

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PROCÉDÉS ET MATÉRIALITÉS :
EXPLORATION PERFORMATIVE ET FORMELLE DU DISPOSITIF
D'EXPOSITION AU SEIN D'UNE PRATIQUE SCULPTURALE

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

PAR
BÉATRICE BOILY

JUIN 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Manon De Pauw, ma directrice, pour la pertinence de ses interventions, son accompagnement soutenu et le partage de ses connaissances.

Je remercie Pépité et Josèphe qui ont accepté de mettre leurs mains dans l'argile pour la réalisation de mon exposition finale. Mes remerciements s'étendent également à Elliott Scott pour son implication qui m'a été des plus précieuses quant au déplacement de toute cette matière. Merci à Christophe Scott et à Ariel Rondeau pour les relectures, ainsi que les corrections toujours aussi justes. Merci également à Marie Côté pour son engagement, ainsi que ses conseils en regard à l'argile.

Merci à ma famille pour tout son soutien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
HISTORICITÉ DES APPROCHES ET DES MATÉRIAUX.....	4
1.1 Le rôle de la photographie et de la vidéo en sculpture.....	5
1.2 Le potentiel pictural de la matière.....	15
1.3 Entre abstraction et littéralité	20
1.4 La performativité du processus	26
1.5 La matière et les matériaux	28
CHAPITRE II	
LA MISE EN OEUVRE	32
2.1 L'extraction.....	35
2.2 L'exposition	41
2.3 La réinsertion	51
CONCLUSION.....	53
ANNEXE A	
Archive photographique montrant l'extraction.....	55

ANNEXE B	
Archive photographique montrant l'extraction.....	56
ANNEXE C	
Archive photographique montrant l'extraction.....	57
BIBLIOGRAPHIE	58

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Figure 1	<i>Vue d'atelier</i> (1928), Constantin Brancusi	6
Figure 2	<i>Balzac, Towards the Light, Midnight</i> (1908), Edward J. Steichen.....	7
Figure 3	<i>French Braided Earth</i> (2017), Béatrice Boily	10
Figure 4	<i>Pro forma</i> (2018), Béatrice Boily	12
Figure 5	<i>Chorégraphie de 400 lb</i> (2016), Béatrice Boily	15
Figure 6	<i>Pollock at Work in His Studio</i> (1950), Hans Namuth.....	17
Figure 7	<i>Sans titre (Silueta)</i> (1978), Ana Mendieta.....	19
Figure 8	<i>Die</i> (1962), Tony Smith.....	20
Figure 9	<i>Carré noir sur fond blanc</i> (1915), Kasimir Malevitch	20
Figure 10	<i>Sans titre</i> (2016), Béatrice Boily	22
Figure 11	<i>Room 901</i> (1980-1982), Irene F. Whittome.....	23
Figure 12	Bande de caoutchouc trouvée	25
Figure 13	<i>Splashing</i> (1968), Richard Serra.....	26
Figure 14	Exploration avec des madriers de bois brûlés.....	29
Figure 15	Vue de l'exposition finale.....	33
Figure 16	Archive montrant le processus d'extraction	35

Figure 17	Archive montrant le processus d'extraction	40
Figure 18	Cube en terre crue (2019), Béatrice Boily	41
Figure 19	Archive montrant la réalisation du cube	42
Figure 20	<i>Gnaw</i> (1992), Janine Antoni.....	45
Figure 21	<i>Sans titre</i> (2019), Béatrice Boily	47
Figure 22	<i>Sans titre</i> (2019), Béatrice Boily	48
Figure 23	<i>Sans titre</i> (2019), Béatrice Boily	49
Figure 24	<i>Sans titre</i> (2019), Béatrice Boily	50
Figure 25	Archive montrant la réinsertion.....	51

RÉSUMÉ

Ma pratique sculpturale emprunte des stratégies propres à la performance, l'art vidéo, la photographie et le dessin. Mon travail investit ainsi les espaces de jonction entre ces disciplines. Ce mémoire, *Procédés et matérialités : exploration performative et formelle du dispositif d'exposition au sein d'une pratique sculpturale*, est une recherche qui met en relation les enjeux disciplinaires et médiumniques qui charpentent l'identité médiane de ma pratique. Celle-ci se concrétise à travers des mises en situation matérielle, où la production de sens ne se résume pas à un objet sculptural, mais bien à travers sa mise en œuvre. Mon processus de manipulation de la matière glisse vers la performativité du corps; la documentation photographique de mes interventions agit à titre de recherche picturale; la matière n'est pas un objet, mais un sujet en soi. Mon travail de la matière se déploie ainsi sous diverses perspectives. J'ai articulé ce mémoire en deux chapitres : le premier vise à examiner les procédés et les matérialités propres à ma pratique, tandis que le second définit les problématiques liées à la pratique de l'exposition à partir du récit de mon projet de fin de maîtrise.

Mots clés : matérialités, procédés, sculpture, performance, dispositif d'exposition, exploration

INTRODUCTION

J'ai toujours éprouvé une gêne face au mot *œuvre*. Je préfère le conjuguer. Œuvrer. La sculpture ne m'est jamais apparue comme une discipline strictement orientée vers la réalisation d'objets : elle m'est également synonyme d'actions, de conjugaison des matériaux. Mon approche processuelle reflète cette position, en ce qu'elle tend à rendre visibles les actions constitutives de mes projets : elle se réalise à même la manipulation de la matière.

Ma pratique engage à l'exploration du potentiel évocateur de la matière. Je joue sur les tensions entre la concrétude sculpturale – l'expérience du poids, de l'échelle, de l'odeur et de la plasticité des matériaux – et le caractère impermanent de mes manipulations.

Je m'intéresse particulièrement aux matières naturelles (argile, herbe et bois) ou bien transformées (caoutchouc, béton) ainsi qu'à leur contexte d'origine. Ces corps-à-corps avec la matière mènent à des résultats inusités, voire contre-intuitifs, où le geste sculptural attendu est ainsi déjoué : réaliser une tresse à même un champ d'herbe, extraire une tonne d'argile crue d'un ruisseau, dessiner le bitume avec des blocs de béton. Mes interventions sont vouées à disparaître tant par leur contexte de réalisation que par la nature évolutive des matérialités privilégiées. L'herbe a continué à pousser; l'argile fut réinsérée à même son site d'extraction; les blocs de béton ont fini par disparaître. L'inscription de mon passage – de mon corps et mes gestes – sur le paysage ou dans l'espace délimité par le cadrage de la caméra est temporaire. Mon

travail ne s'ancre pas dans la durabilité des matériaux ou des interventions, mais bien dans un rapport de transformation continue.

J'ai recours à des stratégies d'enregistrement photographiques et vidéographiques afin de rendre visibles ces processus d'inscription et de manipulation de la matière. Celle-ci est appréhendée selon son potentiel performatif et pictural. Les images qui témoignent de mes actions sont à la fois une documentation de mon processus et des photographies résolues dont la composition est aboutie.

À travers un discours de formes élémentaires et de dispositifs minimaux, mes projets prennent les formes d'interventions *in situ*, de séquences photographiques, d'installations et de projections afin de témoigner de diverses perspectives quant à mon rapport aux matérialités explorées.

