

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**EXPLORATION DES IMPLICATIONS POLITIQUES ET ESTHÉTIQUES  
DU DÉPLOIEMENT D'IMAGES DE MAINS ET D'OUTILS D'OUVRIER  
PAR UN USAGE DE L'AFFICHE DANS L'ENVIRONNEMENT URBAIN**

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

**PAR  
KARINE SAVARD**

**AVRIL 2015**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). 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

J'aimerais remercier André Savard pour sa collaboration, David Tomas pour son écoute et sa générosité, ainsi que Pavel Pavlov pour les échanges conceptuels.

Je tiens à souligner l'appui de Jean-Pierre Boyer et le Centre de recherche en imagerie populaire (CRIP-UQAM) pour la documentation liée aux affiches de mouvements sociaux et de Omer Moussaly et le Centre Internationaliste Ryerson Fondation Aubin pour les éclaircissements dans la lecture du livre *Le Capital (Livre I)* de Karl Marx.

Merci également à la communauté de collègues et d'amis provenant de différents milieux, pour les discussions qui m'ont permis de constituer l'ensemble des idées et des références de ce projet de recherche-crédation.

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements .....	ii
Résumé .....	iv
Mots clés .....	iv
Liste des figures .....	v
Introduction .....	1
Chapitre I <i>Mains</i> .....	8
Affiche, 48" x 72", œuvre-intervention réalisée au coin des rues D'Iberville et Masson, Ontario et Saint-Timothée, Prince-Arthur et Saint-Dominique, René-Lévesque et Wolfe, Saint-Denis et Cherrier, Saint-Denis et Sainte-Catherine, de Lorimier et Sainte-Catherine, Fullum et Sainte-Catherine, Lambert-Closse et Sainte-Catherine, Saint-Laurent et Sainte-Catherine, Montréal, 12 mai 2014.	
1.1 Les procédés de production et de distribution de l'affiche .....	11
1.2 L'affiche de film .....	14
1.3 La main .....	17
1.4 Les affiches de l'Avant-garde russe .....	19
1.5 Les affiches de Mai 68 .....	23
1.6 Les affiches de mouvements étudiants et ouvriers au Québec ..	25
Chapitre II <i>Outils</i> .....	29
Affiche, 240" x 120", œuvre-intervention réalisée au coin des rues Bridge et Wellington, Montréal, 14 juillet 2014.	
2.1 L'environnement urbain .....	30
2.2 L'outil .....	31
2.3 La forme, l'esthétique et la fonction .....	33
Chapitre III <i>Outils de travail</i> .....	36
Affiche, 683" x 76", installation audio, 5 minutes, affichette, 10" x 14", œuvre-intervention réalisée au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, Montréal, 10 octobre 2014.	
3.1 La mise en scène et le dispositif de captation .....	37
Conclusion .....	42
Bibliographie .....	47

## RÉSUMÉ

Le projet de recherche-crédation interroge le potentiel sociopolitique de l'affiche dans le déploiement d'images de mains et d'outils d'un ouvrier dans l'environnement urbain. Le rapport possible entre le savoir-faire d'un ouvrier de la construction et le travail culturel associé aux technologies numériques y est abordé, en regard du passage d'une économie de production industrielle à une économie qui repose désormais sur l'information. De nombreux échanges et dialogues entre mon père, qui exerce le métier de charpentier-menuisier et moi, qui exerce la profession d'affichiste, ont donné suite à trois œuvres-interventions diffusées dans l'environnement urbain.

Les activités, les techniques et les expériences du travail ont été examinées et traduites sous forme d'images et d'enregistrements sonores en empruntant et en mélangeant les différents codes du champ artistique et du système publicitaire. L'objectif de cette démarche est d'interroger la construction identitaire, les transformations possibles dans le passage d'une génération à une autre et la complexité des échanges qui peut intervenir entre les individus évoluant dans des cadres culturels différents. Cette recherche-crédation explore les limites et les possibilités des systèmes de représentation et porte un regard critique envers les structures institutionnelles par une approche de collaboration et l'utilisation des technologies liées aux échanges économiques de la société, tels que les mécanismes publicitaires.

Le premier chapitre explore la circulation de l'information visuelle dans l'espace public à partir de l'intervention d'affichage *Mains* réalisée sur des palissades de chantiers à Montréal. Le deuxième chapitre considère le lien possible entre les outils de la construction et les instruments de manipulation de l'image à partir de l'œuvre-intervention *Outils* réalisée sur un panneau publicitaire abandonné dans l'ancien quartier ouvrier *Goose village* près de Griffintown. Enfin, le dernier chapitre explore le rapport critique qui pourrait être établi entre les gestes et les outils d'un ouvrier et un troisième site de diffusion situé sur une vitrine de l'Établissement universitaire, ce qui a donné lieu à l'œuvre-intervention *Outils de travail*.

## MOTS CLÉS

Affiche, photographie, vidéo, installation sonore, main, outil, ouvrier, environnement urbain, critique institutionnelle.

## LISTE DES FIGURES

Figure 1	<i>Mains</i> , 12 mai 2014, affiches, 48" x 72", œuvre-intervention réalisée à Montréal au coin des rues D'Iberville et Masson, Ontario et Saint-Timothée, Prince-Arthur et Saint-Dominique, René-Lesvesque et Wolfe, Saint-Denis et Cherrier, Saint-Denis et Sainte-Catherine, De Lorimier et Sainte-Catherine, Fullum et Sainte-Catherine, Lambert-Closse et Sainte-Catherine, Saint-Laurent et Sainte-Catherine .....	8
Figure 2	Captation photographique, diffusion sur le média social Instagram, publication dans le journal <i>The Gazette</i> .....	8
Figure 3	Appropriation de l'affiche <i>Mains</i> dans une forme rappelant les dispositifs d'agitation-propagande (Agit-prop) .....	10
Figure 4	Sélection d'affiches que j'ai réalisées entre 2005 et 2014 : <i>C.R.A.Z.Y.</i> de Jean-Marc Vallée, <i>Incendies</i> de Denis Villeneuve, <i>La vie d'Adèle</i> de Abdelatif Kechiche, <i>Monsieur Lazhar</i> de Philippe Falardeau, <i>Rebelle</i> de Kim Nguyen, <i>Camion</i> de Rafaël Ouellet, <i>La belle bête</i> de Karim Hussain, <i>Over my dead body</i> de Brigitte Poupart, <i>3 histoires d'indiens</i> de Robert Morin, <i>Payback</i> de Jennifer Baichwal, <i>The Boxing Girls of Kabul</i> de Ariel J. Nasr, <i>Dans les villes</i> de Catherine Martin, <i>Ressac</i> de Pascale Ferland .....	12
Figure 5	Collection d'une matière photographique dans le processus de réalisation de l'affiche du film <i>Incendies</i> , 2010 .....	14
Figure 6	Procédé de cadrage et de composition dans la réalisation de l'affiche du film <i>Incendies</i> .....	14
Figure 7	Propositions non retenues pour l'affiche du film <i>Incendies</i> .....	14
Figure 8	Sélection de photographies de mains et d'outils. Source : Collection privée de Henry Buhl .....	16
Figure 9	Sélection de photographies vendues aux enchères par Sotheby's, le 12 décembre 2012. Source : <i>A Show Of Hands: Photographs from The Collection of Henry Buhl</i> .....	18
Figure 10	Sélection d'affiches de l'Avant-garde russe Source : ( <a href="http://www.redavantgarde.com">http://www.redavantgarde.com</a> ) .....	20

Figure 11	Sélection d'affiches réalisées par l'Atelier populaire durant le mouvement de protestation Mai 68. Source : <i>Atelier populaire, Atelier populaire présenté par lui-même : 87 affiches de mai-juin 1968</i> , Paris Usines Universités Union, 1968 .....	24
Figure 12	Sélection d'affiches de mouvements ouvriers au Québec. Source : Centre de recherche en imagerie populaire (CRIP-UQAM) ....	26
Figure 13	Sélection d'affiches du mouvement de protestation de la grève étudiante au Québec, 2012. Source : Centre de recherche en imagerie populaire (CRIP-UQAM) .....	27
Figure 14	<i>Outils</i> , Infiltration d'un panneau publicitaire abandonné sur les abords du chemin de fer au coin des rues Bridge et Wellington, Montréal, 14 juillet 2014, photographies des outils d'un ouvrier .....	29
Figure 15	Documentation de l'installation de l'intervention <i>Outils</i> .....	29
Figure 16	Points de vue nord et sud du lieu d'intervention <i>Outils</i> .....	30
Figure 17	Evans, W. (1955, juillet). <i>Beauties of the Common Tool</i> , Fortune, p.103 .....	33
Figure 18	Vue extérieure et intérieure du lieu d'intervention, Montréal (montage numérique à titre indicatif), 2014 .....	36
Figure 19	Séquence d'images tirées de la vidéo <i>Outils de travail</i> .....	37
Figure 20	Document de travail, photographies d'outils de la construction, 2014 .....	39
Figure 21	<i>Outils de travail</i> , 2014, affichette, 10" x 14", transcription d'un montage sonore, énumération d'une série d'outils à partir de représentation photographiques .....	41
Figure 22	<i>Art workers, radical practice in the Vietnam war era</i> , affiche, 30" x 22", 2014. Main d'ouvrier, notes manuscrites, représentation de l'œuvre <i>Box with the sound of it's own making</i> et photographie des ouvriers au travail lors du montage de l'exposition <i>Robert Morris : recent works</i> qui a eu lieu au Whitney Museum en 1970 .....	46

## INTRODUCTION

Cet essai est dédié à l'homme ordinaire. [...] Ce héros anonyme vient de très loin. C'est le murmure des sociétés. De tout temps, il prévient les textes. Il ne les attend même pas. Il s'en moque. Mais dans les représentations scripturaires, il progresse. Peu à peu il occupe le centre de nos scènes scientifiques. Les projecteurs ont abandonné les acteurs possesseurs de noms propres et de blasons sociaux pour se tourner vers le chœur des figurants massés sur les côtés, puis se fixer enfin sur la foule du public. Sociologisation et anthropologisation de la recherche privilégient l'anonyme et le quotidien où des zooms découpent des détails métonymiques – parties prises pour le tout. Lentement les représentants hier symbolisateurs de familles, de groupes et d'ordres s'effacent de la scène où ils régnaient quand c'était le temps du nom. Le nombre advient, celui de la démocratie, de la grande ville, des administrations, de la cybernétique.<sup>1</sup>

Michel De Certeau

Le contexte actuel de l'organisation économique et politique de la société selon le système capitaliste détermine une structure de travail dans laquelle les interactions humaines semblent dirigées principalement par la nécessité de chacun de contribuer à l'accumulation du capital. Ce système est empreint de contradictions, rendues apparentes entre autres par les situations d'inégalités économiques, la dégradation de l'environnement et l'épuisement des ressources naturelles. La remise en question de cet ordre social est évidemment complexe, ayant pour effet de générer des opinions divergentes et de créer des divisions à l'intérieur de la population. Celle-ci se manifeste entre autres par l'organisation de groupes contestataires et sous forme de protestations publiques, je pense par exemple aux événements liés à la grève étudiante qui a eu lieu au Québec en 2012.

Une façon pour moi d'engager la problématique a été de l'aborder à partir d'une expérience singulière. Mes recherches se sont ainsi ancrées en prenant comme point d'origine la relation entre mon père qui exerce le métier de charpentier-menuisier et moi, qui exerce la profession d'affichiste dans le milieu du cinéma, ainsi qu'une pratique de recherche-crédation en arts visuels et médiatiques. Ayant le pressentiment que la rencontre et les échanges entre nos deux *mondes* auraient le potentiel de mener à des questionnements sur l'organisation économique et politique de la société dans sa structure liée au travail, je lui ai proposé de collaborer à la production d'une série d'œuvres-interventions et à leur diffusion dans l'environnement urbain.

---

<sup>1</sup> De Certeau, Michel (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, (1<sup>re</sup> éd. 1980), p. 11.

Aborder le thème du travail en établissant un rapprochement entre une pratique de l'image et le labeur d'un charpentier-menuisier implique nécessairement une suite de questions, sur laquelle se sont penchés plusieurs artistes et théoriciens dans le passé. Dans un essai qui explore la politisation du travail artistique dans les années 1960 et 1970, Julia Bryan-Wilson soulève plusieurs de ces questions : « the division of labor under capitalism, the importance of skill or *techné*, the psychic rewards of making, the weight of aesthetic judgments, and the perpetually unfixed nature of the artist's professional status since roughly the fifteenth century. »<sup>2</sup> À partir d'une analyse du travail des artistes liés à la *Art Workers Coalition*, qui se sont identifiés aux travailleurs en relation aux mouvements de gauche durant la période de la guerre au Vietnam, Bryan-Wilson explore les dilemmes et les contradictions ainsi que les questions qu'un tel rapprochement suscite :

The term [*art worker*] elaborates the dense meanings embedded in the phrase *art work* – that is, it spells out the relationship between art as an object and as an activity. It also asks, implicitly: what work does art do? How does it put pressure on systems of representation and forms of signification? How does it intervene in the public sphere? How does it function economically; how does it structure relations; how does it put ideas into circulation?<sup>3</sup>

Au cours de l'histoire, les travailleurs culturels, animés d'une volonté de donner un sens et une nécessité à leurs gestes, ont tenté de dissoudre la distinction entre l'art et le travail. En prenant appui sur les apports théoriques de Karl Marx, différents efforts socialistes ont pris forme dans le champ artistique. Le modèle de retour au savoir-faire artisanal de William Morris dans le mouvement Arts & Crafts ou les expérimentations des courants du constructivisme et du productivisme durant la révolution russe en constituent des exemples. Dans les années 1930 aux États-Unis, les artistes se sont regroupés afin de former « the Artists' Union ». Fonctionnant à la manière des syndicats industriels, le groupe a organisé des grèves et des rassemblements afin de faire valoir les droits et les conditions de travail des artistes au même titre que les prolétaires. Le logo de l'organisation utilisé sur les affiches avec le titre « Every artist an organized artist » rappelle le symbole de la faucille et du marteau des affiches russes.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Bryan-Wilson, J. (2009). *Art workers, radical practice in the Vietnam war era*. University of California Press, p. 26.

