

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA SURFACE IMPRIMÉE À L'ESPACE D'INSTALLATION : UNE
APPROCHE EXPLORATOIRE DE LA PROLIFÉRATION MODULAIRE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

ANDRÉE-ANNE DUPUIS BOURRET

AVRIL 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je dois remercier mon directeur de recherche, Jean Dubois, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques, pour sa confiance et son soutien inestimable dans la réalisation de cette thèse. Avec son sens éthique, sa rigueur et la justesse de ses commentaires, il m'a accompagnée dans mes réflexions et mes questionnements. Au fil des années, son intérêt et son implication ont amorcé un dialogue fécond sur les enjeux esthétiques partagés par les arts imprimés et les arts médiatiques. En plus de me transmettre sa passion pour la recherche-crédation, il a joué un rôle essentiel dans le développement de ma pratique artistique et de mon enseignement.

Je tiens à souligner l'apport important de la section des arts d'impression de l'École des arts visuels et médiatiques, principalement des professeurs Thomas Corriveau et Gwenaël Bélanger, avec qui j'ai échangé de nombreuses fois sur les enjeux de ma recherche. J'ai une pensée particulière pour Françoise Lavoie, chargée de cours, qui a marqué mon parcours académique et qui a ouvert la voie à la recherche-crédation en arts d'impression dès la fin des années 1980. Je tiens à remercier les techniciens Paul Lebel, Mathieu Jacques et Jacinthe Loranger pour leur grande générosité et leur contribution à la production de mes projets de création. J'éprouve une grande reconnaissance envers Bonnie Baxter, professeure au département de Studio Arts de l'Université Concordia, qui est toujours présente pour me soutenir et m'encourager. Grâce à sa ténacité, j'ai eu l'occasion d'être professeure invitée en arts d'impression à l'Université Concordia (2014-2015) afin de développer de nouveaux contenus et de nouvelles approches pédagogiques qui ont alimenté ma recherche. Je remercie également les professeurs Catherine Wild, Erika Adams, Mitch Mitchell, Jenny Lin et Stephanie Russ pour leur accueil chaleureux. Je tiens également à remercier tous les étudiants que j'ai croisés dans mes cours depuis 2012. Ils sont ma principale source d'inspiration!

Le réseau des arts d'impression constitue une grande famille. Je remercie sincèrement les artistes ayant participé aux entrevues pour leur générosité : Jason Urban, Eva Wylie, Dominique Pétrin, Étienne Tremblay-Tardif, Libby Hague, Mitch Mitchell, Chloe Lum, Yannick Desranleau et Leslie Mutchler. Je remercie également les équipes des centres d'artistes autogérés qui ont contribué à la production et à la diffusion de ma recherche : Arprim, centre d'essai en art imprimé (Montréal, QC), L'imprimerie, centre d'artistes (Montréal, QC), l'Atelier Circulaire (Montréal, QC), Circa art actuel (Montréal, QC), Zocalo (Longueuil, QC), Martha Street Studio (Winnipeg, MB), Open Studio (Toronto, ON), Eastern Edge Gallery (Saint-Jean, NL). Je remercie particulièrement Geneviève Turcotte, Emmanuelle Choquette, Emmanuelle Jacques, Christiane Desjardins, Catherine Melançon, Geneviève Bédard, Alexandra Curodeau, Geneviève Goyer-Ouimette et Émilie Granjon pour leur collaboration et leur travail essentiel pour la vivacité du milieu des arts visuels.

Ma reconnaissance va également à toute l'équipe du programme de Doctorat en études et pratiques des arts et à tous les professeurs que j'ai rencontrés dans mon parcours académique. Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada d'avoir soutenu financièrement ma recherche ainsi que les membres du comité d'évaluation de la thèse, Nicole Malenfant, professeure à l'Université Laval, François Morelli, professeur à l'Université Concordia et Alain Paiement, professeur à l'Université du Québec à Montréal.

Pour terminer, c'est à mon amoureux, Jean-Simon DesRochers, que se dirige toute ma gratitude pour son soutien quotidien et ses encouragements tout au long du processus de recherche et d'écriture. Même dans les moments les plus tumultueux de la recherche, il a toujours été présent et à l'écoute. J'ai également une pensée très spéciale pour ma fille Elsa DesRochers qui est ma principale source de motivation et de persévérance. Je souhaite la remercier pour sa patience, sa compréhension et son intelligence.

À Jean-Simon et Elsa, ma famille, mes amours

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES FIGURES.....	VIII
RÉSUMÉ.....	XII
INTRODUCTION.....	1
Contexte de développement des pratiques imprimées actuelles	3
De la surface imprimée à l'espace d'installation	7
Une méthodologie de recherche-crédation transversale	11

PREMIÈRE PARTIE

VERS UNE APPROCHE TRANSDISCIPLINAIRE DE L'IMPRIMÉ EN ARTS VISUELS

CHAPITRE I

PRINCIPES FORMELS ET ENJEUX ESTHÉTIQUES DE LA MÉCANISATION DE L'IMAGE.....	17
1.1 Répétition.....	18
1.2 Reproductibilité	23
1.3 Multiplicité	29
1.4 Dissémination	32
1.5 Production d'espaces	36

CHAPITRE II

ENJEUX DE DÉVELOPPEMENT ET DE DÉCLOISONNEMENT DES ARTS D'IMPRESSION.....	41
2.1 La problématique de l'estampe originale	42
2.2 Le renouvellement de l'estampe, entre collaboration et autonomisation	46
2.3 L'appropriation des procédés d'impression commerciale, entre hybridité et sérialité	52
2.4 Multiples et productions imprimées, entre décroisonnement et volonté de démocratisation	56

CHAPITRE III

STRATÉGIES ET DISPOSITIFS DE L'IMPRIMÉ EN ARTS ACTUELS.....	62
3.1 Exploration des formes matérielles	63
3.2 Exploration des fonctions sociales.....	74

DEUXIÈME PARTIE

SPATIALITÉ ET ENJEUX ESTHÉTIQUES DE L'INSTALLATION IMPRIMÉE

CHAPITRE IV

L'INSTALLATION IMPRIMÉE ET SON CONTEXTE DE DÉVELOPPEMENT .	82
4.1 Les origines de l'installation.....	82
4.2 La présence imprimée dans l'installation	91
4.3 Le développement de l'installation imprimée	99
4.4 Principes généraux de l'installation imprimée	108

CHAPITRE V

LES EFFETS DE LA MATIÈRE IMPRIMÉE DANS L'INSTALLATION.....	115
5.1 La matérialité de l'imprimé	115
5.2 La perception de l'imprimé dans un environnement	118

CHAPITRE VI

QUELQUES APPROCHES ACTUELLES.....	126
6.1 Jason Urban : la fragmentation de l'image imprimée.....	127
6.2 Eva Wylie : le principe du collage dans l'installation imprimée.....	130
6.3 Dominique Pétrin : appropriation et détournement des procédés d'affichage.....	134
6.4 Étienne Tremblay-Tardif : l'imprimé comme information matérielle ...	137
6.5 Libby Hague : la narrativité de la matière imprimée.....	140
6.5 Mitch Mitchell : le multiple comme métaphore de la production	144
6.6 Chloe Lum et Yannick Desranleau : performativité et entropie de la matière imprimée.....	147
6.8 Leslie Mutchler : l'espace communautaire de l'imprimé	152
6.9 Retour sur les approches.....	155

TROISIÈME PARTIE
LE LABORATOIRE SPATIAL

CHAPITRE VII

LES EXPLORATIONS MATRICIELLES.....	163
7.1 La prolifération modulaire.....	165
7.2 Inventaire d’atelier : une expérience heuristique.....	168
7.3 Exploration de dispositifs	175
7.4 Exploration de stratégies de production	193

CHAPITRE VIII

LES EXPLORATIONS STOCHASTIQUES	200
8.1 Première manifestation : <i>Proliférations</i>	202
8.2 Deuxième manifestation : <i>La fabrication de l’espace</i>	206
CONCLUSION	221
Un contexte en évolution.....	221
Constats théoriques, pédagogiques et pratiques	223
Nouvelles perspectives de recherche-crédation.....	226
ANNEXE A	233
INVENTAIRE D’ATELIER.....	233
BIBLIOGRAPHIE	236

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Andy Warhol, <i>Brillo box (soap pads)</i> (1964); Pierre Ayot, <i>Clac tchaktatcha... clip clip</i> (1971)	64
Figure 3.2 René Derouin, <i>Les derniers territoires V</i> (2013).....	64
Figure 3.3 Laurent Lamarche, <i>Fossile</i> (2013); Jérôme Fortin, <i>Matrice (Tondo)</i> (2003)	65
Figure 3.4 François Morelli, <i>Home wall drawing, l'art de manger</i> (2004); Emmanuelle Jacques, <i>Cartographies spontanées</i> (2010)	66
Figure 3.5 Mitch Mitchell, <i>Berth</i> (2012); Andrée-Anne Dupuis Bourret, <i>Papier fiction</i> (2011).....	66
Figure 3.6 Robert Rauschenberg, <i>Axle</i> (1964)	67
Figure 3.7 Lisa Bulawsky, <i>NP-C020_abstract_orange_dots</i> (2018); Jacinthe Loranger, <i>Road kill 3</i> (2014).....	68
Figure 3.8 Myriam Dion, <i>sans titre</i> (2015); Giorgia Volpe, <i>La dérive</i> (2008)	69
Figure 3.9 Suzie Smith, <i>Construction paper</i> (2010-2014); Chloe Lum et Yannick Desranleau, <i>No henge</i> (2009).....	70
Figure 3.10 R. L.Tillman, <i>Duplication machines</i> (2011); Manuela Lalic, <i>Hiérarchie de l'instinct</i> (2015)	71
Figure 3.11 Joseph Kosuth, <i>One and three chairs</i> (1965); Lawrence Weiner, <i>sans titre</i> (1978)	71
Figure 3.12 Mathieu Beauséjour, <i>Survival virus de survie</i> (1991-1999); Sébastien Cliche, <i>La doublure</i> , 2012.....	72
Figure 3.13 Dominique Pétrin, <i>Trois mouvements de retrait pour un ATM</i> (2015); Philippe Blanchard, <i>New troglodytes</i> (2013-2017).....	73
Figure 3.14 Machine <i>Distroboto</i> à Montréal; Finalistes des prix Expozine 2015	75
Figure 3.15 Julie Doucet, <i>Carpet sweeper tales</i> , <i>Drawn & Quarterly</i> (2016); Clément de Gaulejac, <i>Les artistes</i> , <i>Le Quartanier</i> (2017)	76

Figure 3.16 Ciara Phillips, <i>Warm friends, cold cash</i> (2015); Leslie Mutchler, <i>TrendFACTORY:ATX</i> (2012).....	77
Figure 3.17 Edith Brunette, <i>Prescriptions pour un bon ordre social</i> (2008-2009); Patsy Van Roost, <i>En Avent, marche! Un conte fabriqué de toutes pièces</i> (2010)	78
Figure 3.18 Christine Brault, <i>Manteau de María Teresa</i> (2014); Sophie Castonguay, <i>N'entendez-vous pas?</i> (2009).....	79
Figure 4.1 Andy Warhol, <i>Brillo box (soap pads)</i> (1964); <i>Cow wallpaper</i> (1966).....	93
Figure 4.2 Robert Rauschenberg, <i>Soundings</i> (1968); <i>Solstice</i> (1968)	94
Figure 4.3 Yves Klein, <i>Anthropométries de l'époque bleue</i> (1960)	96
Figure 4.4 Jacques Villeglé en séance de décollage; Raymond Hains, <i>Palissade</i> (1974) et <i>sans titre</i> (1988-1989)	97
Figure 4.5 Daniel Buren, <i>Affichage sauvage</i> (1968).....	98
Figure 4.6 Nancy Spero, <i>A cycle in time</i> (1995); <i>Take no prisoners</i> (2007).....	99
Figure 4.7 Bing Xu, <i>Big tire</i> (1986); <i>Book from the sky</i> (1987-1991)	100
Figure 4.8 René Derouin, <i>Nouveau-Québec</i> (1978-1980), installation extérieure, gravière Cloutier; <i>Échographie de la mémoire génétique</i> (1986).....	101
Figure 4.9 Pierre Ayot, <i>Caisses de bière O'Keefe</i> (1979); <i>Taratata, Lindbergh, Poltrona, Elmut et Jumbo</i> (1992-1993)	102
Figure 4.10 Thomas Kilpper, <i>State of control</i> , vue extérieure et intérieure (2009)..	104
Figure 4.11 Richard Woods, <i>Innovation – Investment – Progress</i> (2008); <i>D.I.Y.</i> (2013)	105
Figure 4.12 Regina Silveira, <i>Vórtice</i> (1994); <i>Abyssal</i> (2010).....	106
Figure 4.13 Barthélémy Toguon, <i>The new world climax</i> (2000)	107
Figure 6.1 Jason Urban, <i>Sunrise sticks / sunset sticks</i> (2009); <i>Library of soft rain</i> (2015)	129
Figure 6.2 Eva Wylie, <i>Roaring garden</i> (2008); <i>Side splits</i> (2014)	132
Figure 6.3 Dominique Pétrin, <i>Pompéii MMXII</i> (2011); <i>House of extravaganza</i> (2013)	136

Figure 6.4 Étienne Tremblay-Tardif, <i>Matrice signalétique pour la réfection de l'échangeur Turcot</i> (2012-2022); <i>Société écran</i> (2014)	139
Figure 6.5 Libby Hague, <i>One step at a time</i> (2009); <i>Walk with me</i> (2015)	142
Figure 6.6 Mitch Mitchell, <i>Berth</i> (2012) et <i>Distance arc</i> (2012).....	146
Figure 6.7 Chloe Lum et Yannick Desranleau, <i>Looming</i> (2013); <i>Rome</i> (2016).....	150
Figure 6.8 Leslie Mutchler, <i>TrendFACTORY</i> (2012); <i>WorkLAB satellites</i> (2014)...	154
Figure 7.1 Explorations dans l'atelier : gestes, manipulations et formes (2011-2012)	170
Figure 7.2 Explorations dans l'atelier : textures imprimées et volumes (2011-2014)	172
Figure 7.3 Esquisses de mises en espace (2012-2013)	173
Figure 7.4 Explorations de mises en espace (2013-2014).....	174
Figure 7.5 Les modules de <i>La débâcle</i> (2010-2016).....	176
Figure 7.6 <i>La débâcle</i> (2012), Galerie d'art de Matane	177
Figure 7.7 <i>Terraformation</i> (2013), Atelier Silex, Trois-Rivières	178
Figure 7.8 <i>La chambre matricielle 1</i> (2013), Galerie SAS, Montréal	180
Figure 7.9 <i>La chambre matricielle 1</i> (2014), montage au Museum Rijswijk, La Haye	181
Figure 7.10 <i>La chambre matricielle 2</i> (2012), Arprim centre d'essai en art imprimé, Montréal	182
Figure 7.12 <i>La chambre matricielle 2</i> (2013), Maison des artistes visuels francophones, Winnipeg	185
Figure 7.13 <i>La chambre matricielle 2</i> (2014), montage au Museo Nacional de la Estampa, Mexico.....	189
Figure 7.14 <i>Papier fiction</i> (2011), Martha Street Studio, Winnipeg	191
Figure 7.15 <i>Papier fiction</i> (2013), Centre d'exposition de Val-David	192
Figure 7.16 <i>Jardin de papier</i> (2014-2015), Atelier Zocalo et Maison de la culture de Longueuil	196
Figure 8.1 <i>Proliférations</i> (2014), Eastern Edge, Saint-Jean de Terre-Neuve	203

Figure 8.2 <i>Proliférations</i> (2014), Eastern Edge, Saint-Jean de Terre-Neuve	204
Figure 8.3 <i>La fabrication de l'espace</i> (2014), Atelier Circulaire, Montréal.....	207
Figure 8.4 <i>La fabrication de l'espace</i> (2014), montage à l'Atelier Circulaire, Montréal	208
Figure 8.5 <i>La fabrication de l'espace</i> (2014), Atelier Circulaire, Montréal.....	211
Figure 8.6 <i>La fabrication de l'espace</i> (2015), Circa art actuel, Montréal	214
Figure 8.7 <i>La fabrication de l'espace</i> (2015), CIRCA art actuel, Montréal	216
Figure 9.1 <i>Atelier Graff : le livre d'artiste repensé</i> (2016); <i>Zocalo : 25 années de création</i> (2018).....	225
Figure 9.2 <i>La machine paysage</i> (2015), Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, Montréal	227
Figure 9.3 <i>La machine paysage</i> (2015), Caravansérail, Rimouski	228
Figure 9.4 <i>Travaux pratiques</i> (2018), L'imprimerie centre d'artistes, Montréal.....	229
Figure 9.5 <i>Travaux pratiques</i> (2018), L'imprimerie centre d'artistes, Montréal, documents vidéographiques d'une collaboration.....	230
Figure 9.6 <i>Travaux pratiques</i> (2018), L'imprimerie centre d'artistes, Montréal, documents vidéographiques d'une action	231

RÉSUMÉ

Au fil des années, ma pratique de l'installation imprimée, mon parcours académique, ainsi que mes implications dans le milieu des arts imprimés au Québec m'ont permis de remarquer un changement dans les pratiques imprimées actuelles. Ce projet de recherche-crédation porte sur ces nouvelles pratiques artistiques qui tendent à s'éloigner des codes et traditions liées à l'estampe. Le but principal de cette thèse est d'approfondir ma pratique artistique ainsi que mes réflexions théoriques afin de cerner et comprendre les enjeux des pratiques imprimées actuelles. Elle conduit plus spécifiquement à l'étude et à la pratique de l'installation imprimée.

Tout d'abord, cette thèse comporte la réalisation d'installations évolutives composées majoritairement de modules en papier imprimé. Inspirée par l'imagerie scientifique et la modélisation des formes naturelles et architecturales, j'ai exploré différents modes d'occupation de l'espace par l'agencement de systèmes organiques et géométriques afin de questionner la manière dont les outils et les interfaces participent à construire notre vision du monde, notre subjectivité. L'objectif principal de cette recherche-crédation est de comprendre comment la matière imprimée participe à l'expérience esthétique de l'installation, particulièrement en ce qui concerne la perception spatiale. Par exemple, comment la manipulation des supports imprimés change-t-elle notre rapport à une surface et à un espace? Quels sont les effets de la répétition d'un motif et de l'accumulation de formes similaires dans un même lieu? Comment l'imprimé, par ses principes formels et ses enjeux esthétiques, participe-t-il à la dynamique de l'installation? Quels dispositifs et stratégies permet-il de mettre en place? Au fil de la recherche, plusieurs avenues ont été explorées pour comprendre les effets de la matière imprimée dans l'installation. Les principes de prolifération et d'itération ont été les plus étudiés. Dans l'installation, ces principes favorisent des mises en espace plus dynamiques, qui placent le spectateur dans une posture de perception active engageant une expérience esthétique à la fois optique, haptique et kinesthésique.

En complémentarité à ces projets de création, le travail de recherche a consisté à établir les bases réflexives d'une approche transdisciplinaire de l'imprimé en arts visuels ainsi qu'à étudier la spatialité et les enjeux esthétiques de l'installation imprimée. Cette recherche a commencé par une réflexion sur les principes formels et les enjeux esthétiques de la mécanisation de l'image. La répétition, la reproductibilité, la multiplicité, la dissémination et la production d'espace sont devenues non seulement des notions essentielles pour comprendre les pratiques imprimées, mais elles se sont révélées fondamentales dans la réalisation de mes installations, tant du point de vue de la conception, de la production que de la mise en espace. De même, l'étude des enjeux de développement et de décloisonnement des arts d'impression a

permis de constater une évolution fondamentale des pratiques imprimées, principalement en lien avec l'importance des codes, des savoir-faire, de la collaboration, de l'appropriation et de la volonté de démocratisation. Ces enjeux, bien qu'ils semblent se situer loin de la création, se présentent comme des ancrages disciplinaires qui habitent ma pratique et celle d'autres artistes engagés dans une pratique de l'installation imprimée. Ce travail de recherche a mené à l'examen des formes matérielles et des fonctions sociales dans les pratiques étendues de l'imprimé. Ces transformations artistiques proviennent de cet héritage et de ce décloisonnement. En abordant les différents dispositifs et stratégies de l'imprimé en art actuel, j'ai examiné comment cette évolution a influencé ma pratique. À partir de cette base réflexive, j'ai étudié l'installation imprimée, ses enjeux de développement et les effets de l'imprimé dans l'installation. Mon désir d'explorer de nouvelles mises en espace et ma volonté de réaliser des projets de diffusion basés sur l'expérience artistique plutôt que sur la production d'objets m'ont menée à approfondir mes recherches au contact de différents artistes, collègues et étudiants. Ce dialogue établi avec d'autres créateurs, principalement avec les artistes de mon corpus d'étude, a contribué à une meilleure compréhension des changements et des questionnements qui sont au centre de ma pratique de l'installation imprimée.

Cette articulation entre la création et la théorisation a permis d'établir plusieurs liens entre le travail d'impression et celui d'installation. Le savoir-faire, le travail de conceptualisation et de planification, qui sont particulièrement importants en arts d'impression, concourent à l'expérience esthétique de la production, qui se développe dans l'installation imprimée. De même, les aptitudes d'organisation et de résolution de problèmes matériels, aussi caractéristiques du travail d'impression, contribuent à la conception et la création d'agencements et de mises en espace. Dans cette recherche, l'imprimé n'est plus considéré comme un médium neutre. Son utilisation implique des références à la fois techniques, historiques et médiatiques qui participent à l'expérience de l'installation imprimée.

MOTS-CLÉS : arts imprimés, arts d'impression, installation, prolifération, itération, modularité, matérialité, perception, recherche-crédation, art contemporain.

INTRODUCTION

Comment imaginer les commencements? Les origines? Les éléments sont épars, non encore adjoints. Dans le vide de l'univers, ils errent dépareillés. L'assemblage est la première opération à faire. C'est elle qui est à l'origine des origines. (Cauquelin, 2015, p.18)

Mon parcours artistique et académique ainsi que mes engagements dans le milieu des arts imprimés au Québec m'ont permis de remarquer un changement dans les pratiques actuelles utilisant l'imprimé. Cette thèse en recherche-création porte sur ces nouvelles pratiques qui tendent à s'éloigner des codes et traditions liées à l'estampe, mais elle conduit plus spécifiquement à l'étude et à la pratique de l'installation imprimée.

Il est important de préciser que l'origine de cette recherche provient de la transformation qui s'est activée dans ma pratique artistique. Depuis 2008, ma pratique de l'estampe et du livre d'artiste a évolué vers une pratique de l'installation imprimée. Plusieurs facteurs ont contribué à cette transformation, notamment, mon intérêt pour les théories de l'espace, du paysage, de l'architecture et de l'urbanisme a alimenté ma réflexion. Cet intérêt s'est principalement développé par la réalisation d'images, mais également par des interventions *in situ* collaboratives¹. Au fil des années, le dialogue entre ces deux pratiques et mon implication dans le milieu des arts imprimés a changé mon rapport à la création, notamment avec l'apparition de nouvelles intentions artistiques me permettant d'intégrer plusieurs approches et procédés. Le processus d'hybridation est également à l'origine de cette transformation². Il a généré des ambiguïtés entre la bidimensionnalité et la

¹ Ces interventions *in situ* (2001-2004) étaient réalisées en collaboration avec l'artiste Laurent Lamarche.

² Le processus d'hybridation était l'un des principes centraux de ma recherche à la maîtrise (2008-2011).

tridimensionnalité, entre les procédés de production artisanaux et industriels, entre la notion de surface et d'interface. La répétition est également devenue un principe fondamental pour la création de mes œuvres. Au départ, ce principe était une conséquence de la reproductibilité et de la multiplication nécessaire à la production des éléments de mes installations, mais avec l'évolution de mon travail, la répétition m'a menée à m'intéresser à la dissémination et à l'itération des formes. La répétition du même geste, image ou motif a produit des constructions de plus en plus organiques ainsi que des variations.

Bien que ma posture de recherche se fonde principalement sur ma pratique de l'installation imprimée, son origine provient également d'une volonté d'élaborer des contenus théoriques et pédagogiques. Il faut préciser que cette thèse s'est développée en parallèle avec plusieurs activités professionnelles, dont l'enseignement de cours universitaires ainsi que l'animation de conférences et de formations. Ces expériences, ainsi que les rencontres qui en ont découlé, m'ont permis de repérer des lacunes théoriques ainsi que des incertitudes pédagogiques et administratives. Actuellement, plusieurs problématiques occupent le milieu professionnel et les établissements d'enseignement au regard des enjeux liés au développement des arts imprimés. Il m'apparaissait fondamental de tenir compte de ce contexte dans le cadre de cette recherche.

Devant ces constats, le but principal de la présente thèse consiste à approfondir ma pratique d'artiste et d'enseignante afin de cerner et comprendre les enjeux des pratiques imprimées actuelles, plus spécifiquement au regard de l'installation imprimée. Du point de vue pratique, cette recherche a permis de repenser mes stratégies de production et mes dispositifs de mise en espace en élaborant divers systèmes formels et en explorant leurs interactions. Du point de vue théorique, mes investigations m'ont menée à établir les bases réflexives d'une approche transdisciplinaire de l'imprimé en arts visuels ainsi qu'à étudier la spatialité et les

enjeux esthétiques de l'installation imprimée. Cette recherche-crédation permet de comprendre le contexte de développement des pratiques imprimées actuelles et celui de ma propre pratique de l'installation imprimée.

Contexte de développement des pratiques imprimées actuelles

Afin de cerner où se situent les enjeux de cette recherche, il est essentiel de présenter brièvement le contexte de développement des pratiques imprimées actuelles et leurs principales problématiques. Depuis la fin des années 1990, on assiste à un renouveau des pratiques imprimées. Se développant souvent en marge des principaux réseaux dédiés aux arts actuels, des communautés d'artistes souhaitent repousser les frontières des arts d'impression, notamment au Canada et aux États-Unis. Des graphzines, des installations, des animations, des œuvres relationnelles, performatives et infiltrantes sont élaborées par ces artistes qui se revendiquent de réflexions, de processus et de savoir-faire issus du domaine de l'imprimé. Souvent en réaction à l'omniprésence des images dans nos environnements visuels, les artistes repensent les modes d'occupation de l'espace de la surface imprimée. Enfin, plusieurs artistes ayant une pratique multidisciplinaire³ utilisent également l'imprimé de manière ponctuelle, mais récurrente. Certaines pratiques imprimées ne semblent cependant pas être reconnues au sein de l'art actuel, notamment à cause de leur encrage disciplinaire. Elles semblent également causer des problèmes en regard à l'estampe, car elles ne répondent plus aux mêmes enjeux de production et de diffusion. Ce problème de reconnaissance a été vécu par plusieurs artistes de ma génération qui souhaitent explorer de nouvelles avenues de création à partir de l'imprimé.

Historiquement, les procédés d'impression ont contribué, sur le plan technique, créatif et pédagogique, au développement de plusieurs autres procédés et pratiques (Moeglin-Delcroix, 2012 et 2006; Tallman, 1996), notamment au regard des œuvres

³ Par exemple, les artistes François Morelli, Mathieu Beauséjour, Manuela Lalic ou Giorgia Volpe.

picturales (dessin, peinture), photographiques (leur résultat imprimé), éphémères (*in situ*, *street art*, art relationnel, performance) et médiatiques. Malgré cette abondante utilisation de l'imprimé ainsi que l'apport indéniable de l'impression à l'évolution des arts visuels et médiatiques par les processus d'empreinte et d'inscription (Didi-Huberman, 2008), malgré ses développements en lien avec la mécanisation des procédés de reproductibilité technique (Benjamin, 1939/2000) et malgré sa transformation en lien avec le développement des nouvelles technologies par le croisement de processus numériques et analogiques (Couchot et Hillaire, 2003), peu d'écrits proposent des pistes de réflexion menant à une compréhension des nouvelles pratiques imprimées. La plupart des ouvrages se consacrent à l'histoire de l'estampe et à l'apprentissage des techniques d'impression. Ces écrits présentent rarement les démarches des artistes, les catégorisant plus souvent selon les procédés techniques qu'ils emploient plutôt que par les enjeux soulevés dans leurs œuvres.

Au Québec, les études sur les arts d'impression font majoritairement référence au renouveau de la gravure moderne, aux questionnements sur l'estampe originale ainsi qu'au déclin du marché des années 1980. À l'exception de quelques courts articles, on fait rarement mention des pratiques élaborées par les artistes qui repensent l'utilisation de l'imprimé en art actuel. Bien que cette situation ait grandement évolué au cours de ma recherche doctorale, beaucoup de travail reste à accomplir. Outre une incompréhension de l'utilisation de l'imprimé dans les pratiques artistiques actuelles, ce vide théorique (Weisberg, 1990 et 1986) soulève des problèmes à plusieurs points de vue. Depuis les années 1990, les arts d'impression cherchent leur place dans le milieu de l'art et dans les institutions d'enseignement. Les centres d'artistes québécois dédiés aux arts d'impression qui remplissent habituellement⁴ le mandat de

⁴ À l'exception d'Arprim, qui soutient seulement la diffusion, et de l'Atelier Graff, qui soutient la production, la recherche et la transmission des savoirs sans avoir de lieu de diffusion, les autres centres d'artistes en arts d'impression du Québec remplissent le triple mandat de formation, de production et de diffusion.

soutenir à la fois la formation (par la transmission de savoirs techniques), la production (par la mise en commun d'équipement spécialisé pour les artistes) ainsi que la diffusion réévaluent leur mission et cherchent à valider leur présence auprès des subventionneurs.

D'un point de vue pédagogique, la pertinence des cours en arts d'impression est parfois remise en question dans les programmes collégiaux et universitaires afin de favoriser des cours qui abordent de nouveaux médias. Selon cette logique, le développement de nouveaux procédés invaliderait les plus anciens au lieu de les réactualiser et d'ouvrir de nouvelles possibilités de création (Bolter et Grusin, 1999). Dans ce contexte, on s'interroge sur la fonction pédagogique et le fondement de l'apprentissage des techniques d'impression. Quels types de connaissances et de savoir-faire sont transmis aux étudiants ? Comment ceux-ci participent-ils à l'évolution des pratiques en arts visuels et médiatiques ?

Ainsi, malgré le potentiel de recherche et de développement des procédés d'impression (utilisation de l'imagerie numérique pour créer des matrices, impression numérique, impression 3D, nouvelles matérialités photographiques, etc.), la pertinence des arts imprimés en regard des autres disciplines a souvent été remise en cause. Les bases réflexives souvent insuffisantes semblent entraîner un problème de validation. Bien que depuis une vingtaine d'années, on assiste à l'organisation de conférences et de colloques dans le but de répondre à ce manque, les discussions y sont souvent redondantes. Les enjeux théoriques se voient souvent évacués au profit de discussions et de démonstrations techniques.

Cette lacune théorique a été remarquée par plusieurs auteurs, dont Richard S. Field⁵,

⁵ Richard S. Field fut le conservateur de la collection d'estampes, de dessins et de photographies de la Yale University Art Gallery de 1980 à 2000. Il a également organisé plus de 60 expositions et écrit plusieurs textes et articles sur les arts d'impression, notamment dans la revue *Art in print*, une revue dédiée aux arts d'impression.

Paul Coldwell⁶, Susan Tallman⁷, Ruth Weisberg⁸ et Michèle Grandbois⁹. L'une des premières causes serait associée à l'apprentissage des techniques d'impression qui demande un très grand engagement et l'élaboration d'une littérature technique spécialisée. Cette situation aurait eu pour effet de focaliser la documentation sur la description des procédés techniques et des différentes méthodes d'impression dans le but de former de nouveaux imprimeurs. La deuxième serait liée à l'approche de l'estampe originale et au développement du marché de l'art : afin d'éduquer les collectionneurs et de promouvoir l'acquisition de l'estampe originale, plusieurs ouvrages se seraient concentrés sur la reconnaissance des techniques d'impression et la mise en place d'un code d'éthique. La troisième cause découlerait de l'essor rapide des techniques de reproduction après invention de l'imprimerie. Les philosophes et les théoriciens du début du 20^e siècle, notamment Walter Benjamin, étaient plus intéressés par les enjeux esthétiques soulevés par la photographie et le cinéma, qui étaient plus populaires à l'époque.

C'est plus tard, dans les années 1960 et 1970, que l'on voit apparaître un certain intérêt pour l'imprimé à travers les mouvements du pop art et de l'art conceptuel. Cependant, outre les livres portant sur les publications et les multiples d'artistes, les ouvrages ne développent généralement pas de réflexion théorique sur les fonctions et

⁶ Paul Coldwell est un artiste et un chercheur intéressé principalement par l'imprimé, par le livre d'artiste, la sculpture et l'installation. Il a dirigé deux ouvrages collectifs sur les arts imprimés contemporains.

⁷ Susan Tallman est professeure au School of the Art Institute of Chicago, historienne spécialisée en arts d'impression et éditrice en chef pour *Art in print*.

⁸ Ruth Weisberg est artiste (peinture, dessin, arts d'impression) et professeure à la University of Southern California. Elle a écrit quelques articles sur les approches théoriques des arts d'impression à la fin des années 1980 et au début des années 1990.

⁹ Michèle Grandbois est docteure en histoire de l'art et conservatrice en art moderne au Musée national des beaux-arts du Québec. Elle a été commissaire de plusieurs expositions et elle a écrit plusieurs essais sur l'histoire de l'art moderne et contemporain. Le livre *L'art québécois de l'estampe* est sa thèse de doctorat, qu'elle a publiée en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec.

les effets de l'imprimé dans les pratiques. Les premiers auteurs qui s'intéresseront à l'imprimé, comme William M. Ivins¹⁰ ou Marshall McLuhan¹¹, se focaliseront plutôt sur une approche communicationnelle des médias que sur l'utilisation de l'imprimé en arts visuels. McLuhan fait le constat suivant :

Quiconque se livre à l'étude sociale des médias peut difficilement s'empêcher d'être frappé par l'absence de compréhension des effets psychologiques et sociaux de l'imprimerie. En cinq siècles d'imprimerie, on ne trouve que très peu d'observations qui témoignent explicitement d'une conscience claire des effets de l'imprimé sur la sensibilité humaine. (McLuhan, 1964/1968, p.201)

Ce contexte artistique en mutation et ces lacunes théoriques ont stimulé la réalisation de cette thèse à plusieurs égards. Dans cette recherche-crédation, il semblait essentiel de : 1) faire une étude approfondie des concepts associés au développement technique de l'imprimé afin de développer une réflexion transdisciplinaire; 2) comprendre comment, dans l'histoire de l'art, se sont développées les pratiques imprimées multidisciplinaires et interdisciplinaires afin de révéler leurs influences sur les pratiques actuelles; 3) examiner les fonctions et les effets de l'imprimé dans les pratiques imprimées actuelles afin de comprendre comment ceux-ci se développent dans ma pratique de l'installation imprimée.

De la surface imprimée à l'espace d'installation

En réaction à ce contexte et aux changements des pratiques imprimées actuelles, ma thèse intègre plusieurs questionnements qui touchent à la fois la pratique et la théorie des arts imprimés. Dans le cadre de cette recherche, il est important de préciser l'utilisation de certains termes en lien au cadrage des pratiques. Le terme **arts**

¹⁰ William M. Ivins était le premier conservateur du département de l'estampe au Metropolitan Museum of Art à New York, de 1916 à 1946.

¹¹ Marshall McLuhan était un professeur de littérature et un théoricien de la communication canadien. Il a contribué à l'essor des études contemporaines sur les médias. Il a notamment développé une réflexion sur l'imprimé dans ses ouvrages *La galaxie de Gutenberg* (1962/1967) et *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* (1962/1967).

d'impression se réfère à des réalisations artistiques qui utilisent des techniques d'impression artisanales telles que la gravure en creux, en relief, la sérigraphie, la lithographie et l'impression numérique à petite échelle, par exemple pour la réalisation d'images hybrides ou d'estampes numériques. Le terme **arts imprimés** permet d'inclure des réalisations qui utilisent des techniques d'impression commerciales et industrielles ainsi que des réalisations qui utilisent l'imprimé existant comme matière première. Ce terme est également utilisé en design graphique pour désigner certaines productions imprimées. Il y a également une distinction à faire entre la pratique de l'estampe originale et les autres pratiques imprimées qui tendent à s'éloigner de sa tradition et de ces codes. Ces pratiques, qu'elles soient hybrides, sculpturales, installatives, performatives ou autres, nécessitent un repositionnement des enjeux afin d'être mieux comprises et analysées. La terminologie installation imprimée mérite également des précisions. Les premières terminologies pour parler des pratiques imprimées installatives proviennent de l'anglais : « *print based installation* » qui est devenue au fil des années « *printinstallation* ». Au départ, je travaillais avec la terminologie « installation basée sur l'imprimé », mais la formulation alourdissait la syntaxe lors de la rédaction. La terminologie installation-imprimé aurait pu être utilisée en référence à l'installation-peinture, photo ou vidéo, cependant celle d'installation imprimée était déjà une convention (utilisée abondamment par le milieu), c'est pourquoi j'ai choisi cette terminologie.

Du point de vue de la pratique, ma recherche avait pour but d'explorer différents modes d'occupation de l'espace de la matière imprimée. Par matière, j'entends l'accumulation d'informations visuelles imprimées qui ne fait pas nécessairement référence au monde de l'image, mais qui utilise des signes graphiques ou photographiques imprimés sur un support. L'objectif principal consiste à comprendre comment la matière imprimée participe à l'expérience esthétique de l'installation, particulièrement en ce qui concerne la perception spatiale. Par exemple, comment la

manipulation des supports imprimés change-t-elle notre rapport à une surface et à un espace? Quels sont les effets de la répétition d'un motif et de l'accumulation de formes similaires dans un même lieu? Comment l'imprimé, par ses principes formels et esthétiques, participe-t-il à la dynamique de l'installation? Quels dispositifs et stratégies permet-il de mettre en place? Au fil de la recherche, plusieurs avenues ont été explorées pour comprendre les effets de la matière imprimée dans l'installation. Les principes de prolifération et d'itération ont été les plus étudiés. Dans l'installation, ces principes favorisent des mises en espace plus dynamiques qui placent le spectateur dans une posture de perception active qui engage une expérience esthétique à la fois optique, haptique et kinesthésique.

En parallèle avec le travail d'atelier, cette recherche a commencé par l'étude des principes formels et des enjeux esthétiques de la mécanisation de l'image. La répétition, la reproductibilité, la multiplicité, la dissémination et la production d'espace sont devenues non seulement des notions essentielles pour comprendre les pratiques imprimées, mais elles se sont révélées fondamentales dans mon travail, du point de vue de la conception, de la production autant que de la mise en espace de mes installations. De même, l'étude des enjeux de développement et de décloisonnement des arts d'impression a permis de constater une évolution fondamentale des pratiques imprimées, principalement en lien avec l'importance des codes, des savoir-faire, de la collaboration, de l'appropriation et de la volonté de démocratisation. Ces enjeux, bien qu'ils semblent se situer loin de la création, se présentent comme des ancrages disciplinaires qui habitent ma pratique et celle d'autres artistes engagés dans une pratique de l'installation imprimée. Le présent travail de recherche m'a menée à étudier les formes matérielles et les fonctions sociales des pratiques étendues de l'imprimé. Cette évolution artistique provient de cet héritage et de ce décloisonnement. En abordant les différents dispositifs et stratégies de l'imprimé en art actuel, j'ai examiné comment ces évolutions ont influencé ma pratique. À partir de cette base réflexive, j'ai étudié l'installation

imprimée, ses enjeux de développement et les effets de l'imprimé dans l'installation. Mon désir d'explorer de nouvelles mises en espace et ma volonté de réaliser des projets de diffusion basés sur l'expérience artistique plutôt que sur la production d'objets m'ont menée à approfondir mes investigations directement sur le terrain, au contact de différents artistes, collègues et étudiants. Le dialogue ainsi établi avec d'autres créateurs a contribué à une meilleure compréhension des changements et les questionnements qui sont au centre de ma pratique de l'installation.

L'articulation entre la création et la théorisation a permis d'établir plusieurs liens entre le travail d'impression et celui d'installation. Le savoir-faire, le travail de conceptualisation et de planification, qui sont particulièrement importants en arts d'impression, concourent à l'expérience esthétique de la production, qui se développe dans l'installation imprimée. De même, les aptitudes d'organisation et de résolution de problèmes matériels, aussi caractéristiques du travail d'impression, contribuent à la conception et à la création d'agencements et de mises en espace. Dans cette recherche, l'imprimé n'est plus considéré comme un médium neutre. Son utilisation implique des références à la fois techniques, historiques et médiatiques qui participent à l'expérience des œuvres imprimées.

Dans mes installations récentes, l'imprimé se présente comme un véhicule d'intensification de la production par une mise en valeur de la répétition et de l'accumulation. Cette idée dépasse largement la simple évocation, car elle induit un transfert entre la reproduction biologique et la reproduction culturelle. En référence à certaines proliférations biologiques qui modifient l'environnement où elles s'implantent, ma posture soutient que la prolifération d'une matière imprimée peut également transformer des espaces au point de vue perceptif. Culturellement, cette idée réfère à la façon dont certains ornements architecturaux contribuent à l'expérience spatiale. Dans l'installation imprimée, les qualités ornementales ainsi que la multiplication des détails présentent des potentialités d'expansion et de

contraction de l'espace qui engagent l'exploration haptique et kinesthésique du spectateur. Dans l'atelier, cette hypothèse s'est développée en deux phases de création : 1) les explorations matricielles, où le principe de matrice est central dans le développement et dans la mise en espace des explorations et des installations; 2) les explorations stochastiques, où le principe d'aléatoire devient le fondement d'un projet d'installation basé sur la prolifération modulaire.

Une méthodologie de recherche-crédation transversale

L'articulation entre la théorie et la pratique s'est donc développée à partir d'une méthodologie transversale qui s'est adaptée en fonction du développement de la recherche. Au départ, il n'était pas évident de concevoir comment mes réflexions sur les problématiques en arts d'impression pourraient cohabiter avec mes questionnements pratiques sur l'installation imprimée. Pendant quelques années, ces deux intentions de recherche semblaient se développer en parallèle, à tel point que je me suis demandé s'il n'était pas préférable d'abandonner l'une des pistes au profit de l'autre. Même si cela avait simplifié ma recherche, j'étais incapable de me résoudre à cette idée. Réduire la portée de mes questionnements aurait signifié la négation des motivations profondes qui m'ont poussée à entreprendre cette recherche. De plus, mon parcours d'artiste, d'enseignante et de commissaire nécessitait une approche intégrée de ces pratiques dans la recherche.

Pour le développement de la réflexion textuelle, chaque partie de la thèse a demandé une approche différente et adaptée. Tout d'abord, pour contrer les lacunes théoriques et pour comprendre l'évolution des pratiques imprimées passées et actuelles, il fut nécessaire d'établir les bases d'une approche transdisciplinaire de l'imprimé en arts visuels. Cet état initial de la question était fondamental dans mon cheminement, car je souhaitais comprendre les problématiques que je rencontrais depuis le début de ma carrière : 1) la difficulté à faire reconnaître ma pratique artistique et ma recherche en

arts d'impression¹²; 2) la difficulté à faire reconnaître la pertinence des centres d'artistes en arts d'impression¹³. Le début de ma recherche s'est donc développé au moyen d'une recherche documentaire colossale et de l'analyse de textes issus de différents champs disciplinaires et approches théoriques : histoire de l'art, ontologie de l'œuvre d'art, philosophie, sociologie, théorie des médias, livres techniques, articles spécialisés en arts d'impression, etc. J'ai consacré la première partie de ma thèse à l'étude des principes formels et des enjeux esthétiques de la mécanisation de l'image (chapitre I), puis à l'examen des enjeux liés au décloisonnement et au développement des arts d'impression (chapitre II), pour ensuite faire un survol des stratégies et dispositifs de l'imprimé en arts visuels (chapitre III).

À partir de cette nouvelle perspective transdisciplinaire, il était possible, dans la deuxième partie de ma thèse, d'aborder l'une des tendances les plus marquées, soit l'installation imprimée. Là encore, peu de textes permettaient l'étude de cette pratique. Dans un premier temps, j'ai effectué une recherche documentaire sur l'histoire de l'installation, des arts d'impression et de l'imprimé populaire afin de révéler l'évolution de la présence imprimée dans l'installation. Ma recherche a permis de cerner le développement de cette pratique, de définir sa nature, ses enjeux et ses principes généraux (chapitre IV). Dans un deuxième temps, je me suis intéressée aux effets de la matière imprimée dans l'installation (chapitre V) en invoquant des réflexions issues de la psychologie de la perception, des théories de l'architecture et de l'anthropologie de l'espace. À ce stade, il était important pour moi d'éprouver mes idées au contact d'autres artistes réalisant des installations imprimées. Étant donné

¹² Au début de ma pratique, il était très difficile de diffuser mon travail imprimé. Aucun lieu ne voulait présenter des estampes. Mon travail était diffusé principalement dans un réseau parallèle à l'art actuel (biennale d'estampes, foires de livres d'artistes). Lorsque j'ai voulu entreprendre une recherche au 2^e cycle vers le début des années 2000, mon projet a été refusé à deux reprises. Les pratiques imprimées ne semblaient pas populaires auprès des programmes de maîtrise à l'époque.

¹³ Ayant été impliquée dans différents centres d'artistes en arts d'impression, j'ai vécu la difficulté de faire valider la pertinence de ces lieux de production et de diffusion ainsi que la difficulté de les faire financer par les subventionneurs.

qu'aucun ouvrage ne présentait une analyse des pratiques actuelles, la recherche documentaire a dû être complétée par une recherche de terrain, principalement en réalisant des entretiens avec les artistes de mon corpus d'étude (chapitre VI). La méthode de la théorisation ancrée semblait être la plus appropriée pour l'analyse des données, car la matière de ces entretiens était « à la fois le point de départ de la théorisation, le lieu de la vérification des hypothèses émergentes, et le test ultime de la validité de la construction d'ensemble » (Paillé, 1996, p. 185). Cette démarche a validé plusieurs constats théoriques effectués lors de la recherche documentaire. De plus, elle a révélé des similitudes et des différences entre mon approche de l'installation imprimée et celles d'autres artistes.

La troisième partie de la thèse fait état des expérimentations en atelier qui se sont échelonnées au fil de la recherche. Elle expose les résonances conceptuelles et pratiques avec les deux parties précédentes de la thèse, mais elle présente également des éléments qui débordent de la recherche et ouvrent sur de nouvelles perspectives de création. Le travail en atelier a été mené à partir d'une méthodologie qui se base sur deux approches. Tout d'abord, l'approche du praticien réflexif intègre la réflexion dans l'agir professionnel (Schön, 1994) et permet d'adapter la recherche au contexte professionnel de l'artiste et de l'enseignant (opportunités de création, de diffusion et de formation)¹⁴. Ensuite, l'approche exploratoire de la prolifération modulaire¹⁵ intègre une perspective heuristique du développement de la pratique qui est basée sur la découverte et l'adaptabilité. Il est nécessaire de préciser que la prolifération

¹⁴ Outre la recherche en atelier, une collecte de données a été effectuée dans le cadre de cours en arts d'impression à l'Université du Québec à Montréal (2013-2015) et à l'Université Concordia (2014-2015) afin d'explorer de nouveaux contenus d'enseignement et de nouvelles méthodes pédagogiques. Cette partie de la recherche a cependant été exclue lors de la rédaction de la thèse.

¹⁵ La prolifération modulaire n'est pas un principe exclusif aux pratiques imprimées. Si la thèse n'avait pas nécessité un positionnement en regard aux arts imprimés, cette recherche aurait pu être développée en lien aux pratiques de l'art processuel, de l'art minimal, de l'art concret et néoconcret brésilien, du *Computer Art* et à partir du détournement de certains procédés artisanaux en art. Mon cadre pratique aurait été composé principalement d'artistes telles que Lydia Clark, Lydia Pape, Gego, Sara Sze, Tara Donavan, Maya Lin, Diana Cooper, etc.

modulaire a été envisagée comme une méthode d'exploration plutôt que comme le sujet de la recherche, ce qui aurait mené à un autre cadre pratique et théorique. Mon blogue de recherche *Le cahier virtuel*¹⁶ s'est également révélé être un outil essentiel au développement de la thèse. Il a notamment été utilisé pour archiver la documentation du travail d'atelier et les réflexions sur la recherche.

Afin de comprendre de quelle manière s'est déroulée la recherche en atelier, il est essentiel de résumer mon processus de création. Durant les 10 dernières années, ma pratique a été consacrée à la création d'expériences évolutives plutôt qu'à celle d'objets déterminés. Mon approche de l'installation s'est développée à travers différents cycles de création plutôt que par projets. La création débute habituellement par une réflexion sur un principe formel, un concept, une idée de configuration, un lieu ou un phénomène (naturel ou issu d'une action humaine). Ensuite, c'est le travail d'exploration matérielle et de mises en espace qui donne forme aux potentialités de cette intention initiale. Ce travail de création n'est pas linéaire et suppose l'exploration de différentes avenues avec des allers-retours, des boucles et des bifurcations. Plusieurs cycles de création peuvent coexister et s'entrecroiser durant la même période.

Dans ce contexte, il était contradictoire de concentrer ma recherche autour d'une seule œuvre. La réalisation d'un projet unique aurait réduit les possibilités d'exploration nécessaire au développement de la thèse. De plus, certaines opportunités professionnelles de diffusion étaient déjà prévues pour plusieurs de mes installations. C'est pourquoi plusieurs projets et explorations seront examinés dans la troisième partie de la thèse. Le chapitre VII sera consacré aux explorations matricielles, incluant une description de mon approche de l'installation imprimée, une première phase d'exploration sous le mode de l'inventaire d'atelier ainsi que des

¹⁶ Pour consulter *Le cahier virtuel*, visiter les adresses suivantes: <http://blogaadb.blogspot.com/> (2007 à 2013) et <http://www.aadb.space/blog/> (2013 à maintenant).

expérimentations de diverses mises en espace d'installations antérieures ou concomitantes à mon projet doctoral. Le chapitre VIII sera consacré aux explorations stochastiques qui ont mené à la réalisation du projet *La fabrication de l'espace* (2014-2015).

Ainsi, le développement de cette thèse en recherche-crédation fait état d'une réflexion qui s'est développée sur plus de 10 ans. Au fil de ce parcours, les contextes artistique, professionnel, pédagogique et théorique ont beaucoup évolué, de même que mes motivations et mes intentions de création. L'articulation entre le travail de recherche et la création m'a permis non seulement de comprendre de différents enjeux incontournables pour la théorie et la pratique des arts imprimés, mais également de développer de nouvelles œuvres. Ce cheminement a été important tant pour l'évolution de ma pratique que pour celle de mes collègues du milieu des arts imprimés. Ma recherche a notamment participé à décroisonner les réflexions sur les arts d'impression et elle a proposé de nouvelles perspectives pratiques et pédagogiques.

PREMIÈRE PARTIE

VERS UNE APPROCHE TRANSDISCIPLINAIRE DE L'IMPRIMÉ EN ARTS
VISUELS

CHAPITRE I

PRINCIPES FORMELS ET ENJEUX ESTHÉTIQUES DE LA MÉCANISATION DE L'IMAGE

Ce qui constitue une image en estampe n'est ni sa matière, ni sa technique, c'est un ensemble d'aptitudes auxquelles elle doit répondre. (Melot¹⁷, 1981, p.23)

Tout d'abord, il m'apparaît important de décrire les principes formels et les enjeux esthétiques de la mécanisation de l'image¹⁸. Ils permettront de déterminer les principales propriétés de l'imprimé et leurs conséquences sur la perception des informations visuelles. La définition de ces propriétés constituera une base théorique pour comprendre le développement des usages de l'imprimé en arts visuels ainsi que l'apparition de créations multidisciplinaires et interdisciplinaires.

Dans le cadre de cette réflexion, on conçoit la « mécanisation » comme un moyen de production employant des procédés et des équipements mécaniques pour remplacer des opérations manuelles dans la réalisation d'une image. Bien que plusieurs considèrent que la photographie est l'une des premières techniques de reproduction mécanique, il est essentiel de souligner que plusieurs procédés d'impression impliquant la reproduction d'une matrice, notamment par l'utilisation d'une presse, ont permis des développements technologiques importants ayant participé à la mécanisation de l'image et à l'invention de la typographie (Griffiths, 2016).

¹⁷ Michel Melot est un conservateur et un historien de l'art français. Il est l'auteur de plusieurs textes et ouvrages sur l'estampe et l'image.

¹⁸ La terminologie « mécanisation de l'image » implique nécessairement le processus de production de l'image comme dans d'autres usages du terme « mécanisation », par exemple mécanisation de la culture, de l'agriculture, etc.

L'examen des principes émanant des procédés antérieurs à la photographie et à l'image en mouvement est incontournable pour comprendre la nature du changement des modes de production, comme leurs impacts sur la perception des informations visuelles.

Dans ce chapitre, je m'intéresserai premièrement à la répétition en tant que processus essentiel de la production artisanale et mécanisée. Deuxièmement, je me pencherai sur la reproductibilité comme étant l'un des principes fondateurs de toute réflexion sur les arts d'impression. Troisièmement, j'aborderai la problématique de la multiplicité comme l'une des principales résultantes de ce principe de reproduction. Par la suite, j'aborderai deux conséquences de la mécanisation de l'image soit la dissémination de l'imprimé et son impact dans la production d'espaces.

Au cours de cette analyse, j'invoquerai les réflexions de théoriciens et de philosophes tels que Gilles Deleuze, Hannah Arendt, Walter Benjamin et Marshall McLuhan, qui se sont intéressés à certains de ces principes. Même si ces notions jouent un rôle essentiel dans l'ensemble des pratiques imprimées en arts visuels, elles sont rarement définies ou explicitées dans ce contexte particulier, d'où la nécessité d'entreprendre cette démarche. Au fil de cet examen, j'établirai des relations entre les textes des différents auteurs afin d'exposer l'évolution de ces principes. Cette réflexion permettra également de situer les enjeux et les principes au cœur de ma pratique de l'installation imprimée, plus spécifiquement en lien avec les procédés de production artisanaux et mécaniques.

1.1 Répétition

Pour Marshall McLuhan (1964/1968), l'imprimé a une existence si commune et si banale que sa propriété la plus importante nous échappe totalement. Dans la

continuité du travail de William M. Ivins¹⁹ (1953/1969), il souligne que l'imprimé, en tant qu'énoncé pictural, peut « être reproduit exactement et indéfiniment » ou du moins, tant qu'existe la matrice d'impression. Pour lui, « la répétition exacte constitue l'essence même du principe mécanique qui domine notre monde, principalement depuis Gutenberg ». C'est pourquoi il affirme que « le message de l'estampe et de la typographie, c'est d'abord la répétition » (p.186). Le principe des caractères mobiles aurait ainsi provoqué la mécanisation de plusieurs métiers manuels notamment par la segmentation des actions globales. Dans ce contexte où le développement technique de l'imprimé provoque d'importants changements dans le monde du travail, il m'apparaît incontournable d'examiner le concept de répétition au regard de la mécanisation des procédés de production et des effets de la répétition sur la création.

En premier lieu, il est pertinent de rappeler la notion de répétition telle que développée dans la pensée d'Hannah Arendt (1961/1983). Dans *Condition de l'homme moderne*, Arendt propose une vision plurielle des activités et du monde humain. Elle distingue deux activités humaines souvent confondues, soit « le travail du corps », associée au travail, et « l'ouvrage des mains », associée à l'œuvre²⁰. Le travail constitue la première activité de la vie active. C'est une nécessité vitale, commune à toute espèce vivante et permettant la consommation des choses essentielles à la vie. Le travail renvoie à la solitude du corps et au cycle de la nature par la répétition. Il n'a ni commencement ni fin. Le travail ne peut permettre la construction d'un monde durable, car il détruit et consomme les ressources. *L'animal*

¹⁹ Pour Ivins, la reproduction est la principale fonction de l'impression. Elle a longtemps été la seule méthode rendant possible la répétition exacte d'énoncés picturaux.

²⁰ Chez Arendt, la notion d'œuvre renvoie à la fabrication des objets constituant notre monde humain. En ce sens, les outils sont des œuvres permettant la réalisation d'autres œuvres. L'œuvre peut cependant basculer vers l'objet de consommation lorsque l'humanité confond les fins et les moyens. C'est ce qu'elle nomme l'utilitarisme. Pour Arendt, l'œuvre d'art a un statut particulier; « pour trouver sa place dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte des objets d'usage ordinaire » (p.222) car sa source est « l'aptitude humaine à penser » (p.224)

laboran, le travailleur, est productif dans l'éphémère. « Sa productivité réside dans l'énergie humaine » dans « sa force de travail », dans sa capacité à reproduire la vie (p.133).

Pour Arendt (1961/1983), « la lutte quotidienne dans laquelle le corps est engagé pour nettoyer le monde et pour l'empêcher de s'écrouler » demande une « interminable répétition » (p.147). « L'effort du travail ne dispense jamais l'*animal laboran* de recommencer le même effort », car il est « une nécessité éternelle imposée par la nature »²¹ (p.149). Dans cette optique, la répétition du travail, c'est l'asservissement à la nécessité, à un contexte inhérent aux conditions de la vie humaine et à l'entropie du monde physique dans lequel nous évoluons. Ainsi, le processus biologique de l'homme et le processus de développement et d'effritement du monde font partie du même mouvement cyclique de la nature.

La vie est un processus qui partout épuise la durabilité, qui l'use, la fait disparaître, jusqu'à ce que la matière morte, résultante de petits cycles vitaux individuels retourne à l'immense cycle universel de la nature, dans lequel il n'y a ni commencement ni fin, où toutes choses se répètent dans un balancement immuable, immortel. (p.142)

L'être humain, pour se libérer de la nécessité et faciliter considérablement son travail, invente les outils et les instruments, des objets d'usage, des produits de l'œuvre, qui permettront la réalisation d'autres œuvres. Les outils produisent un renforcement et une multiplication de la force de travail. Ils contribuent à l'avènement de la division des tâches, une condition de l'« agir ensemble », en participant à l'organisation de la société par l'optimisation des forces de travail. Avec la révolution industrielle, « l'ouvrage des mains » est remplacé par les produits de l'œuvre (p.172). Les outils sont devenus des produits de consommation « durables » qui s'accumulent.

Ici, la nature même de l'œuvre est modifiée et le processus de production, bien qu'il ne produise aucunement des objets pour la consommation, prend les

²¹ Selon Arendt, cette formule est souvent utilisée dans l'œuvre de Karl Marx.

caractéristiques du travail. Si les machines nous ont jeté dans une cadence de répétition infiniment plus rapide que le cycle prescrit des processus naturels (et cette accélération spécifiquement moderne n'est que trop capable de nous faire oublier le caractère répétitif de toute activité du travail), la répétition infinie du processus lui-même la marque du sceau de l'activité de travail. C'est encore plus évident dans les objets d'usage produits par ces techniques de travail. Leur abondance même les transforme en biens de consommation. (p.175)

Dans la société moderne, on assiste à une confusion entre les fins et les moyens. Il devient impossible de savoir « si les hommes vivent et consomment afin d'avoir la force de travailler ou s'ils travaillent afin d'avoir les moyens de consommer » (p.197). Les outils et le corps produisent un même cycle de répétition, mais le rythme du corps est progressivement remplacé par le rythme mécanique. Pour Arendt, la répétition est avant tout perçue comme une aliénation nécessaire tributaire de notre développement biologique.

Vue de cette perspective, la technologie n'apparaît plus comme « le produit d'un effort humain conscient en vue d'augmenter la puissance matérielle, mais plutôt comme un développement biologique de l'humanité dans lequel les structures innées de l'organisme humain sont transplantées de plus en plus dans l'environnement de l'homme »²². (p.206)

Plusieurs auteurs contemporains soulignent cependant le caractère positif de la répétition dans les activités de la vie. Par exemple, dans le numéro de *Protée – Répétition et habitudes dans les pratiques quotidiennes*, on entrevoit la répétition comme « une habitude libératrice de pensée » qui « délivre du temps historique et social » (Urbain, 2010, p.23) et transforme notre « rapport à la réalité » (Semprini, 2010, p.77). En ce qui a trait à l'élaboration d'une pratique artistique, la répétition pourrait même se révéler une manière féconde « d'habiter le réel, de le revisiter, en faisant place à l'imagination et à l'inventivité du sujet qui accommode et gère aussi, à l'intérieur de ses habitudes, l'irruption de l'inattendu » (Alonso-Aldama et Bertin,

²² Citation de Werner Heisenberg, provenant de l'ouvrage *Das naturbild der heutigen physik*, traduite par Arendt.

2010, p.5). En contradiction avec la réflexion de Arendt, l'idée de répétition pourrait ici inclure la transformation, la variante. Ici, revenir à Gilles Deleuze devient impératif :

La répétition est symbolique dans son essence, le symbole, le simulacre, est la lettre de la répétition même. Par le déguisement et l'ordre du symbole, la différence est comprise dans la répétition. C'est pourquoi les variantes ne viennent pas du dehors [...]. Les variantes expriment plutôt des mécanismes différentiels qui sont de l'essence et de la genèse de ce qui se répète. (Deleuze, 2008, p.28)

Chez Deleuze (1968/2008), il existe deux types de répétition : la « répétition statique », qui correspond à un effet abstrait, et la « répétition dynamique », qui est plutôt une cause agissante (p.32). « La première répétition est la répétition du "Même", qui s'explique par l'identité du concept ou de la représentation; la seconde, c'est celle qui comprend la différence et se comprend elle-même dans l'altérité de l'idée. » (p.36) Par exemple, la répétition d'un motif contiendrait les deux types de répétition. La répétition de la figure est reproduite de manière identique (répétition statique), mais l'artiste qui la produit induit un processus dynamique dans sa construction.