Dans le cadre de mon mémoire, intitulé *Procédés et matérialités : exploration performative et formelle du dispositif d'exposition au sein d'une pratique sculpturale*, mon sujet de recherche vise à interroger les problématiques liées à l'espace d'exposition¹. Comment le geste d'*exposer* peut-il s'insérer à même mon lexique d'actions potentielles? À partir de ce questionnement, j'ai envisagé mon exposition « finale » au programme de maîtrise comme une séquence d'actions passagères dans l'espace de la galerie. Mon projet a consisté en l'extraction d'une tonne d'argile crue à même le ruisseau Ouimet-Gascon, situé sur la Rive-Nord de Montréal. Il s'agissait d'abstraire la tonne de terre argileuse de son milieu naturel, de l'exposer, pour éventuellement la réinsérer dans son contexte d'origine. Si mes travaux antérieurs se

¹Dans le titre de mon mémoire, j'emploie le terme *dispositif* d'exposition afin d'englober l'ensemble des mécanismes et des composantes constituant l'exposition. Ainsi, le terme sous-entend que l'exposition est mise en œuvre à raisons de plusieurs facteurs : le lieu, la durée, la présence du spectateur, etc. (Foucault, 1975). Le dispositif fait référence à une *stratégie* de monstration de l'œuvre et de sa construction de sens. Le terme est également lié à l'usage de la photographie et de la vidéo.

présentent comme des situations ayant déjà eu lieu, et ne pouvant être vues que rétrospectivement dans l'espace d'exposition par la photographie et la vidéo, mon projet « final » investit l'espace et la durée de l'exposition comme des paramètres inhérents à sa production de sens.

Mon mémoire est divisé en deux chapitres. Le premier chapitre porte sur l'historicité des approches et des matériaux qui charpentent l'identité de ma pratique. Ce chapitre comporte cinq sections où j'aborde l'apport du médium photographique au sein de ma pratique sculpturale (1.1), ma perspective picturale de la matière (1.2), la littéralité de mes actions et leur pouvoir d'abstraction (1.3), la performativité de mon processus (1.4) ainsi que la singularité des matériaux que j'emploie (1.5).

Le second chapitre ancre mon cadre théorique, abordé au chapitre précédent, à même le récit de mon projet de fin de maîtrise. À cet effet, le chapitre II est divisé selon les étapes qui ont ponctué la vie de mon projet, c'est-à-dire l'extraction de la tonne d'argile crue (2.1), son exposition (2.2) et sa réinsertion à même son environnement naturel (2.3). Ce chapitre examine parallèlement les enjeux qui ont émergé au cours de sa réalisation et approfondit la problématique de l'espace d'exposition.

CHAPITRE I

HISTORICITÉ DES APPROCHES ET DES MATÉRIAUX

Dans ce chapitre, j'examine les approches matérielles et conceptuelles du minimalisme, du post-minimalisme, de l'art processuel et de la performance afin de mieux saisir les enjeux que sous-tendent mon sujet de recherche et mon approche. Cette mise en contexte permet de situer mon travail en regard à l'histoire de la sculpture et d'en préciser non seulement les correspondances, mais aussi les divergences.

Ma pratique s'inscrit dans une tradition sculpturale propre aux pratiques américaines d'après-guerre. La période des années soixante et soixante-dix m'est référentielle en ce qu'elle correspond à un décloisonnement des disciplines et de leurs problématiques spécifiques. Les catégories médiumniques d'alors sont poreuses et source d'échange de paradigmes. Rosalind Krauss, dans *Sculpture in The Expanded Field*, aborde le processus d'« expansion » que subit la sculpture des années soixante : « Categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything ». Les modalités de mon approche sont en résonance avec cette affirmation puisque souples : à travers une pratique de la matière, j'aborde la performativité du processus et du geste ainsi que le potentiel pictural de la matière. J'investis ainsi les espaces de jonctions entre les médiums et les disciplines.

Cette ambiguïté médiumnique et disciplinaire qui se dégage de mes projets est propre à ce qu'Umberto Eco qualifie d'« œuvre ouverte » où « l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (Eco, 1962). Mon travail provoque et accueille ainsi une multitude de lectures possibles grâce à mon emploi de diverses stratégies propres à l'art vidéo, la photographie, la performance et la sculpture.

Ce chapitre aborde l'« élasticité » de mon approche sculpturale. Les sections qui le constituent sont des pôles de réflexion autour desquels ma pratique gravite. Ces enjeux ne possèdent pas de hiérarchie précise au sein de mon processus, c'est-à-dire qu'ils sont toujours négociés simultanément, comme des perspectives qui se recourent sans cesse.

1.1 Le rôle de la photographie et de la vidéo en sculpture

La photographie a investi le champ de la sculpture en problématisant les rapports entre l'objet et les divers contextes qui marquent sa production, que ce soit l'atelier, l'institution ou bien l'environnement extérieur à la galerie. Spécifiquement durant les années soixante, la caméra étend les paramètres de la sculpture à travers des interventions *in situ* propres au *land art*, en dehors du lieu physique et de la durée de l'exposition. Elle approfondit le rôle du corps de l'artiste et conceptualise la notion d'espace en lien avec la temporalité.



Figure 1 Constantin Brancusi, *Vue d'atelier* (1928), tirage argentique, 21,6 cm x 29,2 cm

Antérieurement aux pratiques des années soixante, Rodin et Brancusi photographient leurs œuvres tant dans l'espace d'atelier que dans l'environnement extérieur. La photographie, au-delà de la problématique de la représentation et de sa valeur documentaire, agit à titre d'outil conceptuel. Elle fait montre des interactions entre l'objet et la lumière, l'atelier, la nature, et se positionne ainsi comme la lentille à travers laquelle les deux artistes souhaitent que leur travail soit perçu.

Les archives photographiques de Brancusi s'élèvent au nombre de 1250 impressions et de 560 négatifs (MoMA, s.d.). L'abondance de ces images dénote l'importance de leur rôle au sein de son processus sculptural. *Vue d'atelier* (voir Figure 1) révèle la

complexité des échanges entre les formes, les socles et les possibilités d'arrangement. La pratique de l'artiste renvoie à une dimension picturale, presque cubiste, dans un jeu de composition et d'ombre. *Vue d'atelier* est un point d'entrée privilégié sur la perception de l'artiste quant à son propre travail où les œuvres individuelles font partie d'une installation, celle de l'atelier de l'artiste.

En 1908, Rodin demande à l'artiste Edward J. Steichen de photographier son monument en hommage à Balzac à la lueur de la lune. En voyant la photographie *Balzac, Towards the Light, Midnight* (voir Figure 2), le sculpteur dit: « You will make the world understand my Balzac through your pictures » (Marrota et Miller, 1986). Pour Rodin, le plâtre de Balzac doit être compris à travers sa relation à la lumière nocturne. La photographie rend visibles les rapports entre l'objet et son environnement, son contexte immédiat, et en oriente ainsi sa lecture.



