie fixe. Il sera plutôt question de voir comment, en filigrane, le fait de vouer un pouvoir guérisseur à une œuvre, via l'idée de dissolution des frontières, trouve des points de pivot avec ma propre pratique. En marquant l'importance de certaines filiations, et en me positionnant face à certaines d'entre elles (je pense à la monumentalité prônée par Wagner, qu'il faudra aborder de manière très distinctive par rapport à ma disposition), cette réflexion m'aidera à figurer

¹¹¹ Référence à la *sympathie spirituelle* telle que définie par Henri Bergson, soit cette manière de se « placer à l'intérieur de l'objet » (Bergson : 1903).

¹¹² Mot que Tanizaki utilise dans *Éloge de l'ombre*.

¹¹³ ...alors que ses formes sont issues d'une architecture érigée à même la ville.

¹¹⁴ Cette proximité qui contribue à rendre à l'objet son aspect « trouble », « bourbeux ».

ce qui, aujourd'hui, est susceptible d'être en jeu lorsque je parle de *cataplasme*, au sein d'un travail sculptural qui semble lui aussi vouloir s'étendre hors champ¹¹⁵.

N'ayant pas l'ambition de dissoudre « totalement » les frontières entre les disciplines et les sphères de l'activité humaine (ce que les projets utopistes que j'aborde revendiquent) – je désire tout de même questionner ces frontières, les mettre en tension par cette *prise de contact*, ce rapprochement que je provoque entre la matière souple de l'argile et celle d'architectures historiques; tout comme je les questionne en tissant des liens entre la chose à voir et le texte (renvoyant à un *ailleurs*).

Au cours du premier chapitre, axé davantage sur la dimension historique et sur le statut des sculptures, puis du second, dans lequel j'ai précisé la nature du rapport que j'entretiens avec la matière, j'ai maintenu l'importance de ma disposition lors de la mise en forme. Qui plus est, j'ai introduit brièvement l'idée selon laquelle il est possible de faire passer une *énergie* dans la sculpture selon les types de gestes opérés (Medardo Rosso, Adolf Hildebrand, Giuseppe Penone). Pour faire suite à cette réflexion, je me pencherai ici plus particulièrement sur l'aspect *clinique* de ma procédure et des gestes lui étant associés (en répondant à la question « quels gestes ? »). Il sera ainsi question de sonder la part que joue l'action dans le processus (comme dans les pratiques des artistes que j'aborde). Ce faisant, je m'appuierai sur l'idée selon laquelle le cataplasme, comme procédé d'enregistrement sensible d'architectures historiques, a la capacité de concentrer et de faire passer dans la matrice une forme d'*énergie*; tout en sondant la nature de celle-ci, ainsi que ses possibles déploiements.

¹¹⁵ Réfère au sculptural de manière « élargie » - en pensant la sculpture comme s'étendant hors des limites de ses formes, et de l'objet sculptural lui-même. Rosalind Krauss parlait en 1960 de « sculpture dans le champ élargi ». Réf. Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol. 8, London : The MIT Press, 30-44.

Vocations rédemptrices de l'Œuvre d'art totale et de l'*Einheitskunstwerk*

Nombre d'écrivains, de poètes et de compositeurs romantiques développent au cours du XIXe siècle un attachement aux valeurs nationales, et remettent en question les frontières existantes entre les arts et les classes sociales, comme pour renouer des liens ayant été brisés suite à la Révolution Française¹¹⁶. Il faut dire que la conception utopique d'une communauté soudée semble, chez les romantiques, être filtrée de toute idée de contrainte que ces communautés ont pu générer en leur temps (croisades, guerres de religion, oppression, contrôle), pour n'en retenir qu'une vision idéalisée. En fait, le romantisme met en lumière la contradiction et l'ambiguïté apparente d'un art voué au *tout* unificateur et à son impossible exhibition. L'idéal pluraliste romantique que j'abordais dans le premier chapitre témoigne d'ailleurs de mon attachement particulier à cette idée de vacillation¹¹⁷ entre les principes de *multiplicité* et d'*unicité* de l'expérience et du monde; mouvement que le romantisme du XIXe siècle met de l'avant en étant habité de ce type de contractions¹¹⁸.

Dans « Art et Révolution » (1849), le compositeur Richard Wagner applique le concept du *Gesamtkunstwerk*¹¹⁹ (« Œuvre d'art totale ») à l'unification de la musique, du texte et de la danse au sein du drame opératique. L'ambition artistique du compositeur est alors indissociable d'un contexte politique et religieux : « (...) après les émeutes parisiennes de 1848 auxquelles il (prend) une certaine part, Wagner insiste à maintes reprises sur la vocation rédemptrice de l'art de l'avenir »¹²⁰. Selon lui, celui-ci doit agir comme un baume

¹¹⁶ Depuis l'ère de Beethoven, le compositeur et l'artiste ne sont plus considérés tels des domestiques affiliés au roi ou à la bourgeoisie. Après la Révolution française, qui a anéanti la bourgeoisie et prétendument « brisé » les liens du peuple, l'artiste « libre » se voit soudainement isolé; ses rapports avec la société changent et sont en partie diminués.

¹¹⁷ Mérédith Laferté-Coutu utilise ce mot pour parler de la réponse de Merleau-Ponty en regard du monde unique/multiple.

¹¹⁸ Contradictions entre la recherche de l'intime (moi intérieur) et la monumentalité, entre l'œuvre à caractère méditatif et la virtuosité, entre le fragment et l'entité (l'ambition ancienne de totalité), etc.

¹¹⁹ Le terme *Gesamtkunstwerk* (« Œuvre d'art totale ») est énoncé la première fois en 1827 par l'écrivain et philosophe Eusebius Trahdorff.

¹²⁰ Schefer, O. (2009). Romantisme et œuvre d'art totale : Variations sur la totalité. *Poésie*, 128-129, (2), p.15. doi: [10.3917/poesi.128.0193](https://doi.org/10.3917/poesi.128.0193).

face à l'égoïsme moderne et l'individualisme séparateur.¹²¹ Ainsi, il prête à ses opéras la fonction (utopique) de rassembler les gens du peuple « désuni » au sein d'une expérience artistique commune. L'idéal que Wagner convoite est celui de la tragédie grecque, représentant pour lui l'essence helléniste de l'art collectif : c'est précisément cette essence qu'il se donne pour mission de faire « revivre » par le biais de l'opéra, et c'est sur cette base qu'il fonde ses ambitions unificatrices.

En considérant cette ambition ancienne de totalité au sein de la Grande œuvre comme étant une filiation très lointaine¹²² avec mon travail, qui approche plutôt la relation au « tout » de manière horizontale, fluide et *démonumentalisante*¹²³; je resserrerais, pour l'objet de ce mémoire, cette ambition « unificatrice »¹²⁴ de l'œuvre d'art totale à la perspective d'une rencontre entre différentes sphères artistiques, et entre différents niveaux de réalité – dans la mesure où, pour Wagner, le théâtre, la scène, les spectateurs, l'architecture, le décor, la musique et le texte devaient faire « un ». Plus précisément, il sera intéressant de se demander en quoi cette ambition de transgresser les frontières a pu correspondre à une vocation rédemptrice; et en quoi elle engendre – paradoxalement à l'ambition wagnérienne de fonder un nouveau mythe – un rapprochement entre l'art et la vie. Car comme le souligne Olivier Schefer :

La tentation du tout et de la révélation métaphysique par l'art, qui font du romantisme le lieu mythique du (...) Grand Art érigé en religion, s'accompagne en même temps d'une réflexion sur l'inachèvement, le fragment, la transgression des frontières et les relations entre l'art et la vie.¹²⁵

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Non seulement dans le temps mais en termes de disposition.

¹²³ En effet, ma disposition est bien différente de l'exaltation de Richard Wagner, qui joue aisément sur la monumentalité.

¹²⁴ Alors que le terme « unification » est plus tard associé au sentiment nationaliste de Wagner - qu'on peut déceler notamment dans ses écrits (où transparaît son attachement au sentiment germanique), ainsi que dans son utilisation de textes runiques médiévaux (légendes nordiques du 12^e siècle) qu'il voulut également faire « revivre » dans ses opéras - je ne réfère pas ici à la dimension idéologique qui a contribué à créer une polémique autour du personnage de Richard Wagner (longtemps après sa mort).

¹²⁵ Schefer, O. (2009). Romantisme et œuvre d'art totale : Variations sur la totalité. *Poésie*, 128-129, (2), p.15. doi: [10.3917/poesi.128.0193](https://doi.org/10.3917/poesi.128.0193).

Dans le contexte de l'entre-deux guerre en Allemagne (1914-1931), le mouvement Bauhaus et certains architectes expressionnistes allemands (dont Bruno Taut) ravivent le concept de l'œuvre d'art totale. Ceux-ci s'inspirent du modèle structurel du *Bauhütte* – guilde maçonnique médiévale où tous les arts plastiques sont réunis sous l'égide du maître maçon pour œuvrer à l'édification de la cathédrale.¹²⁶ Visant à aller au-delà du principe de synthèse des disciplines artistiques, la référence à la cathédrale gothique¹²⁷ évoque la possibilité de retrouver un peuple « uni spirituellement » à travers l'acte de construire. C'est dans cet esprit que les expressionnistes allemands fondent le *Einheitskunstwerk*¹²⁸ (« œuvre d'art unie »)¹²⁹. En s'inscrivant dans le contexte d'une Allemagne blessée, l'*œuvre d'art unie* appelle à la régénération spirituelle de la société.

Une lettre de Bruno Taut datant de 1919 nous présente son « idée alpine », idée d'une « tâche »¹³⁰ de construction commune à entreprendre, qui doit selon lui contribuer à faire fuir les pensées reliées à la guerre.

Ne sommes-nous pas tous plongés dans l'ennui aujourd'hui ? De quoi le monde entier se préoccupe-t-il ? Manger, boire, couteaux, fourchettes, utensiles, trains, ponts, etc. Que résulte-t-il de cela ? [...] Imagine un instant, nous - nos enfants - utiliserons certainement l'avion avec autant d'évidence que nous utilisons aujourd'hui le train ou le taxi. Et, en dessous d'eux, cette splendeur radieuse et toujours croissante ! [...] alors les œuvres deviendront comme un morceau de nature qui parlera avec autant de profondeur qu'un arbre dans la forêt.¹³¹

¹²⁶ Miller, T. (2017) Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities. *Filozofski vestnik, Letnik XXXVIII, Stevilka 1*. p.1.

¹²⁷ Symbole mythique également ravivé par les architectes modernistes et les avant-gardes en Europe.

¹²⁸ Le pavillon de Cologne de 1914 de Bruno Taut était une proposition tangible de l'Einheitskunstwerk ; laquelle intégrait les principes de l'architecture, de la sculpture, et de la peinture au profit d'une expérience appelant le sens haptique, et à terme, une expérience spirituelle. Ce terme a été avancé par Adolf Behne.

¹²⁹ Le *Gesamtkunstwerk* restant un précédent important, les expressionnistes le considèrent malgré tout comme étant « daté ».

¹³⁰ Ici, il est question des constructions de verre à faire cohabiter avec les montagnes.

¹³¹ Taut, B. (2005). *Architecture Alpine : en cinq parties et trente dessins*. Paris : Éditions du Linteau (Original publié en 1919).

Durant cette période, Taut aborde le socialisme comme une nouvelle forme de christianisme projetant l'utopie de la dimension éthique et spirituelle d'une *Gemeinschaft*¹³² (communauté) au-delà du *Gesellschaft* (société) « chaotique » de la ville moderne industrielle.¹³³ Ce socialisme « fondé sur une intensification de la vie spirituelle »¹³⁴ se veut une transformation de la révolte individuelle en une stratégie de réforme sociale.¹³⁵ Or, il qualifie plus tard sa pensée de *supra politique, supra socialiste*. Car si via cette tâche commune, Taut entend d'une part dissoudre les écarts existants entre les disciplines artistiques, puis entre la classe ouvrière et les nations, il espère conjointement dissoudre (de manière utopique) l'écart séparant l'homme et le cosmos¹³⁶. Ainsi, son ambition de régénération est nourrie par l'idée qu'il existe dans l'ultime dissolution des frontières une force réellement rédemptrice¹³⁷. Mais le caractère utopique des mondes imaginaires qu'il décrit et de la « tâche commune » à laquelle il fait appel – référant somme toute à une action – me donne à penser que le fait d'énoncer ce genre d'utopie relèverait du concept d'énergie : j'y reviendrai.

¹³² Le terme *Gemeinschaft* « représente les individus sur la base d'une même appartenance ethnique, par proximité locale ou par proximité de valeurs communes, individus qui partagent une forme de cohésion solidaire, fondée affectivement. » Définition tirée de l'article : Quintili, P. (2014). Individu et communauté dans les philosophies occidentales de la Révolution, *Rue Descartes*, 2 (81), p. 47. doi : [10.3917/rdes.081.0046](https://doi.org/10.3917/rdes.081.0046).

¹³³ Miller, T. (2017). Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities. *Filozofski vestnik, Letnik XXXVIII, Stevilka 1*.

¹³⁴ En accord avec les positions de certains pacifistes (Gustav Landauer, Kurt Hiller). Réf. Taut, B. (2005). *Architecture Alpine : en cinq parties et trente dessins*. Paris : Éditions du Linteau (Original publié en 1919) - Introduction, p.VIII.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ J'ai mentionné cette union de l'homme et du cosmos dans le chapitre précédent, en soulignant l'interpénétration de la nature, du cosmos et de l'architecture dans certaines aquarelles de la publication « Architecture Alpine » (Réf. Taut, B. (2005). *Architecture Alpine : en cinq parties et trente dessins*. Paris : Éditions du Linteau (Original publié en 1919).