Une répétition matérielle et nue (comme répétition du Même) n'apparaît qu'au sens où une autre répétition se déguise en elle, la constituant et se constituant elle-même en se déguisant. Même dans la nature, les rotations isochrones ne sont que l'apparence d'un mouvement plus profond, les cycles révolutifs ne sont qu'abstrait; mis en rapport, ils relèvent des cycles d'évolution, spirales de raison et courbure variable, dont la trajectoire à deux aspects dissymétriques comme droite et gauche. C'est toujours dans cette béance, qui ne se confond pas avec le négatif, que les créatures tissent leur répétition, en même temps qu'ils reçoivent le don de vivre et de mourir. (p.33)

Toujours chez Deleuze (1968/2008), le principe de répétition n'est pas qu'aliénation, car il comprend celui de la différence, un concept réflexif permettant « de prélever ou découper des identités génériques dans le flux d'une série continue sensible » (p.51). Deleuze complète ici sa proposition en revenant à la pensée de Hume, soulignant que

« la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple »²³ (p.96). Dans cette approche, une règle de discontinuité se formule dans la répétition : dans la séquence, un élément apparaît au moment où l'autre disparaît.

Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés. Aussi bien la répétition dans son essence est-elle imaginaire, puisque seule l'imagination forme ici le moment de la *vis repetitiva* du point de vue de la constitution, faisant exister ce qu'elle contracte à titre d'éléments ou de cas de répétition. La répétition imaginaire n'est pas une fausse répétition, qui viendrait suppléer à l'absence de la vraie; la vraie répétition est de l'imagination. (p.103)

Au regard de l'utilisation de l'imprimé, la répétition est souvent perçue comme une répétition du « même » qui frôle l'aliénation. Cette perception est partiellement due à la surabondance du média imprimé dans nos vies. Pourtant, à travers l'œuvre d'art, cette répétition acquiert un double sens. Bien qu'elle réfère toujours à cette surabondance, elle suppose un processus itératif de création permettant de développer la variation, la sérialité et la modularité. La répétition agit ici comme un processus dynamique dans la production de l'œuvre multiple et participe à l'évolution de l'œuvre en elle-même. Que cette volonté soit celle de « devenir machine » ou d'effectuer un retour au rituel, elle devient une forme de lutte contre l'entropie du monde. Le rituel est une forme de résistance à cette mouvance inévitable.

1.2 Reproductibilité

Comme le souligne Susan Tallman (1996), il n'est pas surprenant que l'imprimé soit devenu un média essentiel quand on remarque à quel point la reproduction est l'un des aspects les plus présents dans nos environnements visuels. Les causes et les

²³ Cette affirmation pose des liens importants avec la manière d'aborder mes installations imprimées. C'est pourquoi cet aspect sera approfondi dans la troisième partie de la thèse.

conséquences de cette situation ont intéressé plusieurs sociologues et philosophes au 20^e siècle. D'ailleurs, les deux principaux textes théoriques abordant l'imprimé, *Prints and Visual Communication* de William M. Ivins et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin, n'abordent pas les aspects pratiques de l'imprimé, mais plutôt les effets de la reproductibilité et de la multiplicité dans nos sociétés.

Chez Ivins (1953/1969), la reproduction est la principale fonction de l'impression. À l'époque, elle était la seule méthode rendant possible la répétition exacte d'« énoncés picturaux »²⁴. L'imprimé se voulait l'un des outils les plus importants pour la vie et la pensée moderne. Dans son ouvrage, Ivins examine la diversité des procédés techniques produisant ce type de reproduction. Il développe une syntaxe visuelle, analysant les effets esthétiques de l'image et de la typographie imprimées sur les habitudes humaines de perception. Ivins ne s'attarde cependant pas à la notion de reproductibilité. Il s'intéresse plutôt aux effets techniques de celle-ci sur la communication.

Walter Benjamin (1939/2000) s'est penché davantage sur cette notion de reproductibilité en l'abordant sous l'angle de la « reproductibilité technique ». Pour lui, la reproduction est « un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire » (p.10). D'emblée, il énonce qu'« il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire » (p.10). À titre d'exemple, il mentionne la longue tradition d'apprentissage de l'art par la réplique ainsi que les premiers procédés de reproduction de la fonte et de l'empreinte. Il propose une énumération de quelques procédés de reproduction à travers les siècles, jusqu'à l'apparition de la photographie et du cinéma, puis il souligne :

²⁴ Traduction libre de la terminologie « *pictorial statements* ».

Vers 1900, la reproductibilité technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques. (p.12)

Dans ce contexte, la notion de reproductibilité technique permet de développer une réflexion historique sur « l'évolution des forces productives » basée sur la transformation des techniques de production des œuvres et leurs conséquences sur « la superstructure culturelle ». Pour Benjamin, le passage d'une production artisanale à une production mécanisée transforme l'auteur en producteur. Cette situation entraîne, d'une part, la perte de l'aura de l'œuvre, et d'autre part, « un renversement du rapport entre production et réception » ayant pour principale conséquence d'émanciper l'œuvre du cadre rituel (Raulet, 2000, p.34).

Pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible [...] Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique, la politique. (Benjamin, 1939/2000, p.20-21)

Pour Benjamin, cette perte de l'aura abolirait l'unicité de l'œuvre, son originalité, son inspiration. Elle remettrait également en question le sujet auctorial et potentiellement la notion d'œuvre d'art elle-même. Paradoxalement, l'adhésion à des procédés mécaniques de production permettrait également la politisation de l'art.

Selon Georges Didi-Huberman (2008), la thèse de Benjamin est intéressante, mais quelque peu « triviale », car elle ne conduit qu'à extrapoler sur le déclin de l'œuvre originale et qu'à revendiquer « une perte de l'origine » qui n'est plus une notion technique, mais bien une notion métaphysique (p.15). C'est ainsi qu'il propose une

approche « anachronique »²⁵ de la reproductibilité en établissant une « esthétique de l’empreinte » qui conteste le modèle optique de l’imitation afin de promouvoir un modèle tactile et technique (Gállego Cuesta, 2008).

Le processus d’empreinte est-il *contact de l’origine* ou bien *perte de l’origine*? Manifeste-t-il l’authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien au contraire, la perte d’unicité ou le disséminé? L’auratique ou le sériel? le ressemblant ou bien le dissemblable? L’identité ou bien l’indéfinissable? La décision ou le hasard? Le désir ou bien le deuil? La forme ou bien l’informe? Le même ou l’altéré? Le familier ou l’étrange? Le contact ou bien l’écart? ... Je dirai que l’empreinte est « l’image dialectique », la confrontation de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s’enfonce dans le sable) que la *perte* (l’absence du pied dans son empreinte); quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte de contact. (Didi-Huberman, 2008, p.18)

Didi-Huberman (2008) définit l’empreinte comme le produit d’une marque par la pression d’un corps sur une surface. « L’empreinte suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l’atteint (en général un geste de pression, au moins de contact), et un résultat mécanique qui est une *marque*, en creux ou en relief. » L’empreinte est donc un dispositif technique complet qui ne serait pas une invention, mais bien une « survivance technique extrêmement primitive » (p.27). «L’empreinte est à la fois processus et paradigme : elle réunit en elle les deux sens du mot expérience, le sens physique d’un protocole expérimental et le sens gnoséologique d’une appréhension du monde.» (p.32)

Toujours chez Didi-Huberman (2008), l’empreinte fonde l’authenticité de l’image par son adhérence physique. Ainsi, il définit la reproduction comme la transmission d’une matrice qui engendre de « nouvelles générations d’humains » et de « nouvelles générations d’images » (p.70). Il souligne également le grand pouvoir de l’empreinte,

²⁵ L’anachronisme est « le rapport dialectique au temps dont la technique de l’empreinte est porteuse ». Elle permet « de sortir l’art contemporain de son impasse stérilisante, entre postmodernisme et antimodernisme » (Gállego Cuesta, 2008).

car elle permet la fiction, le montage, la tricherie et la potentielle confusion des référents.

Dans chaque empreinte singulière, en effet, le jeu du contact et de l'écart atteint, bouleverse, transforme les rapports attendus de la ressemblance, en sorte que l'optique et le tactile, l'image et son processus, la mêmété et son altération se réintriquent soudainement, au risque de troubler une pensée qui, pour les besoins de sa propre clarté ou distinction, tendait spontanément à désintriquer les choses contradictoires. L'empreinte nous touche aussi, et nous échappe, en ce qu'elle forme un malaise dans l'histoire : un symptôme-temps. (p.310)

En parallèle avec ces réflexions, Marcus Boon²⁶ (2010), dans son livre *In praise of copying*, s'intéresse également aux impacts culturels, historiques et philosophiques de la reproductibilité, abordant la question sous l'angle de la copie. En traversant les cultures et les époques, il examine les différentes significations de cette activité humaine fondamentale en établissant des parallèles avec la *mimesis*²⁷ et certaines fonctions et manifestations produisant l'existence même de l'univers. Il revisite les concepts de propriété intellectuelle, d'originalité ainsi que d'authenticité à l'ère de la culture Internet et de l'échange d'information instantané.

Boon (2010) définit la copie comme la réplique d'un original qui existe en plusieurs exemplaires. La copie est toujours multiple, car elle doit être la copie de quelque chose. Ainsi, elle produit l'excès, l'abondance, la prolifération. La copie implique également la répétition et donc potentiellement la variation et l'innovation. « Repetition contains difference within it, just as copia necessarily involves variation in the constitution of what we call *copies*. » (p.81) Il cite à titre d'exemple la théorie de l'évolution de Darwin : les organismes se reproduisent et la sélection naturelle implique inévitablement la production de variants qui possèdent individuellement des

²⁶ Marcus Boon est écrivain, journaliste et professeur d'anglais à la York University à Toronto.

²⁷ Il est intéressant de souligner qu'à travers l'histoire, la *mimesis* de Platon a souvent été traduite par les termes imitation, copie, représentation, reproduction, similarité et ressemblance (Boon, 2010, p.18).

différences. La copie n'est donc pas nécessairement une copie identique de la matrice, mais bien une évolution de celle-ci.

Contrairement à Benjamin (1939/2000), Boon (2010) ne remet pas en cause la question de l'existence de l'unicité dans la reproduction. Pour lui, tous les objets, qu'ils soient naturels, artisanaux ou manufacturés, sont uniques. Chaque objet est composé d'une matière physique qui lui est propre, occupe un point particulier dans l'espace-temps et possède une histoire unique. « In this sense, all object can be said to possess an aura; and phenomenologically and otherwise, this is what it means to say that this object exists. » (p.194)

La reproductibilité n'apparaît donc pas comme un phénomène nouveau propre à la reproduction culturelle. Ce principe est également l'un des fondements du mode d'existence de la vie, du monde et des humains. La reproductibilité technique et mécanique peut donc être comprise comme une continuité logique à ce mode d'existence, une survivance technique nécessaire comme le propose Didi-Huberman (2008). Dans ce cas, d'où proviennent ce malaise historique et ce choc esthétique relevé par plusieurs penseurs?

Richard S. Field²⁸ (2009), l'un des principaux auteurs ayant théorisé sur les arts imprimés ces 10 dernières années, propose l'idée selon laquelle ce bouleversement serait causé par le transfert du principe de reproductibilité biologique à la reproductibilité mécanique de la culture²⁹ : « Prints represent a deeply transgressive mechanization of culture, i.e., the principles of biological reproduction transferred to

²⁸ Dans son texte *Sentences on printed art*, Richard S. Field propose 30 énoncés abordant des aspects théoriques et pratiques de l'imprimé. Ce texte est basé sur la forme du célèbre *Sentences on conceptual art* écrit par Sol LeWitt en 1968. Cependant, contrairement à celui-ci, il ne privilégie pas l'idée sur l'exécution. Avec un style parfois ironique, il explore plutôt la dualité présente dans l'imprimé et soulève certaines contradictions des pensées et des codes habituels en arts imprimés.

²⁹ On pourrait également comprendre ce transfert comme un espace de transition vers la reproductibilité électronique.

that of cultural reproduction. » (Field, 2009, p.44) Ce transfert aurait bouleversé simultanément les modes de production de l'ensemble des objets de consommation et ceux de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, on assiste à un changement de paradigme qui influence la nature de l'œuvre en elle-même. Ainsi, la compréhension du principe de reproductibilité technique et mécanique permet d'entrevoir d'autres possibilités de création que l'œuvre unique, notamment au regard des stratégies de diffusion, par exemple la dissémination et la production d'espaces, ainsi que des dispositifs de mise en espace des œuvres, par exemple la modularité et la prolifération.

1.3 Multiplicité

L'une des principales caractéristiques de l'imprimé est sa multiplicité. On pourrait affirmer, dans le sillage de Benjamin, que « la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série » (Benjamin, 1939/2000, p.15). Dès lors qu'il est possible de reproduire une œuvre³⁰, il est possible de la reproduire en plusieurs exemplaires. L'œuvre n'est donc plus unique, mais bien multiple. Ceci implique que la réception qui en résulte se retrouve également multipliée (Field, 2009, p.47).

Pour Arendt (1961/1983), la répétition et la multiplication forment des processus différents. La répétition est un principe du travail soumis à un cycle biologique sans fin. La multiplication, quant à elle, est la partie du travail inhérente à la fabrication. Elle n'est possible qu'à partir d'un élément qui est relativement stable et permanent et qui peut être reproduit. Cet élément reproductible possède la qualité d'exister avant d'être multiplié, et donc d'exister dans le modèle ou dans l'image. Tout comme la

³⁰ Ici, je ne parle pas seulement d'image imprimée, car en parallèle avec le développement des procédés d'impression, il s'est développé des procédés de moulage permettant la reproduction d'objets sculpturaux.

multiplication, la fabrication est déterminée par la fin et les moyens : l'objet correspond à la finalité, tandis que le processus du faire, aux moyens de le réaliser. Selon Arendt, ce processus n'aurait pas à être répété. La répétition provient de la demande du marché pour multiplier un objet et ainsi répondre aux besoins de subsistance ou d'usage. En passant à la production de masse, la confection de l'objet dépend des outils et des machines. L'artisanat, ou « l'œuvre de nos mains » n'intervient qu'au moment de réaliser le modèle permettant sa reproduction. La fabrication a un commencement et une fin prévisible, cependant la multiplication de l'objet peut se poursuivre à l'infini où tant que le modèle existe. Cet aspect de la reproduction mécanisée participe grandement au bouleversement de la nature ontologique de l'œuvre d'art.

Dans *L'œuvre de l'art*, Gérard Genette³¹ (2010) propose des pistes de compréhension de ce phénomène. Il distingue deux types d'art : tout d'abord, les arts autographiques, qui consistent en des objets ou des événements physiques ayant un seul mode de manifestation (par exemple : la peinture, la sculpture ou la gravure), et les arts allographiques, qui ont deux modes de manifestation (par exemple : la musique par la partition et le concert ou le texte par le manuscrit et le livre). Dans la catégorie des arts autographiques, il détermine deux modes d'existence : les objets uniques (comme la peinture et la sculpture de taille) et les objets multiples (comme la gravure et la sculpture par moulage). Les objets multiples se distinguent des objets uniques en étant constitués de deux, ou éventuellement plus de deux, phases de production. On fabrique d'abord un objet singulier, la matrice, qui permettra de créer des objets multiples sous forme d'édition ou de variante.

³¹ Gérard Genette est un critique littéraire et un théoricien de la littérature qui a construit sa démarche au sein du structuralisme. Il contribua notamment à l'évolution de la narratologie et de la poétique littéraire. Dans son livre *L'œuvre de l'art*, il propose une relecture critique des principes ontologiques développés par Nelson Goodman dans *Langages de l'art*.

Dans le cadre de cette réflexion, Genette ne s'attarde pas à la question d'authenticité pourtant si importante chez Benjamin. Pour Genette, la notion d'authenticité se définit par « l'histoire de production d'une œuvre ». Dans la plupart des cas, « toutes les copies correctes constituent autant d'exemplaires valides de l'œuvre » (p.30). Il ajoute à ce propos : « Les épreuves multiples d'une gravure peuvent être sensiblement différentes entre elles; ce n'est donc pas leur "identité" qui les définit comme épreuves "authentiques", mais bien leur provenance » (p.72). Cependant, il relève que « des tirages trop nombreux diminueraient la valeur de l'ensemble, qui sombrerait dans la série industrielle » (p.75). Est-ce qu'il y a une relation entre la perte de valeur dont parle Genette et la perte de l'aura chez Benjamin ? Que perd-on avec l'œuvre multiple ? Est-ce son unicité, sa valeur ou encore le contrôle de sa diffusion à une élite ?

Comme le souligne Anne Cauquelin³², « depuis Socrate, le multiple est associé au désordre, au faux semblant, à la dysharmonie, toutes les qualités qui s'opposent [...] au vrai, à la beauté, à l'ordre, [...] à l'Un » (Cauquelin, 2015, p.44). Le multiple et l'unique font partie d'une suite d'opposés qui constituent des concepts structurants de la connaissance. D'un point de vue théorique, le multiple se situe du mauvais côté. « L'authentique et l'original sont mieux que le faux et l'artificiel, la vérité que le mensonge, le savoir que l'ignorance. » (p.44) Bien que de nos jours la pluralité, la multiplicité et la mixité forment des valeurs mises de l'avant dans le monde des arts et de la politique, une profonde tradition tend à préférer l'unique au multiple, l'homogène à l'hétérogène. Pour que le multiple soit accepté, il doit donc être organisé et « arrangé en une forme déterminée » (p.46).

³² Anne Cauquelin est une philosophe française et autrice de plusieurs ouvrages sur l'art contemporain, le paysage, le site et le jardin. Elle a été une référence majeure pour ma réflexion sur le paysage et pour la rédaction de mon mémoire de maîtrise réalisé en 2010.

Pour Benjamin (1939/2000), l'œuvre auratique est par définition unique. La condition de multiple brise donc cette unicité. L'aura se veut initialement la valeur culturelle de l'œuvre exprimée sur le plan de la « perception spatio-temporelle ». Ainsi, l'aura selon Benjamin se définirait comme « l'unique apparition d'un lointain »³³. Or, le lointain demeure hors d'atteinte. Cette distance rend l'aura inatteignable. C'est cette valeur métaphysique que l'on sent devant la chose unique. Pour la percevoir, il faut l'observer au loin, la contempler. La théorie de la perte de l'aura suppose ainsi que les procédés de reproductibilité mécanique abolissent cette distance. L'œuvre multiple se rapproche ainsi du spectateur. « La contemplation fait place à l'expérience tactile » (Raulet³⁴, 2000, p.90), à la participation et potentiellement à la démocratisation de l'art. Il est particulièrement intéressant de penser l'imprimé dans ce rapport démocratique qu'il instaure avec l'expérience esthétique. À l'époque moderne, l'œuvre imprimée réinstaure un rapport tactile avec le spectateur tant par sa dissémination des informations visuelles que par sa manière de produire des espaces de représentation.

1.4 Dissémination

L'imprimé est mobile. Comme le dessin, il est léger, facile à transporter et à préserver. De plus, par sa nature reproductible et multipliable, il possède un pouvoir particulier : celui de la dissémination. En effet, « la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver » (Benjamin, 1939/2000, p.14). L'imprimé peut ainsi exister simultanément dans plusieurs lieux à la fois. C'est pourquoi il est devenu un outil essentiel de dissémination des images et des idées au cours de l'histoire.

³³ Pour plus d'informations, se référer aux notes en bas de page rédigées par Seloua Luste Boulbina dans l'édition du texte utilisé (Benjamin, 2000, p.19).

³⁴ Gérard Raulet est un philosophe, germaniste et traducteur français. Il a consacré plusieurs ouvrages à des philosophes allemands tels que Walter Benjamin, Max Scheler et Karl Marx.

Selon William M. Ivins (1953/1969), l'histoire de l'imprimé est différente de ce que plusieurs personnes s'imaginent. Loin d'être un art mineur, il est avant tout un outil puissant de communication. Contrairement à la répétition d'actions musculaires, la répétition d'actions mécanisées rend possible la reproduction exacte d'informations visuelles. Par exemple, pour les sciences descriptives comme la botanique ou l'anatomie, elle permet une standardisation des représentations. De plus, la reproduction d'informations visuelles à un grand nombre d'exemplaires contribue à l'accélération du développement de l'ensemble des sciences et technologies³⁵. Avec l'avènement de l'imprimerie, la reproductibilité technique provoque une révolution culturelle en démocratisant l'accès au savoir.

Pour Marshall McLuhan (1964/1968), il est essentiel de s'attarder aux effets psychologiques et sociaux de l'imprimerie afin de comprendre la nature de cette révolution culturelle. Il remarque qu'en cinq siècles d'imprimerie, on trouve peu de réflexions à propos des effets de l'imprimé sur la sensibilité humaine. Il en serait de même pour la plupart des autres « prolongements technologiques de l'homme ». Par prolongements, McLuhan suppose l'« amplification d'un organe, d'un sens ou d'une fonction » qui conduirait le système nerveux central à engourdir la zone ainsi amplifiée afin de se protéger (p.201). Dans plusieurs de ses ouvrages, il élabore une analyse intuitive des technologies qui constituent notre environnement. Dans *La galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique* (1962/1967), il établit notamment la base de sa célèbre réflexion sur les médias, qu'il fonde à partir de la notion d'imprimé. Chez McLuhan, l'imprimé est un média de communication qui intègre l'estampe, la typographie, et le livre imprimé. Cette notion conduit à établir une syntaxe pour comprendre l'ensemble des technologies de l'information qui suivront.

³⁵ À ce sujet Richard S. Field énonce : « The print is an index of technological intention – prints represent the technology that made technology possible. » (2008, p.47)

Toujours selon McLuhan (1964/1968), « ce n'est pas au niveau des idées et des concepts que la technologie a ses effets; ce sont les rapports des sens et les modèles de perception qu'elle change petit à petit et sans rencontrer la moindre résistance » (p.37). À titre d'exemple, il considère le livre imprimé comme le prolongement psychologique du sens de la vue puisqu'il intensifie « la perspective et le point de vue fixe ». Plus spécifiquement, cette illusion de perspective provoque, par l'insistance du point de vue et du point de fuite, une deuxième illusion : « celle que l'espace est visuel, uniforme et continu ». Ainsi, « la linéarité, la précision et l'uniformité de l'ordonnance des caractères mobiles » sont inséparables des grandes inventions et des formes culturelles qui apparaissent à la Renaissance (p.201). C'est ce qu'il nomme le « prolongement typographique de l'homme »³⁶.

Socialement, le prolongement typographique de l'homme a fait apparaître le nationalisme, l'industrialisme, les marchés de masse, l'alphabétisation et l'instruction universelle. L'imprimé, en effet, était un exemple de précision reproductible qui inspira des façons totalement nouvelles de prolonger l'énergie sociale. À la Renaissance [...] l'imprimé a libéré des forces sociales et psychologiques immenses en dégageant l'individu du groupe traditionnel et en montrant, en même temps, comment additionner les individus les uns aux autres en une massive agglomération de puissance. L'esprit entreprenant et individualiste qui poussait les artistes et les écrivains à s'exprimer eux-mêmes dans leurs propres œuvres, aiguillonnait d'autres hommes vers de grandes entreprises, militaires ou commerciales. (p.203)

Dans cette ligne de pensée mcluhannienne, l'un des plus grands apports de l'imprimerie à l'homme serait celui du détachement, « la faculté d'agir sans réagir ». Le détachement marqua l'esprit scientifique et l'érudition de la Renaissance, mais il témoignerait aujourd'hui « d'une spécialisation et d'une fragmentation du savoir et de la sensibilité ».

³⁶ Dans cette réflexion, McLuhan ne fait pas de parallèle avec l'apparition des caractères mobiles en Chine autour de l'an 1000.

La force fractionnelle et analytique qu'exerce l'imprimé dans notre vie psychique est à la source de cette « dissociation de la sensibilité » que tous les programmes de réforme du goût et de la connaissance depuis Cézanne et Baudelaire tentent de faire disparaître. À l'âge de l'électricité, la séparation de la pensée et du sentiment nous apparaissent aussi étranges que la compartimentation de la connaissance dans les écoles et dans les universités. Et pourtant, c'est précisément cette capacité de séparer la pensée des sentiments, cette faculté d'agir sans réagir, qui a arraché l'homme, dans sa vie personnelle comme dans sa vie sociale, aux liens familiaux serrés du monde tribal. (p.202)

Dans ce contexte de mutation sociale, l'imprimerie transforma à la fois l'enseignement et le commerce. « Le livre fut la première machine à enseigner; il fut aussi le premier article produit en série. » (p.202-203) Ainsi, l'imprimé participa à la fin du régime scolastique de transmission, basé sur la discussion orale, et permit l'avènement d'une nouvelle et vaste mémoire sociale que la mémoire individuelle pouvait difficilement égaler.

Dans l'ouvrage *Prints and people*, A. Hyatt Mayor³⁷ (1971) trace l'histoire sociale de l'image imprimée à travers ses représentations, ses innovations techniques et sa diffusion³⁸. Il est intéressant de constater que depuis l'invention du papier et du bois gravé en Chine, l'imprimé est utilisé pour de multiples usages dont l'impression de notes bancaires, de monnaies, d'images religieuses, de jeux de cartes, d'almanachs, d'illustrations scientifiques et techniques, de cartes géographiques, de plans d'architecture, de caricatures satiriques, d'affiches publicitaires, etc. L'imprimé diffuse ainsi une variété d'informations, devenant à la fois un outil de développement des connaissances scientifiques et un outil de propagande religieuse, politique ainsi que marchande.

³⁷ A. Hyatt Mayor était un historien de l'art américain et un conservateur au Metropolitan Museum of Art. Il était spécialiste des anciens maîtres imprimeurs et des estampes populaires.

³⁸ Il est à noter que le livre *Propaganda prints : a history of art in the service of social and political change* de Colin A. Moore retrace également le dialogue entre ces innovations artistiques et la communication visuelle notamment au sein de la propagande politique.

Il est à noter que parallèlement à cette dissémination sociale de l'imprimé se développent des innovations artistiques, notamment au plan technique, poussant toujours plus loin l'évolution des procédés de reproduction. Avec l'avènement de la reproductibilité technique, les procédés de production de masse se mettent également au service d'une conception de l'art qui s'approprie les genres et les techniques. Dans le cadre de la réappropriation des estampes des années 1950 et 1960, l'œuvre multiple participe à l'affranchissement des disciplines artistiques et à l'avènement du postmodernisme. À ce titre, « il est tout à fait justifié de considérer l'intronisation des modes de reproduction empruntés à la diffusion de masse, comme le signe d'une réévaluation du rôle médiateur de l'art » (Letocha, 1991, p.37). L'imprimé participe ainsi à définir de nouveaux modes de diffusion de l'œuvre d'art en intensifiant son propos et en redéfinissant son rapport à l'espace.

1.5 Production d'espaces

Par sa nature reproductible et multipliable, l'imprimé est omniprésent dans nos environnements visuels. Il construit, au fil du temps, une grande partie de notre « inconscient graphique collectif³⁹ » (Mertes, 2011, p.71). En plus d'investir nos espaces publics par l'affichage et la publicité, il s'introduit dans nos espaces privés par la diffusion de circulaires, de dépliants, d'emballages de produits de consommation ou d'autres objets imprimés. L'imprimé modifie ainsi notre rapport à l'information visuelle. Qu'il soit présent dans la sphère publique ou privée, l'imprimé fait référence au domaine public et agit comme un imaginaire de la société. Dans ce

³⁹ *The graphic unconscious* a été le titre d'un événement international majeur, Philagrafika 2010, consacré aux arts d'impression à Philadelphie en 2010. Le catalogue du même nom est une référence théorique importante pour l'approfondissement des problématiques pratiques et théoriques dans ce champ disciplinaire. *The graphic unconscious* réfère à l'évocation inconsciente de l'imprimé ou à ses caractéristiques, notamment la sérialité, la multiplicité et la dissémination en art contemporain. Il évoque également la notion d'empreinte comme communication de la connaissance à travers la reproduction d'un message. La problématique principale de l'événement s'interroge sur la manière de briser les frontières qui définissent le territoire des arts d'impression tout en se réclamant de ses particularités et fonctions.

contexte, il est intéressant de comprendre de quelle manière il change notre rapport à l'espace, plus spécifiquement en lien avec l'espace de l'image et notre environnement visuel.

Pour Ruth Pelzer-Montada⁴⁰ (2008b), l'imprimé est d'abord un art de la surface. Il détient un grand pouvoir d'attraction, car il suppose une dichotomie culturelle entre la notion de surface et celle de profondeur. Selon l'auteure, les qualités que l'on retrouve sur sa surface plane activent un rapport tactile avec l'image. Les différences entre les techniques, la variation de la consistance des encres et la superposition des couches d'impression composent les particularités matérielles de la surface imprimée (p.5). À titre d'exemple, la sérigraphie et la lithographie, deux procédés d'impression à plat qui ne laissent pas d'empreintes de la matrice, ont longtemps été perçus comme des médiums lisses, dénués de texture. Cependant, en comparaison à l'apparente immatérialité de l'écran et à l'aspect uniforme de l'impression numérique, ces procédés sont désormais reconnus au 21^e siècle pour leurs qualités matérielles et tactiles.

The imperceptible space of the prints – evoked by the deformation of the paper by plates, block, and stones – is an important part of their content and operates as an analogue for mental space. (Field, 2009 p.47)

Ainsi, pour Pelzer-Montada, qui se réfère à la théorie polysensorielle des médias de Laura U. Marks⁴¹ (2002), il devient pertinent de parler de la surface imprimée en ce qui concerne les qualités haptiques. La perception haptique est définie par Marks comme une combinaison de fonctions proprioceptives à la fois tactiles et kinesthésiques provoquant une expérience esthétique à l'extérieur et à l'intérieur de

⁴⁰ Pelzer-Montada est professeure, chercheuse et praticienne dans le domaine des arts. Dans ses recherches et conférences, elle s'intéresse aux relations entre la culture contemporaine et l'esthétique pratique, plus spécifiquement en relation à l'imprimé.

⁴¹ Laura U. Marks est professeure, artiste et théoricienne des médias. Elle s'intéresse à l'intersection entre la culture et les présentations visuelles afin de dégager des possibilités de changement politique.

notre corps. La vision haptique suppose que le regard possède des facultés activant les sens du toucher et de la kinesthésie (p.2). Traditionnellement, la vision optique est opposée à la vision haptique. Par exemple, la représentation optique, telle que développée dans la peinture de perspective à la Renaissance, établit un rapport de distance entre l'objet d'art avec le public. Historiquement, cette distance marquait souvent la différence en un art majeur (peinture et sculpture réaliste) et un art mineur (arts textiles, ornements, broderie). L'imprimé a longtemps été considéré comme un art mineur, car il abolit cette distance entre l'objet d'art et le spectateur⁴².

Le processus de la vision implique les deux modes visuels. L'imprimé, par son aspect graphique et sa texture produit un mouvement dialectique entre la vision optique et la vision haptique, entre le proche et le loin. C'est probablement dans cet interstice, entre la surface et le regard, qu'apparaît l'espace de l'imprimé. Il faut préciser que l'image imprimée se construit dans un rapport sculptural à la matière. Celle-ci passe d'abord par la création d'une matrice-objet qui peut prendre la forme soit d'une plaque (zinc, cuivre, bois, polymère) qui sera gravée en creux ou en relief, soit d'une surface poreuse (pierre ou polyester) qui gardera la mémoire d'un procédé gras, soit d'un écran avec une toile (de soie ou de polyester) sur lequel sera transféré un pochoir. Cette matrice-objet sera par la suite transférée sur un support, le plus souvent du papier, et laissera par ce processus une trace matérielle (contour de la plaque, grain du bois ou de la pierre, trame de l'écran) sur la surface.

Print implies a shift from the optical to the haptic, from a purely visual regime to the centrality of the physical act of transferring a trace by direct contact. Printmaking shares photography's status as index of a physical referent. But unlike photography, which is literally « an emanation from the referent », as Roland Barthes pointed out, an imprint acquires its indexical quality by contiguity : one surface is in physical contact with another. (Roca, 2011, p.27)

⁴² L'imprimé est également l'un des premiers médias à s'inscrire à la fois dans le monde de la communication et dans le monde de l'art.

Pelzer-Montada (2012b) propose trois notions⁴³ pour comprendre ce phénomène. Il y a tout d'abord la notion d'« écran » (Thrift, 2005). L'écran se présente comme une fonction spatiale étant à la fois cadre et fenêtre. Tout comme l'écran de l'ordinateur, l'écran imprimé est le résultat d'une intervention technologique à multiples niveaux qui impose une certaine distance mentale activant la vision optique. Ainsi, l'écran imprimé se réfère plutôt à la perspective et à la forme du support qu'à sa matière. Il y a ensuite la notion de « peau », qui renvoie à la surface matérielle de l'imprimé (Lupton et Tobias, 2002). Même si la nature visuelle et tactile de la peau coïncident, celle-ci est composée de plusieurs couches non visibles. C'est cette surface matérielle qui active la vision haptique, ce qui permet de voir plus loin que la surface. Pour terminer, il y a la notion d'« empreinte », telle que définie par Didi-Huberman (2008). L'empreinte est la trace du contact. Elle produit une oscillation entre l'objet matériel et l'immatérialité de son apparence. C'est dans cet intervalle que les visions optique et haptique s'activent et interagissent.

Avec la mécanisation des procédés de production de l'image, l'imprimé prolifère dans les espaces publics et privés. Il a été utilisé pour diffuser des informations diverses avec les procédés d'affichage sur les murs des villes, dans les commerces et dans les institutions publiques. Dans la sphère intime, il est plutôt utilisé pour décorer des objets et des espaces intérieurs. Il est donc pertinent de s'intéresser à l'impact visuel et physique de l'imprimé dans notre environnement visuel. Par exemple, quels sont les effets de la répétition d'un *pattern*⁴⁴ dans un milieu donné? Il est à noter que

⁴³ Traduction libre des notions suivantes : « *screen* », « *skin* », « *imprint* »

⁴⁴ J'utilise ici le terme « *pattern* » plutôt que « motif », car cet anglicisme permet d'englober les notions de modèle, de schéma et de structure de l'information visuelle. Le concept de *pattern* est utilisé en architecture et en mathématique pour solutionner les problèmes d'organisation d'espace par la répétition et la variation d'éléments semblables, par exemple les *patterns* fractals. Selon Brian Boyd, la compréhension de la notion de « *pattern* » peut également s'étendre de l'information spatiale à l'information humaine (états, actions, intentions). Dans cette perspective, la reconnaissance du *pattern* aurait pour fonction d'être en mesure de distinguer ce qui est animé ou inanimé, humain ou non-humain. (2009, p.88)

peu d'études ont été réalisées pour comprendre l'impact de l'imprimé sur la perception de nos environnements visuels. Les études sur la perception des surfaces et des textures offrent cependant quelques pistes de réflexion, principalement dans les ouvrages de James J. Gibson⁴⁵ sur l'écologie de la perception visuelle et de Ernst H. Gombrich⁴⁶ sur l'étude de la psychologie de l'art décoratif. Ces notions seront abordées subséquemment dans la thèse.

⁴⁵ James J. Gibson est un psychologue américain. Il a écrit l'ouvrage *Approche écologique de la perception visuelle* (1979/2014), une alternative aux approches behavioriste et cognitive. Selon lui, on ne peut expliquer la perception que dans la relation de l'animal à son environnement, d'où l'usage du terme écologique.

⁴⁶ Ernst H. Gombrich est un historien de l'art et de l'iconographie du 20e siècle. Il a été l'auteur de plusieurs livres importants en histoire de l'art dont *The story of art* (1950), *Art and illusion* (1960) et *The sense of order* (1979).

CHAPITRE II

ENJEUX DE DÉVELOPPEMENT ET DE DÉCLOISONNEMENT DES ARTS D'IMPRESSION

Fine prints privilege the modernist notion of originality and authorship, of which the concept of the signed, limited edition is their sign, but popular prints privilege reproduction and communication, of which the very quantity of anonymous prints is their sign. (Field, 2009, p.47)

Afin de poursuivre cette analyse en tenant compte des mouvements artistiques, j'examinerai certains enjeux incontournables du développement des arts d'impression aux 20^e et 21^e siècles, notamment en lien avec le décloisonnement de l'imprimé en arts visuels. Je dresserai un portrait sommaire de ces enjeux en m'intéressant d'abord à la problématique de l'estampe originale comme à un tournant majeur pour les arts d'impression. Par la suite, j'aborderai le contexte de renouvellement de l'estampe par la collaboration active entre l'artiste et l'imprimeur ainsi que par l'autonomisation des artistes en rapport à la technique par la formation. Ensuite, j'examinerai comment l'appropriation des procédés d'impression commerciale a modifié le rapport à la technique et à la nature des œuvres. Enfin, je présenterai comment l'imprimé a participé au mouvement de décloisonnement et de démocratisation de l'art par l'apparition du multiple et les productions imprimées. Cette brève revue historique se concentrera principalement sur l'évolution des arts d'impression en Amérique du Nord. Elle permettra de contextualiser les potentialités de l'imprimé et d'élaborer les bases réflexives d'une approche transdisciplinaire des arts d'impression.

2.1 La problématique de l'estampe originale

Dans plusieurs textes traitant de l'histoire des arts d'impression, on tend souvent à dissocier l'histoire de l'estampe de celle de l'imprimé. La raison principale est que l'imprimé appartiendrait à l'histoire générale des communications de masse plutôt qu'à l'histoire de l'art. Cependant, dans son livre *L'art québécois de l'estampe*, Michèle Grandbois (1996a) soutient qu'il est nécessaire de positionner l'estampe dans l'histoire globale de l'imprimé. Elle souligne que l'étymologie du mot estampe⁴⁷, qui est un emprunt à l'italien *stampa* « image imprimée » et du francique *stampôn* « piler », nous rappelle constamment sa filiation à l'image imprimée, posant une résistance à toutes tentatives de division et d'exclusion des concepts et des techniques (p.25). Il est à noter que l'imprimé est l'un des principaux déclencheurs historiques de l'évolution technologique des médias. L'estampe n'a pas seulement contribué à son développement technique, elle a grandement participé à la compréhension des effets produits par les médias de communication dans nos sociétés.

Dans leurs ouvrages, Ivins (1953/1969) et McLuhan (1964/1968) soulignent la position particulière de l'estampe dans l'histoire du développement de l'imprimerie et des communications de masse. Celle-ci a notamment permis de concevoir les modes de reproduction mécanisée de l'image et du texte. Les matrices en gravure permettaient de transmettre des informations précises pouvant être reproduites à l'identique. Par exemple, l'impression de caractères mobiles⁴⁸ existait bien avant les

⁴⁷ Grandbois définit l'estampe comme « un terme générique d'une œuvre imprimée. Image à caractère artistique, imprimée généralement sur un support souple, le plus souvent le papier, par le moyen d'une matrice traitée en relief (gravure sur bois, linoléum), en creux (par exemple sur métal : taille douce, eau forte, ou à plat (lithographie, sérigraphie...)) Ce terme remplace celui de "gravure", qui ne s'applique qu'aux techniques en creux et en relief, ce qui exclut la lithographie, la sérigraphie et la collagraphie. » (1996a, p.22)

⁴⁸ Le chinois Bi Shēng inventa les caractères mobiles en porcelaine et en céramique entre 1041 et 1048. Un siècle plus tard, le coréen Choe Yun-ui a amélioré cette technique en utilisant du métal.

premières tentatives d'impression typographiques de Gutenberg (autour de 1440) en Europe. Cette technique était notamment utilisée pour la reproduction d'images et d'illustrations. Il faut préciser que jusqu'au milieu du 18^e siècle, il était difficile de faire la différence entre la production d'une estampe de création et sa reproduction. De plus, pendant une longue période de l'histoire, le savoir-faire des graveurs de reproduction était plus valorisé que celui des artistes. L'estampe de création était considérée comme « une curiosité d'atelier » et était pratiquée « comme une activité marginale et non commerciale » (Melot, 1996, p.14). Pour cause, elle était presque disparue au début du 19^e siècle.

Avec l'avènement de la photographie et les progrès de l'imprimerie photomécanique, la gravure de reproduction et celle d'illustration ont cependant perdu leur rôle. C'est à ce moment qu'on vit réapparaître l'estampe de création, qui connaîtra un parcours particulier en se distinguant par l'investigation des moyens techniques au regard de leur potentiel esthétique (Conseil québécois de l'estampe, 1982/2000, p.9). En réaction à la nouvelle ère industrielle, la définition de l'estampe originale marque une forte prédominance de « l'intervention manuelle du graveur » (Grandbois, 1996a, p.27). « Il fallait d'abord établir l'originalité de l'estampe en développant une argumentation pour la faire reconnaître comme œuvre d'art afin qu'elle puisse se distinguer de l'image industrielle » (Conseil québécois de l'estampe, 1982/2000, p.12). Contrairement à la photographie, qui « décharge la main au profit de l'œil fixé sur l'objectif », « l'estampe originale exige une participation [manuelle] de l'artiste à toutes les phases du processus de création et de réalisation de l'œuvre » (Grandbois, 1996a, p.27). Dans ce contexte, on privilégia les tirages restreints et les monotypes. Les exemplaires étaient signés de la main de l'artiste et un système de critères fut mis en place pour distinguer les estampes originales des reproductions.

Au Québec, *Le code d'éthique de l'estampe originale* fut publié pour la première fois en 1982 par le Conseil québécois de l'estampe⁴⁹. Dans la réédition datant de 2000⁵⁰, on propose trois critères pour déterminer si une estampe est une œuvre originale. Premièrement, « l'artiste doit être l'auteur du concept de l'image et doit prendre lui-même toutes les décisions techniques et esthétiques impliquées dans le processus de réalisation de l'élément d'impression » (p.33). Deuxièmement, l'image doit être « conçue et réalisée par l'artiste en exploitant les caractéristiques propres à la technique d'exécution et dans la finalité de se matérialiser comme estampe »; l'image ne peut donc pas « être la reproduction d'une œuvre réalisée dans un autre médium » (p.33). Troisièmement, l'estampe doit être « imprimée par l'artiste ou sous sa direction, et doit être approuvée par lui » (p.33). L'établissement de ces règles et critères répond d'abord à un contexte commercial ayant objectif de « faire reconnaître l'estampe comme une œuvre d'art » (p.7) à part entière.

Les règles qui sont aujourd'hui pratique courante pour authentifier les estampes ne sont apparues que graduellement à travers l'histoire et ont été parfois initiées par des artistes qui ont trouvé différentes solutions pour identifier les épreuves, répondant au besoin de contrecarrer les faussaires ou pour notifier la nature de leurs interventions et la logique de leur processus créateur. (p.7)

Le mythe de l'originalité a cependant eu des conséquences importantes pour le développement de l'estampe et pour l'utilisation de l'imprimé en arts visuels. Il accentuait notamment « la hiérarchisation des formes d'expression » (Grandbois,

⁴⁹ Le Conseil de la gravure du Québec a été créé en 1978. Il deviendra le Conseil québécois de l'estampe en 1983, puis Arprim en 2005. Cet organisme a joué un rôle majeur pour le développement de l'estampe au Québec notamment par la publication du *Code d'éthique de l'estampe originale* (1983) et la création du Prix Albert-Dumouchel pour la relève en arts d'impression (2002). L'organisme a eu comme premier mandat de représenter et diffuser le travail de ses membres, puis de promouvoir les arts d'impression au Québec. Afin de répondre aux nouveaux besoins du milieu de l'art imprimé, Arprim est devenu un centre d'artistes autogéré en 2011 et a modifié sa mission afin de se consacrer à la diffusion des pratiques actuelles en art imprimé.

⁵⁰ Afin de suivre l'évolution de la discipline et d'intégrer de nouvelles techniques d'impression, le Conseil québécois de l'estampe a mandaté Nicole Malenfant et Richard Ste-Marie pour effectuer le processus de révision du code d'éthique de l'estampe en 2000.

1996a, p.28). Selon Grandbois, on a voulu percevoir dans l'estampe originale « une empreinte de l'artiste à l'œuvre », mais en réalité, l'estampe est beaucoup plus (1996a, p.28). Elle permet notamment de repenser le mode de production des œuvres et la matérialité des images.

Depuis son apparition au 19^e siècle, la notion d'originalité fut maintes fois discutée et mesurée. L'originalité n'a-t-elle pas toujours cautionné l'authenticité de l'estampe? Pourtant associée au médium de l'estampe, l'originalité se soustrait désormais au sens que le langage courant lui prête, c'est-à-dire l'unicité ou la singularité. Au lieu de cela, elle fait référence au degré de l'intervention de l'artiste dans l'élaboration de l'image. En vertu de ce principe légitimé par le code d'éthique de l'estampe, l'œuvre gravée, même si elle est multiple, continue à véhiculer la notion d'originalité. Lorsqu'elle est unique, elle valorise plutôt la notion d'exclusivité. En somme, ce parcours en dent de scie allant de l'originalité à l'authenticité permet d'enrichir notre réflexion de considérations qui touchent la nature même de l'œuvre d'art. (p.28)

Susan Tallman affirme même que la notion d'estampe originale aurait nui à la cause de l'imprimé en arts visuels.

This attempt to define the original print has done real damage to the cause of print – accepting originality as a value in itself has placed the print at an impossible disadvantage. A print can never be as « original » as a painting, so whether or not you call it « an original print », it will never be « original » enough. (Tallman, 1996, p.10)

À cause du principe de reproductibilité, la conséquence inhérente au travail de l'estampe est ce « péché originel » qui, selon Michel Melot (1973), permet d'envisager que l'objet d'art multiple peut être original. Son unicité proviendrait de la condition d'existence de sa matrice (unique) plutôt que de l'existence de l'image en série (multiple) (Genette, 2010). Malgré ces nombreuses innovations artistiques, la problématique de « l'estampe contemporaine témoigne d'un affrontement des sens depuis qu'on lui a donné l'appellation d'estampe originale » (Grandbois, 1996a, p.29). Deux positions cohabitent : « l'une privilégie la vocation traditionnelle du médium » en mettant en valeur sa matérialité et son originalité et « l'autre mise sur son caractère reproductible en vue d'une large diffusion » (p.29). Bien que les

tensions tendent à se dissiper ces dernières années, la coexistence de ces deux positions demeure une source de débat au sein des arts d'impression.

2.2 Le renouvellement de l'estampe, entre collaboration et autonomisation

L'époque de la Renaissance a accentué l'individualisme, libérant ainsi l'artiste des arts mécaniques. En sortant des systèmes de guildes, l'artiste accède à une reconnaissance intellectuelle (beaux-arts), qui le distingue de l'artisan (arts mécaniques). Selon Joann Moser⁵¹ (1995), cette période historique permet de comprendre l'évolution des arts d'impression à plusieurs niveaux. À cause de leur association avec les arts mécaniques, les artistes-estampiers ne pouvaient pas accéder à la même notoriété que les peintres et les sculpteurs. De plus, la fonction pratique de l'imprimé, celle de permettre la reproduction et la diffusion d'une information ou d'une image, explique potentiellement pourquoi il a longtemps été associé à l'artisanat. C'est avec les mouvements modernistes du 20^e siècle que l'on voit apparaître un retour à la collaboration comme approche de création. C'est également à cette même période que l'on assiste à un décloisonnement des disciplines artistiques, notamment par l'usage des arts imprimés.

Selon Michèle Grandbois (1996a), l'après-guerre fut un moment important pour le développement de l'estampe. « La reconnaissance de ce médium comme moyen d'expression et d'expérimentation privilégiée » provoqua de grands changements dans le marché de l'art, des ateliers de production et des lieux de diffusion. Les peintres et les sculpteurs européens comme américains prirent conscience qu'il était légitime d'utiliser les arts d'impression, tant du point de vue de la création que de la rémunération. « Après 1945, l'estampe propage les mouvements de l'art

⁵¹ Joann Moser est conservatrice au Smithsonian American Art Museum depuis 1986. Elle a publié plusieurs textes et catalogues d'exposition.

contemporain dans le monde, tout comme elle avait servi de canal de diffusion pendant les siècles précédents. » (p.39)

Susan Tallman (1996) relève les causes de ce nouveau développement. Le triomphe de la peinture expressionniste abstraite aux États-Unis aurait déplacé le centre d'activité artistique de Paris à New York. Au départ, cette situation aurait eu peu d'impact sur le milieu de l'estampe états-unien qui demeurait très en retrait. Il faut préciser qu'en Amérique du Nord, les infrastructures nécessaires au développement de l'estampe sont toujours manquantes dans les années 1930. La plupart des ateliers d'impression commerciale ont déjà délaissé les techniques artisanales pour utiliser massivement l'impression offset à grand format afin de soutenir la demande grandissante de l'industrie. À quelques exceptions près⁵², les ateliers d'impression au Canada, aux États-Unis et au Mexique se consacrent aux fonctions sociales de diffusion et d'éducation. Il faut préciser que les presses sont des outils coûteux et qu'il est souvent impossible pour un artiste d'acquérir et d'entretenir cet équipement seul. Pour accéder aux presses, il était nécessaire de partager un atelier avec des associés et des employés. L'atelier d'impression devait être un lieu de travail rentable.

En Europe, le contexte était différent. La tradition des arts d'impression permettait la prolifération des imprimeurs notamment avec le développement de l'impressionnisme français (1860) et de l'expressionnisme allemand (1912). Certains imprimeurs se consacraient à l'impression commerciale, d'autres travaillaient occasionnellement ou exclusivement avec les artistes. Les grands ateliers d'imprimeurs parisiens étaient très occupés à reproduire les dessins des grands peintres comme Picasso, Dali et Chagall. Les maîtres imprimeurs soutenaient les artistes dans la production de leurs images et le commerce était florissant.

⁵² Par exemple, Louis Schanker, Adja Yunkers et Leonard Baskin.

Le changement aux États-Unis débuta dans les années 1930. Tout d'abord, les peintres développèrent un intérêt pour les formations en procédés d'impression mises sur pied par le Works Progress Administration – Federal Art Project⁵³. Constituée dans le cadre du New Deal, cette politique interventionniste, mise en place par Franklin D. Roosevelt, avait pour mandat de donner des emplois aux chômeurs. Le programme participa notamment à la construction de nombreuses infrastructures publiques et à la réalisation de nombreux projets culturels. Ceux-ci ont stimulé la collaboration entre les artistes tout en contribuant à conscientiser le public à l'art de l'époque.

Par la suite, la relocalisation de l'Atelier 17 dans les années 1940 transforma le paysage de l'estampe en Amérique du Nord. Animé par la passion de son fondateur Stanley William Hayter⁵⁴, cet important atelier de gravure, fondé à Paris en 1927, vint s'établir à New York au début des années 1940. La réputation de ce peintre-graveur anglais attirait des artistes de partout dans le monde. Ceux-ci voulaient suivre son enseignement et travailler avec lui (Tallman, 1996, p.16). Hayter adoptait une approche heuristique de la gravure. Pour lui, l'image imprimée devait se développer par l'exploration de la matière. Sa philosophie de création était la suivante : « If you know what it is going to look like, why bother making it? »⁵⁵

Hayter demandait aux artistes de participer à toutes les étapes de réalisation de la gravure, du dessin à l'impression. Cette approche de création partageait une filiation processuelle avec plusieurs mouvements picturaux de l'époque. Les peintres surréalistes, automatistes et expressionnistes ont naturellement adopté cette même

⁵³ Le Works Progress Administration fut renommé le Work Projects Administration en 1939.

⁵⁴ Stanley William Hayter (1901-1988) était un peintre et graveur anglais associé au mouvement surréaliste et expressionniste. Il a fondé l'Atelier 17 en 1927. Il a travaillé avec des artistes comme Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Joan Miró, Alexander Calder, Marc Chagall, Jackson Pollock et Mark Rothko.

⁵⁵ Citation de Stanley William Hayter relevée dans Tallman, 1996, p.16

approche avec la gravure. Il faut préciser que les artistes de l'époque ont fréquentés d'autres ateliers d'impression en France, dont l'Atelier Lacourière-Frélaud, l'Atelier Leblanc, l'Atelier Friedlander et l'Atelier Desjobert, cependant l'Atelier 17 se démarquait par l'approche expérimentale de son fondateur Stanley William Hayter qui favorisait l'autonomisation de l'artiste en rapport à la technique. Il s'agissait d'une vision très différente des autres ateliers d'impression d'Europe⁵⁶. Dans la plupart des institutions européennes, les imprimeurs produisaient des œuvres conçues préalablement par les artistes et souvent issues d'un dessin. L'artiste collaborait parfois jusqu'au bon à tirer⁵⁷, puis il laissait entre les mains de l'imprimeur la réalisation de l'œuvre (p.16).

Dans cette optique, la production d'une image imprimée prenait maintenant la forme d'une collaboration active entre l'artiste et l'imprimeur ou parfois même par une prise en charge complètement autonome de l'artiste-imprimeur. L'artiste pouvait participer à toutes les étapes de production. Il était également en mesure de réaliser l'œuvre par lui-même s'il avait développé les connaissances techniques nécessaires. Cette approche collaborative eut des conséquences importantes dans le développement des pratiques imprimées, car elle encouragea les « interactions créatives » (Moser, 1995, p.27). Elle remit également en question les traditionnels secrets d'imprimeur, car pour permettre l'innovation technique et artistique, la transmission des savoir-faire étaient fondamentaux. C'est pourquoi cette approche eut des répercussions importantes pour l'enseignement des arts d'impression aux États-Unis et au Canada.

Aux États-Unis, la tradition commerciale permettait déjà à certains artistes de produire des estampes de manière autonome depuis 1880. C'est cependant dans les

⁵⁶ Plusieurs ateliers d'impression dans le monde fonctionnent toujours à partir d'une approche qui repose sur la distinction du travail de l'artiste et du maître imprimeur.

⁵⁷ Le bon à tirer, également appelé épreuve contractuelle, constitue la dernière étape avant l'impression.

années 1950 qu'on voit naître plusieurs institutions d'enseignement, ateliers d'impression et éditeurs tels que Tamarind Workshop et Universal Limited Art Editions.

Au Québec, la situation était différente. Il est important de rappeler qu'avant la création de l'École des beaux-arts de Québec en 1921, suivi de la création de l'École des beaux-arts de Montréal en 1922, la gravure n'était pas enseignée sur le territoire québécois (Grandbois, 1996, p.38). Albert Dumouchel⁵⁸ et plusieurs artistes de l'époque sont allés à l'étranger pour s'initier aux techniques de l'estampe. La majorité d'entre eux ont fréquenté l'Atelier 17 à Paris et à New York afin de suivre les enseignements de Hayter. À leur retour au Québec, ils ont implanté cette approche heuristique dans les ateliers professionnels, puis dans les écoles d'art. « Dans la foulée pédagogique du Bauhaus » (p. 47), l'héritage qu'Albert Dumouchel et ses contemporains laissèrent à la formation des artistes permit d'instaurer un décloisonnement de la discipline notamment avec la création de l'École des arts graphiques en 1944. Ce changement d'attitude au regard de l'apprentissage des techniques d'impression a occasionné un renouvellement de l'estampe dont on peut encore mesurer les effets aujourd'hui. Cet apport fut particulièrement important pour le développement des écoles d'art, des galeries commerciales ainsi que pour la fondation des premiers centres d'artistes autogérés.

L'autonomisation des artistes en regard de la technique représente une étape décisive dans le développement des pratiques imprimées. Dans ce contexte, on assiste à la réalisation d'œuvres collaboratives imprimées entre des créateurs issus de différentes disciplines. Aux États-Unis, c'est à travers les grands mouvements modernistes qu'on voit apparaître ces nouvelles œuvres collaboratives. On peut citer à titre d'exemple

⁵⁸ Albert Dumouchel (1916-1971) était un graveur et un professeur d'art québécois. Il a enseigné à l'Institut des arts graphiques de Montréal, aujourd'hui le Collège Ahuntsic, et il a participé à la mise en place des ateliers d'impression de l'École des beaux-arts de Montréal, qui sera annexée à l'Université du Québec à Montréal en 1969.

les collaborations incessantes entre le peintre Robert Rauschenberg, le musicien John Cage et le chorégraphe Merce Cunningham. Au Québec, on voit naître des collaborations entre les artistes et les écrivains à travers des « revues laboratoires » telles que *Impressions* et *Les ateliers d'arts graphiques*⁵⁹. « L'histoire du livre d'artiste rencontre celle de l'estampe contemporaine » notamment à travers les projets initiés par Roland Giguère et la maison d'édition Erta⁶⁰ (p.49). Les artistes québécois vont également collaborer à des projets en Europe tels que Cobra⁶¹ et Phase⁶².

Selon Joann Moser (1995), la collaboration est devenue un mode d'expression artistique important au 20^e siècle, une approche de création qui dépasse les frontières des arts visuels et suppose un rapport nouveau entre les créateurs et le public. Pour l'auteure, cette attitude qui s'est développée au sein des arts d'impression a permis un important développement technique et pratique. L'approche collaborative de l'imprimé entraîne un rapport renouvelé à la création et provoque l'établissement de nouveaux enjeux en art contemporain, notamment par un décloisonnement des disciplines artistiques.

⁵⁹ *Impressions* et *Les ateliers d'arts graphiques* étaient deux revues publiées par l'École des arts graphiques. Elles se voulaient « le lieu d'expérimentation de nouvelles formules » « dans lesquelles les élèves mettent en pratique ce qu'ils apprennent en classe » (Grandbois, 1996a, p.48).

⁶⁰ Roland Giguère est un écrivain, un peintre et un graveur québécois. Il a fondé les éditions Erta en 1949.

⁶¹ Le groupe Cobra a existé brièvement entre novembre 1948 et novembre 1951. Son existence a été provoquée par une coupure avec le surréalisme révolutionnaire. Le groupe était composé d'artistes et de poètes danois, belges, hollandais et français. Leur programme était « de retrouver la spontanéité et la virulence de l'acte artistique » en luttant contre « toute unité théorique officielle ». (Grandbois, 1996, p.52)

⁶² *Phases : cahiers internationaux de recherches littéraires et plastiques* était une revue dirigée par Édouard Jaguer « visant à pallier la situation de crise dans laquelle se trouvait tout un large courant de l'art moderne évoluant entre les rives du surréalisme et de l'abstraction ». Cette revue fut une plateforme internationale pour les peintres et les poètes du monde. (Grandbois, 1996a, p.52)

2.3 L'appropriation des procédés d'impression commerciale, entre hybridité et sérialité

Au début des années 1960, les artistes du pop art ont introduit l'imprimé dans la réalisation de leurs œuvres. Robert Rauschenberg fut l'un des premiers à hybrider les procédés de reproduction photomécanique dans ses œuvres picturales et sculpturales. Plus tard, Andy Warhol s'appropriera également les procédés d'impression commerciale, plus spécifiquement la sérigraphie, pour la réalisation de tableaux, de sculptures et d'éditions imprimées. Même si les artistes utilisaient déjà l'image imprimée depuis plus d'une cinquantaine d'années pour la réalisation de collages⁶³, la substitution de l'imprimé (le médium de la multiplication) à la peinture (le médium privilégié de l'œuvre unique) impliquait un repositionnement de l'artiste au regard de l'industrie et de la société en général (Castleman, 1980, p.10).

When an artist uses printing technology for an image that has developed out of a private expression, a revival of an older creative relationship begins. Centuries ago, when an artist delegated the less important details of a painting to helpers or authorized others to make fine engravings of his images, carrying them to the wide world, he was closely integrated into the general functioning of working society. (Castleman, 1980, p.10)

Rauschenberg est considéré comme le précurseur de cette forme d'appropriation. En fusionnant la peinture, la sculpture, la photographie, les arts d'impression et la performance, il a fait éclater les frontières entre les procédés et les formes d'art. Il amorça cette démarche par l'insertion de collages et le transfert direct d'images à la peinture à l'huile, souvent à partir de photographies trouvées. Puis avec l'introduction des procédés photomécaniques tels que la sérigraphie, il s'appropriera des images publiées dans les médias de masse. La sérigraphie lui permit de diversifier les supports de ses œuvres, notamment en utilisant le verre, le métal et le carton. En

⁶³ Chez les dadaïstes par exemple.

superposant images, matériaux et techniques, il développa le langage visuel composant ses « configurations hybrides » (Hopps, 1997 p.24).

Bien que Rauschenberg ait été reconnu par les critiques comme étant le premier artiste du pop art, entre autres pour son utilisation des méthodes de reproduction commerciale et son intérêt pour les sujets médiatiques, son travail contraste avec la froideur des autres artistes pop. Rauschenberg avait une approche plus « picturale »⁶⁴ des procédés de reproduction photomécanique qui mettait l'accent sur la gestualité du trait, sur la trace hasardeuse de l'impression et sur le collage comme méthode de composition. Dans ses œuvres picturales et sculpturales, le collage permet de mettre « en jeu des processus de fragmentation, de dissémination et de recomposition » ainsi que « de décontextualisation et de recontextualisation ». « [Rauschenberg] pose aussi la question du voisinage, sur un même support, du trivial et de l'artistique. » (Batt, 2001, p.74) Le procédé de collage est fortement lié au principe formel d'hybridité. Chez Rauschenberg, l'appropriation d'images provenant des médias de masse passe par cette forme d'hybridation qui pose un décalage tant du point de vue de la représentation, en déplaçant les éléments en rapport à leur contexte habituel, que du point de vue opératoire, par l'« utilisation de matériaux hétérogènes qui favorisent la démultiplication des sens » (Samoyault, 2001, p.176).

Chez les artistes pop, l'appropriation des procédés d'impression commerciale reposait plutôt sur une volonté de se distancier radicalement de l'expressionnisme abstrait, plus spécifiquement au regard de l'originalité de la « touche autographique » et de l'approche romantique de la création (Jones, 1996, p.189). Pour beaucoup d'artistes de l'époque⁶⁵, l'atelier représentait le dernier emblème de cette vision ancienne de

⁶⁴ Cette approche est fortement influencée par le travail des peintres-graveurs liés aux mouvements surréalistes et expressionniste. Tallman utilise la terminologie « *painterly effect* » pour parler des images photomécaniques de Rauschenberg (1996, p.58).

⁶⁵ Que l'on pense aux artistes du pop art, de l'art conceptuel, de l'art minimal ou du land art.

l'art. C'est dans ce contexte que l'on repensa les modes de production des œuvres. L'espace symbolique de la manufacture fut ainsi envisagé pour la production des œuvres, tant pour ses possibilités techniques que pour ses significations sociales et politiques.