<sup>3</sup> Ibid., p. 11.

<sup>4</sup> Ibid., p. 28.

Dans les années 1960 et 1970, inspirés par les écrits de différents penseurs, les individus liés au mouvement de Mai 68 en France ont exprimé leur révolte contre le capitalisme en posant des gestes radicaux et des manifestations publiques. Ces actions ont ensuite été considérées comme faisant partie d'une utopie révolutionnaire, mais elles ont tout de même contribué à mettre l'accent sur la nécessité d'une redéfinition des rapports possibles entre l'art et la société :

In the 1960s and early 1970s, the publication of English editions of texts by Antonio Gramsci, the writings of Debord, the importation of the Frankfurt School writers such as Adorno and Marcuse, and the appearance of contemporary writings by Louis Althusser (both in French and in translation) also drove a reevaluation of how art and labor might be considered together.<sup>5</sup>

Au Québec et au Canada, cette période est particulièrement importante, puisque c'est à ce moment qu'ont commencées à se former les institutions artistiques telles que nous les connaissons aujourd'hui.<sup>6</sup> Certains regroupements se sont interrogés sur le rôle des artistes dans la société et sur le rôle de l'État dans l'art. Par exemple, durant l'*Opération Décllic* en 1968, qui a donné lieu à la fermeture du Musée d'art contemporain ainsi que de la Bibliothèque nationale, cent cinquante personnes se sont rassemblées afin de « poser la question de l'art dans la société, combattre la sclérose des cadres, promouvoir les échanges interdisciplinaires [et] formuler une nouvelle politique d'animation et de promotion culturelle. »<sup>7</sup>

C'est également durant cette période qu'a eu lieu la réforme au niveau de l'éducation, qui a introduit l'enseignement des arts dans l'Établissement universitaire. Cet événement a légitimisé l'activité artistique en tant que domaine d'étude et de recherche, ce qui a apporté à l'artiste le statut de chercheur, des opportunités de financement de l'État et une plus grande attention de la presse et du public.

---

<sup>5</sup> Bryan-Wilson, J. (2009). *Art workers, radical practice in the Vietnam war era*. University of California Press, p. 30.

<sup>6</sup> Conseil des Arts du Canada (1957), ministère québécois des Affaires culturelles (1961), ministère des Communications (1969), systèmes d'aides publiques à la création, centres d'artistes autogérés.

<sup>7</sup> Opération Décllic. (1968). *Bref historique "Opération Décllic"*, [dossier] Montréal : Archives du Musée d'art contemporain.

Ce travail ne prétend pas être une étude approfondie sur le sujet. Mon intention est de relater les événements liés au contexte de production de trois oeuvres-interventions qui ont été réalisées dans des lieux déterminés, ainsi que le cadre théorique qui a favorisé la réflexion et m'a amenée à formuler l'hypothèse selon laquelle une pratique artistique aurait le potentiel d'engager la sphère socio-politique. Autrement dit, de réactualiser le questionnement sur le rapport entre l'art et la société et sur le rôle de l'artiste en tant qu'acteur social.

À partir du point de vue privilégié d'une expérience singulière, je me suis interrogée sur le rapport possible entre l'ouvrier et l'artiste aujourd'hui. J'ai d'abord réfléchi à la construction identitaire, aux transformations possibles dans le passage d'une génération à une autre et à la complexité des échanges qui peut intervenir entre les individus évoluant dans des cadres culturels différents. Ceci, à partir de mon cheminement personnel, selon lequel il réside un écart entre les dispositions originelles que j'ai reçues et celles acquises par l'éducation et l'apprentissage de protocoles institutionnels. Selon le sociologue Pierre Bourdieu, les perceptions, le regard et les goûts sont des produits de l'histoire, informés, construits et reproduits par l'éducation<sup>8</sup>. Le capital culturel, acquis par les individus selon leur positionnement et leurs engagements dans la structure sociale, agit en tant que facteur qui contribue à entretenir les relations de pouvoir de la vie sociale et ainsi, entraîne une division de la population sous forme de classes<sup>9</sup>.

J'ai voulu confronter ces conditions qui créent des *vérités culturelles*, par la mise en relation des cadres référentiels liés aux professions et aux environnements divergents dans lesquels mon père et moi évoluons. Ceci a été rendu possible

---

<sup>8</sup> Bourdieu, P. (1979). *La distinction, critique du jugement social*. Paris : Les éditions de minuit.

<sup>9</sup> La période actuelle est marquée par une hiérarchie complexe et fragmentée, où les revendications sociales se sont multipliées et leur provenance diversifiée, à la distinction du XIX<sup>e</sup> siècle où la classe ouvrière industrielle était caractérisée par une centralité relative, due à une prépondérance démographique et une hégémonie politique construite au fil des années (Keucheyan, 2013). La relation avec mon père reflète cette complexité, où sont mis en rapport à la fois le savoir-faire (manuel) du labeur d'un ouvrier et le travail culturel (intellectuel) associé aux nouvelles technologies de l'information. De même, ma position sociale rattachée à l'institution universitaire établit une hiérarchie, en opposition au lien familial qui permet un échange intime et personnel.

par les circonstances particulières de cette recherche, où malgré l'écart établi par les rôles et les statuts sociaux attribués à chacun, le lien filial a favorisé une volonté de compréhension de l'autre et a permis un échange intime. Cette collaboration a également été une manière de problématiser l'autorité habituellement attribuée à l'artiste qui génère le discours. Durant l'élaboration des différentes œuvres-interventions, je suis demeurée réceptive autant que possible aux absences d'adéquation, aux difficultés de communication et aux jugements, afin que les contrariétés et les conflits deviennent moteurs de création. Ces observations m'ont également amenée à m'intéresser aux limites et aux possibilités des systèmes de représentation. En ce sens, j'ai envisagé de quelle manière ceux-ci seraient susceptibles d'influencer une cohésion entre deux individus.

Certaines contraintes et difficultés rencontrées dans le processus de réalisation et dans l'exercice d'écriture, due au caractère autobiographique de la recherche, m'ont amenée à développer différentes méthodes de travail. J'ai d'abord favorisé une approche ethnologique, où j'ai utilisé plusieurs dispositifs reliés à ma pratique (appareils de captations photo, vidéo et sonore, programmes de montage, logiciels de travail numérique de l'image et procédés d'impression), dans une analyse des gestes, des actions et des instruments de travail du charpentier-menuisier. Ce processus a matérialisé de nombreux documents : des représentations des outils et des mains de l'ouvrier, mais également plusieurs enregistrements et transcriptions des échanges que j'ai entretenus avec mon père. Ce matériel a permis d'établir une distance critique par rapport aux événements. Afin de neutraliser le caractère intime du sujet de l'étude et d'objectiver la problématique soulevée par l'expérience personnelle, j'ai instauré une approche conceptuelle qui préconise des stratégies de mises à distance, par des cadrages rapprochés, des fonds neutres ou par l'organisation des plans sous forme de grille. Ainsi, j'ai tenté d'installer une forme d'impartialité, où le sujet est transposé dans un espace dissocié du réel.

Par la suite, il a été important dans le processus d'écriture, d'établir un ton qui ne déréaliserait pas la recherche de l'apport au niveau de l'expérience personnelle,

laquelle a permis d'atteindre à certaines données, où l'identité a joué un rôle décisif dans la construction de sens. Certains événements qui me semblaient essentiels à la compréhension ont donc été présentés dans les notes de bas de page. Puisque l'image occupe une place importante dans mes facultés de communication liée à mon expérience professionnelle, celle-ci n'a pas été reléguée à une fonction simplement illustratrice, mais agit en tant que moyen de communication à part entière. Une attention équivalente au texte, aux notes de bas de page et aux images est donc essentielle à la compréhension de ce document.

Les circonstances de la profession d'affichiste que j'exerce dans le milieu du cinéma m'ont apporté un sens concret des mécanismes inhérents à la production et à la distribution des images, ce qui m'a amené à considérer l'affiche comme média de diffusion. J'ai tenté de voir quelles questions pourraient être soulevées par l'inscription dans l'espace public d'une série de documents photographiques présentant les mains et les outils de travail de l'ouvrier. Je me suis efforcée de définir des lieux de diffusion qui entreraient en dialogue avec le travail. La finalité de la recherche s'est matérialisée par des œuvres-interventions dans des contextes déterminés qui met en avant plan l'échange et la procédure plutôt que les objets eux-mêmes.

Ce document prend appui sur la présentation de trois interventions d'affichage et explore les implications politiques et esthétiques d'un déploiement d'images de mains et d'outils d'un ouvrier par un usage de l'affiche dans l'environnement urbain. Dans le premier chapitre, je me suis interrogée par rapport aux questions suivantes : que représente le geste de création? Quel est le rôle de l'artiste et son engagement avec la société? Quel est le statut de l'objet d'art? Afin de répondre à ces interrogations, j'explore à partir d'une œuvre-intervention d'affichage produite sur des palissades entourant les chantiers de construction montréalais, la symbolique rattachée à la figure de la main, ainsi que les mécanismes de production et de diffusion de l'affiche. Ce travail s'inscrit dans l'histoire de l'affiche et de la photographie, dont une

importante part implique la représentation des mains et des outils d'ouvriers. En ce sens, j'ai étudié comment ceux-ci ont été utilisés en tant que moyen d'engager la sphère sociopolitique, en relation avec différents contextes historiques : les affiches politiques de l'Avant-garde russe, les enseignes des manifestations de Mai 68 en France, ainsi que celles du mouvement de grève étudiante au Québec en 2012. Ces périodes sont marquées par un même climat, où l'organisation de la société selon le système capitaliste a été remise en cause, ce qui a fait émerger un rejet du discours formel passé et une redéfinition des approches de travail dans le champ artistique.

Dans le deuxième chapitre, j'ai réfléchi aux questions suivantes : comment les *traces* laissées et celles déjà inscrites dans la forme de la ville informent-elles sur les transformations sociales et économiques? À une époque de la privatisation de l'espace public, est-il possible de définir des espaces alternatifs de diffusion? Comment la mise en scène utilisant l'esthétique publicitaire et l'utilisation de dispositifs commerciaux de monstration de marchandises transforment l'histoire des outils et des ouvriers? Ces questions ont été abordées à partir d'une deuxième œuvre-intervention qui a été réalisée sur un panneau publicitaire abandonné dans l'ancien quartier ouvrier *Goose village* près de Griffintown à Montréal. Lors de la production, je me suis interrogée quant au rapport possible entre les outils de la construction et les instruments de manipulation de l'image, en regard du passage de l'ère industrielle à la société postindustrielle.

Enfin, dans le troisième chapitre, j'ai cherché à comprendre comment s'al-tèrent les perceptions et la réception des représentations lorsque sont mis en relation différents contextes, cadres référentiels, codes et langages. La dernière section examine ce problème par une intervention réalisée sur la vitrine extérieure du pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal, à l'intersection des rues Saint-Denis et Sainte-Catherine et à l'intérieur de la galerie adjacente à cette vitrine. Je relate également le processus de mise en scène par lequel j'ai réalisé les captations vidéos et sonores qui ont servi à l'élaboration de l'œuvre-intervention.

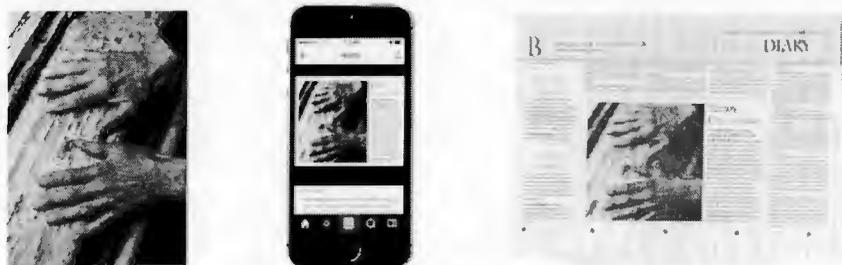
## CHAPITRE I : MAINS

Ce chapitre porte sur la circulation de l'information visuelle dans l'espace public, où j'explore les technologies de production et de diffusion de l'affiche, en rapport avec ma profession d'affichiste, ainsi qu'avec différents contextes historiques qui impliquent le déploiement des figures des mains et des outils d'ouvriers dans l'environnement urbain comme moyen d'engager le discours politique. L'origine de ma recherche est une photographie de mains d'ouvrier, dont le plan rapproché donne à voir les traces du travail.<sup>10</sup> Cette image a été affichée de façon anonyme sur les palissades entourant les chantiers de construction, par l'entremise d'une agence spécialisée dans l'affichage urbain qui utilise ces infrastructures en tant que vitrines à la culture et à la consommation (**Figure 1**).