¹³⁷ De là la référence au christianisme, duquel Wagner se rapprocha également avec son dernier opéra, *Parsifal* (1882).

Joseph Beuys et l'art total

C'est ici que nous trouvons une similarité avec les tendances socialistes de Joseph Beuys; sculpteur dont les intentions visaient à dissoudre les écarts entre les classes sociales, et à étendre le champ de la sculpture à celui – plus élargi – de la vie comme substance à façonner. C'est précisément sur ces bases que se fondent les concepts d'*art total* et de *sculpture sociale* qu'il développe au cours des années 60 et 70.

En utilisant le gras animal comme substance dans l'œuvre « Fettecke » (1969), Beuys adopte la fonction chamanistique de guérisseur. Selon lui, le gras évoque la liberté et le changement d'état d'un processus de chaleur vers le refroidissement dans une forme. Cette œuvre incarne d'ailleurs parfaitement sa « théorie de la sculpture », selon laquelle la sculpture émerge lorsqu'il y a juxtaposition de l'énergie chaotique – gras (chaleur) – et du plus ordonné des concepts construits par l'homme – l'angle droit (froid). Lorsqu'il dit, en parlant du gras, du feutre et du cuivre (substances qu'il utilise en sculpture) « for me they are the right and effective tools for overcoming the wound in all of us »¹³⁸, il pense au langage plastique des matériaux en référant à une « chaleur » (énergie), qu'il est question de transmettre à cette même humanité en détresse.

Tout comme chez Taut et Wagner, la dimension politique est omniprésente au sein de la pratique de Beuys. D'entrée de jeu, il se positionne en prolétaire, incarnant l'humanité souffrante du capitalisme industriel. L'éternel va-et-vient entre son langage plastique et son langage parlé (l'allemand) – mouvement qu'il entreprit d'opérer de son vivant en donnant d'innombrables séminaires lors de ses fonctions comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Berne, et de multiples discours et conférences aux tendances performatives – constitue un aspect essentiel de son travail. Ainsi, son œuvre porte un statut tout particulier. Lorsque l'on se retrouve devant *Fettecke*, la masse de graisse portant la marque des mains de l'artiste souligne son absence tout en évoquant sa présence; rapport

¹³⁸ Propos recueillis d'une entrevue avec l'artiste. Réf. Davvetas, D. (2001). «Man is Sculpture» dans *Joseph Beuys, The Image of Humanity*. Lucrezia De Domizio Durini, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Silvana Editoriale.

accentué par l'interrelation que Beuys a établi hors les murs, entre le langage parlé et celui de la matière.

I can say that without the chair and the corners as vehicles, none of my activities would have had the effect they did. They began an almost chemical process in the viewers, which would have been impossible if I had only spoken of theory.¹³⁹

Selon Beuys, la pratique et la théorie étaient des vases communicants; il se donnait pour mission de les rendre le plus poreux possible, espérant ainsi opérer une forme de dissolution (utopique, car *totale*¹⁴⁰) entre idée, forme et matière. Ce faisant, il tentait de faire déborder les frontières du sujet (artiste) hors des limites de son propre corps, et les frontières de la sculpture hors des limites de sa propre forme. Il n'est donc pas surprenant que l'union de l'homme et du cosmos que le Carnaval médiéval impliquait ait traversé ses préoccupations. Tel que souligné par l'anthropologue David Le Breton : « Le Carnaval est le révélateur d'un régime du corps qui ne se cantonne pas au seul sujet mais le débord pour puiser ses constituants et son énergie dans le monde avoisinant »¹⁴¹. En 1977, le duo d'architectes Herzog et de Meuron¹⁴² invitent Beuys à participer à un projet de carnaval. Ce dernier leur propose alors d'habiller les participants de leur procession avec des habits de feutre, et de leur distribuer des morceaux de cuivre et de fer faisant partie de l'installation *Feuerstätt 1*¹⁴³. Qui plus est, cette idée de puiser et/ou de disséminer une énergie dans le monde avoisinant est intimement lié au concept d'*art total*. Ici, par le jeu de déplacement qui s'opère – entre des éléments sculpturaux ayant fait partie d'une installation, et leur dissémination vers les individus d'une parade (dans laquelle Beuys s'efface) – cette procession fait voir une nouvelle relation à la temporalité (et à la sculp-

¹³⁹ De Domizio Durini, L. *Joseph Beuys: Sculptor of souls*. Olivestone, SilvanaEditoriale, 2001. p.75.

¹⁴⁰ Ici dans une forme plus modeste que Wagner, et dans un rapport au corps et la matérialité qui pourrait être semblable au mien.

¹⁴¹ Le Breton, D. (1990). « Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé » dans *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Éditions Presses universitaires de France. p.51.

¹⁴² Herzog et de Meuron poursuivent une démarche architecturale qui tend à faire apparaître dans le bâtiment la géométrie cachée de la nature.

¹⁴³ Beuys joindra seulement la seconde procession, en 1978, et les habits de feutre seront plus tard utilisés dans *Feuerstätt 2*. Réf. Herzog, J. & De Meuron, P. (2002). *Herzog & de Meuron : Histoire naturelle*. Montréal, Québec : Centre canadien d'architecture ; Baden, Suisse : Lars Müller. p.17.

ture). À ce propos, on sait que l'intégration de la performance dans le champ de l'art dans les années 60 modifia considérablement la perception de la dimension temporelle impliquée dans la rencontre entre le regardeur (percevant) et l'objet sculptural. Michael Fried le soulignera dans *Art and Objecthood* (1967), idée reprise dans le récent ouvrage *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* :

A significant interplay thus took place between the heightened awareness of temporality created by performance work and a new interest in the temporal dimension of viewing art objects. Several prominent artists of the period, such as Morris, Beuys and Oldenburg, developed their practice by moving between performance and sculpture.¹⁴⁴

Utopie : échec de l'intention et dessaisissement de la monumentalité

Est immanent au principe de l'utopie le fait de son impossibilité, de son inachèvement; d'où son ancrage dans la philosophie romantique qui, justement, met en tension ces principes. Le fait de s'en revendiquer comme tel, de poser l'utopie (c'est à dire d'en faire un principe sous-jacent à la pratique), semble souligner d'autant plus cette impossibilité.

Dans le bureau de Joseph Beuys à l'académie des Beaux-Arts de Berne, en 1984, l'ardoise porte l'inscription « 939 jours avant la fin du capitalisme »¹⁴⁵. Ces mots véhiculent une intention concrète, quoique le but visé soit évidemment idéalisé. Ainsi, le fait d'écrire sur le tableau que la fin du capitalisme est dans 939 jours rend la chose concevable, mais souligne son caractère utopique.

Chez Wagner, Taut et Beuys, les ambitions sociales, politiques – et même spirituelles – sous-tendaient le possible (et inévitable) échec de l'intention. D'une part, les revendica-

¹⁴⁴ Potts, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale University Press, New Haven and London, 2000.

¹⁴⁵ Formule ayant été immortalisée par l'appareil de Robert Duchesnay, et qui fera l'objet d'une exposition en 2012. Réf. Mayrand, C. (2012). *Les consciences fluides : Beuys - Fuller - 1984*. Robert Duchesnay. Catalogue d'exposition pour : Robert Duchesnay, *Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et Buckminster Fuller*. Plein sud, centre exposition en art actuel. 18 septembre au 27 octobre 2012.

tions transmises révèlent des positions radicales, ancrées dans le réel (c'est-à-dire au sein même de la vie de ces artistes engagés dans le système politique qui prend court à leurs époques respectives) : fin de l'égoïsme séparateur (Wagner), fin du système capitaliste (Beuys), régénération spirituelle d'une société en crise (Taut). D'une autre part, l'œuvre implique un effet, qui, lui aussi, est bien réel, mais de nature inexprimable. Selon cette perspective, l'œuvre, en tant que manifestation physique, est considérée tel un moyen (ou un « outil »¹⁴⁶) par lequel on tente d'atteindre (en vain) l'unification, la dissolution *totale* des frontières ayant comme vocation de régénérer, de rétablir, de révolutionner le système en place. Il va sans dire que cela crée un décalage, une ambiguïté entre l'effet perçu et les ambitions rédemptrices qui lui sont accordées.¹⁴⁷ Mais curieusement, le fait que l'utopie porte en elle la perspective de son propre échec nous porte à croire que la réalisation de l'intention décriée n'est pas essentielle au pèlerinage de ces artistes, et que c'est la « mise en œuvre » qui importe, alors qu'avec l'œuvre est mis de l'avant son inachèvement (plutôt que la réalisation de l'intention/ de l'idée). Comme le mentionne à ce sujet l'historienne de l'art Marcella Lista :

Un va-et-vient s'établit dès lors entre le dessein idéal véhiculé par le concept d'œuvre d'art totale et le questionnement expérimental des moyens artistiques. Suivant un tel processus, ces tentatives donnent surtout lieu à un dessaisissement de la monumentalité.¹⁴⁸

Si l'ambition de dissoudre *totale*ment les frontières s'accompagne de son lot d'inachèvements, elle laisse en effet place à un processus *démonumentalisant*, consistant en une série d'expérimentations qui visent à étendre le langage artistique à une sorte de « supra »¹⁴⁹ (à d'autres disciplines artistiques, à d'autres genres, à d'autres sphères de

¹⁴⁶ L'emploi de ce mot ici fait référence à Beuys, qui considère les matériaux (ou substances) qu'il utilise comme étant des *outils* assez efficaces pour guérir la blessure collective.

¹⁴⁷ Voici un des paradigmes de la modernité.

¹⁴⁸ Lista, M. (2006). *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*. Paris : L'art et l'essai 2. Comité des travaux historiques et scientifiques: Institut national d'histoire de l'art. p.291.

¹⁴⁹ En ce sens, la politique n'est pas considérée comme une catégorie; elle est *soudée* à tout le reste. Le *supra politique* avancé par Taut et le concept de *vide politique* (*politic void*) énoncé par Beuys démontrent tous deux cette volonté de transgresser les frontières entre les disciplines.

l'activité humaine, et ultimement, à une nouvelle forme de spiritualité).¹⁵⁰ Sans nécessairement parvenir à opérer la synthèse (Wagner), l'union (Taut) ou l'extension (Beuys) des disciplines, des genres et des sphères de l'activité humaine vers ce « supra », l'œuvre d'art totale et ses déclinaisons aura somme toute contribué à créer de nouvelles dynamiques de passage entre les uns et les autres, et ce de manière horizontale.

La proposition initiale – si concrète dans la formulation – ne demande donc pas à s'inscrire dans le système en place, puisqu'elle abolit le principe même de catégorie. Elle s'étend tout à coup en plusieurs sphères, opère de manière plurielle, s'étend en mouvements tentaculaires. En fait, le dessaisissement de l'idée et de la perspective d'unification voit le jour par ces « tentatives » toujours renouvelées, quoiqu'inévitablement vouées à l'échec. Ainsi ce dessaisissement nous rappelle-t-il, à nouveau, que le tout est impossible à saisir¹⁵¹ (et justement, cela ne semble pas être le but de leur pèlerinage).

Voici un pivot important avec mon travail, qui est habité d'une part par les principes d'inachèvement et d'ouverture (disposition ouverte, fragment ouvert), et d'autre part par le « dessaisissement » face à la monumentalité du bâtiment (dans la mesure où, par l'action sculpturale et le geste de la main, j'instaure avec ce dernier un rapport à l'échelle humaine). Et, si je n'ai pas l'ambition d'incarner un « idéal », je tente malgré tout de faire le pont entre l'atelier et la ville, entre le geste sculptural et l'architecture; comme s'il s'agissait d'une quête à poursuivre, au travers de « tentatives » toujours renouvelées par l'action, le geste. Quant à Beuys, Taut, et Wagner; de quoi s'agissait-il donc pour eux?

¹⁵⁰ Selon cette perspective, la pratique artistique prend l'apparence d'une théologie positive, par le biais de la mise en forme (*Gestaltung*), de l'action, de la tentative (à l'opposé des théologies négatives des modernes basées sur le « vide » et le « néant »).

¹⁵¹ Malgré l'aspect monumental des opéras de Wagner; d'une certaine manière, plus il aspirait à cette monumentalité, plus il la *dessaisissait*. À ce sujet, Olivier Schefer nous dit : « Dans les premières pages de son *Nietzsche contre Wagner*, Nietzsche ironise sur les fastes et les pompes des cérémonies wagnériennes, son goût des grands panneaux et des peintures murales; en vérité, dit-il, Wagner n'est acceptable que dans les détails, son œuvre brille par fragments, « car dans l'art du minuscule il est passé maître » » Réf. Schefer, O. (2009). *Romantisme et œuvre d'art totale : Variations sur la totalité*. *Poésie*, 128-129, (2), p.14. doi: [10.3917/poesi.128.0193](https://doi.org/10.3917/poesi.128.0193).

Retour, réconciliation

Ayant vu le jour à des époques différentes, et étant de natures tout à fait distinctes, ces œuvres à caractère utopique – ayant comme ambition de dissoudre les frontières et, parfois, de s'étendre à la vie même (comme substance à façonner) – ont en commun de revendiquer un pouvoir guérisseur. Les mots rédemption, régénération, révolution, réconciliation apparaissent sans cesse dans les écrits de Wagner, dans ceux de Taut puis dans les discours de Beuys, comme dans les écrits des auteurs qui les citent. Tandis qu'il y a revendication d'un mouvement vers l'avant, vers le futur (« échapper à l'histoire »¹⁵², diront les avant-gardes) – leurs propositions utopiques réfèrent toutes à un état du passé.