Figure 2 Edward J. Steichen, *Balzac, Towards the Light, Midnight* (1908), tirage au charbon, 36,5 cm x 48,2 cm

Les travaux photographiques de Brancusi et de Rodin illustrent une problématique relativement contemporaine, soit l'incidence du contexte quant à l'interprétation des objets sculpturaux. Plus précisément, ces photographies sont précurseuses des changements qui allaient s'opérer cinquante ans plus tard dans le champ de cette discipline. Dans *Passages in Modern Sculpture*, Rosalind Krauss pointe à cette redéfinition de la sculpture : « One of the striking aspects of modern sculpture is the way in which it manifest its makers' growing awareness that sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing ». L'objet sculptural, désormais photographié, projette ces notions à même l'espace « réel » et le passage du temps (Krauss, 1977). La caméra s'avère être un outil particulièrement efficace afin de rendre visibles ces espaces atemporels. Les photographies nous renvoient sans cesse à un moment immédiat – l'artiste qui appuie sur le déclencheur – mais passé, puisque ce moment ne peut être vu que rétrospectivement.

Ce que les photographies de Brancusi et de Rodin démontrent est l'objet sculptural qui s'inscrit en dehors des limites de son socle et du musée, mais bien à l'intérieur d'un cadre d'image. En souhaitant orienter la lecture de leurs sculptures à travers une perspective photographique, les artistes ont dévoilé non seulement la présence, mais la dépendance de l'œuvre à son contexte et au regardeur. Cette *expérience* de la sculpture allait être centrale au minimalisme par la multiplicité de ses points de vue et sa compréhension de l'espace. Michael Fried, dans *Art and Objecthood* (1967), décrit ce paradigme comme « une théâtralité » : celle-ci s'opère lorsque l'objet sculptural provoque une situation qui demande au spectateur d'expérimenter physiquement la pièce, et de devenir un acteur dans sa production de sens.

La sculpture en tant que situation est une notion qui transcende l'intégralité de mon approche. À la différence de la « théâtralité » évoquée par Fried, les spectateurs sont rarement invités à s'impliquer physiquement dans mes projets puisqu'il s'agit de photographies ou de projections qui relatent une mise en situation passée. Cette méthodologie, propre à mes travaux réalisés au baccalauréat, consiste à engager mon corps au sein de contextes matériels qui sont, par la suite, présentés au regardeur.

La photographie agit ainsi comme la médiation de mes interventions qui se sont déroulées en dehors de la galerie. À titre d'exemple, mon intervention *French Braided Earth* (2017) (voir Figure 3 à la page suivante) consiste en la réalisation d'une tresse de vingt mètres à même un champ de roseaux². Mon geste s'y implante en continuité avec le processus de transformation de cette plante. La tresse est temporaire, puisque le roseau tend à pousser et à se défaire naturellement de la forme de mon intervention. Cette dernière se résume à une image. Sa prise de vue est centrale et en plongée; le site de mon intervention ne peut être compris géographiquement; l'image montre le milieu de la tresse, dont le commencement et la fin s'inscrivent à l'extérieur du cadrage photographique. J'ai traité l'image comme j'ai tressé l'herbe, c'est-à-dire comme une ligne qui traverse la surface du champ, tout comme elle traverse la surface de l'image photographique.

² Le *phragmites australis* prospère dans les milieux humide et en bordure des routes. Il est considéré comme une mauvaise herbe dû à sa tendance envahissante. Il est toutefois utilisé à travers le monde comme un isolant ou comme structure architecturale lorsque mélangé à l'argile. La grande souplesse du roseau en fait une matière idéale pour mon geste temporaire. Il ne se casse pas, mais plie sous la force imposée, que cette force soit celle du vent, des intempéries ou du poids de mon corps.



French Braided Earth renvoie au caractère documentaire du dispositif photographique. L'image se présente à la fois comme une archive de mon action et comme une image autonome. L'image complexifie mon rapport au roseau. Celui-ci acquiert une valeur picturale et symbolique puisqu'il est manipulé et photographié à même son contexte naturel. L'emploi de la photographie me permet de préserver son rapport à la terre, et sa participation implicite à un écosystème. À cet effet, ma tresse évoque un soin. Elle reconnaît la pousse de la plante, tout comme celle des cheveux. La tresse évoque la manipulation de ces matières organiques sans jamais les fixer dans une forme définitive. *French Braided Earth* transpose un soin corporel à celui de la nature. Le roseau ainsi tressé est personnifié, et incarne un corps. Mon intervention articule un système de pensée où la matérialité de la nature et celle du corps ne sont pas deux entités séparées. Je les envisage en étroite coexistence, en étroite correspondance.

Ma pratique sculpturale vise à conserver les systèmes d'échanges entre la matière et son processus de transformation. Mon projet *Pro forma* (2018) (voir Figure 4 à la page suivante) fonctionne également comme un système d'échanges. Le projet consiste en une manipulation de vingt livres d'argile crue. J'ai enregistré plus de deux heures d'expérimentations diverses avec la matière. Après plusieurs relectures de ces vidéos, mon travail s'est précisé : il me fallait soulever les vingt livres d'argile à même mes cheveux, debout, jusqu'à ce qu'il y ait une correspondance entre mon corps et le format portrait du cadrage de la caméra. Je ne crois pas que ce projet – cette action – aurait eu lieu sans l'utilisation de la caméra puisqu'il répond aux limites de son cadre. Ma rencontre avec la matière est contenue et orientée par les paramètres de l'image.

Pro forma fait état de sa propre temporalité, spatialité et narrativité. J'y ai manipulé le temps : on ne peut pas vraiment accéder à la durée réelle de mon action, car la séquence photographique, qui illustre un mouvement de redressement de mon corps, est déconstruite par des postures fixes. Le projet énonce ses propres paramètres de réalisation.