Dès les années 1950, Andy Warhol adopta ce modèle de production en établissant sa Factory. Comme il avait commencé sa carrière en tant que designer, il connaissait bien les avantages de la collaboration, de la division du travail et de la sérialité (Castleman, 1980). Et paradoxalement, en devenant artiste visuel, il choisit de mettre de côté sa touche singulière, celle qui lui avait tant servi comme artiste commercial, pour développer une approche plus mécanique. La Factory s'est développée dans ce contexte. Elle se présente comme un nouveau lieu de création basée sur la production en série. Ce qui intéresse Warhol dans cette conception de la production, c'est la prise de décision plutôt que l'acte de faire (Tallman, 1996, p.59). Il utilise ainsi les effets de la sérigraphie et les principes de la ligne d'assemblage pour leur aspect impersonnel et banal. La main de l'artiste est remplacée par la machine (Field, 1981, p.189).

As with the « Stella brand », Warhol's appropriated images were the products of another type of machine in the studio. Transcending the metaphor of gears, bolts, and repetitive movements, Stella and Warhol had built themselves into machines of visual-meaning-making, claiming their own productive roles in the specular society of the time. (Jones, 1996, p.224)

En parallèle avec cette appropriation des procédés commerciaux, l'iconographie des médias de masse est devenue le sujet même des œuvres. Chez Warhol, cet intérêt s'est traduit par un dispositif sériel d'images et d'objets issus de la culture populaire qui concentre la répétition rétinienne (Castleman, 1980). Cette sérialité déploie l'expérience de l'œuvre en changeant la temporalité. Elle active également un processus de sélection inhérent à la vision qui produit une expérience esthétique fragmentée.

Warhol's work demonstrates the clinical accompaniment of the more neurotic forms of ambivalence : obsessive repetition combined with a loss of affect in response to highly charged events. This repetition, these « automatic » visual rhythms drumming out death, were part of what made Warhol's paintings iconic signifiers of the technological sublime; his internalization of those repetitive rhythms made them equal testaments to the performative. (Jones, 1996, p.209)

Cet intérêt pour la sérialité émerge dans un contexte de développement technologique intense. Dans les années 1960, on assiste à l'émergence de l'imagerie scientifique, notamment par le développement de l'optique, ainsi qu'à l'essor des équipements informatiques permettant de traduire visuellement des données mathématiques. On voit également apparaître les principes de mécanisation et d'automation des procédés imprimés. Bien que la sérialité soit un enjeu récurrent pour les « artistes-imprimeurs »⁶⁶ depuis le 15^e siècle, la prolifération des reproductions machiniques par les artistes pop et la répétition des formes industrielles de l'art minimal ont modifié notre compréhension des concepts d'original et de copie. Cette attitude suppose une relation différente au savoir-faire et à l'objet d'art. « Nous avons affaire ici à un mode de composition sérielle qui facilite le passage du grand format à l'environnement. La répétition mécanique d'une même unité rend le tableau virtuellement sans limites. » (Dubreuil-Blondin, 1980, p.60)

Au Québec, « les signes graphiques puisés dans le contexte médiatique » caractérisent également le travail de Pierre Ayot en estampe, en peinture et en sculpture (Grandbois, 1996a, p.104). Au même titre que les artistes pop britanniques et états-uniens, les artistes québécois reconnaissent « l'existence de la culture populaire » et « commentent les mécanismes de représentation » (p.148). Ici aussi, le mouvement pop amorce une remise en question globale des valeurs et annonce une volonté de

⁶⁶ Dans ce texte, j'emploie la terminologie « artiste-imprimeur » pour traduire le terme anglais « *printmakers* ». Bien que l'on utilise habituellement le mot « graveur » dans les textes en français, je considère que ce terme n'est pas inclusif, car il réfère à une technique d'impression spécifique (la gravure) et ne tient pas compte sémantiquement des autres procédés d'impression (la lithographie, la sérigraphie, l'impression numérique).

démocratisation de l'art. Ce « nouveau réalisme » appelle notamment à une redéfinition de l'art, de l'artiste et de l'institution (Grandbois, 1996a, p.105).

Les arts d'impression ont joué un rôle important dans le développement des mouvements artistiques des années 1960. Ce nouvel intérêt pour les procédés de mécanisation, de standardisation et de production sérielle a encouragé les artistes à utiliser l'imprimé pour ses propriétés de reproduction et pour sa qualité de médium neutre d'expérimentation et d'innovation. L'usage des procédés d'impression commerciaux, plus spécifiquement la sérigraphie, a contribué à brouiller les frontières entre les arts d'impression et les autres disciplines. Cette attitude face à la création est maintenant l'une des principales caractéristiques de l'art des 20^e et 21^e siècles.

2.4 Multiples et productions imprimées, entre décroissement et volonté de démocratisation

Au cours des années 1960, l'émergence de pratiques conceptuelles, processuelles, performatives et *in situ* ont provoqué un changement dans la manière d'envisager la nature des œuvres d'art. La plupart des artistes de cette période ne prêtent pas allégeance à un médium spécifique, et cette posture démontre un changement au regard du savoir-faire artisanal. Ce contexte a ébranlé l'opposition traditionnelle entre l'œuvre et le document et il a remis en question les modes de diffusion artistiques (Bénichou, 2010b et Moeglin- Delcroix, 2006). Certains historiens abordent ce changement par le concept de « dématérialisation » (Lippard et Chandler, 1974)⁶⁷ ou d'une « non-adhérence à un médium spécifique » (Castleman, 1980). Ce décroissement des disciplines est aussi applicable aux médias imprimés et à l'édition, qui ont connu une importante période d'innovation artistique. Longtemps

⁶⁷ En 1968, Lucy Lippard et John Chandler ont publié un article intitulé « The dematerialization of Art » dans le magazine *Art international*. En observant les pratiques artistiques de l'époque aux États-Unis, ils ont envisagé deux nouvelles approches de création : « l'art en tant qu'idée » et « l'art en tant qu'action ».

ancrés dans la tradition, les arts d'impression ont été transformés par ces nouvelles approches de création (Wye et Weitman, 2006). Certains affirment que les pratiques imprimées sont disparues durant cette période. Pourtant on remarque que l'imprimé est présent de différentes manières, notamment dans le multiple d'art, le *mail art*, les imprimés éphémères, les pratiques documentatives et les livres d'artistes.

Comme il a été énoncé précédemment, cette nouvelle manière d'envisager l'imprimé s'est développée par l'appropriation des procédés commerciaux. L'utilisation de techniques d'impression liées aux médias de masse permet de développer un vocabulaire normalement associé à la communication et à la publicité. Les premiers à employer ces stratégies ont probablement été les dadaïstes, avec la réalisation d'affiches et de collages à la fin des années 1910. C'est cependant dans les années 1960 que l'on a vu se déployer une variété d'approches. Les artistes de l'époque, qui avaient la communication et le langage au centre de leurs préoccupations, ont utilisé l'imprimé comme mode de diffusion de leurs idées. Catalogues d'exposition, prospectus, autocollants, cartes postales ont fait l'objet de larges éditions. Joseph Beuys, Dieter Roth et Edward Ruscha ont fait figure de précurseurs de ces approches, réalisant des multiples et des productions imprimées qui repensaient la nature de l'art et de ses matériaux.

Selon Océane Delleaux⁶⁸, il est difficile de « dater l'apparition du multiple dans la pratique artistique ». Même si la plupart des historiens s'accordent pour dire que le multiple apparaît à la fin des années 1950, « certains d'entre eux estiment que son invention remonte [...] au début du siècle » (Delleaux, 2010, p.23). Plusieurs auteurs s'accordent pour situer les débuts de l'histoire du multiple avec les ready-mades de Marcel Duchamp. Les ready-mades ne seraient cependant pas des multiples, mais

⁶⁸ Océane Delleaux est maître de conférence à l'Université de Haute-Alsace depuis 2010. Ses recherches portent sur l'histoire de l'art multiplié à l'époque contemporaine, l'histoire de l'art numérique et le rapport texte et image.

plutôt leur opposé : « The readymades import the quotidian into art, whereas the multiple exports the art object into everyday life » (Bury, 2001, p.13).

Daniel Spoerri est le premier à avoir revendiqué la paternité de la notion de multiple en fondant les éditions MAT (Multiplication d'art transformable) en 1959. Pour lui, les œuvres nommées « multiples » doivent avoir un « caractère transformable » : « soit par leur propre constitution », « soit par l'utilisation d'un moteur », « soit par l'intervention du spectateur »⁶⁹. « Les œuvres sont ensuite multipliées au moyen de leur édition » (Delleaux, 2010, p.25). Selon cette conception, le multiple se situe au croisement de la sculpture et des arts d'impression. Il est également intimement lié à la notion d'objet transformable, manipulable et multipliable. Idéologiquement, le multiple participe au mouvement critique de l'atelier et se développe dans la mouvance du *mail art* et du livre d'artiste. L'idéologie du multiple « a pour objectif d'apporter l'art au plus grand nombre en tentant d'effacer la différence entre l'œuvre d'art originale et l'industrie » (p.13).

À la fin des années 1950 – début des années 1960, l'historiographie du multiple montre que les acteurs de la scène artistique accordent une grande importance au spectateur. D'une part, elle s'appuie sur un contexte idéologique qui, associé à une théorisation de l'œuvre ouverte, amène les artistes à remettre en question le culte de la propriété de l'œuvre. D'autre part, elle compte sur un corpus qui tente de mettre en pratique ces idées (MAT, Fluxus, *mail art*). (p.101)

Le mouvement Fluxus partage cette vision de l'œuvre d'art. Les artistes qui y sont affiliés ont produit un grand nombre de multiples abordables et accessibles. Joseph Beuys fut l'un de ses membres les plus prolifiques avec une production de plus de 600 éditions d'objets. Ce qui distingue les multiples de Fluxus de ceux des éditions MAT, c'est le lien entre le sujet de l'œuvre et l'emballage (boîtes de bois, de carton,

⁶⁹ Dans cette optique, l'édition d'un livre d'artiste pourrait être considéré comme un multiple, car il implique également une manipulation du spectateur.

pots et bouteilles en verre, contenants de plastiques, etc.). Selon Stephen J. Bury⁷⁰, l'idéologie du multiple représente notre séparation du monde des objets. À l'image des chaînes de production mécanisées, les jeux d'appropriation et de décontextualisation créés par les artistes du multiple évoquent notre éloignement du mode de fabrication et de fonctionnement des objets. Paradoxalement, le multiple poserait ainsi une certaine résistance à la vague consumériste, malgré une volonté d'intégrer des formes de diffusion de masse (2001, p.23).

Selon Anne Moeglin-Delcroix⁷¹, « l'apparition du livre d'artiste dans les années soixante et son développement dans les années soixante-dix sont inséparables » de ce « mouvement multiforme » qui remet « en question les supports et les fonctions traditionnels de la création artistique ». Le livre occupe une place particulière chez les artistes conceptuels et minimalistes, pour qui la création artistique doit être dématérialisée au profit d'une « réflexion sur l'art, sur les conditions de sa réalisation et de son fonctionnement dans la société » (Moeglin-Delcroix, 2006, p.18). À cause de son usage traditionnel, le livre devient le support consacré à la réflexion théorique. Son mode de diffusion dans les librairies et son coût le rendent facile d'accès. Il devient ainsi un « art moyen » permettant la démocratisation de l'art (p.20).

Artists' books as conveyors of visual material required a changed attitude not only toward what might be considered a work of art, but also about the procedure of making ideas became concrete, tangible, and visual. Both conceptual and minimal art evolved as artists confronted the process of making art more directly. (Castleman, 1980, p.23)

⁷⁰ Stephen J. Bury est historien et bibliothécaire en chef de la Frick Art Reference Library à New York. Il est reconnu pour ses recherches sur le livre d'artiste et sur l'impact de la culture numérique sur les sciences humaines.

⁷¹ Anne Moeglin-Delcroix était, jusqu'en 2011, professeure à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où elle dirigeait le Centre esthétique et de Philosophie de l'Art. Spécialiste de l'art contemporain, elle a dirigé de 1979 à 1994 la collection de livres d'artistes à la Bibliothèque nationale de France.

Le livre d'artiste a contribué à d'autres types de démarches notamment celles d'artistes s'adonnant à des pratiques éphémères d'intervention comme le happening, le body art, le land art. La forme traditionnelle du livre devient un « moyen de conserver le projet ou les traces d'interventions qui sans lui seraient condamnés à disparaître » (Moeglin-Delcroix, 2006, p.20). Dans ce contexte, le livre d'artiste n'est pas un « moyen d'expression exclusif », car « il est employé en complément d'autres supports et d'autres pratiques » (p.20). Il est également inséparable du développement d'autres productions imprimées telles que les revues, les cartes postales et les dépliants souvent réunis sous l'appellation anglaise « *small press* ».

Le livre d'artiste tel qu'il a été développé dans les années 1960⁷² ne cultive pas les vertus esthétiques ou marchandes, mais plutôt celle de la prolifération. Dans cette optique, il répond au contexte de la prolifération des objets de consommation et des images des médias de masse en privilégiant l'usage du multiple sur l'unique. Le livre d'artiste va apparaître dans ce contexte et permettra l'élaboration d'œuvres séquentielles, narratives, documentatives et expérimentales. Cet « espace alternatif de création » proposera de réduire la distance entre l'art et la vie. Pour Moeglin-Delcroix, les productions imprimées détournent « l'imprimé ordinaire au profit de l'art », mais l'art n'en sort pas indemne et sera « profondément modifié à son tour » (p.77).

Ce faisant, il [le livre d'artiste] travaille à changer la définition de l'art lui-même : l'œuvre passe du côté de l'imprimé. De la mise à plat de l'écriture et de l'image; sa valeur se mesure moins au travail matériel investi (habileté passée, attrait des matériaux) qu'à sa capacité à faire circuler une idée, un projet, des formes. (p.36-37)

Abordé ainsi, le développement de l'art dans les années 1960 et 1970 s'avère indissociable de l'évolution des médias imprimés (Castleman, 1980, p.22). En

⁷² L'évolution du livre a cependant fait place à plusieurs types de pratiques (livre illustré, livre-objet, livre manuscrit), qui s'éloignent des intentions premières de son apparition.

incorporant de nouveaux systèmes de production et en suivant l'évolution théorique, pratique et technologique des médias imprimés et numériques, les artistes réinventent et revisitent les stratégies de production et de diffusion des productions artistiques pour repenser le rôle et la nature de l'œuvre d'art.

CHAPITRE III

STRATÉGIES ET DISPOSITIFS DE L'IMPRIMÉ EN ARTS ACTUELS

Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent. [...] Aussi innombrables soient-elles, cependant, on peut se demander si elles forment bien un genre, tant elles diffèrent entre elles. L'empreinte semble ne se dire qu'au pluriel, justement parce qu'elle semble n'exister qu'en particulier : particuliers, chaque sujet de l'empreinte, chaque objet qui s'imprime; particulier, chaque lieu où s'opère l'impression [...]; particulier, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l'empreinte advient. (Didi-Huberman, 2008, p.11)

Les arts imprimés⁷³, qui s'étaient d'abord développés en marge des autres disciplines en arts visuels depuis les années 1960, se sont déplacés au centre des productions actuelles. L'imprimé n'est plus un média isolé et spécialisé que l'on garde au fond d'un tiroir ou dans un album (Tallman, 1996). Il occupe maintenant une place bien particulière au sein des pratiques artistiques. Au fil de mes recherches et de mes expériences d'enseignement, j'ai répertorié plusieurs stratégies et dispositifs de l'imprimé utilisés en arts actuels⁷⁴. Afin de dresser un portrait transdisciplinaire de ces usages, je considère important de présenter un survol de la diversité des approches. Celui-ci permettra de mieux situer les enjeux plus spécifiques à l'installation imprimée qui seront détaillés dans la deuxième partie de la thèse.

⁷³ Tel que précisé dans l'introduction, j'utilise ici la terminologie « arts imprimés », car elle permet d'inclure les pratiques qui utilisent l'imprimé sans l'usage d'un savoir-faire technique en arts d'impression, par exemple par l'usage d'imprimés existants (journaux, revues, matériel imprimé issu des objets de consommation, etc.).

⁷⁴ Cette partie a notamment été conceptualisée dans le cadre de la création du cours *Stratégies et dispositifs de l'image imprimée* en collaboration avec le professeur Gwenaël Bélanger à l'Université du Québec à Montréal (automne 2014) et en relation avec la préparation du cours *Contemporary print processes practices: open print practices* à l'Université Concordia (hiver 2015).

Tout d'abord, on remarque deux modes opératoires. Le premier concerne l'exploration des formes matérielles; et le second, l'exploration des fonctions sociales. Bien que ces deux visions puissent cohabiter dans une même œuvre tout en mettant en jeu différents processus, il m'apparaît important de les distinguer dans l'élaboration de cette réflexion. Cet examen se concentrera sur les propriétés formelles et sur les fonctions esthétiques plutôt que sur une lecture historique ou géographique des usages de l'imprimé en art. Même si je citerai en aval certains artistes plus reconnus, je m'intéresserai plus spécifiquement aux pratiques récentes d'artistes canadiens et états-uniens afin d'explicitier mon propos. Il est à noter que le choix de cet échantillonnage provient d'une volonté de comprendre un type de pratiques en effervescence en Amérique du Nord. Cette communauté d'artistes constitue, en quelque sorte, mon premier terrain d'investigation.

3.1 Exploration des formes matérielles

L'exploration des formes matérielles est une approche fondamentale qui englobe différents dispositifs et stratégies. Bien que présente depuis le début du développement des techniques d'impression, l'exploration des formes matérielles dépasse la volonté d'innovation purement technique et évolue de différentes manières au sein des pratiques actuelles. Tout d'abord, plusieurs stratégies de production sont élaborées par les artistes, notamment grâce à l'usage qu'ils ont fait de différents supports. Cette démarche prend son origine aux États-Unis entre autres, avec les *Brillo box* (1964) imprimées sur bois d'Andy Warhol et, au Québec, avec les objets en trompe-l'œil imprimés⁷⁵ de Pierre Ayot. En imprimant, le plus souvent en sérigraphie, sur divers supports (autres que du papier), les artistes explorent de nouvelles formes impliquant régulièrement une spatialisation de l'image qui est l'une des plus importantes tendances actuelles en arts d'impression.

⁷⁵ Pierre Ayot a débuté l'impression sur bois, sur verre, sur tissus dès le début des années 1970.



Figure 3.1 Andy Warhol, *Brillo box (soap pads)* (1964); Pierre Ayot, *Clac tchaktatcha... clip clip* (1971)

Au Québec, plusieurs artistes repensent les modes de production traditionnels de l'image imprimée, notamment en recontextualisant les procédés de fabrication des matrices de procédés analogues. René Derouin figure parmi les principaux précurseurs de cette approche avec son utilisation de la plaque de bois gravé comme œuvre sculpturale. Souvent de grande dimension, la plaque devient ici une œuvre unique, un objet monumental intégré à l'architecture.



Figure 3.2 René Derouin, *Les derniers territoires V* (2013)

D'autres artistes actuels explorent cette avenue de création, entre autres Laurent Lamarche, avec ses sculptures composées de plaques en plexiglas gravées représentant des fossiles marins, ou encore Jérôme Fortin, qui transpose des procédés sculpturaux déjà présents dans sa pratique à ses œuvres imprimées. Le pliage de papiers trouvés servant à préparer des plaques de collagraphie devient une matrice destinée à réaliser des éditions tout en étant une œuvre unique. Cette recontextualisation des procédés de fabrication des matrices est souvent initiée par des artistes qui détiennent une expérience particulière en sculpture et qui transposent ou détournent certaines étapes de l'impression à d'autres fins esthétiques.

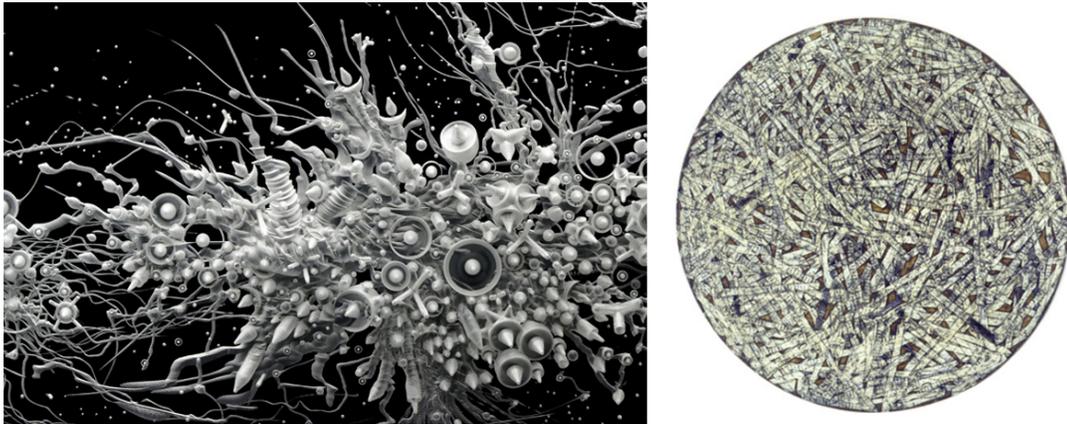


Figure 3.3 Laurent Lamarche, *Fossile* (2013); Jérôme Fortin, *Matrice (Tondo)* (2003)

En continuité avec cette approche, certains artistes québécois revisitent des méthodes rudimentaires d'estampillage, comme le tampon encreur. Je me réfère ici à certaines œuvres bidimensionnelles de François Morelli dans lesquelles il réalise des formes complexes en créant des compositions avec des étampes, ou encore aux *Cartographies spontanées* (2010) d'Emmanuelle Jacques, où sont recomposés, parfois avec la participation des spectateurs, des quartiers municipaux à partir d'une sélection de tampons tirés de symboles cartographiques. Ces démarches plus processuelles émergent généralement de pratiques artistiques ayant des affinités avec l'art performatif, communautaire ou relationnel.

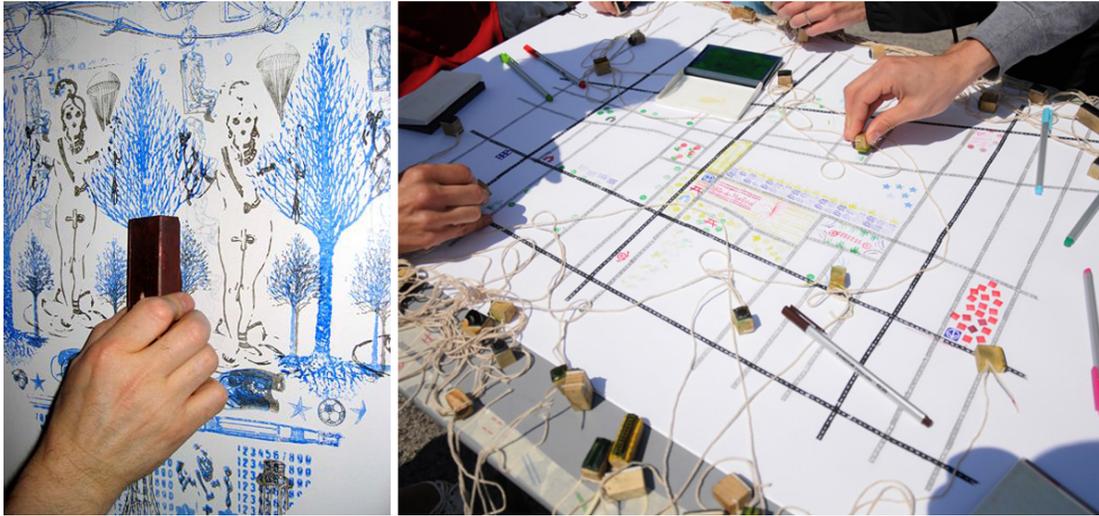


Figure 3.4 François Morelli, *Home wall drawing, l'art de manger* (2004); Emmanuelle Jacques, *Cartographies spontanées* (2010)

Dans le même ordre d'idées, l'usage de la répétition d'un geste ou d'une image peut prendre plusieurs formes à travers le principe de modularité, assimilable ici à un dérivé du multiple.

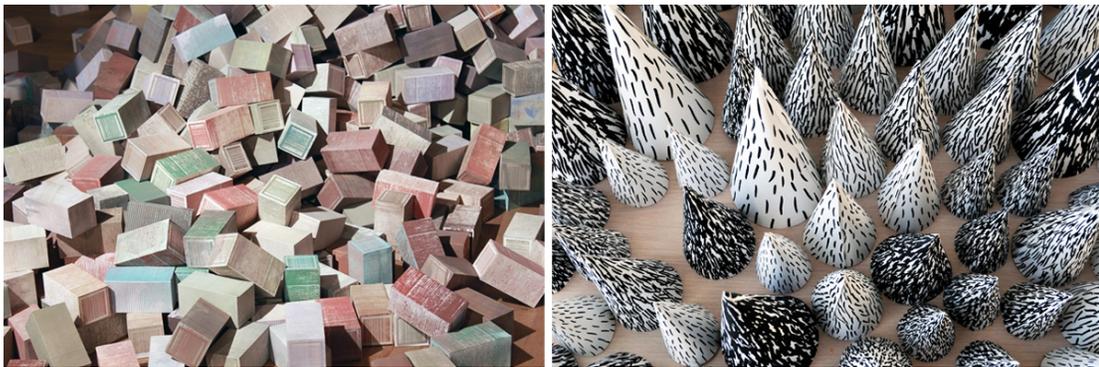


Figure 3.5 Mitch Mitchell, *Berth* (2012); Andrée-Anne Dupuis Bourret, *Papier fiction* (2011)

Plusieurs exemples pourraient être cités, mais comme le principe de modularité sera davantage explicité dans les deux prochaines parties, je mentionnerai uniquement le travail de l'artiste américain Mitch Mitchell, particulièrement avec son projet *Berth* (2012-2014), qui explore les possibilités d'accumulation et d'itération d'un volume rectangulaire dans l'espace. Il est à souligner que dans le cadre de ma propre pratique, j'emploie explicitement cette stratégie dans la réalisation de mes installations qui

évoluent comme des proliférations spatiales. En général, on peut observer que cette approche englobe à la fois une volonté de spatialisation et un désir de déconstruire les modes de production de l'image imprimée.

Une autre approche très répandue consiste à hybrider des techniques d'impression avec d'autres procédés picturaux et sculpturaux. Initiée dans les années 1950 par Robert Rauschenberg, puis dans les années 1960 par Andy Warhol et John Baldessari, cette stratégie offre des potentialités sans cesse renouvelées, tant par les combinaisons rendues possibles par les procédés que par l'apparition de nouvelles techniques d'impression.



Figure 3.6 Robert Rauschenberg, *Axle* (1964)

Actuellement, plusieurs artistes utilisent les procédés d'hybridation, notamment dans la réalisation d'œuvres bidimensionnelles. Le travail de Lisa Bulawsky, une artiste états-unienne hybridant plusieurs techniques, dont la collagraphie, l'impression en relief et le collage, fournit un exemple représentatif. On peut également citer les œuvres en papier mâché imprimées de Jacinthe Loranger qui prennent parfois la forme de tableaux, de sculptures ou d'installations. On remarque que l'hybridation de l'imprimé active une perception tactile amplifiée, tant dans le cas des œuvres bidimensionnelles que tridimensionnelles.



Figure 3.7 Lisa Bulawsky, *NP-C020_abstract_orange_dots* (2018); Jacinthe Loranger, *Road kill 3* (2014)

Aujourd'hui, plusieurs innovations techniques permettent le développement de nouveaux procédés de production. L'impression photomécanique, numérique, industrielle ou tridimensionnelle réactualise l'imprimé à travers différentes sphères et disciplines. L'impression peut également être réalisée avec des pigments non conventionnels (comestible, conductible, réactif à la lumière et à la chaleur, etc.) et sur des supports variés (bois, métal, verre, matériaux organiques, etc.). Bien que cette pratique soit moins répandue, elle permet souvent des résultats étonnants⁷⁶. Cependant, pour les besoins de cette analyse, ils ne seront pas exemplifiés ici. Ces derniers demandent un examen plus approfondi de l'évolution des procédés techniques. Or, cet exercice ne servirait pas l'objectif de la présente recherche.

Une autre approche pour explorer les formes matérielles consiste à développer des stratégies de transformation de la matière imprimée. En ce moment au Québec, plusieurs artistes altèrent des images et des surfaces imprimées par différents procédés de découpage et de collage. Les exemples sont multiples. On peut penser aux pages de journaux perforées de Myriam Dion, aux assemblages de papiers pliés

⁷⁶ À titre d'exemples, mentionnons ici les œuvres de l'artiste colombien Oscar Muñoz, qui imprime avec de la poudre sur de l'eau ou qui sérigraphie des matières grasses sur des surfaces miroir pour réaliser des portraits éphémères et les interventions du collectif français Elshopo, qui imprime des tatouages temporaires sur la peau des spectateurs ou encore avec des pigments comestibles sur de la nourriture lors de happenings.

de Jérôme Fortin ou aux affiches électorales, sacs de plastique de supermarchés et autres matériaux recyclés sous forme de découpage et de tressage réalisés par l'artiste Giorgia Volpe. Bien que ces pratiques ne demandent pas nécessairement un savoir-faire en arts d'impression, elles sont engagées dans des modes de production processuels de transformation de la matière imprimée. C'est pourquoi à l'heure actuelle, plusieurs centres d'artistes consacrés aux arts d'impression élargissent leur mandat pour inclure ces pratiques en arts imprimés.



Figure 3.8 Myriam Dion, *sans titre* (2015); Giorgia Volpe, *La dérive* (2008)

Enfin, une autre stratégie de transformation importante consiste dans la mise en volume de l'imprimé pour réaliser des objets ou des éléments sculpturaux. Qu'elles soient faites de papier ou d'autres matériaux, les œuvres ainsi produites engagent différents procédés de prototypage, de découpage et d'assemblage. Par exemple, avec des gabarits issus de modélisation 3D, Suzie Smith réalise des objets en papier, comme des briques et des marteaux, qu'elle accumule et empile pour former des sculptures; de son côté, le duo composé de Chloe Lum et Yannick Desranleau réalise des formes sculpturales à l'aide de processus entropiques de la matière papier tels que le collage, le décollage, le froissage et l'interaction avec des performeurs ou des spectateurs. Dans ces deux cas, la mise en volume permet d'intégrer des propriétés picturales de l'imprimé (texture, couleur, effet graphique) à un vocabulaire plus sculptural (volume, masse, spatialisation).



Figure 3.9 Suzie Smith, *Construction paper* (2010-2014); Chloe Lum et Yannick Desranleau, *No henge* (2009)

En parallèle avec cette volonté de spatialisation de l'imprimé se développe l'expérimentation de différents dispositifs de mise en espace. L'une des premières avenues est l'exploration de différents modes d'accrochage : positionnements à des hauteurs inhabituelles, combinaisons d'images en mosaïques ou en agencements plus organiques, interaction entre des images et des objets, etc. À titre d'exemple, on peut penser à l'œuvre *Duplication machines* (2011) de l'artiste états-unien R. L. Tillman, constituée de l'image encadrée d'une machine d'impression disposée au bas d'un mur et de copies de moindre qualité de cette même image qui se répandent sur le sol. On peut également penser à certaines installations récentes de l'artiste canadienne d'origine française Manuela Lalic qui explorent la relation entre des objets de consommation usuels (échelle, contenants, ustensiles, sèche-linge) et des motifs imprimés (faux marbre, faux bois, texture de charcuterie). Ce type de stratégie permet de repenser les modes de perception et de lecture des images et des matières imprimées en les recontextualisant dans un espace dépassant celui de la représentation picturale.



Figure 3.10 R. L. Tillman, *Duplication machines* (2011); Manuela Lalic, *Hiérarchie de l'instinct* (2015)

En continuité avec ces explorations, on remarque un intérêt pour les stratégies de présentation issues d'autres fonctions : dispositifs de type muséographique, qui renvoient à des fonctions de collection, d'archivage et de médiation; dispositifs de présentation de type commercial ou industriel, qui réfèrent au monde de la consommation et de la production de masse; dispositifs évoquant l'univers scientifique des laboratoires. On voit apparaître un intérêt pour l'appropriation de ces stratégies dès les années 1960 avec l'avènement de l'art conceptuel, de l'art minimal et du land art.



Figure 3.11 Joseph Kosuth, *One and three chairs* (1965); Lawrence Weiner, *sans titre* (1978)

À titre de référence, on peut citer l'utilisation de l'imprimé dans certaines œuvres de Joseph Kosuth dont *One and three chairs* (1965), qui présente les liens de signifiante entre un objet, sa représentation et sa définition, ou les interventions textuelles de Lawrence Weiner, qui rappellent, par leur forme, des prescriptions institutionnelles.



Figure 3.12 Mathieu Beauséjour, *Survival virus de survie* (1991-1999); Sébastien Cliche, *La doublure*, 2012

Plus récemment, certains artistes québécois exploitent cette avenue, comme Mathieu Beauséjour, qui utilise une vitrine muséale pour présenter les éléments du projet *Survival virus de survie* (1991-1999), constitué de billets de banque et de tampons encreurs, ou Sébastien Cliche, qui dispose un livre à consulter dans l'environnement du projet *La doublure* (2012) afin de stimuler le spectateur à participer en interagissant avec le performeur. Il est important de préciser que les pratiques mentionnées ci-dessus ne sont habituellement pas considérées comme des pratiques en arts imprimés. Je considère cependant essentiel de les inclure dans cet examen afin de dresser un portrait transdisciplinaire des usages et de présenter le terrain d'investigation ayant alimenté ma réflexion⁷⁷.

La création d'environnements imprimés par la mise en place de dispositifs immersifs correspond actuellement à une tendance majeure. À titre de référence, on peut citer

⁷⁷ De plus, les liens entre l'imprimé et l'art conceptuel ou postconceptuel ont rarement été relevés, et ce, malgré l'importance de ce média pour le développement de telles pratiques.

les environnements de Dominique Pétrin, construits à partir de motifs imprimés (motifs psychédéliques, illusion de matériaux et faux détails architecturaux) collés au mur, à la manière d'une tapisserie, pour former un espace qui altère la perception des spectateurs. Les installations multimédias de Philippe Blanchard activent la perception de l'espace par un jeu de lumière inspiré des couleurs lumière du mode RGB (rouge, vert et bleu), animant ainsi les surfaces imprimées des murs et des structures (colonnes, plateformes, etc.). La particularité principale de ces pratiques consiste à utiliser l'imprimé pour ses qualités graphiques, notamment parce qu'elles modifient la perception de l'espace architectural.

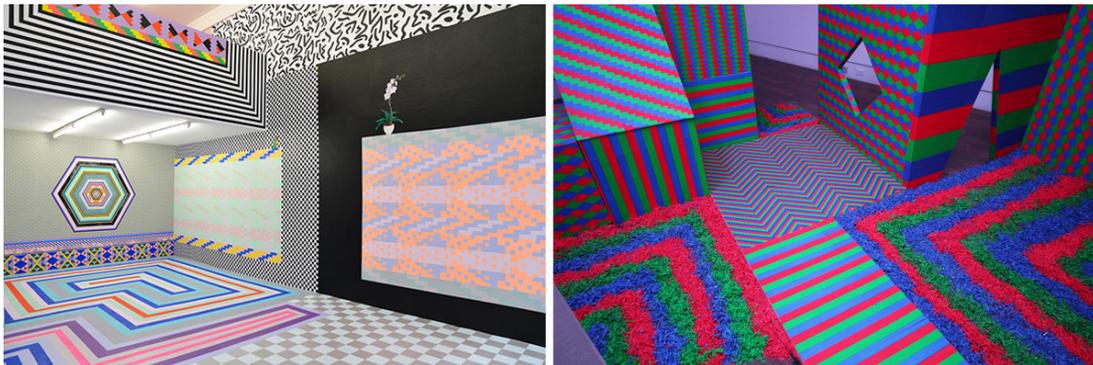


Figure 3.13 Dominique Pétrin, *Trois mouvements de retrait pour un ATM* (2015); Philippe Blanchard, *New troglodytes* (2013-2017)

En résumé, l'exploration des formes matérielles telles que présentées ici est marquée par trois approches principales :

- Élaborations de stratégies de production : usage de différents supports, réappropriation des modes de production analogue, hybridation des techniques d'impression avec des procédés picturaux et sculpturaux;
- Mise en œuvre de stratégies de transformation : usage de procédés de découpages et d'assemblage, mise en volume;
- Actualisation des dispositifs de mise en espace : réévaluation des modes d'accrochage, élaboration des stratégies de présentation issues d'autres fonctionnalités et de la mise en place de dispositifs immersifs.

Bien que la mise en place de ces stratégies ne soit pas nouvelle, elle a rarement été étudiée dans l'objectif de comprendre l'évolution de l'usage de l'imprimé en arts visuels. Pourtant, en observant la diversité des stratégies et des dispositifs d'exploration formelle de l'imprimé depuis les années 1960, on assiste sans contredit au décloisonnement d'une discipline et de ses savoir-faire. Malgré la présence effacée des arts d'impression et de l'estampe dans le milieu de l'art actuel, il semble que les caractéristiques et les fonctions de l'imprimé deviennent essentielles au développement de nouvelles approches artistiques.

3.2 Exploration des fonctions sociales

L'exploration des fonctions sociales de l'imprimé remet principalement en question le contexte artistique et social afin de repenser les modes de diffusion de l'œuvre. Apparue dans les années 1960 avec l'art conceptuel puis dans les années 1970 avec l'art contextuel, elle s'intègre aux pratiques de plusieurs artistes actuels.

D'abord, l'exploration des fonctions sociales de l'imprimé se développe avec l'apparition du multiple et de livres d'artiste. Les livres d'artistes et les autres productions imprimées que réalisent les avant-gardes des années 1960 et 1970 « vont de pair avec le recours à des moyens jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé » (Moeglin-Delcroix, 2012, p.1). Cette exploration laisse supposer également que les artistes souhaitent repenser les stratégies de diffusion et de dissémination des œuvres. Depuis les années 1990, on assiste à un retour en force de ces pratiques qui se développent parfois en marge du milieu de l'art contemporain ou dans une volonté d'explorer des modes alternatifs de diffusion. Un peu partout dans le monde s'organisent des événements alternatifs pour la diffusion de graphzines, de fanzines et de presses imprimées par des petits éditeurs. Montréal joue le rôle d'une plaque tournante pour ces pratiques, notamment avec

l'organisation annuelle de la foire Expozine⁷⁸ organisée par Archive Montréal⁷⁹ depuis plus de 15 ans et par son système de distribution *Distrobotos*⁸⁰, d'anciennes distributrices à cigarettes transformées en machines à vendre de l'art de petit format. D'autres événements permettent également la diffusion de ces œuvres, comme le Festival des arts imprimés de Montréal (FAIMTL)⁸¹, qui a eu lieu pour la première fois au printemps 2016 dans le cadre du Mois de l'art imprimé, auparavant Mois de la gravure (2002), et le Petit salon de poésie et du livre d'artiste, organisé par Arprim pour la première fois en 2016.



Figure 3.14 Machine *Distroboto* à Montréal; Finalistes des prix Expozine 2015

Julie Doucet figure parmi les créatrices les plus prolifiques du domaine du livre d'artiste au Québec. Issue du milieu de la bande dessinée et des arts visuels, elle commença ses réalisations, majoritairement des graphzines et des fanzines basés sur l'autoreprésentation dès la fin des années 1990. Au lieu d'emprunter des formes habituellement utilisées en art contemporain pour aborder les questions de l'autoreprésentation (souvent la performance, la photographie et la peinture), Doucet

⁷⁸ <http://expozine.ca/>

⁷⁹ <http://www.arcmtl.org/>

⁸⁰ <http://distroboto.com/>

⁸¹ <http://www.faimtl.ca/>

développe une pratique du livre d'artiste en marge du milieu des arts actuels. Dans ses projets, le livre d'artiste n'est plus précieux et réservé à une certaine élite, car il est disponible dans différents contextes à des prix souvent dérisoires. D'autres créateurs emploient des livres traditionnels ou d'autres productions imprimées dans le cadre d'une pratique postconceptuelle, contextuelle ou participative. À titre d'exemple, l'artiste Clément de Gaulejac a fait connaître ses illustrations satiriques et poétiques dans des publications, des affiches, souvent diffusées lors de manifestations⁸² ou sur le blogue *L'eau tiède*. La plupart du temps, ces pratiques s'élaborent en parallèle avec une autre pratique artistique telle que l'estampe, la photographie, la bande dessinée, l'illustration, le graphisme, l'écriture, la performance ou l'installation, mais certains artistes, comme Doucet et de Gaulejac s'y consacrent de manière très soutenue.

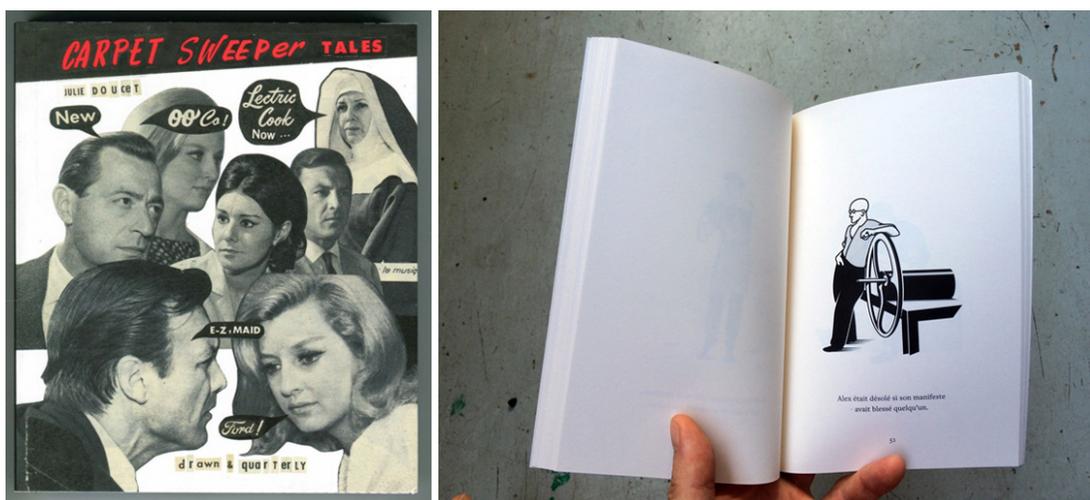


Figure 3.15 Julie Doucet, *Carpet sweeper tales*, Drawn & Quarterly (2016); Clément de Gaulejac, *Les artistes*, Le Quartanier (2017)

L'imprimé est également utilisé pour mettre en place des dispositifs de collaboration et de participation. Depuis la fin des années 1990, cette approche gagne en importance dans les arts visuels, mais ce n'est que depuis quelques années qu'on la

⁸² Il a notamment créé une série d'affiches pour les manifestations du printemps 2012.

voit apparaître en lien avec l'imprimé. À titre d'exemple, l'artiste canadienne Ciara Phillips aménage son atelier de sérigraphie dans des galeries ou des lieux alternatifs où elle réalise des installations expérimentales avec différents collaborateurs et groupes communautaires afin de transformer le lieu d'exposition en espace social d'action et de discussion. Ses œuvres se développent dans l'esprit du collectif, entre le principe du *workshop* et celui de l'art communautaire. Un autre exemple est l'artiste états-unienne Leslie Mutchler. Avec ses projets *TrendFACTORY* (2012) et *WorkLAB Satellites* (2014), elle met en place des dispositifs invitant les spectateurs à fabriquer quelque chose, souvent un volume ou un collage à partir de cartons imprimés, puis à documenter leur réalisation avec leur téléphone cellulaire, leur donnant ensuite la possibilité de mettre ces réalisations en ligne sur un site Internet consacré au projet. Dans ces deux cas, on remarque un intérêt marqué pour les principes de fabrication, d'apprentissage d'un savoir-faire et de partage, qui sont également au cœur de la dynamique d'un atelier d'impression collectif.



Figure 3.16 Ciara Phillips, *Warm friends, cold cash* (2015); Leslie Mutchler, *TrendFACTORY:ATX* (2012)

Au regard du potentiel de dissémination, d'autres artistes développeront plutôt des stratégies d'infiltration. Au Québec, on peut penser au projet *Prescriptions pour un bon ordre social* (2008-2009) d'Edith Brunette, qui a disposé, dans des lieux privés et publics, une série d'écris de plastique gravé (ayant une facture industrielle identique à ceux que l'on retrouve habituellement dans les édifices commerciaux et institutionnels) avec des messages fragmentaires issus de publicités. Ces messages

étant à la fois poétiques et engagés nous amènent à repenser notre rapport à l'espace public. De son côté, Patsy Van Roost infiltre l'espace public de son quartier de Montréal, le Mile-End, en activant la participation du spectateur de différentes manières, notamment dans ses projets urbains où elle invite les résidents à une appropriation poétique de leur territoire. En prenant l'apparence des informations imprimées déjà présentes dans nos environnements visuels, l'imprimé devient un média parfait pour les pratiques d'infiltration.

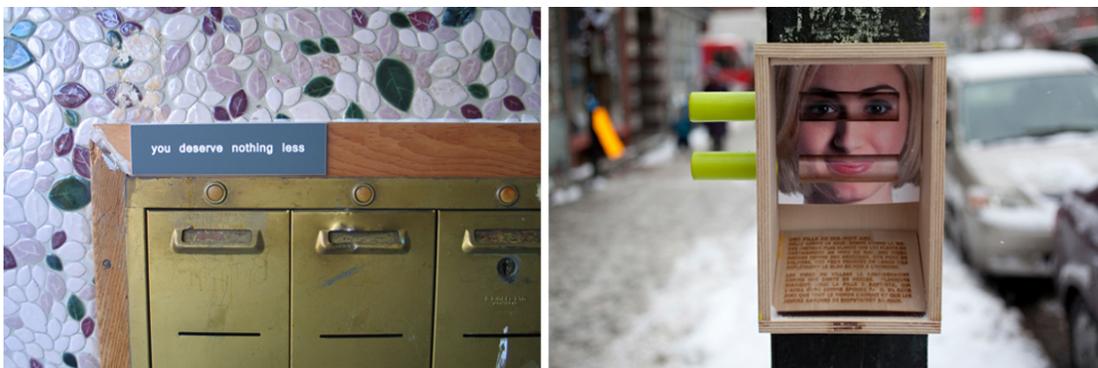


Figure 3.17 Edith Brunette, *Prescriptions pour un bon ordre social* (2008-2009); Patsy Van Roost, *En Avent, marche! Un conte fabriqué de toutes pièces* (2010)

Finalement, l'imprimé permet aussi de développer des stratégies performatives, des manœuvres et des actions. Dans cette optique, il devient un outil de communication avec le spectateur. On peut citer la performance *Le manteau de María Teresa* (2014) de Christine Brault, réalisée en hommage aux femmes disparues lors du coup d'État du 11 septembre 1973 au Chili. Lors de cette performance, elle utilise un tampon encreur pour reproduire des phrases sur des bouts de tissus rouges et elle invite les spectateurs à estampiller sa robe blanche. Dans ce cas, le tampon devient un outil d'expression véhiculant le message de l'artiste. Cette idée est également présente dans les performances *Tu m'enlèves les mots de la bouche* (2011), *Parle-moi* (2009) et *N'entendez-vous pas?*(2009), où l'artiste Sophie Castonguay utilise des phrases imprimées afin de mettre en bouche une conversation chez les participants. Dans ce

contexte, l'imprimé reprend son rôle de diffuseur d'information et permet de mettre en place des dispositifs de communication entre le performeur et les participants.

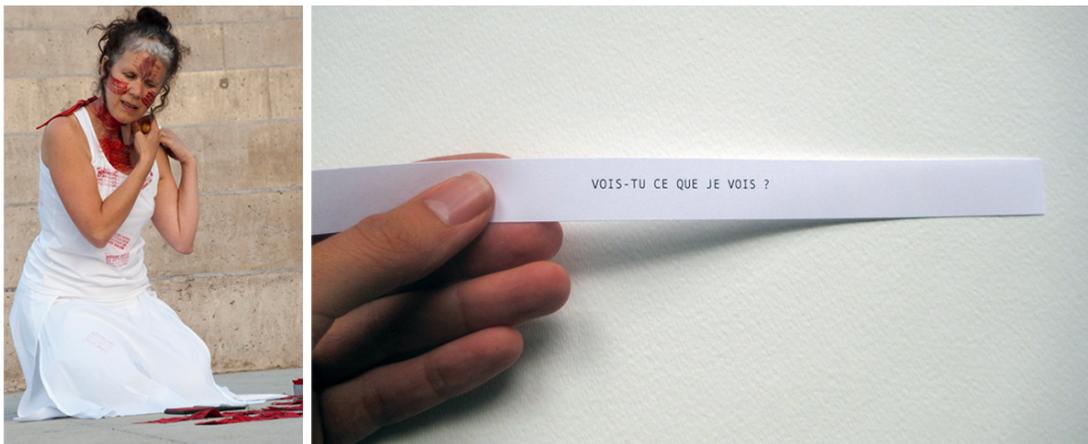


Figure 3.18 Christine Brault, *Manteau de María Teresa* (2014); Sophie Castonguay, *N'entendez-vous pas?* (2009)

En résumé, l'exploration des fonctions sociales de l'imprimé s'effectue principalement à travers des livres d'artistes et d'autres productions imprimées, des dispositifs de collaboration et de participation, des stratégies d'infiltration, des stratégies performatives, des manœuvres et des actions. Les fonctions de l'imprimé activent de nouvelles relations esthétiques entre l'œuvre et le spectateur avec l'utilisation de systèmes de lecture provenant de la littérature, avec l'utilisation d'une culture graphique originaire du design et de la culture populaire, avec la mise en place de dispositifs de communication alternative. Ces relations s'activent également avec la capacité du média imprimé à se disséminer dans l'environnement humain grâce à son aspect banal, accessible et démocratique.

Bien que cette revue soit essentiellement synthétique, elle permet de comprendre quels sont les stratégies et les dispositifs employés par les artistes actuels pour réaliser des œuvres utilisant l'imprimé. Cette mise en contexte propose également certaines pistes de réflexion pour le développement de l'installation imprimée et de ses liens avec d'autres approches. Que les artistes proviennent d'autres disciplines ou d'une formation plus spécifique en arts d'impression, ils ont en commun cet intérêt

pour les potentialités de l'image et du matériau imprimé ainsi que leurs effets formels et esthétiques dans la réalisation d'une œuvre d'art. Que l'abondance des usages de l'imprimé soit causée par une réaction à l'essor des nouveaux médias se manifestant par un retour à des méthodes mécaniques de reproduction, ou que son utilisation soit plutôt un symptôme du postmodernisme et de l'intérêt grandissant pour la transdisciplinarité, les pratiques imprimées actuelles provoquent un dialogue entre celles de l'image, de l'objet, de l'espace et des médias numériques.

DEUXIÈME PARTIE

SPATIALITÉ ET ENJEUX ESTHÉTIQUES DE L'INSTALLATION IMPRIMÉE

CHAPITRE IV

L'INSTALLATION IMPRIMÉE ET SON CONTEXTE DE DÉVELOPPEMENT

Print has become so present in contemporary installation, we have coined a new hybrid term to help define it, « printstallation ». Commonly, printinstallations involve aspects of the printing process such as screenprint, relief and digital, as well as conceptual features of the medium. (Murphy-Price, 2008, p.26)

Tout d'abord, il est fondamental de situer l'origine de l'installation imprimée. Bien que son essor soit assez récent⁸³, il faut souligner que cette pratique apparaît dès l'émergence des œuvres installatives. Son contexte de développement est ainsi fortement lié à l'histoire de l'installation. Dans un premier temps, j'aborderai les origines et les enjeux principaux de l'installation. En développant ma réflexion autour de la notion d'expérience, je m'intéresserai principalement au décloisonnement des disciplines artistiques ainsi qu'à certains principes qui régissent l'installation. Par la suite, j'examinerai plus spécifiquement le développement et l'évolution de l'installation imprimée en relevant les pratiques de certains artistes précurseurs. J'établirai également des liens entre la pratique de l'installation imprimée et celles de l'installation photo et de l'installation vidéo, qui engagent des principes similaires.

4.1 Les origines de l'installation

L'installation est une pratique difficile à saisir. Elle est constituée d'une variété d'approches n'ayant pas nécessairement de médium ou de discipline artistique en commun. Les auteurs qui ont tenté de définir l'installation ou d'en faire une analyse

⁸³ C'est à la fin des années 1990 que l'on assiste à un développement majeur des pratiques en installation imprimée.

historique ont tous relevé la difficulté de la circonscrire. Dans son livre *Installation art: a critical history*, Claire Bishop⁸⁴ estime que faire une lecture chronologique des approches installatives forcerait la mise en relation d'éléments différents et non reliés. Il faut d'emblée comprendre que les origines de l'installation sont diverses (architecture, cinéma, sculpture, performance, théâtre) et que son histoire est, par conséquent, composée de plusieurs histoires parallèles. Une lecture basée uniquement sur la chronologie ne permettrait pas de comprendre la réelle portée de l'installation et le caractère éclectique de ses manifestations. Bishop propose plutôt d'aborder l'installation à partir d'une réflexion critique fondée sur la notion d'expérience, commune à l'ensemble des pratiques installatives. Elle souligne que l'installation serait principalement caractérisée par une volonté de l'artiste de développer une expérience visuelle dépassant la bidimensionnalité (2005, p.11) et proposant une alternative à la contemplation optique.

Instead of representing texture, space, light and so on, installation art *presents* these elements directly for us to experience. This introduces an emphasis on sensory immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece. (p.11)

Bishop considère Allan Kaprow comme l'un des premiers artistes à explorer l'idée selon laquelle le spectateur doit agir comme un élément actif de l'œuvre. Inspiré par l'*action painting* de Jackson Pollock, les performances musicales de John Cage ainsi que la pensée du philosophe pragmatiste John Dewey⁸⁵ sur les liens entre l'existence humaine et les fondements de l'expérience artistique⁸⁶, Kaprow réoriente sa pratique

⁸⁴ Claire Bishop est historienne de l'art, critique, auteure et professeure au département d'histoire de l'art du Graduate Center of the City University de New York depuis 2008.

⁸⁵ John Dewey est un psychologue et philosophe états-unien inscrit dans le courant pragmatiste. Il a réalisé des contributions majeures dans le domaine de la pédagogie ainsi que dans l'élaboration d'une théorie de l'enquête. La notion d'expérience est au cœur de ses ouvrages.

⁸⁶ Selon Jeff Kelley (1993), Allan Kaprow aurait été initié à la pensée de John Dewey lors de ses études, où il aurait lu et annoté attentivement le livre *Art as experience* (1934).

de « l'objet encadré » vers « l'expérimentation de sensations » (Welchman, 1996, p.208). Il réalise ainsi les premiers environnements et happenings immersifs en utilisant des matériaux usagés et des objets trouvés. Ancrée dans une expérience de la vie quotidienne, la réalisation d'œuvres activant une réelle participation est devenue pour Kaprow un engagement non seulement esthétique, mais aussi éthique et social.

Afin de comprendre comment l'expérience du spectateur est devenue le sujet de l'œuvre, il est fondamental de mentionner l'importance, pour certains artistes de l'époque, des travaux de John Dewey sur l'expérience artistique. Le fondement de sa réflexion veut que « l'existence se déroule dans un environnement », mais pas seulement « dans » cet environnement, mais aussi « à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui »⁸⁷ (2010, p.45). Aucun être vivant ne peut se développer sans être exposé à son environnement, car sa vie est intimement liée aux échanges et aux adaptations avec son milieu. La vie s'enrichit de ces « états de disparité et de résistance » ainsi que de ceux d'une « transition à un équilibre plus vaste entre les énergies de l'organisme et celles des conditions qui gouvernent son existence » (p.46). Pour Dewey, « ces lieux communs biologiques » seraient à l'origine des fondements de l'esthétique situés dans l'expérience (p.47).

Non seulement l'alternance régulière entre la perte de l'intégration avec l'environnement et l'union retrouvée persiste dans l'homme, mais elle devient aussi un phénomène conscient : les conditions de cette alternance sont les matériaux à partir desquels l'homme formule ses propres objectifs. L'émotion est le signe conscient d'une rupture actuelle ou imminente. Ce désaccord engendre la réflexion. Le désir de rétablir une union convertit l'émotion pure et simple en intérêt pour les objets envisagés comme les conditions de réalisation de l'harmonie. Avec cette réalisation, la matière de la réflexion est incorporée dans les objets et constitue leur signification. Puisque l'artiste se soucie tout particulièrement de cette phase de l'expérience où l'union est atteinte, il ne cherche pas à éviter les moments de résistance et de tension. Il

⁸⁷ Cette théorie est notamment développée par James J. Gibson dans *L'approche écologique de la perception visuelle* (1979/2014).

tend plutôt à les cultiver, non pour eux-mêmes, mais pour leurs potentialités, apportant à la conscience vivante une expérience unifiée et totale. (2010, p.48)

Dewey considère ainsi que « la véritable tâche d'un artiste consiste à construire une expérience cohérente sur le plan de la perception tout en intégrant constamment le changement au fur et à mesure de son évolution » (p.105). « Le processus de l'art sur le plan de la production » aurait donc un lien organique avec « l'esthétique sur le plan de la perception » (p.102-103). Cette relation serait si étroite « qu'elle contrôle simultanément l'action et la perception »⁸⁸ (p.103). Pour percevoir l'œuvre, le spectateur doit créer sa propre expérience et vivre des interactions similaires à celles qui ont été ressenties par le créateur. Comme l'artiste qui organise l'œuvre de manière consciente, le spectateur doit agencer des éléments issus de l'ensemble pour extraire de la signification. Il doit donc accomplir un certain travail pour vivre cette expérience.

La perception est un acte de libération d'énergie, qui rend apte à recevoir et non de rétention d'énergie. Pour nous imprégner d'un sujet, nous devons en premier lieu nous y immerger. Quand nous assistons à une scène de façon passive, elle nous submerge, et, faute de réaction, nous ne percevons que ce qui pèse sur nous. Nous devons rassembler cette énergie et la mettre au service de notre faculté de réaction, pour être en mesure d'assimiler. (p.109)

Cette approche de l'expérience esthétique, où la perception n'est plus considérée comme un processus rétinien, mais comme un processus actif qui engage « l'être vivant dans son entier, constamment récepteur et acteur », ouvre plusieurs possibilités sur la manière d'envisager la création et la réception de l'œuvre d'art (p.103). En concordance avec cette idée, l'installation va se développer comme une pratique se focalisant principalement sur l'expérience du spectateur. Ainsi, l'installation « remet en question le rapport sensible de l'être humain à l'objet, en donnant une extension perceptuelle au spectateur » (Lupien, 1991, p.14) et en lui proposant « une expérience

⁸⁸ Cette idée rejoint également les travaux de James J. Gibson (1979/2014) sur l'approche écologique de la perception visuelle ainsi que ceux plus récents d'Alva Noë (2004) sur les théories de la perception active.

polysensoriellement plus riche (kinesthésique, tactile, auditive, postural, etc.) » (p.14).

D'autres motivations découlant de ce nouveau paradigme philosophique animaient également Kaprow et ses contemporains. Pour Itzhak Goldberg⁸⁹, la création de mises en situation, particulièrement dans d'autres contextes que celui de la galerie ou du musée, fut marquée par une volonté de démocratisation de l'art, et « d'émancipation de l'œuvre de l'institution artistique » (Goldberg, 2014, p.15). Le caractère souvent éphémère des installations, la volonté de décloisonner les différentes disciplines artistiques et l'introduction des matériaux non spécifiques à l'art s'opposent aux critères muséaux et aux principes de conservation. Avec l'arrivée des pratiques *in situ*, l'œuvre cesse d'exister comme une « entité autonome » et devient inséparable de son contexte (p.30).

[...] avec l'installation, la scénographie, le choix du site – parfois à l'écart du circuit artistique –, les rapports internes des éléments, l'arrangement des pièces ou des objets, la position du spectateur comme corps percevant – présent à l'œuvre et mis en situation par elle –, sont des composants actifs et indispensables de cette manifestation, conçue comme un tout, souvent inséparable de son lieu. Cet espace spécifique n'est plus un vide neutre et discret, mais un nouveau contexte d'intervention, défini par une construction architecturale investie et parfois restructurée par l'œuvre. Réalité physique, l'espace va être intégré à l'œuvre et directement façonné par l'artiste, qui le dessine ou qui opère sur lui des transformations déterminantes. (p.30)

Dans les environnements et les installations, l'interaction avec le lieu prend en compte l'ensemble des rapports spatiaux. Les composantes de l'espace, les distances, les écarts ainsi que les intervalles se transforment en « interstices sensitifs » (Parfait, 2006, p.33). Ces pratiques immersives favorisent ainsi la relation « entre l'acte artistique et l'espace de sa représentation, entre l'artiste et les acteurs de l'exposition,

⁸⁹ Historien de l'art, critique et commissaire, Itzhak Goldberg est professeur d'histoire de l'art à l'Université Jean Monnet. Il a publié plusieurs articles et ouvrages dont l'un des plus récents ouvrages sur l'installation en 2014 retrace la naissance et l'histoire de cette forme artistique.

entre les arts visuels et les arts de la scène, entre l'exposition et sa réception, entre l'art et la vie » (p.33). L'apparition de l'installation annonce le postmodernisme ou plutôt « coïncide avec lui », par l'hybridation des genres, des styles et des manières et par « le prétendu refus d'un savoir-faire artistique⁹⁰ » (Goldberg, 2014, p.23-24).