**Figure 1** *Mains*, 12 mai 2014, affiches, 48" x 72", œuvre-intervention réalisée à Montréal au coin des rues D'Iberville et Masson, Ontario et Saint-Timothée, Prince-Arthur et Saint-Dominique, René-Lesvesque et Wolfe, Saint-Denis et Cherrier, Saint-Denis et Sainte-Catherine, De Lorimier et Sainte-Catherine, Fullum et Sainte-Catherine, Lambert-Closse et Sainte-Catherine, Saint-Laurent et Sainte-Catherine.

<sup>10</sup> J'ai diffusé une photographie des mains de mon père sur *Instagram*, un média social de partage de photographies, où des utilisateurs organisent des images au moyen de *hashtags*. Celle-ci a ensuite été publiée dans le journal *The Gazette*, qui publie chaque semaine une photographie choisie parmi celles qui auront été marquées du *hashtag #mtlgazette* (**Figure 2**). J'ai mentionné à mon père la publication d'une représentation de ses mains dans le journal, qui m'a ensuite raconté avoir parcouru plusieurs dépanneurs avant de trouver une copie du quotidien. Ce journal n'est pas vendu dans le quartier où il demeure, ce qui reflète le contexte relatif au Québec, où il y a une division démographique selon les classes sociales et les langues parlées. Cet événement m'a amené à réfléchir à la circulation de l'information et à ce qui la rend légitime.



**Figure 2** Captation photographique, diffusion sur le média social *Instagram*, publication dans le journal *The Gazette*.

Ainsi disposée, l'image s'inscrit à l'intérieur du système publicitaire, en intégrant les mécanismes qui y sont inhérents. Il est pertinent de mentionner que cette structure publicitaire, aujourd'hui établie à l'intérieur du réseau commercial, a débuté ses activités selon un mode de diffusion qui était au départ illégal. Au 19<sup>e</sup> siècle, avec l'industrialisation, les murs de la ville commencent déjà à se couvrir de publicités, pour annoncer les nouveaux événements et les produits de consommation. Dès 1865, une entreprise montréalaise propose des services d'affichage et à partir de 1875, l'affichage sur la voie publique est l'objet d'une première réglementation. Celle-ci s'est transformée à maintes reprises, en tentant de répondre à la fois aux besoins du système commercial, aux exigences d'hygiène et à la liberté d'expression.<sup>11</sup> En ce sens, différentes lois reflètent ces impératifs :

**Article 469** : Il est interdit d'inscrire un message, de coller ou d'agrafer une affiche ailleurs que sur une surface prévue à cette fin.

**Article 564** : La pose d'une affiche temporaire est autorisée sans limites sur un module d'affichage libre, spécifiquement destiné à cette fin par la ville et situé sur le domaine public.

**Article 565** : La pose d'une affiche temporaire est autorisée sans limites sur une palissade de chantier sauf si le propriétaire l'interdit ou la limite au moyen d'une inscription à cette fin.<sup>12</sup>

**Article 2b) de la Charte** : Chacun a les libertés fondamentales suivantes :

b) la liberté de pensée, de croyance, d'opinion et d'expression, y compris la liberté de la presse et des autres moyens de communication.<sup>13</sup>

En 1994, suite au dépôt d'un projet de législation par l'agence *Publicité sauvage*<sup>14</sup>, un règlement a été adopté permettant l'affichage sur les palissades de chantier.

L'œuvre-intervention *Mains*, par l'iconographie qui y est représentée, renvoie à toute une tradition d'affiches de revendications sociales qui utilisent le symbole

<sup>11</sup> Turenne, M. (2012). *Publicité sauvage, 25 ans et demi*. Montréal : Publicité sauvage et Éditions Infopresse, p. 299.

<sup>12</sup> Règlements municipaux de la ville de Montréal (<http://ville.montreal.qc.ca>).

<sup>13</sup> Charte canadienne des droits et libertés (<http://laws-lois.justice.gc.ca/fr/const/page-15.html>).

<sup>14</sup> L'entreprise *Publicité sauvage* a commencé ses activités au début des années 1980, en tentant de trouver une alternative aux solutions publicitaires onéreuses, afin d'annoncer les événements culturels (pièce de théâtre, exposition, festival). Maintenant établie dans le réseau commercial, l'agence dispose d'un monopole et propose deux tarifs distincts (culturel et commercial). Récemment, la compagnie « a remis en question la pertinence du nom *Publicité sauvage* », mais selon la directrice générale, bien que ce nom leur « porte parfois préjudice auprès des instances municipales [les] agences et la clientèle d'affaires aiment s'y associer » (Turenne, 2012, p. 23). Ceci reflète la tendance actuelle de la marchandisation de la culture et la dissolution de la frontière entre l'espace commercial et culturel.

de la main. Elle s'en écarte néanmoins par l'absence de référence textuelle, ce qui résiste à la fonction habituelle de l'affiche de divulguer un message directif ou à sens unique. Il y a ainsi un déplacement du statut de l'auteur, qui circule entre les *mains* du sujet représenté (l'ouvrier), de la personne qui cadre l'image et l'insère dans l'espace public (la productrice de l'affiche) et du passant qui interprète l'intervention anonyme<sup>15</sup>.

Consciente de ne pas être en mesure d'évaluer la réception de l'image après sa diffusion dans l'espace public, ainsi que de la nature éphémère de l'intervention, j'ai plutôt apprécié l'impact produit durant le processus. Alors que les actions usuelles liées aux métiers de la publicité ont été exécutées en marge de la logique capitaliste, il y a eu une élimination de la production de plus-value<sup>16</sup> dans les actions du travail<sup>17</sup>. J'ai tenu un registre qui relate les différentes actions et les échanges entretenus avec les intervenants. Dans le contexte de ce projet, je me suis retrouvée à satisfaire plusieurs fonctions (recherche, analyse, gestion, négociation, production) qui correspondent aux activités liées à ma profession d'affichiste, dont j'ai par la suite étudié davantage les mécanismes.

<sup>15</sup> Un événement s'est produit, suite à l'affichage initial, où mon père s'est réapproprié à mon insu l'intervention en installant sur un véhicule des affiches qu'il a récupérées sur les palissades, dans l'intention de circuler devant les chantiers de construction dans la ville. J'ai documenté l'action dans la ville (**Figure 3**). L'angle de prise de vue de la caméra suggère que mon père regarde ses mains, alors que je suis responsable du cadrage. Nous occupons ainsi tous deux le même point de vue, ce qui sous-entend un partage de la paternité artistique.

<sup>16</sup> Selon la théorie marxiste du mode de production et du rapport d'échange capitaliste, le produit du travail est défini en tant que valeur d'usage ou objet d'utilité. Le travail dépensé dans la production des objets utiles acquiert la forme d'une valeur d'échange alors qu'il est transformé en marchandise et mis en rapport avec d'autres marchandises, celle-ci exprimé sous la forme d'un équivalent (argent). Marx démontre que ce qui génère un enrichissement capitaliste (plus-value) ne peut pas provenir de la circulation (du simple échange marchandise-argent-marchandise). Il attribue plutôt la création de celle-ci à un excédent de valeur produit par l'ouvrier salarié pendant son temps de travail global, une fois qu'il a reproduit la valeur de sa force de travail. L'excédent du temps de travail de l'ouvrier est approprié par la classe dominante et accumulé en capital.

<sup>17</sup> L'entreprise *Publicité sauvage* a convenu d'installer les affiches de l'œuvre-intervention pendant une période commerciale non achalandée au mois de mai, où je n'ai eu à défrayer que les coûts d'impression.



**Figure 3** Appropriation de l'affiche *Mains* dans une forme rappelant les dispositifs d'agitation-propagande (Agit-prop).

### 1.1 Les procédés de production et de distribution de l'affiche

Les circonstances du travail d'affichiste que j'exerce dans le milieu du cinéma m'ont apporté un sens concret des mécanismes inhérents à la production et à la distribution des images (**Figure 4**). Malgré la prolifération des méthodes de communication basées sur des écrans, tels que la télévision, l'ordinateur, le téléphone intelligent et les tablettes portables, qui tendent à rendre désuet le média de l'affiche, il continue aujourd'hui de constituer un outil de communication omniprésent. Ceci est dû à la possibilité d'y circonscrire un message à partir de peu de moyens à l'intérieur de son cadre vertical, puis au potentiel de sa diffusion dans l'environnement urbain, qui permet de rejoindre la population à même ses interactions et ses déplacements quotidiens dans la ville.

L'organisation graphique de l'affiche – combinant image et typographie – est influencée par une longue tradition qui remonte à l'époque des livres exécutés à la main, une pratique qui a établi la structure des textes telle qu'elle est comprise aujourd'hui<sup>18</sup>. Patrick Cramsie explore l'histoire du design graphique à partir de l'apparition et de l'évolution de l'écriture. En référant aux idéogrammes égyptiens et sumériens, il rappelle que les images sont, au même titre que les signes graphiques qui composent le langage, des moyens de communication :

The (phonetic) alphabet we use to write English relies on a range of ideographic (punctuation) marks and logographic (numerical, mathematical) symbols for it to be read easily. The higher the proportion of phonetic signs within a script, the easier it is to guess the pronunciation. Yet phonetic signs (or phonograms) have a fundamental limitation. Because they are tied to a particular language, they can only be understood by those people who speak that language. The letter 'I' in English can only be understood as the first person singular pronoun by an English speaker. A pictorial/ideographic sign, such as an arrow marked on a road sign, say, is not tied to any language. A reader does not need to know what language the sign writer spoke in order to work out its meaning. Like other pictorial signs, their supralingual nature makes them an ideal form of communication within a multilingual group.<sup>18</sup>

Cet exemple évoque l'ambiguïté qui peut s'inscrire dans l'effort des individus à s'exprimer et à se comprendre à partir des systèmes complexes du langage. Constitués de signes, de mots et d'images, ceux-ci sont également construits et influencés selon diverses constructions culturelles.

---

<sup>18</sup> Cramsie, P. (2010). *The story of graphic design*. London : The British Library, p. 24.



**Figure 4** Sélection d'affiches que j'ai réalisées entre 2005 et 2014 : *C.R.A.Z.Y.* de Jean-Marc Vallée, *Incendies* de Denis Villeneuve, *La vie d'Adèle* de Abdelatif Kechiche, *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau, *Rebelle* de Kim Nguyen, *Camion* de Rafaël Ouellet, *La belle bête* de Karim Hussain, *Over my dead body* de Brigitte Poupart, *3 histoires d'indiens* de Robert Monn, *Payback* de Jennifer Baichwal, *The Boxing Girls of Kabul* de Ariel J. Nasr, *Dans les villes* de Catherine Martin, *Ressac* de Pascale Ferland.

L'affiche est caractérisée par les technologies employées à sa production et à sa reproduction. La simplicité d'utilisation et l'accessibilité des instruments disponibles aujourd'hui tendent à faire oublier les programmes sous-jacents qui contribuent largement à en influencer les aspects formels et esthétiques. Une innovation déterminante dans le développement technologique a été l'avènement en 1984 de l'ordinateur personnel lancé par Apple, où ont été introduites plusieurs des fonctions qui en ont fait l'outil standard du design graphique et des pratiques liées à l'image :

The mouse, a PostScript laser printer (made in partnership with the digital typeface and software company Adobe) and the first desktop publishing software (made by the Aldus corporation, which later merged with Adobe), helped to turn the computer into a more intuitive technology, as well as one that could be used for 'Desktop Publishing' (DTP). The innovation that contributed most to its ease of use however, was its graphical user interface (GUI), a phrase which refers to the way graphic information on the screen allows computers to be used. Most previous computers had presented users with a largely blank, dark screen on which only monospaced characters could be typed. Only by knowing the appropriate programming language could the computer be made to do something<sup>19</sup>.

Les images et le texte sont désormais manipulés au moyen d'un clavier et d'une souris ; une technologie du « point and press »<sup>19</sup>, où une quantité de programmes sous-jacents opèrent les fonctions commandées à l'ordinateur par la main, dont le résultat est percevable à partir d'un écran lumineux. Les images sont traduites dans un langage numérique et sont représentées sous forme de pixels. Ce qui apparaît à l'écran correspond plus ou moins au résultat de ce qui sera imprimé, une fois transposé sur la surface d'un média au moyen d'une trame d'impression. L'affiche est ainsi caractérisée par ses procédés de production et de reproduction et elle prend réellement forme à partir du moment où elle est reproduite et placée devant le public.

Afin de relever les autres facteurs déterminant les aspects formels d'une affiche et de voir comment ceux-ci ont été transposés dans la catégorie de l'art public, j'ai ensuite étudié un exemple concret lié à mon activité professionnelle.

---

<sup>19</sup> Cramsie, P. (2010). *The story of graphic design*. London : The British Library, p. 311.

## 1.2 L'affiche de film

Lors de la création de l'affiche du film *Incendies*, j'ai d'abord procédé par la collection d'une *matière* photographique, provenant de diverses sources : les milliers de plans qui composent la trame narrative du film, les banques d'images commerciales, les photographies captées sur le plateau lors du tournage ou les fragments visuels que je capte moi-même dans un contexte autre. J'ai effectué également une recherche des iconographies associées aux thèmes présents dans le film (Figure 5).



Figure 5 Collection d'une matière photographique dans le processus de réalisation de l'affiche du film *Incendies*, 2010.

Je suis ensuite intervenue par un procédé d'édition et de cadrage par lequel une nouvelle représentation a été produite (Figure 6).



Figure 6 Procédé de cadrage et de composition dans la réalisation de l'affiche du film *Incendies*.

Le contexte de cette profession tend à favoriser l'obtention des contrats sous forme de concours, une contrainte qui m'a amenée à développer une démarche de travail dans laquelle je réalise plusieurs concepts à la fois (Figure 7). Cette manière de procéder, à force d'essais et d'erreurs, m'a amenée à développer un certain système de codes et de solutions graphiques propres à l'affiche de cinéma.