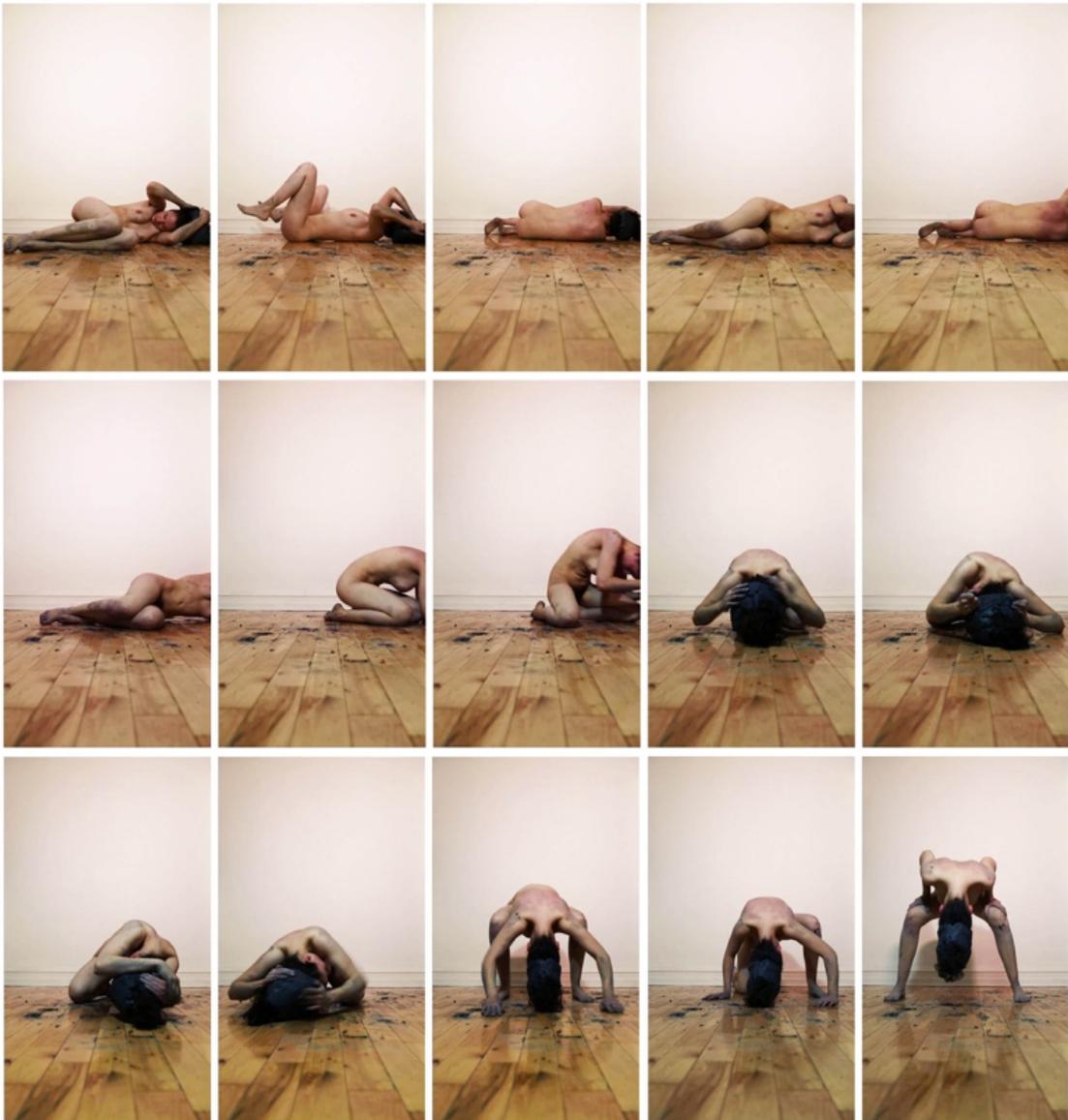


Figure 4 Béatrice Boily, *Pro forma* (2018), épreuve photographique, extraits vidéographiques de 8 cm x 16 cm

Au-delà des catégories médiumniques et au-delà de la subjectivité de la prise de vue, la photographie complexifie les interactions entre les composantes de l'image. Cette réciprocité d'échanges (entre l'objet, mon corps, la durée de mon action et son rapport au contexte) procède à l'émergence d'un nouveau sens. Diana Bulzan, dans *The Anagrammatic Flesh - VALIE EXPORT 3 Experimental Short Films*, en parle comme du phénomène d'« inter-matérialité ». Cette dernière, opérée par le biais de l'enregistrement vidéo ou photographique, engage à une réorganisation du réel. Il me devient possible de réinterpréter, à travers de nouvelles perspectives, le sens des éléments constitutifs de l'image (Bulzan, 2016). À titre d'exemple, au sein de *Pro forma* (2018), mon corps est à la fois agissant et objet. Les extraits vidéographiques participent à l'objectivation de mon corps. Subséquemment, celui-ci est compris comme un signe, un symbole. Il renvoie à sa dimension politique, comme quoi « [...] there is no female body, but only an image of the female body, turning the focus of the investigation towards the problem of representation. » (*Ibid.*, 2016)

En fusionnant l'argile à mes cheveux, la terre devient une extension de mon corps. Je me sou mets à la même violence qu'implique mon processus de manipulation de l'argile : je me contorsionne, ma peau est marquée par la répétition et la brutalité de mes gestes, le poids de la matière tire mes cheveux. L'énergie que je déploie à la façonner répercute sur mon propre corps.

Mon corps-à-corps avec l'argile montre un contact entre la matérialité de la terre crue et mon corps nu. Ceux-ci s'unissent sur le même plan photographique et entremêlent leurs frontières respectives. L'image procède ainsi à une nouvelle production de sens : je peux articuler une dynamique, à travers l'image, où la matière et ma corporéité³ se confondent, comme une seule matérialité. Le médium photographique correspond à la nature même de mon action où je joins littéralement mon corps et la matière.

Aux termes de ce qui précède, la caméra est à la fois un outil conceptuel qui influence le développement de mes interventions à travers la représentation de la matière et de mon corps, et un dispositif qui oriente la lecture de mes projets. Il s'agit d'un outil de contrôle, au même titre qu'il a été utilisé par Brancusi ou Rodin, afin de préciser l'angle de vue avec lequel approcher mes interventions. J'envisage également le dispositif photographique comme un outil de manipulation de la matière en soi. La caméra permet de déplacer la matière, sans la déraciner de son contexte naturel ou du lieu de sa manipulation, vers le milieu institutionnel. Par le fait même, l'utilisation de la caméra déploie mon processus sculptural en dehors des cadres classiques de cette discipline, inscrivant ainsi ma pratique en continuité avec la tradition sculpturale des années soixante et soixante-dix.

³ La corporéité « insiste sur le caractère propre de la constitution corporelle de l'homme; la notion de corporéité, à la différence de celle de corps, veut expressément nous faire dépasser la discussion classique de la notion, inséparable de la problématique du rapport du corps et de l'âme, et mettre en valeur le caractère du corps phénoménique. » (CNRTL, 2012)

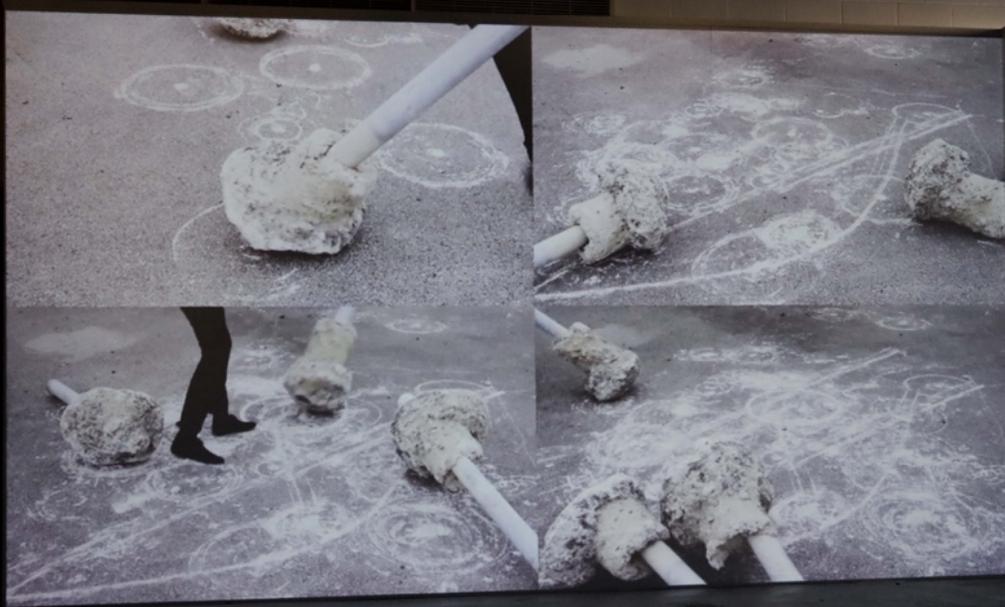


Figure 5 Béatrice Boily, *Chorégraphie de 400 lb* (2016), projection vidéo, 12 min