Passage quasi obligatoire de tout renouvellement artistique, les installations deviennent pratiquement le synonyme de la modernité. Abondance qui apporte son lot de confusion ; les visées totalisantes de l'installation font que les créateurs n'en retiennent parfois que son rôle d'enveloppe ou de liant et rendent difficile toute possibilité de lui attribuer un statut d'objet artistique autonome. [...] Caméléon ou sismographe de la modernité, l'installation additionne ses exigences propres aux modifications apportées par les diverses avant-gardes. Ce cousinage, pour ne pas dire ces relations incestueuses, entre l'installation et les différents mouvements avec leurs principes constitutifs, ne facilite pas sa définition. C'est que contrairement à la peinture, à la sculpture ou à des pratiques propres aux XIX^e et XX^e siècles comme la photographie ou la vidéo, celle-ci ne se détermine pas par une approche plastique spécifique, par un procédé exclusif. Elle semble même, au contraire, tirer sa force des mélanges, des hybridations, des réunions, des juxtapositions, des imbrications de différentes disciplines, tout en y ajoutant des éléments extra-artistiques (matières ou objets) qui modifient, parfois avec violence, nos habitudes visuelles. (Goldberg, 2014, p.22-23)

Le décloisonnement des disciplines, qui caractérise l'installation, est d'abord marqué par l'introduction de nouveaux objets et de nouvelles matières. En remettant en question la surface lisse de l'espace pictural, les artistes repensent les potentialités d'assemblage des différentes matières constituant notre monde. L'arrivée de l'univers quotidien dans le champ de l'art est introduite par le collage, dont l'installation hérite du principe (p.59). Avec le collage, puis le ready-made, toute matière et tout objet « peuvent désormais devenir, sans aucune distinction, des matériaux constitutifs de l'œuvre » (p.62). Pour Goldberg, « l'introduction de la matière met fin à la dictature de la planéité et de la pureté imposée par l'idéologie picturale de la surface ». Elle

⁸³ En effet, cette idée du refus d'un savoir-faire artistique est à remettre en question. Tout d'abord parce que l'hybridation et le métissage nécessitent souvent de maîtriser plusieurs procédés et techniques. Ensuite, parce que même dans une œuvre dite « dématérialisée », d'autres savoir-faire sont en jeu (stratégique, rhétorique et tactique). Il s'agirait plutôt du refus d'un « savoir-faire particulier et exclusif » comme le mentionne Loubier (1997, p.13).

transforme le rapport à l'œuvre d'art, car elle remet en question « la domination du percevoir sur le sentir, de l'optique sur l'haptique », une idéologie qui « creuse la distance entre l'homme et le monde » et qui met de l'avant « l'attitude analytique qui coupe l'objet du sujet » (p.59). Avec l'utilisation de ces nouvelles matières issues du quotidien, on assiste à une réintroduction de la tactilité.

L'épaisseur de la surface picturale introduit un déplacement de la dictature visuelle vers l'univers tactile. L'espace illusionniste disparaît définitivement, les composants conservent leurs propres volumes et forment de véritables rencontres hétérogènes, des mélanges qui n'aspirent à aucune fusion, mais où chaque élément garde sa spécificité. (p.63)

Avec le collage et le ready-made, il est possible de montrer la matière à son état brut ou de présenter un objet déjà existant dans le monde. Les assemblages deviennent la suite logique de ce processus. Réalisés à partir d'agencements de matériaux et d'objets, les artistes ne font pas que coller des éléments sur une surface, ils réalisent des œuvres complètes avec ces éléments détournés de leur premier usage. Cependant lors des assemblages, les allers-retours entre l'œuvre et la réalité se font souvent à sens unique. « Les fragments rapportés de l'environnement quotidien sont destinés à créer une sorte de microcosme replié sur lui-même. » (p.65) Cette cohabitation avec la réalité quotidienne se transformera de manière importante avec l'arrivée de l'environnement artistique qui ne serait plus seulement basé sur le rapport entre les différents éléments de l'œuvre, mais également sur l'appropriation du lieu de présentation.

L'introduction de matériaux issus du quotidien modifie également le statut temporel de l'œuvre, qui devient plus éphémère. Avec l'assemblage, puis l'environnement, l'esprit de chantier qui anime la démarche de l'artiste ne s'arrête plus à l'œuvre-objet. Le refus intentionnel des artistes à réaliser une œuvre aboutie mène à la discontinuité de l'œuvre, qui oscille entre « expansion et contraction, entre unité et éclatement » (p.74). Les premiers environnements sont constitués de plusieurs matériaux

périssables tels que des papiers d'emballage, des journaux, du carton. L'utilisation de ces matières rapprochera l'art de la réalité, rendait l'œuvre plus précaire. Les environnements « laissent l'impression d'un temps menacé par la fragilité de la matière et d'une instabilité de leur position dans l'espace » (p.140). Cette volonté favorise le développement de formes transitoires, qui laissent place à l'improvisation, au non fini, au processus dialogique entre l'artiste, la matière, le spectateur et l'environnement de l'œuvre.

Structures temporaires, ouvertes à une croissance virtuelle, elles jouent sur les distorsions de l'espace, sur les irrégularités et le refus de l'ordonnancement, sur le principe de dispersion de l'œuvre et de la continuité entre cette dernière et son environnement. Le « chantier » démarré par le *combine painting* de Rauschenberg atteint ici sa pleine démesure, car il s'agit plutôt d'un processus que d'une œuvre arrêtée une fois pour toutes. (p.141)

Le transfert des matières du quotidien dans l'art pousse également les artistes à réintroduire l'art dans la vie, notamment par l'appropriation de différents sites à l'extérieur des lieux de diffusion traditionnels. Comme il a été mentionné précédemment, l'installation est « difficile à définir autrement que par les relations éphémères qu'elle tisse avec l'environnement (le site) » (p.82). Goldberg parle même d'une forme « d'anthropologie de l'espace » qui réunirait d'un côté l'étude de « l'espace comme produit » et de l'autre « celle de ses usages, de ses aspects pratiques et symboliques, producteurs eux aussi d'espace, ou plutôt de lieux et de territoires » (p.82). Selon lui, c'est avec l'objectif de redécouvrir la mémoire de lieux « déjà chargés de souvenir et de traces » que les œuvres quittent la galerie et le musée (p.82).

Il est cependant important de souligner que l'art a longtemps été inséparable de sa situation physique. Guy Sioui Durand⁹¹ mentionne que l'art préhistorique et les récits

⁹¹ Guy Sioui Durand est un sociologue de l'art et un commissaire indépendant membre de la nation Hurons-Wendat. Il est spécialisé en art amérindien et en art actuel.

mythiques relèvent déjà d'un « imaginaire indissociable d'un site » (1997, p.56). Dans cette optique, les premiers artistes-installateurs furent probablement les chamanes-artistes du paléolithique moyen et supérieur qui, peignant les grottes, utilisaient le relief et les spécificités des parois pour donner des effets à leurs « œuvres » (p.56). L'émancipation de l'œuvre d'art d'un site spécifique prendra plusieurs siècles jusqu'à « l'apparition de l'institution muséale, architecture dont le rôle est de loger et d'exposer les œuvres et non plus de les intégrer en fonction des besoins dictés par le contexte social » (p.79). La réalisation d'œuvres transportables a eu notamment pour effet d'affranchir l'artiste de son statut d'artiste-artisan vers celui d'artiste indépendant. N'étant plus soumis à l'attente de commandes issues du monde religieux ou politique, il pouvait désormais développer son expression artistique personnelle et sa clientèle (Davies, 1999, p.8). Ce n'est donc pas la première fois que « l'espace dans lequel se situe l'œuvre devient un participant constitutif et indispensable à son exécution » (Goldberg, 2014, p.75). Les installations n'opèrent donc pas un renversement total des rapports de forces entre l'œuvre et son lieu de présentation, cependant elles bousculent sérieusement les conventions muséales.

Émergeant à la fin de l'histoire moderniste, l'installation va ainsi se développer comme une démarche de médiation vers un nouveau paradigme de production, le postmodernisme. Dans ce contexte, Patrice Loubier⁹² propose de concevoir l'installation comme l'une des formes prises par l'œuvre d'art pour succéder aux autres formes déjà établies⁹³. Bien que la pratique des artistes ne soit plus définie par un « savoir-faire particulier et exclusif », l'installation « ne s'oppose pas aux autres

⁹² Historien de l'art, critique et commissaire, Patrice Loubier est professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse aux formes de la création contemporaine, notamment aux interventions urbaines et à l'art dans l'espace public.

⁹³ En effet, d'autres formes artistiques se sont développées afin de répondre à ce besoin de décroisement en commençant notamment par l'introduction de matériaux non spécifique à l'art dans les collages et les assemblages, puis par la réalisation d'environnements, de happenings, d'installations et de performances.

formes d'art comme une catégorie ou un embranchement distinct ». Elle « se greffe plutôt à elles pour former autant de pratiques hybrides ». Il n'y a donc pas un seul type d'installation, mais « des installations, qui émergent au terme d'histoires et de trajectoires multiples » (p.13). Selon Loubier, c'est « l'émancipation du modernisme » qui caractérise principalement l'installation, notamment avec ces aspirations de décroisement des disciplines, d'intégration du spectateur à l'œuvre, d'incorporation du site à la proposition et de la revalorisation de l'expérience sensorielle (p.18-19).

4.2 La présence imprimée dans l'installation

L'installation imprimée apparaît au même moment que les autres formes d'installation et s'inscrit comme un embranchement de son histoire. Bien que méconnue, cette pratique pose des filiations avec l'installation-peinture, l'installation photo et l'installation vidéo, notamment à cause de l'incorporation de surfaces bidimensionnelles à l'installation.

L'installation imprimée s'est développée à partir de deux origines distinctes. La première concerne le développement des arts d'impression. Elle provient de l'évolution des techniques, qui permet, par exemple, de réaliser des impressions de plus grand format. La deuxième origine vient plutôt du décroisement des disciplines et de l'introduction de nouveaux objets et matières dans l'art, par exemple, l'utilisation de journaux et de surfaces imprimées produites de manière industrielle. D'un côté, on retrouve les installations réalisées par des artistes-imprimeurs⁹⁴ issus d'un savoir-faire en arts d'impression, et de l'autre, des artistes qui utilisent l'imprimé comme un matériau parmi d'autres. Avec les pratiques actuelles, cette

⁹⁴ Dans ce contexte où l'artiste tend à s'éloigner des traditions et des codes de l'estampe, je préfère utiliser la terminologie « artistes-imprimeurs » qu'« artistes-estampiers ». Celle-ci me semble plus ouverte et inclusive, tant au niveau des pratiques que des techniques employées.

distinction tend à s'estomper bien que plusieurs installations imprimées nécessitent encore un savoir-faire technique important pour être réalisées.

Bien avant l'émergence de l'installation, on peut retracer quelques utilisations monumentales de l'imprimé, notamment *L'Arc de triomphe de Maximilien* (1515-1517)⁹⁵ réalisé par l'atelier d'Albrecht Dürer, *Le triomphe de Jules César* (1599) d'Andrea Andreani ainsi que certaines eaux-fortes de Jacques Callot au 17^e siècle. Cependant, très peu d'artistes ont travaillé de grands formats avant la période de l'après-guerre. Il faut préciser que la dimension maximale de l'impression dépend toujours du format de la matrice (plaque ou écran) et de l'équipement nécessaire pour l'imprimer. C'est probablement en raison de ces contraintes que les techniques d'impression majoritairement employées en installation imprimée se limitent au bois gravé et la sérigraphie. Avec le bois gravé, comme il est possible d'assembler plusieurs planches pour former une plaque d'impression, les dimensions sont presque infinies. De plus, l'impression peut se réaliser avec une vaste gamme d'outils, s'étendant de la cuillère au rouleau compresseur⁹⁶. Quant à elle, la sérigraphie, technique accessible et peu coûteuse, est employée depuis les années 1910 à des fins commerciales et industrielles. Depuis les années 1960, elle est utilisée pour réaliser des œuvres de grand format. Même encore aujourd'hui, la sérigraphie s'avère souvent une option plus économique que l'impression offset ou numérique.

Au fil de l'évolution des techniques en arts d'impression, des stratégies et des équipements particuliers ont été mis en place afin d'agrandir le format des œuvres, entre autres avec le principe de modularité des plaques d'impression ainsi qu'avec

⁹⁵ Cette œuvre de 295 cm x 357 cm est l'une des plus grandes gravures réalisées en Europe à la Renaissance.

⁹⁶ Il n'est pas rare de voir dans des événements d'art imprimé des démonstrations d'impression de bois gravé avec ce type d'équipement. Il existe même plusieurs événements de *steamroller print* au Canada, aux États-Unis et en Amérique latine. Certains artistes utilisent également cette technique d'impression, dont Thomas Kilpper.

l'impression numérique et industrielle. L'appropriation des procédés commerciaux a grandement contribué à l'essor de ces nouvelles possibilités techniques. Cependant, d'autres innovations artistiques ont également provoqué une transformation des pratiques imprimées dont le collage et le ready-made. C'est cependant au début des années 1960, que l'imprimé devient un matériau utilisé pour créer des environnements et des installations.



Figure 4.1 Andy Warhol, *Brillo box (soap pads)* (1964); *Cow wallpaper* (1966)

Aux États-Unis, Andy Warhol fut l'un des premiers à « étendre la pratique de l'imprimé dans l'espace »⁹⁷ avec *Brillo box (soap pads)* (1964), une accumulation de boîtes de bois imprimé arborant le design d'un nettoyant commercial, puis avec *Cow wallpaper* (1966), un papier peint constitué d'un motif de têtes de vache imprimées à haut contraste. En s'inspirant de l'imprimé tel qu'utilisé dans la culture populaire, comme dans les emballages de produits des supermarchés, ainsi que dans les images de l'actualité et de la publicité, Warhol repousse les conventions de l'impression en arts visuels. Allant de l'accumulation d'objets identiques à la répétition d'un motif dans l'espace, il utilise l'impression sérigraphique sur bois, sur papier et sur toile pour sa sérialité et ses variations potentielles. Pour Warhol, la sérigraphie est un

⁹⁷ La plupart des auteurs ayant traité de ces pratiques sont anglophones. Les terminologies souvent employées pour parler de ces pratiques sont « *expanded print* » (Coldwell, 2010), « *site-specific print* » (Saunders et Miles, 2006), « *printstallation* » (Murphy-Price, 2008) et « *print-based installation* » (Hanley, 2011). L'idée « d'étendre la pratique de l'imprimé à l'espace » est commune à plusieurs auteurs.

processus mécanique prévisible, une « médiation technologique » qui élimine les traces de l'auteur (Flatley, 1974, p.88). Ce procédé était donc idéal pour lui, notamment parce qu'il répondait à sa volonté de créer un art mécanique correspondant à son époque.



Figure 4.2 Robert Rauschenberg, *Soundings* (1968); *Solstice* (1968)

Durant la même période, Robert Rauschenberg utilisait déjà la sérigraphie et l'impression photomécanique⁹⁸ pour réaliser des œuvres sculpturales. Par exemple pour les œuvres *Dry cell* (1963), *Shades* (1964) et *Revolver* (1967), il intégra des plaques de plexiglas sérigraphiées à des assemblages de divers objets et matériaux en métal. C'est en 1968 qu'il réalisa ses premiers environnements imprimés sur plexiglas. Durant cette période, Rauschenberg souhaitait créer des environnements interactifs où le regardeur et l'œuvre se répondaient. En référence au développement technologique, il incorpora à ses œuvres installatives des éléments mécaniques, sonores et lumineux. Par exemple, dans *Soundings* (1968), des lumières s'activent à partir des sons provenant des spectateurs afin d'éclairer des images qui apparaissent

⁹⁸ On confond souvent l'impression photomécanique et la sérigraphie. Bien que certains procédés sérigraphiques soient des procédés photomécaniques, par exemple l'usage d'une émulsion photosensible pour réaliser des clichés sur un écran de sérigraphie, l'impression photomécanique englobe plusieurs autres procédés photographiques non-conventionnels, dont l'usage de différentes solutions liquides photosensibles pouvant être appliquées directement sur le support (papier, bois, pierre ou autres supports) où sera développée l'image.

derrière une façade monumentale de plexiglas; puis dans *Solstices* (1968), le spectateur est invité à circuler et à interagir avec un environnement composé d'une série de portes coulissantes sérigraphiées et montées sur une structure rétroéclairée. Malgré sa volonté de s'éloigner de la bidimensionnalité propre à la peinture, Rauschenberg poursuit l'intégration d'images imprimées à ses sculptures et à ses environnements jusqu'à la fin des années 1990.

En Europe, plus spécifiquement en France, l'expansion spatiale de l'imprimé fut d'abord introduite par les artistes du nouveau réalisme. Contrairement aux artistes pop, les nouveaux réalistes ne cherchent pas à « créer de nouveau rapport à la réalité », ils vont plutôt s'efforcer d'en « inventer une nouvelle à partir de prélèvements de réel » (Goldberg, 2014, p.154). L'emploi du papier imprimé fait partie de cette appropriation sélective et s'inscrit dans la création d'une nouvelle matérialité tactile. Cependant, la composition et la combinaison des éléments occupent une place prépondérante dans l'œuvre, qui se présente le plus souvent comme un objet-sculpture ou un collage dont la relation avec l'environnement reste secondaire.

En lien avec ce mouvement, on peut souligner le travail d'Yves Klein, l'un des principaux agents de l'avant-garde picturale de l'après-guerre. Bien que son approche demeure différente des autres artistes du nouveau réalisme, « c'est bien à une réalité que Klein entend donner corps au moyen de la couleur, une réalité de l'invisible, de l'expérience subjective à laquelle l'artiste a le pouvoir de conférer une existence objective » (Francblin, 1997, p.36). Avec les présentations publiques d'*Anthropométries de l'époque bleue* (1960), au cours desquelles des modèles nus enduits de peinture bleue suivent les instructions de l'artiste et laissent leurs empreintes sur un papier blanc déposé au sol ou accroché au mur, Klein repousse les limites de la peinture et revisite le concept d'empreinte. Cette œuvre compte parmi

l'une des premières manifestations performatives et spatiales basées sur le principe de l'impression.



Figure 4.3 Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue* (1960)

À leur manière, les affichistes Raymond Hains et Jacques Villeglé ont également produit des œuvres monumentales. En prélevant des affiches déchirées directement du milieu urbain, ils réalisèrent de vastes panneaux reconstituant les palissades qui parcourent la ville de Paris. Réalisées principalement à partir du procédé du décollage⁹⁹, ces œuvres se présentent « comme des installations virtuelles qui importent l'espace de la réalité quotidienne » (Goldberg, 2014, p.159). Pour ces deux artistes, les prospectus abandonnés et les affiches déchirées sont des matériaux témoignant que « la ville est par elle-même un immense collage d'impressions et de visions proliférantes »¹⁰⁰. Bien qu'il existe une parenté entre « l'affiche comme tableau » et le ready-made de Duchamp, cette stratégie diffère, car « l'affiche est un objet manufacturé déchu, sali, un résidu industriel, un pur produit de rebut »

⁹⁹ Différent du collage, le procédé de décollage est utilisé pour prélever des éléments imprimés présents dans l'environnement urbain afin de les recontextualiser dans un contexte de diffusion artistique.

¹⁰⁰ <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/collection/chronique/?aIndex=2>

(Francblin, 1997, p.40). Avant même d'être prélevée du réel, l'affiche avait déjà changé de statut. Elle était devenue un objet indésirable qui dérive de la sphère commerciale ou politique.



Figure 4.4 Jacques Villeglé en séance de décollage; Raymond Hains, *Palissade* (1974) et *sans titre* (1988-1989)

C'est seulement à la fin des années 1960, avec le travail *in situ* de Daniel Buren¹⁰¹, que l'on voit apparaître les premières installations imprimées en Europe. Après avoir développé une peinture de plus en plus radicale au début des années 1960, il réduit son intervention picturale à ce qu'il appelle le « degré zéro » de la peinture, soit une toile rayée verticalement avec des bandes de couleurs unies. Il mène ensuite une réflexion sur les modes de présentation de la peinture et sur la problématique de l'exposition. En s'intéressant principalement au lieu de présentation et de conception de l'œuvre – initialement la rue, puis la galerie, le musée, le paysage et l'architecture –, il utilise principalement la peinture, l'impression sérigraphique puis l'impression offset pour reproduire son « outil visuel » en grande quantité.

Pour les premiers travaux ainsi effectués *in situ*, les bandes furent imprimées sur papier, cela signifiait, d'une part, qu'elles pouvaient être concrétisées par

¹⁰¹ On peut également souligner le travail d'Ernest Pignon-Ernest, artiste plasticien français, qui est l'un des précurseurs de l'art urbain avec Daniel Buren. À partir de l'année 1966, il appose par collage des affiches exécutées au pochoir, puis à partir 1970, il crée des images éphémères (dessin, pochoir, sérigraphie) sur les murs des grandes villes qui font écho à des événements de l'actualité politique.

tout matériau s'y prêtant (papier, tissu, verre, bois, marbre...) et, d'autre part, que deux seulement de leurs propriétés restaient invariantes au cours de ces transactions : leur alternance chromatique blanche/couleur et leur largeur, fixée en 1967 autour de 8,7 centimètres avec une tolérance de $\pm 0,3$ centimètre. (Lelong, 2012, p.23)

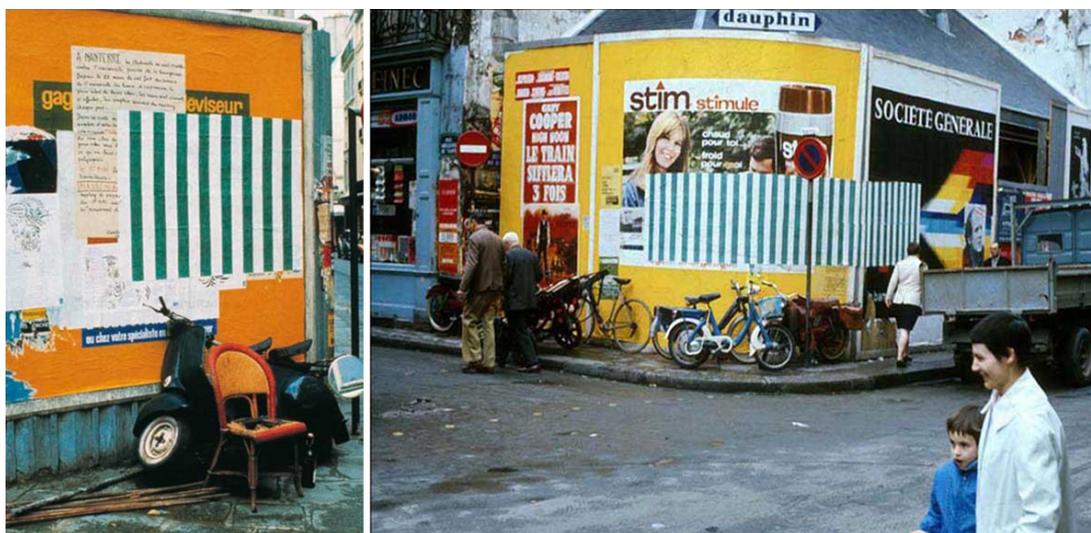


Figure 4.5 Daniel Buren, *Affichage sauvage* (1968)

L'utilisation de l'imprimé représentait pour Buren une manière de s'assurer que son outil visuel soit reproduit de façon identique. Son esthétique repose ainsi sur deux principes : « les bandes et leur localisation » (O'Doherty, 2008, p.128). Avec l'objectif de faire redécouvrir un lieu au spectateur à travers les interventions, l'outil visuel avait pour fonction de révéler, par son positionnement, les caractéristiques du site investi. À titre d'exemple, on peut mentionner l'œuvre *Affichage sauvage* (1969), où des papiers imprimés sont collés sur une longue surface durant chaque jour de l'exposition, à différents endroits sur les palissades de la ville. Avec ce dispositif, Buren instaure une dialectique entre les différentes propositions et leur emplacement dans la ville¹⁰². C'est l'un des premiers cas où l'imprimé est détourné de ses fonctions dans l'espace public.

¹⁰² <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1927>

4.3 Le développement de l'installation imprimée

Avec l'arrivée de l'art conceptuel dans les années 1960, l'imprimé devient un outil de dissémination et de prolifération des idées notamment sous la forme de prospectus, de cartes postales et d'autocollants. Ces innovations artistiques, liées aux usages de matériaux non conventionnels et de l'imprimé commercial, ont amené les arts d'impression à se transformer afin de répondre à de nouveaux enjeux esthétiques. Instaurées par des collaborations entre artistes et imprimeurs, les pratiques étendues en arts d'impression se développent. Les artistes utilisent davantage l'imprimé pour ses qualités matérielles et ses fonctions sociales. Durant les décennies suivantes, plusieurs artistes emploient l'imprimé comme matériau pour leurs installations, notamment Vito Acconci, Félix González-Torres, Group Material, Peter Halley et Kiki Smith.



Figure 4.6 Nancy Spero, *A cycle in time* (1995); *Take no prisoners* (2007)

C'est cependant Nancy Spero, à la fin des années 1980, qui contribua le plus au développement de l'installation imprimée. Puisant ses sujets dans l'actualité et l'histoire, par exemple la torture des femmes au Nicaragua et l'Holocauste, Spero réalise principalement des fresques et des installations éphémères avec divers procédés d'impression manuelle sur papier ou directement au mur. Au fil de sa pratique, elle développe un lexique de plus de 450 plaques typographiques qu'elle

combine pour réaliser des œuvres de grand format. Intégrant des images et des textes, ses œuvres prennent la forme de murales qui dénoncent la cruauté de l'oppression politique, de la guerre et de la violence faite aux femmes. La plupart de ses installations ont été imprimées sur des murs intérieurs et des surfaces architecturales de musées, de galeries et d'autres institutions culturelles. Outre ses intentions narratives, les liens qu'elle crée entre l'histoire culturelle du site et l'histoire métaphorique des corps représentés révèlent les espaces dans lesquels les identités sont produites et légitimées.



Figure 4.7 Bing Xu, *Big tire* (1986); *Book from the sky* (1987-1991)

Durant la même période, l'artiste chinois Bing Xu¹⁰³ réalisa également plusieurs installations, notamment *Big tire* (1986), l'une des premières installations imprimées à avoir été exposées à Beijing. Cette œuvre, qu'il a produite en collaboration avec ses étudiants, est composée d'un pneu géant gravé et de l'impression de sa trace sur un papier déposé au sol. Xu crée des installations qui s'inspirent principalement de l'impression traditionnelle du bois gravé chinois, des étampes de caractères typographiques en caoutchouc ainsi que de l'univers du livre. Dans ses œuvres, il met en évidence le processus d'impression par la mise en espace de longues feuilles de papier et de rouleaux imprimés souvent suspendus. On peut citer à titre d'exemple les

¹⁰³ www.xubing.com

œuvres *Book from the sky* (1987-1991) et *Ghosts pounding the wall* (1990-1991), qui sont caractéristiques de sa démarche.



Figure 4.8 René Derouin, *Nouveau-Québec* (1978-1980), installation extérieure, gravière Cloutier; *Échographie de la mémoire génétique* (1986)

Au Québec, deux artistes ont particulièrement marqué le développement de l'installation imprimée. D'abord, René Derouin, qui est l'un des précurseurs de l'impression monumentale de bois gravé en Amérique. Lors de sa formation dans les années 1950 à La Esmeralda, une école d'art mexicaine fondée par les muralistes Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros, il s'inspire de l'approche de ces artistes, qui combinent souvent dans leurs œuvres des revendications politiques et des expressions formelles colorées. Derouin s'intéresse aussi aux monuments et aux objets issus de la période précolombienne. De retour au Québec au milieu des années 1960, il réalise des impressions de très grand format et des murales de papier. L'œuvre *Nouveau-Québec* (1978-1980), composée de 7 impressions de bois gravé de plus de 2 mètres et de 21 matrices d'impression déposées au sol, est représentative de cette démarche. Au fil des années, les œuvres de Derouin tendent à quitter les murs pour occuper et animer l'espace. Par exemple, dans *Échographie de la mémoire génétique* (1986), des impressions de bois gravé sur polyester sont suspendues au plafond et bougent en fonction du vent. Les formes et les mouvements se reflètent sur un plan d'eau rectangulaire disposé sous les impressions. Ce principe de suspension verticale combiné à un fort ancrage au sol est

un trait distinctif de la pratique installative de l'artiste, notamment par sa référence au territoire québécois et à la migration. Marqué par son expérience mexicaine, Derouin se revendique d'une approche nord-américaine, plus spécifiquement des liens entre les identités culturelles québécoise et mexicaine. Très tôt, il prend ses distances de l'approche européenne qui met l'accent sur l'estampe automatiste et le livre d'art plutôt que sur le rôle social de l'artiste, qui est si important dans la culture mexicaine.



Figure 4.9 Pierre Ayot, *Caisses de bière O'Keefe* (1979); *Taratata, Lindbergh, Poltrona, Elmut et Jumbo* (1992-1993)

Il devient fondamental de souligner le travail de Pierre Ayot. En plus d'être un artiste d'une grande importance pour l'évolution des arts d'impression au Québec, Ayot a participé très activement à la remise en question de la gravure traditionnelle et de l'expression artistique en combinant les dimensions critiques et ludiques dans ses œuvres. Il faut préciser que la pratique d'Ayot est issue de deux approches distinctes. D'une part, il a suivi une formation aux Beaux-Arts avec Albert Dumouchel, un pédagogue qui a inspiré toute une génération d'artistes à explorer les potentialités formelles de l'estampe traditionnelle. D'autre part, il est animé par le courant pop qui annonce « une démocratisation » et « une remise en question globale » du rôle de

l'artiste et de l'institution (Grandbois, 1996a, p.105). Il tire donc le meilleur parti de ces idéaux et « les fait déborder de toute part » (Daigneault, 1993, p.12). Considéré par Gilles Daigneault comme un « doux agent provocateur » (p.17), il fait reposer ses œuvres sur la participation du spectateur. À la fois fabricant d'images et d'objets, ses œuvres varient formellement entre des « sculptures sérigraphiées » et des « sérigraphies sculpturales » (Lavoie, 1997, p.26) qui sont habitées principalement par la notion de trompe-l'œil. Bien que l'objet reste central dans sa pratique, Ayot réalise quelques environnements, notamment en accumulant certains éléments sculpturaux dans une même mise en espace. On peut citer à titre d'exemple ses sculptures molles réalisées à partir de tissus sérigraphiés et bourrés de kapok (1979). Prenant l'aspect de bottes de foin, de caisses d'oranges, de blocs de béton ou d'autres objets formant des accumulations modulaires, ses œuvres ont le potentiel d'être présentées individuellement ou en regroupement. À partir de 1985, Ayot se consacra principalement à la réalisation d'impressions sérigraphiques sur bois. Ces œuvres, des assemblages de « faux » objets (impressions de meubles, d'animaux, de livres ou d'autres objets du quotidien), furent notamment présentées comme un corpus installatif lors de l'exposition *Museum Circus* au Musée du Québec en 1993.

À partir des années 1990, les arts d'impression traditionnels semblent perdre en popularité au Québec comme ailleurs. Cependant, de nouvelles générations d'artistes, souvent inspirées par la culture populaire, le *street art* et la contre-culture, souhaitent repousser les limites de ce médium. On assiste alors à l'explosion de « pratiques étendues en arts d'impression »¹⁰⁴, particulièrement à travers les installations et les pratiques *in situ*. Bien qu'il soit difficile de faire un survol de ces pratiques tant elles sont nombreuses et diverses, je mettrai de l'avant quatre exemples de pratiques

¹⁰⁴ En référence au terme « *expanded print practices* » souvent utilisé par la communauté anglophone.

incontournables tant en raison de leur approche démesurée que de leur engagement à repousser les frontières des arts d'impression¹⁰⁵.



Figure 4.10 Thomas Kilpper, *State of control*, vue extérieure et intérieure (2009)

L'artiste allemand Thomas Kilpper est reconnu pour ses impressions de bois gravé et ses installations monumentales, tant dans l'espace public que dans des lieux d'exposition. *Orbit house* (1999-2000) est l'un de ses projets les plus marquants. Kilpper utilisa un immeuble de bureaux condamné, dans le sud de Londres, comme atelier et résidence, et il y vécut plus de six mois. Inspiré par l'histoire du site, il réalisa un immense bois gravé à même le plancher. Il fabriqua également les rouleaux d'encre et d'impression. Il résulta de cet imposant travail non seulement la réalisation de la plus grande impression de bois gravé du monde (400 mètres carrés), qui fut accrochée à l'extérieur de l'édifice, mais également une série d'impressions suspendues au-dessus du plancher gravé, à l'intérieur de l'édifice. Kilpper a produit plusieurs autres projets d'envergure qui « tatouent l'architecture et la transforment en empreinte », notamment *State of control* (2009) réalisé au Ministère de la Sécurité à Berlin en 2009 (Roca, 2011b, p.161). L'artiste considère ses projets à la fois comme

¹⁰⁵ Il faut mentionner que des œuvres de ces quatre artistes figuraient au programme officiel de l'événement Philagrafika 2010. Ces artistes sont également reconnus comme des figures importantes des pratiques actuelles en arts d'impression dans la plupart des ouvrages récents.

des interventions sculpturales, des installations et des ateliers d'impression temporaires.



Figure 4.11 Richard Woods, *Innovation – Investment – Progress* (2008); *D.I.Y.* (2013)

L'artiste anglais Richard Woods utilise également le bois gravé pour réaliser des interventions *in situ* de grandes dimensions qui se déploient parfois au plancher, au mur ou de manière temporaire sur des bâtiments. Il est reconnu principalement pour son appropriation de lieux historiques. Il emploie principalement des méthodes alternatives *do it yourself* en découpant ses motifs sur de larges planches de fibres de bois à densité moyenne (MDF), qu'il utilise comme bloc d'impression. Au lieu de la presse et de l'encre traditionnelles, il imprime à l'aide d'un rouleau à jardin et de la peinture émaillée et lustrée que l'on utilise normalement en rénovation. L'un de ses motifs récurrents représente un grain de bois un peu grossier rappelant, avec un effet très graphique, celui des bandes dessinées ou des dessins animés. Ces installations produisent ainsi un décalage avec le réel en changeant les proportions de l'espace, un peu à la manière d'un décor de théâtre.

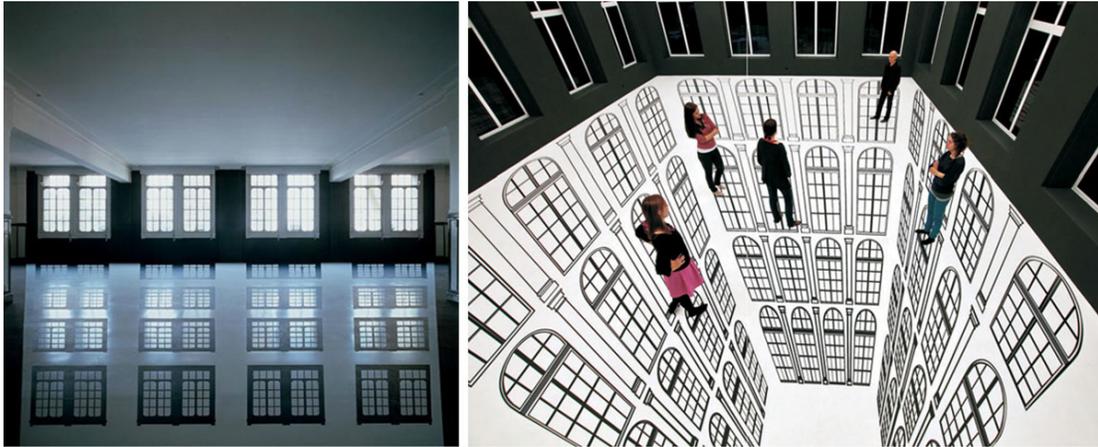


Figure 4.12 Regina Silveira, *Vórtice* (1994); *Abysal* (2010)

L'artiste brésilienne Regina Silveira repousse, à sa manière, les limites de la notion d'imprimé. Travaillant principalement à partir d'images numériques et de la découpe de vinyle au laser, elle réalise des installations immersives qui activent des effets perceptuels et des anamorphoses. En utilisant différentes techniques de déformation, elle produit des images paradoxales qui transforment l'architecture du lieu d'exposition. À partir des procédés numériques, elle repense la notion de matrice, de répétition et de réplique avec le principe de variante topographique provoquée par le lieu (Roca, 2011c, p.207). Silveira a amorcé cette démarche en réalisant des œuvres *in situ* peintes en trompe-l'œil, par exemple dans *Vórtice* (1994), où elle a reproduit une simulation des ombres portées des fenêtres sur le sol. Au cours de la même année, elle utilisa du vinyle adhésif pour réaliser l'œuvre *O paradoxo do santo*, représentant la silhouette déformée d'une sculpture de cheval déposée sur un socle. La précision de la découpe ainsi que les possibilités de modélisations numériques préalables à la réalisation d'installations immersives ont permis à l'artiste de développer des projets de plus en plus complexes et démesurés.



Figure 4.13 Barthélémy Togo, *The new world climax* (2000)

Barthélémy Togo, artiste d'origine camerounaise, est également un acteur important de l'installation imprimée. Engagé personnellement et politiquement dans un contexte géographique de migrations et de confrontations culturelles, il réunit souvent, dans une même œuvre, performance, installation, sculpture et arts d'impression. Il utilise le principe d'accumulation d'objets et d'images pour traduire l'intersection entre l'expérience individuelle de transitions et les nouvelles expériences migratoires qui sont marquées par le bombardement d'informations et la différence culturelle. Ouvrant principalement avec la peinture, c'est seulement à partir de la fin des années 1990 qu'il fait la transition vers l'imprimé. Son passeport couvert de timbres, qui illustre sa difficulté à obtenir des visas pour traverser les frontières lors de sa migration vers l'Europe, l'inspire particulièrement (Roca, 2011d, p.229). Réfléchissant sur ses expériences de migrations, il réalise l'œuvre *The new world climax* (2000), une installation composée de tampons géants en bois reproduisant la totalité des timbres imprimés dans son passeport. Ces blocs d'impression disposés sur une large table de bois ont ensuite servi à recouvrir d'impression les murs de la galerie. L'artiste réalisa par la suite plusieurs installations imprimées sous diverses formes, notamment par l'usage de papiers journaux et d'emballages de carton pour recouvrir d'informations visuelles les lieux d'exposition.

Bien entendu, le travail de plusieurs autres artistes mériterait d'être mentionné dans ce contexte, particulièrement celui de Virgil Marti (États-Unis), de Carl Pope (États-

Unis), d'Erick Beltrán (Mexique), de Betsabé Romero (Mexique), de Francesc Ruiz (Espagne), de Swoon (États-Unis) et du collectif Superflex (Danemark). J'ai cependant concentré cet examen autour de certains artistes précurseurs afin de retracer les pratiques phares du développement de l'installation imprimée. Ces quelques exemples rendent compte de la diversité des pratiques et des différentes approches des artistes depuis les années 1980.

4.4 Principes généraux de l'installation imprimée

À partir de cette investigation, il s'avère maintenant possible de décrire quelques principes généraux¹⁰⁶ de l'installation imprimée. Au départ, ce qui caractérisait les premières œuvres imprimées monumentales, c'était la volonté de réaliser de plus grands formats afin de produire une expérience immersive de l'image. Il faut rappeler qu'au fil des siècles, l'image peinte, gravée ou imprimée s'était affranchie du site afin de devenir un objet d'art autonome qui incarne l'expression personnelle de l'artiste et qui libère ce dernier de son statut d'artisan. Dans cette optique, l'image imprimée, si elle se présente sous forme d'estampes, d'affiches et autres productions imprimées, est souvent considérée comme l'« ultime œuvre transportable » tant en raison de sa légèreté, son éphémérité, que de sa mobilité (Field, 2009). Mais alors, qu'est-ce qui pousse les artistes à réincorporer l'image imprimée dans un environnement ou un contexte *in situ*?

Cette volonté d'immersion dans l'image proviendrait d'abord d'un désir d'explorer de nouveaux modes perceptifs et narratifs. Comme il a été mentionné précédemment, cette intention est partagée avec d'autres pratiques, telles que l'installation-peinture, l'installation photo et l'installation vidéo, qui intègrent également l'image dans l'installation. Ces pratiques ont cependant chacune leurs spécificités, car elles

¹⁰⁶ Certaines approches spécifiques aux pratiques actuelles et leurs enjeux seront abordés plus en détail en 2.2.

proviennent de disciplines différentes possédant leurs propres codes et leur propre évolution. Par exemple, l'installation-peinture s'articule plus spécifiquement autour de la mise en espace d'œuvres picturales en vue d'un renouvellement de leur réception (Brunet, 2008, p.8). Elle met en question la relation entre l'œuvre et l'espace afin de contribuer au développement d'innovations picturales. Dans le cas de l'installation photo, il s'agit plutôt de mettre en espace des captations de réels afin d'activer une expérience physique de la temporalité par la mise en relation de différents fragments dans une spatialité donnée. L'installation vidéo incite, quant à elle, à une participation en jouant principalement avec la perception sensorielle, par exemple la vision et l'ouïe, mais également le sens tactile par un effet de « manque à toucher » provoqué par la perception du mouvement plutôt que par les détails (Weber, 2003, p.79).

Dans le cas de l'installation imprimée, l'exploration de nouveaux modes perceptifs et narratifs passe d'abord par l'intégration de l'image imprimée avec d'autres médiums ou d'autres formes artistiques, notamment par des principes d'appropriation, de détournement ou d'hybridité. Ces principes découlent du ready-made, du collage, de l'assemblage et marquent la fin de la période moderne. Ils ont notamment permis le décloisonnement des disciplines traditionnelles et la découverte de nouvelles avenues de création. Au sein de l'installation imprimée, ces principes engendrent des rencontres inusitées entre la surface imprimée et l'objet, ou entre la surface imprimée et l'espace. Contrairement à la peinture, où le tableau est souvent perçu comme un objet à cause de l'épaisseur du cadre, l'image imprimée, tout comme la photographie, est habituellement contenue sur la surface mince du papier. Bien que cette surface lisse soit malléable et qu'elle puisse être mise en volume, elle nous ramène toujours à la nature bidimensionnelle de l'image. Cependant, à la différence de la photographie, qui réfère à des fragments de réel issus d'une captation lumineuse, l'iconographie de l'image imprimée réfère plutôt à un univers graphique et pictural caractérisé par la présence matérielle de la matrice et de l'encre sur le support. Cette rencontre entre

bidimensionnalité et spatialité provoque des illusions et des trompe-l'œil qui interrogent l'indicialité de l'empreinte physique, contrairement à la photographie qui interrogerait plutôt l'indicialité de l'empreinte photochimique.

L'installation imprimée est également marquée par l'accumulation d'éléments souvent rassemblés par des principes de répétition, de multiplicité et de modularité. Comme il a été souligné dans le chapitre 1, la répétition et la multiplicité sont des principes fondamentaux pour les arts d'impression. La répétition constitue un principe essentiel de la reproductibilité. Elle est à l'origine de l'ensemble des techniques d'impression, tant à travers les gestes de l'artiste ou de l'imprimeur que dans le résultat de leurs actions, qui consistent à produire des éléments iconographiques identiques. La répétition permet donc la multiplication des images et les informations visuelles. Ces deux principes sont ainsi intimement liés et mettent souvent en place une accumulation d'éléments (images, informations ou objets) au sein de l'installation imprimée.

Le principe de modularité n'est cependant pas naturellement associé aux arts d'impression. Il est pourtant essentiel à la réalisation des œuvres monumentales imprimées. Même avec les techniques plus récentes (numériques, offset), l'équipement d'impression et le support de l'image demandent l'usage de la modularité afin d'assembler des modules-images pour former un ensemble en grand format. À titre d'exemple, on peut mentionner l'usage de la modularité dans la mise en espace du papier peint, des œuvres de *street art* ou encore, en publicité avec l'affichage en grand format. Le principe de modularité demeure cependant plus associé à la sculpture et à l'architecture, puisqu'il constitue l'un des principaux systèmes d'organisation des éléments d'une construction humaine. Il prend également de l'importance dans la mise en place d'installations dont l'agencement des éléments est primordial.

Afin de mieux cerner le principe de modularité, très peu abordé en arts visuels, il est nécessaire d'examiner comment il est employé dans d'autres champs disciplinaires. En architecture, la modularité est habituellement basée sur une unité semi-autonome, que l'on appelle « module ». Celui-ci peut être multiplié, agissant comme unité standard de construction d'un système (Salingaros et Tejada, 2006b, p.159). À travers les techniques de production de masse, ce principe a pour objectif de standardiser les processus de production, ce qui a pour effet de réduire le temps de réalisation et de baisser les coûts de fabrication. La modularité est inspirée du principe fractal (Mandelbrot, 1975), qui permet de comprendre l'organisation d'un système composé d'éléments « naturels ». Le système issu de ce dernier principe est donc naturellement composé d'éléments de dimensions variables : plusieurs éléments de petites dimensions, un peu moins d'éléments de moyennes dimensions et quelques-uns de larges dimensions. Cependant, contrairement à ce principe fractal, la modularité standardisée n'intègre plus la notion de changement de dimensions, ce qui réduirait les potentialités de combinaison du système.

Il est important de préciser que la modularité est plus qu'un système de construction. Ce principe participe à la constitution même de notre univers (les atomes), de notre environnement biologique (les cellules) et de notre système de pensée (le langage). Les allusions au module et à la modularité sont ainsi présentes dans les textes de plusieurs auteurs et théoriciens en physique, en mathématique, en biologie, en génétique, en géologie, en architecture, en psychologie, etc. Gyorgy Kepes, peintre et designer hongrois, fut probablement l'un des premiers à initier une réflexion transdisciplinaire sur la modularité avec la publication du livre collectif *Module, proportion, symétrie, rythme*, paru pour la première fois en 1966. Pour le résumer à l'extrême, cet ouvrage avance que la compréhension humaine s'élaborerait à travers une combinaison abondante de modules, expliquant ainsi pourquoi le travail des hommes s'est constitué autour du principe de modularité et citant la maçonnerie, le tissage, les systèmes électroniques, les lettres d'imprimerie à titre d'exemple.

La matière a des propriétés qui sont fondées sur l'assemblage de nombreux constituants modulaires, qui se répètent de façon monotone, selon un alphabet restreint de rapports, mais qui en définitive forment des messages nouveaux et inattendus. L'étoffe est plus que du fil, et pourtant ce n'est que du fil répété de façon modulaire. (Morrison, 1966, p.8)

Plus récemment, Nikos A. Salingaros (2006a), un mathématicien qui a travaillé sur les théories urbaines et architecturales, a également abordé la notion de modularité dans sa réflexion sur l'importance sensorielle de l'ornementation dans l'organisation visuelle des *patterns*. Il s'intéresse essentiellement à l'expérience de l'environnement et comment celle-ci se base sur une interaction intime de l'humain avec les surfaces et les espaces qui l'entourent. Selon Salingaros, cette expérience influencerait nos émotions, nos états psychologiques et nos actions (p.85). Un environnement qui manquerait de texture, de couleur et d'ornementation provoquerait un sentiment d'enfermement et de dépression, comme dans le cas notamment des prisons ou des institutions très aseptisées. Toujours selon Salingaros, un animal mobile intelligent aurait besoin de percevoir des détails dans son environnement afin d'assimiler les informations nécessaires à son positionnement et fondamentales pour réagir lors de situations d'adversité ou de survie. Cette faculté permettrait, entre autres, de reconnaître les expressions faciales et les repères visuels cruciaux pour décider des actions à entreprendre. Dans cette perspective, la modularité, qu'elle soit naturelle ou construite, devient un principe d'organisation de l'information spatiale. Elle est fondamentale, car elle participe à la création de *patterns* dans lesquels nous chercherons une cohérence visuelle et des potentialités de connexions tactiles avec notre environnement.

Visual information input helps to create a physiological state in the user, triggered by the design of environment. Eight cognitive rules for structural order were given that facilitate this. The quality of information and its organization affects the emotional connection that human being establish with forms and surfaces. Traditional architecture sponsors the interaction between human beings and environmental information, connecting people with a building. Detail, differentiations, curvature, and color appear necessary in at

least some part of a building, implying that ornament is valuable component of our environment. (p.103)

La modularité dans l'installation a une fonction similaire à celle décrite par Salingeros en architecture : elle permet l'agencement d'éléments et de composantes indépendantes pour créer des réseaux de sens. Avec l'installation imprimée, la modularité devient un dispositif encore plus présent, car elle est amplifiée par l'effet de répétition produite par l'accumulation de multiples éléments imprimés. La particularité de l'installation imprimée réside ainsi dans l'utilisation de surfaces bidimensionnelles. Il en résulte une oscillation entre bidimensionnalité et tridimensionnalité provoquant des illusions et des trompe-l'œil. Ceux-ci activent des connexions entre l'environnement de l'installation et nos perceptions optiques, haptiques ainsi que kinesthésiques. De la même manière que les éléments présents dans un environnement naturel, les multiples modules imprimés produisent des textures, des motifs et des mouvements (ordre, désordre, prolifération, infiltration, etc.) qui nous poussent à rechercher une cohérence visuelle.

De plus, la valorisation du processus est également une caractéristique commune à plusieurs installations imprimées : celles-ci font souvent référence à l'atelier d'impression par la mise en place de certains dispositifs de présentation, ou aux processus de réalisation en cours dans l'impression, en laissant apparaître des indices sur la création de l'œuvre. Cette idée se manifeste souvent par la présence de la matrice et de sa trace, d'une table ou de certains outils, d'un dispositif incitant à la manipulation, etc. Ces éléments activent le sens tactile du spectateur et agissent comme des indices qui dévoilent une partie du « comment » de l'œuvre. La valorisation du processus s'apparente à certains principes présents dans les installations médiatiques utilisant des dispositifs informatiques où l'on encourage le spectateur à naviguer et à interagir avec l'œuvre. L'artiste établit un « système de relations entre des éléments disséminés dans un espace donné » (Dubois, 1997, p.49). Il « installe » des informations visuelles et met en évidence les liens entre les

éléments. L'installation établit sa propre « syntaxe spatiale » et encourage la circulation (p.50). L'imprimé, qui se veut l'un des premiers médias de diffusion, a permis de développer la dissémination de l'information visuelle qui est toujours un principe essentiel dans les médias numériques.

D'autres fonctions concernant les interfaces des médias numériques, notamment l'« extension » par le « prolongement des sens » ainsi que la « logique tactile écolographique » qui développe la relation entre « le toucher, l'écologie inscriptive, la représentation, l'esprit et la conscience » (Poissant, 2003, p.14.), sont caractéristiques du média imprimé. Ces fonctions proposent une forme de remédiation de l'imprimé à travers les nouvelles interfaces numériques. Dans l'imprimé, la matrice est d'abord l'interface entre la représentation mentale et le geste, puis entre le support de l'impression et le monde extérieur. La matrice-interface est en relation avec ce « quelque chose à voir » et engendre un « nouveau rapport toucher/vision, main/œil » (Bureau, 2003, p.22). La projection ou l'anticipation de l'image à apparaître s'avère fondamentale dans le processus de réalisation d'une impression. L'impression devient ainsi la traduction d'une idée, d'une matérialité à une autre : d'abord l'esquisse, puis la matrice et l'impression. « La technique est un miroir interactif », « elle nous restitue cette part de nous qui s'engage dans le monde, convertie en matière, cette part de nous déjà transformée par le geste technique » (Poissant, 2003, p.2).

L'interface-matrice suppose donc un décalage entre l'idée et sa matérialisation. Comme plusieurs étapes intermédiaires sont nécessaires à sa réalisation, ce processus de création marque temporellement l'imaginaire des artistes. Dans l'installation imprimée, cela se traduit par la transparence du processus ouvrant sur la multitude des possibilités d'agencements spatiaux ainsi que sur les potentielles connexions tactiles entre le spectateur et l'environnement de l'œuvre.

CHAPITRE V

LES EFFETS DE LA MATIÈRE IMPRIMÉE DANS L'INSTALLATION

L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas. (Focillon, 1943/2010, p.108)

Dans ce chapitre, j'examinerai comment la matière imprimée participe à l'expérience de l'installation. Dans un premier temps, je m'intéresserai à la matérialité de l'imprimé comme à un enjeu incontournable pour le développement de l'installation imprimée. Ensuite, j'examinerai comment nous percevons les surfaces, les textures et les détails dans notre environnement afin de comprendre les effets de l'imprimé sur notre perception de l'installation. Ainsi, cette réflexion se présentera comme un passage entre certains principes et enjeux formels abordés précédemment et les approches pratiques de l'installation imprimée qui seront développées par la suite.

5.1 La matérialité de l'imprimé

Depuis deux décennies, la matérialité est devenue un enjeu important dans les pratiques contemporaines, tant du point de vue pratique que théorique¹⁰⁷. Ce changement de paradigme en théorie sociale et culturelle est souligné par nombre d'auteurs, particulièrement en art contemporain¹⁰⁸. Le développement des pratiques imprimées suit cette tendance. Selon Pelzer-Montada (2012b), il est normal d'assister

¹⁰⁷ Pour plus d'informations, consulter Miller (2005), Meskell (2005), Rowlands (2005) et Thrift (2005).

¹⁰⁸ Par exemple par Buskirk (2003), Scheidemann (2005), Edwards et Hart (2004).

à l'expansion tridimensionnelle de l'imprimé à travers la sculpture et l'installation¹⁰⁹. L'intérêt manifesté actuellement pour la matérialité devient une occasion pour les artistes-imprimeurs de repenser la relation entre la matérialité et l'immatérialité du processus d'impression. Ceux-ci sont déjà familiarisés avec cette réflexion, car les arts d'impression se développent principalement autour des sensations physiques issues du processus de réalisation. C'est leur travail avec la matière qui nous informe sur la façon dont ils conçoivent une image ou un projet imprimé.

Selon Pelzer-Montada, l'impression est à la fois « un art de la surface » et « un art de la séduction matérielle qui déborde de la deuxième dimension » (2008b, p. 75). La surface est l'endroit où se transforme la matière par le processus d'impression. C'est à travers ce dialogue qu'apparaît l'information imprimée. Le support, habituellement le papier, accumule les marques et les couches d'encre. Il garde en mémoire le contact de la matrice par une trace en creux, en relief ou à plat.

Ce qui caractérise la matérialité de l'imprimé, c'est le rapport tactile de la surface, qui peut être perçue avec les doigts ou les yeux (Humphries, 2013, p.243). La matérialité de l'imprimé suppose une médiation entre la trace physique et l'absence de la matrice. De plus, la nature sérielle du procédé permet à l'artiste d'enregistrer les changements et les développements à travers les états d'impression. La conceptualisation de l'œuvre s'effectue à travers ce processus sériel et influence la réalisation. Bien que le travail lié à l'impression soit immédiat et viscéral, le processus, lui, est plutôt temporel et cérébral. C'est dans ce dialogue qu'apparaît la matérialité de l'imprimé.

En concordance avec ce qui se passe dans l'atelier, les quelques discours récents en arts d'impression se sont engagés dans la sémiotique du faire et dans l'iconographie matérielle. Ils explorent comment les systèmes de signification entrent en relation

¹⁰⁹ Elle souligne également que cette réflexion est transférable aux pratiques actuelles de l'estampe.

avec la production. Ainsi, la matérialité de l'imprimé se présente comme un ensemble de relations entre le corps, les objets, les outils, les réactions chimiques et mécaniques. La surface imprimée apparaît à travers ce réseau d'interactions. « La matérialité et la signification de l'œuvre se développent ensemble », cependant « l'un ne détermine pas ou ne représente pas l'autre » (p.243). La matérialité implique le changement par des actions, des processus et des idées. Elle devient signifiante parce que ces changements « produisent » et « sont produits » par une recherche de sens (p.243). Ainsi, la matérialité de l'imprimé raconte l'histoire du passage du temps et de la transformation de la matière. La surface représente la mémoire « de ce quelque chose qui était là », « de ce quelque chose qui a touché et laissé une marque » (p.243). L'expérience esthétique apparaît dans la reconstitution du récit tactile et temporel de la surface.

Les artistes qui travaillent avec l'imprimé ont en commun cette manière de penser l'œuvre. La création se produit à travers une série d'étapes : la conception du projet, la production des matrices, la réalisation des tests d'impression et du tirage, le séchage, la sélection des épreuves, etc. L'idée se transforme d'un geste à l'autre, d'une matérialité à l'autre. Toutes les actions doivent se dérouler dans un certain ordre. Il y a un rythme, une cadence à respecter. Le travail demande à la fois discipline, rigueur et lâcher-prise. L'idée et sa matérialisation seront inévitablement différentes et il est impossible de prévoir l'issue de cette transformation.

Le processus de création en arts d'impression laisse des traces conceptuelles. Les artistes pensent en fonction des principes imposés par le procédé : par couche, par accumulation, par répétition, par multiplication, etc. Dans l'installation imprimée, cette réflexion est d'abord transposée à l'expérience physique du processus de production, par la répétition de gestes, la manipulation d'outils, la production sérielle, la multiplication des impressions. Quelques artistes ont d'ailleurs souligné l'aspect compulsif de leur production, leur volonté de « faire beaucoup avec peu », de

travailler longtemps, de ressentir le travail dans leur corps. Cette idée se transmet également lors de la réception de l'œuvre. L'expérience esthétique est souvent qualifiée de « généreuse ». L'accumulation d'éléments, organisée ou non, est assez récurrente dans les pratiques et provoque des sensations de prolifération et d'envahissement. De plus, la présence matérielle de l'installation est souvent amplifiée par les effets de l'imprimé. Le spectateur peut ainsi ressentir physiquement le travail de l'artiste et se laisse toucher par l'ampleur matérielle de l'œuvre.

5.2 La perception de l'imprimé dans un environnement

Afin de saisir comment la matérialité de l'imprimé agit sur notre perception de l'installation, il faut d'abord comprendre comment nous percevons les surfaces, les textures et les détails dans nos environnements. Selon Edward T. Hall¹¹⁰ (1966/1971), les récepteurs sensoriels permettent la constitution des mondes perceptifs habités par les êtres vivants. L'appareil sensoriel de l'homme comporte deux catégories de récepteurs. Tout d'abord, il y a « les récepteurs à distance qui s'attachent aux objets éloignés et qui sont les yeux, les oreilles et le nez » (p.62). Puis, il y a « les récepteurs immédiats qui explorent le monde proche, par le toucher » et les « sensations que nous livrent la peau, les muqueuses et les muscles » (p.62). Les informations transmises aux systèmes nerveux par les récepteurs dépendront de l'âge évolutif de ceux-ci. Par exemple, le système tactile apparaît au même moment que l'existence. Cette faculté de réaction est considérée comme l'une des premières caractéristiques de la vie. Les récepteurs à distance se développent, quant à eux, avec l'évolution du système nerveux central. Cette évolution active notamment la vision stéréoscopique, qui est essentielle pour la perception des distances.

¹¹⁰ Edward T. Hall est un anthropologue états-unien spécialisé en interculturelisme. Il a enseigné dans plusieurs universités états-uniennes. Son concept le plus connu est celui de proxémie, qui permet l'étude de la dimension subjective qui entoure l'homme en fonction de règles culturelles subtiles.

La perception de l'espace avec les récepteurs à distances n'est pas équivalente. Les systèmes visuel, auditif et olfactif diffèrent considérablement par « la qualité et la nature des informations qu'ils peuvent traiter », mais également « par la quantité d'espace qu'ils peuvent contrôler de manière efficace »¹¹¹ (p.64). Chez l'humain, le système de la vision semble être plus développé¹¹². Les yeux fournissent rapidement au système nerveux une plus grande quantité d'information que l'ouïe, l'olfaction ou le toucher. De plus, l'œil remplit plusieurs fonctions. Il permet, par exemple, d'identifier à distance des individus ou des objets, de se mouvoir en évitant des obstacles, de fabriquer des outils, de reconnaître l'état affectif d'un autre individu, etc. Le sens de la vue n'est donc pas passif, mais bien actif. Il opère une synthèse de notre expérience avec l'environnement.

L'information reçue par les récepteurs à distance (yeux, oreilles, nez) joue un rôle très important dans notre vie, c'est pourquoi nous songeons rarement à « considérer la peau comme un organe sensoriel majeur » (p.76). Pourtant, sans la perception kinesthésique, tactile et thermique, l'humain ne pourrait pas survivre. Les facultés perceptives et informatives de la peau sont plus subtiles, mais elles contribuent grandement à la perception de l'espace. « Les nerfs propriocepteurs informent en permanence l'individu de ce qui se passe quand il faut bouger ses muscles » (p.76) et lui permettent de se « mouvoir harmonieusement ». Cette fonction est essentielle à la perception kinesthésique de l'espace. Il y a également les nerfs extérocepteurs, situés

¹¹¹ Par exemple, il est pratiquement impossible de déceler une barrière sonore à 400 mètres de distance, cependant il est facile de voir une barrière qui bloque un point de vue en perspective à la même distance.

¹¹² Il y a bien sûr des exceptions. Par exemple, un non-voyant développera un système auditif plus efficace qu'un voyant. Il faut également préciser que « la perception de l'espace n'implique pas seulement ce qui peut être perçu, mais aussi ce qui peut être éliminé » (p.65). En fonction des cultures, les individus apprennent, malgré eux, à retenir ou à éliminer des informations de très différentes natures. Ces modèles perceptifs s'implantent et influencent la manière d'interagir spatialement et socialement.

juste sous la peau, qui transmettent les sensations du toucher, de la douleur, du chaud et du froid. Ces groupes de nerfs fonctionnent ensemble pour transmettre l'information immédiate sur l'environnement. Selon Hall, il faut considérer que l'expérience tactile, qui « sépare l'observateur des objets », et l'expérience visuelle, qui « sépare les objets les uns des autres »¹¹³, sont intimement liées, car elles participent ensemble à l'expérience de l'espace.

L'extrême sensibilité de la peau aux changements de température et de texture nous apporte deux facultés sensorielles supplémentaires, dont le rôle ne consiste pas seulement à signaler à un individu les changements affectifs survenant chez autrui, mais aussi à lui fournir sur son environnement une information d'une nature particulièrement personnelle. Chez l'homme, le sentiment de l'espace est lié au sentiment du moi qui est à son tour en relation intime avec son environnement. Ainsi, certains aspects de la personnalité liés à l'activité visuelle, kinesthésique, tactile, thermique, peuvent voir leur développement inhibé ou au contraire stimulé par leur environnement. (Hall, 1971, p.86)

Certains architectes ont intuitivement entrevu cette connexion entre les différents types de perception. Dans leurs projets, ils arrivent souvent à « magnifier l'expérience de l'espace en provoquant une relation personnelle directe du visiteur avec les surfaces de l'édifice » (p.73). Ils changent la perception de l'espace par l'utilisation de dispositifs et de stratégies qui intensifient les sensations tactiles et kinesthésiques. Selon Nikos A. Salingaros (2006a), notre expérience de l'environnement est intimement liée à notre interaction avec les surfaces. Cette expérience influence nos émotions, notre état psychologique et conséquemment nos actions. Les préférences de l'être humain pour certains types d'environnements seraient basées sur les qualités fractales de l'espace et impliquent la nécessité de l'ornement et du détail dans nos environnements visuels. Salingaros mentionne qu'un environnement auquel il manque de texture, de couleur ou d'ornements est souvent perçu comme une punition

¹¹³ Cette distinction entre les deux espaces aurait été introduite par Braque (Hall, 1966/1971, p.83).

sociale¹¹⁴. La perception des détails serait donc importante dans la reconnaissance visuelle de notre environnement.