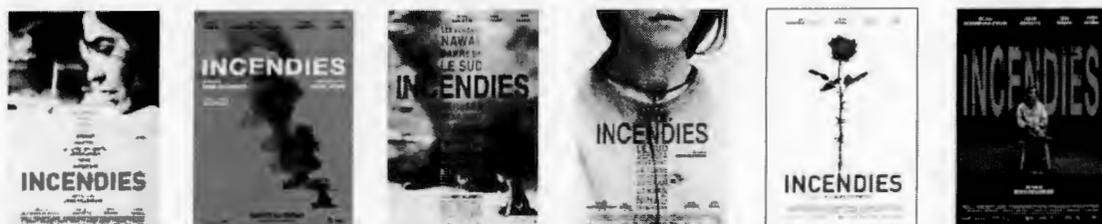


Figure 7 Propositions non retenues pour l'affiche du film *Incendies*.

Cette profession exige également une forme de collaboration, puisque plusieurs individus sont impliqués dans le contexte de production et de diffusion. Le geste créatif dans cette condition n'est pas tant lié à un concept d'originalité, mais réside plutôt dans la recherche d'une résolution sous forme graphique, visant à concilier les objectifs divergents des intervenants impliqués dans le projet : réalisateur, producteur, distributeur. Le travail de l'affichiste consiste à prêter attention au dialogue entre les différents protagonistes, afin de *créer* une manifestation visible qui *traduit* et organise l'échange.

Lors de mes premières commandes, j'ai rencontré certaines réticences lorsque je développais un concept incluant le dessin, ce qui m'a amenée à favoriser davantage la photographie. Il y a une parenté indéniable entre le cinéma et la photographie, qui tend à en faire un média de prédilection pour l'affiche de film. Il semble également exister une sorte de rapport affectif lié à la photographie, qui agit sous forme de séduction. Même si nous savons aujourd'hui que l'image photographique est construite par des procédés de manipulation (cadrage, éclairage, photomontage, retouche), nous continuons de présumer qu'elle a un rapport plus conforme avec la réalité, en opposition avec d'autres médias comme le dessin. Ceci m'a amené à exploiter la possibilité de la photographie d'isoler et de déplacer les sujets ainsi que de les transformer en les présentant dans de nouveaux contextes.

Ces conditions relatives aux considérations esthétiques et formelles reflètent comment les impératifs socio-économiques liés au design de l'affiche (cinéma) ont pu être transposées dans la catégorie de l'art public. Suite à l'élaboration de l'œuvre-intervention réalisée sur les palissades de chantiers, je me suis interrogée sur les référents et les signes associés à la figure de la main. Mes recherches se sont d'abord orientées vers les représentations des mains d'ouvriers, puis se sont étendues aux images donnant à voir les outils que cet organe du corps est susceptible de manoeuvrer (**Figure 8**). Durant cette fouille, j'ai été amenée à trouver l'existence d'une collection privée de photographies dédiée au thème de la main.



*Hands Resting on Tool,*  
Tina Modotti, 1927



*Hands Washing,*  
Tina Modotti, c. 1927



*Migratory Cotton worker, Eloy,*  
Arizona, Dorothea Lange, 1940



*Worker's hand,*  
Roman Vishniac, c. 1935



*Hands of the etcher,*  
Alma Ruth Lavenson, 1931



*Les mains du potier,*  
Albert Renger-Patzsch, c.1925



*Les mains de George Braque,*  
Paul Strand, 1957



*Hands sewing,*  
Norman Parkinson, 1938



*Hands of the wife of an IOWA homesteader now on relief,*  
Russell Lee, 1936



*Hands and Lens,*  
René Zuber, 1928



*Self-portrait,*  
Herber Bayer, 1937



*The Constructor,*  
El Lissitzky, 1924



*Composition,*  
El Lissitzky, 1924



*The current is switched on,*  
El Lissitzky, 1950



*Self-portrait,*  
Rena Small, 1994



*Les mains d'Henri Matisse,*  
Anonyme, c.1930



*Reading braille,*  
Roy Schiffer Pinney, c. 1936



*Hand on camera,* Leo Matiz,  
1945



*Let us fulfill the plan of the great projects,*  
Gustav Klutsis, 1930

**Figure 8** Sélection de photographies de mains et d'outils.  
Source : Collection privée de Henry Buhl.

### 1.3 La main

Le 12 décembre 2012 à New York, 437 œuvres provenant d'une collection de photographies autour du thème de la main, *A Show Of Hands: Photographs from the Collection of Henry Buhl*, ont été mises en vente par Sotheby's (Figure 9). Les recettes de l'événement se sont élevées à 12 318 704 \$ USD, ce qui en fait la troisième plus importante vente pour une collection de photographies détenue par un seul collectionneur, et la plus importante recette pour une collection privée. La majorité des fonds amassés ont été destinés à un organisme<sup>20</sup> qui apporte un support financier aux sans-abris, aux étudiants et aux artistes, trois catégories d'individus dont les activités agissent en marge du système économique.

La main, cette partie du corps reliée au sens du toucher, est l'organe par lequel se manifeste l'activité du travail. C'est aussi par elle que se matérialisent les idées, les pensées et les sentiments. Dans *La condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt souligne ce rapprochement entre la main, la création et le travail :

L'acte de pensée ne se manifeste jamais de lui-même en objets. Dès qu'il veut manifester ses pensées, le travailleur intellectuel doit se servir de ses mains et acquérir des talents manuels tout comme un autre ouvrier. [...] La mémoire, dans ce cas comme dans tous les autres, prépare l'intangible et le fugace à leur éventuelle matérialisation; c'est le commencement du processus de l'œuvre. [...] Le caractère ouvrier du travail intellectuel n'est pas moins dû à l'« œuvre de nos mains » que toute autre espèce d'ouvrage.<sup>21</sup>

La relation entre l'acte d'imaginer et le potentiel d'action de l'individu trouve dans l'image de la main – et de l'outil par extension – une résonance symbolique. Fonctionnant à la manière du mythe, du « récit fabuleux transmis par la tradition », de la « représentation de faits ou de personnages souvent réels, déformés ou amplifiés par l'imagination collective », ou de l'« expression d'une idée [...] sous forme imagée »<sup>22</sup>, les figures d'outils et de mains ont joué un rôle déterminant afin d'engager les discours politiques. Je me suis donc intéressée aux artefacts visuels qui ont été produits dans trois contextes historiques particuliers : les affiches de l'Avant-garde russe (1917), de Mai 68 à Paris (1968) et du Printemps érable au Québec (2012).

<sup>20</sup> « The Buhl Foundation was established in October 1989 by art collector and philanthropist, Henry M. Buhl. He established the mission to further the well being and enhance the quality of life of underprivileged individuals by supporting homelessness, education and the arts. » (<http://www.thebuhlfoundation.org>).

<sup>21</sup> Arendt, H. (1994). *Condition de l'homme moderne* (Fradiet, G., trad). Paris : Pocket, (1<sup>re</sup> éd. 1980). (Original publié en 1958), p. 135.

<sup>22</sup> *Le Petit Robert*. (2014). p. 1666.



*Lonely Metropolitan*,  
Herbert Bayer, 1932



*Fotogramm*,  
Moholy-Nagy László, 1925



*Sans titre*,  
Walker Evans, 1929



*The hands of  
Marcel Duchamp*,  
Alexander Liberman, 1959



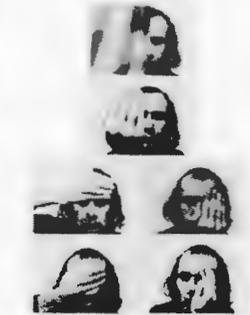
*Georgia O'Keeffe - hands and  
thimble*, Alfred Stieglitz, 1919



*Gypsy storefront, 1562 third  
avenue, March 11, 1962*,  
Walker Evans, 1962



*Rayograph with hand, lens,  
and egg*, Man Ray, 1922



*Passes*,  
Vito Acconci, 1971



*Stories in Martyrdom*,  
Shirin Neshat, 1995



*CY+ relics, Rome*,  
Robert Rauschenberg, 1952



*We will no longer be seen and  
not heard*, Barbara Kruger, 1985



*Studies for Holograms*, Bruce  
Nauman, 1970



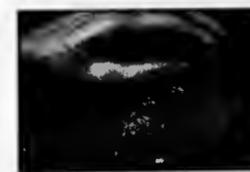
*Just washed*,  
Jeff Wall, 1997



*Hand show (the key to art)*,  
Robert Filiou, 1967



*Self portrait (Palm)*,  
Andy Warhol, 1983



*Untitled #256*,  
Cindy Sherman, 1992

**Figure 9** Sélection de photographies vendues aux enchères par Sotheby's, le 12 décembre 2012.  
Source : *A Show Of Hands: Photographs from The Collection of Henry Buhl*.

#### 1.4 Les affiches de l'Avant-garde russe

En Russie, après à la révolution d'octobre de 1917, plusieurs milliers d'affiches ont été produites dans des efforts de propagande (**Figure 10**). Les dirigeants du bolchevisme, avec le support du travail des artistes, ont pris le contrôle du discours public par l'introduction de symboles (la faucille et le marteau, l'ouvrier héroïque), de rituels (célébration de la fête des Travailleurs le 1<sup>er</sup> mai) et de nouveaux moyens de transmission de messages (affiches politiques, train Agit-prop). Victoria E. Bonnell s'est intéressée à la fonction de l'art politique et au rôle des affiches dans la représentation symbolique du pouvoir soviétique. Elle argumente, en se référant à Eric Hobsbawm, que le média utilisé afin de transmettre le message est caractérisé par les « traditions inventées », soit un ensemble de pratiques qui cherchent à transmettre des idées officielles, des valeurs et des normes par la répétition et qui implique nécessairement une continuité avec le passé.<sup>23</sup> Ces « traditions inventées » serviraient différentes fonctions, notamment à établir ou à symboliser la cohésion sociale dans des communautés (réelles ou construites). L'image de l'ouvrier-héros aurait ainsi servi en tant que base à la solidarité sociale et politique :

For the Bolsheviks, whose claim to power was based on an ideology that accorded world-historical importance to the proletariat, it was critically important to establish in public discourse the heroic position and collective identity of the working class.<sup>24</sup>

Les « traditions inventées » auraient eu le mérite de donner une légitimité aux institutions et à l'autorité, dans une redéfinition de l'ordre social et du pouvoir politique :

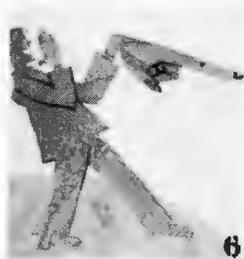
A key element in their legitimation strategy was the formulation and dissemination of their own master narrative of world history, which justified the establishment of a "dictatorship of the proletariat" under Bolshevik leadership and fortified the party's authority among the population.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Bonnell, V. (1997). *Iconography of Power, Soviet political posters under Lenin and Stalin*. University of California Press., p. 2. (Hobsbawm, E. (1984). *The invention of Tradition*, Cambridge and London.)

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.



ПОТРАТЕ ВПР —  
ПРИМЕР ИСКЛЮЧЕНИ ЯРИК.

Rosta Window,  
Vladimir Mayakovsky,



ОТРАЖАЮЩАЯ ТРЕТ  
ВЗЕРКАМИ ТРУДА

Rosta Window,  
Vladimir Mayakovsky,



Vladimir Lebedev, 1920



Dimitrii Moor, 1920



I.V. Simakov, 1921



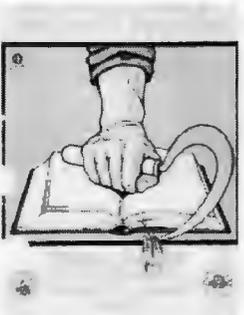
Auteur inconnu, 1930



Alex Keil, 1937



Nikolai Kogout, 1920



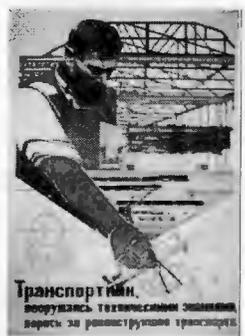
Alexander Zelensky, 1920



Auteur et date inconnus



Bulanov Dmitry Anatolievich,  
date inconnue



N.A. Dolgorukov, 1931



Gustav Klutssis, 1930



Gustav Klutssis, 1930



Alex Keil, 1935



G. Zhigunov, 1930

Figure 10 Sélection d'affiches de l'Avant-garde russe.  
Source : (<http://www.redavantgarde.com>)

Afin d'assurer l'efficacité du message et sa compréhension par le public désigné, les mêmes figures (mains, outils, ouvriers) ont été constamment répétées et largement diffusées. L'image a été privilégiée en tant que forme d'expression qui serait accessible aux paysans ayant un niveau d'éducation peu élevé. Les *Rosta Windows* sont une forme distinctive d'affiches élaborée durant ce contexte, dont le nom découle des *Russian Telegraph Agency (Rosta)* qui étaient responsables de leur publication. Ces agences, composées de journalistes et de membres de l'*intelligentsia* littéraire sympathisante à la *Council of People's Commissars*<sup>26</sup>, étaient responsables de la diffusion de l'information, de l'agitation et de la supervision de la presse en général :

From the spring of 1919 a special daily *Agit-Rosta* bulletin was issued, and from about the same time a Rosta wall-newspaper began to appear, first on a weekly basis and then more often, conveying the latest news in telegraphic style and frequently including cartoons or satirical sketches. [...] Rosta also distributed maps, portraits and other kinds of visual material, and attempts were made to develop 'illuminated' newspapers and posters by projecting coloured slides on to the walls of public buildings in suitable locations. The printing industry was in a poor state and reproduction in colour was almost impossible, so Rosta decided to organise special 'windows' in all its sections containing colour drawings on themes of the day. This was the origin of the 'Rosta Windows', which thus 'combined', as a Soviet scholar has put it, 'the functions of poster, newspaper, magazine and information bulletin'.<sup>27</sup>

Mon approche de l'affichage dans l'environnement urbain s'apparente au niveau de la pratique et de la théorie à cette histoire relative aux affiches politiques de l'Avant-garde russe. Je fais un usage des technologies et des moyens de production et d'échanges des activités liées au marché économique de la société (mécanismes de la publicité). Combinée à une approche qui favorise la collaboration, ma pratique cherche à définir des rapports possibles entre l'art et la société, ainsi qu'à problématiser l'autorité habituellement attribuée à l'artiste qui génère le discours.