1.2 Le potentiel pictural de la matière

Chorégraphie de 400 lb est une intervention *in situ* réalisée en 2016 (voir Figure 5). À partir de pièces de béton et de métal trouvées sur un terrain vague, j'ai entamé une expérimentation qui visait à dégager le potentiel performatif et figural de ces objets. Non seulement possédaient-ils un statut d'objet – comme *ready-made* ayant perdu leur usage originel –, mais leur propriété friable me permettait de dessiner le bitume. Ces dessins rendaient visibles et marquaient le sol de mes déplacements. Mes manipulations révélaient les propriétés du béton et étaient exécutées à partir de ses spécificités.

Les pièces de béton étaient déplacées au sein du périmètre déterminé par le cadrage de la caméra. L'emploi de l'enregistrement vidéo agissait à titre de documentation de mon intervention, tout en délimitant et en orientant le développement du projet : recouvrir entièrement l'espace du cadrage filmique de traits. Le dénouement de *Chorégraphie de 400 lb* était toutefois secondaire, puisque son sujet principal résidait dans la négociation des paramètres inhérents à cette mise en situation : la négociation entre mon corps et la matérialité des objets, entre l'espace de la caméra et la partition de mes gestes qui marquaient le sol.

Mon rapport à la matière et à l'espace du sol rappelle l'approche des artistes de l'École de New York quant aux notions d'échelle, de dimension et de surface. Il réfère à l'engagement spatial qu'implique le geste pictural et artistique de l'expressionnisme abstrait : l'occupation de l'espace par le corps, non seulement vis-à-vis le canevas, mais également à même l'espace de l'atelier, lors de l'acte de peindre. On peut penser aux photographies de Jackson Pollock en plein processus prises par Hans Namuth (voir Figure 6 à la page suivante). Le travail de Jackson Pollock m'a toujours fasciné dans son rapport à la matérialité de la peinture. Il laisse une grande place à l'autonomie de la substance. La peinture s'inscrit sur la toile selon ses propriétés. À cet effet, Robert Morris résume l'approche de l'artiste dans son article *AntiForm* (1968) :

Pollock's recovery of process involved a profound rethinking of the role of both material and tools in making. The stick which drips paint is a tool which acknowledges the nature of the fluidity of paint. Like any other tool it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush it is in far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of that matter.

Cet espace entre le bâton, la peinture et le canevas laisse place aux propriétés structurales du médium. Mon travail investit cet espace précis, puisqu'il active un interstice de contact où la potentialité de la matière émerge. Mon approche expérimentale laisse libre cours aux qualités matérielles naturelles de l'œuvre. Mes actions sont tributaires du poids, de l'échelle ainsi que de la matérialité inhérente aux objets et matières choisis.



Figure 6 Hans Namuth, *Jackson Pollock at work in his Studio* (1950), tirage argentique

La manière dont les propriétés matérielles influencent la nature de mes gestes et le mouvement de mon corps est central à *Chorégraphie de 400 lb*. Ces pièces de béton et de métal n'étaient pas destinées à être déplacées puisqu'elles constituaient, à l'origine, une clôture. Les manipuler entraine en contradiction avec l'inertie de leur usage antérieur. En choisissant ces objets lourds et de grandes dimensions, et en m'imposant de les manipuler avec mon corps, cette méthodologie me pousse à éprouver les matériaux. Je m'évertue à les manipuler – les activer – malgré leur poids qui limite mes possibilités d'actions. Il en résulte un corps-à-corps où je laisse les qualités matérielles s'exprimer.

Chorégraphie de 400 lb était envisagé selon une perspective picturale de la matière, entraînant une image vidéographique, qui montre le processus de réalisation du projet. Cette perspective picturale de la matière est en correspondance avec les « tableaux sculpturaux » d'Ana Mendieta (voir Figure 7 à la page suivante) qui renvoient spécifiquement au traitement de la matière comprise à travers son appartenance à son contexte.

Thierry Grizard, dans son essai *Ana Mendieta, je suis une sculpture*, rapporte que « [l]a suite rituelle des actions [de l'artiste] est subsumée à un tableau final, une configuration contextuelle (physique, historique, culturelle et idiosyncrasique) [...] ». Le traitement de la matière ainsi que la production de sens entre les éléments constitutifs de l'image fonctionnent selon la logique d'un tableau : la surface du sol accueille des empreintes de mains et le dessin d'une silhouette. La terre est à la fois la surface et le médium de l'œuvre. Le contexte de production du « tableau sculptural » d'Ana Mendieta est chargé d'un discours : il lie la matière et le corps au sein d'un écosystème commun.



Figure 7 Ana Mendieta, Sans titre (Silueta) (1978), épreuve argentique, 17,1 cm x 24, 8 cm

1.3 Entre abstraction et littéralité

Comme abordé aux points précédents, mon rapport à la matière est étroitement lié à ses qualités graphiques. Au sein de ma pratique, la sculpture, le dessin ou la peinture opèrent de façon similaire. Il s'agit d'une négociation de l'espace, que cet espace soit celui de la galerie, du canevas ou du cadrage de la caméra.

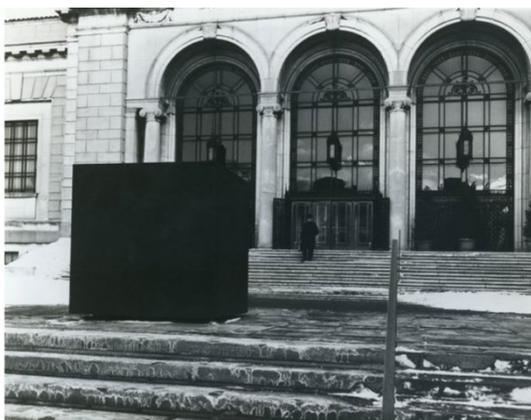


Figure 8 Tony Smith, *Die* (1962), photographie de *Die*, 182 cm x 182 cm x 182 cm



Figure 9 Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc* (1915), huile sur toile, 79,5 cm x 79,5 cm

Die (1962) de Tony Smith et *Carré noir sur fond blanc* (1915) de Kasimir Malevitch fonctionnent à partir d'une logique commune. Ces deux œuvres (voir Figures 8 et 9) renvoient sans cesse à leur littéralité. Ce qui est activé, dans les deux cas, est notre perception de ce poids et de cette masse. Si ces œuvres sont généralement considérées comme des abstractions, elles sont littérales puisqu'elles nous dévoilent leurs

propriétés médiumniques par la sobriété de leur forme⁴ : l'œuvre de Malevitch appelle à la surface du tableau, tandis que le cube de Smith appelle à sa présence physique dans l'espace.