Pour James J. Gibson (1950), les notions de surface et de texture sont fondamentales pour comprendre la perception. L'environnement dans lequel nous vivons est constitué de substances qui sont séparées du milieu par des surfaces : le milieu constitue le lieu de l'action et de la locomotion. Ces activités sont « continuellement contrôlées » par les systèmes de la vision, de l'olfaction, de l'écoute et du toucher (p.84). La perception des surfaces nous permet de distinguer les substances qui nous entourent. La surface présente « des propriétés caractéristiques qui peuvent persister ou changer » (p.84). Gibson établit une classification des surfaces. Il détermine sept catégories : les surfaces « lumineuses », « éclairées » et « ombragées »; les surfaces en « volume » et en « pellicules »; les surfaces « opaques », « semi-transparentes » et « diaphanes »; les surfaces « lisses » et « rugueuses »; les surfaces « brillantes » et « mates »; les surfaces « homogènes » ou « agglomérées »; les surfaces « dures », « intermédiaires » et « douces » (1979/2014, p.82-83). Sans que nous nous en rendions compte, ces qualités nous informent sur les substances qui nous entourent et nous invitent à interagir avec l'environnement.

La texture est l'une des caractéristiques importantes de la surface. Elle nous informe sur sa structure et sur la composition de sa substance. Elle participe également à la perception des couleurs. « Une substance naturelle est rarement homogène »¹¹⁵ et « rarement amorphe »¹¹⁶. La surface de cette dernière présente donc une « texture chimique », aussi appelée « texture pigmentaire », et une « texture physique », aussi

¹¹⁴ La neutralité des prisons ou de certaines institutions est un bon exemple de ce phénomène.

¹¹⁵ « Une substance est toujours le produit de l'agrégation de différentes substances » (p.76). C'est sa nature chimique.

¹¹⁶ Une substance est souvent le produit de « l'agrégation de cristaux, de touffes et de fragments du même matériau » (p.76). C'est sa nature physique.

appelée « texture dispositionnelle » (p.76). Lorsque les unités chimiques et physiques qui composent la surface sont « relativement petites, la texture est fine » et « lorsqu'elles sont relativement grandes, la texture est grossière » (p.76). La texture peut également nous informer d'un changement de composition de la substance. « Lorsque la substance est altérée par une réaction chimique, la surface l'est aussi » (p.171). Nous avons besoin de « percevoir les *invites*¹¹⁷ des substances avant d'entrer en contact avec leurs surfaces » (p.171). Les « invites » nous permettent de comprendre les événements écologiques comme « les changements naturels du verdissement, du mûrissement, de la floraison, du flétrissement » ou « les réactions physiologiques des autres animaux qui provoquent des altérations de plumage, de pelage ou de peau » (p.171).

Les formes naturelles s'expliquent par des processus de croissance (arborisation, bourgeonnements), des déformations dues à des contraintes mécaniques (boursoufflures, plissements, craquelures) ou par des mouvements d'ensemble de la matière (tourbillons, ruissellements, ondulations, tremblements, turbulences). Je soupçonne fort que l'analyse des textures par le cerveau humain serve deux objectifs : d'une part l'identification des matériaux, d'autre part la compréhension des mouvements qui animent la matière autour de soi, ou dans lesquels elle risque d'être entraînée.

Selon Gibson (1950 et 1962), la meilleure appréhension de la texture est la combinaison des deux « canaux d'information » qui amplifient la richesse des impressions sensorielles. Par exemple, la perception tactile nous donne davantage d'informations sur la microstructure de la surface tandis que la perception visuelle

¹¹⁷ « La théorie des invites » est centrale dans l'œuvre de Gibson. « Le milieu, les surfaces, les objets, les lieux et les autres animaux sont des *invites* pour un animal donné. Ils offrent des bienfaits ou des dommages, la vie ou la mort. C'est la raison pour laquelle ils doivent être perçus. » (p.234) Le terme « invite » implique « la complémentarité de l'animal et de l'environnement » (p.211). Par exemple, les différentes surfaces des substances de l'environnement informent l'individu et l'incitent à la nutrition, à la manipulation, etc.

nous en donne plutôt sur la pigmentation de la substance. Selon Hall (1966/1971, p.85), même si la texture est offerte à la vue, elle est principalement perçue par le toucher, car le souvenir d'expériences tactiles antérieures nous permet de reconnaître, visuellement ou tactilement, la texture.

Il est intéressant de transposer cette réflexion sur la perception de l'information imprimée. Comme nous l'avons vu précédemment, l'espace de l'imprimé apparaît dans l'interstice entre la surface et le regard. Son aspect graphique et la texture de sa surface impliquent naturellement la vision optique et la vision haptique. Mais comment l'information graphique est-elle perçue? Comment affecte-t-elle la perception de l'installation?

Selon Gibson, les « dispositifs de présentation humains », comme les images ou les autres types d'informations graphiques ou plastiques faites par l'homme, présentent des informations optiques qui diffèrent de celles des environnements naturels (1979/2014, p.98). Ces dispositifs consistent en des surfaces qui ont été « configurées » ou « traitées » afin de présenter une information particulière à une substance, par exemple le papier, la toile ou l'argile. Ainsi modifiées, ces surfaces « invitent à un genre spécifique de connaissances » médiatiques ou indirectes. Dans le cas de l'image, qu'elle soit peinte, dessinée, imprimée ou numérique, elle « est toujours une surface traitée » (p.421). Nous l'observons toujours en relation à d'autres surfaces, par exemple, un mur, un écran, un cadre, etc. Ces autres surfaces font partie de l'« arrangement ambiant » et elles sont perçues au même moment que l'image. L'information transmise est de « nature duelle », car « l'image est à la fois une scène et une surface » (p.421).

Les « dispositifs de présentation humains » requièrent donc deux types d'appréhension : une perception directe de la surface réelle de la substance et « une

conscience indirecte » de la surface virtuelle et de sa potentielle projection mentale¹¹⁸. Lorsque nous regardons une image, nous percevons sa nature matérielle, mais nous observons surtout les détails graphiques ou plastiques. Le cerveau sélectionne les informations importantes afin de comprendre, le plus rapidement possible, ce qu'il observe. Il organise ces informations afin de produire une image signifiante « soit en percevant, en connaissant, ou en imaginant » ce qu'elle représente. Selon Gibson, il est impossible d'échapper à cette « appréhension duelle » (p.434).

Dans le cas spécifique de l'installation imprimée, il est possible que ce phénomène soit amplifié par la relation entre la surface imprimée et les autres éléments de l'installation. L'arrangement des lieux ramène constamment l'imprimé à sa nature matérielle, qui nous éloigne des codes de l'image. Bien que ses aspects graphiques et plastiques provoquent des sensations optiques propres à la médiatisation, l'imprimé agit principalement comme une information ou une texture qui nous invite à une « perception active »¹¹⁹ avec l'environnement de l'installation. Ce type de perception oscille entre la matérialité de la surface et sa disposition dans l'installation. Les détails de l'imprimé activent la perception optique (perspective, illusion et profondeur des signes graphiques) et tactile (nature matérielle de l'encre, du papier et de la manipulation de celui-ci), tandis que l'arrangement, en lien avec les autres composantes, engage plutôt la perception kinesthésique (sensations musculaires de la locomotion et du positionnement, ainsi que vision du mouvement et du positionnement du corps en rapport avec l'installation). En plus des aspects conceptuels et symboliques de l'imprimé, la combinaison des systèmes de perception

¹¹⁸ Le terme virtuel est ici utilisé en référence aux surfaces réelles de l'environnement et non pas dans le sens traditionnel de l'optique des images réelles et virtuelles.

¹¹⁹ Pour plus d'informations sur les théories actuelles de la perception dans l'action, consulter l'ouvrage *Action in perception* d'Alva Noë (2004).

amplifie la richesse des sensations perceptives personnelles. Celles-ci engagent notamment le spectateur dans une « co-perception »¹²⁰ du soi et de l'installation.

¹²⁰ Pour Gibson, « il est apparu nécessaire de considérer comme simultanées la conscience du monde et la conscience du soi dans le monde : la vision peut aussi bien saisir un mouvement causé par un événement du monde que la locomotion du soi, le premier comme changement local dans la structure de la perspective, et le second par un changement global dans la structure perspective de l'arrangement optique ambiant » (1979/2014, p.293).

CHAPITRE VI

QUELQUES APPROCHES ACTUELLES

Afin d'approfondir ma réflexion sur l'installation imprimée et de comprendre l'essor de celle-ci depuis quelques années, je me suis intéressée aux pratiques de certains artistes actuels. Quels dispositifs, stratégies et tactiques ces artistes mettent-ils en place? Comment en viennent-ils à développer ce type de pratique? Comment leur pratique évolue-t-elle au fil des années? D'où vient leur intérêt pour l'imprimé? Étant donné que peu de documentation existe sur ce sujet, j'ai entrepris de réaliser des entrevues avec neuf artistes canadiens et états-uniens : Jason Urban, Eva Wylie, Dominique Pétrin, Étienne Tremblay-Tardif, Libby Hague, Mitch Mitchell, le duo Chloe Lum et Yannick Desranleau ainsi que Leslie Mutchler. J'ai choisi de concentrer mes recherches sur des artistes nord-américains, car l'effervescence des pratiques en installation imprimée se situe principalement au Canada et aux États-Unis, notamment en raison du développement de nombreux ateliers d'impression collectifs et de l'autonomisation des artistes, qui est valorisée au regard de la technique. Je suis cependant consciente que les pratiques en installation imprimée évoluent également dans d'autres régions du monde, dont l'Amérique du Sud, le Royaume-Uni, l'Australie et certaines régions de l'Asie (Japon, Thaïlande) (Kirker, 2009). Enfin, ce choix s'explique par les affinités entre ces pratiques et la mienne, par un partage de points de vue formels, conceptuels ou processuels.

Contrairement aux sections précédentes, qui se sont développées à partir d'une analyse herméneutique, celle-ci se fonde sur une théorisation ancrée dans le dialogue : c'est à partir de ces entretiens avec les artistes et de la documentation audio et vidéo que j'ai élaboré cette réflexion. Les entrevues semi-dirigées ont été réalisées en 2015 lors de rencontres ou par le biais d'une interface de communication en ligne. Elles étaient organisées en six thèmes de discussion : l'origine de la pratique, la

démarche, le processus de création, l'apprentissage des procédés techniques, le lien avec les arts d'impression et l'approche de l'installation imprimée. Les objectifs de ces entretiens consistaient à comprendre ce qui a mené les artistes à développer leur pratique de l'installation imprimée et leur positionnement face au milieu des arts d'impression et de l'estampe. Lors des rencontres, il fut cependant difficile d'obtenir des réflexions témoignant d'une telle prise de position. Issus de différents parcours – parfois en marge de l'art actuel ou à travers une formation plus traditionnelle en arts visuels – la majorité des artistes ne se sentaient pas à l'aise de se positionner. La plupart sentaient peu ou pas d'appartenance aux pratiques de l'estampe ou souhaitaient carrément s'en dissocier. Le malaise était palpable au point où certaines questions ont été retirées des entretiens afin de faciliter la collecte de données sur les autres sujets de réflexion. Enfin, ces entretiens cernent une variété de pratiques et contribuent à entreprendre une réflexion sur plusieurs aspects présents dans mon approche de l'installation imprimée.

6.1 Jason Urban : la fragmentation de l'image imprimée

Artiste et auteur états-unien originaire de la Pennsylvanie, Jason Urban¹²¹ vit actuellement à Austin, où il enseigne les arts d'impression à l'Université du Texas. Il est l'un des fondateurs de *Printeresting*¹²², un blogue qui était consacré aux pratiques imprimées (2008 à 2015), auquel il a collaboré, en rédigeant des centaines d'articles. Sa pratique artistique est fondée sur les relations entre la technologie et la vie. Il s'intéresse plus spécifiquement à l'influence des médias sur l'humain, notamment à

¹²¹ <http://jasonurban.com>

¹²² Ce blogue avait pour mission d'analyser le rôle de la culture contemporaine de l'imprimé en créant des connexions entre l'art, le design et certains événements centraux (foires, biennales, etc.). Les fondateurs, Amze Emmons, R. L. Tillman et Jason Urban avaient l'objectif de repenser le rôle de l'imprimé au sein des arts actuels et de créer des liens entre une communauté de créateurs dispersés en Amérique du Nord. <http://archive.printeresting.org>

travers l'optique, la simulation et la médiatisation. Il collabore également à plusieurs projets avec Leslie Mutchler sous le nom de JULM Studios¹²³.

Urban a commencé son parcours en arts d'impression lors de ses études universitaires. Au départ, il connaissait peu l'art contemporain et s'intéressait surtout au dessin. Son parcours aurait pu le mener vers une carrière en design si un ami ne l'avait pas initié à la technique de gravure en creux en lui montrant un atelier d'impression. Le procédé l'intéressa immédiatement. L'atelier d'impression, qui lui rappelait l'ambiance du garage de son père, représentait un lieu significatif pour lui, tout comme l'aspect technique, le travail de répétition et le respect du métier, qui est nécessaire aux réalisations en arts d'impression. Il était également déjà très intéressé par la matière imprimée en elle-même : il collectionnait des papiers, des étampes, des livres, etc. Urban a choisi d'utiliser la matière imprimée dans son travail, notamment pour réfléchir sur le multiple et sur sa portabilité.

Pour Urban, il n'y a pas de hiérarchie entre les procédés d'impression. Chaque technique, qu'elle soit artisanale ou industrielle, possède ses propres caractéristiques et enjeux. Bien qu'il ait une connaissance avancée de plusieurs procédés d'impression artisanaux, Urban choisit toujours la méthode la plus appropriée pour le projet. L'aspect pratique (temps, budget) joue un rôle fondamental dans son travail. D'ailleurs, Urban ne travaille pas dans un atelier. Il réalise ses œuvres en fonction des projets de résidence et des opportunités d'exposition. Pour lui, l'imprimé est avant tout la métaphore d'une « certaine manière de penser le monde »¹²⁴ depuis l'invention de l'imprimerie, c'est-à-dire d'une manière de comprendre le monde dans sa multiplicité et sa complexité.

¹²³ <https://www.instagram.com/julmstudios/>

¹²⁴ Source : entrevue réalisée le 28 janvier 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.



Figure 6.1 Jason Urban, *Sunrise sticks / sunset sticks* (2009); *Library of soft rain* (2015)

Depuis plusieurs années, Urban affirme éprouver moins d'intérêt pour la production d'images. Ces dernières étant déjà si abondantes, il ne voit pas la pertinence d'en produire de nouvelles. Dans son travail, il s'intéresse plutôt aux formes éphémères de la matière imprimée, plus particulièrement à travers le livre et l'installation. Comme plusieurs artistes de sa génération, il a commencé son parcours en installation imprimée avec des procédés de fragmentation de l'image. Par exemple, dans la série *Sunrise sticks / Sunset sticks* (2009), il décompose des images de levers et de couchers de soleil en apposant les fragments d'image sur des bâtons de bois. Ce dispositif s'apparente au camouflage disruptif employé par les sous-marins allemands lors de la Première Guerre mondiale. Un motif complexe et très contrasté empêchait l'identification du navire, de ses dimensions, de sa vitesse, etc. La série *Sunrise sticks / Sunset sticks* produit un fractionnement de l'image et de l'objet en modifiant notre perception de la représentation. Urban a exploré ce dispositif dans d'autres projets, notamment dans *Desktop mountain top* (2010) et *Forest files* (2013), où des images de paysage sont fragmentées sur des boîtes d'archives de bureau.

Dernièrement, le travail d'Urban explore de nouvelles formes qui présentent un parallèle entre l'univers du livre et l'architecture, notamment dans *Temporary monument* (2013), *A library of soft rain* (2015) ou *The formalist library* (2017). Cette série de projets explore les dispositifs et les temporalités des médias imprimés en

abordant la question de leur durée quotidienne et historique. Les idées d'archive et de collection figurent comme des enjeux de plus en plus importants dans sa pratique de l'installation imprimée.

Pour Urban, l'imprimé est à la fois « un produit de consommation comme les autres » et une « technologie qui permet la simulation ». La matière imprimée étant démocratique et éphémère, elle nous ramène à des « processus modestes », à des « petits gestes » qui nous éloignent des œuvres monumentales et héroïques¹²⁵. C'est également une matière qui engage des aspects conceptuels, car elle est à la fois véhicule d'informations et générateur de *patterns*. Selon Urban, une grande partie de l'aspect critique de l'imprimé tient dans son processus, dans son aspect mécanique ainsi que dans son engagement physique et conceptuel.

6.2 Eva Wylie : le principe du collage dans l'installation imprimée

Eva Wylie¹²⁶ est une artiste états-unienne originaire de Pennsylvanie. Elle est professeure en arts d'impression au Maryland Institute College of Art à Baltimore. Elle s'implique activement dans la communauté artistique de Philadelphie, notamment au Second State Press¹²⁷, un atelier d'impression collectif, ainsi qu'à Vox Populi¹²⁸, un centre d'artistes consacré à la diffusion de l'art actuel. Dans ses installations *in situ* et dans ses collages, elle s'intéresse principalement à la manière dont l'humanité et ses déchets intègrent le monde naturel.

¹²⁵ Source : entrevue réalisée le 28 janvier 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

¹²⁶ <http://www.evawylie.com/>

¹²⁷ <http://secondstatepress.org/>

¹²⁸ <http://voxpathuligallery.org/>

Wylie a commencé à s'intéresser aux arts d'impression dès le début de ses études en arts. Elle a éprouvé naturellement un attrait pour le multiple et l'installation. Par la suite, elle a approfondi sa technique lors de formations en impression textile, au cours desquelles elle a appris à répéter un motif et à utiliser des écrans de sérigraphie de très grand format. Ce cheminement l'a menée à entreprendre des études de maîtrise où elle a développé sa pratique de l'imprimé vers une pratique de l'espace, principalement par la réalisation d'installations *in situ* éphémères imprimées directement au mur, ou encore, sur des matières textiles découpées pour former des structures molles ou des images en drapés. L'apprentissage des arts d'impression a permis à l'artiste de comprendre les valeurs du travail et de la répétition, qui sont devenues très importantes dans son processus de création.

Wylie se dit peu inspirée par l'art en général et s'intéresse plutôt aux images populaires. Elle affirme cependant avoir été marquée par le travail de Nancy Spero, qui se sert de l'imprimé comme d'un outil essentiel pour dessiner, une manière de produire une marque et de la répéter. Cette approche a ouvert de nouvelles possibilités de création pour Wylie, particulièrement par rapport à la manière d'envisager le multiple en installation. Elle a également été stimulée par les enseignements de Virgil Marti¹²⁹, un artiste sérigraphe ayant travaillé comme maître imprimeur et coordonnateur de projet à The Fabric Workshop and Museum¹³⁰, à Philadelphie. Ce dernier est spécialisé principalement dans la sérigraphie verticale, la sérigraphie grand format et les séparations de couleurs.

Depuis plusieurs années, Wylie trouve majoritairement ses idées en observant la représentation de la nature dans la publicité et dans des revues. Elle collectionne des images de différentes provenances. Certaines viennent d'Internet ou d'emballages de

¹²⁹ www.virgilmarti.com

¹³⁰ <http://www.fabricworkshopandmuseum.org/>

produits de consommation. Ensuite, elle cherche des manières nouvelles de les utiliser afin de créer une impression de mouvement ou d'animation dans l'espace. Très inspirée par les *video stills*, les différentes résolutions et les distorsions des images numériques, Wylie s'intéresse à la perte d'information et d'identité résultant de la reproduction dans les procédés du collage et de l'installation. La recombinaison des modules-images fait apparaître un sens nouveau, souvent très ouvert. Comme une métaphore de la cristallisation, le collage et l'installation permettent un développement organique de l'œuvre, tant du point de vue formel que conceptuel. Cette idée est importante pour Wylie, qui souhaite que ses projets ne puissent pas être reproduits de la même manière d'une exposition à l'autre.



Figure 6.2 Eva Wylie, *Roaring garden* (2008); *Side splits* (2014)

Les premières œuvres de Wylie ont été réalisées à partir d'impressions quatre couleurs (CMJN) en sérigraphie sur tissus. Par exemple dans *All the trapping* (2007) et *Close to* (2007), elle a réalisé un motif organique avec l'impression sur des objets, tels que des boules de Noël, du ruban d'emballage ou des équipements de camping. Les vides autour des images ont été ensuite découpés pour révéler l'espace négatif de l'impression. L'utilisation de cette stratégie atteint de nouvelles proportions dans *Roaring garden* (2008), où des motifs de feuilles d'arbres ont été imprimés d'un côté sur de la soie et recouverts de velours rouge de l'autre. Le motif est ensuite découpé et assemblé sur une structure de cordages suspendue au centre de la galerie. Évoluant

en fonction de la gravité, l'œuvre se transforme au fil de l'exposition. Sa forme s'abaisse, ses fils s'étirent. L'œuvre a sa propre existence éphémère.

Avec les années, le travail de Wylie évolue vers des installations imprimées directement sur le mur par le procédé de la sérigraphie verticale. Habituellement employée dans l'industrie de l'architecture, la sérigraphie verticale permet d'imprimer sur la surface des bâtiments, le plus souvent sur de la vitre. Ce procédé permet à l'artiste d'imprimer des sections de motifs composées d'images miniatures afin de créer des installations de moyen à grand format. Cette stratégie prend forme dans *Side splits* (2014), où l'artiste crée des nuées d'images imprimées : des décorations de Noël, des plantes artificielles, des couronnes de fleurs, des bijoux et des outils de toilette forment des motifs organiques sur le mur. Wylie superpose à ses impressions murales d'autres objets plats, imprimés sur du carton. Ces objets troublent la perception du détail et ramènent l'attention du visiteur sur le mouvement qui est créé dans l'espace. À mi-chemin entre la réflexion critique et la glorification des objets pauvres, ces installations génèrent des filiations entre la culture du jetable et la gestion de l'information numérique.

Pour Wylie, l'imprimé crée des liens avec les notions de collage et d'installation, car il permet de fusionner différentes matérialités et sources d'images. En ramenant tout au même plan, il comprime les éléments pour produire une expérience immersive. La temporalité de l'imprimé joue également un rôle important. Elle rappelle l'éphémérité de l'expérience et l'esthétique de la production de masse. Si l'on se réfère à d'autres domaines que l'art, notamment le design, la publicité et la décoration, l'imprimé se présente comme un matériau démocratique et accessible.

6.3 Dominique Pétrin : appropriation et détournement des procédés d’affichage

Dominique Pétrin¹³¹ est une artiste canadienne originaire de Montréal. De 2000 à 2007, elle a été membre du groupe rock expérimental Les Georges Leningrad, après quoi elle a décidé de se consacrer entièrement à sa pratique en arts visuels, plus spécifiquement à l’installation imprimée et à la performance. Dans ses projets, elle s’intéresse à « l’altération de la perception et de la conscience » par des stratégies déjouant les processus cognitifs de la vision. Avec l’évolution de sa pratique, elle en vient à réaliser des installations imprimées immersives aux proportions monumentales, puis des œuvres plus frontales qui se rapprochent de la sculpture et de l’art public.

Pétrin a été initiée à la sérigraphie par ses amis, Leyla Majeri¹³² et Simon Bossé¹³³, tous deux très impliqués dans la communauté de la bande dessinée, du zine et de la contre-culture montréalaise. Sans passer par l’université, elle a commencé à produire des affiches et d’autres produits imprimés pour son groupe de musique à l’Atelier Graff. Il est important de préciser que Les Georges Leningrad étaient reconnus pour leurs mises en scène, leurs décors et leurs costumes extravagants. La majorité des éléments scénographiques étaient réalisés artisanalement par les membres du groupe, et Pétrin orchestrait leur production en sérigraphie. En parallèle, elle a commencé son parcours en arts visuels, réalisant des projets en collaboration avec d’autres artistes, dont Julie Doucet¹³⁴ et Jacinthe Loranger¹³⁵, et en produisant des collages à partir de

¹³¹ www.dominiquepetrin.com

¹³² Leyla Majeri est artiste en arts visuels et musicienne. Sous le pseudonyme d'Alphonse Raymond, elle a réalisé une importante quantité de petits livres, zines et journaux. Privilégiant la sérigraphie comme technique de réalisation pendant plusieurs années, elle concentre actuellement sa pratique sur l’installation sculpturale et l’animation cinématographique.

¹³³ Simon Bossé est bédéiste, sérigraphe, scénariste, éditeur et imprimeur. Depuis les années 1990, il est considéré comme l’un des principaux acteurs de la scène du zine et de la bande dessinée montréalaise.

¹³⁴ <http://juliedoucet.net/>

papiers sérigraphiés. Ceux-ci représentaient des objets, des animaux et des motifs aux couleurs vives. Ayant été très peu en contact avec l'art contemporain au début de sa pratique, Pétrin trouve principalement ses références dans la contre-culture, le kitch et le décoratif. C'est pour cette raison qu'elle estime avoir développé un rapport très viscéral à la création, presque tribal : elle s'intéresse à la physicalité de l'œuvre, ce qui est démontré par l'aspect formel des motifs et des couleurs qu'elle emploie, par le travail manuel répétitif de la production ou par l'intensité de la mise en espace de l'œuvre. Pour Pétrin, « les motifs et les couleurs sont un langage, le langage avant le langage ».

Dans son travail, elle s'inspire de collections d'images provenant de la culture populaire et de dispositifs de présentation s'apparentant à des scènes de spectacle ou à des vitrines de magasins. Elle commence habituellement un projet en imprimant des motifs très contrastés, des faux matériaux (marbre, pierre, brique, etc.), des éléments d'architecture (portes, colonnes), des objets (meubles, plantes, bijoux), des animaux (perroquets, toucans), des émoticônes ou des éléments référant à l'imagerie numérique (motifs de pixel, types de résolution basse, etc.). Lors du montage d'une exposition, elle apporte ses papiers imprimés, souvent plus de mille feuilles, et elle improvise sur place la mise en espace. Ses projets s'adaptent complètement au lieu et à ses contraintes architecturales. Issue d'une pratique de performance qui provoquait une confrontation avec le public, sa pratique installative est influencée par ce mode de performativité. L'artiste aime se mettre en danger et engager physiquement le spectateur dans l'œuvre. Il faut souligner qu'elle s'implique également physiquement lors de la production, qui demande un travail titanesque d'impression et d'installation.

À la suite de quelques expositions combinant images encadrées et murs tapissés de motifs, Pétrin a réalisé l'installation immersive *Pompéii MMXII* (2011). Composée de

¹³⁵ <http://jloranger.tumblr.com/>

trois images encadrées et de plusieurs centaines de mètres de papiers imprimés, l'installation n'investit pas seulement les murs de la galerie, mais également le plancher. L'effet d'immersion vertigineuse se voit ainsi amplifié par le dispositif d'affichage totalisant. De plus, avec *Pompéii MMXII* l'artiste utilise pour la première fois des motifs architecturaux, par exemple l'impression de colonnes et de faux matériaux comme le marbre. Dans ce contexte, l'imprimé produit l'illusion de la matière et de la distance, ce qui trouble le visiteur. Il provoque également une ambiguïté entre l'aspect décoratif et l'œuvre.



Figure 6.3 Dominique Pétrin, *Pompéii MMXII* (2011); *House of extravaganza* (2013)

Rapidement, la pratique de Pétrin devient monumentale, notamment avec les œuvres *Supernova* (2013) et *House of extravaganza* (2013), où elle recouvre des sections entières d'immeubles; la station Beaudry du métro de Montréal et l'édifice du Sauna Oasis, tous deux situés dans l'arrondissement Ville-Marie. Pour l'artiste, l'architecture offre des défis plus intéressants que les salles d'expositions : pouvant être masquée ou enveloppée par l'imprimé, l'architecture peut également devenir ornementale ou décorative. L'intervention devient plus humble face à l'architecture, puisque l'artiste doit répondre à la fois aux fonctions de l'édifice et réfléchir à la réception d'un public rarement initié à l'art contemporain.

Pétrin dit utiliser l'imprimé dans sa pratique parce qu'il permet de reproduire n'importe quel objet, image ou matériau. Il fait référence au faux, au décoratif ainsi

qu'au domaine de l'image en général par sa relation à la trame, à la résolution, au pixel. L'imprimé est également un matériau idéal pour la réalisation de collages monumentaux et de trompe-l'œil. Avec ses œuvres plus récentes, Pétrin fait cependant face à de nouveaux défis. La représentation en galerie, les expositions collectives ainsi que les projets d'art public l'amènent à repenser ses œuvres. Elle délaisse de plus en plus l'immersion au profit d'une réflexion sur l'espace négatif. Cette réflexion l'entraîne vers la réalisation de projets plus frontaux, s'apparentant à des tableaux ou à des scènes. L'artiste a également renouvelé ses modes de production depuis quelques années. Elle engage des assistants pour l'impression en sérigraphie et pour les montages. Ce nouveau mode de fonctionnement lui permet de consacrer plus de temps à la recherche et à l'expérimentation de nouveaux matériaux et de nouvelles avenues de création. L'impression reste cependant un processus important pour elle. Elle affirme aimer le rapport mécanique de la technique agissant comme une interface entre sa vision et l'œuvre à réaliser.

6.4 Étienne Tremblay-Tardif : l'imprimé comme information matérielle

Étienne Tremblay-Tardif¹³⁶ est un artiste canadien en début de carrière originaire de l'Isle-aux-Coudres. Il vit et travaille à Montréal. Il a été très impliqué dans la restructuration d'Arprim entre 2011 et 2014. Ses projets récents prennent souvent la forme d'installations protéiformes dans lesquelles il développe une réflexion sur la densité et sur la complexité de l'espace social, notamment en abordant les aspects culturels, politiques, l'histoire du Québec et « l'imprimé dans le champ de l'information de la culture matérielle »¹³⁷.

Après avoir fait des études en cinématographie et en histoire de l'art à l'Université de Montréal, Tremblay-Tardif a complété des programmes de baccalauréat et de maîtrise

¹³⁶ <http://etiennetremblaytardif.com/>

¹³⁷ <http://etiennetremblaytardif.com/A-propos-About>

en arts à l'Université Concordia, où il a suivi une formation de base dans l'ensemble des procédés d'impression. Au début, il était surtout intéressé par des techniques plus expressives, telles que la lithographie et la gravure en creux, mais avec l'évolution de sa pratique, il a développé un intérêt pour les techniques plus mécaniques et automatiques comme la sérigraphie et l'impression numérique. Pour lui, les arts d'impression permettent un arrimage de la réflexion pratique, technique, théorique et historique. Il a aussi développé un attachement au savoir-faire, non pas pour ses traditions et ses codes, mais pour l'apprentissage de l'organisation et le développement d'une méthode transférable dans différentes sphères de sa pratique. Il avait « la personnalité pour ça, la rigueur de respecter les étapes », car pour arriver à déroger de la technique, mieux vaut connaître « la bonne manière »¹³⁸.

Les références artistiques de Tremblay-Tardif ne sont cependant pas liées au monde de l'estampe. Il s'intéresse principalement aux pratiques qui utilisent le pochoir, la photocopie, la carte postale, l'affiche ou le livre comme médium. Il a également une grande passion pour l'histoire de l'art et de l'architecture, notamment les courants du Bauhaus et de l'art conceptuel, dans lesquels les pratiques du manifeste, du collage, du modèle et de la maquette mettent de l'avant la notion de projet. Son utilisation de l'imprimé est donc à la fois conceptuelle et pratique. Le potentiel de portabilité, la capacité de multiplication et d'investissement de l'espace, les gestes automatiques de la production, qui ne demandent pas une prise de décision à chaque geste, sont des principes importants pour le développement de sa pratique.

Habituellement, les projets de Tremblay-Tardif débutent par une recherche documentaire. Les documents photographiques ou textuels sont par la suite transformés par différents processus qui génèrent des formes pouvant s'adapter à plusieurs contextes. Cette démarche s'est amorcée avec *Bookworms* (2012), un corpus d'œuvres issues d'actions performatives dans lequel l'artiste a troué, de part et

¹³⁸ Source : entrevue réalisée le 26 février 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

d'autre, des livres portant sur l'histoire du Québec. En plus des livres altérés, qui sont déposés sur une longue frise historique au sol, une vidéo de la performance et certains portraits en grand format d'hommes politiques sont présentés dans la salle d'exposition. Les documents modifiés se présentent comme de nouvelles fictions allant de la métaphore de l'assassinat politique, à la fétichisation de portraits imprimés en grand format. En somme, « ce corpus s'attaque à la déconstruction et au redéploiement de l'objet imprimé qu'est le livre d'histoire »¹³⁹. Ce projet s'insère dans une plus large réflexion de l'artiste sur l'identité culturelle et politique.



Figure 6.4 Étienne Tremblay-Tardif, *Matrice signalétique pour la réfection de l'échangeur Turcot* (2012-2022); *Société écran* (2014)

Tremblay-Tardif poursuit cette investigation avec le projet *Matrice signalétique pour la réfection de l'échangeur Turcot* (2012-2022), qui se situe entre « la recherche historique, la proposition architecturale et l'activisme politique ». Pour l'artiste, la réfection de l'échangeur participe à « une logique de dislocation du tissu social et urbain en reconduisant la table rase moderniste »¹⁴⁰, une manière de rejouer l'histoire. Dans ce contexte, la recherche documentaire devient un prétexte pour générer les

¹³⁹ <http://www.arprim.org/programmation/2012-2013/229-etienne-tremblay-tardif-bookworms.html>

¹⁴⁰ http://www.culturemauricie.ca/show.php?id=14545/exposition_matrice_signalétique_pour_la_refection_de_l%27E2%80%99echangeur_turcot

différentes manifestations de l'œuvre. Par exemple, lors de la Biennale de Montréal en 2014, l'œuvre réunissait plus de 300 épreuves qui référaient à des plans architecturaux, à des affiches promotionnelles et à des pamphlets activistes. Agissant comme une proposition utopique et futuriste, ces impressions recto verso étaient accrochées à un réseau de fils suspendus dans la rotonde du Musée d'art contemporain.

Dans le projet *Société écran / Out of business* (2014), c'est plutôt l'exploration formelle qui mène à une réflexion critique. L'artiste explore « comment les altérations faites à l'objet journal, combinées à des stratégies interventionnistes et performatives de présentation, font glisser une expérience quotidienne de lecture et de consommation de l'information vers le décodage d'un objet qui révèle autant qu'il dissimule ». Dans ce projet, l'idée de société-écran devient une métaphore du média imprimé, qui est à la fois un « espace partagé » et un écran qui dissimule le réel par un « excès d'actualité »¹⁴¹.

En s'inspirant de la présence imprimée et des environnements de tous les jours, Tremblay-Tardif développe des stratégies scénographiques et *in situ* qui réfèrent à la publicité, à la signalisation et à l'affichage. Il s'intéresse ainsi au rapport de l'imprimé à différents contextes, qu'ils soient urbain, architectural, institutionnel ou commercial. Pour l'artiste, l'imprimé est avant tout une information matérielle commune à plusieurs environnements humains.

6.5 Libby Hague : la narrativité de la matière imprimée

Libby Hague¹⁴² est une artiste canadienne qui vit et travaille à Toronto. Elle est affiliée à Loop Gallery¹⁴³, une coopérative d'artistes, et à Open Studio¹⁴⁴, un centre

¹⁴¹ <http://occurrence.ca/exposition-vitrine-ete-2014/>

¹⁴² <http://www.libbyhague.com/>

d'artistes qui se consacre à la production et à la diffusion des arts d'impression. Elle a enseigné les arts d'impression au Sheridan College à Brampton de 1988 à 2002. Précurseur des pratiques expérimentales en arts d'impression au Canada, elle est principalement reconnue pour ses installations imprimées, qu'elle réalise depuis la fin des années 1990. Dans ses œuvres, elle s'intéresse à la précarité du monde en abordant les thèmes du désastre et de l'espoir. Pour elle, « le papier imprimé est le matériau idéal pour exprimer cette idée, entre beauté et fragilité » (Bate et Rudman, 2011).

Hague a suivi sa formation en arts à l'Université Concordia, où elle a appris différents procédés d'impression, dont la gravure en creux et en relief. Elle a poursuivi son apprentissage en suivant des formations à Open Studio ainsi qu'en assistant d'autres artistes. Hague a développé une affection particulière pour le bois gravé, une technique simple permettant la réalisation d'impressions à haut contraste. Dans son travail, elle emploie cette technique, imprimant principalement en noir, puis en rehaussant manuellement les épreuves avec une couleur de fond, peinte à la main. Depuis quelques années, la plupart de ses impressions sont réalisées dans son atelier personnel, ce qui lui permet de travailler à la fois sur les parties bidimensionnelles (impression et peinture) et tridimensionnelles (assemblage et collage) de ses œuvres.

Dans sa pratique, Hague est motivée par sa capacité à résoudre des problèmes matériels. Inspirée principalement par le potentiel qui se trouve dans le caractère inachevé de son travail, elle puise ses idées dans la nature, les journaux, les livres, la danse, l'opéra, le théâtre de marionnettes, l'artisanat, les jouets ainsi que dans ses propres outils et matériaux. Dans l'atelier, elle dit avoir besoin de laisser les choses dans un état semi-confus. Elle travaille sur plusieurs idées à la fois, combinant

¹⁴³ www.loopgallery.ca

¹⁴⁴ <http://openstudio.ca>

peinture, collage, sculpture, vidéo, etc. Elle aime que son attention circule d'un endroit à un autre, d'un médium à un autre. D'un point de vue pratique, « il est bien de pouvoir changer d'activité au courant d'une journée d'atelier, par exemple alterner entre un travail difficile physiquement et un travail plus tranquille et répétitif »¹⁴⁵.

Présentant des liens avec les œuvres de Nancy Spero, les premières installations imprimées de Hague sont marquées par la narrativité. Des personnages, souvent féminins, sont placés dans différentes situations, par exemple, une promenade dans un jardin, une scène d'avalanche ou un paysage menaçant. De 1998 à 2007, l'artiste emploie plusieurs stratégies : l'utilisation de la vitrine comme espace de diffusion expérimentale, l'utilisation d'éléments cinétiques ou lumineux, l'aspect « maquette » des constructions et l'utilisation d'imprimés de grand format comme décors à ces scénarios narratifs. Bien que la charge psychologique des personnages soit souvent mise de l'avant, les situations et les environnements deviennent, le plus souvent, le sujet des œuvres.



Figure 6.5 Libby Hague, *One step at a time* (2009); *Walk with me* (2015)

L'une des installations marquantes de l'artiste est *One step at a time* réalisée à la Art Gallery of Mississauga en 2009. Se déployant dans plusieurs salles, l'installation monumentale se présente comme un laboratoire de scènes dystopiques : un champ de maïs précède un chemin de campagne calme, celui-ci mène à un barrage, de type

¹⁴⁵ Source : entrevue réalisée le 6 avril 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

urbain et constitué de nourriture accumulée, qui éclate sous une inondation de papier, derrière laquelle on découvre une scène où le sport et le combat s'entremêlent dans une ambiance sanglante. Faits d'impressions de bois gravé et de papier, des éléments théâtraux de différentes tailles se répètent dans la galerie. Certains proviennent d'installations antérieures telles que *Rehearsal for disaster* (2006), *The dream of the red room* (2008) et *Vent du nord* (2008). *One step at a time* est l'une des œuvres les plus imposantes de l'artiste et aborde la façon dont « les désastres causés par l'homme sont une conséquence de la cupidité et de l'égoïsme »¹⁴⁶.

À partir de 2010, la pratique de Hague se concentre davantage sur le développement d'une narration formelle, comme dans *Sympathetic connections* (2011) et *Gravity drawings* (2012). Cette démarche narrative évoluera jusqu'à *Walk with me* (2015), une installation autoréflexive sur le travail d'atelier et les relations qui se construisent entre les éléments constituant l'œuvre. Cette installation est également une synthèse de sa pratique et d'une période de sa vie passée au Québec qui s'est « construite sur l'accumulation de différentes références artistiques et éléments »¹⁴⁷, notamment le travail de Borduas, Riopelle et Pellan ainsi que divers objets naturels et des paysages-types. Le processus additif constituant l'œuvre glisse vers des sensations complexes touchant la mémoire et les souvenirs. « Les impressions et les objets se dissolvent dans une révélation de détails intenses qui maintiennent la structure et les composants en tension ». L'attention du spectateur se déplace dans cette forêt de souvenirs.

Très sensible aux caractéristiques du papier comme matériau organique et adaptable, Hague utilise principalement l'imprimé, car il transforme et amplifie les idées. Elle apprécie l'engagement qu'il demande, la physicalité de son processus ainsi que le potentiel de répétition et de multiplication qu'il active. Dans l'installation, l'imprimé

¹⁴⁶ <http://www.libbyhague.com/step.html>

¹⁴⁷ <http://www.libbyhague.com/walk.html>

« transforme la nature de la ligne » et « permet l'intégration d'éléments narratifs de différentes natures ». Il permet à l'artiste de « raconter des histoires à l'intérieur d'une scène où le spectateur peut se projeter »¹⁴⁸.

6.5 Mitch Mitchell : le multiple comme métaphore de la production

Mitch Mitchell¹⁴⁹ est un artiste états-unien originaire de Chicago. Il vit actuellement à Montréal, où il est professeur en médias imprimés¹⁵⁰ à l'Université Concordia. Auparavant, il a enseigné à la Memorial University of Newfoundland de Corner Brook (NL), à l'Université NSCAD à Halifax (NS) ainsi qu'à l'Université de l'Alberta à Edmonton (AB). Dans ses sculptures et ses installations, il s'intéresse aux notions de copie, de travaux réalisés à la main et d'objets manufacturés. Il questionne la valeur du travail et sa nature potentiellement aliénante, la richesse des matériaux ordinaires, les problèmes de consommation et de préservation du patrimoine.

Mitchell a commencé son apprentissage en arts d'impression lorsqu'il était adolescent. À cette époque, il travaillait à temps partiel comme *screen puller*¹⁵¹ dans un atelier de sérigraphie commerciale à Chicago, qui produisait principalement des t-shirts et des affiches. À cette époque, il ne connaissait pas le potentiel artistique des procédés d'impression. Il a donc commencé par apprendre le côté physique et laborieux de la technique avant d'être initié aux aspects esthétiques. L'artiste a d'ailleurs longtemps hésité entre la musique, l'ingénierie et les arts. Après avoir suivi une formation en science et en ingénierie au collège, il a réalisé des études

¹⁴⁸ Source : entrevue réalisée le 6 avril 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

¹⁴⁹ <http://mitchmitchellart.com/>

¹⁵⁰ À l'Université Concordia, le programme s'intitule Print Media (média imprimé) plutôt que *printmaking* (art d'impression).

¹⁵¹ Les *screen puller* sont les personnes qui manipulent la raclette d'impression en sérigraphie dans les ateliers commerciaux sans machinerie automatisée. Ils travaillent habituellement en paire, une personne à chaque bout de la raclette.

spécialisées en peinture et en arts d'impression à l'Université de l'Indiana à Bloomington (IN), puis une maîtrise en arts d'impression à l'Université de l'Alberta à Edmonton (AB). L'artiste imprime principalement dans les ateliers où il enseigne et dans son atelier personnel, où il développe des méthodes d'impression alternatives.

Mitchell se dit peu inspiré par l'art en général, mais passionné par la musique répétitive, le travail physique, la mécanique, l'histoire et la littérature. Il affirme aimer mettre à l'épreuve son corps par la production intensive soutenue par un rythme musical répétitif. Son approche de la création pose des filiations avec la composition musicale. Avant de commencer un projet, il réfléchit longtemps sur le lien entre « l'idée et sa matérialisation ». Il s'investit ensuite dans une production intense et laborieuse pouvant demander entre deux et trois ans. Au début de sa pratique, ses œuvres abordaient principalement des enjeux écologiques : la politique et la gestion du paysage, l'économie et le rapport à l'industrie. Plus récemment, Mitchell a intégré des éléments narratifs plus personnels en lien avec son histoire familiale. Descendant d'une lignée écossaise ouvrière, il utilise des symboles matériels, par exemple la courtepointe, la rouille, le papier journal, pour s'engager poétiquement dans le travail. Le multiple devient une « réponse émotionnelle » au labeur de la production ¹⁵².

Mitchell est fasciné par le travail et le rythme de production. Ceux-ci ont façonné son approche esthétique. Il s'investit toujours dans le processus du faire. Il aime comprendre comment les choses sont fabriquées, comment elles fonctionnent mécaniquement. C'est pourquoi, dans son travail, il s'intéresse au processus d'impression pour lui-même. L'impression lui permet d'approfondir une idée par des principes d'itération : « imprimer, c'est comme dessiner avec une presse »¹⁵³. Pour l'artiste, la mémoire est très présente dans l'esthétique du processus : dans le travail

¹⁵² Source : entrevue réalisée le 6 octobre 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

¹⁵³ Source : entrevue réalisée le 6 octobre 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

de Mitchell, le processus d'impression et le multiple sont devenus des choix esthétiques. Dans *Tar plane wayfarer* (2009), les matériaux renvoient symboliquement au monde de l'impression, bien que l'imprimé soit peu perceptible. L'installation se compose de papiers déchiquetés à la machine et à la main, de centaines d'origamis imprimés, de minuscules images imprimées sur acétate, de farine, de talc, d'asphaltum, de goudron¹⁵⁴, d'encre, de tubes de carton et d'autres matériaux divers. Inspiré par les photographies aériennes des montagnes de sables bitumineux en Alberta, l'œuvre se développe exclusivement au sol et envahit l'espace d'exposition. Outre sa référence au monde de l'impression, l'installation propose une réflexion sur la destruction de l'environnement et sur le déclin de la démocratie canadienne causé par l'économie du pétrole albertain.



Figure 6.6 Mitch Mitchell, *Berth* (2012) et *Distance arc* (2012)

Dans certaines œuvres plus récentes, l'utilisation de l'imprimé est plus visible. Dans *Berth* (2012), une installation modulaire composée de plusieurs milliers de boîtes de papiers recyclés imprimés en sérigraphie, le principe du multiple est utilisé pour représenter le rôle de l'économie et de la production de masse dans les classes sociales. Les boîtes, réalisées à la main, peuvent être présentées dans différents scénarios, isolées ou regroupées dans des ensembles organisés et chaotiques. En fonction du dispositif, cette installation fait référence aux conteneurs de livraison

¹⁵⁴ Le talc, l'asphaltum et le goudron sont des produits fréquemment utilisés en gravure en creux pour préparer les plaques de métal.

dans un port, à un tas de décombres, à des éléments architecturaux ou à des matériaux de construction empilés sur une palette.

L'imprimé est également très présent dans *Distance arc* (2012), une sculpture cinétique réalisée avec du papier journal imprimé d'une encre composée de rouille. S'inspirant des ballons dirigeables, symbole du progrès aéronautique du 19^e siècle, la sculpture se gonfle et se dégonfle en présence du spectateur. La structure gonflable est conçue à partir d'un patron similaire à celui d'une courtepointe. Comme une métaphore de la désuétude industrielle, l'œuvre éphémère doit être reproduite à chaque exposition à partir des plans et des matrices contenues dans une boîte.

Mitchell s'intéresse à l'imprimé comme une métaphore de la production. Actuellement, il affirme se passionner davantage pour l'esthétique du processus d'impression, les étapes avant l'impression et les réinterprétations de sa finalité. Il espère que les changements qui s'opèrent depuis les 10 dernières années en arts d'impression permettront de dépasser la culture de l'estampe et de comprendre que « l'imprimé est juste un matériau parmi d'autres »¹⁵⁵.

6.6 Chloe Lum et Yannick Desranleau : performativité et entropie de la matière imprimée

Chloe Lum et Yannick Desranleau¹⁵⁶ sont des artistes canadiens. Ils partagent leur temps entre Toronto et Montréal. Membres du groupe de *noise rock* AIDS Wolf (2003-2007), ils ont commencé une carrière en design graphique expérimental sous le nom de Seripop (2002-2016). En parallèle avec la production d'affiches, de pochettes d'album et d'autres produits imprimés, ils ont développé une pratique en arts visuels, principalement en installation, et plus récemment, en performance. Dans leur travail,

¹⁵⁵ Source : entrevue réalisée le 6 octobre 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

¹⁵⁶ <http://lum-desranleau.com/>

le duo est principalement intéressé par la collaboration ainsi que le potentiel performatif des actions induites à la matière.

Issu de la contre-culture musicale, le duo a développé une relation particulière avec l'imprimé. Desranleau a appris la sérigraphie lors d'une formation en arts plastiques au Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu. Quant à Lum, elle s'est formée seule, à 15 ans, en réalisant des t-shirts, des *patches* et des fanzines avec un kit de sérigraphie Speedball¹⁵⁷. Les artistes ont poursuivi leur formation auprès d'imprimeurs d'affiches et de fanzines. Ils ont également demandé conseil à d'autres sérigraphes tels que le bédéiste Henriette Valium¹⁵⁸, un acteur incontournable dans le domaine au Québec. Lors de leurs études à l'Université Concordia, Lum et Desranleau étaient déjà très habiles avec la technique, mais ont suivi quelques cours afin d'avoir accès aux ateliers d'impression. Avec l'objectif d'être de plus en plus autonome, ils ont monté un atelier de sérigraphie dans leur appartement, puis dans leur petit studio de musique. Par la suite, ils se sont procuré une machine d'impression semi-automatisée qui demandait plus d'espace, ce qui les a contraint à créer un atelier collectif pour mieux rentabiliser l'espace et les équipements nécessaires à leur production sérigraphique.

Dans la poursuite de leurs activités musicales et graphiques, la sérigraphie s'est imposée comme un médium incontournable dans leurs installations. Leur approche est cependant très éloignée de l'estampe. Ils n'ont d'ailleurs aucun intérêt envers cette pratique, dont la communauté est, selon eux, repliée sur elle-même. Pour le duo, la sérigraphie est avant tout une manière de « transformer la matière papier »¹⁵⁹, de lui

¹⁵⁷ Speedball est une compagnie qui produit de l'équipement et du matériel d'art, principalement du matériel pour les arts d'impression.

¹⁵⁸ Patrick Henley, alias Henriette Valium, est un auteur de bande dessinée, il est considéré comme le premier grand auteur de la contre-culture québécoise. Il a réalisé de nombreux ouvrages (anthologies, collectifs, fanzines, etc.). Il a influencé beaucoup de bédéistes et de sérigraphes montréalais.

¹⁵⁹ Source : entrevue réalisée le 6 avril 2015 dans le cadre de la recherche documentaire de la thèse.

apposer des couleurs et des motifs et de travailler avec les traces laissées de manière hasardeuse par les aléas de l'impression. Avec leur machine d'impression semi-automatique, la sérigraphie est également devenue une méthode très productive. Son utilisation a participé à donner beaucoup d'ampleur à leurs projets, tant en raison de la quantité que de la dimension des impressions qu'elle permet de réaliser.

Au début de leur pratique, Lum et Desranleau se sont principalement intéressés à l'affiche comme objet performatif ainsi qu'à son impact dans la transformation du mobilier urbain. Cet intérêt les a menés à réfléchir sur l'entropie matérielle. Dans leurs installations, cette idée prend forme par la mise en place de dispositifs disruptifs ou ambivalents intégrant les traces processuelles (erreurs d'impression, éraflures, plis, déchirures, traces de colle sur le mur, etc.) tout comme l'usure de l'œuvre causée par les actions du spectateur. En fonction des contextes de réalisation, les artistes utilisent différentes stratégies pour activer la transformation : détournements des processus d'affichage inspirés par l'affichage sauvage, créations d'objets tridimensionnels par la mise en volume de modules imprimés sur carton, altérations de la matière par des actions plus hasardeuses, combinaisons avec d'autres matériaux, réintégrations d'images provenant de la documentation de leurs oeuvres, réutilisations de matériel issu d'autres projets, intégrations de performeurs, etc.

Les premières œuvres de Lum et Desranleau sont conçues à partir des principes d'affichage. Dans *No hedge* (2009), *Hoarding skin* (2010), *Partly excavated* (2011), *Jusqu'au cou* (2011) ou *Dis donc à la grosse de se tasser* (2011), l'affiche est centrale, tant à cause du format des impressions que de leur répétition et de leur disposition en grille sur les murs. De plus, la présence d'éléments figuratifs ou textuels réfère à la culture graphique et musicale, éléments qui, au fil des années, tendent cependant à devenir moins présents, remplacés par un vocabulaire plus formel et abstrait. Dès leurs premières installations, ils incorporent également des composantes tridimensionnelles. Réalisés en cartons pliés et assemblés, des centaines

de modules se combinent pour former des structures précaires et instables. L'univers bidimensionnel de l'affiche dialogue ainsi avec des structures éphémères employées comme métaphore des palissades urbaines.

À partir de 2012, certains éléments seront réutilisés d'une installation à l'autre. Le duo est stimulé par ce processus qui permet aux matériaux d'évoluer et de se transformer en fonction du contexte, des idées et de sa dégradation. C'est également à partir de cette période qu'il réalise des projets éphémères dans l'espace public. Par exemple, dans l'œuvre *Pour avancer en arrière* (2012), les artistes recouvrent un immeuble désaffecté de Saint-Jean-sur-Richelieu, laissant l'intervention se dégrader pendant 18 mois, jusqu'à la démolition du bâtiment.



Figure 6.7 Chloe Lum et Yannick Desranleau, *Looming* (2013); *Rome* (2016)

Avec *Looming* (2013) et *This peculiar bias will nonetheless set up a vast field for the unforeseen* (2013), leur pratique devient plus performative et sculpturale. Bien qu'il y ait toujours des papiers qui tapissent les murs, ils prennent ici des proportions monumentales et envahissent l'espace. Les impressions d'aplats de couleurs et de motifs optiques colorés sont assemblées pour former d'immenses feuilles qui sont pliées, froissées, déchirées, accumulées. Des structures, réalisées principalement avec des matériaux et des objets hétéroclites, sont ajoutées pour soutenir cette accumulation de matière. De nouveaux éléments et matériaux sont également intégrés aux installations : volumes en mousse, toiles de polymère, cordes industrielles,

meubles récupérés, etc. Ces éléments viennent enrichir le vocabulaire des œuvres tout en développant l'aspect narratif du travail, un peu comme si le duo mettait en place une scène pour de nouvelles actions à venir.

À partir de 2015, on assiste à un changement majeur dans la pratique de Lum et Desranleau : l'introduction de la performance dans les installations. Bien que la performativité ait été présente depuis le début de leurs parcours, ils estimaient important de développer davantage cet aspect. À la suite d'une résidence, ils ont invité de nouveaux collaborateurs, danseurs et performeurs, notamment Sarah Wendt¹⁶⁰ et le collectif BodyCartography Project¹⁶¹, pour interagir avec les éléments de leurs installations. Cette stratégie avait pour objectif de provoquer l'imprévisible, en l'occurrence, le geste de l'autre. Par exemple, dans *Rome* (2015)¹⁶², une installation se présentant comme une scène, la mise en mouvement d'éléments manipulables cohabite avec des documents vidéos d'actions antérieures. Les gestes des performeurs sont souvent incertains et précaires. D'immenses surfaces de papier sérigraphié et d'autres composantes plus ou moins flexibles sont soulevées, déplacées, froissées, provoquant des bruits qui nous rappellent l'atelier ou l'œuvre en train de se faire. Comme une métanarration de la création, l'œuvre se transforme et évolue jusqu'à disparaître.

Récemment, l'imprimé est devenu moins important dans la pratique de Lum et Desranleau. La sérigraphie a été remplacée par l'impression numérique et l'utilisation d'autres matières colorées flexibles. L'apport de l'imprimé reste cependant visible

¹⁶⁰ Sarah Wendt est une artiste multidisciplinaire. Son travail prend la forme de collaborations kinesthésiques impliquant la chorégraphie, la performance, l'installation et la sculpture.

¹⁶¹ Le projet BodyCartography a pour mission d'engager la matérialité vitale du corps pour créer des performances qui réinstaurent un engouement pour l'incarnation, la relation et la présence. <http://bodycartography.org>

¹⁶² La vidéo de la performance est accessible sur <http://lum-desranleau.com/projects/rome/>

dans l'utilisation du multiple et dans d'autres aspects esthétiques et conceptuels de leur travail.

6.8 Leslie Mutchler : l'espace communautaire de l'imprimé

Leslie Mutchler¹⁶³ est une artiste états-unienne originaire de l'Ohio. Elle est également professeure à l'Université du Texas à Austin, où elle dirige le AAH Core Program¹⁶⁴ au département d'art et d'histoire de l'art. Ses projets les plus récents sont expérimentaux. Ils examinent les fonctions de l'imprimé et l'utilisation du savoir-faire manuel dans les dispositifs participatifs. Elle collabore également sur plusieurs projets avec Jason Urban sous le nom de JULM Studios¹⁶⁵.

Mutchler a étudié en journalisme et en design avant de faire des études de deuxième cycle en art. Bien qu'elle ait suivi peu de cours en arts d'impression, elle dit être tombée en amour avec les aspects techniques, le processus et la matérialité de l'imprimé et confie que, dans les ateliers d'impression, elle se sent un peu comme à la maison à cause de l'esprit de communauté qui en marque les lieux. C'est notamment son passage en arts imprimés qui l'a menée vers l'espace communautaire. L'artiste n'est cependant pas une fervente de la technique. Elle croit d'ailleurs que c'est parce qu'elle a « peu de connaissances du métier » qu'elle n'accorde pas d'importance aux conventions et à la conservation de l'imprimé. Il faut préciser qu'elle n'a jamais été intéressée par la création d'images. Dans son travail, elle utilise principalement l'imprimé pour son principe de multiplicité ainsi que pour ses possibilités

¹⁶³ www.lesliemutchler.com

¹⁶⁴ Programme d'un an destiné aux étudiants de premier cycle, qui permet aux artistes, designers, historiens de l'art et enseignants en formation de réseauter.

¹⁶⁵ <https://www.instagram.com/julmstudios/>

d'expansions et de contractions. Pour elle, « les arts imprimés n'ont jamais été à propos de la réalisation d'image, mais plutôt à propos de la création de multiples »¹⁶⁶.

Mutchler cultive un grand intérêt pour la pédagogie, ce qui explique en partie pourquoi sa pratique se fonde sur le lien entre l'enseignement, la recherche et la création. Elle commence toujours ses projets par une recherche théorique qui se développe par la suite à travers plusieurs manifestations. Le but de sa pratique est principalement de proposer des « opportunités d'explorations tactiles » qui « engagent le plus de personnes possible »¹⁶⁷. Ces projets installatifs sont non seulement participatifs, mais ils sont également produits en collaboration avec des étudiants ou d'autres créateurs dans le cadre de résidences ou de stages. Mutchler n'a donc pas d'atelier d'impression pour se consacrer à son travail.

Depuis quelques années, les œuvres de Mutchler prennent la forme d'ateliers préfabriqués démontables où le spectateur est invité à interagir avec des matériaux imprimés. Cette idée provient d'une recherche sur les modes de production et de distribution des biens matériels qu'elle a entrepris avec l'œuvre *Geometry of labor* (2011). L'œuvre explore les enjeux du travail à travers la construction de simples objets en carton, un matériau communément associé à l'accumulation d'objets, par exemple en relation au transport de marchandises ou au déménagement de biens personnels. Ce projet constitue l'aboutissement d'un travail de production répétitif et fastidieux. Plusieurs centaines d'impressions de bois gravé ont été coupées, marquées et pliées en volumes tridimensionnels. Les feuilles de carton ondulé ont également été transformées en meubles fonctionnels et en système d'affichage. L'artiste utilise principalement l'imprimé pour cette possibilité de produire « beaucoup d'un même objet »¹⁶⁸. Cet intérêt est présent chez plusieurs artistes en installation imprimée, chez

¹⁶⁶ Source : entrevue réalisée le 5 février 2015 dans le cadre de la recherche documentaire de la thèse.

¹⁶⁷ Source : entrevue réalisée le 5 février 2015 dans le cadre de la recherche documentaire de la thèse.

¹⁶⁸ Source : entrevue réalisée le 5 février 2015 dans le cadre de la recherche documentaire de la thèse.

qui le travail de répétition s'avère fondamental dans l'accumulation des multiples éléments constituant l'œuvre.



Figure 6.8 Leslie Mutchler, *TrendFACTORY* (2012); *WorkLAB satellites* (2014)

La première participation active du spectateur est apparue dans la pratique de Mutchler avec le projet *TrendFACTORY* (2012), « une installation participative qui utilise le modèle de la manufacture pour explorer les problématiques reliant la physicalité du travail manuel en communauté et la multiplication des mêmes dans l'espace virtuel »¹⁶⁹. Le lieu d'exposition est transformé en espace de travail. Les spectateurs sont invités à construire un « artéfact culturel non fonctionnel » en utilisant les instructions et les outils disponibles sur place. Les objets ainsi créés sont ensuite photographiés et les images sont téléchargées sur une plateforme de partage en ligne à l'aide d'un téléphone intelligent. Ils sont ensuite catalogués sur cette base de données, qui peut être consultée par les prochains participants. Avec ce projet, l'artiste souhaite mettre en place un sentiment de communauté par le partage d'une expérience de travail manuel et de sa propagation dans les espaces physiques et virtuels.

Dans *WorkLAB Satellites* (2014), Mutchler poursuit sa recherche sur les dispositifs participatifs. Ce projet autoréflexif est à la fois œuvre d'art, environnement et activité de médiation. Il se présente comme un espace d'atelier modulaire qui propose aux

¹⁶⁹ <http://www.arprim.org/programmation/2012-2013/240-leslie-mutchler-trendfactory-mtl.html>

spectateurs de tous âges une variété d'activités pratiques. Le projet est en fait une œuvre d'art qui permet aux visiteurs de faire de l'art. Inspiré de « l'effet IKEA », il suppose que la compréhension se produit non seulement en regardant, mais en faisant. « Ce projet permet de donner une expérience créative à des non-artistes et aux artistes de faire une recherche sur la création »¹⁷⁰.