En s'intéressant d'abord à l'étymologie du vocabulaire qu'ils emploient, on constate que celui-ci est habité par le principe du retour. Notamment, le mot *rédemption*, qui vient du latin ecclésiastique *redemptio* (« rachat »), désigne à la fin du Xe siècle « le rachat de l'humanité par le sacrifice du Christ »¹⁵³ et en 1342, l'« acte par lequel on rachète un droit, une rente »¹⁵⁴. Le mot « régénération », que Taut utilise pour parler de la spiritualité, désigne la « renaissance après un état de corruption » (rel.), « la reconstitution naturelle des chaires, tissus, ou organes lésés » (méd.) – ou encore, l'« action de rétablir l'activité d'un catalyseur » (Brunerie, *loc. cit.*).

On sait que Wagner insiste sur le terme « révolution » dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*, en s'opposant à l'idée de restauration, dans la mesure où *toutes* les politiques du peuple helléniste ne devaient pas être reproduites (il fait notamment référence à l'esclavage). Toujours est-il que le mot « révolution » provient du latin chrétien *revolutio* « révolution, retour (du temps); cycle, retour (des âmes par la métempsychose) » (Blaise *Lat. chrét.*); et

¹⁵² Cette formule était utilisée entre 1908 et 1914. Réf. Lista, M. (2006). *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*. Paris : L'art et l'essai 2. Comité des travaux historiques et scientifiques : Institut national d'histoire de l'art. p.291.

¹⁵³ Rédemption. (s.d.). Dans *Encyclopedia universalis*. Récupéré à <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>.

¹⁵⁴ *Ibid.*

dérive du latin *revolvere* « rouler (quelque chose) en arrière; imprimer un mouvement circulaire à, faire revenir (quelque chose) à un point de son cycle (...) »¹⁵⁵.

Soit, la nécessité de parler de *rédemption*, de *révolution*, de *régénération*, etc. est éprouvée par l'artiste dans l'époque et la situation (politique, historique, sociale) où il se trouve, dans la mesure où il y perçoit un manque. Toutefois, l'état (meilleur) recherché ou revendiqué – car « perdu », « manquant » – n'est pas puisé au sein de l'expérience vécue; a priori, il renvoie au mythe historique. Issus d'un passé lointain, ces mythes dépassent le spectre de leur mémoire individuelle¹⁵⁶; ils sont de l'ordre de l'immémorial.

Dans le cas de l'évocation du peuple helléniste grec (Wagner), de la *Gemeinschaft* impliquée dans la construction de la cathédrale médiévale (Taut) et de la réconciliation entre l'homme et le cosmos (avec Taut et Beuys); ces états sont si lointains par rapport à leur réalité qu'ils sont difficiles à figurer. Du moins, quelque chose semble ici revêtir ce caractère insaisissable dont il fut question précédemment, dans le chapitre sur la dimension historique des bâtiments avec lesquels j'entre en contact dans mon travail.¹⁵⁷

Toujours est-il que ces anciennes conceptions du monde sont intégrées aux idéaux de ces artistes à titre d'ancrages spirituels leur permettant d'imaginer de *nouveaux* mythes pour demain. L'intégration d'éléments historiques dans un mouvement se voulant à tout prix vers l'avant en vient plutôt à amorcer un mouvement de va-et-vient entre le passé et le présent¹⁵⁸ – et ce, au sein d'un processus qui tente de penser le modèle (ou l'état meil-

¹⁵⁵ Révolution. (s.d.). Dans *Dictionnaire étymologique CNRTL, centre national de ressources textuelles et lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9volution>.

¹⁵⁶ Je réfère ici aux mythes historiques et aux cultes qui se sont faufileés jusqu'à eux et qui, en leur temps, font effet pour des raisons sociales, politiques, etc.

¹⁵⁷ ...à la différence que la chose avec laquelle j'entre en contact est l'objet, la matière elle-même (qui comporte une dimension historique), et non le mythe.

¹⁵⁸ ...à la manière des mouvements de va-et-vient de l'esprit qui oscille entre la pratique et la théorie, dont je parlais au premier chapitre.

leur) en l'adaptant au siècle actuel; qui tente d'en extraire l'essence avec l'intention de la réanimer dans l'œuvre¹⁵⁹ à laquelle on prête la faculté de *faire passer*, de guérir.

Dans la mesure où la dynamique particulière de la communauté unie du peuple helléniste est de l'ordre de l'immémorial, celle-ci nous échappe : malgré tout, la possibilité de cet état du monde et des choses est parvenu jusqu'à nous, a traversé les siècles. Mais encore, comment est-il possible d'envisager sa « réanimation » ? Et comment en extraire l'essence, sachant que l'idée de la chose – le mythe/sa représentation – ne ressemble en rien à ce qu'elle était réellement (et que tout ce dont nous disposons est cette idée de la chose, ce mythe)?

L'humanisme qu'évoque la commissaire Céline Mayrand dans son texte « Les consciences fluides »¹⁶⁰ fait notamment référence au retour à un état du passé au sein d'un projet à vocation rédemptrice. Une des multiples définitions de ce concept (plutôt vague aujourd'hui) qu'est l'humanisme impliquait, à la Renaissance, la connaissance du passé et le retour vers les anciens pour comprendre le présent, se réconcilier avec lui, dans un chemin spirituel qui tend à remplacer la rigidité de l'hégémonie en place – l'État, l'Église – par le contact avec la nature profonde et mouvante de l'être.¹⁶¹

(...) à l'instar de Beuys et de Fuller, jamais Robert Duchesnay n'a dérogé d'un projet (...) humaniste voulant la réconciliation de l'individu avec la nature humaine et son environnement. Comme tout artiste utopiste, il est un militant qui trace le chemin vers le point zéro d'une nouvelle société.¹⁶²

¹⁵⁹ Wagner pour sa part prétendait que l'essence helléniste était la Tragédie grecque, et qu'il la réanimait, la faisait « revivre » dans ses opéras.

¹⁶⁰ Texte accompagnant une exposition de Robert Duchesnay. Réf. Mayrand, C. (2012). *Les consciences fluides : Beuys - Fuller - 1984. Robert Duchesnay*. Catalogue d'exposition pour : *Robert Duchesnay, Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et Buckminster Fuller*. Plein sud, centre exposition en art actuel. 18 septembre au 27 octobre 2012.

¹⁶¹ Léonard de Vinci, humaniste ayant vécu à la renaissance, a développé au courant de sa vie un vif intérêt pour la rivière. Il étudiera ses mouvements et son flux, via le dessin notamment (cela deviendra une réelle obsession) et référera à sa force comme vecteur d'énergie (pour des machines rotatives, etc.). Une filiation avec Medardo Rosso, et Giuseppe Penone peut être observée, par ce même intérêt pour la nature mouvante de la rivière, qu'ils comparent tous à la nature mouvante de l'être, par analogie. En ce sens, ce « clan » de la rivière est à l'antipode du néoplatonisme de Michel-Ange.

¹⁶² Mayrand, C. (2012). *Les consciences fluides : Beuys - Fuller - 1984. Robert Duchesnay*. Catalogue d'exposition pour : *Robert Duchesnay, Le Studio et l'Anti-Studio de Joseph Beuys et Buckminster Fuller*. Plein sud, centre exposition en art actuel. 18 septembre au 27 octobre 2012. p.3.

Ce que l'auteure nomme ici le « point zéro » implique pourtant la question de la réconciliation (et donc du retour). Au sein des exemples que j'ai parcourus, il semble qu'il ne s'agit pas, à tout prix, de renouer avec les idées/les mythes historiques évoquées, mais plutôt de chercher à se rapprocher de la nature profonde de l'être¹⁶³ : celle qui ne change pas (ou peu), celle qui reste « semblable », même en l'espace de 2300 ans d'existence humaine.¹⁶⁴

Selon Bergson, seuls les mystiques ont des visions intuitives de révélation, et celles-ci s'avèrent très rares.¹⁶⁵ Prenons l'intention de réconcilier l'humain et la Nature, l'homme et le cosmos; la seule manière d'avoir ne serait-ce qu'une idée un tant soit peu juste de cette réconciliation serait-elle l'observation floue des mouvements de l'instinct¹⁶⁶ (ce que Bergson nomme « intuition »), lors d'un moment où l'on se retrouve près d'un point d'eau, au creux de la forêt ? Serait-il question de revivre l'expérience bien incarnée qu'impliquait la tragédie grecque via l'opéra, le *Bauhütte* via l'architecture, et le Carnaval médiéval via la sculpture ? Car faute d'avoir une vision *claire* par rapport à la nature profonde de l'être ou à un état du passé (dont la revisite peut sembler salutaire), peut-être est-il simplement question de *prendre contact*¹⁶⁷ avec le monde, d'entreprendre une quête; ce que l'œuvre dite *totale* implique, en réalité – via l'idée romantique qu'elle est éternelle tentative, et qu'elle n'arrive jamais au résultat escompté¹⁶⁸.

Dans une publication de l'auteure Lucrezia de Domizio Durini, cette dernière soulève que Beuys est profondément sculpteur dans la mesure où il fait l'expérience de la fascination

¹⁶³ Réfère à l'essence. Dès lors qu'il est question d'essence – voilà un grand mot qui revient – il s'agit de s'intéresser aux choses intérieures, cachées.

¹⁶⁴ Rapport sujet-objet-sujet que j'évoquais dans le premier chapitre en référant à la rencontre de Giuseppe Penone et de la sculpture étrusque *l'Ombre du soir*.

¹⁶⁵ Telle que Hildegarde de Bingen, par exemple, dans les visions qu'elle publie au XIIe siècle sous l'intitulé *Le livre des œuvres divines* (XIIe s.).

¹⁶⁶ Buydens, M. (2004). La transparence : obsession et métamorphose. *Intermédialités*, (3), 51-77.

¹⁶⁷ Ici, je reprends les mots que j'utilise pour parler de mon propre travail, en référence à l'œuvre qui recueille et concentre des éléments énergétiques.

¹⁶⁸ Ainsi, il est impossible de saisir le tout, ou de parvenir à faire revivre quelqu'essence – car cette manière de faire ouvre sur l'infini.

de la Nature à la fois comme source de vie et gardienne de ses mystères, et, par réflexion, de sa *substance*^{169, 170}. Ainsi, Beuys fait à la fois partie de ceux qui *prennent contact*¹⁷¹ (ce qui se rapproche de ma disposition) et de ceux à qui on a prêté la figure du mystique (quelqu'un qui se retrouve devant la complexité du monde et de la vie, et qui ne veut pas tenter de résoudre la chose de manière rationnelle; qui veut la « résoudre » de manière intuitive, par le biais de la communion¹⁷²).

En tout, l'évocation d'une nécessaire réconciliation, d'une rédemption, implique qu'il y eut une série d'événements tangibles qui ont transformé un état présumé harmonieux en un état (celui du présent) insatisfaisant¹⁷³. Et finalement, il apparaît que ce présent semble nécessiter une attention, un soin particulier.

C'est ici que le geste artistique apparaît, se plaçant près des choses intangibles, et adoptant une vue intuitive sur le passé et l'histoire. Ce geste se manifeste alors en de multiples tentatives (moyens expérimentaux¹⁷⁴) de prise de contact avec l'intériorité mouvante des choses : dans mon cas, il s'agit de celle de la matière, de l'objet « bâtiment » ou « histoire ». Et, si lors de ce processus, je ne tends pas à coïncider absolument avec ce que l'objet a d'unique, le mode d'accès que je privilégie se veut activateur de quelque chose par le geste auquel je prête la fonction de catalyseur ayant des propriétés de réanimation.

¹⁶⁹ Ici, la notion de substance d'un point de vue métaphysique est ce qui réfère à l'absolue durée chez Bergson, ou encore au concept d'essence.

¹⁷⁰ De Domizio Durini, L. (2001). *Joseph Beuys: Sculptor of souls*. Olivestone, SilvanaEditoriale. p.64.

¹⁷¹ Je prête ici à Beuys cette expression; il s'agit donc d'une lecture personnelle sur son travail.

¹⁷² En parlant du réalisateur russe Andrei Tarkovski, l'animateur Charles H. De Brantes lui voue un mysticisme non pas d'un point de vue religieux ou visionnaire, mais porté par l'idée de quête et de contact avec la nature. Réf. Atelier de création. (2012). Andrei Tarkovski ou le son de la terre. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/andrei-tarkovski-ou-le-son-de-la-terre> [Visité le 12 septembre 2018].

¹⁷³ On sait que Bruno Taut aimait la campagne; il le souligne dans plusieurs de ses écrits. La grande vague d'urbanisation qu'il vécut à l'époque faisait en sorte qu'il percevait un manque. On sait aussi qu'il est allé se réfugier au Japon (lors de la seconde guerre mondiale), où il trouva un modèle architectural qui l'interpella et l'inspira grandement. Il décida de s'y installer.

¹⁷⁴ Marcella Lista utilise cette expression dans : Lista, M. (2006). *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*. Paris : L'art et l'essai 2. Comité des travaux historiques et scientifiques : Institut national d'histoire de l'art.

La fonction du cataplasme et le *Liber subtilitatum* de Hildegarde de Bingen

Dans le domaine de la médecine ancestrale, le cataplasme est une thérapeutique qui consiste à appliquer temporairement une pâte épaisse à base d'argile, de plantes ou de matière végétale sur une partie du corps. En réactivant la circulation sanguine dans la région affectée, il a la propriété d'absorber les toxines, qui se transfèrent de l'intérieur du corps à la matière. À l'époque de l'antiquité et au Moyen-Âge, on le nommait « emplâtre », et on y référait en parlant de « l'argile qui guérit ». Dans le domaine de la conservation architecturale, le procédé du cataplasme est utilisé pour nettoyer des segments d'importance culturelle particulière ayant été ensevelis par l'accumulation de poussière de plomb ou de polluants. Composé traditionnellement d'argile et d'agents actifs issus de l'algue rouge Japonaise, il a la propriété d'absorber les impuretés incrustées dans la pierre, ce qui permet de révéler d'anciennes gravures, des fresques, ou des éléments sculpturaux se retrouvant à même une architecture.