Les membres du groupe de l'Art concret, formé par Théo van Doesburg en 1930, avaient notamment revendiqué cette perspective en affirmant : « Peinture *concrète* et *non abstraite* parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface. » (Pierre, 2019). Le mouvement minimaliste a quant à lui reçu l'appellation de *Litteral Art* avant que la nomination qu'on lui connaît aujourd'hui soit répandue. On peut difficilement associer ces œuvres à une intention précise des artistes autre que le fait de créer un objet d'art autoréférentiel. Cette autoréférentialité ouvre toutefois sur une multitude de perspectives et d'évocations possibles.

La complexité de mon approche relève du fait que les situations dans lesquelles je me place sont extrêmement concrètes : soulever le poids de l'argile, tresser un champ, déplacer des blocs de béton. Elles impliquent non seulement de manipuler la matière, mais de l'éprouver physiquement. Ces interventions sont tangibles. Lorsqu'elles sont photographiées ou filmées, que ce soit pour des raisons contextuelles ou conceptuelles, mon expérience concrète de la matière glisse vers une expérience picturale. La matière que j'ai ressentie physiquement s'inscrit comme une masse sur la surface de l'image. La littéralité des matériaux s'exprime à la fois à travers mon expérience tangible de ceux-ci, comme une représentation de cette expérience et comme une image autonome.

⁴Il s'agit ici de ma propre définition du terme littéralité, et c'est ainsi que je l'utiliserai tout au long du texte. Selon moi, la littéralité renvoie au caractère concret d'une forme, d'un geste ou d'une situation, sans tomber dans une lecture évocatrice de la forme, du geste ou de la situation. La littéralité se concentre sur les aspects strictement visibles des choses, comme une description qui se voudrait objective. Toutefois, je crois que la littéralité est une perspective de lecture en soi, ce qui implique qu'une peinture, par exemple, possède un sens littéral, symbolique, figuré.



Figure 10 Béatrice Boily, *Sans titre* (2016), épreuve numérique

Ce jeu entre la littéralité de mon action et sa transposition en une image qui dénote une certaine abstraction est présent tant dans *Chorégraphie de 400 lb* (2016), *Pro forma* (2018) que dans mon projet *Sans titre* (2016) (voir Figure 10 à la page suivante). J’effectue toujours une double négociation de l’espace : l’espace où a lieu mon intervention ainsi que l’espace suggéré par le cadrage de la caméra. Ainsi, mes actions sont simultanément réalisées en fonction de leur forme imagière.

Dans le cadre de *Sans titre* (2016), j’ai réalisé une robe en caoutchouc et en bois. Il s’agit d’une structure élémentaire qui fonctionne comme un vêtement – une installation portative – mais également comme une abstraction graphique dans l’espace photographique. *Sans titre* joue sur la tension qui s’opère entre la littéralité de mon action, soit le port de la robe, et la dimension graphique qui appelle à la planéité de l’image et du vêtement. Dans cette séquence d’images fixes, l’objet matériel répond non seulement à la planéité du sol lorsqu’il n’est pas activé par mon corps, mais il procède de la même façon lorsque porté en répondant à la verticalité de l’image. Par la suite, cette structure de caoutchouc et de bois est rappelée au sol afin de s’y inscrire de façon aléatoire. Mon corps entre temporairement dans le cadre de l’image pour confronter et désorganiser la structure même de l’objet.

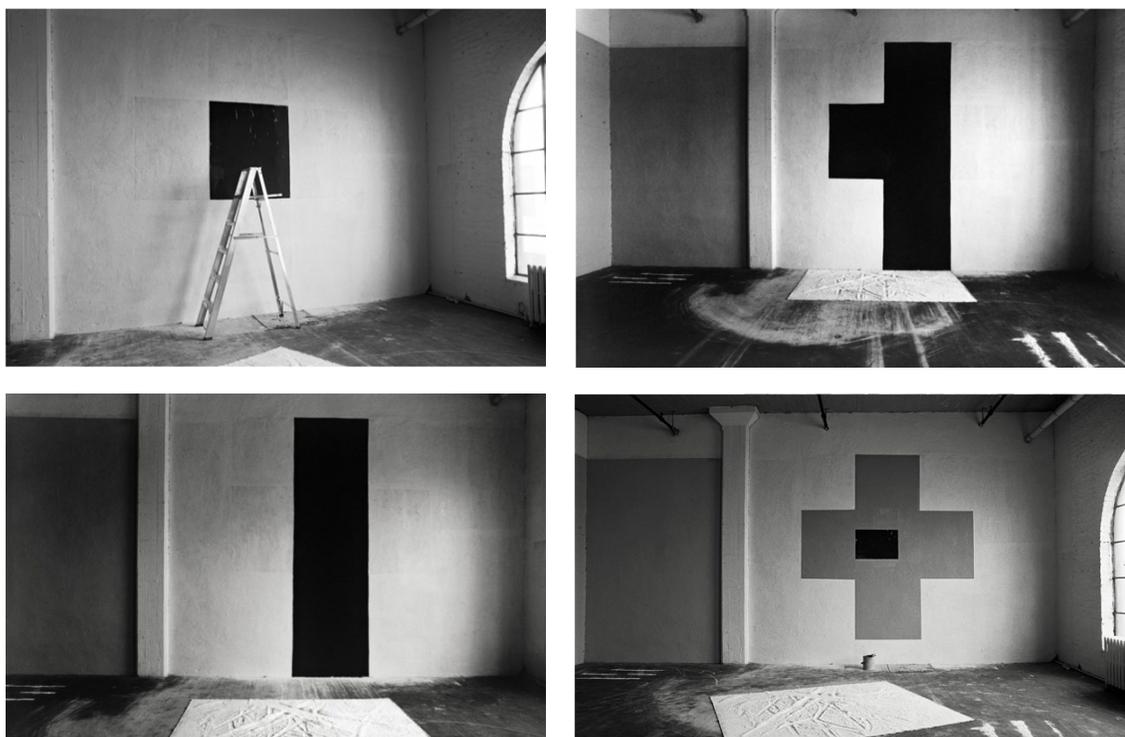


Figure 11 Irene F. Whittome, *Room 901* (1980-1982), épreuve argentique

Cette tension entre organisation et désorganisation, structure et déstructuration, abstraction et littéralité fait écho aux recherches qu'a poursuivies Irene F. Whittome dans le cadre de *Room 901* (voir Figure 11 à la page suivante), où le mur et le sol de son atelier deviennent des surfaces sur lesquelles l'artiste effectue des jeux de composition. Ce rapport processuel – le recours à la photographie qui rend visible les multiples compositions tout comme le passage du temps et de la lumière – apporte une dimension organique au travail par un flux de transformations successives.

Marie-Josée Jean, commissaire de l'exposition *Irene F. Whittome. Room 901 : 1982, 1983, 2013*, note que :

Ce vocabulaire formel élémentaire rappelle immédiatement les recherches picturales de Kazimir Malevitch bien que les déterminismes en soient différents. Whittome reproduit des formes minimales qu'elle soumet à des transformations quotidiennes, pendant plus de six cents jours, tout en les documentant sous différentes variations lumineuses. Le film tout comme les centaines de photographies documentent le temps que l'artiste a ainsi passé à travailler dans son atelier (Jean, 2013).