La notion d'expérience communautaire est centrale dans sa pratique. Avec les actions manuelles des visiteurs, de l'artiste et de ses collaborateurs, l'imprimé devient un matériau organique qui se transforme et s'accumule. Il n'est pas précieux. Il est éphémère. Il se recycle. Pour Mutchler, l'imprimé est un « médium démocratique ». Elle croit qu'avec « un peu d'aide, tout le monde peut réaliser des impressions »¹⁷¹.

6.9 Retour sur les approches

Après avoir traversé les différents thèmes de discussion avec les neuf artistes, il est maintenant possible de relever des similitudes et des différences entre les approches. D'abord, on remarque que les artistes ont des parcours diversifiés : formation en arts visuels ou dans des disciplines connexes; pratique de création antérieure en musique ou en design graphique; intérêts marqués pour d'autres champs de connaissances (histoire, littérature, théâtre, architecture, ingénierie, design, etc.). L'imprimé apparaît souvent tôt dans leur parcours. Il est présent dans leur milieu de travail (chez Mitchell), de création musicale (chez Pétrin, Lum et Desranleau), ou de formation. Une majorité des artistes ont fait l'apprentissage d'une ou de plusieurs techniques d'impression durant leurs études, cependant certains d'entre eux, comme Pétrin, Lum et Mutchler, sont plutôt autodidactes et se sont formés au contact d'autres artistes ou imprimeurs. Pour plusieurs, les universités et les ateliers d'impression collectifs sont des lieux importants pour la transmission des savoir-faire techniques, qui se

¹⁷⁰ <http://www.lesliemutchler.com/WorkLAB-Satellites>

¹⁷¹ Source : entrevue réalisée le 5 février 2015 dans la cadre de la recherche documentaire de la thèse.

développent au contact de professeurs, de maîtres imprimeurs ou d'une communauté d'artistes par un système organique de compagnonnage. Au Québec, des artistes comme Simon Bossé, Henriette Valium et Julie Doucet, issus du milieu de la bande dessinée et du zine, ont influencé et soutenu plusieurs artistes pour le perfectionnement de la sérigraphie.

Bien que la majorité des artistes aient développé un travail de l'image imprimée à un moment de leur parcours (estampes, affiches, livres d'artistes, zines), ils ne souhaitent pas être associés à une pratique de l'estampe, dont la communauté est, selon eux, trop repliée sur elle-même. L'estampe est souvent mal perçue en art actuel, elle est principalement associée à la production d'œuvres afférentes commerciales ou à un type de travail qui utilise des procédés traditionnels dépassés. Pour une majorité d'artistes utilisant l'imprimé, la distinction entre les disciplines et les genres n'est plus ce qui doit définir les pratiques. Or, lorsque les artistes travaillent avec l'imprimé de manière récurrente, on leur réclame souvent de se justifier ou de prendre position. C'est pourquoi les questions sur leur positionnement par rapport aux arts d'impression semblent avoir provoqué un malaise chez certains d'entre eux. De plus, les artistes interrogés semblent être peu inspirés par l'art en général, préférant des références issues de la culture populaire, de la contre-culture, du design, etc. La plupart se trouvent dans un double écart, entre les pratiques imprimées et les pratiques de l'espace, entre les pratiques graphiques et les pratiques en art actuel. Ce phénomène peut révéler une réaction d'exclusion en lien avec les principaux courants de l'art actuel, mais il peut aussi démontrer le développement de filiations ou d'intérêts qui ont évolué en marge de ce milieu et dans un rapport particulier avec la matière et les processus imprimés. Je dois préciser que je ne crois pas que les arts imprimés se situent en périphérie des arts actuels. Cependant, je dois souligner que l'appellation « arts imprimés » fait référence à plusieurs types de pratiques en arts visuels, en design graphique, en éditions, etc. Dans ce contexte, il est primordial de positionner l'imprimé dans un rapport transdisciplinaire. Avant d'être un médium en

arts visuels, l'imprimé est un média qui traverse les disciplines plutôt qu'il ne les segmente.

Les artistes interrogés partagent cette idée selon laquelle l'imprimé n'est pas du domaine exclusif de l'estampe. Ils l'utilisent principalement parce qu'il fait référence au média imprimé et aux différents mondes des images (communication, information, publicité, etc.). L'imprimé a des potentialités narratives, documentaires et décoratives. Il possède également une matérialité émergeant d'un processus complexe de conceptualisation et de production en plusieurs étapes. Ce processus marque le travail des artistes de différentes manières. Chez Urban et Mutchler, il s'inscrit dans une relation particulière à l'atelier, qui devient un lieu de travail collaboratif où la création se développe à travers des gestes simples et répétitifs qui s'enchaînent. Pour Pétrin et Mitchell, ce processus est caractérisé par l'intensité du travail physique et le dépassement du corps dans la surproduction d'éléments multiples. Pour Lum et Desranleau, il est un processus mécanique de réalisation qui repense la production artistique en relation à la production industrielle et artisanale. Chez Wylie et Hague, ce processus se présente plutôt comme un repositionnement des principes de collage et de bricolage, qui se développent en interrelation avec des savoir-faire demandant la maîtrise d'une technique spécifique. Chez Urban et Tremblay-Tardif, il est également marqué par le respect et la maîtrise d'un savoir-faire où les méthodes de travail participent conceptuellement à l'élaboration du projet de création.

Ce rapport aux processus de conceptualisation et de production influence également les principes formels explorés par les artistes. Tout d'abord, ils ont tous une réflexion particulière sur la fabrication de l'image ou sur ses fonctions : chez Urban, l'image est fragmentée; chez Wylie et Pétrin, elle est décontextualisée; chez Tremblay-Tardif, elle devient une information visuelle; chez Hague, l'image est avant tout narrative et relève du récit; chez Mitchell, Mutchler, Lum et Desranleau, elle devient un motif ou un matériau qui se transforme.

Ensuite, le rapport aux images ou aux matériaux imprimés se déploie par différentes stratégies et dispositifs. Les artistes créent des systèmes formels, plus ou moins complexes, qui développent des enjeux esthétiques variés. Les notions d'inachèvement et d'éphémérité sont communes à plusieurs artistes qui s'engagent dans la réalisation de projets à long terme ou qui évoluent par phases ou itérations. Par exemple, chez Tremblay-Tardif et Mitchell, les projets s'échelonnent sur plusieurs années et prennent différentes configurations; chez Lum et Desranleau, ces principes se traduisent plutôt par une réflexion sur la performativité de l'imprimé et sur la notion d'entropie matérielle; chez Urban, Wylie, Pétrin et Hague, c'est plutôt dans le rapport au faire que ces principes se développent. Il faut également mentionner la fréquente utilisation du trompe-l'œil, notamment chez Urban et Pétrin, qui est une stratégie très présente dans les pratiques qui interrogent la relation entre l'image et l'espace. Chez Mutchler, l'élaboration de systèmes formels s'éloigne cependant du domaine de l'image et mène plutôt à la mise en place d'un dispositif favorisant la participation et l'émancipation du spectateur en écho à l'espace communautaire de l'atelier d'impression.

Les artistes ont également des inspirations variées, souvent en dehors du champ des arts visuels : l'architecture et l'urbanisme (Pétrin, Tremblay-Tardif, Lum, Desranleau), l'ingénierie et le design industriel (Urban, Mitchell, Mutchler), le design graphique (Urban, Wylie), la littérature et le théâtre (Mitchell, Hague), la performance musicale (Pétrin, Mitchell, Lum, Desranleau), le décoratif et le kitch (Wylie, Pétrin, Hague). Cependant, certains artistes ont évoqué des références artistiques importantes. Par exemple, chez Tremblay-Tardif, Urban et Mutchler, l'art conceptuel semble être une référence permettant de repenser l'utilisation de l'imprimé dans son rapport au dispositif. Dans l'art conceptuel, l'imprimé dépasse la forme de l'image : il est signe, texte, livre, affiche, pamphlet, etc. Pour Wylie et Hague, Nancy Spero se présente comme une référence fondamentale. Non seulement cette artiste est très importante pour le développement de l'installation imprimée,

mais elle est également l'une des premières femmes artistes à développer ce type de pratique à la fin des années 1980. Son approche féministe et humaniste a marqué plusieurs femmes artistes, principalement en raison de l'utilisation qu'elle fait de la répétition d'images dans des dispositifs installatifs pour aborder les notions d'identité et de pouvoir. D'autres artistes ont également été nommés lors des entrevues, notamment Pierre Ayot pour son utilisation du trompe-l'œil, Virgil Marti pour le développement d'installations murales et Ciara Phillips pour son utilisation des signes graphiques et son engagement dans des projets participatifs.

Au regard de l'installation imprimée, les entrevues avec les artistes ont contribué à nommer des principes et des enjeux fondamentaux pour ma pratique. Tout d'abord, comprendre mon rapport avec l'atelier et le travail d'impression m'apparaît essentiel, notamment pour saisir les fondements de ma démarche de création. Je comprends la relation particulière qu'entretient Urban avec l'atelier d'impression. Ce lieu de production artistique me rappelle différents lieux de travail manuel fréquentés par plusieurs membres de ma famille. Je partage son rapport particulier au travail et ses questionnements sur l'impact de la technologie dans nos vies. Dans ma pratique, j'expérimente différents procédés de production et modes perceptifs afin de comprendre l'influence des outils et des médias sur la perception et le comportement humain. Avec Wylie, je partage la réflexion selon laquelle l'apprentissage des techniques d'impression a grandement contribué au développement du principe de répétition qui est primordial dans ma pratique. Dans nos œuvres respectives, les dispositifs installatifs se développent par une mise en valeur du travail de répétition, qui renvoie aux principes de croissance matérielle dans la nature. Par la répétition de motifs, j'interroge la façon dont la nature et les paysages sont représentés dans nos sociétés.

Ensuite, je soulignerai certaines réflexions importantes sur le processus de production. Je comprends l'importance du savoir-faire et de l'organisation dans la

pratique de Tremblay-Tardif. Les procédés et les méthodes de travail qui découlent des arts d'impression influencent également mon rapport à la création. Le processus mécanique de la production imprimée ne demande pas de prendre des décisions à chaque geste, mais ils supposent un travail de conceptualisation et de planification important. Cette automatisation de la production peut paraître contraignante, mais elle permet d'envisager beaucoup de potentialités de réalisation. Chaque étape du processus de production peut mener à développer l'œuvre de différentes manières : par exemple, par l'exploration de rendus matériels (couleurs, matières, formes), de stratégies de production (multiple, série, combinatoire, variation) et dispositifs variés découverts à différents moments de la création.

Tout comme Mitchell, j'aime mettre mon corps à l'épreuve dans une production intensive. Le processus d'impression et les étapes de préparation participent à l'esthétique de la production qui est mise en place dans les installations. Dans ce contexte, l'imprimé devient un matériau qui permet de produire une expérience simultanée de la surface et de l'espace. Ce lien qui se développe entre la surface et l'espace est aussi présent dans la pratique de Pétrin. Ses intérêts pour l'intensité de la production sérigraphique et pour l'ornementation architecturale sont également présents dans ma pratique. Par la mise en place de dispositifs, je cherche à comprendre comment l'abondance des motifs imprimés transforme l'expérience des lieux, et comment cette expérience de l'espace engage physiquement le spectateur.

Finalement, les entrevues avec les artistes ont permis de cerner certains fondements dans mon rapport au dispositif de mise en espace. Avec Hague, je partage la fascination pour la résolution de problèmes matériels. Tout comme elle, ma pratique s'élabore à partir du potentiel inachevé de l'œuvre et de ses variations. Je développe souvent plusieurs idées à la fois. Mon attention se dirige d'un objet à l'autre, d'un médium à l'autre, d'une activité à l'autre en alternant différents gestes. Dans mon travail, le papier est un matériau malléable et polyvalent qui est constamment

transformé par l'imprimé. Pour Lum et Desranleau, la sérigraphie est également une manière de transformer le papier en lui ajoutant des couleurs et des motifs. Les traces hasardeuses de l'impression permettent notamment de réfléchir sur l'entropie matérielle. Dans mes installations, cette idée se traduit par la mise en place de dispositifs qui intègrent les traces du processus et l'usure de l'œuvre au fil des expositions. Cette approche processuelle permet aux installations d'évoluer en fonction du contexte et du processus de sa transformation. Chez Mutchler, cet aspect processuel suppose que l'imprimé touche davantage au multiple qu'à l'image. La multiplicité ouvre sur des potentialités d'expansion et de contraction qui, dans son travail, mènent à des explorations tactiles qui engagent le plus de personnes possible. Cette idée est également importante dans mon rapport au dispositif installatif, principalement par la construction et l'accumulation d'objets simples résultant d'un travail de production répétitif et imposant qui engagent le spectateur physiquement et mentalement.

Ces entretiens avec les artistes m'ont permis de comprendre différentes approches de l'installation imprimée en relevant les aspects importants de leur pratique. Ce chapitre souligne des principes formels et des enjeux esthétiques incontournables dans les pratiques actuelles de l'installation imprimée. Certains des aspects présentés ont été développés précédemment, par exemple les principes de répétition et de multiplicité, l'appropriation des procédés industriels et commerciaux ainsi que la matérialité et la perception de l'imprimé dans un environnement. D'autres aspects ouvrent de nouvelles pistes de réflexion : le rôle de l'atelier d'impression, l'importance du processus de production dans la réflexion, la relation physique et matérielle qu'entretiennent les artistes avec l'imprimé, l'apport de l'espace communautaire à l'imprimé. En somme, ce chapitre se présente comme une articulation entre les éléments théoriques abordés dans les précédents chapitres et le développement pratique de la recherche qui sera analysé dans les deux prochains chapitres.

TROISIÈME PARTIE

LE LABORATOIRE SPATIAL

CHAPITRE VII

LES EXPLORATIONS MATRICIELLES

L'expérience, comme la respiration, est une série d'inspirations et d'expirations : elles sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes pendant lesquelles une phase cesse et la suivante, inchoative, est en préparation. (Dewey, 1934/2010, p.113)

Ce chapitre décrira la première phase de création de la recherche. Il inclut des descriptions des premières explorations en atelier ainsi que des explorations de mises en espace d'installation réalisées entre 2010 et 2016. Cette première phase de création réfère à l'idée de matrice. La matrice est biologiquement le milieu où les choses prennent forme. Du point de vue technique (impression, moulage, production industrielle), elle constitue le modèle (moule ou empreinte) qui permet la reproduction d'une image ou d'un objet. Dans certaines de mes installations, la matrice réfère également au mode de construction mathématique ou informatique d'une image ou d'un tableau, formés à partir de deux types d'entrées (lignes et colonnes). C'est le principe matriciel qui est à l'origine de mes premières installations.

Tout d'abord, je présenterai mon approche de l'installation imprimée, qui est basée sur la prolifération et sur la mise en place de structures et de systèmes modulaires. Par la suite, je décrirai le processus d'inventaire des formes et des gestes à l'origine de la présente recherche, première période de création constituant un moment clé où certains concepts et enjeux n'étaient pas encore nommés. Au fil du texte, je présenterai ces explorations comme un moment de spéculation et d'ouverture aux potentialités qui a favorisé le développement de la sérialité et de la séquentialité dans

mes installations. Ce processus d'inventaire avait notamment pour objectif de développer un vocabulaire formel afin de découvrir de nouvelles potentialités matérielles et de valider ou invalider certaines intentions de création.

Ensuite, j'aborderai la façon dont les configurations et les reconfigurations d'installations, s'étant déroulées en parallèle avec mon projet doctoral, ont contribué à l'évolution de ma recherche. Plusieurs expositions étaient prévues pour mes installations *La débâcle* (2010-2016), *Terraformation* (2011-2015), *La chambre matricielle 1* (2011-2014), *La chambre matricielle 2* (2012-2015) et *Papier fiction* (2011-2016). D'autres projets professionnels sont également venus s'ajouter à ce calendrier de diffusion dont deux projets de cocréation, *Jardin de papier* (2014) et *Structures cristalloïdes* (2015), ainsi que des événements de médiations et d'expositions en entreprises. Ces expériences m'ont permis de développer certains aspects fondamentaux de la recherche, dont l'exploration de dispositifs, de nouvelles stratégies de production et d'interaction avec le public. Je présenterai les principales installations réalisées, leur contexte de production et de diffusion, les dispositifs explorés ainsi que les constatations pratiques et critiques qui en découlent. Ce travail d'exploration s'est révélé essentiel pour l'évolution de ma recherche et il a été réalisé en fonction des opportunités de diffusion nécessaires à ces expérimentations.

Au regard du déroulement des explorations, des projets d'exposition et de la réalisation de l'installation principale, il est important de souligner que les périodes de création ne se sont pas produites de manière chronologique, mais se sont plutôt entrecroisées au fil de la recherche et de la pratique. Les phases de recherche documentaire, d'entretiens, d'expérimentations, de production et de diffusion se sont développées organiquement tout au long de la recherche. Ces phases ont également été alimentées par l'enseignement de cours universitaires et la réalisation de plusieurs présentations publiques.

7.1 La prolifération modulaire

Je suis de retour à l'atelier. Je fais des tests, j'expérimente des possibles. Je reconfigure les potentialités des procédés, des matériaux, des formes et des espaces. Ma pratique s'inspire de petites choses bricolées et accumulées : boules de papier froissé, « quatre coins »¹⁷² en papier plié, carrés de carton emballés, etc. À partir de ces éléments que je nomme « modules », je produis des structures et des systèmes.

Les modules sont simples à réaliser. Ils sont habituellement produits par une suite de gestes variés qui seront ensuite répétés. Les modules n'ont pas de signification particulière. Ce sont des unités qui évoquent un sens dans leur organisation, en lien au contexte de l'installation. À titre d'exemple, un même ensemble de modules peut, selon son agencement, prendre la forme d'un amas compact évoquant une montagne, d'une accumulation organisée d'éléments s'apparentant à une planification urbaine ou encore d'une prolifération plus fragmentée rappelant la dissémination de bactéries ou de moisissures.

Les structures et les systèmes sont des modes d'organisation des modules et participent à la construction de l'installation. Le système est un ensemble d'éléments dont les interactions sont déterminées par des principes ou des règles. Il peut être ouvert (en interaction avec son environnement) ou fermé (isolé de son environnement). Le système rassemble des éléments disjoints à l'aide d'un principe actif, par exemple la prolifération ou la contraction. La structure, quant à elle, est un assemblage d'éléments qui sont reliés ou interagissent entre eux dans le but de former un système. Elle est composée d'éléments qui s'équilibrent pour garder l'intégrité de l'agencement formel : la structure est généralement un système fermé et autonome. Elle assure l'unité, la cohérence. Actuellement, dans ma pratique, je cherche plutôt à

¹⁷² Le « quatre coins » est le pliage qui est à l'origine du module de base de plusieurs de mes premières installations imprimées. Au Québec, il est communément appelé « coin coin » en référence au bec d'un canard.

créer des systèmes ouverts que des structures fermées, afin d'inclure le spectateur dans la dynamique de l'œuvre. Habituellement, ces modes d'organisation sont déterminés à partir de modèles conçus en atelier et d'expériences de mises en espace fragmentées. Cette méthode conjuguant planification et improvisation permet d'explorer plusieurs variantes et possibilités à partir d'un même matériau, d'une même forme, d'une même idée.

Selon Krauss (1997a, p.276), l'œuvre modulaire serait dépourvue « de tout ordre interne stable » et peut donc être « continuellement réarrangée ». Les modules possèdent la propriété d'être déplaçables d'une position, d'un contexte à un autre. De plus, la modularité implique un travail de multiplication et de répétition qui porte sur la variation et la production d'œuvres « à réplique » ou d'« œuvres plurielles », qui peuvent exister en plusieurs états ou versions (Genette, 2010). L'œuvre modulaire se constitue de tout ce qui la précède et de tout ce qui la suit. Elle résulte de l'ensemble des processus, des matériaux et des actions qui la composent. Dans cette perspective, l'installation modulaire est un cycle ouvert de création, de production et de médiation, car même si les modules restent les mêmes, l'expérience esthétique évolue en fonction du contexte et de l'emplacement. On peut donc supposer que l'expérience de l'installation modulaire ne peut exister qu'au présent et qu'elle peut basculer à tout moment.

Dans ma pratique, l'installation modulaire se présente d'abord comme un laboratoire spatial. Au départ, l'œuvre n'existe pas. Il n'y a que des morceaux isolés qui s'accumulent dans l'atelier. C'est au moment de la mise en espace que les qualités spécifiques des emplacements (atelier, galerie ou autres lieux d'exposition) exercent une influence sur l'agencement des éléments. L'installation se constitue précisément en fonction de sa modularité. Elle ne modifie pas seulement l'espace, elle fabrique « des moments d'espace » (Cauquelin, 2002, p.75) où les sensations physiques et

visuelles nous amènent à franchir un seuil entre la réalité matérielle et l'expérience esthétique de l'œuvre.

Ma pratique de l'installation se veut à la fois processuelle et *in situ*. Ces deux méthodes artistiques se trouvent aux fondements de mon approche. Dans mon travail, je m'intéresse principalement aux processus liés à la collecte, à la transformation, à la fabrication, à l'assemblage et à la dégradation de matériaux non nobles issus du quotidien, par exemple du papier imprimé, du carton, du matériel de bricolage ou d'emballage, des articles de bureau. Les gestes et les procédures au cœur du travail d'atelier sont la principale source d'inspiration et de motivation dans la réalisation de mes installations. Ensuite, le rapport à l'espace vient donner forme à ces expériences. Que je sois dans l'atelier, dans une galerie ou dans d'autres lieux, je m'inspire des contraintes architecturales (fenêtres, colonnes, plancher, éclairage, etc.) et du contexte de réalisation (lieu géographique, temporalité, public, etc.) pour développer mes installations. Cependant, la nature modulaire de mes œuvres et le temps de production nécessaire à la réalisation des différents éléments de l'installation m'amènent à avoir une conception singulière de l'*in situ*. Habituellement, mes installations ne sont pas conçues directement en lien avec un lieu en particulier, mais plutôt avec des situations architecturales plus neutres (coin, mur, plancher, plafond, vitrine, etc.). En général, je crée mes œuvres de manière autonome. Elles s'adaptent ensuite à différents contextes en fonction des opportunités de diffusion. Ce qui m'intéresse, c'est la flexibilité que permet la modularité dans la mise en espace.

Le travail de l'installation me permet de traduire en geste et en situation les évolutions d'un rapport au monde qui est « à réinventer sans cesse » (Descendre, 2010, p.26). Des premiers moments dans l'atelier jusqu'aux mutations qui suivront dans les lieux d'exposition, l'installation se développe à travers différentes phases. Ce processus est ancré dans le présent et il demande une attention constante afin de percevoir les différents états de l'œuvre. La documentation a une place importante

dans cette approche de la création. Photographies, dessins, esquisses, plans, prototypes, modèles, vidéos sont autant de moyens utilisés pour enregistrer les processus de création, de production et de diffusion des installations. Je considère ces images et ces artefacts comme de multiples moments d'espace qui me permettent de garder une trace de l'évolution de l'œuvre. Ces éléments peuvent également devenir le point de départ de nouveaux cycles de création. Ainsi, l'installation, comme tous ses éléments constitutifs ou afférents, n'est plus rattachée à la réalité de l'objet unique, mais à celle du multiple.

Afin de garder une trace chronologique de ce récit matériel, la documentation du processus est publiée et archivée sur mon blogue de recherche : *Le cahier virtuel*¹⁷³. La création s'élabore dans une circulation entre l'espace de conception/production (atelier), l'espace de diffusion (exposition) et l'espace de distanciation critique (blogue). Chaque espace participe à un moment de l'œuvre. Dans ce contexte, *Le cahier virtuel* se présente comme un outil nécessaire dans ma pratique. À travers de constants allers-retours, il permet de prendre de la distance, il entraîne des passages entre l'atelier et l'exposition, entre le créateur et le public. Cet espace-temps où se développent simultanément la création et la réflexion me permet d'être à la fois « activateur » et « observateur » de ma propre pratique.

7.2 Inventaire d'atelier : une expérience heuristique

Ma réflexion pour ce projet de recherche-crédation s'est amorcé lors d'une résidence à Sagamie¹⁷⁴, un centre d'artiste dédié aux pratiques de l'image, où j'ai imprimé une série de photographies provenant de la documentation de certaines explorations antérieures à mon projet doctoral. Lors de cette résidence, j'ai aussi réalisé de

¹⁷³ *Le cahier virtuel*, archives de 2007 à 2015 : <http://blogaadb.blogspot.ca/>. La nouvelle version se trouve sur mon site internet : <http://www.aadb.space/blog/>

¹⁷⁴ Situé à Alma, Sagamie est un centre de recherche, de création et de production en art actuel dont le champ de pratique est lié aux enjeux de l'image contemporaine. <http://centresagamie.blogspot.com/>

nouvelles images à partir de numérisations en haute résolution de différentes formes de papiers imprimés, pliés et froissés. Ces images s'apparentaient à des motifs microscopiques ou macroscopiques d'organismes biologiques en prolifération. La texture imprimée sur le papier créait une ambiguïté entre la bidimensionnalité des motifs et la tridimensionnalité des formes. Lors de cette résidence, j'ai constaté des similitudes entre la première et la deuxième série d'images, notamment la manière dont les éléments se disséminaient dans l'espace de l'image.

Peu de temps après cette résidence, j'ai participé à un atelier de création avec l'artiste Monika Grzymala¹⁷⁵ dans lequel j'ai exploré des mises en espace s'inspirant du dessin spatial. Lors de cet atelier, j'ai entrepris des assemblages de papiers texturés et de ruban à masquer. Le but de cet atelier était d'investir l'espace avec des matériaux simples en travaillant avec l'espace négatif. Le résultat ne fut pas concluant d'un point de vue formel, cependant j'ai découvert de nouvelles manières de concevoir des assemblages et d'investir l'espace. Ces deux expériences de création m'ont conduite à développer un inventaire des manifestations possibles de l'imprimé dans l'installation. Quel type de formes puis-je créer? Comment les types de supports (papier, textile, acétate, film, etc.) et les motifs influencent-ils la qualité des formes produites? Comment ces éléments peuvent-ils être mis en espace? À partir de quels principes?

Étant donné que le temps de production de mes installations s'échelonne habituellement sur plusieurs mois, voire plusieurs années, et que le contexte et l'objectif de cette recherche consistaient à réfléchir à de nouvelles matérialités et mises en espace, le principe d'inventaire m'est apparu comme le plus pertinent pour entreprendre la recherche. En concordance avec la séquentialité et la sérialité de mon

¹⁷⁵ Monika Grzymala est une artiste d'origine polonaise qui est spécialisée dans le dessin *in situ* en deux et en trois dimensions. Elle travaille principalement avec le ruban adhésif afin de créer des réseaux de lignes. Elle est venue animer un atelier de création pour les étudiants de deuxième et troisième cycle à l'Université Concordia en 2011.

approche, cette méthode a permis d'expérimenter différentes avenues et d'établir des listes¹⁷⁶ de potentialités avant la production d'un projet de plus grande envergure. Quatre listes ont été rédigées : inventaire de formes, de gestes et d'assemblages; inventaire de principes de mise en espace; inventaire de textures imprimées; inventaire d'expériences de mise en espace.



Figure 7.1 Explorations dans l'atelier : gestes, manipulations et formes (2011-2012)

Cette période d'exploration s'est échelonnée sur plusieurs séances de travail. Dans un premier temps, j'ai déterminé différents types de formes, de gestes et d'assemblages. Au départ, je m'intéressais à plusieurs matériaux (papiers, textiles, plastiques, etc.), mais j'ai opté pour les papiers et les matériaux souples ayant des qualités semblables à celles du papier (film, acétate). Pour ce premier inventaire, j'ai travaillé avec des matériaux neutres (sans texture) et des matériaux imprimés pour constater les effets des motifs sur des formes tridimensionnelles. L'impression en noir et blanc a été utilisée pour faciliter l'observation de ces effets. Les modules réalisés lors de ce premier inventaire proviennent de différentes actions : couper, froisser, plier, attacher, agraffer, emballer, etc. Ces gestes ont produit deux types de formes : des formes organiques (par exemple, des boules de papier froissé) et des formes géométriques (par exemple, des volumes ou des figures de carton ou de papier). Des modes de construction ont été répertoriés pour chacune des formes. Ils se classent

¹⁷⁶ Les listes sont disponibles à l'annexe A.

principalement en deux catégories : les constructions organisées et les constructions aléatoires. Chaque forme avait cependant ses propres particularités matérielles. Certains modules étaient plus faciles à empiler, d'autres plus propices à des assemblages, à des suspensions ou à d'autres types d'accrochages. Différents agencements ont été produits : des concentrations, des dispersions, des débordements, des empilades, etc.

À la suite de ces constats, j'ai répertorié certaines mises en espace que ces formes rendaient possibles. Dans ce deuxième inventaire, l'idée de mise en espace dépasse les principes d'assemblage et considère les évocations narratives des modules comme étant l'un des aspects fondamentaux du travail. Les jeux de dimensions et d'échelles participeront à développer ces fictions matérielles. Une accumulation de modules superposés peut rappeler un monticule ou une montagne. Un amoncellement dans une pente peut évoquer une chute. Des éléments suspendus peuvent rappeler une nuée d'insectes, un nuage ou une averse. Les phénomènes naturels (climatiques, géologiques, biologiques) et humains (construction, organisation ainsi que gestion de l'espace et des ressources) sont les principales sources d'inspiration de ces mises en espace, par exemple, la formation d'un embâcle sur une rivière, l'explosion d'un volcan, la destruction d'une montagne par l'exploitation minière, etc. Cependant, certains phénomènes plus abstraits en lien avec la physique et les mathématiques ont également influencé la création, notamment le principe des fractales et les calculs stochastiques.

À cette étape de la recherche, j'ai produit un troisième inventaire. Je me suis intéressée davantage aux effets des textures imprimées sur les surfaces des modules. Mes explorations se sont développées au cours de la réalisation de modules sur lesquels étaient imprimés différents motifs noirs sur papier blanc, en xérogaphie. Dessins, lavis à l'encre, photographies et images générées par ordinateur ont été utilisés pour la réalisation de ces textures imprimées. Celles-ci peuvent être classées

en deux catégories : les textures organiques et les textures géométriques. Les textures organiques rassemblent soit des motifs tramés ou à haut contraste issus de fragments photographiques (détails de minéraux et de végétaux), soit des textures graphiques ou picturales (motifs de coups de pinceau, de grattage, de taches, de lignes, de petits points, etc.). Les textures géométriques sont composées de motifs schématiques, géométriques ou ornementaux comme des carreaux, des pixels, des agrandissements de trames, etc.

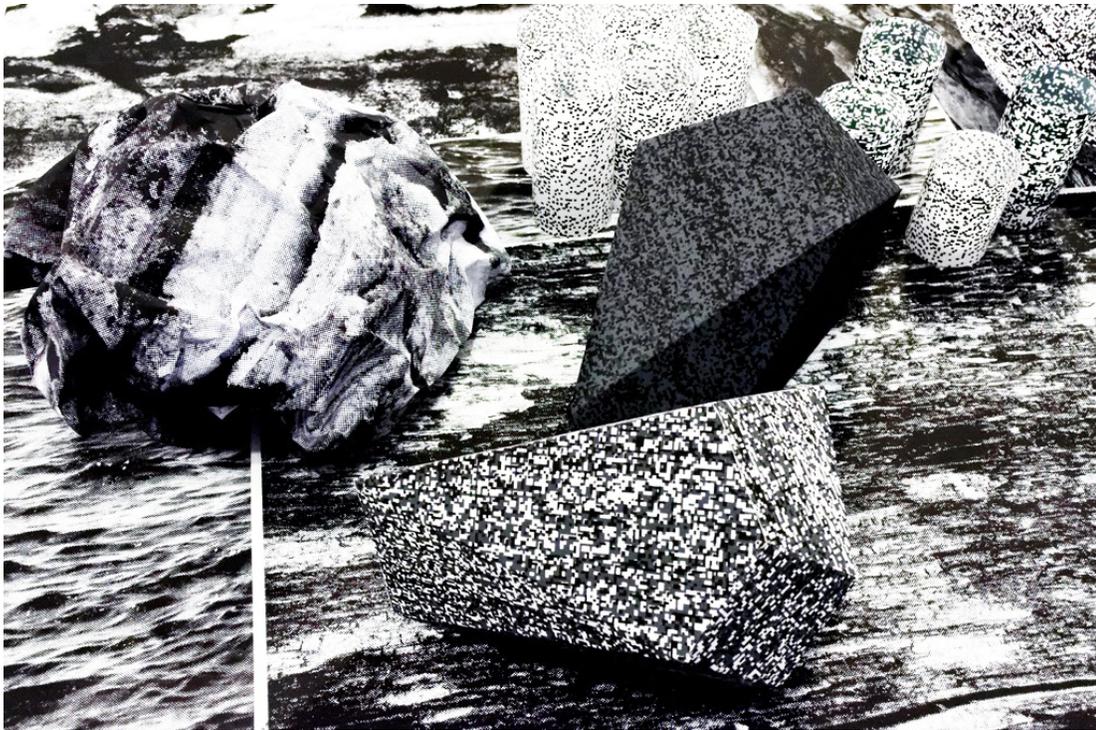


Figure 7.2 Explorations dans l'atelier : textures imprimées et volumes (2011-2014)

Ce troisième inventaire avait pour objectif d'explorer la relation entre les motifs bidimensionnels et les volumes tridimensionnels. Certains effets ou interactions amplifiaient la perception de l'espace ou de l'objet, par exemple, lorsque j'accentuais une forme ou que je donnais l'illusion d'une autre matière. En apposant une texture imprimée sur le papier, j'ai pu observer que les surfaces des modules perdent leur caractère uniforme et anonyme; elles se dotent alors d'un caractère matériel qui

anime l'espace par la « concentration » ou la « dispersion » des textures graphiques (Munari, 2014, p.21)¹⁷⁷. L'utilisation des textures imprimées s'apparente aux effets des marques graphiques dans un dessin. La densité des traits permet de mieux comprendre les surfaces et les espaces représentés, notamment dans la reproduction bidimensionnelle d'objets tridimensionnels. Par exemple, l'utilisation de hachures ou de points indique les zones d'ombre et reproduit le modelé d'un objet, de même l'utilisation de lignes droites, ondulées ou quadrillées peut indiquer la nature de la substance représentée. La texture permet ainsi de comprendre l'espace dessiné en affirmant ou en définissant des zones dans l'image par des traces graphiques. De même, la texture imprimée détermine les caractéristiques de certaines formes et contribue à structurer les agencements dans l'installation imprimée.

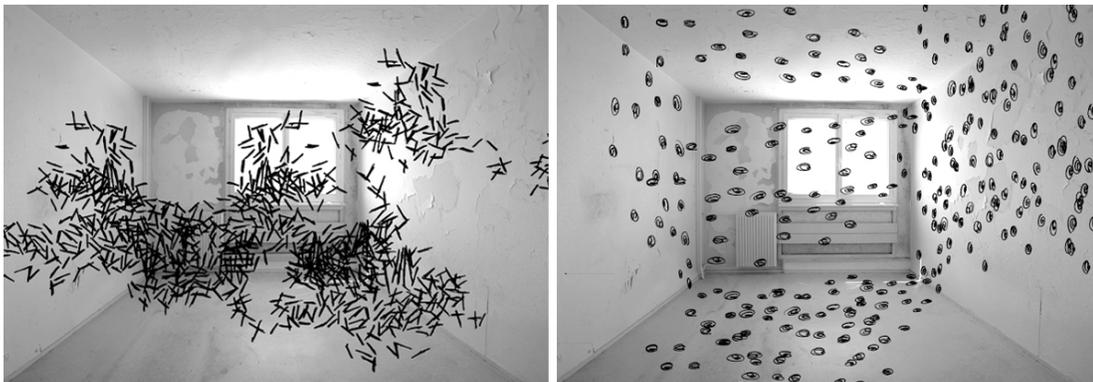


Figure 7.3 Esquisses de mises en espace (2012-2013)

Ces trois premiers inventaires ont permis de mettre à l'épreuve un vocabulaire formel varié et d'établir les bases de ma recherche en atelier. Ce travail m'a ensuite menée à la réalisation de modèles et d'esquisses. Celles-ci ne constituent pas des représentations d'installations à faire, mais plutôt des principes de configuration à explorer qui laissent place à la variation.

¹⁷⁷ Pour plus d'information sur les effets de la texturisation d'une surface, consulter le livre *Design et communication visuelle* de Bruno Munari (1907-1988). Ce designer et plasticien milanais est reconnu pour sa contribution à la recherche en communication visuelle. À travers ses créations, ses écrits et ses enseignements, il a exploré les effets de la texturisation des surfaces sur la modulation des espaces bidimensionnels.

Lors de ces expérimentations, je déplaçais les éléments au sol ou au mur jusqu'à ce qu'il y ait apparition d'une composition chaotique ou organisée. L'équilibre, le déséquilibre, le vide et le plein ont été expérimentés. Certains agencements de modules ont créé des systèmes. La concentration des éléments et des textures a produit des zones et des dynamiques dans ces systèmes. Les différents niveaux de visibilité de la texture (texture fine ou grossière, texture précise ou floue, etc.) ont produit des phénomènes visuels de dispersion et de condensation.



Figure 7.4 Explorations de mises en espace (2013-2014)

Ce travail a permis d'établir différentes pistes pour mes projets d'installations à venir :

- Explorer des zones organisées et des zones plus chaotiques
- Préserver des zones vides et explorer l'espace négatif
- Préserver des petits détails isolés du système pour dynamiser l'espace
- Travailler avec des dimensions différentes pour créer des jeux d'échelle
- Laisser des indices et des traces du montage pour laisser apparaître le processus et les gestes à l'origine de l'installation
- Développer des dispositifs de structures murales modulables
- Développer des dispositifs de suspension évolutifs
- Créer des configurations différentes avec les mêmes modules : dispersion, condensation, chute, etc.

- Intégrer d'autres objets et éléments à l'installation pour créer un dialogue entre la réalité de la texture graphique et celle d'autres matériaux.

Ces premières explorations ont été importantes dans mon processus de recherche. Elles m'ont permis de valider et d'invalider certaines pistes avant de commencer la production des projets de création qui se sont échelonnés sur plus de deux ans. Les avenues les plus prometteuses concernaient principalement la prolifération modulaire. Celle-ci est devenue le principe le plus utilisé dans mes mises en espace. La prolifération rassemble plusieurs principes examinés précédemment. La répétition, la reproduction, la multiplication et la dissémination mènent naturellement au développement des proliférations spatiales.

7.3 Exploration de dispositifs

Depuis 2010, mon approche de l'installation est basée sur la modulation et l'adaptation d'un dispositif. L'œuvre n'est pas fixe, mais en évolution. Il est donc difficile de prévoir la configuration finale d'une installation. Dans l'atelier, certains principes et aspects de la mise en espace peuvent être explorés, mais il est souvent impossible de tester l'ensemble de l'installation, car les dimensions et le nombre d'éléments sont souvent trop imposants. L'exposition devient ainsi un laboratoire pour expérimenter des dispositifs. Dans cette perspective, les opportunités de diffusion dont j'ai bénéficié entre 2011 et 2016 ont grandement contribué au développement de mon projet doctoral, car ils ont permis l'élaboration de différents dispositifs et stratégies de mise en espace.

Tout d'abord, cette recherche tire son origine des reconfigurations de *La débâcle* (2010-2016) et de *Terraformation* (2011-2015). Ces deux œuvres évoquent la manière dont les actions humaines et les changements environnementaux changent notre relation au territoire. Elles proposent des seuils entre la perception de lieux géographiques réels (un glacier, une montagne, une île, un bosquet) et leur

représentation. Ces installations ont été réalisées avec des modules en papiers imprimés (quatre coins). Elles développent, par une méthode d'assemblage avec des épingles, l'itération des formes par des principes de répétition, de reproductibilité et de multiplication. À chaque événement de diffusion, les modules s'emboîtaient de différente manière sur le sol pour former la modélisation d'objets naturels et imaginaires.



Figure 7.5 Les modules de *La débâcle* (2010-2016)

Les modules de *La débâcle* sont recouverts d'un motif de lignes noires imprimées sur du papier blanc en 13 variations de densité, du plus clair au plus foncé. Une fois assemblée, cette texture imprimée crée l'illusion d'une condensation de la matière. Dans l'ondulation de formes, de lignes et d'ombres, elle propose des lectures multiples. Les plis du papier et les textures imprimées modifient notre rapport à la surface, qui est composée dans ce cas-ci de multiples unités reproductibles et transformables. Le papier devient la métaphore d'un relief ou d'un organisme en

croissance ou en dégénérescence. Il se plie, se contracte, s'enfoncé puis, se déplie, s'ouvre, se développe et disparaît. L'idée de nature est ainsi décontextualisée, fragmentée, géométrisée afin de produire un espace hybride entre bidimensionnalité et tridimensionnalité.



Figure 7.6 *La débâcle* (2012), Galerie d'art de Matane

La débâcle fut réalisée principalement durant ma maîtrise, entre 2009 et 2010, mais sa production s'est poursuivie lors des premiers événements de diffusion. L'œuvre est ainsi passée de 8 000 à 15 000 modules. Puis, le nombre de modules a décliné (modules usés, abîmés, perdus ou volés) au fil des expositions. *La débâcle* a été présentée à 10 reprises entre 2009 et 2017¹⁷⁸ : expositions collectives, expositions individuelles dans de petites et de grandes salles. Plusieurs configurations ont été

¹⁷⁸ Principaux lieux de diffusions : Beffroi de Montrouge (Paris, France, 2016), Villa Bernasconi (Cernobbio, Italie, 2015), Centre d'exposition de Val-David (Québec, 2013), Open Studio (Toronto, Ontario, 2012), La galerie d'art de Matane (Québec, 2011), Parisian Laundry (Montréal, Québec, 2011), Les Territoires (Montréal, Québec, 2010), Crane Arts (Philadelphie, PA, États-Unis, 2010).

expérimentées : soit l'assemblage sur une structure démontable (pour la rendre plus volumineuse), soit sans structure (pour la contraindre dans un espace plus restreint) de manière dispersée, ordonnée, chaotique ou en l'intégrant à des éléments architecturaux comme des murs et des colonnes. L'œuvre s'adapte au contexte architectural qui l'entoure, un peu à la manière d'une greffe ou d'une excroissance. La matérialité et la nature de l'œuvre ont suscité un grand intérêt auprès du public, notamment parce que *La débâcle* propose un imaginaire du paysage et une expérience physique et émotionnelle intense avec de simples cocottes en papier.



Figure 7.7 *Terraformation* (2013), Atelier Silex, Trois-Rivières

Terraformation a été produit l'année suivante (2011) avec le désir de proposer une expérience similaire à partir de nouvelles textures d'origine photographique et avec l'intégration de nouvelles tonalités chromatiques (variantes de brun). L'œuvre fut

diffusée à trois reprises entre 2011 et 2015¹⁷⁹. Contrairement à *La débâcle*, qui était presque toujours présentée comme une forme continue, cette installation a été conçue pour se déployer par la dispersion de formes rappelant des bosquets, des collines ou des îles. Outre l'intégration du photographique, qui donne l'illusion d'une matière organique, la principale nouveauté de ce projet consista à développer différentes structures démontables et facilement transportables (structure de carton croisé et mousse) pour créer des parcours semblables aux trajets exécutés lors d'une promenade dans un jardin ou une forêt. Par l'utilisation de modules fabriqués à la main, l'œuvre reproduit une expérience familière associée à la nature.

La portabilité et la reconfiguration modulaire sont des contraintes qui habitent ma pratique installative depuis ses débuts. L'installation doit être facilement emboîtable, transportable et entreposable. Le choix de la cocotte en papier comme élément principal de la construction modulaire provient de cette volonté : pouvoir démonter l'œuvre aisément et empiler facilement les modules. Les défis les plus importants de ces deux installations consistèrent à concevoir des structures modulaires démontables, mais assez solides pour soutenir la masse de papier. Après quelques expositions, j'en suis venue à mettre de côté ces structures, qui étaient souvent encombrantes et contraignantes, pour les remplacer par des éléments plus simples, par exemple en utilisant les boîtes de transport ou du mobilier disponible sur place lors des montages.

Pour les installations suivantes, je devais me libérer de la contrainte structurale afin de favoriser la fabrication de modules autonomes qui pourraient se greffer directement aux lieux d'expositions. C'est dans cette perspective que j'ai créé *La chambre matricielle 1* (2011-2014). Basée sur la même esthétique graphique que *La débâcle*, cette installation est composée de cocottes en papier pliées à plat (carrés avec des pointes ouvertes). Un motif de lignes est imprimé en huit densités, du plus

¹⁷⁹ Lieux de diffusions : Siège social de Gaz Métro (Montréal, Québec, 2015), Atelier Silex (Trois-Rivières, Québec, 2013), Maison des arts de Laval (Québec, 2011)

clair au plus foncé, sur du papier blanc. Les modules¹⁸⁰ composant l'installation agissent à la manière de pixels ou de points de trame. Une fois assemblés, ils peuvent composer des images de très grandes dimensions. Pour *La chambre matricielle 1*, j'ai reproduit l'image d'un nuage de fumée en disposant les modules directement au mur et au sol. Cette œuvre a été présentée à quatre reprises en s'adaptant à différents lieux¹⁸¹.

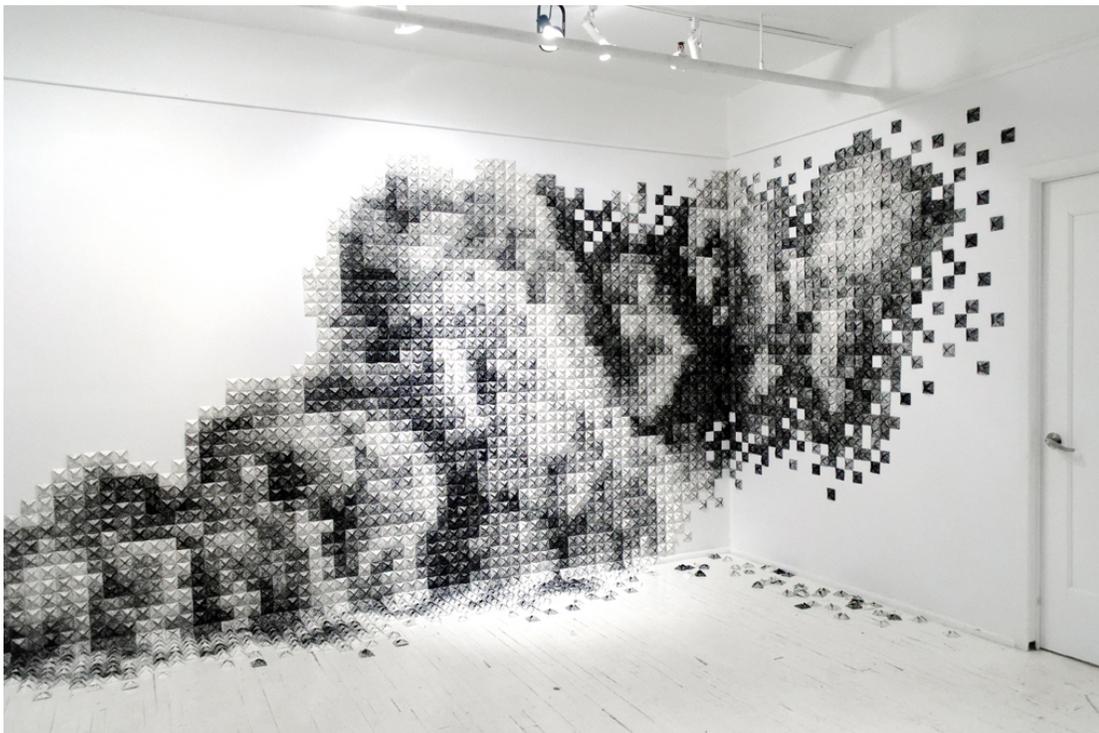


Figure 7.8 *La chambre matricielle 1* (2013), Galerie SAS, Montréal

L'image reproduite par les modules pouvait se développer à l'endroit ou l'envers, certaines parties pouvaient être recomposées ou se répéter afin de développer une dissémination organique dans le lieu. Durant la production de ce projet, j'ai

¹⁸⁰ Plus de 8 000.

¹⁸¹ Lieux de diffusions : Galerie Alain Piroir (Montréal, Québec, 2011), Galerie SAS (Montréal, Québec, 2013), Centre d'exposition Lethbridge (Montréal, Québec, 2013), Museum Rijswijk (La Haye, Pays-Bas, 2014).

également développé un intérêt plus approfondi pour l'aspect processuel de la production : réalisation de plans, développement d'outils pour le montage, classement des différents éléments, emballage des modules, etc.



Figure 7.9 *La chambre matricielle I* (2014), montage au Museum Rijswijk, La Haye

L'expérience esthétique proposée par cette installation n'est plus celle du parcours. L'œuvre se présente plutôt comme un imaginaire de la représentation photographique qui se matérialise et se disperse dans l'espace de diffusion. Le sens de la vision est celui qui est le plus sollicité. L'installation explore ainsi les limites de la perception visuelle en créant des jeux de distance et de brouillage des signes graphiques. L'expérience de l'œuvre consiste en un parcours entre la perception globale de l'espace et la perception des détails. Les éléments graphiques et les plis activent notre sens tactile. L'image-paysage évoquée devient intangible et instable. Elle réfère à l'imaginaire de la perte et de la disparition du monde.

Dans mes installations, j'aborde le concept d'image-paysage à la manière d'un processus d'imagination, d'une fabrication du regard. En m'appuyant partiellement sur les théories de l'invention du paysage d'Anne Cauquelin (2000 et 2002) et du topopaysage d'Augustin Berque (1995), ma réflexion s'apparente à une approche géographique de la représentation du réel où toute conceptualisation d'un espace est un acte de création, d'imagination (Debardieux, 1992; Edelman, 2007). Je m'intéresse au brouillage de la représentation par des stratégies d'hybridation et de

géométrisation pour créer des espaces schématiques et évocateurs. Je crée une distance en rapport au réel pour laisser place à une vision du paysage qui émerge dans son absence. Le paysage n'existe qu'en relation. Il n'est pas physique, il est perception, construction, imaginaire. Il naît du regard, de la relation entre ce qui est regardé et l'être qui regarde. Cette réflexion sur le paysage est abordée dans mon mémoire de maîtrise (Dupuis Bourret, 2010).



Figure 7.10 *La chambre matricielle 2* (2012), Arprim centre d'essai en art imprimé, Montréal

Peu de temps après, j'ai réalisé *La chambre matricielle 2* (2012-2015). Cette installation composée de modules semblables à ceux de *La chambre matricielle 1* (quatre coins pliés à plat) explore un univers très différent, celui de la représentation du paysage à travers les jeux de construction et les jeux vidéos *8-bits*. Ce type de représentation m'intéressait, car il était issu d'une modélisation (physique ou algorithmique) et permettait d'explorer les liens conceptuels et formels entre différents types de représentation du paysage basés sur un nombre restreint d'unités.

Dans *La chambre matricielle 2*, la variété de modules est réduite, ceux-ci se présentant en trois densités de motifs de lignes noires imprimées sur fond rouge. Les modules de cette installation réfèrent aux blocs de construction ou au pixel et constituent un dispositif modulaire simple. Inspiré de l'esthétique volcanique du jeu *Final Fantasy I*, ce système explore la fabrication de lieux abstraits et géométriques à partir d'un principe de variation restreinte. Les motifs créés sont limités. Apposés aux formes, ils développent des ambiguïtés entre l'espace de l'image et l'espace de l'objet, entre le monde minéral, animal et végétal. La notion de ludisme est également importante dans ce projet et apparaît par l'aspect « bricolé » des modules et par les modes de mise en espace qui s'inscrit dans l'esprit du jeu de construction ou du casse-tête.



Figure 7.11 *La chambre matricielle 2* (2012), Arprim [centre d'essai en art imprimé](#), Montréal

Lors de la première diffusion de l'œuvre, qui a eu lieu à Arprim en 2012, j'ai envisagé l'installation comme un processus évolutif en transformation. Une section de la salle était réservée à un espace d'atelier composé d'une table sur laquelle étaient disposés les bacs de modules, du ruban à masquer, de la gomme adhésive, du fil et des outils servant à la réalisation du montage. J'ai également utilisé une cinquantaine de boîtes noires de 60 cm x 60 cm x 60 cm pour créer des îlots et des surfaces de présentation. J'ai ajouté des modules rouges et noirs, similaires à ceux de *La débâcle* (pliage tridimensionnel). Au fil de l'exposition, j'ai modifié la mise en espace en documentant les évolutions. Les modules se multipliaient et proliféraient dans

l'espace d'exposition. Les boîtes noires étaient déplacées et leur trajet était marqué avec du ruban adhésif noir sur le sol. Certaines boîtes ont été découpées pour former de plus petits cubes. Dans ce mouvement lent de la matière, le lieu d'exposition est devenu un laboratoire où l'œuvre s'est métamorphosée, jusqu'à se conclure par son démantèlement.

Après cette diffusion, les critiques ont souligné la « démesure » et le « grand impact physique » de l'installation (Charron, 2012 ; Granjon et Caland, 2012). Dans un article du *Devoir*, Marie-Ève Charron a principalement relevé l'importance de l'aspect processuel de cette installation : « l'œuvre est autant constituée par la mémoire de son état initial que par l'anticipation du travail à faire » (2012). Elle a également remarqué que l'installation entrait en résonance avec les événements sociaux et la grève étudiante de 2012. Dans ce contexte particulier, les modules rouges et noirs référaient, par analogie circonstancielle, aux carrés rouges et aux individus qui prolifèrent dans les rues. Dans *Vie des arts*, Émilie Granjon et Claire Caland relèvent également ce phénomène. « Rarement une œuvre aura-t-elle trouvé un écho si profond avec l'événementiel. La colère fait rougir les murs autant que les spectateurs, acteurs d'une révolte en marche » (2012). Bien que les modules non assemblés n'avaient pas de signification particulière, cette expérience révèle qu'ils peuvent prendre une signification particulière en fonction de leur assemblage et du contexte social ou géographique de diffusion. En fonction de la culture ou de l'expérience personnelle des spectateurs, la forme et la couleur des modules peuvent être associées par analogie à différents phénomènes ou événements. À titre d'exemple, les carrés rouges en prolifération de *La chambre matricielle 2* peuvent faire référence à un symbole politique d'opposition, à un tableau volcanique dans un jeu vidéo, à une scène sanglante, etc. Dans le cadre de cette œuvre, l'expérience immersive de l'envahissement se présente pour plusieurs spectateurs comme un imaginaire de la résistance, de la colère et de la violence.

Les autres manifestations de *La chambre matricielle 2*¹⁸² se sont développées dans des contextes bien différents. Tout d'abord, à l'hiver 2013, une version plus petite de *La chambre matricielle 2* fut présentée dans la galerie du Muhlenberg College (Allentown, PA, États-Unis) pour l'exposition collective *Paper architecture*. L'œuvre prenait la forme d'une installation murale qui débordait sur le sol de la galerie. Les boîtes et les autres éléments scénographiques n'ont pas été présentés lors de cette version ni pour les versions subséquentes. L'aspect processuel de l'installation était tout de même présent en raison de la dissémination des modules et des autres indices de la mise en espace (corde et gomme adhésive apparente). Dans cette exposition, c'est plutôt le principe de construction qui était mis de l'avant.



Figure 7.12 *La chambre matricielle 2* (2013), Maison des artistes visuels francophones, Winnipeg

¹⁸² Lieux de diffusions : Arprim (Montréal, Québec, 2012), Martin Art Gallery (Allentown, PA, États-Unis, 2013), La maison des artistes visuels francophones (Winnipeg, Manitoba, 2013), Museo nacional de la estampa (Mexico, Mexique, 2014), Centre des arts de Guanajuato (Mexique, 2014), San Pedro Museo de Arte (Puebla, Mexique, 2015).

L'exposition suivante eut lieu à la Maison des artistes visuels francophones de Winnipeg (MB, Canada) au printemps 2013. La galerie comprenait deux salles. Cette version de l'installation fut la plus imposante et la plus complexe à réaliser, notamment parce que l'espace comportait deux salles, de nombreuses ouvertures et fenêtres. Dans ce contexte, l'objectif était de créer une œuvre dans laquelle on pouvait circuler, un peu comme si le spectateur se retrouvait entre les calques d'une image¹⁸³. En ce qui concerne la mise en espace, l'une des particularités de cette installation consistait dans le fait qu'une section considérable était assemblée au sol. Celle-ci donnait l'impression d'un grand étang noir¹⁸⁴. Étant donné la dimension de cette version, l'aspect narratif semblait plus présent. L'installation s'apparentait à un décor angoissant. Le spectateur se retrouvait ainsi au centre d'une scène troublante et étrange.

Cette version de l'installation a fait l'objet d'autres critiques, notamment de la part de Steven Leyden Cochrane (2013)¹⁸⁵. Selon lui, les artistes puisent principalement dans la contradiction pour dépasser les qualités du médium. Le sculpteur cherche à créer un mouvement dans la pierre. Le peintre cherche à créer de la profondeur dans un tableau. Les artistes veulent confondre les images et les idées pour en explorer les interactions et pour découvrir de nouvelles formes hybrides. Cependant pour Cochrane, bien que *La chambre matricielle 2* reflète une « multitude de techniques et de concepts contrastés », elle ne transcenderait pas leur utilisation.

The installation consists of countless individual screen prints (literally thousands), each coloured red and shaded with frenetic black hatch-marks to

¹⁸³ Cette idée réfère aux calques utilisés dans le logiciel Photoshop ou aux plans d'une séparation de couleur lors de l'impression d'une image.

¹⁸⁴ L'image fait référence au livre de poésie *L'étang noir*, de Benoit Jutras, publié en 2005 aux éditions Les Herbes rouges.

¹⁸⁵ Originaire de Tampa, Steven Leyden Cochrane est artiste et écrivain. Il est critique au *Winnipeg Free Press* et il enseigne à l'Université du Manitoba.

create a range of semi-solid tones. [...] By folding them, she gives the two-dimensional print three-dimensional form — the first "contradiction." By letting them accumulate and overtake the architecture of the gallery, she blurs the lines between printmaking, sculpture and installation. Screen-printing is a decidedly analogue technology, but the "pixelated" arrangements directly reference digital imagery. By creatively re-adapting a commercial process, (one that's increasingly become a rarefied art form and a hip niche medium) Dupuis Bourret highlights contrasts between "high" and "low art," reproduction and original object, mechanical and handmade, and so on. The eight-bit leopard print juxtaposes the natural and the artificial.

Each of these contrasts is compelling in its own right. Entire art movements have grown up around some of them, and *Chambre Matricielle* certainly combines them in novel ways. It's attractive, well thought out, impeccably made and represents a phenomenal amount of effort. In the end, however, the work might be more compelling on paper than it is in practice. (Cochrane, 2013)

Sans comprendre la nature processuelle et narrative de l'œuvre, Cochrane a fait une analyse assez juste des enjeux esthétiques de celle-ci, cependant il semble mal comprendre la relation médiatique entre l'imprimé et le numérique, qui dépasse la simple référencialité. De plus, il ne relève pas la dualité des jeux de dimension entre l'image et l'objet. Il souligne cependant avec justesse la dualité que l'œuvre installe entre l'art mineur et l'art majeur. L'imprimé est souvent perçu comme un médium nécessitant des savoir-faire artisanaux et des équipements spécialisés plaçant l'artiste dans la position de l'artisan. L'impression est plus souvent associée aux techniques des métiers d'art tels que la céramique et les arts textiles ou aux procédés commerciaux tels que les arts graphiques. On qualifie le plus souvent ces derniers d'arts mineurs, bien que certains mouvements en arts actuels brouillent cette hiérarchisation. De même, les relations entre la reproduction et l'original, entre le mécanique et le fait main, renforcent cette idée. L'installation est à la limite du décoratif et de l'ornemental, cependant elle propose un tout autre imaginaire, qui sollicite le spectateur à la fois physiquement et émotionnellement. Pour Cochrane, la nature ambiguë de l'œuvre dérange, principalement parce que l'installation

revendique un repositionnement de l'imprimé dans l'art actuel, notamment par rapport aux autres procédés médiatiques.

La relation entre les procédés analogiques et numériques de *La chambre matricielle 2* fut également soulignée par Philippe Boissonnet¹⁸⁶ (2014) lors du colloque *Territoire de métissage artistique : réflexions sur la recherche-crédation*. Selon lui, l'œuvre ne relève pas d'une contradiction, mais d'une attitude périnumérique qui intègre « la manière de voir les choses à travers les filtres imposés par la construction du calcul numérique ». L'utilisation du papier imprimé ne serait donc pas seulement « une résistance envers l'omniprésence de la charge des images numériques sur un écran ». Elle participerait à « un métissage des médias de l'image numérique avec ceux de l'image non numérique », métissage qui aurait été initié par des pratiques telles que le *copy art*, le *fax art* et le *mail art*.

L'usage du papier, comme sortie obligée de l'image, a ainsi marqué toute une phase de transition entre le prénumérique et le numérique à un moment où commençaient à se mêler original et copie, art savant et art populaire, ou encore nouvelles technologies et beaux-arts. L'art du détournement des machines à copier, ou à transmettre de l'information via un terminal de télécopier, aura ainsi permis à toute une génération de se forger l'esprit au concept du copier/coller, une action si simple aujourd'hui et tellement caractéristique des outils numériques. Rapidement confrontés à une trop grande facilité de multiplication des images, certains artistes de cette génération avaient même réagi fortement au surplus d'images inondant notre environnement social. (Boissonnet, 2014)

Dans cette optique, la composition de paysages faussement numériques avec des papiers sérigraphiés transformés en pixels tridimensionnels démontre que l'attitude périnumérique est « intégrée au processus mental de production artistique ». Pour Boissonnet, *La chambre matricielle 2* est « une intégration structurale de la reconstruction numérique » qui correspond à une « véritable dérivation du concept

¹⁸⁶ Originaire de France, Philippe Boissonnet est artiste et professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il est spécialisé en holographie et installation interactive. Il a écrit et réalisé une communication sur l'utilisation du papier en arts actuels en lien avec le projet *Territoire de métissage artistique : réflexions sur la recherche-crédation* du groupe l'URAV.

d'expansion fractale ». Selon Boissonnet, l'art qui relève d'une esthétique du métissage de l'analogique et du numérique « s'oppose à ce qui fixe, fige, stabilise. Il est mouvement, dynamique, relation ».