Ce processus de transfert et de révélation trouve des échos dans mon procédé d'extraction¹⁷⁵; celui-ci consistant somme toute en l'application temporaire d'argile malléable sur la surface de bâtiments et de monuments anciens. L'aspect clinique¹⁷⁶ de la procédure apparaît déjà lors des marches, alors que mon attention est tournée vers les particularités physiques de l'architecture (couleur de la pierre, effritement, altération de la structure, accumulation de plomb et de polluants, noirceur). Cet aspect se prolonge ensuite dans mes gestes, qui sont portés par un certain soin. Quelques qualificatifs indicateurs de ce soin se retrouvent notamment dans la « prescription de prise d'empreinte d'un bâtiment »¹⁷⁷ que j'ai rédigé en 2016 dans le but de faire faire cette action par ma sœur Mérédith, vivant alors en Belgique : petite section, débiller doucement, l'argile adhérer, l'argile s'insérer, laisser reposer, soulever délicatement, prendre un moment, sécher len-

¹⁷⁵ (et dans celui du moulage qui s'en suit à l'atelier)

¹⁷⁶ « Qui repose sur l'observation des symptômes physiques. » Réf. Clinique. (s.d.). Dans *Dictionnaire étymologique CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/clinique>.

¹⁷⁷ Voir Annexe p.74-80. Réf. « Correspondance » dans *Publication post-forum : Forum de recherche création*, édition 2017, p.18-24.

tement, protéger des bris éventuels. Mais outre cette manière d'observer les particularités physiques et de poser des gestes soignés (deux interactions bien tangibles); la *sympathie spirituelle* que j'adopte lors des marches et des interventions (cette manière de se placer « à l'intérieur de l'objet »¹⁷⁸) fait que je procède en même temps à un « glissement sur l'aspect des choses » (Moulinier : 1995).

Ainsi, le principe du transfert, immanent au processus, se fait non seulement d'un point de vue formel – transfert des détails de la frise sculptée ou de formes dans l'argile, dépôts résiduels, transfert d'une matière à une autre –, mais aussi sous un aspect qui se veut opérer une traversée des apparences. Je conçois donc, outre cette approche intuitive¹⁷⁹ et l'attention portée vers la sensorialité, la possibilité d'un transfert d'énergie¹⁸⁰.

Ce double aspect (matérialité / invisibilité) trouve des échos dans certains passages de l'œuvre scientifique de Hildegarde de Bingen, ayant été relatés par l'historienne Laurence Moulinier dans la publication *Le manuscrit perdu à Strasbourg : Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*. L'auteure souligne d'abord que Hildegarde laisse transparaître une conception de la Nature toute particulière dans son *Liber subtilitatum* (subtilités libres), ouvrage présentant une recension des éléments du créé en huit livres, « que sa complexe tradition manuscrite nous fait aujourd'hui connaître en partie sous le nom de *Physica*, dû à son premier éditeur, Jean Schott, qui le met sous presse en 1533 à Strasbourg »¹⁸¹.

Glissant sur l'aspect des choses, Hildegarde opère en quelque sorte une traversée des apparences, qu'il faut sans doute mettre en relation avec le

¹⁷⁸ Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011). p.6.

¹⁷⁹ Fait référence à la *sympathie spirituelle*.

¹⁸⁰ Dans le premier chapitre, il a été question de l'énergie transmise par le sens haptique (c'est à dire dans la perception empathique du regardeur par rapport au traitement matériel et les gestes inscrits dans la matière) et qui référerait aux gestes du sculpteur (absent), duquel, il est ultimement possible de ressentir la « présence ». Le type d'énergie que j'aborderai ici veut plutôt traverser les frontières de la matière, et des formes qu'elle a adoptées (même si celles-ci ont leur part à jouer).

¹⁸¹ Boudès, Y. (2016). Hildegarde de Bingen et l'encyclopédisme médiéval. Le cas des livres animaliers de la *Physica*. *Médiévales*, 70, (1), p.233. doi : <https://www.cairn.info/revue-medievales-2016-1-page-233.htm>.

titre même de son encyclopédie naturelle : elle s'intéresse clairement avant tout aux « subtilités », c'est-à-dire aux vertus des choses cachées pour le profane, qu'elle entreprend de révéler.¹⁸²

Dans les traités II et III du *Liber subtilitatum*, Hildegarde propose des remèdes variés qu'elle livre en se basant d'une part sur sa connaissance approfondie des propriétés des plantes dans sa pratique, et d'autre part sur une analogie qui associe la couleur de la région à soigner à celle de l'élément destiné à le guérir.

(...) on pourrait (...) citer la bardane « qui a des fleurs rouges » employée contre les boutons dus aux excès de table, ou l'oiseau *parix* (mésange ?) attirant à lui la jaunisse du malade, « si bien que le malade deviendra tout blanc ». Le transfert de couleur se double ici d'un transfert d'énergie, semblable aux phénomènes que l'on peut constater à propos du buis ou du tilleul : respirer souvent un bâton de buis, bois toujours vert, assure la santé de la tête à laquelle le bois communique sa *viriditas*, de même qu'un morceau de tilleul *encore vert* placé dans le chaton d'une bague en or avec un bout de verre *vert* constitue un anneau à la force souveraine contre tous les fléaux qui menacent l'homme. Enfin, on notera, à propos du rouge cette fois, que Hildegarde prend soin de préciser cette couleur dans deux remèdes contre la vue qui s'obscurcit, à soigner dans les deux cas en appliquant sur les yeux du malade un tissu (de soie ou brillant) rouge, préalablement trempé dans du suc de saponaire ou de coqueret : il s'agit là de thérapies de choc destinées à réveiller l'œil et la vue du malade, en d'autres termes à y faire à nouveau circuler normalement le sang grâce à la clarté de feu du tissu écarlate (...) ¹⁸³

Ainsi, selon Hildegarde, les éléments de la nature agissent à titre de vecteurs (branches, feuilles, fleurs, minéraux) et le transfert d'énergie (ou de *viriditas*) quoique se faisant indépendamment de leur aspect (couleur, forme), y renvoie toujours partiellement. D'une certaine manière, c'est par le contact d'une matière (celle de l'élément de la nature) et d'une autre (celle du corps) – et par la couleur – que les frontières se brouillent entre l'élément et le mal à soigner, qu'il y a interpénétration, et que le transfert a lieu.

¹⁸² Moulinier, L. (1995). *Le manuscrit perdu à Strasbourg : Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes. p.270.

¹⁸³ *Ibid.* p.269.

Ce procédé semble singulièrement faire écho à la manière dont je provoque la rencontre entre la matière malléable de l'argile et celle de l'architecture par le geste; geste auquel j'accorde une fonction de *catalyseur*. Ce faisant, j'ai l'espoir de recueillir, non seulement une forme, mais une énergie dans la matrice, ce registre ouvert qu'est la masse d'argile humide et polymorphe. Curieusement, je sélectionne souvent la couleur de l'argile en fonction de la couleur de la pierre qui l'accueille (grise, rouge ou blanche); si les couleurs correspondent, j'ai l'impression que leur rencontre est plus fusionnelle. Soit, cela fait partie des éléments que je considère dans la mise en œuvre, alors que je joue avec les frontières (et avec leur propension à devenir floues).

Durant les premiers jours de décembre 1977, Eddy Devolder conclut son entretien avec Joseph Beuys en soulignant que la créativité¹⁸⁴ (que l'artiste considère comme étant menacée d'extinction à l'époque) doit être considérée comme un moteur, un instrument de réification qui permet de recueillir, de concentrer des éléments énergétiques : « L'artiste devient un catalyseur au sens physico-chimique du terme (pensons à la graisse que Beuys emploie si souvent) mais aussi un conducteur, un véhicule (à l'image du fil de cuivre, du corps) (...) »¹⁸⁵.

Dans mon travail, je suis animée par l'idée que le cataplasme lui-même (en tant que commémoration du geste) parviendrait à enclencher une réaction physico-chimique chez le regardeur, tout en activant, en réanimant quelque chose de ce segment d'architecture ancienne. Ainsi, je juxte la pensée de Joseph Beuys à celle de Hildegarde de Bingen pour m'aider à définir ce que j'entends par ces termes qui reviennent tour à tour; énergie (intérieurité mouvante et imperceptible), catalyseur (geste), vecteur (matière, œuvre), transfert (processus, passage)... Finalement, tous ces éléments sont les conditions nécessaires au recueillement – dans tous les sens du terme – qui constitue la fonction (réelle et imaginée) de mes cataplasmes sculpturaux.

¹⁸⁴ Il faut lire ce terme en considérant ce que Joseph Beuys affirmait à l'époque : « Tout le monde est artiste ! »

¹⁸⁵ Devolder, E. (1988). *Conversation with Joseph Beuys*. Belgique : Éditions Tandem. p.55.

Vertus du thé du labrador

Assise dans une atmosphère tamisée, je déguste un thé du labrador. Les vertus de cet élixir, dit-on, sont de calmer les mouvements de l'esprit et de tonifier le corps; combinaison fort ambitieuse pour un thé. Lors de l'extraction d'aujourd'hui, j'exécutais des gestes que je n'arrivais pas à assimiler avec l'esprit (trop agité). Un sentiment d'étrangeté est même apparu :

Dans un mode quasi automatique, je me dirige vers l'ancienne Bibliothèque Nationale de la rue Sherbrooke – la toute première bibliothèque francophone de Montréal. Je cherche alors à entrer en contact avec l'une de ses parois très « régulières » à l'apparence aseptisée. Je sillonne ses trois façades plusieurs fois, puis j'hésite à faire demi-tour, avant de m'arrêter près d'un segment d'ombre. Un coin en angle vers l'extérieur – seul espace invitant – semble s'adapter davantage à l'échelle humaine. Le cataplasme que j'y façonne adopte la forme d'un réceptacle dans lequel on pourrait s'abreuver. Je trouve un réconfort dans cette forme. Qui plus est, les gestes opérés lors de sa manipulation sont étrangement associés à un objet du quotidien, ou encore au rituel sacré du baptême.

En écrivant ces mots, j'observe le bol de thé que mes mains manipulent, et me dis que les vertus de ces feuilles indigènes ont peut-être fait effet.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Extrait du carnet de notes. 13 août 2017.

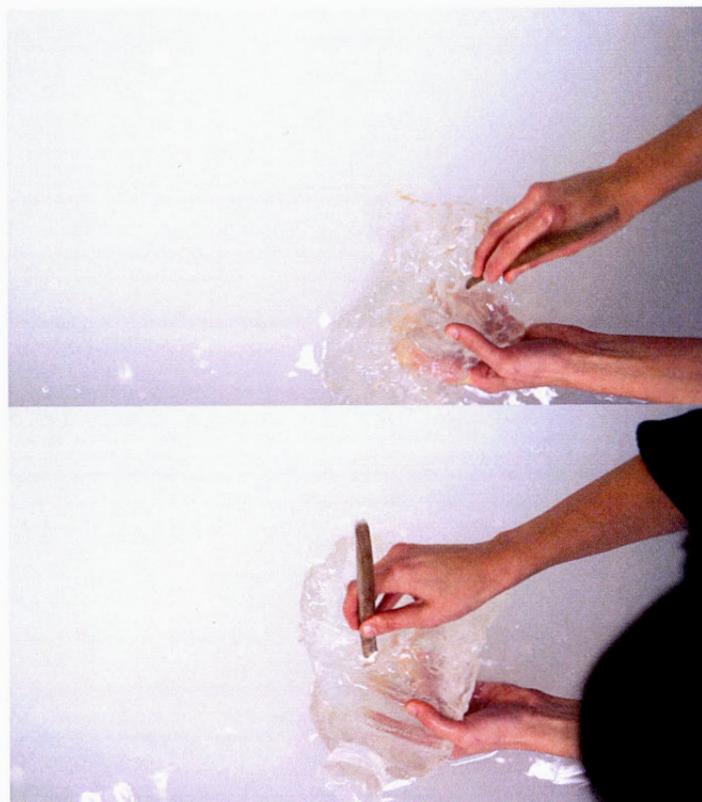


Figure 4 : Nettoyage d'un cataplasme de verre suite à son démoulage
(Château d'Arenberg : temps chauds en vue).
Arrêts sur image tirés de la vidéo.

Action, énergie, recueillement

Outre le caractère utopique des revendications unificatrices de l'œuvre d'art totale et de ses déclinaisons se trouve le caractère *uni* de la rencontre d'énergies dans l'œuvre. Si la mise en forme du matériau artistique est un « moyen » qui permet de recueillir des éléments énergétiques – ou comme le dirait Giuseppe Penone, de concentrer « une grande quantité d'énergie en une chose minuscule »¹⁸⁷ – l'œuvre devient en quelque sorte un vecteur d'unification. Selon cette perspective, le principe d'unification est tout à fait lié au concept d'*énergie*; celui que j'avance ici. Voici encore un pont important avec mon travail : sans nécessairement me rallier à l'ambition (spirituelle et sociale) selon laquelle elle pourrait opérer, je conçois la sculpture à la fois tel un vecteur de recueillement et de passation.