Le projet se concrétise à travers sa dimension processuelle, où la recherche constante de composition, qui s'échelonne sur deux ans, participe au sens de l'œuvre. Celle-ci est toujours changeante, toujours en processus, sans prendre une forme définitive, malgré l'abstraction des carrés noirs ainsi que la structure minimale des éléments. Ceux-ci ne se posent pas comme des œuvres abouties, presque qu'affirmatives dans l'espace, à l'instar de *Die* de Tony Smith ou de *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch. Au contraire, la recherche picturale de Whittome se rapproche davantage d'un cycle de production, d'une mise en œuvre.

Dans le cadre de ma maîtrise, j'ai exploré l'abstraction graphique à même l'espace d'un atelier typiquement « cube blanc » en y plaçant une bande de caoutchouc trouvée (voir Figure 12). J'ai récupéré celle-ci en périphérie d'un chemin de fer. Contrairement à *Sans titre* (2016) qui fut réalisé au baccalauréat et où j'ai réalisé une robe en caoutchouc prête-à-porter, mon expérimentation avec le même matériau est différente puisque son poids, son échelle ainsi que sa dimension est beaucoup plus importante. Il s'agit d'une pièce qui pèse 200 livres et qui mesure douze pieds de long. L'abstraction graphique est mise en œuvre lorsque je recontextualise cet objet. Celui-ci exprime également une opacité quant à sa fonction initiale. La bande lie le

sol et le mur sur un même plan. Il rend également visibles mes manipulations en marquant les surfaces auxquelles il adhère.



Figure 12 Bande de caoutchouc trouvée

1.4 La performativité du processus

Ma relation aux matériaux reprend certaines attitudes propres aux pratiques processuelles des années soixante et soixante-dix. À cet effet, les travaux de Richard Serra ont grandement interrogé et révélé la performativité du processus sculptural avec l'installation *Splashing* (1968) (voir Figure 13). À partir de procédés industriels – la fonte du plomb –, l'artiste parvient à révéler les qualités inhérentes à ce type de métal. Non seulement le processus se matérialise dans le passage de l'état solide à liquide de la matière, mais celui-ci est également accentué par la nature éphémère de l'installation à même le contexte d'exposition (Weiss, 2015).



Figure 13 Photographie prise par Peter Moore de l'installation *Splashing* (1968) de Richard Serra

Ainsi, l'*objet* de la sculpture résiderait tant dans l'exécution et dans la monstration de cette exécution que dans l'obtention d'un résultat matériel. Cette dématérialisation de l'œuvre dans le processus, Pauline Chevalier, dans *De l'art processuel : dérives sémantiques et esthétiques de l'oeuvre*, la désigne également d'un point de vue sémantique : « l'œuvre » disparaît au profit de l'emploi du mot « travail ». On parle davantage d'une production que de la création d'une œuvre. On ne crée pas, on réalise, on exécute. L'artiste n'est plus seulement auteur de son travail, il en est l'acteur.

En me concentrant sur le processus de manipulation, et en tentant de rester dans cet espace expérimental propice à l'émergence du sens, ma pratique glisse naturellement vers la performativité. Josette Féral, dans son article *De la performance à la performativité*, définit la performance comme « [...] faite d'actions qui *se montrent*, qui se donnent en spectacle (puisque « performer » c'est *montrer le « faire »*) ; elle est donc *restauration* de comportements et de représentations de comportements ». En ce sens, le caractère expérimental de ma pratique est très proche de la performativité, puisqu'il appelle à l'incident et à l'« événementialité » du geste et de la matière (Féral, 2013). La caméra documente mes manipulations, et subséquemment, elle ancre mon processus dans une dimension performative où je « montre le « faire » (*Ibid.*, 2013). Mon corps n'est plus seulement agissant; il est une représentation de lui-même, et il entre en représentation.

Mes projets sont davantage des mises en œuvre que des œuvres. Autrement dit, je m'intéresse au processus de production de sens, sans que cette production ne résulte en un objet « fini ». La monstration de mes gestes et la manière dont j'interviens sur la matière expliquent mon rapport à celle-ci. C'est pourquoi il s'avère primordial de rendre visibles mes manipulations qui, malgré leur simplicité, deviennent complexes lorsque montrées dans le contexte de leur réalisation. Dans le cadre de *Pro forma*

(2019), le sens du projet émerge à même la relation d'interdépendance qui se crée entre mon corps et l'argile. *Pro forma* montre le développement de mon action où je parviens à accrocher la terre à mes cheveux, et à me redresser. Je ne peux séparer la matière de mon corps, au risque de compromettre l'intégrité du projet.

La dimension performative de mon processus se situe donc dans la monstration de mes gestes qui manipulent la matière et qui participent ainsi à l'émergence du sens de mes projets, mais elle se révèle également à même mon choix des matériaux.

1.5 La matière et les matériaux

L'objet est un médiateur qui, à la fois, informe, forme et est formé par notre rapport au monde : il est un *objet-en-relation*, une *matière-en-relation*. Il est porteur de sens justement en ce qu'il est issu d'une structure dans laquelle il est inclus et à laquelle il participe. Par structure, j'entends qu'il prend part à un système : écosystème, système du marché de l'art, système de production. Subséquemment, il est un symptôme et une conséquence de notre rapport à la nature, aux autres ainsi qu'à nos habitudes de consommation (Hamilton, 2012). L'objet industriel, dans sa forme et sa matérialité, est donc fortement chargé d'enjeux éthiques.

Le processus de standardisation m'est toujours apparu comme violent : la matière est amenée à répondre à des normes de référence jusqu'à une certaine négation de son origine naturelle. Il s'agit d'un exercice de contrôle afin que la matière se conforme à une production de masse, à une production d'objet. Cette objectivation de la matière par l'industrie m'apparaît négative puisqu'elle ne reconnaît pas le vaste écosystème auquel celle-ci participe. Au contraire, mon approche expérimentale laisse une grande place à l'autonomie de la matière. Dans le cadre de *French Braided Earth* (2017), et

de mon projet de fin de maîtrise, l'herbe et l'argile sont manipulées à même leurs contextes naturels. Mes actions – tresser l'herbe et emprunter l'argile – modifient temporairement la forme de ces matérialités. Mes interventions s'implantent à même les cycles de transformations propres à la nature, sans briser définitivement le processus de création de celle-ci. La Figure 14 montre une exploration que j'ai effectuée à la maîtrise. Il s'agit de madriers de bois qui constituaient un ancien bâtiment sur la rue Saint-Denis⁵. Suite à l'incendie de la bâtisse, j'ai récupéré ces matériaux.



Figure 14 Exploration avec des madriers de bois brûlés (2018)

⁵ La rue Saint-Denis est l'une des artères principales de la ville de Montréal. Les madriers proviennent d'un ancien bâtiment commercial.

Leur forme géométrique ainsi que leurs dimensions attestent de leur usage antérieur, tandis que leur matérialité renvoie à leur origine naturelle. Ces objets sont à la fois des matériaux puisqu'ils furent transformés à des fins de construction, et à la fois une matière qui rappelle son origine naturelle par sa transformation par le feu.