Figure 7.13 *La chambre matricielle 2* (2014), montage au Museo Nacional de la Estampa, Mexico

Les reconfigurations suivantes de *La chambre matricielle 2* furent présentées au Mexique dans le cadre de l'exposition collective itinérante *La estampa : entre la diversidad y la hibridación* (2014-2015)¹⁸⁷ réalisée par une collaboration entre Arprim, centre d'essai en art imprimé (Montréal, Québec) et le Musée national de l'estampe du Mexique (Mexico). Loin du Québec, *La chambre matricielle 2* s'est faite plus compacte et davantage planifiée pour répondre aux exigences des lieux d'exposition. Ce contexte de diffusion se présentait avec de nouvelles contraintes, principalement la nécessité de prévoir un plan de montage très précis. Les lieux d'exposition étaient tous différents, avec des architectures particulières : deux de ces lieux étaient situés dans de très vieux bâtiments. Il a également fallu s'adapter à une autre culture organisationnelle, ce qui modifie le déroulement du montage. Il faut préciser qu'au Mexique, les techniciens sont des employés de l'État qui travaillent en suivant les instructions de leur supérieur. Les artistes touchent ainsi rarement aux

¹⁸⁷ Cette exposition réunissait les œuvres imprimées de onze artistes canadiens en arts actuels : Philippe Blanchard, Andrée-Anne Dupuis Bourret, Pierre Durette, Jérôme Fortin, Fred Laforge, Manuela Lalic, Laurent Lamarche, Mathieu Matthew Conway, Lysette Yoselevitz, le duo Chloe Lum et Yannick Desranleau.

œuvres. Dans ce contexte, il fut difficile de faire comprendre la nature de cette œuvre de même que la dynamique qui s'installe entre celle-ci, le lieu et l'artiste. Pour ces reconfigurations, il fut nécessaire de produire des plans très détaillés accompagnés d'instructions précises. Par exemple, pour l'exposition au Musée national de l'estampe, j'ai travaillé avec une équipe de 12 personnes. Le montage, qui prenait habituellement 7 jours, s'est effectué en moins de 3 jours. Cette gestion d'équipe a changé ma relation à l'œuvre. Je n'étais plus seule à vivre l'intensité du montage et j'avais peu de place à l'improvisation, car les délais étaient courts. Les deux autres versions présentées au Mexique étaient de plus petites dimensions afin d'être intégrées dans des lieux de diffusion plus restreints. Étant donné mon absence, la troisième version à Salamanca fut montée entièrement par des techniciens. Ces expériences de diffusion m'ont fait constater l'importance de l'aspect heuristique et de l'improvisation *in situ* dans mon travail. La précision nécessaire à la planification, la dimension réduite de l'installation pour accommoder les lieux de même que mon absence lors d'un montage ont causé un appauvrissement de l'expérience immersive proposée par l'œuvre. L'intensité de l'œuvre n'était plus la même, principalement parce que les traces de la performativité du montage étaient absentes. En parallèle avec ces expérimentations de dispositifs muraux et au sol très systématiques, j'ai développé le projet *Papier fiction* (2011-2014), principalement pour explorer une diversité de formes, de motifs et de couleurs. Ce projet a commencé lors d'une résidence au Martha Street Studio¹⁸⁸ à Winnipeg pendant l'hiver 2011, où j'ai produit différents modules : pyramides rouges et noires, quatre coins bleus, cônes noirs et blancs, etc. Avec ces modules de petites dimensions, j'ai réalisé des installations au mur, au sol ainsi que des suspensions dans différents contextes : lieux d'exposition, ateliers, espaces privés et publics.

¹⁸⁸ Martha Street Studio est le seul centre d'artiste autogéré (ateliers et galerie) dédié aux arts imprimés au Manitoba. <http://www.printmakers.mb.ca/>



Figure 7.14 *Papier fiction* (2011), Martha Street Studio, Winnipeg

La première expérience de mise en espace de *Papier fiction* a eu lieu dans une chambre d'hôtel lors de la résidence. Dans ce contexte, j'ai expérimenté des fictions d'espace où les modules étaient mis en scène dans des lieux domestiques (salle de bain, chambre) et placés en relation avec des meubles ou des objets (téléphone, lit, table de chevet, etc.). Durant la même période, j'ai effectué des petites interventions dans l'atelier, sur une table, près d'une presse, dans un coin au sol, près de l'extincteur de fumée, etc. La diversification du langage formel des modules de *Papier fiction* a ouvert plusieurs potentialités pour l'élaboration de dispositifs et pour l'évolution des méthodes de production de mes installations.



Figure 7.15 *Papier fiction* (2013), Centre d'exposition de Val-David

Après cette résidence, j'ai présenté *Papier fiction* dans une exposition individuelle au Centre d'exposition de Val-David en 2013. Dans la première salle, j'ai exposé une reconfiguration de *La débâcle*. Dans la seconde, j'ai réalisé une version suspendue de *Papier fiction*. Les pyramides rouges ont été accrochées en hauteur pour créer une nuée disséminée dans l'espace. Des pyramides noires et rouges étaient également installées au mur pour faire un écho aux ombres portées. Les cônes ont été suspendus juste au-dessus du sol comme s'ils modelaient le contour d'un relief invisible. Cette installation a été importante pour la suite de ma recherche, car c'est avec *Papier fiction* que j'ai expérimenté la suspension pour la première fois. C'est également ce projet qui m'a menée à réfléchir davantage sur les expériences que je souhaitais créer, principalement en lien avec la création de fictions matérielles. Bien que le paysage se soit fait central dans mon travail, jusqu'à cette installation j'étais peu consciente de l'importance que la narrativité y jouait. Dépassant la simple représentation d'un paysage, mes installations référaient à différents imaginaires. La disposition des

modules, l'utilisation des matériaux et des motifs racontaient une histoire, celle d'une fiction matérielle qui engendre ses propres paysages.

Les configurations et les reconfigurations de ces installations, principalement *La chambre matricielle 2* et *Papier fiction* établissent plusieurs constats pratiques en lien avec le dispositif. Tout d'abord, l'aspect processuel associé à l'esthétique du montage et du démontage, notamment en rapport avec les stratégies de classement des modules, le montage des structures ou les autres dispositifs installatifs, fait apparaître des fictions matérielles. Par fictions matérielles, j'entends la production d'une forme métanarrative qui décrit, par des systèmes d'équivalence, le récit de l'œuvre. La fiction matérielle présente, à l'aide d'une transposition immédiate du récit, ce qui se déroule dans un temps différé. La temporalité de l'œuvre est ainsi contractée pour dévoiler sa structure active, ses tensions, ainsi que la valeur narrative à l'origine de son processus de création. L'œuvre expose le processus dynamique par lequel elle se construit. L'intégration de matériaux hétérogènes, souvent associée à l'accrochage ou à l'emballage des œuvres (ruban à masquer, gommette adhésive, punaises, sacs, boîtes, etc.), participe à ces fictions matérielles en engageant un dialogue entre la surface imprimée et les autres matériaux. Cette intégration produit un contraste entre l'esthétique bricolée de l'installation et son apparence monumentale.

7.4 Exploration de stratégies de production

Les projets réalisés en parallèle avec ma recherche doctorale n'ont pas seulement été un laboratoire pour l'exploration de dispositifs, ils ont également enclenché et alimenté une réflexion sur les stratégies de production de mes installations. Cette prise de conscience s'est amorcée lors des événements publics entourant les expositions. Depuis 2010, j'ai remarqué que les spectateurs désiraient toucher mes œuvres et interagir avec elles. Leur sens de la vue étant souvent affecté par les brouillages optiques utilisés, ils souhaitent entrer en contact avec la matière papier pour comprendre ce qui se trouvait devant et autour d'eux. Certains demandaient la

permission de toucher, d'autres le faisaient lorsque personne ne regardait. Certains ne pouvaient s'empêcher de déplacer des éléments d'un endroit à un autre. Lorsque le principe du dispositif est apparent, par exemple avec une accumulation de modules dans une boîte ou une pile de papiers sur une table, un flou s'installe. Peut-on toucher, prendre ou interagir avec l'œuvre?

Outre les dispositifs mis en place, il faut préciser que nous entretenons une relation particulière avec la matière imprimée. Par son omniprésence au quotidien, elle n'est pas jugée comme étant précieuse. Nous empilons cette matière dans nos bacs de recyclage, nous la classons dans nos bibliothèques, nous prenons des prospectus dans les espaces publics, nous archivons nos reçus de caisse, nous décorons nos murs avec des images ou de la tapisserie, nous imprimons nous-mêmes nos communications avec une imprimante à la maison, etc. À la différence d'un tableau et d'un objet sculptural, cette matière imprimée prolifère dans nos environnements visuels. Elle habite notre quotidien et notre inconscient collectif. Dans cette perspective, il peut être tentant de toucher une image imprimée non encadrée, de prendre un module en papier imprimé dans une boîte. Ce rapport optique et tactile que nous avons avec l'imprimé est banal et démocratique à la fois.

Dans l'atelier, j'ai fait d'autres expérimentations liées à cette pulsion tactile. J'ai réalisé des objets manipulables recouverts de languettes de papier imprimé avec des motifs rappelant des poils dessinés à la main. Ces objets activent le désir de contact physique. L'objet peut être caressé, transporté, pressé contre soi, etc. Presque tous les visiteurs qui passent à l'atelier vont spontanément toucher ces objets. C'est irrésistible. Cependant, comment présenter une œuvre à toucher? Est-ce la meilleure façon de faire interagir les spectateurs avec l'œuvre?

Dans la poursuite de cette réflexion, la cocreation s'est présentée comme une autre hypothèse à explorer. Cette idée est venue naturellement à moi. Depuis que mes projets prenaient de l'ampleur, des personnes me proposaient leur aide pour la

production. Membres de la famille, amis, étudiants et spectateurs souhaitaient sincèrement participer aux projets. J'ai hésité longtemps à faire entrer ces personnes dans l'atelier, car j'ai toujours trouvé important de travailler à toutes les étapes de réalisation de mes projets. C'est par le travail de la matière que me viennent les idées. De plus, je ne voulais pas utiliser ces personnes dévouées comme une main-d'œuvre gratuite. Cependant, des problèmes articulaires causés par la production intensive de mes installations sont venus en ralentir la réalisation. J'ai donc fini par accepter l'aide qui m'a été offerte. Ces expériences se sont avérées très positives. J'ai compris que ces personnes souhaitaient participer aux projets principalement pour contribuer à quelque chose qui les dépasse. Cette participation leur procurait une grande signification.

En parallèle avec ces expériences, j'ai été approchée à de multiples reprises pour réaliser des projets participatifs dans une perspective de médiation culturelle et des installations collectives réalisées en cocréation avec des communautés. Bien que la cocréation n'ait pas fait partie de mes intentions initiales, j'ai souhaité explorer cette avenue qui semblait être une évolution pertinente pour mes installations. La nature de mes projets m'a souvent menée à réaliser des projets dans différentes communautés, notamment dans les écoles primaires et secondaires. Mon travail est souvent perçu comme une porte d'entrée pour introduire l'art actuel et contemporain. Les gens reconnaissent les gestes et le travail à l'origine de mes œuvres. Cette reconnaissance crée spontanément un intérêt et une ouverture envers ma pratique. D'autre part, j'ai toujours été intéressée par la communauté qui se développe autour d'un projet de création, principalement parce que j'ai toujours fréquenté des ateliers de production collectifs en art imprimé. Cependant, pour entreprendre des projets de cocréation, je devais trouver la manière d'entrer en relation avec les participants. Je devais également comprendre le rôle de l'artiste dans la réalisation d'un projet en collectif afin de développer mes protocoles de cocréation.

C'est dans cette perspective que j'ai réalisé certaines installations. En 2011, j'ai participé à un projet pour l'inauguration du Centre intégré de cancérologie de Laval. Je devais entrer en contact avec les employés et les patients afin d'instaurer une appropriation de l'espace. Je n'étais cependant pas à l'aise dans ce contexte, où la création se rapproche de l'art-thérapie. Par la suite, j'ai travaillé sur deux projets, *Jardin de Papier*¹⁸⁹ (2014-2015) et *Les structures cristalloïdes*¹⁹⁰ (2015), qui engageaient une communauté artistique (intervenants culturels et artistes) et des citoyens dans la réalisation d'une œuvre collective. Ce contexte me semblait plus propice au développement de ma pratique.



Figure 7.16 *Jardin de papier* (2014-2015), Atelier Zocalo et Maison de la culture de Longueuil

Jardin de papier était une collaboration entre l'Atelier Zocalo¹⁹¹ et la Maison de la culture de Longueuil. À partir d'anciennes affiches promotionnelles d'événements ayant marqué le parcours de Zocalo, ainsi que des affiches offertes par d'autres organismes culturels de la région, des artistes et des membres de la communauté

¹⁸⁹ *Jardin de papier* est une œuvre collective réalisée avec les membres de l'Atelier Zocalo, qui a été présentée devant la Maison de la culture de Longueuil. Le projet est composé de modules en papier recyclé (anciennes affiches) qui s'assemblent pour former des amas colorés.

¹⁹⁰ *Les structures cristalloïdes* est une œuvre collective réalisée dans le cadre de l'inauguration du Musée d'art de Joliette avec les citoyens de la municipalité. Le projet est composé de milliers de modules rouges et noirs qui prolifèrent dans l'architecture intérieure du musée.

¹⁹¹ Situé à Longueuil, Zocalo est un centre d'artistes qui se consacre à la production de l'art imprimé. <https://zocaloweb.org/>

longueuilloise ont réalisé des modules en papier. Pendant plusieurs mois, des papiers ont été coupés, pliés et assemblés lors d'ateliers et d'événements publics. Plus de 10 000 modules se sont accumulés. Ils ont recouvert les meubles de rangement et toutes les zones disponibles dans l'atelier de gravure. Lors des Journées de la culture en 2014, ces modules ont été assemblés par des participants à proximité de la Maison de la culture de Longueuil avec les artistes membres de l'atelier Zocalo. Inspirée par les jeux de construction et les jeux de hasard, l'installation a évolué à la manière d'un jardin envahissant. Les structures de différentes couleurs ont recouvert des parcelles de terrain et se sont intégrées à l'aménagement urbain. La configuration rappelait des minéraux ou des végétaux étranges proliférant au sein de la ville. Une préoccupation à la fois environnementale et communautaire animait ce projet. Pour les participants, *Jardin de papier* a permis de créer une rencontre et un dialogue entre la communauté artistique, les commerçants, les citoyens et les touristes. Symboliquement, il y avait aussi un désir de rendre visible le travail d'une collectivité, de démontrer qu'avec la force du nombre, il est possible de réaliser des projets d'envergure qui ont des répercussions sur tout un quartier.

Le projet *Les structures cristalloïdes* a été conçu pour l'inauguration du Musée d'art de Joliette en juin 2015. Élaborée sur la durée, cette installation a été produite durant la dernière année de rénovation du musée. Composée de plus de 15 000 origamis confectionnés à la main par les membres de la communauté de Joliette, dont des résidents de la Résidence Marie-Clothilde, des mères de la Maison Parent-Aise et des usagers de la Bibliothèque Rina-Lasnier. Des étudiants en arts et lettres du Cégep régional de Lanaudière à Joliette et des amis du Musée ont également participé au montage qui s'est échelonné pendant plus d'une semaine. L'installation se développait en deux sections : un mur de modules pliés à plat (mosaïque) et une structures de modules tridimensionnels. L'œuvre proliférait sur les rampes d'escalier, sur les colonnes et sur le plancher du hall. Envahissantes et ludiques, *Les structures*

crystalloïdes accueillait les visiteurs dès leur entrée dans le bâtiment. Cette œuvre collaborative fut la première à être exposée dans le hall du Musée nouvellement rénové.



Figure 7.17 *Les structures crystalloïdes* (2015), Musée d'art de Joliette

L'expérience de cocréation pour *Les structures crystalloïdes* était différente que celle de *Jardin de papier*. Les motifs imprimés utilisés provenaient de mes banques d'images. Ils étaient donc plus proches de ma pratique personnelle. Je crois que cette situation a installé un rapport différent avec les participants. Une matière imprimée recyclée était plus neutre et laissait plus d'ouverture à l'autre. De plus, les communautés qui ont participé aux deux projets étaient très différentes. Pour *Jardin de papier*, la communauté participante avait amorcé le projet avec moi et avait engagé son réseau dans la production. Les participants étaient sensibilisés à l'art actuel. L'expérience des participants prenait ainsi un sens particulier. Ils avaient le désir de rendre visible le travail d'une communauté. Pour *Les structures crystalloïdes*, les communautés participantes ont été sollicitées pour participer à un projet mis en place par le musée et l'artiste. Certaines communautés étaient plus intéressées que d'autres. Par exemple, les séances avec les mères de la Maison Parent-Aise et les étudiants du Cégep ont été beaucoup plus significatives, car le contexte de réalisation se prêtait au travail manuel et à la rencontre. L'expérience semblait cependant être moins significative pour certains bénévoles, qui comprenaient mal l'objectif derrière la sollicitation de leur participation.

Dans le cadre de ces expériences de cocréation, j'ai entrevu de nouvelles stratégies de production : création d'installations en collaboration avec d'autres artistes, réalisation de projets pédagogiques collaboratifs avec des étudiants, projets communautaires. Cependant, ces expériences m'ont également menée à me questionner sur le rôle et sur la position de l'artiste dans pareils projets. Dans le cas où l'artiste met totalement en oeuvre le projet, est-ce qu'il y a réellement une cocréation? Dans un cadre communautaire, l'artiste agit-il comme un animateur culturel? Est-ce possible d'établir une relation non hiérarchique avec les participants? Quelle liberté de création les participants développent-ils? Que viennent-ils rechercher dans cette expérience? Bien que ces projets aient représenté une étape incontournable pour le développement et la compréhension de ma pratique, notamment en lien à la relation que le spectateur/activateur entretient avec la matière imprimée, je suis sortie de cette expérience avec plus de questions que de réponses. Bien que ces expériences ouvrent sur de nouveaux questionnements sur la nature de la participation et sur la création en collectif, elles s'inscrivent cependant en continuité avec mes réflexions sur la nature de l'installation imprimée et sur les dispositifs et les stratégies qu'elle permet de mettre en place.

CHAPITRE VIII

LES EXPLORATIONS STOCHASTIQUES

L'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée telle qu'il lui est nécessaire. L'espace où se meut la vie est une donnée à laquelle elle se soumet, l'espace de l'art est une matière plastique et changeante. (Focillon, 1943/2010, p. 26)

Dans ce dernier chapitre, je vais présenter la deuxième phase de création de ma recherche. Celle-ci a été consacrée à la réalisation d'un projet évolutif qui s'est développé à travers deux manifestations et trois expositions principales (2014-2015)¹⁹². Ce travail de création s'appuie sur des explorations stochastiques qui intègrent le principe de l'aléatoire dans la réalisation d'installations modulaires imprimées.

En mathématique, la matrice stochastique¹⁹³ est basée sur le principe de récurrence. Elle est d'ailleurs considérée comme l'une des sciences du hasard, au même titre que la théorie des probabilités. Les sciences du hasard sont utilisées principalement pour prédire le futur (jeux de hasard, phénomènes climatiques, etc.) ou pour créer des modélisations aléatoires en complémentarité avec la théorie des fractales. Le principe stochastique est également utilisé dans la production d'images numériques ou imprimées. Il permet de déterminer un mode d'image particulier ou une trame d'impression. En imprimerie, la trame correspond au maillage de points permettant de

¹⁹² Ce projet a été diffusé à cinq reprises. Deux de ses diffusions ont eu lieu lors d'un événement itinérant en Europe (Italie, France), où seulement une petite partie de l'œuvre fut présentée. Ces deux expositions ont été moins significatives dans le déroulement de ma recherche et elles n'ont pas engagé de nouveaux développements ou évolutions.

¹⁹³ Aussi appelée matrice de Markov.

reproduire une image en demi-teintes par la mesure de la linéature (points par pouce). Il existe deux types de trames. La trame dite « classique » (FM), déterminée par un nombre de points fixes. Ces points fixes permettent d'obtenir différents niveaux de gris au moyen de diverses formes: rond, carré, elliptique, etc. La trame classique limite l'utilisation du nombre de couleurs à quatre (habituellement le cyan, le jaune, le magenta et le noir). Au-delà de ce nombre de superpositions, un phénomène de moiré¹⁹⁴ apparaît dans l'image. La trame « aléatoire » (AM), également appelée trame « stochastique », est déterminée par des points fixes de taille habituellement plus fine dont on fait varier la fréquence¹⁹⁵ pour obtenir des niveaux de gris. Cette trame est notamment utilisée par les imprimantes à jet d'encre afin d'éviter les effets de moiré et pour s'approcher du rendu photographique.

Dans le cadre de cette deuxième phase d'explorations, la figure de la trame stochastique a été utilisée comme une référence à l'aléatoire et à la variation. Le principe stochastique est à la fois une méthode de travail en atelier et un mode de mise en espace de la prolifération modulaire. Ce principe a donné forme aux installations *Proliférations* et *La fabrication de l'espace*, deux manifestations qui se sont développées à partir d'un même projet. L'itération se trouve également au centre de cette démarche, principalement par la répétition des gestes de production, la variation des textures imprimées et des dimensions des modules. Ce passage du matriciel au stochastique a été marqué par une volonté de fragmentation et de dissémination de la matière imprimée visant à détacher l'installation du mur et de l'image bidimensionnelle au profit de la construction d'une prolifération spatiale s'.

¹⁹⁴ Le moiré est un phénomène causé par la superposition de trames conflictuelles. L'interférence entre l'angle de chacune des trames fait apparaître une texture incommode et non désirée qui brouille l'image.

¹⁹⁵ La fréquence est la distance entre les points.

D'abord, je présenterai *Proliférations*, la première manifestation de ce travail, qui a été diffusée à Eastern Edge¹⁹⁶ à Saint-Jean de Terre-Neuve en 2014. Cette version de l'installation a été l'occasion d'éprouver un dispositif démontable en suspension composé principalement de modules circulaires. Formant une nuée dans l'espace d'exposition, cette œuvre a permis de tester plusieurs méthodes d'accrochage et de dissémination au sol à partir d'un même type de module. Dans un deuxième temps, j'aborderai comment cette phase de création a évolué vers l'installation *La fabrication de l'espace* qui intègre d'autres éléments, comme de nouveaux modules circulaires, des boîtes et d'autres objets en papier. Cette œuvre a été diffusée dans deux contextes très différents : d'abord à l'Atelier Circulaire¹⁹⁷ (2014) dans une salle vitrée au plafond noir, puis à CIRCA art actuel¹⁹⁸ (2015) dans une salle entièrement blanche et très lumineuse. Lors de ces deux expositions, l'œuvre a suscité une réflexion sur la production de l'espace par l'exploration de dispositifs et de systèmes de relations entre les éléments en suspension et ceux au sol. Au regard de ces deux contextes, l'œuvre s'est transformée, tant sur le plan matériel que sur le plan de ces évocations et de ces significations.

8.3 Première manifestation : *Proliférations*

En continuité avec les explorations matricielles, j'ai expérimenté le principe de prolifération modulaire en réalisant une installation composée majoritairement de modules de papiers imprimés. Au départ, j'ai concentré la production sur la fabrication de modules circulaires (anneaux) réalisés à partir de tiges de papier imprimé, froissé et agrafé. J'ai produit un ensemble de modules de deux dimensions

¹⁹⁶ Centre d'artistes multidisciplinaire situé à Saint-Jean de Terre-Neuve, Canada. <http://easternedge.ca/>

¹⁹⁷ Centre d'artistes dédié à la diffusion et à la production de l'art imprimé à Montréal. <https://ateliercirculaire.org/>

¹⁹⁸ Centre d'artistes dédié à la diffusion des pratiques de l'espace à Montréal. <https://circa-art.com/>

différentes (12 et 8 cm de diamètre) en utilisant un motif de pixels stochastiques de trois densités (P1, P2, P3)¹⁹⁹. Imprimés sur du papier cartouche blanc, les motifs ont été réalisés par la superposition de motifs de densité similaire, dans une gamme de gris et de noirs colorés. Par la suite, des centaines de feuilles imprimées ont été coupées en languettes. Avec le soutien de bénévoles, les papiers ont été froissés et assemblés avec des agrafes. La production de ce projet s'est échelonnée sur plusieurs mois, et les modules se sont accumulés dans l'atelier.



Figure 8.1 *Proliférations* (2014), Eastern Edge, Saint-Jean de Terre-Neuve

La première version de l'installation fut présentée à Eastern Edge²⁰⁰ à Saint-Jean de Terre-Neuve au printemps 2014. *Proliférations* avait pour but d'expérimenter un dispositif de mise en espace : la suspension de modules individuels se disséminant

¹⁹⁹ Les trois densités de modules sont classées et identifiées par une lettre (P = motif de points, L = motif de ligne) et un chiffre (1 = clair, 2 = moyen, 3 = foncé).

²⁰⁰ Centre d'artistes multidisciplinaire situé à Saint-Jean de Terre-Neuve, Canada.

dans l'espace. Mon hypothèse initiale était de créer une prolifération organique (nuée) à partir de formes géométriques (anneaux de papier). Pour cette installation, j'ai utilisé plus de 15 000 modules ayant un motif de pixels stochastiques (P1, P2, P3). Les modules circulaires se présentaient comme des données matérielles abstraites qui prennent leur signification dans la modularité, c'est-à-dire dans leur agencement (Hickey, 2014). La texture imprimée apparaissait comme une cooccurrence macroscopique du dispositif aléatoire de mise en espace. Dans cette œuvre, les modules référaient aux unités qui composent notre réalité : matière physique (atomes), biologique (cellules), textile (fibres), image (pixels et points de trame), langage (lettres, syllabes), etc.



Figure 8.2 *Proliférations* (2014), Eastern Edge, Saint-Jean de Terre-Neuve

En explorant ce mode d'occupation spatiale de la surface imprimée, l'installation questionne la façon dont les outils, les interfaces et les dispositifs changent la perception que nous avons de notre environnement. Par exemple, comment la

modélisation scientifique change-t-elle notre compréhension du monde et des phénomènes qui nous entourent? Est-ce que notre compréhension de l'espace est facilitée par les informations scientifiques? Est-ce que les interfaces, par exemple les écrans d'ordinateur et les cellulaires, nous distancient de notre environnement, de notre réalité matérielle? En proposant un seuil entre ce que nous percevons et ce que nous imaginons, l'installation modifie notre rapport à l'espace d'exposition. Elle agit comme une fiction d'espace dans laquelle les potentialités d'évocation, rendus possibles par la mise en espace des modules, transforment la matière imprimée.

Le public a bien réagi à cette première version de l'œuvre, qui semble interpeller physiquement le spectateur. Les réactions sont diverses : réactions verbales et non verbales de surprise, d'émerveillement, de recueillement, de contemplation. Les visiteurs se déplacent naturellement autour de l'œuvre, passent en dessous, s'assoient à proximité, touchent des éléments suspendus, prennent des photographies sous différents angles, etc. L'expérience de l'installation présente des similitudes avec l'expérience d'une déambulation dans un lieu naturel. Elle s'apparente également à une scène dans laquelle une action ou un phénomène se trouve figé dans le temps.

Bien que l'expérience esthétique proposée soit partagée avec le public, le dispositif s'est révélé quelque peu problématique. Tout d'abord, l'accrochage individuel des modules était très long et laborieux. Le temps de montage fut d'une durée de 10 jours (plus de 12 heures par jour). L'accrochage a été réalisé avec peu de soutien technique à l'exception de l'aide de quelques bénévoles. En fonction du contexte, il n'est pas toujours possible de bénéficier d'une telle période pour préparer une exposition. La majeure partie du temps de montage, que j'ai dû effectuer au sommet d'une échelle, consistait à attacher des fils de nylon les bras levés en l'air. Les gestes devaient être précis et persistants à la fois. Après quelques jours de travail, cette méthode d'accrochage est devenue insoutenable, car elle demandait de dépasser mes limites d'endurance physique. Dans ces circonstances, il devenait difficile de réaliser

l'objectif de mise en espace. Seule, je n'avais pas la force ni le temps nécessaire pour accrocher une densité suffisante de modules pour produire les effets de condensation et de dispersion souhaités. De plus, les motifs imprimés étaient trop uniformes pour créer des contrastes dans la masse de modules. La texture composée de pixels est visible de près, mais se brouille de loin. À une certaine distance, l'œuvre semblait être l'accumulation d'une somme de bruits visuels qui formaient une masse grise et informe.

À la suite à cette exposition, il est devenu évident que je devais réfléchir à mon approche et ajuster le dispositif en fonction du temps et des conditions de montage. L'aspect exténuant de la mise en espace a cependant révélé l'importance de la performativité dans ma pratique de l'installation imprimée. À ce stade de la recherche, l'expérience de *Proliférations* a par contre démontré que ce mode d'accrochage était peu viable, tant du point de vue physique que temporel. Pour pousser plus loin la mise en espace de la prolifération, une réflexion s'imposait sur l'expérience de la limite imposée par la pratique. La collaboration était une avenue à envisager pour la suite de la recherche ainsi que la conception d'un système d'accrochage plus efficace.

8.4 Deuxième manifestation : *La fabrication de l'espace*

Devant ces constats, la production de la prochaine installation a été ajustée. Tout d'abord, j'ai produit une deuxième variété de modules circulaires (anneaux) en ajoutant une dimension (15 cm de diamètre), en variant l'épaisseur des tiges de papier froissé (0,75 à 2 cm) et en ajoutant un motif de lignes à haut contraste en 5 densités (L1, L2, L3, L4, L5), de pâle à plus foncé. J'ai également fabriqué de nouveaux modules circulaires de plus grandes dimensions (de 20 à 30 cm de diamètre et 3 à 4 cm d'épaisseur) avec du papier kraft noir imprimé d'un motif en ton sur ton. De nouveaux éléments, comme des formes géométriques (cylindres et volumes divers) et des formes

en papier froissé représentant des roches ont été produits afin d'explorer différentes mises en espace.



Figure 8.3 *La fabrication de l'espace* (2014), Atelier Circulaire, Montréal

L'installation *La fabrication de l'espace* fut présentée une première fois à l'Atelier Circulaire²⁰¹ à l'automne 2014. Le lieu d'exposition, une galerie vitrée sur deux côtés et dotée d'une grille technique au plafond, ainsi qu'un temps de montage de moins de cinq jours, ont particulièrement influencé la mise en espace. Dans ces circonstances, le choix de développer l'œuvre tout au long de l'exposition s'est avéré incontournable. Cette avenue semblait intéressante dans un tel lieu de diffusion, où les passants pouvaient suivre l'évolution de l'installation de l'extérieur de la galerie toutes les heures de la journée. Des boîtes contenant des modules hétérogènes furent dispersées sur le plancher et une nuée de modules en suspension s'est développée au centre de la salle. Pour cette exposition, les modules circulaires furent préassemblés pour former

²⁰¹ Centre d'artistes consacré à la production et diffusion des pratiques imprimées.

des groupements. Ces structures ont simplifié la mise en espace, permettant d'explorer l'accumulation et la superposition d'un plus grand nombre de modules.



Figure 8.4 *La fabrication de l'espace* (2014), montage à l'Atelier Circulaire, Montréal

À la troisième journée de montage, plusieurs éléments au sol furent retirés de l'installation pour permettre un plus grand déploiement de la prolifération des modules suspendus. Certains éléments furent cependant préservés : coussin pour s'asseoir lors des séances de travail, outils de montage, boîtes de modules en production, roches en papier froissé. En référence à l'atelier, ces éléments présentaient différents stades de l'œuvre en construction et ouvraient sur les potentialités de ses évolutions. D'autres éléments, principalement des roches de papier, permettaient de ponctuer l'espace au sol en créant des zones de circulation, d'activités, de rangement et de repos. Durant environ un mois, je suis intervenue dans l'œuvre à plusieurs moments. J'ai fabriqué et déplacé des éléments. J'ai documenté la progression de l'œuvre. Les documents de

ces évolutions ont été publiés en continu sur *Le cahier virtuel*, permettant ainsi aux spectateurs de suivre l'évolution de l'installation à distance.

L'œuvre est visible depuis l'extérieur de la galerie. La première impression que j'ai d'elle est une vue globale; je peux l'observer de deux côtés différents, en étant distancée d'elle par la barrière de la vitre de la galerie. En entrant dans la galerie, j'entre directement dans l'installation. Les frontières entre le lieu d'exposition et celui de l'installation se mêlent. Différentes formes d'éléments se trouvent dans la pièce. Au sol, des rochers, dans des bacs, à hauteur de mes genoux, des sortes d'herbacées, en l'air une multitude de cercles assemblés. Il y a un point commun entre ces éléments d'aspects et de formes divergents : leur nature. En effet, tous sont des papiers imprimés dans les mêmes tonalités. Mon regard se dirige sur les éléments suspendus. L'amas de matière imprimée se déploie dans l'espace de la pièce. Je peux me déplacer entre les formes suspendues, tourner autour, les observer sous des angles différents. J'essaie d'analyser les textures imprimées qui ne renvoient à rien de précis et de défini que je connaisse. J'observe les formes des cercles, ce qui fait qu'ils se distinguent les uns des autres. J'essaie de voir des analogies et des divergences entre les masses d'éléments, de regarder leurs combinaisons et leur agencement dans l'espace. Puis j'essaie de créer des liens avec les autres éléments de l'installation. Mon regard navigue parmi les formes, entre l'espace de la galerie et l'espace en dehors de celle-ci. C'est comme si chaque élément était indépendant et en même temps il prend une autre signification lorsqu'il côtoie les autres formes qui l'entourent. (Peiry, 2016, p.50)

Cette description de Camille Peiry²⁰² présente bien la sensation d'errance et la recherche de sens provoqué par la matérialité et la mise en espace de l'installation. Elle relève également différents éléments interagissant dans la constitution de l'œuvre. Tout d'abord, le rapport entre la perception globale et la perception des détails constitue un aspect important qui intègre deux expériences de l'installation : l'une à l'extérieur de la galerie par la vitrine et l'autre à l'intérieur par une immersion dans l'œuvre. La nature des éléments suspendus ou au sol suggère la circulation et

²⁰² Camille Peiry est une artiste suisse ayant réalisé une maîtrise en enseignement à la Haute École d'art de Zurich. Elle est venue faire un échange à l'Université du Québec à Montréal de 2014 à 2015. Elle a écrit son expérience des deux versions de l'œuvre dans son mémoire portant sur l'estampe comme matière d'installation. Elle a bien décrit la sensation d'errance et la recherche de sens provoqué par la matérialité et la mise en espace de l'installation.

l'observation. Les spectateurs cherchent à développer une relation signifiante avec les éléments constituant l'œuvre. Inspirée par l'imagerie scientifique ainsi que par la modélisation des formes naturelles et architecturales, cette installation explore plus qu'un mode d'occupation de l'espace. Par l'agencement de systèmes organiques et géométriques, l'œuvre remet en question la manière dont les outils et les interfaces participent à construire notre vision du monde, notre subjectivité. La prémisse de cette installation veut que la connaissance de l'espace se fonde sur l'expérience personnelle de ses composantes. Il faut interpréter les informations que contient l'espace pour être en mesure de percevoir les textures, les formes et les distances. C'est à travers la mémorisation de ces expériences que nous pouvons donner une signification à notre environnement. Dans cette optique, l'installation se présente comme une expérience matérielle de l'espace fondée sur une compréhension physique de notre imaginaire spatial.

Étienne Tremblay-Tardif²⁰³ (2015) a rédigé un article²⁰⁴ dans *Art and print* à propos de cette œuvre. Il relève plusieurs aspects conceptuels et référentiels en lien avec le dispositif. Selon lui, les éléments les plus sombres (les modules circulaires noirs) définissent le hors-champ de l'installation. Comme dans un tableau, ils servent de « repoussoir pour créer un effet de profondeur ». Cet effet à la fois graphique et théâtral se trouve amplifié par les ombres portées aux murs. Les structures de modules circulaires réfèrent, quant à elles, à la notion de « mégastructure en architecture », notamment celle développée dans les architectures de papier de Yona Friedman²⁰⁵. L'installation possède également des propriétés se rapprochant du design intérieur, par

²⁰³ Étienne Tremblay-Tardif est un artiste québécois ayant réalisé une maîtrise en Print Media à l'Université Concordia (consulter 6.4 pour plus d'information).

²⁰⁴ L'article est rédigé en anglais. Les citations mentionnées dans ce texte sont une traduction libre de l'article original.

²⁰⁵ Yona Friedman est un architecte et sociologue d'origine hongroise qui a créé des principes d'architecture de villes mobiles en papier. Ces villes seraient constituées de cellules d'habitation modulables qui s'adapteraient à l'évolution de la vie de l'habitant.

exemple en rappelant les « décorations d'une chambre d'enfant » ou les « dispositifs scénographiques d'un magasin » (p.41). Outre ces références évoquées par le dispositif, Tremblay-Tardif souligne les simulacres qui apparaissent au moyen de la juxtaposition de l'imagerie numérique et de la matérialité du papier. L'utilisation de la photographie numérique représentant des textures minérales confère « une qualité étrange aux rochers ». Les surfaces sont non seulement « très artificielles », mais elles se présentent également comme des « imitations très convaincantes d'une formation de pierre stratifiée ». Le papier froissé prend « l'apparence d'un tissu » semblable à ceux qui recouvrent des coussins ou des *beanbag* (p.41). L'imprimé possède cette qualité de simuler des textures et des matériaux, troublant notre perception des objets et des espaces qui nous entourent.



Figure 8.5 *La fabrication de l'espace* (2014), Atelier Circulaire, Montréal

Tremblay-Tardif remarque également que le principe évolutif à l'origine de l'installation brouille la distinction entre l'atelier et la galerie, entre le prototype et l'objet d'art. L'œuvre se situe ainsi au seuil de trois paradigmes : « un atelier où des

matériaux, des gestes et des outils simples (agrafeuse, ruban adhésif, etc.) sont déployés »; « un espace d'ingénierie où les modules et les fragments sont collés et assemblés de manière à remettre en question l'état et la solidité des objets d'art »; « une galerie où l'œuvre exploite l'héritage formaliste de la sculpture minimaliste et postminimaliste pour tester l'espace architectural en tant que site et objet conceptuel » (p.41).

Effectivement, cette exposition repose principalement sur le brouillage entre l'espace de production et l'espace de diffusion l'installation modulaire. Les contraintes temporelles et physiques rencontrées lors des montages se sont présentées comme des obstacles importants dans la réalisation de mes installations. Lors de certaines expositions, j'ai senti que je devais « performer » et « me plier » aux contraintes de montage imposées par les lieux de diffusion sans respecter les limites de mon corps et les délais qui sont habituellement nécessaires à la création de mes installations. Je me suis obligée à travailler à des rythmes et à des horaires de montage difficiles à tenir. Cependant, pour *La chambre matricielle 2* (Arprim, 2012) et cette version de *La fabrication de l'espace* (Circulaire, 2015), j'ai décidé de travailler « avec » les contraintes pour développer une mise en espace continue de l'œuvre. En remettant en question la fonction de la galerie (lieu public, contexte et contraintes de diffusion), j'ai remis en question celle de l'atelier (lieu privé, contexte et habitudes de création). L'installation modulaire initie naturellement cette réflexion, car bien qu'elle se réalise de manière *in situ*, elle est principalement composée d'éléments indépendants et transportables. L'essence de l'installation modulaire repose sur cette contradiction.

On peut dire alors que nous nous trouvons en face de l'inadéquation suivante : ou bien l'œuvre est dans son lieu propre, l'atelier, et *n'a pas de lieu* (pour le public), ou bien elle se trouve dans un endroit qui n'est pas son lieu, le musée [la galerie], et alors *a lieu* (pour le public). (Buren, 1971/2013, p.188)

Dans le cas de l'installation modulaire, les éléments sont souvent disjoints dans l'atelier. L'œuvre ou l'expérience esthétique qui en résulte n'existe pas avant

l'agencement des éléments, ce qui est souvent impraticable avant la mise en espace *in situ*. En déplaçant « l'atelier (agent de création) » « à l'intérieur du cube blanc (agent de transformation) », « la galerie cite l'atelier qu'elle contient » et remet en question l'une des premières fonctions de la galerie, qui est de « dissocier l'artiste de l'œuvre » et « de réquisitionner cette dernière pour le commerce » (O'Doherty, 2008, p.156). La présence de l'atelier étant gardée dans l'installation par la monstration des indices de sa fabrication – par exemple une table, des boîtes et des sacs de modules –, l'espace de la galerie se combine avec celui de l'atelier. Il devient un espace de réflexion ouvert.

Pour ce qui est du brouillage entre le prototype et l'objet d'art souligné par Tremblay-Tardif, il relève de problématiques complémentaires; celles des savoir-faire (artisanaux, commerciaux, industriels) et de la nature/validité de l'objet d'art, notamment dans son rapport au décoratif et au design. La question du savoir-faire, ou des différents savoir-faire, est centrale dans la pratique de l'installation imprimée. La prémisse étant de travailler à partir d'un savoir-faire lié au domaine de l'estampe pour réaliser des œuvres *in situ*. Plusieurs savoir-faire contradictoires sont mis en commun : techniques d'impression, de découpage et de pliage très précises; stratégies de bricolage, de collage et d'assemblage pour la mise en relation des éléments; dispositifs et stratégies de mises en espace s'inspirant du design et de l'architecture. La présence d'éléments « non finis », « bricolés » ou à l'état de prototype laisse des indices matériels de cette réflexion.

Une deuxième version de l'installation *La fabrication de l'espace* fut présentée à Circa art actuel²⁰⁶ au printemps 2015. Ce lieu se présente comme un espace cubique blanc avec des fenêtres au fond de la salle qui accentuent l'effet de profondeur. Pour cette installation, j'ai mis l'accent sur la mise en espace de structures suspendues évoquant des regroupements (foule, nuée d'insectes) ou des formes naturelles (nuage, vague, tornade). À la manière de traits dessinés à la main, ces formes semblables, mais non

²⁰⁶ Lieu consacré à la diffusion des pratiques de l'espace (sculptures, installations, performances).

identiques, proliféraient dans la galerie. Les motifs imprimés faisaient varier la surface des modules en créant des effets de condensation, de diffusion et de brouillage. Cette analogie au dessin renforçait le lien entre l'espace bidimensionnel et tridimensionnel.



Figure 8.6 *La fabrication de l'espace* (2015), Circa art actuel, Montréal

Pour cette exposition, des modifications ont été apportées. Le choix des éléments au sol fut notamment réduit à quelques formes de papier semblables à des rochers. Ces éléments étaient disposés à la manière d'un jardin zen et créaient des conditions pour un parcours qui incitait à se diriger vers le fond de la salle, qui était très lumineuse. L'apparente lourdeur des éléments au sol accentuait l'impression de légèreté des masses en suspension qui semblaient figées dans le temps. L'espace entre les éléments au sol et ceux suspendus laissait transparaître le lieu d'exposition, comme un vide entre les choses.

Cette reconfiguration de l'installation fut réalisée dans un contexte différent de la version précédente. Outre la nouvelle disposition de l'espace, je bénéficiais d'une

meilleure connaissance des particularités de l'installation grâce aux expériences antérieures à cette exposition. J'ai ainsi été en mesure de mieux concevoir la mise en espace en réalisant des plans et en anticipant les étapes. Un temps de montage plus long (10 jours) et l'embauche d'une technicienne de montage ont permis un déploiement plus imposant de l'œuvre. Dans ce contexte, le volet évolutif de l'installation fut délaissé au profit d'une mise en espace enveloppante qui active une expérience immersive et amplifie notre perception de la profondeur et des distances.

Les rayons de soleil inondent le nouvel espace d'installation de *La fabrication de l'espace*. Je me promène à travers les formes de papiers suspendus qui tombent comme une nappe vaporeuse. Je reconnais les éléments de l'installation présentée à l'Atelier Circulaire, mais certains éléments ont disparu. L'organisation et la configuration des formes suspendues dans l'espace ne sont plus les mêmes. Des groupes se forment et se distinguent plus clairement par leur tonalité, par leur disposition et par leur agencement. Je me sens plus libre de me promener d'un élément à l'autre. Selon l'endroit où je me place dans la pièce, la vue que j'ai sur l'installation est complètement différente. Je me sens parfois à l'intérieur de celle-ci, parfois à l'extérieur. Chaque pièce est mobile, mais c'est comme si la masse qui la contient la rendait immobile, en apesanteur. Les roches au sol me font penser à un environnement, un paysage d'une autre planète. Le temps s'arrête de tourner lorsque je me trouve dans l'espace installatif. Mais rapidement, les voix et les pas des gens qui se déplacent dans l'installation, le vent qui vient faire osciller les structures suspendues, me ramènent à la réalité.

Si je faisais l'expérience d'une nouvelle mise en espace de cette oeuvre, cette fois dans une structure hors muséale, assurément mon expérience serait différente. Je remarque que la pièce dans laquelle l'installation prend forme aura inévitablement une influence sur la perception que j'ai de l'œuvre, car les frontières entre lieu d'exposition et imprimés se mélangent. La lumière aussi change l'apparence des éléments. (Peiry, 2016, p.50-51)

Cette description de la deuxième version de l'installation par Camille Peiry expose les nouveaux aspects de l'installation. Tout d'abord, la disparition de certains éléments laisse plus de place à la sensation d'immensité proposée par l'œuvre. L'agencement des formes suspendues est mieux défini. Le niveau de contraste et la

densité des accumulations modulent davantage l'espace architectural. La nouvelle configuration amplifie l'espace négatif partagé entre l'œuvre et le spectateur. Selon cette description, c'est principalement le dialogue entre l'œuvre et son nouveau contexte d'exposition qui influence notre perception. La lumière naturelle qui se reflète sur les murs blancs de la salle provoque de nouvelles sensations et émotions. De plus, sans grille technique, la configuration des formes semble plus naturelle et moins théâtrale. Dans cette version de l'installation, la prolifération en suspension produit un espace à la fois étrange et familier qui favorise la déambulation et la découverte.



Figure 8.7 *La fabrication de l'espace* (2015), CIRCA art actuel, Montréal

En lien avec mes questions de recherche sur l'installation imprimée, l'analyse des deux versions de *La Fabrication de l'espace* ouvre sur trois pistes de réflexion principales. La première concerne le lien entre le savoir-faire et la perception spatiale, la deuxième touche à l'apport du décoratif et de l'ornemental dans l'expérience de

l'installation, et la troisième porte sur la place de l'artiste et du spectateur dans la production de l'espace de l'installation, notamment au regard de la mise en place d'un système de relations qui intègre des surfaces bidimensionnelles et des objets tridimensionnels.

D'abord, comme nous l'avons constaté dans l'étude des approches de l'installation imprimée, il est fondamental de comprendre que les savoir-faire en arts d'impression (conception, étapes, manipulations), mis en lien avec d'autres savoir-faire, peuvent donner un ancrage à la réalité de l'installation. Ce rapport à la technique suggère qu'il existe plusieurs façons d'utiliser les outils, d'organiser les gestes, d'envisager les matériaux et l'espace. La technique, comme nous le savons, a souvent « mauvaise réputation »; « elle peut sembler sans âme » (Sennett, 2010, p.205). Cependant, ceux qui s'engagent dans la maîtrise d'une technique savent que celle-ci est intimement liée à la réflexion. Des études scientifiques montrent comment les mouvements et « les diverses manières de saisir de la main et le sens du toucher affectent notre façon de penser » (p.205). Ainsi, être présente dans la galerie, laisser des traces de l'œuvre en évolution et rencontrer le public dans le contexte de cette expérience contribue à intégrer cet aspect du travail de création dans la diffusion. Celui-ci met en lumière certains procédés derrière les œuvres et participe à l'expérience esthétique de l'installation imprimée.

En continuité avec cette idée, l'utilisation de procédés techniques artisanaux ou bricolés associée au principe de répétition des motifs et des modules accentue le lien avec le décoratif. En référence aux « motifs décoratifs qui remplissent notre monde avec une telle profusion », mais qui « se situent hors du foyer de notre attention » (Gombrich, 1978, p.vii), mes installations interrogent deux caractéristiques essentielles du décoratif : « la dimension quantitative ou économique qui traduit l'idée de profusion et d'excès » et « une donnée topologique qui ressort du caractère excentré, périphérique, qu'occuperait le décoratif par rapport à la vision centrale du foyer optique » (Soulillou,

2016, p.25). Souvent péjorative ou dérangeante, la notion de décoratif est fréquemment associée aux arts mineurs. En architecture, elle est d'ailleurs perçue comme une « décoration parasite » qui dissimule l'absence d'idée (p.26-27). Pourtant l'aspect décoratif a une fonction importante dans la perception et la compréhension de nos environnements artificiels. Selon Gombrich²⁰⁷ (1979), notre perception de l'environnement est fondée sur une recherche de l'ordre et de la signification. Tirant son origine de la théorie de la *gestalt*²⁰⁸, cette idée est également développée dans l'étude du processus de reconnaissance des formes (« *pattern recognition* »)²⁰⁹ en sciences cognitives. La reconnaissance des formes produit des associations entre les informations perçues par les sens et celles accumulées dans notre mémoire. Cette faculté nous permet de trouver des régularités dans notre environnement afin de nous orienter, de nous nourrir, de reconnaître les dangers, etc. Bien que la nature développe des structures répétitives, par exemple du point de vue atomique, physique ou biologique, la régularité et la répétition semblent être plutôt associées dans nos sociétés à un signe d'intention et donc à la culture plutôt qu'à la nature (Gombrich, 1979, p.7). L'ornementation et la décoration participent culturellement à la reconnaissance des formes en activant notre perception périphérique, qui est fondamentale pour comprendre ce qui nous entoure. En réalisant (et en percevant) des configurations simples qui réfèrent au monde naturel, l'humain façonne les caractéristiques de ses

²⁰⁷ Originaire de Vienne en Autriche, Ernst Gombrich était un historien de l'art spécialisé dans l'iconographie du 20^e siècle.

²⁰⁸ « La théorie de la gestalt, "forme" en allemand, est une théorie d'origine allemande (début du 20^e siècle) qui définit les principes de la perception. Le postulat de base est le suivant : devant la complexité de notre environnement, le cerveau va chercher à mettre en forme, à donner une structure signifiante à ce qu'il perçoit, afin de le simplifier et de l'organiser. Pour cela, il structure les informations de telle façon que ce qui possède une signification pour nous se détache du fond pour adhérer à une structure globale. » <http://blocnotes.iergo.fr/breve/motsetphrases/theorie-de-la-gestalt/>

²⁰⁹ « Pattern recognition is the ability of the human brain – as well as animal brains – to identify and act upon patterns. This is one of the most fundamental cognitive skills we possess and has historically been highly crucial for our survival and evolution. Specifically, this cognitive process describes the ability to match information from stimuli with information retrieved from long term, short term or working memory. » <http://www.psychology24.org/pattern-recognition-and-your-brain/>

environnements artificiels (p.5). Dans cette perspective, *La fabrication de l'espace*, par l'utilisation de formes et de motifs répétitifs, active cette faculté et développe une ambiguïté entre la perception d'un lieu naturel (irrégularité et entropie) et artificiel (régularité et ordre).

Ainsi, l'espace de mes œuvres n'est pas envisagé comme un élément passif ou vide de sens. Il participe à l'interaction et à la rétroaction avec le spectateur en intervenant dans la production de l'installation, par exemple dans l'organisation des étapes de travail, dans la gestion des matières, dans l'agencement des éléments, dans la circulation de l'énergie autour de l'œuvre. Dans *La fabrication de l'espace*, le concept d'espace suppose une ambiguïté entre trois différents types d'espaces : 1) « l'espace perçu », celui de notre réalité, qui est produit et reproduit par nos pratiques quotidiennes de survie, de travail et de loisir; 2) « l'espace conçu », celui des savants, des planificateurs et des technocrates qui produisent les connaissances, les signes et les codes (physique, géographie, mathématique, etc.) à travers les représentations de l'espace; 3) « l'espace vécu », celui des images et des symboles qui sont produits par les représentations de la vie sociale et de l'art (Lefebvre, 1974/2000, p.42-50). À travers ma pratique, je cherche à comprendre comment la culture matérielle de l'imprimé et des matériaux quotidiens participe à la création des lieux que nous habitons et que nous imaginons. Je cherche aussi à comprendre comment ce phénomène influence notre manière de percevoir et d'occuper les espaces dans notre environnement. Au regard de ces questionnements, mon approche de l'installation imprimée se présente comme un laboratoire d'explorations pratiques qui refuse l'idée d'un espace absolu, « d'un *contenant* qui vient se remplir d'un *contenu* », d'une séparation entre la matière et les corps vivants dans l'espace (p.198). L'espace de l'installation advient en même temps que l'œuvre. Il est issu de l'adéquation entre le lieu et les éléments constituant l'expérience esthétique et il intègre le corps de l'artiste et ceux des spectateurs dans la fabrication de l'espace de l'installation.

Finalement, en mettant l'accent sur la répétition des gestes et le travail du corps par l'accumulation et la prolifération de l'imprimé, *La fabrication de l'espace* souligne l'inhérence réciproque du corps par rapport à l'espace. À l'image de l'environnement, qui n'est pas simplement « l'espace qui entoure un sujet, mais tout l'ensemble des conditions physiques et relationnelles dans lesquelles le sujet se trouve, agit, se définit », l'œuvre installative comporte une dimension inclusive où « la présence du sujet est située, elle correspond à une position particulière à partir de laquelle il perçoit et agit, et autour de laquelle s'étend le cercle (en même temps physique et symbolique) de l'œuvre » (Burnham et Haacke, 1968-1969/2015, p.38). Dans cette perspective, la notion de système est importante, car elle suppose l'interaction entre les différents éléments de l'installation, de même que la notion de dispositif, qui précise l'orientation de cet ensemble d'éléments, notamment en ce qui a trait à ses effets et à ses objectifs esthétiques. Dans *La fabrication de l'espace*, l'élaboration du système devient un dispositif « de mesure spatiale » qui met en situation une expérience perceptuelle de l'espace. Le dispositif agit comme un « accélérateur de compréhension » de ce qui nous échappe normalement dans le monde aux points de vue microscopique et macroscopique (Descendre, 2010, p.29). Il instaure un seuil immatériel et poétique qui incite à l'immersion dans un imaginaire spatial instable et en transformation.

CONCLUSION

Si, en outre, les mondes sont autant faits que trouvés, alors connaître c'est autant refaire que rendre compte. Tous les procédés de construction du monde que j'ai discutés entrent dans la connaissance. Percevoir un mouvement, nous l'avons vu, c'est souvent le produire. Découvrir des lois implique de les rédiger. Reconnaître des motifs consiste surtout à les inventer et les appliquer. Compréhension et création vont ensemble. (Goodman, 1984/2006, p.43)

Un contexte en évolution

Cette recherche a commencé à un moment où les arts d'impression étaient en profonde mutation. Depuis le début de ma thèse, le contexte artistique a beaucoup évolué. Au départ, peu de lieux diffusaient les pratiques imprimées actuelles et peu d'ouvrages et d'articles spécialisés étaient consacrés à ces nouvelles pratiques. Le milieu professionnel était en crise identitaire, cependant le dynamisme de la communauté d'artistes et d'intervenants culturels a contribué à changer la situation. À titre d'exemple, trois organismes montréalais ont subi des transformations importantes. En premier lieu, Arprim, centre d'essai en art imprimé²¹⁰, ayant été nommé successivement le Conseil de la gravure du Québec (1978), le Conseil québécois de l'estampe (1983), puis le Regroupement pour la promotion de l'art imprimé (2005), est officiellement devenu un centre de diffusion en 2011. Il s'agit du premier centre d'artistes canadien à se consacrer exclusivement à la diffusion des pratiques utilisant l'imprimé. L'Atelier Graff a également subi une profonde restructuration. L'organisme s'est fusionné avec Le Cabinet, espace de production photographique pour devenir L'imprimerie centre d'artistes²¹¹ en 2016. Ce nouveau centre d'artistes a aménagé ses espaces pour se consacrer principalement au soutien

²¹⁰ <https://www.arprim.org/a-propos-arprim/historique.html>

²¹¹ <https://limprimerie.art/a-propos/#historique>

de la production des pratiques imprimées, afin de répondre aux besoins des créateurs de différentes disciplines. Enfin, l'Atelier Circulaire²¹² a également déménagé et aménagé ses ateliers et son lieu de diffusion en 2014 pour répondre aux nouveaux besoins des pratiques actuelles. La transformation de ces organismes révèle une adaptation profonde du milieu et une volonté d'inclusion des pratiques qui dépassent le domaine de l'estampe. De même, la mutation des termes « gravure » vers « estampe », puis celle des terminologies « arts d'impression »²¹³ vers « arts imprimés »²¹⁴ s'inscrit dans le sens de cette évolution et laisse entrevoir les nouveaux développements des pratiques.

Depuis quelques années, la présence des pratiques imprimées est plus visible et plus reconnue. Quelques expositions collectives québécoises importantes ont été présentées, dont *Ces artistes qui impriment* (2010) et *Atelier Graff : le livre d'artiste repensé* (2016) à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec; *La estampa: entre la diversidad y la hibridación. Arte contemporáneo de Quebec/Canadá* (2014-2015) au Musée national de l'estampe de Mexico; *Espace imprimé, espace ouvert* (2016) à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal à Montréal. Le dynamisme des pratiques imprimées est également visible dans les programmations (expositions individuelles et collectives) de plusieurs lieux de diffusion non dédiés aux arts

²¹² <https://ateliercirculaire.org/lhistoire/>

²¹³ « Arts d'impression » désigne habituellement les techniques ou les œuvres d'art issues d'un processus d'impression artisanale. On peut inclure sous cette appellation l'impression numérique telle qu'elle se développe dans les ateliers d'impression d'artistes, c'est-à-dire dans l'esprit de la culture artisanale.

²¹⁴ Le terme « imprimé » est souvent utilisé pour désigner un ensemble de matière imprimée (textile, texte, pamphlet, etc.) La terminologie « arts imprimés » est donc plus vague et plus ambiguë, voire même controversée pour certains, car elle fut longtemps exclusivement utilisée pour désigner les produits issus du design graphique. Cependant, elle est de plus en plus utilisée en arts visuels au Québec, car elle permet d'inclure les œuvres utilisant l'imprimé mécanique et industriel (en lien avec la publicité ou à la matière imprimée trouvée) ou des œuvres qui se fondent sur l'imprimé sans passer par l'impression artisanale (par exemple un artiste qui travaille conceptuellement sur la notion d'empreinte ou de multiple).

imprimés (centres d'artistes, centres culturels, maisons de la culture, galeries commerciales). À l'international, un phénomène similaire est observable. Quelques ouvrages et articles ont également été publiés récemment, dont *Perspectives on contemporary printmaking : critical writing since 1986* (2018) édité par Ruth Pelzer-Montada et *Practices in expanded print media* édité par l'Université Concordia (2018).

L'effervescence des pratiques imprimées semble mieux reconnue au sein de l'art actuel. Au fil de la recherche, j'ai assisté et participé à cette évolution, notamment en réalisant des expositions, des présentations publiques (conférences, médiation culturelle), des commissariats d'expositions et en donnant plusieurs cours universitaires. Ma thèse ne pouvait donc pas se réduire à une simple recherche sur l'installation imprimée, elle devait présenter une contribution significative à ce contexte en mutation.

Constats théoriques, pédagogiques et pratiques

D'un point de vue théorique, ma recherche établit les bases d'une approche transdisciplinaire²¹⁵ de l'imprimé en arts visuels en développant des réflexions sur des principes formels et des enjeux esthétiques, en révélant des enjeux de développement et de décloisonnement des arts d'impression, en proposant un survol des stratégies et des dispositifs des pratiques imprimées actuelles. Elle étudie également la spatialité et les enjeux esthétiques de l'installation imprimée, principalement en réfléchissant à cette pratique et à son contexte de développement, en analysant les effets de l'imprimé dans l'installation et en présentant des approches installatives novatrices. Cette recherche comble ainsi une lacune importante et propose des liens entre différents types de savoirs. Elle présente également des pistes

²¹⁵ Par exemple, en invoquant la philosophie esthétique, les théories des médias et de la communication, l'ontologie, l'histoire de l'art et les théories en pratique des arts.

de développement de contenus pour des cours, des conférences, des articles et des livres spécialisés.

Sur le plan pédagogique, ma recherche permet d'envisager de nouvelles stratégies qui repositionnent l'apprentissage technique dans un contexte de développement des pratiques. L'enseignement des arts d'impression demande la transmission de savoir-faire techniques particulièrement élaborés. Dans ce contexte, comment faire cohabiter l'enseignement de la théorie et des autres savoirs constitutifs de la discipline? Comment développer de bonnes pratiques d'atelier en gardant la création au centre des contenus pédagogiques? Bien que cette thèse ne réponde pas directement à ces questionnements, elle présente des pistes de réflexion sur l'importance de l'expérience dans le cadre de la création et de l'apprentissage (Dewey, 2010) et sur la dimension heuristique qui se développe dans la maîtrise d'un savoir-faire (Sennett, 2010). Ces réflexions me permettent d'envisager un enseignement des arts d'impression qui s'incarne à la fois dans la rigueur (par la transmission des savoir-faire techniques et des notions théoriques) et dans la multiplicité (par l'appropriation libre des moyens de production et de création). Dès le début de ma recherche doctorale, j'ai eu l'occasion d'enseigner comme chargée de cours et comme professeure invitée à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Concordia. Cette reconnaissance de ma vision des arts imprimés et de mon approche pédagogique a grandement participé à valider cette recherche.