Dans les propositions utopistes que j'ai survolées, c'est surtout l'élan, l'acte même qui devient important (là même où naît et est cultivée cette énergie évoquée plus tôt). Ainsi, ce que j'ai puisé du concept de l'œuvre d'art totale et de la philosophie romantique pour l'objet de ce mémoire renvoie (surtout) à la perspective de l'inachèvement, de l'échec, du dessaisissement. C'est à travers ce constat que la place de l'action et du geste (la « mise en œuvre ») prend davantage d'importance – ce qui transparaît dans mon travail.

Parmi les témoignages qui me sont parvenus de la part des visiteurs de *Leurs ombres centenaires*, le mot « recueillement » a été mentionné à plusieurs reprises. Curieusement, ce terme a refait surface dans ma recherche assez tardivement, émergeant d'un long processus d'écriture. Et plutôt que de considérer ce principe comme étant lié au repli de l'objet sculptural sur sa propre intériorité¹⁸⁸ (ou à l'éternelle dichotomie forme-contenu), il est lié au principe d'ouverture – celle de la matière, de ma disposition et de celle du regardeur. Car comment recueillir quoi que ce soit sans que les conditions favorables au transfert soient présentes ?

¹⁸⁷ Les regardeurs. (2013). "L'ombre du soir", sculpture étrusque. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/lombre-du-soir-sculpture-etrusque> [Visité le 23 février 2018].

¹⁸⁸ ...puis dans le cas du regardeur, à sa propre intériorité ou à l'introspection, par l'entrée en soi-même.

Dès lors, si l'œuvre parvient bel et bien à « conserver une énergie »¹⁸⁹ via les *types* de gestes et la disposition prise lors de la mise en forme du matériau artistique, elle ne tend pas, pour autant, à souligner la présence de l'artiste dans l'œuvre (en tant que protagoniste, ou encore en tant que figure messianique ou annonciatrice¹⁹⁰). Au contraire, la disposition empathique et l'humilité du geste (imprécision, lâcher-prise) restent ouverts au recueillement de cette énergie de laquelle *il/elle* (l'artiste) se trouve seulement le véhicule.

Le traitement des masses d'argile cristallisées par le biais du moulage et transposées en verre (matériau que l'on peut fondre à perpétuité) vise à aller au-delà du but de conservation et d'archivage associé à la prise d'empreinte d'un bien culturel ou historique d'importance particulière. En suggérant un mouvement dans le bâtiment et l'objet sculptural lui-même, j'insiste sur le fait que nulle conservation ne saurait le(s) rendre statique, ou freiner leurs processus. Ainsi, peut-être que la vocation (utopique, somme toute) que je prête à la sculpture, c'est qu'elle ne fixe pas nécessairement le mouvement; mais bien qu'elle *est* mouvement.

¹⁸⁹ Référence aux sculptures de cire de Medardo Rosso (dont il a été brièvement question, au premier chapitre de ce mémoire).

¹⁹⁰ Comme on attribua à Wagner, et même à Taut; figure qui s'est transformée en celle du mystique (ou du chaman) pour Joseph Beuys.

Schützte die Flamme

Il m'apparaît tout à coup évident que la notion de conservation dans mon travail prend ancrage dans cette idée du transfert, du passage d'une énergie à « préserver ». Dans le dernier discours de Joseph Beuys, celui-ci réfère à une flamme, qu'il entreprend de récupérer alors qu'il la perçoit dans la photo d'une sculpture de Wilhem Lehmbruck (sculpteur et activiste, 1881 – 1919).

I got this booklet, that lay on some table between other rather tattered brochures, into my hand completely or by chance opened up this page and saw a sculpture of Wilhelm Lehmbruck; and immediately the idea occurred in me, an intuition, thus: sculpture – with sculpture, there is something to create. Everything is sculpture.

(...)

This picture was calling to me in a way – and in the picture I saw a torch, I saw a flame and I heard: “Protect the flame!”¹⁹¹

Cette « flamme » fragile dont parle Beuys nécessite une mèche de coton toujours renouvelée, assurant alors la passation¹⁹².

En entrant en contact avec les bâtiments et les monuments anciens, je prends part au mouvement imperceptible et continu de la matière et des choses, incluant celui qui dépasse mon propre entendement. Je me rapproche des coins d'ombres et y recueille une énergie; une énergie qui m'est passée, telle une flamme qu'il faut garder en vie; tel le flambeau de Wilhem Lehmbruck, passé à Beuys, ou la flamme de *l'Ombre du soir*, passée à Penone. Car cette flamme, comme dirait Henri Bergson à propos de *l'élan vital*¹⁹³, est menacée de s'épuiser un jour...

¹⁹¹ Beuys, J. (1986, 12 janvier). *Dank an Wilhelm Lehmbruck (Letzte Rede)* [video en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=oNqgNz8biM8> - traduction de l'allemand.

¹⁹² Ici, le mot « passation », est associé à la vocation du patrimoine, qui vise à transmettre quelque chose, qui désigne un héritage (à léguer). « Ce qui est transmis à une personne, une collectivité, par les ancêtres, les générations précédentes, et qui est considéré comme un héritage commun. *Patrimoine archéologique, artistique, culturel, intellectuel, religieux; patrimoine collectif, national, social; patrimoine d'une nation, d'un peuple.* » Réf. Patrimoine. (s.d.). Dans *Dictionnaire étymologique CNRTL, centre national de ressources textuelles et lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/patrimoine>.

¹⁹³ Réfère à *l'élan vital* tel que défini par Henri Bergson. Réf. Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. (crit. A. François, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2016).

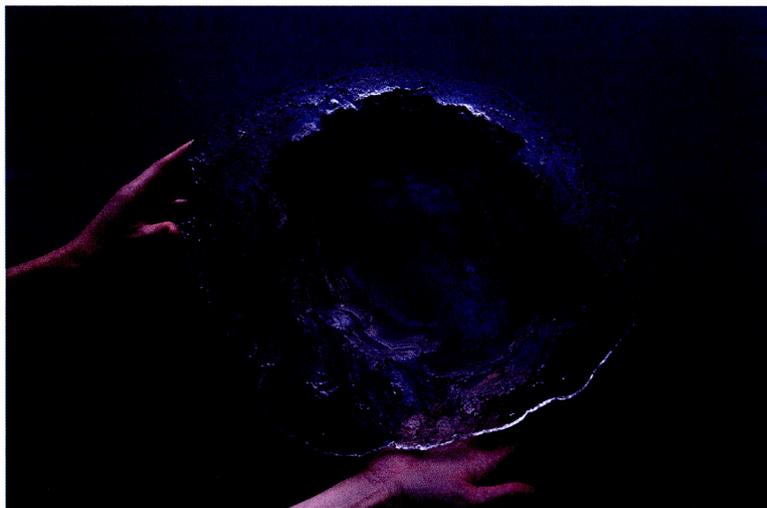


Figure 5 : Statue de Poseïdon : neige épaisse.

NOTE FINALE

Témoignant d'une prise de contact avec l'histoire et sa matérialité, les cataplasmes présentés dans le contexte de l'exposition *Leurs ombres centenaires* m'apparaissent comme la commémoration d'une quête (sensible).

Si tout le processus de création, ainsi que le déploiement du projet au sein d'une exposition impliquent de glisser sur l'aspect des choses (Moulinier : 1995) pour s'intéresser au dépassement de la chose à voir hors-les-murs et hors-champ – en même temps, la matérialité des sculptures et leurs dispositifs de présentation se veulent une tentative de réveiller l'œil et d'activer le sens haptique chez le regardeur. Ainsi, le travail est constamment habité par cette double portée (matérialité soulignée et traversée des apparences, intériorité mouvante et mouvement vers l'extérieur, prise de contact et *dessaisissement*).

La dissolution des frontières entre les disciplines, les genres et les sphères de l'activité humaine, du romantique et monumental *Gesamtkunstwerk* à l'art total de Beuys, s'est faufilé jusqu'à nous en s'éparpillant telle une constellation, au sein de pratiques où l'on sent que le désir de renouer des liens ayant été brisés est toujours présent (quoique tout autrement). Je pense aux pratiques actuelles où s'infiltrent le visiteur dans l'œuvre, pour nous donner l'impression de ne plus tout à fait distinguer la frontière entre artiste-visiteur-œuvre, ou même celles où s'efface la figure de l'artiste – qui ne se considère plus comme étant le seul « générateur » de l'œuvre (comme l'artiste Raphaëlle de Groot notamment, qui se fait documentariste et anthropologue, et invitait les gens à prendre part à son œuvre *en train de se faire* en 2006 lors de l'exposition *En exercice*).

Ainsi les pratiques d'art furtif et celles qui jalonnent des disciplines extra-artistiques ont-elles à nouveau contribué à modifier la perception de la dimension temporelle qui se forme autour du rapport entre l'artiste se mouvant dans et avec le monde et le contexte de l'exposition. D'une part il y a une pratique qui non seulement se fait, mais se vit, puis d'autre part il y a l'exposition qui la fixe, pour un temps. Comment parvenir à suggérer le

mouvement, alors même que ce contexte nous invite à l'arrêter ? Pour ma part, la manière de l'évoquer fait partie du jeu auquel je joue pour appeler l'hors champ.

Les architectures historiques desquelles je me rapproche détonnent avec l'aspect lisse et dogmatique de la ville. L'enregistrement sensible et tangible de leurs segments génère un rapport actif au patrimoine, tout en soulevant la question de l'héritage non pas en regard de l'architecture historique ou du bâtiment, en tant que tels, mais de manière *élargie*¹⁹⁴.

¹⁹⁴ ...en l'élargissant à la sphère de l'expérience singulière (comme il a été relevé dans le premier chapitre lorsque je parlais des préoccupations extra-artistiques et extra-littéraires de Gustave Flaubert et d'André Breton).

APRÈS-PROPOS

La finalisation de ce mémoire se fit un soir de janvier, à la faible lueur d'une chandelle de cire trempée. Sans grand froid cette fois, me voici au même endroit (ou presque), en tout et pour tout un an après avoir entamé l'écriture. La rue est recouverte d'une neige épaisse et collante; de ce type de neige fondante dont nous redoutons la disparition au cours de la nuit.

INDEX

A

Art total. 47, 53, 73
artefact. 25, 27

B

Bauhaus. 40, 51
Bauhütte. 51, 61
Beethoven, Ludwig van. 45, 49
Benjamin, Walter. 27, 38, 42
Bergson, Henri. 8, 15, 16, 22-24, 26, 27,
29, 43, 45, 47, 61, 62, 64, 71
Beuys, Joseph. 15, 20, 53-62, 66, 70, 71,
73
Breton, André. 28, 74
Buydens, Mireille. 8, 23, 38, 43, 61

C

Cotton, Sylvie. 24

D

d'Annunzio, Gabriele. 18
de Bingen, Hildegarde. 41, 43, 61, 63-66
de Groot, Raphaëlle. 73
de Vinci, Léonard. 60
Diller Scofidio + Renfro. 41
Duchesnay, Robert. 55, 60

E

Einheitskunstwerk. 49, 51
empathie. 20, 24, 39-41, 47
énergie. 10, 15, 18-20, 46, 48, 52-54, 60,
64-66, 69-71

F

Feinniger, Lyonel. 40
Flaubert, Gustave. 28, 29, 74

G

Gesamtkunstwerk. 27, 49, 73

H

haptique. 15, 19-21, 30, 39, 51, 64, 73
Herzog et de Meuron. 54
Hildebrand, Adolf. 20

I

intuition. 8, 11, 12, 16-18, 22-24, 26, 27,
47, 61, 71

L

Laferté Coutu, Mérédith. 17, 45, 63
Le Breton, David. 54
Lehmbruck, Wilhem. 71

M

Moulinier, Laurence. 64

O

Œuvre d'art totale. 27, 28, 47, 49

P

Penone, Giuseppe. 18, 19, 21, 29, 60,
61, 69, 71

R

Rosso, Medardo. 19, 20, 21, 60

S

Schefer, Olivier. 50
Schreebart, Paul. 39
sympathie spirituelle. 24, 47, 64

T

Tanizaki, Junichiro. 37, 38
Tarkovski, Andrei. 62, 105
Taut, Bruno. 38, 39, 42, 51, 52, 55-59,
62, 70

V

viriditas. 65

W

Wagner, Richard. 27, 49, 50, 52, 55-60,
70

ANNEXE

Laferté-Coutu, A. Laferté-Coutu, M. « Correspondance » dans *Publication post-forum : Forum de recherche création édition 2017*. Montréal : Association des étudiants de la Maîtrise en Arts visuels et médiatiques de l'UQAM. 18-24.

Alexia Laferté-Coutu
Montréal, Québec

Méridith Laferté-Coutu
Leuven, Flandres

5 kg. Ni trop lourd, ni trop léger.
Cette masse d'argile grise prête à être
façonnée est emballée rapidement, sur le coin
du bureau métallique d'une personne absente
à l'atelier. Deux tissus se superposent :
le premier, de jute blanche, est marqué du
numéro 47 au feutre noir. Le second est
soyeux et d'un bleu très clair. Alors que je
finalise l'emballage en le nouant d'une corde,
quelqu'un entre et m'interroge sur sa
mystérieuse destinée. Je lui explique que je
compte l'envoyer par avion; Il m'avertit alors
des procédures à la douane, et me spécifie
qu'il faudrait que j'appose une étiquette
descriptive sur le paquet pour éviter toute
confusion éventuelle. Je ne le ferai pas; l'emballage
me semble parfait ainsi et puis, je suis
trop pressée.

Sur une petite rue à sens unique du Vieux-Montréal, j'aperçois mon père franchissant la porte de verre d'un grand édifice. Au même moment, ma mère range sa voiture à gauche. Nous nous rencontrons bientôt tous trois en un point qui semble être prescrit. Au terme d'une brève conversation, je tends le paquet à ma mère, mais mon père l'intercepte aussitôt. Vêtu de son long manteau noir, il tient fièrement l'emballage sous son bras droit. Je reconnais une mélancolie familière dans son regard. La couleur du paquet est presque identique à celle de ses yeux et de sa chemise. Je le sens complice.