---

<sup>26</sup> Institution gouvernementale formée après la Révolution d'Octobre en 1917.

<sup>27</sup> White, S. (1988). *The Bolshevik Poster*. Yale University Press, p. 67.

Parallèlement, durant cette période en Russie, la vocation politique attribuée à l'art a amené les artistes à un rejet du discours formel du passé, qui jusqu'alors favorisait l'expressivité individuelle, afin de mener vers une redéfinition des approches de travail. La notion de collaboration a émergé de ces circonstances pour prendre forme dans les courants du constructivisme et du productivisme :

The attack on the artisanal practices of the academy in the early Soviet avant-garde and Bauhaus is predicated on two defining notions of the decentred author which run through advanced art in the twentieth century: the idea of the 'laboratory' artist, in which the production of the art object is subject to group research; and the notion of collective practice as a liquidation of the barrier between artistic technique and general social technique. The former [...] tended to emphasize authorship as a shared studio practice and the basis for speculative social projects and interventions (usually design-oriented and propagandist in nature); the latter, Productivism, made a priority of working directly with industry and social institutions as the basis of a worker / artist and engineer / artist collaborative practice.<sup>28</sup>

L'utilisation de la collaboration et des « technologies sociales », une approche qui a été récupérée dans le contexte contemporain, notamment par les pratiques de groupes tels que la Warhol's Factory ou Art & Language<sup>29</sup>, est une méthode selon laquelle s'opère ma pratique. Par exemple, durant l'élaboration de l'œuvre-intervention *Mains*, différents intervenants ont été impliqués dans le processus. Suite à l'amorçage du projet, la responsabilité a été donnée à l'agence *Publicité Sauvage* du choix particulier des emplacements et de la date d'affichage, de l'impression des affiches, de l'accrochage et de la documentation photographique. De la même façon, la logique de l'œuvre-intervention découle des échanges et des discussions que j'ai entretenus avec mon père qui a été impliqué dès le début du processus de conceptualisation. La particularité de mon approche est toutefois définie par une collaboration qui s'exerce principalement au-delà de la sphère des structures sociales, c'est-à-dire dans le domaine du personnel et de la famille, avant d'être introduite dans la sphère publique.

Afin d'explorer davantage cette notion de collaboration, j'ai étudié sa mise en application dans la production d'une multitude d'affiches utilisant des images de mains et d'outils déployées dans le contexte de Mai 68 à Paris.

<sup>28</sup> Roberts, J. (2007). *The intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London : Verso, p. 123.

<sup>29</sup> Ibid. , p. 126.

### 1.5 Les affiches de Mai 68

Durant le mois de mai 1968 à Paris, les étudiants ont réquisitionné l'École des Beaux-arts et l'École des arts décoratifs pour y organiser des ateliers de création et d'impression de nombreuses affiches. Celles-ci, considérées comme des outils participant à une lutte collective, ont été placardées dans la ville de façon anonyme. À l'entrée du lieu aménagé pour la production des affiches on pouvait lire : « Travailler dans l'Atelier populaire, c'est soutenir concrètement le grand mouvement des travailleurs en grève qui occupent les usines, contre le gouvernement gaulliste anti-populaire. »<sup>30</sup>

Les visuels réalisés dans ce contexte rappellent les affiches de l'Avant-garde russe, tant par l'iconographie des mains et des outils de l'ouvrier, que par les moyens d'inscription et de transmission du message politique par la reproduction et la diffusion avec profusion dans l'espace public. Pareillement, les différentes compositions graphiques utilisent un langage formel qui témoigne d'une certaine urgence et de peu de moyens. Imprimées par la technique de la sérigraphie, elles rappellent les affiches russes des *Rosta Windows*, qui étaient réalisées à l'aide de stencils de cartons. Leur simplicité graphique et d'apparence faite à la main les faisait ressortir du reste des affiches commerciales plus élaborées et attirait ainsi l'attention. Les figures des mains y sont représentées soit sous la forme d'un point fermé, signifiant un geste de lutte, soit munie d'outils, principalement ceux de l'ouvrier (marteau, clé anglaise), mais également ceux de l'artiste (pinceau) ou de l'étudiant (livre) (Figure 11).

En 2012 a eu lieu au Québec un conflit qui a mobilisé la population étudiante à manifester son désaccord contre la hausse des frais de scolarité. À ce moment, un foisonnement de visuels a été diffusé dans l'environnement urbain et l'espace médiatique. Nombreux de ces artefacts visuels s'apparentent aux motifs des affiches de Mai 68. On y retrouve l'iconographie des mains et des outils ainsi qu'une facture visuelle analogue. Malgré la corrélation entre les deux mouvements de protestation, le Printemps érable n'a pas occasionné un ralliement entre les étudiants et les « travailleurs en grève qui occupent les usines ».<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Atelier populaire. (1968). *Atelier populaire présenté par lui-même : 87 affiches de mai-juin 1968*. Paris : Usines Universités Union.



Figure 11 Sélection d'affiches réalisées par l'Atelier populaire durant le mouvement de protestation Mai 68.  
 Source : Atelier populaire, *Atelier populaire présenté par lui-même : 87 affiches de mai-juin 1968*, Paris Usines Universités Union, 1968.

## 1.6 Les affiches des mouvements étudiant et ouvrier au Québec

Le contexte récent diffère de celui de Mai 68, dans lequel les regroupements ouvriers et étudiants s'étaient superposés et avaient ainsi permis d'étendre des revendications se réclamant de conditions meilleures de travail ou d'un droit universel à l'éducation, à une contestation contre l'autorité, le capitalisme et la société de consommation. Au Québec, les syndicats ouvriers ont été particulièrement actifs également à cette époque et le sont encore aujourd'hui, bien que plus discrets. Plusieurs affiches attestent de campagnes de sensibilisations dans le but d'améliorer les conditions des travailleurs (**Figure 12**). L'iconographie qui y est présentée utilise les figures des mains, des outils et des ouvriers. Certaines d'entre elles rappellent la figure du poing fermé utilisée dans les affiches de Mai 68. De la même manière, les visuels des affiches liées à la grève étudiante du Québec en 2012 réitérent la même figure, ce qui suggère que ces mouvements s'inscrivent dans une même volonté de changement en égard de la perspective économiste du monde qui prévaut actuellement.

Toutefois, les outils de l'ouvrier qui étaient illustrés abondamment sur les affiches de Mai 68 ont été remplacés sur les visuels élaborés dans le climat du Printemps érable par des casseroles, instruments sortis tout droit de la cuisine, de l'espace domestique (**Figure 13**). Ces représentations rappellent les conditions durant lesquelles la population a perturbé l'ordre sonore de la ville lors de séances de tapage nocturne avec ces objets ménagers. Cette occurrence évoque la mobilisation d'un ensemble d'individus dans une appropriation créative de l'environnement urbain réalisé dans une action commune.<sup>31</sup>

En ce sens, l'œuvre-intervention *Mains* se situe en tant qu'appropriation créative des modes existants de communication et s'inscrit dans la lignée des ces engagements militants. Cependant, son motif visuel suggère une lecture plus abstraite. L'affiche donne à voir pareillement une image de mains, mais celles-ci ne sont pas affairées à une lutte, comme le suggère la figure du poing. Dans ce cas-ci, la prise de vue prise en plongée, une fois positionnée à la verticale sur

<sup>30</sup> Atelier populaire. (1968). *Atelier populaire présenté par lui-même : 87 affiches de mai-juin 1968*. Paris : Usines Universités Union.

<sup>31</sup> Cette forme de manifestation trouve son origine en Algérie (1961) et a été utilisée plus tard au Chili (1971). Une particularité de ce mode de manifestation est qu'il prend lieu depuis les espaces domestiques des gens. ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Concert\\_de\\_casserole](http://fr.wikipedia.org/wiki/Concert_de_casserole)).



CSN, FTQ, CEQ - Front commun intersyndical, 1973



CSN - Confédération des syndicats nationaux, 1977



CSN - Construction, 1979



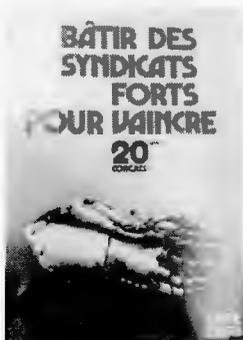
FTQ - F.I.P.O.E., c. 1980



CSN - Conseil Central de Montréal, 1982



CSN - Confédération des syndicats nationaux, 1969



CSN - Bâtir des syndicats forts, 1978



FTQ - Conseil Provincial du Québec des Métiers de la Construction, 1979



FTQ - Construction, c. 1977



FTQ - Fédération des travailleurs et travailleuses du Québec, 1997



Fête internationale des travailleurs et travailleuses, c. 2006



FTQ - Syndicat canadien de la fonction publique, 1984



FTQ - Fédération des travailleurs du Québec, 1977

Figure 12 Sélection d'affiches de mouvements ouvriers au Québec.  
Source : Centre de recherche en imagerie populaire (CRIP-UQAM).



Auteur inconnu



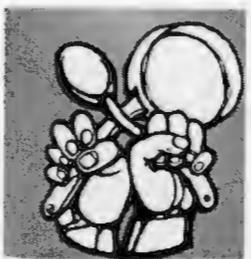
Clément de Gaulejac



Auteur inconnu



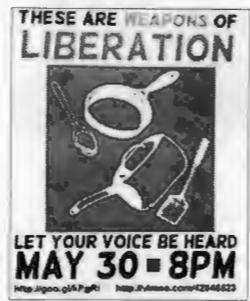
Auteur inconnu



Auteur inconnu



Auteur inconnu



Auteur inconnu



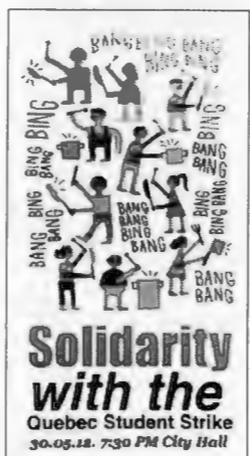
Benjamin Baret



Camille Robert



Caroline Robert



Benoit Tardif



Auteur inconnu



École de la Montagne Rouge



École de la Montagne Rouge



École de la Montagne Rouge



École de la Montagne Rouge

Figure 13 Sélection d'affiches du mouvement de protestation de la grève étudiante au Québec, 2012.  
Source : Centre de recherche en imagerie populaire (CRIP-UQAM).

la palissade de chantier, donne l'impression que les mains sont appuyées sur la façade, comme si elles en éprouvaient la surface. L'œuvre-intervention résiste à la fonction narrative, mais évoque plutôt, au moyen d'un langage abstrait, la nécessité d'un arrêt à la réflexion.

En regard à la grève étudiante de 2012, malgré les nombreux rassemblements et les efforts de consolider le lien social, plusieurs débats ont également vu le jour. Gérard Beaudet, dans un essai qui analyse les dessous du printemps étudiant, attribue la cause de ces conflits au « rapport qu'entretiennent les Québécois à l'histoire, à l'éducation et au territoire [...] un rapport, dont les ressorts ont été occultés par la table rase décrétée au moment de la Révolution tranquille »<sup>32</sup> :

La dimension collective de deux des réformes souhaitées par les artisans de la Révolution tranquille, celle concernant l'éducation et celle concernant l'urbanisme et l'aménagement du territoire n'a pas véritablement été assumée, notamment en raison du poids de certains héritages dont on n'a pas suffisamment tenu compte au moment où était décidée la rupture avec le passé.<sup>32</sup>

Cette idée a retenu mon attention, particulièrement parce qu'elle évoque l'expérience de mon cheminement personnel. Il y a eu une discontinuité avec mon héritage passé dans le passage de la génération de mon père à la mienne. Les tensions occasionnées par ces circonstances ont été rendues visibles par les nombreux documents visuels et sonores qui ont été matérialisés lors d'échanges dans la production d'une série d'œuvres-interventions. Ces représentations ont permis d'établir une distance critique par rapport aux événements et de résoudre certains conflits. En ce sens, j'ai exploré dans les deux derniers chapitres de quelle manière le rapport avec le passé pourrait être reconsidéré. J'ai d'abord réalisé une œuvre-intervention dans un ancien quartier ouvrier montréalais afin de réfléchir au passage de l'ère industrielle et des techniques de savoir-faire manuelles à une époque mettant l'emphase de plus en plus sur les technologies de l'information. Ce travail m'a inspiré de l'intérêt envers les limites et les possibilités des systèmes de représentation, ce qui m'a amené à examiner dans le troisième chapitre le rapport critique qui pourrait être établi entre des manifestations visuelles et sonores des gestes et des outils d'un ouvrier de la construction et le lieu de l'Établissement universitaire.