Du point de vue pratique, mes projets de création proposent des innovations tant en ce qui concerne les stratégies de production que les dispositifs de mise en espace. À partir du principe de prolifération modulaire, j'ai réalisé plusieurs projets de création qui explorent les effets de la matière imprimée dans l'installation. Cette recherche-crédation s'est d'abord développée par la réalisation d'explorations en atelier, puis par la diffusion de mes installations *La débâcle* (2010-2016), *Terraformation* (2011-2015), *La chambre matricielle 1* (2011-2014), *La chambre matricielle 2* (2012-2015),

Papier fiction (2011-2016) ainsi que par la cocréation des installations *Jardin de papier* (2014) et *Les structures cristalloïdes* (2015). Par la suite, ce travail a mené à la création de *Proliférations* (première manifestation) et de *La fabrication de l'espace* (deuxième manifestation). Ce projet de recherche-crédation a été diffusé dans trois centres d'artistes : d'abord à Eastern Edge (Saint-Jean de Terre-Neuve, 2014), un lieu consacré à la diffusion de l'art actuel; ensuite à l'Atelier Circulaire (Montréal, 2014) un lieu consacré à la production et à la diffusion des pratiques imprimées; puis à Circa art actuel (Montréal, 2015), un lieu consacré à la diffusion des pratiques de l'espace (sculptures, installations, performances). La présentation du projet dans ces différents lieux témoigne de la pertinence de ma recherche-crédation au regard des arts imprimés, des arts de l'espace et de l'art actuel en général.

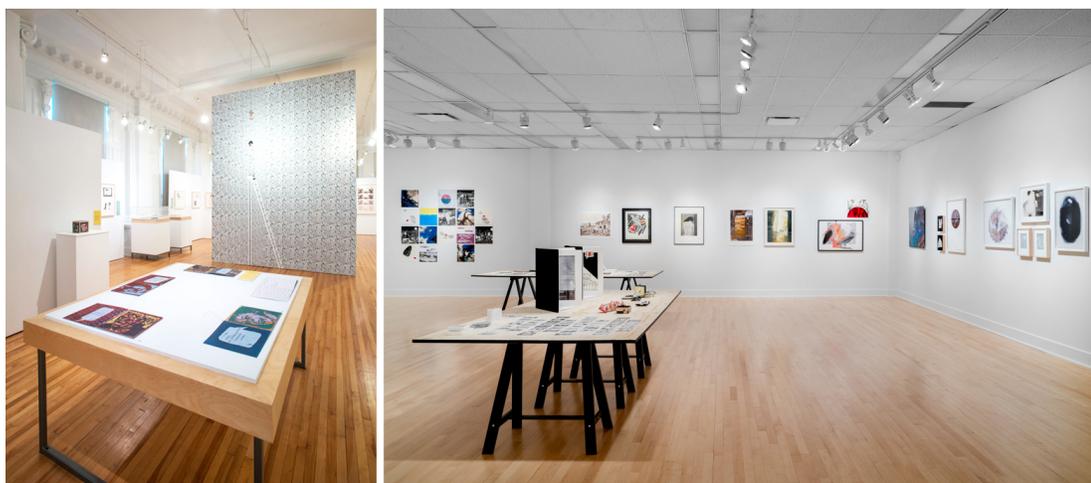


Figure 9.1 *Atelier Graff : le livre d'artiste repensé* (2016); *Zocalo : 25 années de création* (2018)

Durant la rédaction de la thèse, j'ai également été invitée à « commissarier » des projets d'exposition en arts imprimés, dont deux expositions rétrospectives, *Atelier Graff : le livre d'artiste repensé* (BANQ, 2016) et *Zocalo : 25 années de création* (Plein sud, 2018), qui m'ont permis de mettre à profit certains aspects de ma recherche. J'ai également été conviée à présenter ma pratique et ma recherche dans différents contextes lors de présentations publiques, notamment dans le cadre de cours à l'Université du Québec à Montréal (2011-2017), à l'Université Concordia

(2013-2017) et à l'Université de Georgia (Athen, GA, 2011); dans des centres d'artistes dont Arprim, centre d'essai en art imprimé (2012), Zocalo (2014-2016), Skol (2013), Circa art actuel (2017), Caravansérail (2018) et L'imprimerie centre d'artistes (2018); lors de tables rondes à la foire Papier (2013) et à Expozine (2011); ainsi que dans plusieurs autres lieux de diffusion dont la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (2016). La diversité du rayonnement de cette recherche témoigne de sa nécessité et de sa pertinence. Celle-ci fut également remarquée et reconnue par des critiques ainsi que par d'autres chercheurs d'ici et d'ailleurs.

Nouvelles perspectives de recherche-crédation

Outre les constats pratiques qu'elle m'a permis de poser sur les projets de création, cette recherche-crédation a eu un impact sur mes récentes réalisations artistiques. Deux projets principaux ont été réalisés en parallèle avec la rédaction de la thèse et exposent l'évolution des constats et des questionnements provenant de cette recherche.

*La machine paysage*²¹⁶ est le premier projet que j'ai réalisé après *La fabrication de l'espace* en 2015. Cette installation modulaire évolutive est composée de multiples modules et objets en papiers imprimés ainsi que de dispositifs qui s'assemblent pour former des constructions à travers lesquelles il est possible de circuler. S'inspirant des jardins hydroponiques, des fermes verticales et des jeux vidéos, cette œuvre interroge notre manière d'organiser la nature pour la rendre plus esthétique et plus productive. *La machine paysage* évoque cette tentative de contrôle par l'aménagement et la fabrication. Elle cherche à agencer des « morceaux de monde » qui prolifèrent. La machine veut l'unité, la cohérence, les enchaînements; pourtant elle se nourrit de la

²¹⁶ La « machine paysage » est un concept élaboré par Anne Cauquelin dans le livre *Les machines dans la tête* (2015).

multiplicité qui construit l'identité de son système. La représentation du paysage devient ainsi une construction complexe et instable.



Figure 9.2 *La machine paysage* (2015), Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, Montréal

Avec cette œuvre, j'ai remis en question mes processus de production en repensant le principe d'itération de formes similaires et systématiques qui était présent dans mes œuvres antérieures. Afin de travailler davantage avec la variation, j'ai intégré des matériaux nouveaux et de différentes natures, principalement pour la fabrication d'objets et pour la construction de dispositifs de présentation démontables. De plus, dans cette installation, j'ai réintégré la couleur en développant différents motifs et formes ainsi qu'en élaborant divers systèmes formels pour explorer leur interaction. Une première version de l'installation fut présentée lors de l'exposition collective *Espace imprimé, espace ouvert* à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal (Montréal, 2016). Par la suite, des évolutions de l'œuvre ont été diffusées lors d'expositions individuelles à Engramme (Québec, 2017), à la Maison de la culture

Ahuntsic (Montréal, 2017), à Caravansérail (Rimouski, 2018) et au Centre d'exposition Raymond Lasnier (Trois-Rivières, 2018). Lors de ces expositions, l'œuvre s'est adaptée à différents contextes architecturaux. Certains éléments ont été ajoutés ou retirés en fonction de la configuration de l'espace et des conditions d'accrochage. Cette nouvelle manière d'envisager l'installation me donne beaucoup de latitude et me permet de vivre la création jusqu'à la fin du montage. De plus, il s'agit d'une approche de l'installation qui respecte davantage la nature processuelle de mon travail et l'importance de l'improvisation dans la réalisation de mes œuvres.



Figure 9.3 *La machine paysage* (2015), Caravansérail, Rimouski

Récemment, j'ai réalisé une nouvelle installation évolutive qui poursuit cette réflexion. Dans le cadre d'une résidence de création de deux mois à l'intérieur de *L'Écrin*, un dispositif mis en place par les commissaires Stéphane Gilot et Caroline Boileau dans la vitrine de L'imprimerie centre d'artistes, j'ai développé le projet *Travaux pratiques*, où j'ai exploré différents actes qui mettent en scène une variété

d'images et d'objets. Visibles de jour comme de nuit, ces actes présentaient des manifestations matérielles d'un travail de création encore à faire. Les curieux pouvaient suivre l'évolution du projet sur mon blogue *Le cahier virtuel* ou en passant au centre d'artistes à différents moments.



Figure 9.4 *Travaux pratiques* (2018), L'imprimerie centre d'artistes, Montréal

Le contexte de cette résidence était particulier, et consistait à créer dans un espace de production visible de la rue. Je n'ai pas l'habitude de créer en étant en relation avec des passants, qu'ils soient artistes ou membres de la communauté. Ce contexte de réalisation était cependant en accord avec ma volonté de rencontrer le public, de partager des moments de création et de faire évoluer une œuvre sans déterminer une finalité particulière. Dans la continuité de *La machine paysage*, plusieurs éléments ont été explorés : mises en espace diverses, actions performatives et documentatives, expériences de cocréation, etc. De ce projet résultent une installation en évolution, plusieurs images et objets, de nombreux documents photographiques et vidéographiques, quelques écrits et articles sur *Le cahier virtuel*. Bien que j'ignore la prochaine manifestation de ce projet, j'anticipe la création de nouvelles formes

installatives qui intégreraient la documentation (photos, vidéos, sons), le livre et le texte.



Figure 9.5 *Travaux pratiques* (2018), L'imprimerie centre d'artistes, Montréal, documents vidéographiques d'une collaboration

Pour la première fois depuis des années, je me sens libérée des contraintes imposées par ma propre pratique et par le milieu de l'art. L'utilisation de l'imprimé dans mes œuvres demandait des explications constantes sur la pertinence de son usage, ou dans certains cas, sur les causes de son absence. Ma passion pour l'imprimé et ses processus de production occasionnaient, malgré moi, un cloisonnement de ma pratique. Celui-ci prenait à la fois son origine dans mes processus de réalisation et dans la perception que mes pairs avaient des pratiques imprimées. Ma pratique semblait constamment (voire uniquement) être associée à ce champ disciplinaire, même si mon intérêt pour les problématiques de l'espace se trouvait le plus souvent au centre de mes préoccupations.

Cette recherche-crédation m'a permis de comprendre le contexte dans lequel s'inscrivent mes œuvres et a ouvert de nouvelles potentialités qui débordent de ma

recherche sur l'installation imprimée. Bien que l'imprimé reste un de mes matériaux de prédilection, je développe actuellement un intérêt pour de nouvelles matières, de nouveaux gestes, de nouvelles formes artistiques et de nouvelles œuvres. Au regard de l'évolution de ma pratique, j'entrevois la création d'installations et de sculptures abordant les principes d'accumulation et de gestion matérielle; la production de livres d'artistes, d'images imprimées, photographiques, vidéographiques et animées qui remettent en question la matérialité et les processus de fabrication; l'exploration de nouvelles stratégies de collaboration et la réalisation de projets de cocréations.



Figure 9.6 *Travaux pratiques* (2018), L'imprimerie centre d'artistes, Montréal, documents vidéographiques d'une action

Concernant les développements des pratiques imprimées, plusieurs avenues restent à examiner. La piste de l'installation imprimée m'apparaissant la plus évidente en raison de son lien avec ma pratique et aux développements des pratiques actuelles, cependant d'autres stratégies et dispositifs méritent d'être étudiés, principalement les pratiques imprimées infiltrantes, performatives et relationnelles. Au regard des pratiques imprimées actuelles, plusieurs questions méritent également d'être posées. L'installation imprimée est-elle une mode ou une pratique en transition? Ses manifestations sont-elles limitées par la technique et les supports de l'imprimé? Comment les effets et les fonctions de l'imprimé influenceront-ils les formes artistiques à venir? Quelle sera la position de l'imprimé en relation aux autres médias numériques? Comment l'enseignement des techniques en arts d'impression s'adaptera-t-il à ces nouvelles pratiques et à ce contexte interdisciplinaire?

ANNEXE A

INVENTAIRE D'ATELIER

Inventaire 1 : formes, gestes et assemblages

- Boules de papier froissé : constructions aléatoires (éparpillements et accumulations) ou classées (dans des contenants, par grosseur ou par catégories);
- Formes de papier froissé (sur un doigt) : constructions organiques (assemblages cousus), organisées (ouverture vers le bas ou vers le haut), aléatoires;
- Bâtonnets de papier froissé ou plié : constructions aléatoires (lancées, croisées, attachées), perpendiculaires (attachées, agrafées), verticales avec ancrages (au sol et au plafond), horizontales avec ancrages (au mur), en arche avec ancrages (au mur, au sol et au plafond), constructions en nœuds, en ronds (brochées : même construction que les bandes de papier agrafé);
- Bandes de papier agrafées : constructions organisées en grappes (assemblages agrafés), aléatoires en nuées (assemblages agrafés ou en suspension), isolées (en suspension);
- Carrés de carton emballés (à plat) : constructions par empilades, par éparpillements (au mur avec ancrages, déposé au sol);
- Cubes de papier (ouverts ou fermés) : constructions par empilades, par éparpillements ou aléatoires (au sol ou sur une autre surface plane);
- Pointes de papier ouvertes : dispersions au mur ou au sol (déposées ou avec adhésif);

- Volumes en carton (prismes réguliers ou polyèdres irréguliers) : constructions au mur avec ancrages ou aléatoires (accumulations et éparpillements), organisées (accumulations);
- Formes en papier à plat (à rabat) : constructions verticales aléatoires ou organisées (au sol ou au plafond avec de la gomme adhésive), horizontales aléatoires ou organisées (au mur avec de la gomme adhésive ou des ancrages);
- Formes en carton à plat (avec des fentes) : constructions par assemblages;
- Formes en carton à plat (sans fentes) : disposées au sol (peuvent être déplacées par les spectateurs);
- Objets recouverts ou formes moulées en papier : présentés sous la forme d'énumérations.

Inventaire 2 : principes de mise en espace

- Monticule : accumulations de modules superposés;
- Chute : accumulations de modules dans une pente;
- Nuées : proliférations par la suspension de modules (référence aux points de trame, aux cellules, aux atomes);
- Pièce tactile : envahissements de modules muraux (référence aux pixels, aux poils, aux insectes, à la verdure, etc.);
- Jardin : agencements de diverses formes et modules hétérogènes (par harmonisation);
- Fabrique ou manufacture : énumérations de diverses formes et modules hétérogènes dans des structures (par classement).

Inventaire 3 : textures imprimées

- Trame régulière;

- Trame aléatoire;
- Images de fragment de paysage à haut contraste (minéraux, végétaux);
- Motifs dessinés ou peints (en négatif ou en positif) : petits points, lignes, masses plus expressives, taches, etc.

Inventaire 4 : expériences de mise en espace

- Expérience 1 / inventaire d'atelier : répertorier et classer tous les prototypes de modules;
- Expérience 2 / inventaire d'atelier : créer des agencements libres avec les prototypes de modules en modifiant la mise en espace tous les jours pendant plusieurs semaines;
- Expérience 3 / combinaison de trois éléments : dessins photocopiés (recouvrir une portion d'espace d'une texture graphique), cubes ouverts noirs de deux formats différents (regrouper et disperser afin de créer différentes densités au mur et au sol) et carrés de carton emballés (répandre au mur et au sol en respectant la grille, accumuler en piles au sol);
- Expérience 4 / combinaison de deux éléments : papier froissé imprimé et boule de ruban adhésif noir;
- Expérience 5 / combinaison de quatre éléments : papier froissé imprimé, boule de ruban adhésif noir, structure composée d'une lumière et de bandes de papier imprimé assemblées en forme de cercle;
- Expérience 6 / combinaison de quatre éléments : papier froissé imprimé, papier imprimé découpé, retailles, coupole de métal;
- Expérience 7 / agencement de plusieurs éléments à travers une grille dessinée avec du ruban adhésif noir;
- Expérience 8 / agencement de plusieurs éléments dans un dessin irrégulier avec du ruban adhésif noir.

BIBLIOGRAPHIE

- Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. New York : Berg Publishers.
- Alix, S. (2007). *Graphzines et autres publications d'artiste*. Montréal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- Alonso-Aldama, Juan., Bertin, Erik. (2010). Répétitions et habitudes dans les pratiques quotidiennes. *Protée*, 38(2), 5-7.
- Anderson, L. B. (1966). Module : mesure, structure, growth and function. Dans G. Kepes (dir.), *Module, proportion, symmetry, rhythm* (102-117). New York : George Braziller.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne* (G. Fradier, trad.). Paris : Pocket. (Original publié en 1961)
- Armstrong, R. (1990). Between geometry and gesture. Dans R. Armstrong et R. Marshall (ed.), *The new sculpture 1965-75 : between geometry and gesture* (12-18). New York : Whitney Museum of American Art.
- Arnheim, R. (1976). *La pensée visuelle* (C. Noël et M. Le Cannu, trad.) Paris : Flammarion. (Original publié en 1969)
- Arnheim, R. (1966). A review of proportion. Dans G. Kepes (dir.), *Module, proportion, symmetry, rhythm* (218-230). New York : George Braziller.
- Ball, K. (2013). The work of art in the age of environmental degradation : exploring the form of contemporary printmaking. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (37-40), Monash Clayton : University Publishing.
- Bate, G., Rudman, D. (2011). Weekly fibre artist interview : Libby Hague. *World of threads festival*. Consulté à l'adresse http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/044_libby_hague_11.html
- Batt, N. (2001). Que peut la science pour l'art ? Dans N. Batt (dir.), *L'art et l'hybride* (73-81). Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Beaudry, E.L., Daigneault, G., Forcier, M. et Mayrikakis, N. (2016). *Pierre Ayot : regard critique / critical insight*. Montréal : Éditions Graff.
- Bénichou, A. (2010a). Introduction. Dans A. Bénichou (ed.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p.11-18). Dijon : Les presses du réel.

- Bénichou, A. (2010b). Ces documents qui sont des œuvres. Dans A. Bénichou (ed.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p.47-75). Dijon : Les presses du réel.
- Benjamin, W. (2000). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (M. de Gandillac, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1939)
- Benedikt, M. (1968). Sculpture as Architecture. Dans G. Battcock (ed.), *Minimal art : a critical anthology* (61-91). New York : E. P. Dutton & CO., Inc.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan.
- Bersier, J-E. (1980). *La gravure, les procédés, l'histoire*. Paris : Berger-Levrault.
- Bhana, B. (2013). Interdisciprintarity : exploring print pedagogy within an interdisciplinary framework. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (60-64), Monash Clayton : University Publishing.
- Bird, J. (1996). Dancing to a different tune. Dans J. Bird, J. A. Isaak et S. Lotringer, *Nancy Spero* (40-97). London : Phaidon Press.
- Bishop, C. (2005). *Installation art : a critical history*. London : Tate Publishing.
- Blaut, J. (1997). Transfer drawings, prints, and silkscreened paintings, 1958-1970. Dans W. Hopps et S. Davidson, *Robert Rauschenberg: a retrospective* (p.154-205). New York : Solomon R. Guggenheim Museum.
- Bochner, M. (1968). Serial art, systems, solipsism. Dans G. Battcock (ed.), *Minimal art : a critical anthology* (92-102). New York : E. P. Dutton & CO., Inc.
- Boissonnet, P. (2014, octobre). La résilience intégratrice du papier en art actuel : du prénumérique au périnumérique. Communication présentée au colloque *Le papier, territoire artistique du métissage artistique à l'ère du numérique*.
- Bolter, J. D., Grusin, R. (1999). *Remediation : understanding new media*. Cambridge, London : MIT Press.
- Bonnin, A. (2010). La conquête du cube blanc. Dans J. Delaborde et P. Bernard (dir.), *Les fabricateurs d'espaces* (31-39). Paris : Les presses du réel.
- Boon, M. (2010). *In praise of copying*. Cambridge : Harvard University Press.
- Bronowski, J. (1965). The discovery of form. Dans G. Kepes (ed.), *Structure in art and in science* (55-65). New York : George Braziller.
- Bruneau, M. L., Burn, S. (2007). Se faire praticien réflexif. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en Art* (153-181). Québec :

Presses de l'Université du Québec.

- Brunet, P. (2008). *Sur la peinture-installation* (mémoire de maîtrise inédit). Université Laval, Québec.
- Burnham, J., Haacke, H. (2015). *Esthétique des systèmes*. Paris : Les presses du réel. (Originaux publiés en 1968 et 1969)
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge : MIT Press.
- Buszek, M. E. (2011). Introduction : the ordinary made extra/ordinary. Dans M. E. Buszek (ed.), *Extra/ordinary : craft and contemporary art* (1-19). Durham et London : Duke University Press.
- Bureaud, A. (2003). Pour une typologie des interfaces artistiques. Dans *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (19-35). Sainte-Foy : Presses de l'université du Québec.
- Buren, D. (2013). *Les écrits : 1965-2012*. Paris : Flammarion.
- Buren, D. (2010). The function of the studio revisited : Daniel Buren in conversation. Dans M. J. Jacob et M. Grabner (ed.), *The studio reader : on the space of artists*, (163-165) Chicago : School of the Art Institute of Chicago : University of Chicago Press.
- Bury, J. S. (2001). *Artists' multiples 1935-2000*. Burlington : Ashgate Publishing.
- Camnitzer, L. (2011). Printmaking : a colony of the arts. Dans A. Jenkins (dir.), *The graphic unconscious* (103-107). Philadelphia : Philagrafika.
- Caperton, J. (2011). Virtually Universal: printmaking as a tool. Dans A. Jenkins (dir.), *The graphic unconscious* (59-67). Philadelphia : Philagrafika.
- Castleman, R. (1980). *Printed art : a view of two decades*. New York : The Museum of Modern Art.
- Catanese, P., Geary, A. (2012). *Post-digital printmaking*. London : A& C Black Publishers.
- Cauquelin, Anne. (2015). *Les machines dans la tête*. Paris : Presses universitaires de France.
- Cauquelin, Anne. (2010). *À l'angle des mondes possibles*. Paris : Presses universitaires de France.
- Cauquelin, Anne. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France.

- Cauquelin, Anne. (2000). *L'invention du paysage*. Paris : Presses universitaires de France.
- Charron, M.-E. (2012, 19-20 mai). Carrés rouges en prolifération. *Le Devoir*. E7.
- Cherix, C. (2012). *Print/out : 20 years in print*. New York : The Museum of Modern Art.
- Choay, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cochrane, S.L. (2013, 8 août). Use of multitude of techniques and concepts almost too smart. *Winnipeg Free Press*. Consulté à l'adresse : <https://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/arts/compelling-contrasts-218797991.html>
- Cohan, C. (1993). The net of irrationality: the variant matrix and the tyranny of the edition. *Contemporary Impressions*, 1 (2), 9-11.
- Coldwell, P. (2010). *Printmaking : a contemporary perspective*. London : Black Dog Publishing.
- Collingwood, R. G. (2010). Art and craft, from the principle of art. Dans G. Adamson (ed.), *The craft reader* (417-423). Oxford : Berg.
- Conkelton, S. (2011). Print and the public sphere. Dans A. Jenkins (dir.), *The graphic unconscious* (32-41). Philadelphia : Philagrafika.
- Conseil Québécois de l'estampe, Malenfant, N., Ste-Marie R. (2000). *Code d'éthique de l'estampe originale*. Montréal : l'auteur. (Original publié en 1982)
- Côté, C. (2007). *Identification de méthodes pédagogiques et développement de stratégies d'intervention qui favorisent la création et l'expression artistique dans l'enseignement d'une discipline de l'estampe auprès d'étudiants de premier cycle universitaire* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Couchot, E., Hillaire, N. (2003). *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Flammarion.
- Cornell, D. (2013). The digital dialect. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (125-131), Monash Clayton : University Publishing.
- Covey, S. (2016). *Modern printmaking : a guide to traditional and digital techniques*. New York : Watson-Guption.
- Crawford, M. (2013). The print and impossible mourning. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (138-143), Monash Clayton :

University Publishing.

- Daichendt, G. J. (2010). *Artist teacher : a philosophy for creating and teaching*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Daigneault, G. (2010). *Ces artistes qui impriment*. Montréal : Bibliothèque et archives nationales du Québec.
- Daigneault, G. (1996). L'estampe de graveur, un mal nécessaire?. Dans G. Daigneault, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXIe siècle (79-86)*. Québec : Musée du Québec.
- Daigneault, G. (1993). *Ayot Museum circus*. Québec : Musée du Québec.
- Daigneault, G., Deslauriers G. (1981). *La gravure au Québec (1940-1980)*. Saint-Lambert : Héritage.
- Davidson. S. (1997). Art and technology. Dans W. Hopps et S. Davidson, *Robert Rauschenberg : a retrospective* (p.290). New York : Solomon R. Guggenheim Museum.
- Davies, H. M. (1999). Introducing installation : a legacy from Lascaux to last week. Dans A. Farrell (ed.), *Blurring the boundaries: installation art 1969-1996* (8-11). San Diego : Museum of Contemporary Art.
- Debardieux, B. (1992). Imagination et imaginaire géographique. Dans A. Bailly, R. Ferras et D. Pumain (ed.), *Encyclopédie de Géographie* (893- 906). Paris : Économica.
- De Boüard, M. (2008). Les espaces d'exposition imprimés. *So Multiple*, no. 01, consulté à l'adresse <http://www.so-multiples.com/revue/numero01.php>
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (2008). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1968)
- Delgado, J. (2012, 29-30 décembre). Les arts visuels en 2012 : teinté de rouge et d'espoir. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/367259/les-arts-visuels-en-2012-teintes-de-rouge-et-d-espoir>
- Delleaux, O. (2010). *Le multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique : Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours*. Paris : L'Harmattan.
- De Mèredieu, F. (2008). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris : Larousse.
- Descendre, N. (2010). Trous noirs et entropie, la science à l'épreuve de l'art. Dans J. Delaborde et P. Bernard, *Les fabricateurs d'espaces* (21-30). Paris : Les presses

du réel

- Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience* (J.-P. Cometti, C. Domino, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1934)
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. et Archer, M. (1997). *Installation : l'art en situation* (F. Gaillard, trad.). Paris : Thames & Hudson. (Original publié en 1996)
- De Duve, T. (2012). When form has become attitude – and beyond. Dans Z. Kocur et S. Leung, *Theory in contemporary art since 1985* (21-33). Oxford : Wiley-Blackwell.
- De Duve, T. (2002). Ex situ. Dans M.-A. Charbonneaux et N. Hillaire, *Œuvre et lieu : essais et documents* (80-89). Paris : Flammarion.
- Dick, T. (2013, août). Libby Hague. *Border crossing*. Consulté à l'adresse <http://bordercrossingsmag.com/article/libby-hague>
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dorner, J. (2018). *Practices in expanded print media*. Montréal : Faculty of Fine arts, Université Concordia
- Drucker, J. (2013). The work event : art in the distributed field and systems of production. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints: proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (12-16), Monash Clayton : University Publishing.
- Dubois, J. (1997). Passages entre l'installation et l'hypertexte. Dans A. Bérubé et S. Cotton (ed.), *L'installation : pistes et territoires* (47-53). Montréal : Centre des arts SKOL.
- Dubreuil-Blondin, N. (1980). *La fonction critique dans le Pop Art américain*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Dupeyrat, J. (2011). Exposer/Publier. *Journal des arts*, no. 340, consulter à l'adresse http://www.artclair.com/jda/archives/docs_article/80949/exposerpublier.php
- Dupeyrat, J. (2010a). *Seth Siegelaub : exposer, publier...* Texte pour l'exposition 69, *année conceptuelle*, Toulouse : Médiathèque du musée des abattoirs.
- Dupeyrat, J. (2010b). Revues d'artistes - Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition. *Revue 2-0-1*, dossier revue d'artiste, consulté à l'adresse <http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/jerome-dupeyrat/>
- Dupeyrat, J. (2008). Au-delà de l'œuvre : les livres et les éditions d'artistes comme

- espaces de documentation artistique. *So Multiple*, no.01, consulté à l'adresse <http://www.so-multiples.com/revue/numero01.php>
- Dupuis Bourret, A.-A. (2010). *Métanarration du protopaysage : exploration de la fabrication de l'image-paysage par une pratique hybridant l'art imprimé, l'installation et l'animation*. (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Edelman, G. (2007). *La science du cerveau et la connaissance*. Paris : Odile Jacob. (Original publié en 2006)
- Edwards, E., Hart, J. (2004). *Photographs objects histories : on the materiality of images*. New York : Routledge.
- El-Sheikh, T. (2011). Seripop. *ETC*, 92, 13-17.
- Emmons, A. (2013). *Paper architecture*. Allentown : Martin Art Gallery, Baker Center for the Arts, Muhlenberg College.
- Emmons, A. (2012, 11 juin). Leslie Mutchler's Trendfactory. *Printeresting*. Consulté à l'adresse <http://www.printeresting.org/2012/06/11/leslie-mutchlers-trendfactory/>
- Field, R. S. (2009). Sentences on printed art. *Art on Paper*, 14(2), 44-47.
- Field, R. S. (1981). Contemporary Trends. Dans, M. Melot (dir.), *Prints : history of an art (187-234)*. New York : Rizzoli International Publications.
- Fishpool, M. (2009). *Hybrid prints*. London : A & C Black Publishers.
- Fitzgerald, M. (2002). *Beyond the surface*. Sydney : University of Technology Sydney.
- Flatley, J. (1974). Art machine. Dans S. LeWitt, *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes (83-99)*. New York : John Weber Gallery
- Focillon, H. (2010). *Vie des formes*. Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1943)
- Forget, B. (2013, 10 juin). *The Belgo Report - episode 4 : contemporary printmaking*. Entrevue avec Leslie Mutchler, Jason Urban et Caroline Cloutier pour Arprim [podcast]. Consulté à l'adresse <http://www.thebelgoreport.com/2013/06/the-belgo-report-podcast-episode-4-contemporary-printmaking/>
- Francblin, C. (1997). *Les Nouveaux Réalistes*. Paris : Les éditions du Regard.
- Frega, R. (2011). *John Dewey et l'épistémologie de la pratique*. Consulté à l'adresse http://www.academia.edu/1708417/John_Dewey_et_lepistemologie_de_la_pratique

- Frega, R. (2006). *John Dewey et la philosophie comme épistémologie de la pratique*. Paris : L'Harmattan.
- Friedman, Y. (2008). *L'ordre compliqué et autres fragments*. Paris ; Tel Aviv : Éditions de l'éclat.
- Fuller, R. B. (1965). Conceptuality of fundamental structures. Dans G. Kepes (ed.), *Structure in art and in science* (55-65). New York : George Braziller.
- Gállego Cuesta, S. (2008). Esthétique de l'empreinte. *La vie des idées.fr*. Consulté à l'adresse <http://www.laviedesidees.fr/Esthetique-de-l-empreinte.html>
- Gauthier, M. (2010). Les mutations de l'espace. Dans J. Delarborde et P. Bernard (dir.), *Les fabricateurs d'espaces* (9-20). Paris : Les presses du réel.
- Genette, G. (2010) *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil.
- Gilbert, J.-P. (1991). L'estampe québécoise : quelques impressions des années 80. Dans Conseil québécois de l'estampe, 1980-1990 *L'estampe originale au Québec* (79-80). Montréal : Bibliothèque nationale du Québec et Conseil québécois de l'estampe.
- Gibson, J. J. (2014). *Approche écologique de la perception visuelle* (O. Putois, trad.) Bellevaux : Édition Dehors. (Original publié en 1979)
- Gibson, J. J. (1962). Observations on active touch. *Psychological Review*, 69, 6, 477-491
- Gibson, J. J. (1960). Pictures, perspective, and perception. *Daedalus*, 89, 1, 216-227.
- Gibson, J. J. (1950). *The perception of the visual world*. Boston : Houghton Mifflin.
- Gilmour, P. (1978). *The mechanised image : an historical perspective on 20th century prints*. London : Art Council of Great Britain.
- Gilmour, P. (1970). *Modern prints*. London : Studio Vista.
- Glahn, P. (2010). *Medium resistance : revolutionary tendencies in print and craft*. Philadelphie : Crane Arts
- Goldberg, I. (2014). *Installations*. Paris : CNRS Edition
- Gombrich, E. H. (1979). *The sense of order : a study in the psychology of decorative art*. New York : Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. (1977). *Art in illusion : a study in the psychology of pictorial representation*. London : Phaidon Press. (Original publié en 1960)
- Goodman, N. (2011). *Langages de l'art* (J. Morizot, trad.). Paris : Fayard/Pluriel.

(Original publié en 1976)

- Goodman, N. (2008). *L'art en théorie et en action* (J.-P. Cometti, R. Pouivet, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1984)
- Goodman, N. (2006). *Manières de faire des mondes* (M.-D. Popelard, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1978)
- Grandbois, M. (1996a). *L'art québécois de l'estampe 1945 à 1990*. Québec : Musée du Québec.
- Grandbois, M. (1996b). Les parentés désavouées de l'estampe originale. Dans G. Daigneault, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXIe siècle* (59-67). Québec : Musée du Québec.
- Grande, J. K. (2014). Look ahead : Dominique Pétrin. *Galleries West*, printemps, 16.
- Granjon, É. (2013). *La chambre matricielle* [opuscule]. Winnipeg, MB, La maison des artistes visuels francophones.
- Granjon, É., Caland, F. C. (2012, été). Couleur Colère. *Vie des arts*. 227, 83.
- Gray, C. (1996). *Inquiry through practice : developing appropriate research strategies. No Guru, No Method?* Discussion sur les recherches en art et en design, University of Art and Design, Helsinki, Finlande. Consulté à l'adresse <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>
- Gray, C., Malins, J. (2004). *Visualizing Research : a guide to the research process in art and design*. Burlington : Ashgate Publishing Company.
- Gray, C., Malins, J. (1995). *Appropriate research methodologies for artists, designers & craftspersons : research as learning. Making It*, UK Craft Council conference, Wakefield, Angleterre. Consulté à l'adresse <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/cc.pdf>
- Gray, C., Pirie, I. (1995). *Artistic research procedure : research at the edge of chaos ?*: Design interface conference, European Academy of Design, University of Salford, Angleterre. Consulté à l'adresse <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ead.pdf>
- Griffiths, A. (2016). *The print before photography, an introduction to european printmaking 1550-1820*. London : The British Museum.
- Griffiths, A. (1981). The art and the hand of the printmaker. Dans, M. Melot (dir.), *Prints : history of an art* (136-184). New York : Rizzoli International Publications.
- Groupe Mu. (1992). *Traité du signe visuel pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éditions du Seuil

- Groys, B. (2012). On the grammar of space. Dans N. Hirsch, *What is critical spatial practice?* (54-55). Berlin : Sternberg Press.
- Guillemette, F. (2006). L'approche de la *Grounded Theory*, pour innover ? *Recherches qualitatives*, 26(1), 32-50.
- Gunst, J. (2013, 8 juin). Interview : Leslie Mutchler's Trendfactory : MTL. *Drink and Draw Montreal*. Consulté à l'adresse <http://drinkanddrawmtl.com/2013/05/26/interview-leslie-mutchlers-trendfactory-mtl/>
- Habermas, J. (1983). Modernity – an incomplete project. Dans H. Foster, *The anti-aesthetic : essays on postmodern culture* (3-15), Washington : Bay Press.
- Hall, T. Edward. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Les éditions du Seuil. (Original publié en 1966)
- Hanley, S. K. (2013, 3 août). Seriously Printeresting : an interview with the founders. *Art 21*. Consulté à l'adresse <http://blog.art21.org/2012/08/03/ink-seriously-printeresting-an-interview-with-the-founders/#.UvIM0WR5MU0>
- Hanley, S. K. (2011) The lexicon of tomorrow : print-based installation. *Art21 blog*. Consulté à l'adresse <http://blog.art21.org/2011/04/08/ink-the-lexicon-of-tomorrow-print-based-installation/>
- Hansen, V. T., Mickenberg, D., Moser, J., Walker, B. (1995). *Printmaking in America : collaborative prints and press, 1960-1990*. New York : H. N. Abrams; Evanston : Northwestern University, Mary & Leigh Block Gallery.
- Hayter, S. W. (1962). *About prints*. London : Oxford University Press.
- Hayter, S. W. (1981). *New ways of gravure : innovative techniques of printmaking taken from the studio of a master craftsman*. New York : Watson-Guptill. (Original publié en 1966)
- Haywood Rolling, J. (2013). *Arts-based research*. New York : Peter Lang.
- Hecker, J. B. (2000). One thing after another : serial print projects. Dans K. Varnedoe et Antonelli P., *Modern contemporary art at MoMA since 1980* (p.516-519). New York : Museum of Modern Art et H. N. Abrams.
- Heinich, N. (1996). *Être artiste*. Paris : Klincksieck.
- Henry, J. (2013, 16 août). Paper planes : Seripop takes over YYZ. *Blouin ArtInfo*. Consulter à l'adresse <http://ca.blouinartinfo.com/news/story/946636/paper-planes-seripop-takes-over-yyz>
- Hickey, G. (2014). *Modular Meaning, the art of Andrée-Anne Dupuis Bourret* [oposculé]. Saint-Jean, NL, Eastern Edge.

- Hirsch, F. (2010). Multiple, the open print. *Art in America*. Avril 2010, (67-72).
- Hookway, N. (2008). Entering the blogoshere : some strategies for using blogs in social research. *Qualitative Research*, 8(1), 91-113.
- Hopps, W. (1997). Rauschenberg's art of fusion. Dans W. Hopps et S. Davidson, *Robert Rauschenberg : a retrospective* (p.20-29). New York : Solomon R. Guggenheim Museum.
- Hudon Laroche, A. (2013, hiver). Ébranler les normes. *Art le Sabord*, (94), 53-55.
- Humphries, C. (2013). Relational surfaces : the tissue of materiality. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints: proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (243-249), Monash Clayton : University Publishing.
- Ingold, T. (2013). *Making, anthropology, archeology, art and architecture*. London : Routledge.
- Ingold, T. (2011). *The perception of the environment*. London : Routledge.
- Ivins, W. M. (1969). *Prints and visual communication*. Cambridge : MIT Press. (Original publié en 1953)
- Jones, C. A. (2010). Post-studio/postmodern/postmortem. Dans M.-J. Jacob et M. Grabner (ed), *The studio reader* (286-301). Chicago : School of the Art Institute of Chicago : University of Chicago Press.
- Jones, C. A. (1996). *Machine in the studio*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Kabor, M. (1992). Ideas on technology and change in the print. *Imprint*, 27 (4), 4-5.
- Kim, S.-G. (1999). *Nuages paresseux*. Limoges : La main courante.
- Kirker, M. A. (2009). *Printmaking as an expanding field in contemporary art practice : a case study of Japan, Australia and Thailand* (Thèse de doctorat, Queensland University of Technology) Consulté à l'adresse http://eprints.qut.edu.au/29746/1/Marjorie_Kirker_Thesis.pdf
- Krauss, R. (1997a). Passages. *Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (C. Brunet, trad.). Paris : Macula. (Original publié en 1977)
- Krauss, R. (1997b). Perpetual Inventory. Dans W. Hopps et S. Davidson, *Robert Rauschenberg: a retrospective* (p.206-223). New York : Solomon R. Guggenheim Museum.
- Krauss, R. (1993). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (J.-P. Criqui, trad.). Paris : Macula. (Original publié en 1985)

- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44
- Kultermann, U. (1968). *The new sculpture : environments and assemblages*. New York ; Frederick A. Praeger Publishers.
- Lamoureux, J. (2001). *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*. Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Lancelot, L. W. (1965). Atomism, structure and form : a report on the natural philosophy of form. Dans G. Kepes (ed.), *Structure in art and in science* (20-28). New York : George Braziller.
- Latimer, J. (2016). If I die, I will meet you in the sun. Consulté à l'adresse <http://www.concordia.ca/cunews/main/stories/2016/04/01/artist-mitch-mitchell-solo-show-grandfathers-wartime-service-art-gallery-nova-scotia.html>
- Lavoie, F. (1997). Situating the print in time and space. *Contemporary Impressions*, 5 (1), (24-26).
- Lavoie, F. (1996). Question de temps et d'histoire ou le temps des ruptures. Dans G. Daigneault, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXIe siècle* (31-40). Québec : Musée du Québec.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace* (4^e édition). Paris : Anthropos. (Original publié en 1974)
- Lelong, G. (2012). *Buren*. Paris : Flammarion : Centre national des arts plastiques.
- Letocha, L. (1991). Retracer l'estampe (en suivre les retours et les détours). Dans Conseil québécois de l'estampe, *1980-1990 L'estampe originale au Québec* (37-40). Montréal : Bibliothèque nationale du Québec et Conseil québécois de l'estampe.
- Letocha, L. (1975). *Les origines de l'art de l'estampe au Québec* (thèse de doctorat inédite). Université de Montréal.
- Lévy, F. P. (1983). *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- LeWitt, S. (1969). Sentences on conceptual art. Consulté à l'adresse <http://radicalart.info/concept/LeWitt/sentences.html>
- Lippard, L., Chandler, J. (1974). The dematerialization of art. Dans L. Lippard, *Changing : essays in art criticism* (p.225-276). New York : Dutton.
- Litzler, P. (2000). Architecture et poétique de l'assemblage. Dans J-L. Flechniakoska (dir.), *Le collage et après* (21-91). Paris : L'Harmattan.
- Longavesne, J. P. (2003). Esthétique et rhétorique des arts technologiques : les machines interfaces. Dans *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et*

- sensorialité* (37-52). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Loranger, J. (2015, octobre). *Expanded print practices*. Série de conférences présentées à l'Université Concordia, Montréal.
- Loubier, P. (1997). L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire. Dans A. Bérubé et S. Cotton (ed.), *L'installation : pistes et territoires* (13-35). Montréal : Centre des arts SKOL.
- Ludovico, A. (2012). *Post-digital print : the mutation of publishing since 1894*. Eindhoven : Onomatopée 77.
- Lupien, J., Gilbert, J.-P. (1987). *Le monde selon Graff 1966-1986*. Montréal : Éditions Graff.
- Lupien, J. (1991). L'installation : une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique. *Espace : Art actuel*, volume (7), p.13-17.
- Lupien, J. (1989). *Pour une sémiologie de la gravure au Québec 1970-1985* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Lupton, E. et Tobias, J. (2002). *Skin : surface, substance and design*. New York : Princeton Architectural Press.
- Lussault, M. (2007). *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lyon, C. (2010). *Nancy Spero : the work*. Munich; London : Prestel.
- Malenfant, N. (2006). De l'estampe à l'art : l'illimité de la création. Dans N. Malenfant (ed.) *L'estampe contemporaine, la perméabilité des frontières* (7-12) Québec : Engramme.
- Malenfant, N. (1991). États de crise, états de réflexion, états d'exubérance : l'aventure d'une discipline sur une scène artistique en évolution. Dans Conseil québécois de l'estampe, 1980-1990 *L'estampe originale au Québec* (17-22). Montréal : Bibliothèque nationale du Québec et Conseil québécois de l'estampe.
- Malone-Smith, K. (2009). *Art Based research : screen-printing as the artist-teacher* (mémoire de maîtrise inédit). Boston University College of fine art, États-Unis.
- Mandelbrot, B. (1975). *Les objets fractals*. Paris : Flammarion.
- Martineau, L. (2012). Requalification : la réhabilitation des habiletés. *Esse*, 74, 4-9.
- Matoré, G. (1962). *L'espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*. Paris : Éditions du Vieux Colombier.
- Mayberry, T. (2012, 4 avril). An interview with Libby Hague. Windsor Printmaker's

- Forum. Consulté à l'adresse <http://wpfstudio.org/2012/04/04/an-interview-with-libby-hague/>
- Mayor, A. H. (1971). *Prints and people : a social history of printed pictures*. New York : The Metropolitan Museum of Art.
- McLuhan, M. (1968). *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Paris : Seuil. (Original publié en 1964)
- McLuhan, M. (1967). *La galaxie Gutenberg*. Montréal : Éditions HMH. (Original publié en 1962)
- Melot, M. (1973). Les frontières de l'originalité et les problèmes de l'estampe contemporaine. *Revue de l'art*, 21, 108-118.
- Melot, M. (1981). La nature et le rôle de l'estampe. Dans M. Melot (dir.), *L'estampe : l'Histoire d'un art* (8-131). Genève : Skira.
- Melot, M. (1996). Les origines de l'originalité. Dans G. Daigneault, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXIe siècle* (13-22). Québec : Musée du Québec.
- Mennour, K. (2010). *Yona Friedman : dessins & maquettes 1945-2010*. Dijon : Les presses du réel.
- Merrill, H. (1993). Post-print, staking claim to the territory. *Contemporary Impression*, 1 (1) 7-9
- Merrill, H. (1991). *Educating the next generation of printmakers*. Consulté à l'adresse <http://www.hughmerrill.com/writing/nextgen.html>
- Mertes, L. (2011). History repeats. Dans A. Jenkins (dir.), *The graphic unconscious* (70-79). Philadelphia : Philagrafika.
- Meskeel, L. (2005). Objects in the mirror appear closer than they are. Dans D. Miller (ed.) *Materiality* (51-71) Durham : Duke University Press.
- Mickenberg, D. (1995). Multiple purposes : collaboration and education in university and non-profit workshop. Dans H.N. Abrams (ed.), *Printmaking in America : collaborative prints and presses 1960-1990* (96-111). New York : H. N. Abrams; Evanson : Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University.
- Moeglin-Delcroix, A. (2012). *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Paris : Bibliothèque Nationale de France.
- Moeglin-Delcroix, A. (2006). *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance (1981-2005)*. Marseille : Le mot et le reste.
- Moles, A., Barré, F. (1967). *Le multiple : design, graphisme, éditions multiples, structures polycycliques*. Bordeaux : Sigma.

- Miller, D. (2005). Materiality : an introduction. Dans D. Miller (ed.) *Materiality* (1-50) Durham : Duke University Press.
- Molnar, F. (1966). The unit and the whole : fundamental problem of the plastic arts. Dans G. Kepes (dir.), *Module, proportion, symmetry, rhythm* (204-217). New York : George Braziller.
- Morelli, F. (2015, octobre). *Expanded print practices*. Série de conférences présentées à l'Université Concordia, Montréal.
- Moser, J. (1995). Collaboration in american printmaking before 1960. Dans H.N. Abrams (ed.), *Printmaking in America : collaborative prints and presses 1960-1990* (70-95). New York : H. N. Abrams; Evanson : Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University.
- Munari, B. (2014). *Design et communication visuelle* (A. Favre, trad.). Paris : Pyramyd. (Original publié en 1968)
- Munari, B. (2012). *Design as art* (P. Creagh, trad.). London : Penguin Book. (Original publié en 1966)
- Murphy-Price, A. (2008). Printing the edges : defining print within contemporary installation. *Contemporary Impressions*, 16 (1), 24-27.
- Nelson, R. (1992). *Why printmakers can't talk*. Consulté à l'adresse <http://www.printsandprintmaking.gov.au/references/2422/>
- Ninio, J. (1991). *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*. Paris : Éditions Odile Jacob. (Original publié en 1989)
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. Cambridge : The MIT Press.
- Noyce, R. (2006). *Printmaking at the edge*. London : A&C Black London.
- O'Doherty, B. (2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* (C. Vasseur, trad.) Zurich : JRP-Ringier. (Original publié en 1976)
- Olynyk, P. (2002). Making marks beyond the print studio : mapping an interdisciplinary terrain. *Contemporary Impressions*, 10, 20-25.
- Onorato, R. J. (1999). Blurring the boundaries: installation art. Dans A. Ferrell (ed.), *Blurring the boundaries : installation art 1969-1996* (13-29). San Diego : Museum of Contemporary Art.
- Owen, P. (2011). Fabrication and encounter : when content is a verb. Dans M.E. Buszek (ed.), *Extra/ordinary: Craft and contemporary art* (83-96). Durham et London : Duke University Press.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche*

sociologique, 23, 147-181.

- Paillé, P. (1996). De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier, *Recherches qualitatives no 15*, 79-194.
- Paillé, P. (2010). Une « enquête de théorisation ancrée » : les racines et les innovations de l'approche méthodologique de Glaser et Strauss. Dans B. G. Glaser et A. L. Strauss, *La découverte de la théorie ancrée (23-77)*. Paris : Armand Colin.
- Panigirakis, S. (2013). Sited propositional sculpture : its public and relation to paper architecture. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints; proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference (408-413)*, Monash Clayton : University Publishing.
- Parfait, F. (2006). L'installation en collection. Dans C. van Assche, *Collection nouveaux médias installation : la collection du Centre Pompidou (33-63)*. Paris : Centre Pompidou.
- Paupers Press. (2012). *The mechanical hand : artist's projects at Paupers Press*. London : Black Dog Publishing
- Peiry, Camille. (2016). *INpression matière d'INstallation* (mémoire de maîtrise inédit). Zürcher Hochschule der Künste, Zurich, Suisse.
- Pelzer-Montada, R. (2018). *Perspectives on Contemporary Printmaking : critical Writing Since 1986*. Manchester : Manchester University Press
- Pelzer-Montada, R. (2013). In praise of translation : recent intermedial transpositions in video, print and installation. Edinburgh Research Explorer. Consulté à l'adresse [http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/in-praise-of-translation\(68169bb6-5f0f-4451-8b78-ec14565ec69e\).html](http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/in-praise-of-translation(68169bb6-5f0f-4451-8b78-ec14565ec69e).html)
- Pelzer-Montada, R. (2012a). Once more, with feeling ? Site-specific interventions at Traquair House in the context of an expanded print practice. Edinburgh Research Explorer. Consulté à l'adresse [http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/once-more-with-feeling\(65476f23-ba51-4bfe-a1a1-f6d972b1c251\).html](http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/once-more-with-feeling(65476f23-ba51-4bfe-a1a1-f6d972b1c251).html)
- Pelzer-Montada, R. (2012b). Sensing print : reflections on the materiality of the contemporary art print. Edinburgh Research Explorer. Consulté à l'adresse [http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/sensing-print-reflections-on-the-materiality-of-the-contemporary-art-print\(5a339517-43bc-4337-bd3b-6aafa135f56a\).html](http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/sensing-print-reflections-on-the-materiality-of-the-contemporary-art-print(5a339517-43bc-4337-bd3b-6aafa135f56a).html)
- Pelzer-Montada, R. (2008a). Print in the age of digital production : notes on the Surface of the art print. Edinburgh Research Explorer. Consulté à l'adresse [http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/print-in-the-age-of-digital-production--notes-on-the-surface-of-the-art-print\(8ca7a80a-082c-48b3-ac01-](http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/print-in-the-age-of-digital-production--notes-on-the-surface-of-the-art-print(8ca7a80a-082c-48b3-ac01-)

c089be2bb7db).html

- Pelzer-Montada, R. (2008b). The attraction of print : notes on the Surface of the (art) print. Edinburgh Research Explorer. Consulté à l'adresse [http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/the-attraction-of-print-notes-on-the-surface-of-the-art-print\(fc08ab7b-8c5b-4249-a70f-c5b5f4c11c35\).html](http://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/the-attraction-of-print-notes-on-the-surface-of-the-art-print(fc08ab7b-8c5b-4249-a70f-c5b5f4c11c35).html)
- Pelzer-Montada, R. (2003). Technology versus Concept, or the site of practice versus the bite of theory ? Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/1865360/Technology_versus_Concept_or_The_Site_of_Practice_versus_the_Bite_of_Theory
- Pétrin, D. (2015, novembre). *Expanded print practices*. Série de conférences présentées à l'Université Concordia, Montréal.
- Pogue, D. (2012). *Printmaking revolution : new advancements in technology, safety, and sustainability*. New York : Watson Guptill.
- Poissant, L. (2003). Interfaces et sensorialité. Dans *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (1-18). Sainte-Foy : Presses de l'université du Québec.
- Poinsot, J.-M. (1986). In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. Dans Brunet N. (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* (322-329). Paris : centre Georges Pompidou.
- Poinsot, J.-M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Villeurbanne : Institut d'art contemporain; Genève : Musée d'art moderne et contemporain.
- Pulin, C. (1994). Postmodern printmaking : a key. *Contemporary Impressions*, 2 (1), 11-13
- Raftery, A. (2012). Genealogies : tracing Stanley William Hayter. *Art in Print*. 2(3), 5-9.
- Raulet, G. (2000). *Walter Benjamin*. Paris : Ellipses Édition Marketing.
- Rebentisch, J. (2003). *Aesthetics of installation art*. Berlin : Sternberg Press.
- Reiss, J. H. (2001). *From margin to center : the space of installation art*. Cambridge : The MIT Press.
- Renaud-Alain, A. (2003). L'interface informationnelle ou le sensible au sens de l'intelligible. Dans *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (65-89). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Restany, P. (2007). *Nouveau Réalisme : 1960-1990*. Paris : La différence.

- Riendeau, I. (2015). *Architecturer l'espace / Structuring space* [opuscule]. Montréal, QC, CIRCA art actuel.
- Risatti, H. (2007). *A theory of craft : function and aesthetic expression*. Chapel Hill : University of North Carolina Press
- Robert, J. (2007). *The intangibilities of form : skill and deskillling in art after the readymade*. New York : Verso.
- Robson, J. (2011). Transforming the know into the new. Dans A. Jenkins (dir.), *The graphic unconscious* (82-87). Philadelphia : Philagrafika.
- Roca, J. (2011a). The graphic unconscious or the how and why of a pint triennial. Dans C. Perkins (dir.), *The graphic unconscious* (21-29). Philadelphia : Philagrafika.
- Roca, J. (2011b). Thomas Kilpper. Dans C. Perkins (dir.), *The graphic unconscious* (160-164). Philadelphia : Philagrafika.
- Roca, J. (2011c). Regina Silveira. Dans C. Perkins (dir.), *The graphic unconscious* (204-207). Philadelphia : Philagrafika.
- Roca, J. (2011d). Barthélémy Toguo. Dans C. Perkins (dir.), *The graphic unconscious* (228-231). Philadelphia : Philagrafika.
- Roca, J. (2011e). Virgil Marti. Dans C. Perkins (dir.), *The graphic unconscious* (168-169). Philadelphie : Philagrafika.
- Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, 34 (2), 121-138.
- Rodriguez, V. (2013). Réexposition d'œuvres d'art et variation, pratiques des artistes post-studios. Dans F. Couture (dir.), *Variations et pérennité des œuvres contemporaines?* (7-44)
- Rooney, E. et Standish, S. (2014). *Contemporary american print makers*. Atglen : Schiffer Publishing
- Rowlands, M. (2005). A materialist approach to materiality. Dans D. Miller (ed.) *Materiality* (72-87) Durham : Duke University Press.
- Sacilotto, D. et Saff D. (1978). *Printmaking : history and process*. New York : Montreal Holt, Rinehart and Winston.
- Sainte-Marie, R. (1996). L'avenir et la tradition. Dans G. Daigneault, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXIe siècle* (43-52). Québec : Musée du Québec.
- Salamon, L. (2010). *Comment regarder la gravure : vocabulaire, genres et techniques*. Paris : Hazan.

- Salingaros, N. A. (2006a). The sensory value of ornament. Dans N. A. Salingaros (dir.), *A theory of architecture* (84-104). Solingen : Umbau-Verlag.
- Salingaros, N. A., Tejada, D. M. (2006b). Modularity and the number of design choices. Dans N. A. Salingaros (dir.), *A theory of architecture* (159-171). Solingen : Umbau-Verlag.
- Samoyault, T. (2001). L'hybride et l'hétérogène. Dans N. Batt (dir.), *L'art et l'hybride* (175-186). Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Saunders, G. (2010). How wallpaper left home and made an exhibition of itself. Dans G. Saunders. *The walls are talking : wallpaper, art and culture* (27-95). Chicago : KWS Publishers
- Saunders, G., Miles, R. (2006). *Print now : directions and definitions*. London : V&A Publications.
- Sassen, S. (2011). Assemblage of presence. Dans M. Chui. *Sarah Sze : infinite line* (83-88). New York : Asia Society Museum.
- Scheidemann, C. (2005). Material as language in contemporary art. Dans S. Melville (ed.), *The lure of the object* (75-85). Dalton, Massachusetts : Clark Studies in visual arts.
- Schön, D. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Les Éditions Logiques.
- Schultz, C. (2011). A matrix you can move in : prints and installation art. *Art in Print*. 1(2), 11-17
- Semprini, Andrea. (2010). Répétition, réalité, mondes possibles. *Protée*, 38(2), 77-82
- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat* (P.-E. Dauzat, trad.). Paris: Albin Michel. (Original publié en 2008)
- Shafer, A. (2012). Hayter : content and technique. *Art in Print*. 2(3), 11-16.
- Sioui Durand, G. (1997). Les déterritorisations de l'installation. Dans A. Bérubé et S. Cotton (ed.), *L'installation : pistes et territoires* (55-72). Montréal : Centre des arts SKOL.
- Sitkin, R. (2013, 6 novembre). Eva Wylie. *The Studio Visit*. Consulté à l'adresse <http://thestudiovisit.com/eva-wylie/>
- Sorenson, O. (2013, 7 février). Seripop mashes noise and minimalism : interview. *M-KOS*. Consulté à l'adresse <http://www.m-kos.net/archives/13966>
- Soulillou, J. (2016). *Le décoratif*. Paris : Klincksieck.

- Spira, F. et Parshall, P. (2016). *The power of prints : the legacy of William M. Ivins and A. Hyatt Mayor*. New York : The Metropolitan Museum of Art.
- Stevens, D. (2011). Validity is in the eye of the beholder : mapping craft communities of practice. Dans M. E. Buszek (ed.), *Extra/ordinary : craft and contemporary art* (43-58). Durham et London : Duke University Press.
- Strauss, A. L., Corbin, J. (1994). Grounded theory methodology : an Overview. Dans N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The SAGE handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Stuckey, C. F. (1997). Rauschenberg's everything, everything era. Dans W. Hopps et S. Davidson, *Robert Rauschenberg : a retrospective* (p.30-41). New York : Solomon R. Guggenheim Museum.
- Suderburg, E. (2000). Introduction : on installation and site specificity. Dans E. Suderburg (ed.), *Space, site, intervention : situating installation art* (1-22). Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Suzuki, S. (2011). *What is a print?* New York : The Museum of Modern Art
- Tala, A. (2009). *Installation and experimental printmaking*. London : A&C Black Publishers.
- Tallman, S. (1996). *The contemporary print : from pre-pop to postmodern*. New York : Thames and Hudson Publications.
- Tannenbaum, J., Boulton Stroud, M. (2003). *On the wall : contemporary wallpaper*. Providence : Museum of Art et Rhode Island School of Design. Philadelphia : Fabric Workshop and Museum.
- Thrift, N. (2005). Beyond Mediation : three new material registers and their consequences. Dans D. Miller (ed.) *Materiality* (231-255) Durham : Duke University Press.
- Tokaryk, W. A. (2000). *Printmaking : a contemporary perspective* (mémoire de maîtrise, Université de Calgary). Consulté à l'adresse : <http://dspace.ucalgary.ca/>
- Tremblay-Tardif, É. (2015, mars-avril). Mutchler, Urban and Dupuis Bourret at Atelier Circulaire. *Art in Print*, 39-41.
- Truck Gallery. (2013, 27 septembre). The options that are offered to us : the least likely / the most tolerable / Seripop [document vidéo]. Consulté à l'adresse <http://vimeo.com/50319365>
- Ulam, S. (1966). Patterns of growth of figures : mathematical aspects. Dans G. Kepes (dir.), *Module, proportion, symmetry, rhythm* (64-74). New York : George Braziller.

- Ullrich, P. (2005). Workmanship : the hand and body as perceptual tools. Dans M. A. Fariello et P. Owen (ed.), *Objects and meaning : new perspectives on art and craft* (198-214). Lanham : Scarecrow Press.
- Urbain, Jean-Didier. (2010). L'habitude performative : ou la « routine » créatrice. *Protée*, 38(2), 21-28.
- Urban, J. (2017, 9 février). *Épisode 172 : Jason Urban* [balado audio]. Consulté à l'adresse <http://studiobreak.com/jason-urban/>
- Urban, J. (2013). Pattern recognition : a letter from Montreal. *Art in Print*. 3 (3), 23-27
- Urban, J. (2013). House of Xtravaganza. *Printeresting*. Consulté à l'adresse <http://www.printeresting.org/2013/07/08/dominique-petrins-xtravaganza/>
- Urban, J. (2011, 15 juin). Geometry of labor. *Printeresting*. Consulté à l'adresse <http://www.printeresting.org/2011/06/15/geometry-of-labor/>
- Urban, J. (2010, 15 février). Eva Wylie. *Printeresting*. Consulté à l'adresse <http://www.printeresting.org/2010/02/15/eva-wylie/>
- Virilio, P. (2005). Art as far as the eye can see. Dans I. Schaffner (dir.), *Accumulated Vision, Barry Le Va* (84-88). Philadelphia : Institute of Contemporary Art.
- Walker, B. (1995). Printmaking 1960 to 1990. Dans H. N. Abrams (ed.), *Printmaking in America : collaborative print and presses 1960-1990* (70-95). New York : H. N. Abrams; Evanston : Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University.
- Walker, S. (2000). Printmaking as syntax of contemporary art. *Contemporary Impressions*, 8 (1), p.2-5.
- Waller, C. (2013). Aura of the semiotic imprint. Dans L. Morgan, *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (484-490), Monash Clayton : University Publishing.
- Weber, P. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris : Harmattan
- Wei, L. (2008). Line analysis. *Art in America*, avril, 154-157.
- Weisberg, R. (1993). Critical theory and the print : new Criteria for print qualities in the expanded field. *Contemporary Impression*. 1 (1), 10-12
- Weisberg, R. (1990). The absent discourse : critical theories and printmaking. *The Tamarind Papers*. 13, 8-10
- Weisberg, R. (1986). The syntax of the print : in search of an aesthetic context. *The*

Tamarind Papers. 9 (2), 52-60

- Welchman, J. C. (1996). In and around the second frame. Dans P. Duro, *The rhetoric of the frame : essays on the boundaries of the artwork* (203-222). Cambridge : Cambridge University Press.
- Whittome, I. F. (1996). Entre l'autonomie et la tradition. Dans G. Daigneault, *Les enjeux de l'estampe à l'aube du XXIe siècle* (71-76). Québec : Musée du Québec.
- Woods, C. (2010). It's the background that explains the foreground. Dans G. Saunders. *The walls are talking : wallpaper, art and culture* (10-22). Chicago : KWS Publishers
- Wye, D., Weitman, W. (2006). *Eye on Europe : prints, books and multiples: 1960 to now*. New York : The museum of Modern Art.