2016-04-23

Chère Alexia,
 Merci énormément du cadeau mystère. Je te réponds plus amplement quand maman et moi serons revenues à Leuven.

Un paquet de soie argentée m'attend sur la table de ma chambre. Je ne me pose pas de questions, je l'ouvre. Surprise! Intrigue! C'est un bloc d'argile. Un cadeau qui rayonne dans la pièce, un bloc sans prétention qui se tient là sans que je ne sache encore pourquoi.

Ma mère m'a dit que ça n'avait pas été facile.
 Qu'on lui avait dit d'écrire ce que c'était dessus pour ne pas confondre les douaniers:
 «CLAY».

2016-04-23

Chère Mérédith,
 Si le temps te le permet,
 voici les instructions!

Prescriptions_ empreinte d'un bâtiment.docx

Penser à un bâtiment dans la ville habitée, et en choisir un selon ses propres critères.

Se rendre sur le lieu.

Dénouer, déballer doucement le paquet,
 puis en sortir la masse d'argile.

Pétrir l'argile petit à petit
 entre les paumes.

Choisir une section du bâtiment,
d'au plus deux fois la superficie du
bloc d'argile. Cette section peut
être un coin, une paroi, une moulure,
ou encore une texture jugée
particulière ou sans intérêt.
C'est selon.

[...]

Avec un seul bloc on ne capterait rien de
la grandeur de l'hôtel de ville, ou de la
cathédrale Saint-Peters. D'ailleurs je me ferais
sûrement arrêter si je m'y tentais vraiment.
Me démenant avec mon argile : « *Please, officer,
it will only take about 15 minutes.* » Il paraît qu'en
Flandres les policiers ne sont pas tenus de
parler en anglais ou en français.
Ils peuvent vous arrêter en néerlandais sans
que vous n'y compreniez rien.
À part le centre, il y a la gare.
Je pensais aussi à un bar. Le mur en briques
d'un vieux bar de Leuven fréquenté
tous les jours jusqu'aux petites heures.
Tous les matins les camions de la ville
viennent nettoyer la bière qui
s'est incrustée entre les pavés du
Oude Markt. Je continuais de réfléchir en
terminant mes travaux et en
attendant que les temps froids
et humides finissent par passer.

[...]

Sur la section choisie, jeter l'argile d'un coup sec.
Ensuite, y aller avec les doigts, puis presser
bien fort en imaginant l'argile s'insérer dans
toutes les fissures et les trous, si c'est le cas.
Presser toujours, tout en gardant une épaisseur
d'argile d'au moins 1 pouce sur toute la surface.

Lorsque que l'empreinte semble
adéquate, cesser de presser.

Ne pas porter attention aux traces de doigts.

Laisser l'argile sur la surface pour une durée
de 15 minutes.

Pendant ce temps, prendre du recul
et en profiter pour prendre une pause.

[...]

Finalement, je me suis rendue au
château d'Arenberg. Ce château a été acheté
par l'université et accueille aujourd'hui
le département d'architecture.
À l'intérieur on me dit qu'il y a
une grande salle de bal.

J'allais souvent lire dans les jardins aux alentours. Le château se situe en plein petit sous-bois au sud de la ville. C'était l'endroit parfait pour être au calme, se promener dans les sentiers et déboucher sur cet imposant bâtiment qui contrairement au reste de la ville a survécu aux flammes en 1914 quand les allemands ont brûlé la bibliothèque. On s'y sent donc un peu en sécurité et le passé y résonne plus sincèrement qu'ailleurs.

2016-05-16

M

Ce matin, assez tôt, je suis allée mouler l'argile. Réussite.

A
!!!!

M

C'est un bout du côté du château dans les bois où je vais souvent me promener

A
et bien, j'ai hâte de voir... c'est mystérieux

M

En effet. Toi tu l'as fait aussi?

A
Oui je l'ai fait mais pas très récemment.
j'attendais les temps chauds pour recommencer

M

Les temps chauds en vue

2016-11-02

Argile.docx

J'ai finis par choisir le morceau central, en pierre, d'un poteau de la clôture. J'ai été attirée par sa forme carrée aux angles pointus, saillants. J'ai déposé les tissus par terre et défait les noeuds à pour révéler l'argile. Puis, suivant méthodiquement les instructions, je l'ai modelé sur la pierre. Avec mes doigts, j'ai bouché les interstices. Ce travail m'a pris au moins 15 minutes et m'a demandé plus de force que je ne l'avais anticipé.

Mes doigts étaient fatigués, mais satisfaits,
 après ces 15 minutes de modelage. Je me
 sentais un peu comme un enfant
 jouant avec de la pâte à modeler.
 En même temps c'était très sérieux.
 L'argile séchait au soleil,
 il fallait attendre.

[...]

Une fois ce temps écoulé, se concentrer pour
 la suite; il faudra être patiente et minutieuse.
 La brusquerie causerait une catastrophe.

Préparer la pellicule plastique de manière à
 ce qu'elle puisse accueillir la masse d'argile.

Du bout des doigts, presser légèrement et soulever
 délicatement les pourtours de l'empreinte. Retirer
 celle-ci de la paroi tout en prenant soin d'en altérer
 la forme le moins possible. La poser à l'intérieur de
 la pellicule et l'enrober avec les tissus.

Prendre un moment pour constater la trace d'eau
 qui demeure sur la surface de la pierre.

Nouer le paquet avec la ficelle, sans serrer.
 Il suffit de l'emballer grossièrement dans l'optique
 de la transporter jusqu'à votre demeure.

[...]

Une fois à la maison, dénouer puis déballer
 le paquet.

Conserver l'empreinte dans la pellicule plastique,
 avec interstice pour que l'air s'y faufile.

Laisser l'argile sécher lentement;
 cela prendra quelques jours.

Une fois durcie, l'emballer avec la plus grande pré-
 caution. Si possible, ajouter une ou deux couches de
 tissus pour la protéger des bris éventuels.

Nouer en serrant un peu cette fois.

Faire acheminer le paquet par la poste ou par
 l'entremise d'une personne venue vous visiter,
 à cette adresse.

Venu le temps de l'extraction,
 lentement et méthodiquement,
 j'ai remis l'argile dans les tissus.
 Il continuait de faire soleil. Je suis
 rentrée chez moi avec l'argile
 moulé sous le bras.

Le surpoids de ma valise était si élevé que
 même l'argent ne pouvait régler le
 problème - c'était une question
 de sécurité pour les bagagistes : plus de 33 kg
 et c'est mauvais pour le dos. Je ne pouvais
 faire autrement que de jeter l'argile dans la
 poubelle de la douanière.

Après un court moment, j'ai pu le reprendre
 en payant pour une valise supplémentaire.
 C'était l'idée de la douanière! Sans elle ce
 projet serait mort à Bruxelles.
 Je suis entrée dans l'avion
 avec un sac en tissu plein d'argile.

C'est avec un *crazy*carpet bleu
 qu'on devra couler le moule résistant à 880
 degrés Celsius. Un mélange de plâtre, silice
 et fibre de verre viendra enrober le double
 de cire de l'empreinte originale. La cire sera
 ensuite perdue, comme on dit, pour laisser
 place à un vide; technique très ancienne.
 C'est ce vide qui accueillera le verre en fusion,
 se faulant comme du miel à travers
 le petit trou d'un pot en terre cuite.

C'est la première pièce de verre que je cou-
 lerai de ma vie. Et la première pièce dont la
 forme aura été déterminée (en grande partie)
 hors de mon contrôle. Pourtant, parmi les
 cataplasmes qui dorment à l'atelier, il semble
 que ce soit celui-ci, mon préféré. Sa forme
 organique me rappelle celle d'un morceau de
 bois d'olivier qu'un sculpteur m'avait offert
 il y a 4 ans. Il provenait d'un des quatre cents
 oliviers morts suite aux temps froids qui
 avaient frappés le nord de l'Italie.

2016-11-02

moulage_château.jpeg

Le moulage de cette pièce me semble
 étrangement impératif. Tout ce que j'en
 comprends, c'est qu'il est fondamental
 que je le poursuive, et qu'il est très
 important que la pièce ne casse pas.

En voyant les premières photos
 de ses moulages, j'ai eu
 l'impression de vraiment faire partie
 du projet. Ma subjectivité toute
 naïve de philosophe s'y retrouverait
 nécessairement.
 On y reconnaissait mes ongles!
 Je m'y sentais investie comme
 observatrice au statut privilégié parce
 que secrètement participante.

Avec l'expert du verre coulé, nous calculons à voix haute dans la salle des fours. Température de montée, plateaux, fusion, recuisson. « Une erreur de calcul et, à tout moment au cours du processus, la pièce pourrait exploser », me dit-il. Même à sa sortie du four dans deux semaines, il faudra attendre deux jours pour que le verre tempère avant de casser le moule.

2016-12-10

A
le morceau de château en verre est présentement dans le four

M
Je ne savais pas que tu construisais un château

A
c'est ton morceau de château

2016-12-20

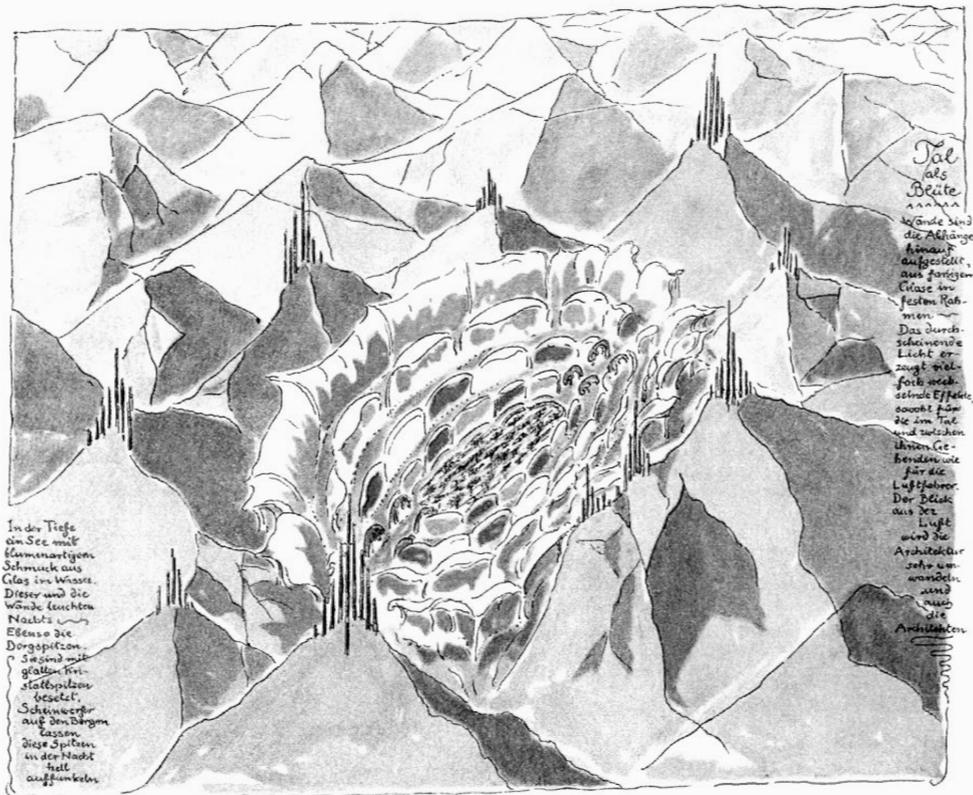
A
le démoulage s'est fait dans un grand bassin

Je me demande comment ça a commencé. C'est peut être l'envie de se téléporter dans un pays européen, par le biais d'un esprit familier. J'ai toujours cru que les pensées de Méridith se construisaient et se chevauchaient de la même manière que les miennes. Des érosions de brouillard dans un *méta* constant, qui échappe heureusement à la transcendance à cause des grands vents de réalité. J'en avais discuté avec Manoushka un soir au Cheval Blanc.





Figure 6 : Château d'Arenberg : temps chauds en vue.



6

Figure 7 : « Val de Flarison ». Aquarelle et notes sur papier. 6e planche de la publication *Architecture Alpine* (Taut : 1919)

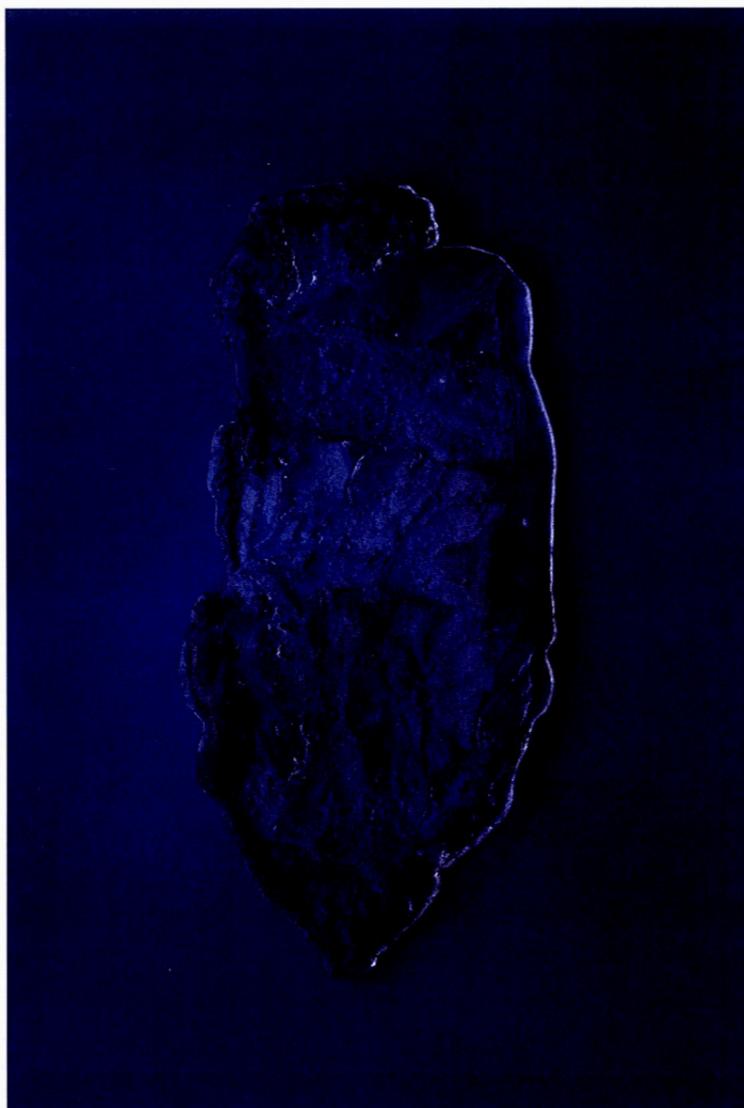


Figure 8 : Statue de la reine Victoria : oxydes.