---

<sup>32</sup> Beaudet, G. (2013). *Les dessous du printemps étudiant*. Québec : Nota bene, p. 21.

## CHAPITRE II : OUTILS

Faisant écho au potentiel des palissades de chantier utilisées comme des vitrines publicitaires, j'ai envisagé la possibilité d'investir d'autres espaces latents de la sphère publique en tant que lieu de diffusion. Les espaces en transformation dans la ville ont attiré mon attention à partir de l'observation d'une prolifération de chantiers de construction, plus particulièrement à l'intérieur d'anciens quartiers ouvriers, où les manufactures désuètes sont transformées en condos.



**Figure 14** Infiltration d'un panneau publicitaire abandonné sur les abords du chemin de fer, au coin des rues Bridge et Wellington, Montréal, photographies des outils d'un ouvrier.

Un montage photographique représentant les outils appartenant à un ouvrier de la construction organisé par une grille a été affiché sur un panneau publicitaire abandonné dans l'ancien quartier ouvrier irlandais *Goose village* près de Griffintown à Montréal (**Figure 14**). Aujourd'hui, ce secteur est principalement inhabité, mais il y a un achalandage de gens qui y circulent dû à la présence d'un magasin Costco, d'un complexe multifonctionnel de la société Loto-Québec et d'un accès au pont Victoria.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Lors de l'installation des affiches qui a été réalisée avec mon père et un collègue et ami architecte, il y avait un achalandage de gens, dont plusieurs ouvriers de la ville affairés à la réparation d'un aqueduc et des clients d'un magasin Costco (**Figure 15**).



**Figure 15** Documentation de l'installation de l'intervention *Outils*.

## 2.1 L'environnement urbain

Le paysage urbain, en tant qu'interface sociale où les individus se déplacent et interagissent entre eux, agit à la manière d'un miroir et détient ainsi le potentiel de nous informer sur le contexte culturel et économique. Le phénomène de gentrification de masse qui a lieu actuellement met en place un cadre standardisé de la vie sociale dans la production d'un espace urbain lié à un mode de vie, de travail et de consommation qui tend à esthétiser, plutôt qu'à représenter une diversité culturelle<sup>34</sup>. Michel De Certeau, dans *L'invention du quotidien*, développe une théorie selon laquelle il existe un potentiel de résistance créative, à l'intérieur même des structures et des règles déterminées par les gouvernements et les corporations. Cette résistance s'inscrit dans la possibilité qu'ont les individus de détourner les protocoles établis, à partir des activités de production et de consommation inhérentes à leurs quotidiens. Lorsque l'auteur aborde la question du déplacement des individus dans la ville, il évoque l'idée que le marcheur se déplace dans l'environnement urbain en usant de *tactiques*, qui ne sont jamais complètement déterminées par les plans et les structures organisationnelles.<sup>35</sup>

L'organisation fonctionnaliste, en privilégiant le progrès (le temps), fait oublier sa condition de possibilité, l'espace lui-même, qui devient l'impensé d'une technologie scientifique et politique. Ainsi fonctionne la Ville-concept, lieu de transformations et d'appropriations, objet d'interventions, mais sujet sans cesse enrichi d'attributs nouveaux : elle est à la fois la machinerie et le héros de la modernité.<sup>36</sup>

Par l'infiltration du paysage urbain à partir d'une structure référant aux mécanismes publicitaires, un lieu en marge des réseaux habituels de distribution de l'art, j'ai tenté de relier le travail artistique aux autres systèmes économiques et politiques.

<sup>34</sup> Tonkiss, F. (2009). *Space, the city and Social Theory*. Cambridge : Polity Press. (1<sup>re</sup> éd. 2005), p. 93.

<sup>35</sup> Alors que je marchais dans la ville, j'ai remarqué la présence d'un panneau publicitaire, dont l'apparence délabrée témoignait qu'il était inutilisé depuis plusieurs mois, malgré qu'une lumière y soit allumée en permanence (Figure 16).

<sup>36</sup> De Certeau, Michel (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, (1<sup>re</sup> éd. 1980), p. 144.



Figure 16 Points de vue nord et sud du lieu d'intervention *Outils*.

## 2.2 L'outil

Je me suis interrogée sur les différentes formes de connaissances et de produits qu'engendrent les processus de travail du charpentier-menuisier et de l'affichiste ou artiste. Le charpentier-menuisier utilise une culture du savoir qui s'appréhende par le corps. Son savoir-faire provient de la manipulation directe de la matière ou d'instruments qui la façonnent et la transforment. La précision du geste qui permet d'effectuer, par exemple, une coupe franche à l'aide d'une égoïne, se développe par une expérience qui s'acquiert par la répétition. L'état des mains et des instruments de travail de l'ouvrier – usés, salis, déformés, morcelés – atteste de la multitude de ces actions répétées. Cette manière d'appréhender la connaissance correspond au processus par lequel j'aborde ma pratique, où l'ensemble des acquis et des savoirs sont éprouvés dans une expérience pratique. Ainsi le corps, dans ses manifestations sensibles (intellectuelles et émotives) est utilisé en tant qu'instrument de compréhension du monde social.

Dans l'œuvre-intervention *Outils*, l'aspect des instruments représentés reflète l'occurrence d'un usage passé. L'outil, selon Karl Marx, contient en lui-même l'inscription d'un travail antérieur socialement nécessaire qui s'additionne à la valeur d'un temps de travail, un ensemble qu'il définit comme le moyen de travail de l'ouvrier : « une chose ou un ensemble de choses que l'homme interpose entre lui et l'objet de son travail comme conducteurs de son action. »<sup>37</sup> Il se réfère à une définition de Benjamin Franklin de l'homme comme un animal fabricant d'outils « a toolmaking animal » et argumente que :

Les débris des anciens moyens de travail ont pour l'étude des formes économiques des sociétés disparues la même importance que la structure des os fossiles pour la connaissance de l'organisation des races éteintes. Ce qui distingue une époque économique d'une autre, c'est moins ce que l'on fabrique, que la manière de les fabriquer, les moyens de travail par lesquels on fabrique.<sup>37</sup>

Marx étudie le procédé selon lequel le moyen de travail s'est transformé d'outil

---

<sup>37</sup> Marx, K. (1969). *Le Capital. Livre I* (Roy, J., trad). Flammarion, (Original publié en 1867), p.141.

en machine et définit la différence qui existe entre l'instrument manuel et la machine, qu'il considère comme étant le point de départ de la révolution industrielle.

Dès que l'instrument, sorti de la main de l'homme, est manié par un mécanisme, la machine-outil a pris la place du simple outil. [...] C'est précisément cette dernière partie de l'instrument, l'organe de l'opération manuelle, que la révolution industrielle saisit tout d'abord, laissant à l'homme, à côté de la nouvelle besogne de surveiller la machine et d'en corriger les erreurs de la main, le rôle purement mécanique de moteur.<sup>38</sup>

Marx ne nie pas les apports positifs qui sont liés aux développements technologiques, mais il dénonce le fait que ceux-ci soient déterminés en fonction de la nécessité inhérente au système capitaliste d'un accroissement continu de la plus-value, et ce, au détriment des conditions de travail et d'une aliénation du travailleur :

Dans la manufacture et le métier, l'ouvrier se sert de son outil; dans la fabrique il sert la machine. Là le mouvement de l'instrument de travail part de lui; ici, il ne fait que le suivre. Dans la manufacture les ouvriers forment autant de membres d'un mécanisme vivant. Dans la fabrique ils sont incorporés à un mécanisme mort qui existe indépendamment d'eux.<sup>39</sup>

J'ai appliqué cette analyse afin de réfléchir au contexte actuel de la société. La structure d'un panneau d'affichage qui n'est plus utilisé, mais encore présent dans le paysage urbain, est en quelque sorte un « débris d'un ancien moyen de travail ».<sup>40</sup> Ce moyen de communication qui tend à disparaître dans les circonstances du développement des technologies numériques et des écrans, témoigne du passage d'une économie de production à une économie de la consommation de plus en plus dématérialisée, où il y a une transformation des mécanismes inhérents à la logique publicitaire qui s'insèrent désormais dans les différentes sphères et les différents moyens de communication de la société. J'ai étudié comment se manifeste ce passage en investiguant le rapport entre la forme, l'esthétique et la fonction de l'œuvre-intervention *Outils*.

---

<sup>38</sup> Marx, K. (1969). *Le Capital. Livre I* (Roy, J., trad). Flammarion, (Original publié en 1867), p. 272.

<sup>39</sup> Ibid., p. 304.

<sup>40</sup> Ibid., p.141.

### 2.3 La forme, l'esthétique et la fonction

Je me suis interrogée quant aux rapports qui pourraient être établis entre les différentes fonctions des outils de la construction et des instruments de fabrication des images. Les outils de la construction sont conçus selon des considérations fonctionnelles visant à harmoniser les formes et les fonctions. L'esthétique singulière des instruments est caractérisée par une nécessité technologique qui implique une considération de l'individu, puisqu'elle est déterminée par les limites et possibilités d'un organe de son corps : la main.

À la différence des outils de menuisiers qui interfèrent directement avec la matière dans la production d'objets, les instruments que j'utilise dans ma profession ont une incidence sur les représentations et sont ainsi liés aux symboles du langage. Dans le processus d'élaboration de l'œuvre-intervention *Outils*, les objets usuels de l'ouvrier ont été photographiés<sup>41</sup> en prenant comme référence une série de photographies réalisées par Walker Evans et publiées originalement sous forme d'essai photographique, dans le magazine *Fortune*, où il a travaillé de 1945 à 1965 (Figure 17). Celui-ci était accompagné d'un texte de l'artiste :

Among low-priced, factory-produced goods, none is so appealing to the senses as the ordinary hand tool. Hence, a hardware store is a kind of offbeat museum show for the man who responds to good, clear "undesigned" forms. The Swedish steel pliers pictured above, with their somehow swanlike flow, and the objects on the following pages, in all their tough simplicity, illustrate this. Aside from their functions — though they are exclusively wedded to function — each of these tools lures the eye to follow its curves and angles, and invites the hand to test it's balance.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Suite à des visites sur le lieu de travail de mon père, j'ai lui ai demandé d'amener les instruments de son travail à mon studio afin de documenter les objets. Nous avons convenu d'utiliser un fond neutre, à partir d'une référence aux photographies de Walker Evans (Figure 17).

<sup>42</sup> Evans, W. (1955, juillet). *Beauties of the Common Tool*, *Fortune*, p.103.

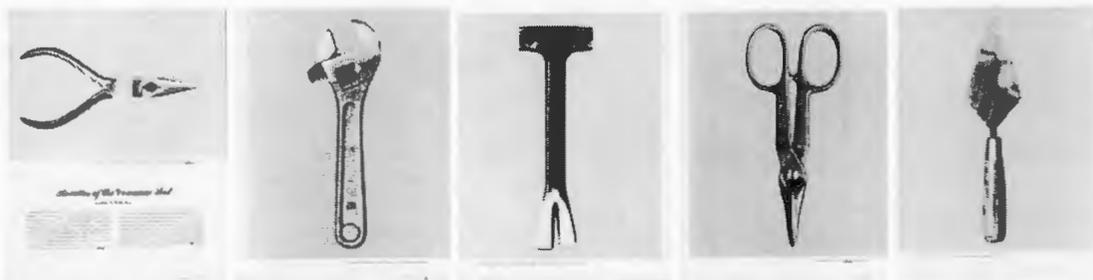


Figure 17 Evans, W. (1955, juillet). *Beauties of the Common Tool*, *Fortune*, p.103.

Les outils photographiés par Evans ne semblent pas avoir été utilisés, et sont ainsi traités comme existant à l'extérieur du cadre de leur usage par un travailleur. Dans la publication, chaque photographie est identifiée par le nom de l'outil, le nom de son manufacturier ainsi que le prix de vente de l'objet : « Open-end crescent, German manufacture, 56 cents ». Le contexte où elles sont insérées – la structure d'un magazine de commerce – confère aux images une fonction qui va au-delà de la forme et de l'esthétique. Dans le catalogue d'une exposition consacrée à Dan Graham et Walker Evans, Jean-François Chevrier le note :

Bien qu'il fût sensible à l'épure des objets techniques, même surtout les plus ordinaires – comme l'atteste sa publication dans *Fortune* en 1955, "Beauties of the Common Tool", Evans y voyait essentiellement les exemples d'une culture technique participant plus d'un imaginaire anthropologique (et historique) que des lois constantes de la nature. Dans tous les cas, quel que fût le sujet d'étude, son modèle n'était pas l'objet (naturel ou industriel), mais l'image, alliée, par parenté et par fonction, aux signes imprimés, affichés, utilisés pour la communication.<sup>43</sup>

Dans le processus de réalisation de l'œuvre-intervention *Outils*, je me suis préoccupée de ce rapport entre l'image et l'espace où elle s'insère, qui génère un dialogue critique. Le dispositif photographique a été utilisé afin de circonscrire et de contextualiser un sujet. Traduits par des solutions formelles qui sont le produit de recettes standardisées dans le domaine publicitaire, les outils se trouvent aliénés de leur histoire et de leur fonction d'origine. Toutefois, l'inscription du « travail antérieur socialement nécessaire »<sup>44</sup> de l'ouvrier (l'usage passé interféré avec les instruments) demeure visible par l'apparence usée des outils qui sont présentés. Dans ce cas, les instruments représentés sous forme d'images n'agissent pas selon la logique publicitaire qui est liée à des aspects formels ou esthétiques visant à la séduction. Les images obtiennent une valeur symbolique, qui, lorsqu'introduites dans un contexte stratégique, par exemple le dispositif d'affichage publicitaire, sont dotés d'une nouvelle fonction : des outils

<sup>43</sup> Chevrier, J.-F. (1992). *Walker Evans & Dan Graham*. Witte de With, Center for Contemporary Art, p.32.

<sup>44</sup> Marx, K. (1969). *Le Capital. Livre I* (Roy, J., trad). Flammarion, (Original publié en 1867), p.141.

de propagande dans le sens de la « diffusion d'idées ». L'oeuvre-intervention devient ainsi un outil critique de la structure dans laquelle elle s'inscrit et engendre une nouvelle lecture possible de l'image. Marx suggère que les technologies ont la capacité de nous informer sur les rapports sociaux :

Darwin a attiré l'attention sur l'histoire de la technologie naturelle, c'est-à-dire sur la formation des organes des plantes et des animaux considérés comme moyens de production pour leur vie. L'histoire des organes productifs de l'homme social, base matérielle de toute organisation sociale, ne serait-elle pas digne de semblables recherches? [...] La technologie met à nu le mode d'action de l'homme vis-à-vis de la nature, le procès de production de sa vie matérielle, et, par conséquent, l'origine des rapports sociaux et des idées ou conceptions intellectuelles qui en découlent.<sup>45</sup>

De cette façon, les technologies de l'image et leur l'omniprésence aujourd'hui dans les activités matérielles des individus auraient le potentiel de nous informer sur les systèmes d'idées, de croyances et de doctrines propres à notre époque. Le passage de l'ère industrielle et des techniques de savoir-faire manuelles à une époque mettant l'emphase de plus en plus sur les technologies de l'information est évoqué dans l'œuvre-intervention *Outils*. Une série d'affiches représentant des outils de la construction couverts de traces d'usure – une instance d'affichage sauvage avec un contenu hautement esthétisé –, attire l'attention sur le vestige d'une structure publicitaire abandonnée dans un ancien quartier ouvrier. Le message diffusé demeure volontairement ambigu. Il n'est pas l'expression d'une volonté à un retour au savoir-faire artisanal – tel que prôné par certains efforts socialistes qui ont pris forme dans le champ artistique afin de remédier à l'aliénation du travailleur –, mais fait allusion à une réintroduction de la *main* dans le travail, en tant que symbole du potentiel d'imagination et d'action de l'individu. Dans l'élaboration et la réalisation de l'œuvre-intervention *Outils*, la main – celle de l'artiste et celle de l'ouvrier mises en collaboration – n'a pas été occupée à peindre, sculpter ou construire, mais à élaborer et exécuter un schéma conceptuel dans la sélection et la réorganisation d'objets préexistants, de la même manière qu'un designer, architecte ou ingénieur pourrait résoudre un problème.

---

<sup>45</sup> Marx, K. (1969). *Le Capital. Livre I* (Roy, J., trad). Flammarion, (Original publié en 1867), p. 637.

### CHAPITRE III : OUTILS DE TRAVAIL

Mes recherches ont ensuite été motivées par une interrogation quant aux processus selon lesquels les *savoirs* et les *vérités culturelles* sont construits à l'intérieur de la société. En ce sens, j'ai exploré le rapport critique qui pourrait être établi entre les gestes et les outils de l'ouvrier et un troisième site de diffusion situé sur la vitrine de l'Établissement universitaire, ce qui a donné lieu à l'œuvre-intervention *Outils de travail*. Une série d'images tirées d'une vidéo, où sont représentés des gestes de manipulation usuels d'outils de la construction, ont été affichées sur la vitrine extérieure du Pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal, à l'intersection des rues Saint-Denis et Sainte-Catherine (Figure 18).



**Figure 18** *Outils de travail* (vue extérieure et intérieure), affiches, 683" x 76", œuvre-intervention réalisée au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, Montréal, 2014.

Les images rappelant la séquence cinématographique ont été imprimées sur un média autocollant de vinyle perforé, à la manière des solutions d'habillage généralement utilisées pour les vitrines commerciales. Ce matériau est parsemé d'une suite régulière de trous qui évoque la trame d'impression liée aux technologies de reproduction. Ces orifices forment des *absences* dans l'image qui infléchit l'opacité habituelle des affiches. À l'arrière de la vitrine, soit à l'intérieur de l'institution, celles-ci sont invisibles. Dans cet espace, une bande sonore constituée de la voix d'un ouvrier qui énumère un registre de ses outils de la construction a été diffusée au moyen de haut-parleurs dissimulés au plafond. Une affichette qui représente la transcription conforme à cette bande sonore est le seul élément visuel présenté à l'intérieur de la galerie.

### 3.1 La mise en scène et le dispositif de captation

Dans la production de la vidéo *Outils de travail*, j'ai procédé de manière à impliquer mon père dans l'élaboration du dispositif de captation et je suis intervenue minimalement lors de la mise en scène et du processus d'édition.<sup>46</sup>



Figure 19 Séquence d'images tirées de la vidéo *Outils de travail*.

Une série d'actions banales pour un charpentier-menuisier ont été documentées, puis introduites dans le champ de la représentation par des stratégies de mises à distance du réel. Le sujet a été cadré de manière à voir un fragment du corps, en l'occurrence ses mains, ce qui le garde dans l'anonymat. De plus, cette procédure met en évidence le dispositif de captation (Figure 19). La présence de la caméra transforme nécessairement le comportement et les gestes qui se déroulent à l'intérieur du cadre. Roland Barthes remarque cette caractéristique provoquée par la présence d'un dispositif de captation :

Dès que je me sens regardé par l'objectif tout change : je me constitue en train de « poser » je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir.<sup>47</sup>

Les gestes usuels mis en scène devant la caméra ont pris un caractère performatif. Bien qu'ils aient le caractère attribué à des actions qu'un ouvrier

<sup>46</sup> Alors que ses outils de menuisier étaient posés au sol dans mon studio et que j'étais affairée à les photographier, mon père insistait pour me décrire les fonctions des différents objets en les manipulant avec ses mains. Cette circonstance m'a incité à mettre en place une caméra afin de capter ses gestes dans un point de vue en plongée.

<sup>47</sup> Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Paris : Gallimard : Seuil, p. 24.

a l'habitude de répéter dans l'exercice de sa profession, les gestes reproduits dans le contexte du tournage de la vidéo *Outils de travail* sont appliqués et délicats. Ils ont une prestance qui ne se retrouverait probablement pas sur un chantier de construction, mais qui peut avoir été provoqué par la situation d'un échange entre un père et sa fille. Les circonstances contribuent également à installer une certaine vulnérabilité et une fragilité envers le sujet, ce qui provoque un comportement où le cliché habituel de l'ouvrier de la construction viril et machiste est démenti. Mon père sait que je m'intéresse à la texture de ses mains et donc ce sont ses mains, tout autant que ses outils, qu'il (re)présente. Bien que située à l'extérieur du cadre, ma présence influence ce qui se passe à l'intérieur de celui-ci. Le caractère intime de notre échange est matérialisé sur l'image et entre les images.

J'ai procédé de manière similaire dans la production d'une bande sonore, où une voix d'homme énumère une série d'outils de la construction.<sup>48</sup> Il s'y trouve une certaine douceur dans la voix, qui signale le contexte d'un rapport d'échange intime. En outre, l'appareil de captation et les circonstances du studio professionnel dans lesquelles elle a été enregistrée a transformé la communication parlée pour lui conférer un ton didactique.<sup>49</sup> Le langage utilisé pour nommer les outils de la construction est défini par des qualificatifs et des termes qui sont liés aux aspects usuels du milieu de la construction (dimensions des matériaux en pouces<sup>50</sup>, marques inscrites sur les instruments, fonctions et utilités des objets). Le langage, une fois transposé dans un contexte non familier à son utilisation – le cadre institutionnel –, obtient une forme d'étrangeté. J'ai ainsi voulu mettre en évidence la manière dont le langage peut être mobilisé afin d'établir une distinction culturelle.

---

<sup>48</sup> Alors que je montrais à mon père des photographies de ses outils de la construction sur un écran d'ordinateur, il nommait le nom des différents objets, ainsi que certaines de leurs fonctions (Figure 20). Cette situation a été mise en scène par la suite dans un studio d'enregistrement professionnel.

<sup>49</sup> Au début de ce projet de recherche-crédation, j'ai rencontré mon père afin de lui proposer de collaborer au projet. J'ai installé à ce moment un magnétophone afin de documenter notre discussion. Dans cette circonstance, mon père m'a adressé la parole en me vouvoyant.

<sup>50</sup> Il est intéressant de noter que la dénomination des dimensions fait référence directement à la main.



Figure 20 Document de travail, photographies d'outils de la construction, 2014.

Dans l'essai *La conquête de l'Amérique*, Tzvetan Todorov évoque le rapport de pouvoir qu'il peut y avoir entre des sociétés avec ou sans écriture. Il souligne le potentiel qu'a le langage, dans ses différentes formes d'inscriptions (parole rituelle, images, écriture), de matérialiser la « mémoire sociale » et ainsi d'assurer la transmission d'une génération à une autre :

La parole privilégiée par les Aztèques est la parole rituelle, c'est-à-dire règlementée dans ses formes et ses fonctions, parole mémorisée et donc toujours citée. [...] Leur fonction est celle de toute parole dans une société d'écriture ; ils matérialisent la mémoire sociale, c'est-à-dire l'ensemble de lois, de normes, de valeurs qui doivent se transmettre d'une génération à l'autre pour assurer l'identité de cette même collectivité. [...] L'absence d'écriture est un élément important de la situation, peut-être même le plus important. Les dessins stylisés, les pictogrammes en usage chez les Aztèques ne sont pas un degré inférieur de l'écriture; ils notent l'expérience, non le langage.<sup>51</sup>

Dans le cas de l'installation *Outils de travail*, le savoir-faire et l'expérience du charpentier-menuisier ont été mis en valeur et contribuent à lui donner une voix dans la sphère publique. Une matière visuelle évoquant le labeur de l'ouvrier de la construction – un travail à la fois si fonctionnel et utile qu'il passe inaperçu – est inscrite dans un nouvel espace, celui de la sphère numérique, à partir des connaissances liées à ma profession. L'interaction qui se produit entre les deux générations et les espaces culturels distincts vient donc s'inscrire à l'intérieur de notre « mémoire sociale ».

De la même manière, la transcription textuelle de la bande sonore où est nommé un registre d'outils de la construction, une fois introduite à l'intérieur du cadre institutionnel sous forme d'une affichette (**Figure 21**), interroge la part accordée à l'expérience pratique et à la diversité des points de vue – ici celle d'un ouvrier de la construction – dans la transmission des « savoirs ». Par le fait même, cette œuvre-intervention interroge les mécanismes de représentation qui matérialisent la « mémoire sociale » et définissent ainsi l'identité de la collectivité.

---

<sup>51</sup> Todorov, T. (1991). *La conquête de l'Amérique*. Seuil. (1<sup>re</sup> éd. 1982), p. 104.

Une paire de pinces ajustable. Tournevis numéro deux. Une paire de vise grips. Tournevis Phillips de deux pouces. Un autre tournevis Phillips Fuller. Un Robinson numéro deux. Une paire de pinces. Un wrench. Une paire de cutters électriques. On appelle ça un nut screw. Une autre pince ajustable. Paire de pinces pour la tôle, on dit des snips en anglais. Une petite clé une-demi-mécanique. On appelle ça un chalk line. Ruban à mesurer. Un pinceau d'un pouce. Un autre nut screw d'un quart de pouce. Un wrench. Petit tournevis Phillips un pouce et demi. Des petits bits pour différentes vis. Deux petites clés spéciales. Un assortiment de vis. Mèche à bois un pouce. Une clé trois-huit mécanique. Crayon à la mine, mine grasse. Un bit étoile de deux pouces. Une mèche pour le ciment, au carbure. Spatule pour le plâtre ou la colle à céramique de trois pouces et demi. Paire de gants électriques avec enduit de rubber, ou de rubber. Petite équerre de menuisier. Papier sablé quatre vingts, qui vont sur les sableurs. Des disques à sableur rotatif. Petit sableur à éponge pour les coins de murs. Ciseaux à bois trois quarts de pouce. Paire de lunettes de sécurité. Passe-partout pour couper dans le Gyproc pour faire les boîtes électriques. Spatule à céramique, plus dentelée, un quart de pouce de dent, sur deux côtés. Mèche à bois, trois quarts de pouce, je crois. Une éponge à coulis pour la céramique. Brosse de nettoyage. Tournevis plat. Spatule de deux pouces et demi pour le plâtre. Un exacto. Égoïne de menuisier. Un assortiment de vis Usca, numéro quatre, numéro deux, numéro trois. Des vis un pouce et quart, à plancher, pour ça qui sont noires. Des clous vrillés, trois pouces et demi. Vis un pouce et quart. Marteau de menuisier de huit livres. Un tack hammer. Un gun à caulking ou un gun pour le calfeutrage. Papier à joint. Rouleau à peindre de huit pouces. Paires de bottines numéro treize de construction. Un petit grinder pour la céramique. Une drill à percussion. Niveau de deux pieds. Sableuse à vibration carrée. Une pouch de menuisier. Sableuse rotative à vibration. Une middle box, une scie à ongles motorisée. Un banc de scie de huit pouces à lame au carbure.

**Figure 21** *Outils de travail*, 2014, affichette, 10" x 14".

Transcription d'un montage sonore, énumération d'une série d'outils à partir de représentation photographiques.