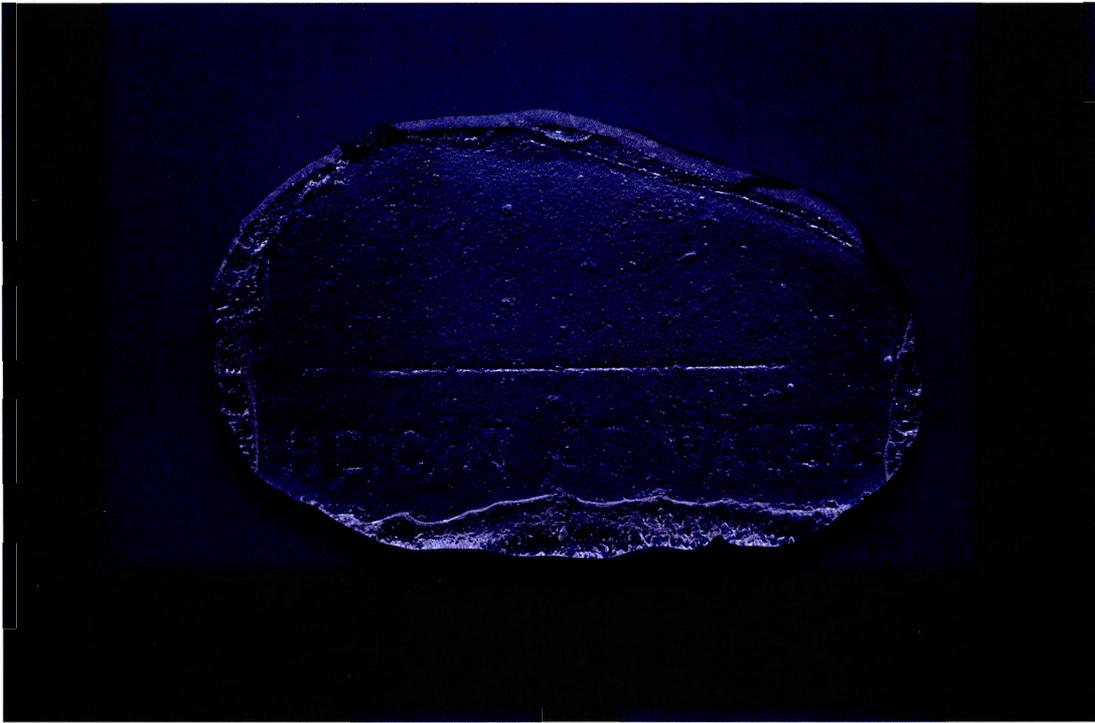


Figure 9 : Édifice Allan : Height of Water during Flood of 1886.



Figure 10 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 11 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 12 : Détail de l'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM, 16 mai-16 juin 2018.



Figure 13 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 14 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 15 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 16 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

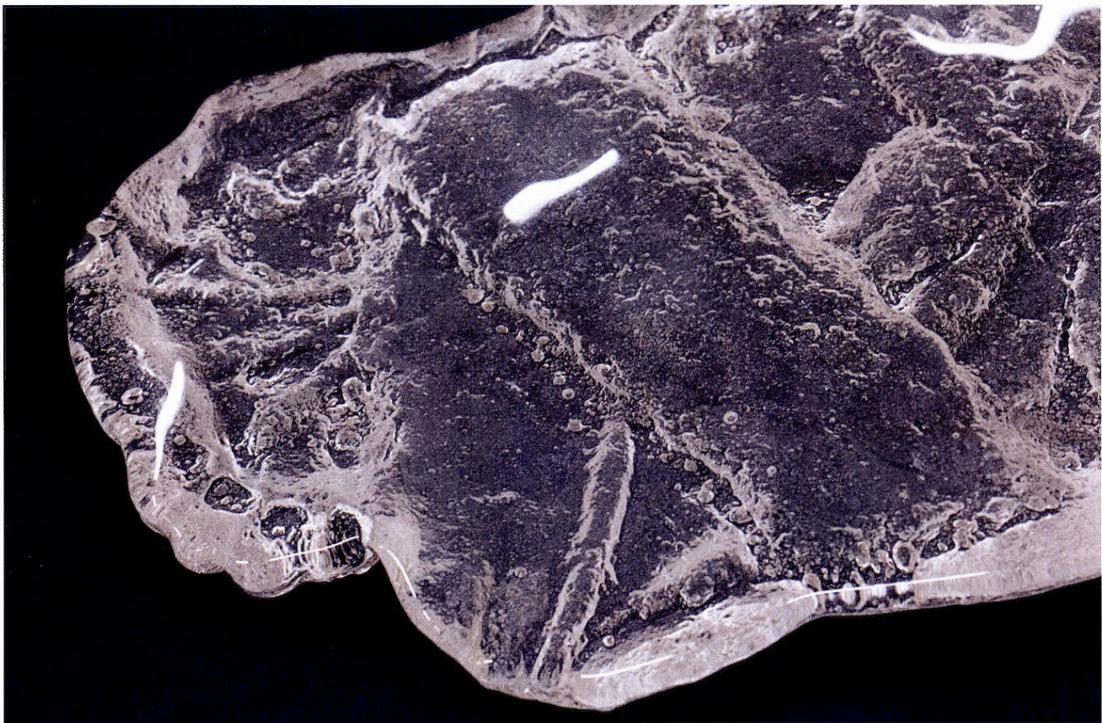


Figure 17 : Détail de l'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

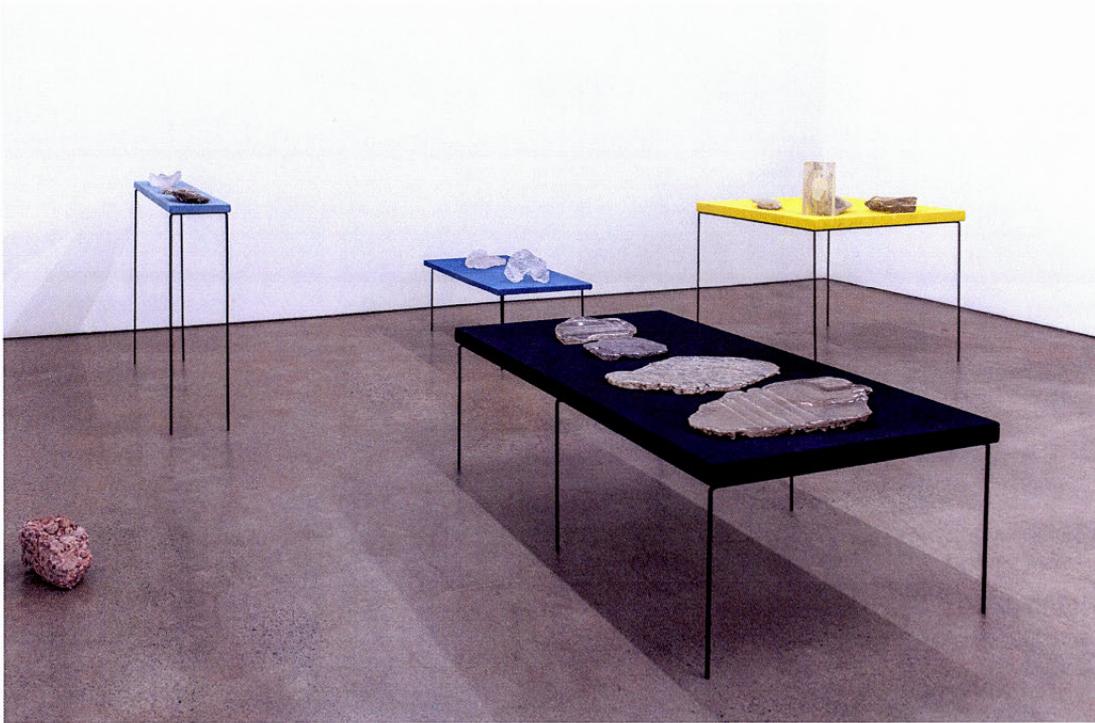


Figure 18 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

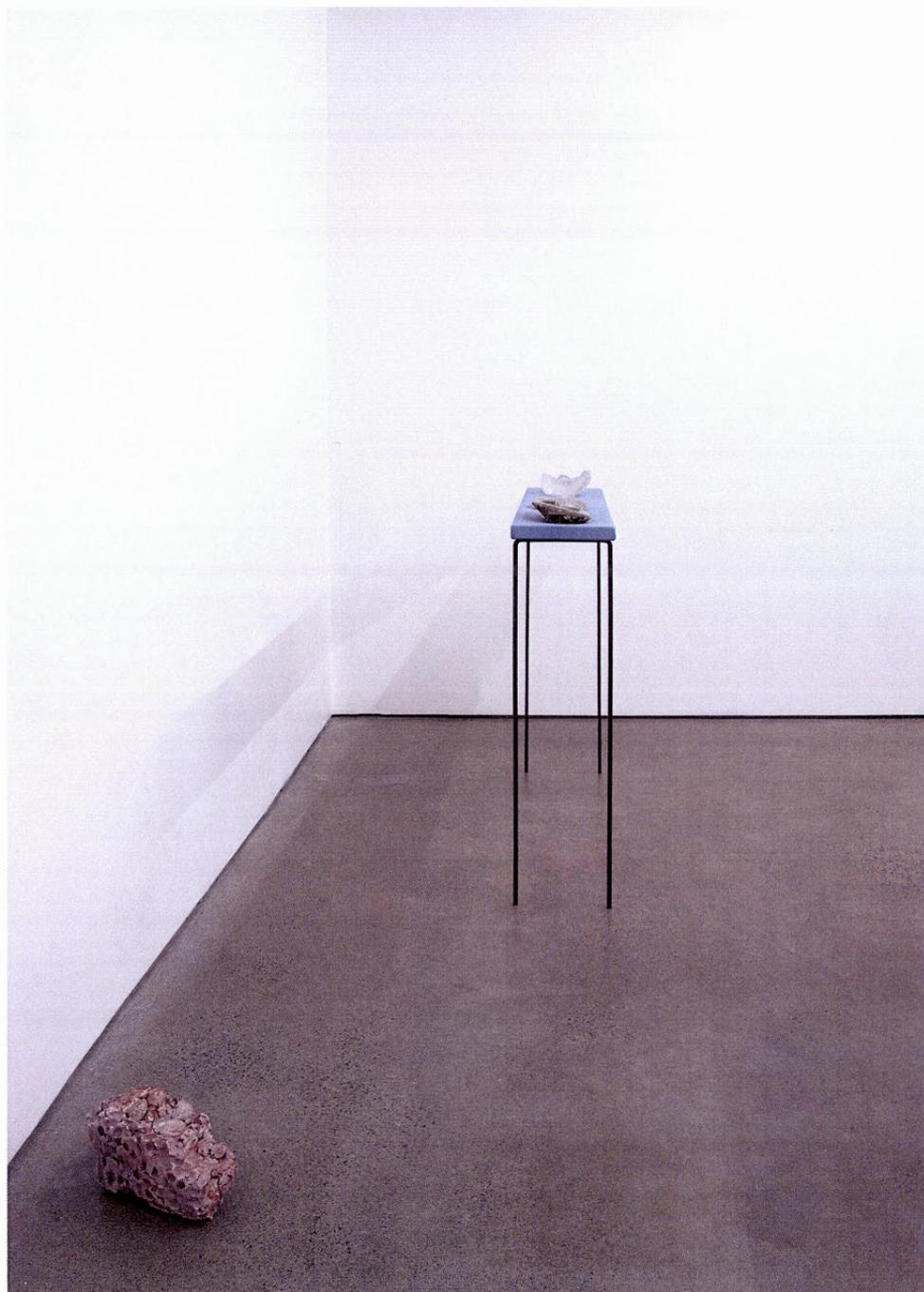


Figure 19 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 20 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 21 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.