## CONCLUSION

On n'aurait pu avoir une organicité de la pensée et une solidarité de la culture que si entre les intellectuels et les « simples », il y avait eu la même unité qui doit s'exercer entre la théorie et la pratique, c'est-à-dire si les intellectuels avaient été organiquement les intellectuels de ces masses, si en d'autres termes, ils avaient élaboré et rendu cohérents les principes et les problèmes que les masses possèdent dans leur activité pratique, constituant ainsi un bloc culturel et social. [...] C'est seulement par un tel contact qu'une philosophie devient « historique », qu'elle s'épure des éléments intellectualistes de nature individuelle, et qu'elle devient « vie ». <sup>52</sup>

Antonio Gramsci

Au cours de cette recherche-crédation, j'ai converti en échange social une expérience singulière et à la fois utilisé la volonté d'engager un échange social comme moyen de dépasser un conflit lié à une histoire personnelle. Je me suis interrogée par rapport à la construction identitaire à partir de la relation entre mon père et moi, et de l'intervalle inscrit entre nos statuts et nos rôles liés à nos professions (charpentier-menuisier, affichiste et artiste). J'ai constaté que nos échanges et nos discussions, malgré la proximité du lien filial qui nous relit, sont complexifiés par des conventions et des protocoles institutionnels construits et reproduits par l'éducation, qui génèrent des tensions.

À partir de nombreuses interactions et par la mise en relation de nos outils de travail respectifs, une suite de documents (photo, vidéo, bande sonore) ont été matérialisés dans des représentations des mains et des outils d'ouvrier de la construction (marteau, pinces, tournevis). Ce processus a mis en rapport les cadres de nos professions. Par une série d'affichages diffusés dans des lieux déterminés, un échange de nature intime et personnel a été transposé dans la sphère publique. Ces œuvres-interventions, avec les implications socio-politiques qui leur sont implicites, ouvrent à des questions sur l'organisation économique et politique de la société.

---

<sup>52</sup> Gramsci, A. (1978) *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, p. 182.

Ce travail de recherche-création m'a amen e à formuler l'hypothèse selon laquelle une pratique artistique aurait le potentiel d'engager la sphère politique. Ceci serait rendu possible par une approche favorisant la collaboration qui introduit un contenu dont l'origine provient d'un espace intime et personnel – du domaine de la famille – dans la sphère publique. La tension entre ces deux pôles, de la famille et du travail, domestique et professionnel, priv e et public, aurait le potentiel de faire surgir certaines contradictions inhérentes au système social. Celles-ci, rendues visibles à partir de stratégies conceptuelles et par l'utilisation des technologies productives li es aux échanges économiques de la soci ete, auraient le potentiel de favoriser un regard critique envers les structures institutionnelles.

L'élaboration d'un affichage sur les palissades de chantiers dans la ville de Montréal m'a d'abord amen e à explorer la circulation de l'information visuelle dans l'espace public. J'ai mis en relation la production de cette œuvre-intervention avec les activités inhérentes à ma profession d'affichiste (recherche, analyse, gestion, négociation, production), ainsi qu'avec différents contextes historiques qui ont impliqu e le déploiement des figures des mains et des outils d'ouvriers dans l'environnement urbain. J'ai défini une logique de travail usant des technologies productives li es aux échanges économiques de la soci ete et favorisant une approche de collaboration. Ma pratique problématise ainsi l'autorité habituellement attribu e à l'artiste qui génère le discours et cherche à établir des rapports possibles entre l'art et la soci ete. En tant qu'appropriation créative des modes existants de communication, l'œuvre-intervention *Mains* s'inscrit dans la lign e des engagements militants (affiches politiques de l'Avant-garde russe, de Mai 68 et du Printemps  tudiant). Toutefois, cette manifestation résiste à la fonction narrative et suggère, au moyen d'un langage abstrait, un arrêt à la réflexion. La finalité est une recherche-création mat rialis e par une œuvre-intervention dans un contexte déterminé qui met en avant plan l'échange et la procédure plutôt que l'objet lui-même.

Ensuite, par l'infiltration de l'environnement urbain à partir d'une intervention d'affichage sur une structure publicitaire abandonnée, un lieu en marge des réseaux habituels de distribution de l'art, j'ai tenté à nouveau de relier le travail artistique aux autres systèmes économiques et politiques. Une série d'affiches représentant des outils de la construction couverts de traces d'usure – une instance d'affichage sauvage avec un contenu hautement esthétisé –, attire l'attention sur le vestige d'une structure publicitaire abandonnée dans un ancien quartier ouvrier. Le message diffusé demeure volontairement ambigu, mais fait allusion au potentiel d'imagination et d'action de l'individu, qui trouve dans l'image de l'outil manuel une résonance symbolique. Les représentations des instruments sous forme d'images n'agissent pas selon la logique publicitaire qui est liée à des aspects formels ou esthétiques visant à la séduction, mais obtiennent une valeur symbolique. Une fois introduite dans un contexte stratégique, elle devient un outil critique. Dans l'élaboration et la réalisation de ce travail, la main – celle de l'artiste et celle de l'ouvrier mises en collaboration – a élaboré et exécuté un schéma conceptuel de la même manière qu'un designer, architecte ou ingénieur pourrait résoudre un problème.

Enfin, j'ai examiné le rapport critique qui pourrait être établi entre des manifestations visuelles et sonores des gestes et des outils d'un ouvrier de la construction et l'Établissement universitaire. Une série d'actions banales pour un charpentier-menuisier ont été documentées, puis introduites dans le champ de la représentation par des stratégies de mises à distance du réel. Les gestes usuels mis en scène devant la caméra ont pris un caractère performatif et une prestance qui ne se retrouverait probablement pas sur un chantier de construction. Une bande sonore dans laquelle une voix d'homme énumère le nom d'outils de la construction a été produite de façon similaire. L'appareil de captation et les circonstances du studio professionnel dans lesquels elle a été enregistrée ont transformé la communication parlée pour lui conférer un ton didactique. Le langage, une fois transposé dans un contexte non familier à son utilisation – le cadre institutionnel –, obtient une forme d'étrangeté. J'ai ainsi voulu mettre en évidence la manière dont le langage peut être mobilisé afin d'établir une distinction culturelle. Par l'introduction d'une transcription de cet enregistrement

à l'intérieur du cadre institutionnel, j'interroge la part accordée à l'expérience pratique et à la diversité des points de vue dans la transmission des « savoirs ».

Le cadre de ce projet a ouvert à plusieurs questions que j'approfondirai dans la poursuite du travail. Mes recherches s'orienteront vers différents champs disciplinaires entre lesquels j'établirai des liens. Je m'intéresserai au rapport possible entre le champ artistique et politique en portant une attention particulière aux événements liés à la transformation du travail de la classe ouvrière, des hiérarchies sociales, des outils et des modes d'échanges et de communication. J'ai l'intention de maintenir une approche favorisant la collaboration, afin de poursuivre la réflexion critique sur la circulation de l'information visuelle dans l'environnement urbain. J'ouvrirai à des questionnements vers la sphère médiatique (Internet, réseaux sociaux) dans l'objectif d'approfondir le rapport entre l'espace public et l'espace privé. Ces recherches prendront la forme d'infiltrations à l'intérieur des mécanismes publicitaires, mais exploreront aussi de nouvelles formes de diffusions, telles que des dispositifs de propagande sonore et de projections vidéo dans des espaces déterminés.

Pour conclure, j'évoquerai, au moyen d'un exemple concret, comment les stratégies d'appropriation et de reconstitutions seront utilisées afin de reconsidérer le rapport possible avec le passé. Dans mon travail récent, je m'intéresse à une œuvre de Robert Morris, *Box with the sound of it's own making*, une boîte à l'intérieur de laquelle l'artiste a inséré les sons qui ont été impliqués dans sa fabrication. Il révèle le processus de production à même l'objet et confronte ainsi la séparation que le système capitaliste tend à astreindre aux individus, à leurs gestes de travail et aux produits réalisés<sup>53</sup>. En prenant comme point de départ historique ce travail, ainsi que le point de vue critique de Julia Bryan-Wilson qui contextualise cette œuvre par rapport à l'exposition *Robert Morris : recent works* qui a eu lieu au *Whitney Museum* en 1970<sup>54</sup>, je poursuis l'interrogation sur les rapports possibles entre l'ouvrier et l'artiste.

<sup>53</sup> Molswort, H. (2003). *Work Ethic*. The Baltimore Museum of Art, The Pennsylvania State University Press, p. 113.

<sup>54</sup> Bryan-Wilson, J. (2009). *Art workers, radical practice in the Vietnam war era*. University of California Press, p. 90.

Lors de cette exposition au *Whitney Museum* qui était accessible au public durant le processus de montage, des ouvriers ont mis en place une série d'installations présentant des matériaux bruts de construction. Bryan-Wilson souligne les dilemmes et les contradictions soulevées dans les efforts de Morris de créer un rapprochement entre l'ouvrier et l'artiste. Elle démontre que le désir de Morris de transposer des matériaux industriels en objets d'art manifeste une identification illusoire avec la classe ouvrière qui met en évidence une apparente nostalgie de l'ère préindustrielle et de la perte d'une masculinité associée au travail manuel robuste.<sup>55</sup> Ce rapport « irréconciliable » entre l'artiste et l'ouvrier, se résout dans ma pratique à partir d'un échange intime qui est provoqué par un lien familial (**Figure 22**).<sup>56</sup> Celui-ci obtient une portée socio-politique tandis qu'une œuvre-intervention est produite à partir de cet échange et diffusée dans l'espace publique, ce qui reflète les efforts féministes de dissoudre la distinction entre le personnel et le politique. J'entends donc poursuivre le dialogue dans la production de projets à partir de références historiques. En ce sens, mon approche qui procède par la mise en relation de fragments et cherche à *tisser* des liens rappelle la technique artisanale de la courtepointe.<sup>57</sup>



**Figure 22** *Art workers, radical practice in the Vietnam war era*, affiche, 30" x 22", 2014.

Main d'ouvrier, notes manuscrites, représentation de l'œuvre *Box with the sound of it's own making* et photographie des ouvriers au travail lors du montage de l'exposition *Robert Morris : recent works qui a eu lieu au Whitney Museum* en 1970.

<sup>55</sup> Bryan-Wilson, J. (2009). *Art workers, radical practice in the Vietnam war era*. University of California Press, p. 124.

<sup>56</sup> Lors de la production d'une vidéo en collaboration avec mon père, j'ai introduit la référence au travail de Morris afin d'évoquer les questions soulevées par le travail.

<sup>57</sup> Cette idée est évoquée par Bryan-Wilson concernant le travail de Lucy Lippard, par exemple dans le format mosaïque de *Six Years* ou dans son écrit de fiction *I See/You Mean* qui reprenait la forme du dialogue (Bryan-Wilson, 2009).

## BIBLIOGRAPHIE

Arendt, H. (1994). *Condition de l'homme moderne* (Fradier, G., trad). Paris : Pocket. (Original publié en 1958).

Atelier populaire. (1968). *Atelier populaire présenté par lui-même : 87 affiches de mai-juin 1968*. Paris : Usines Universités Union.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Paris : Gallimard : Seuil.

Beaudet, G. (2013). *Les dessous du printemps étudiant*. Québec : Nota bene.

Blessing, J. (2004). *Speaking with hands, Photographs from the Buhl collection*. New York : Guggenheim Museum Publications.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction, critique du jugement social*. Paris : Les éditions de minuit.

Boyer, J-P., Cormier, J., Desjardins, J. et Widginton, D. (2013). *À force d'imagination : affiches et artéfacts du mouvement étudiant au Québec 1958-2013*. Montréal : Lux.

Boyer, J-P., Desjardins et J., Widginton, D. (2008). *Pour changer le monde : 659 affiches des mouvements sociaux au Québec, 1966-2007*. Montréal : Lux.

Bonnell, V. (1997). *Iconography of Power, Soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley : University of California Press.

Bryan-Wilson, J. (2009). *Art workers, radical practice in the Vietnam war era*. Berkeley : University of California Press.

De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, (1<sup>re</sup> éd. 1980).

Chevrier, J.-F. (1992). *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam : Witte de With, Center for Contemporary Art.

Cramsie, P. (2010). *The story of graphic design*. London : The British Library.

Gramsci, A. (1978) *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de Philosophie.

Harvey, D. *Reading Marx's Capital Volume I with David Harvey*. (<http://davidharvey.org/reading-capital>).

Keucheyan, R. (2013). *Hémisphère gauche*. Paris : La Découverte.

King, D. (2012). *Russian revolutionary posters, From civil war to social realism, from Bolshevism to the end of Stalin*, London : Tate Publishing.

Marx, K. (1969). *Le Capital. Livre I* (Roy, J., trad). Flammarion, (Original publié en 1867).

Molsworth, H. (2003). *Work Ethic*. The Baltimore Museum of Art, The Pennsylvania State University Press.

Opération Déclic. (1968). *Bref historique "Operation Declic"*, [dossier] Montréal : Archives du Musée d'art contemporain.

Roberts, J. (2007). *The intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London : Verso.

Todorov, T. (1991). *La conquête de l'amérique*. Paris : Seuil, (1<sup>re</sup> éd. 1982).

Tonkiss, F. (2009). *Space, the city and Social Theory*. Cambridge : Polity Press, (1<sup>re</sup> éd. 2005)

Turenne, M. (2012). *Publicité sauvage, 25 ans et demi*. Montréal : Publicité sauvage et Éditions Infopresse.

White, S. (1988). *The Bolshevick Poster*. New Haven, Connecticut : Yale University Press.