Figure 22 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

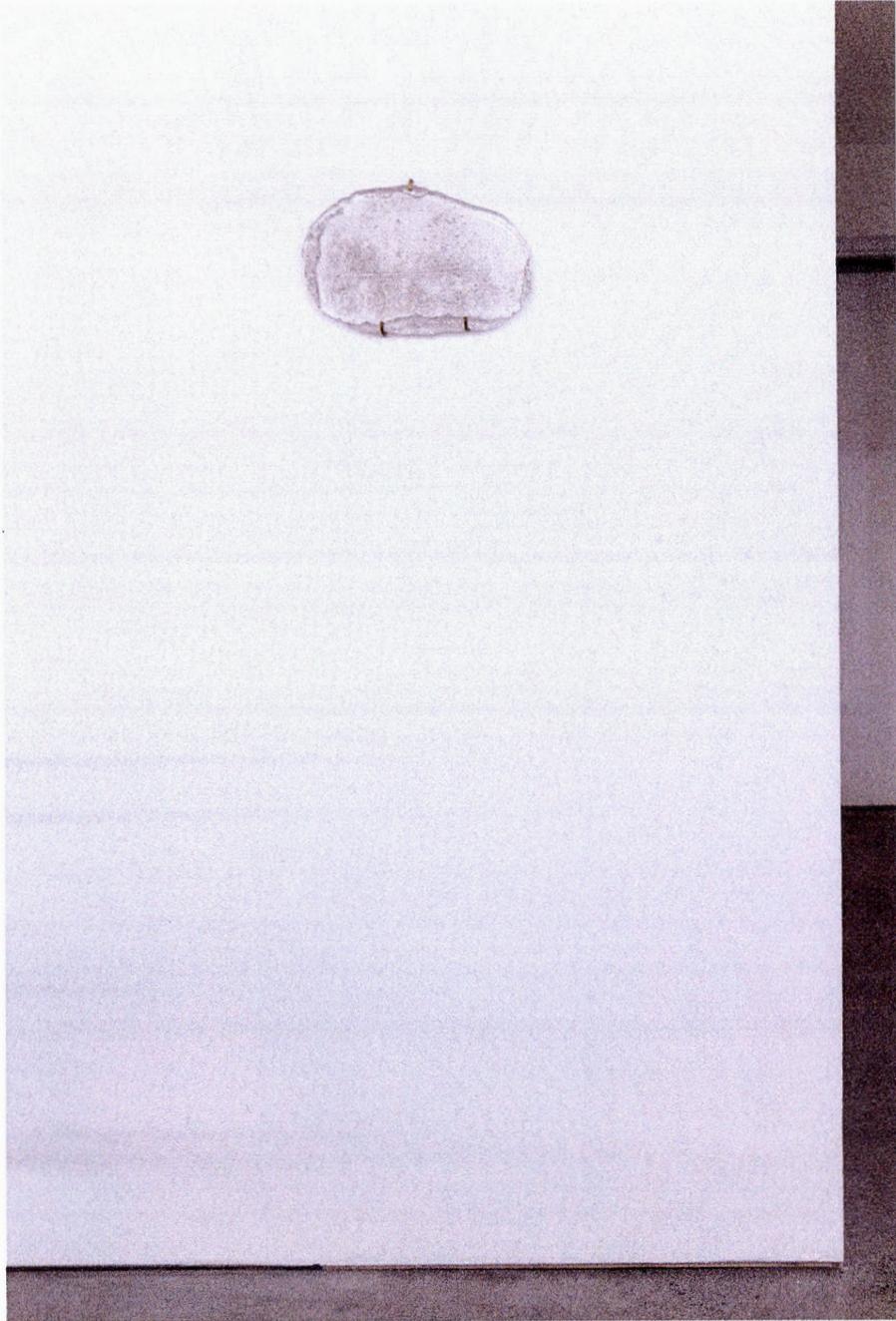


Figure 23 : Vue d'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

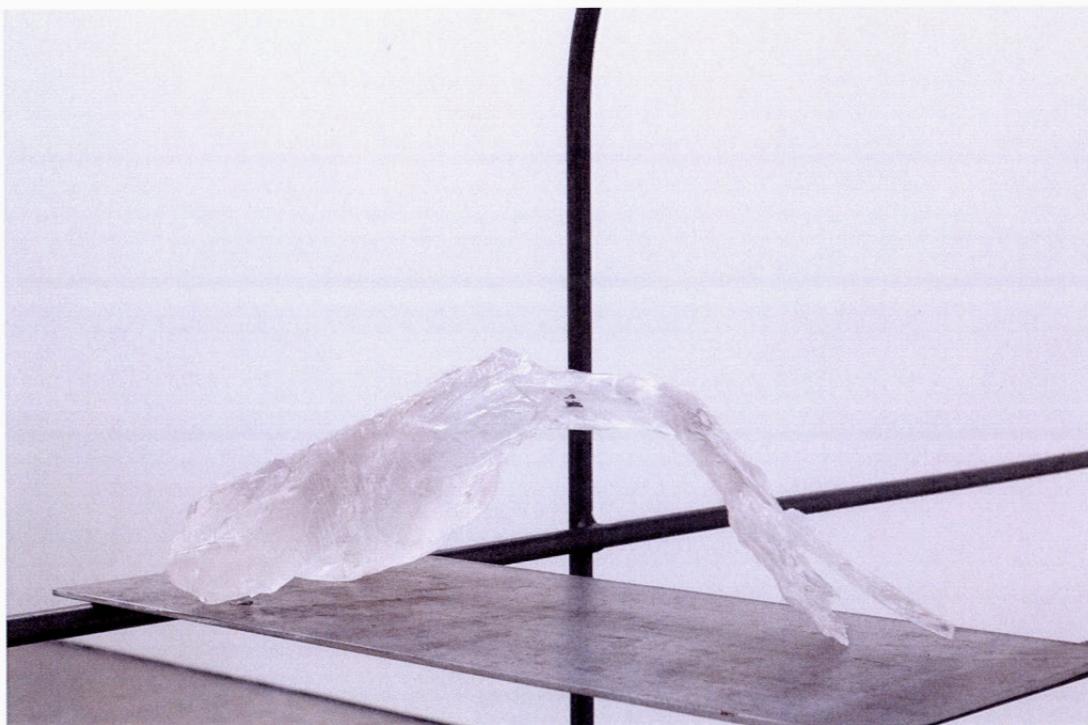


Figure 24 : Détail de l'exposition. *Leurs ombres centenaires*. Galerie de l'UQAM. 16 mai-16 juin 2018.

BIBLIOGRAPHIE

- Bergson, H. (1903). *Introduction à la métaphysique*. (crit. F. Fruteau de Laclos, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2011).
- Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. (crit. A. François, dir. F. Worms) Paris : Presses Universitaires de France. Ed. Quadrige (2016).
- Buydens, M. (2004). La transparence : obsession et métamorphose. *Intermédiatités*, (3), 51-77.
- Breton, A. (1964). *Nadja*. France : Gallimard. Collection Folio no 73.
- Cotton, S. (2012). Le feu sacré : la pratique in spiritu. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité, *ETC*, (96), 40-43.
- Dander, P. & Lorz, J. (commissaires), Bürgel, D., Dander, P., Freudenberg, A., Gray, Z., Lobel, M., Lorz, J. et Stöppel, D. (2011). *Skulpturales Handeln / Sculptural Acts* [Catalogue d'exposition]. Munich : Haus der Kunst.
- Davvetas, D. (2001). «Man is Sculpture» dans *Joseph Beuys, The Image of Humanity*. Lucrezia De Domizio Durini, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Silvana Editoriale.
- De Bingen, H. (1982). *Le livre des oeuvres divines (Visions)*. (B, Gorceix, trad.) Paris : Albin Michel (Manuscrit original datant de 1230).
- De Domizio Durini, L. (2001). *Joseph Beuys: Sculptor of souls*. Olivestone, Silvana Editoriale.
- Devolder, E. (1988). *Conversation with Joseph Beuys*. Belgique : Éditions Tandem.
- Endensor, T. (2007). Sensing the Ruin. *Senses and society*, 2 (1), 217-232.
- Frodl-Kraft, E. (1967). Le vitrail médiéval, technique et esthétique. *Cahiers de civilisation médiévale*, 10 (37).
- Gutschow, K. (2006). From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit Pavillions. *Journal of Architectural Education*, 59 (4), 63-70.
- Hann, R. (2012). Blurred Architecture: Duration and Performance in the Work of Diller Scofidio + Renfro, *Performance Research*, 17 (5), 9-18.

Hecker, S. (2017). *A Moment's Monument: Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture*. Oakland : University of California Press.

Herzog, J. & De Meuron, P. (2002). *Herzog & de Meuron : Histoire naturelle*. Montréal, Québec : Centre canadien d'architecture, Baden, Suisse : Lars Müller.

Le Breton, D. (1990). « Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé » dans *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Éditions Presses universitaires de France. pp. 39-80.

Lista, M. (2006). *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*. Paris : L'art et l'essai 2. Comité des travaux historiques et scientifiques: Institut national d'histoire de l'art.

Loubier, P. (2000). « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité » dans *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'une série d'expositions tenues au Centre des arts actuels SKOL, Montréal, de septembre 2000 à juin 2001. pp.19-29.

Mayrand, C. (2012). *Les consciences fluides : Beuys - Fuller - 1984*. Robert Duchesnay. Catalogue d'exposition pour : *Robert Duchesnay, Le Studio et l'Anti-Studio de Joseph Beuys et Buckminster Fuller*. Plein sud, centre exposition en art actuel. 18 septembre au 27 octobre 2012.

Miller, T. (2017). Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities. *Filozofski vestnik, Letnik XXXVIII, Stevilka 1*.

Mola, P. (2007). *Rosso : The Transient Form*. Exhibition catalogue: Peggy Guggenheim Collection, Venice, 22 September 2007- 6 January 2008 - curated by Paola Mola and Fabio Vittucci, Milan : Skira Editore S.p.A.

Morgan, W. (2005). *Bruno Taut: Alpine architektur/ Alpine architecture*. *Archit. Rec.* 193 : 58-58.

Moulinier, L. (1995). *Le manuscrit perdu à Strasbourg : Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.

Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and London : Yale University Press.

Schefer, O. (2009). Romantisme et œuvre d'art totale : Variations sur la totalité. *Poesie*, 128-129,(2), 193-210. doi : [10.3917/poesi.128.0193](https://doi.org/10.3917/poesi.128.0193).

- Schirren, M. (2004). « Empathie und astrale Phantasik » dans *Bruno Taut : Alpine Architektur. Eine Utopie*. Munich : Prestel.
- Tanizaki, J. (1933). *Éloge de l'ombre* (R.Sieffert, trad., nouv. éd.). Paris : Verdier (2011).
- Taut, B. (1919). *Architecture alpine : en cinq parties et trente dessins*. Paris : Éditions du Linteau (2005).
- Tisdall, C. (1998). *Joseph Beuys : We go this Way*. London : Violette Editions.
- Vidler, A. (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass : MIT Press.

Ouvrages de référence

- Ripert, P. (2001). Dictionnaire illustré d'archéologie. Éditions de Lodi.

Podcasts, Entrevues, Conférences

- Atelier de création. (2012). *Andrei Tarkovski ou le son de la terre*. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/andrei-tarkovski-ou-le-son-de-la-terre> [Visité le 12 septembre 2018].
- Beuys, J. (1986, 12 janvier). *Dank an Wilhelm Lehmbruck (Letzte Rede)* [video en ligne]. Repéré à (<https://www.youtube.com/watch?v=oNqgNz8biM8>).
- Les racines du ciel. (2013). Hildegarde de Bingen avec Lorette Nobécourt. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/hildegarde-de-bingen-avec-lorette-nobecourt> [Visité le 10 juillet 2018].
- Les regardeurs. (2013). « *L'ombre du soir* », *sculpture étrusque*. [Podcast] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/lombre-du-soir-sculpture-etrusque> [Visité le 23 février 2018].

Liste de références

- Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*, Coll. Folio Essais, Paris : Gallimard. (Original publié en 1939) – Chapitre : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p.269-316.

- Botin, L-I. (2014). The Position of Bruno Taut Front Colour : The Expressionist Table. *Expresion grafica arquitectonica*, (23), 214-223.
- Boudès, Y. (2016). Hildegarde de Bingen et l'encyclopédisme médiéval. Le cas des livres animaliers de la *Physica Médiévales*, 70, (1), 233-250. doi : <https://www.cairn.info/revue-medievales-2016-1-page-233.htm>.
- Derrida, J. (2009). *Le toucher, Jean-Luc Nancy : Accompagné de travaux de lecture de Simon Hantai*. Paris : Galilée.
- Didi-hubermann, G. (2008). *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de minuit.
- Holl, S. Kollhoff, H. Koolhas, R. Souto de Moura, E. Vischer, T. (1994). *Architectures of Herzog and de Meuron: Portraits by Thomas ruff*. New York : Peter Blum Edition.
- Hladik, M. (2008). *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Belgique : Mardaga.
- Heidegger, M. (1996). *Remarques sur art - sculpture - espace* (D. Franck, trad., nouv. éd.). Paris: Payot & Rivages (2009).
- Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge MA, London: The MIT Press.
- Krauss, R. Et E. Michaud. (1988). The Ends of Art According to Beuys. *October*, (45), 36-46.
- Lista, G. (2006). *Arte Povera (Une poétique du matériau et de l'objet)*, 8/ Galerie des arts, Milan : 5 continents.
- Loubier, P. et Ninacs, A.-M. *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'une série d'expositions tenues au Centre des arts actuels SKOL, Montréal, de septembre 2000 à juin 2001.
- Mallarmé, S. (1957). Feuillet 181 (A), Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard (1^{re} éd., rééd., 1977).
- Mannel, S. (1997). Crystal Visions (Glass Inspires Architects). *The Canadian Architect*, 42 (3), 38.
- Taut, B. (1937). *La maison japonaise et ses habitants*. (D. Wiczorek, trad.). Paris : Éditions du Linteau (2014).
- Wagner, R. (1928). *L'Œuvre d'art de l'avenir*. (J.-G. Prod'homme et F. Holl, trad.) Paris : Les Introuvables (1982).