Mon intérêt envers ces charbons est justifié par ce double état : ce qu'on pourrait percevoir comme une destruction de ces matériaux est conséquemment une transformation de la matière, où son origine naturelle refait surface.

J'ai entrepris de frotter ces charbons de bois sur une surface abrasive jusqu'à atteindre leur centre : celui-ci n'avait pas brûlé. L'abstraction de mes dessins au sol laisse place au potentiel d'évocation de la matière, sans que celle-ci soit relayée uniquement à son statut d'outil. Mes manipulations la positionnent comme le médium et le sujet en soi de mon expérimentation.

Lorsque l'on reconnaît que les matériaux portent en eux la mémoire de leur propre production – de par l'uniformité de leur échelle, de leur masse, de leur poids –, ils deviennent en quelque sorte symboliques. C'est-à-dire qu'ils réfèrent au système de valeurs d'où ils proviennent. Ils sont porteurs d'un sens. Il me devient alors difficile de les soumettre à nouveau à un processus de transformation au sens littéral du terme, puisqu'ils ont déjà été transformés.

Au sein de ma pratique, le processus d'objectivation de la nature, de mon corps et de la matière est subverti puisqu'il vise à l'interroger. La matière n'intègre jamais le marché de l'art en tant qu'objet mercantile : ce sont des vidéos, des photographies (qui peuvent toutefois intégrer le marché de l'art) et sa présence temporaire en galerie qui l'affichent. Elle s'y présente comme sujet, et comme faisant partie d'un

écosystème extérieur à celui de l'espace d'exposition. Mon corps, dans *Pro forma* (2019) ou *Sans titre* (2016), est à la fois sujet et objet. À la fois agissant, dans la totalité de son action, et compromis par le processus d'objectivation opéré par l'usage de la caméra. Ces deux projets articulent un système d'échange entre mon corps et la structure des matériaux – le poids de l'argile dans mes cheveux, le poids de la robe en caoutchouc et l'inconfort de ses extrémités en bois – où je finis par me redresser ou me défaire de la situation à laquelle je me suis soumise.

Mon rapport à la matière, où je *manipule* davantage les matériaux que je ne les *transforme* par des procédés traditionnels – modelage, moulage, gravure, taille, cuisson –, est fortement lié à leur qualité d'objet *ready-made*. On peut facilement associer le *ready-made* au geste, dans la mesure où la production de sens se concrétise dans la recontextualisation de l'objet. Cette lecture est dépendante du geste de placement de l'objet dans l'espace de la galerie. Au sein de l'attitude minimaliste, le recours à ces objets issus du *ready-made* réfère à des « objets d'usage, davantage qu'à des objets véhicules d'expression » (Krauss, 1977). Au-delà du paradigme du *ready-made* institué par Marcel Duchamp, le minimalisme a permis une certaine relecture de ces matérialités provenant de l'industrie. Ces objets manufacturés m'apparaissent expressifs puisque, comme je l'ai mentionné précédemment, ils réfèrent à des politiques d'usages. Par la conservation de leurs formes et l'exploration de leurs qualités inhérentes, j'en déploie le sens à travers mes manipulations.

CHAPITRE II

LA MISE EN OEUVRE

Mon projet d'exposition de fin de maîtrise a consisté en l'extraction d'une tonne d'argile crue à même le ruisseau Ouimet-Gascon, situé sur la Rive-Nord de Montréal⁶. La tonne d'argile a été exposée pendant les cinq jours qu'a duré son exposition. Une série de quatre photographies, montrant la forme négative du cube d'argile lors de son extraction, accompagnait la tonne de terre crue. Celle-ci a été réinsérée à même son site d'extraction suite à sa présence en galerie. L'espace de la galerie GHAM & DAFE, où mon exposition a eu lieu du 26 au 30 octobre 2019, a ainsi été envisagé comme un espace transitoire de la matière (voir Figure 15 à la page suivante). Ma réflexion sur la galerie comme un espace provisoire de l'œuvre n'est pas inusitée puisque, par définition, l'exposition est un lieu de passage où les œuvres exposées se présentent de façon temporaire. Elles y sont montrées selon la durée de l'événement. Ma problématique de recherche interroge le rôle ainsi que le moment où l'exposition doit avoir lieu au sein de mon processus : comment et à quel moment l'exposition doit-elle s'insérer à même la succession de mes manipulations? Si mes travaux antérieurs montrent des situations qui ne peuvent être vues que rétrospectivement dans l'espace d'exposition, ce projet est différent en ce que son passage en galerie ne correspond pas à l'aboutissement de sa réalisation. Son exposition est une séquence qui s'inscrit à même sa réalisation, comme un paramètre inhérent à sa production de sens.

⁶ Le ruisseau Ouimet-Gascon est un cours d'eau que j'ai côtoyé durant mon enfance, puisque je suis originaire de cette région.



Figure 15 Béatrice Boily, Vue de l'exposition finale (2019), galerie GHAM & DAFE, Montréal

En parlant de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) organisée par Harald Szeemann, Jacques Leenhardt pointe spécifiquement aux enjeux liés à la pratique de l'exposition (Leenhardt, 2016). « L'articulation du sens et de la forme d'apparition de l'œuvre, ou de l'expérience esthétique s'installe au centre de la pratique de l'exposition et l'interroge en retour » (*Ibid.*, 2016). Les artistes sont invités à intervenir directement dans et sur le lieu de la Kunsthalle de Berne. Le projet commissarial de Szeemann a eu une importante influence sur l'expérience de l'œuvre. En s'affranchissant de la « trilogie atelier-galerie-musée », celle-ci se déploie à travers des installations *in situ*, des *earthworks* et des approches processuelles (Duplat, 2013). Les travaux regroupés au sein de l'exposition de 1969 visent à interroger les diverses formes de production de sens. L'objet n'est pas tenu de contenir le sens de l'œuvre. L'œuvre revêt diverses dimensions, allant de

l'immatérialité de l'idée, de l'*attitude*, jusqu'à sa réalisation dans l'espace d'exposition. Dans ces circonstances, les pratiques issues de la performance, de l'installation, de l'intervention *in situ* ou du *land art* redéfinissent les paramètres de l'œuvre d'art traditionnel. Ce qui est proposé est davantage une mise en œuvre qu'une œuvre.

Comme abordé au chapitre I, l'émergence du sens de mes projets découle de ses paramètres de réalisation. Ceux-ci regroupent tant mon geste, la matière, que la forme de monstration de mes interventions. Il est donc primordial d'articuler la dimension processuelle de ma pratique parallèlement à la pratique de l'exposition et du contexte de sa réception.

C'est à partir de ces questionnements, et plus précisément la « forme d'apparition de l'œuvre » au sein de l'espace d'exposition, que j'ai envisagé ma problématique de recherche (Leenhardt, 2016). Selon cette perspective, mon rapport à la matière – l'argile – ainsi que le contexte duquel elle est issue en a été transformé. L'argile n'est pas seulement présentée dans l'espace de la galerie, mais passe par un processus d'institutionnalisation qui participe à l'émergence du sens de mon projet.

Ce chapitre a été rédigé suite à la tenue de l'exposition ainsi qu'à la remise en terre de l'argile. Cela illustre bien la nature de mon approche expérimentale : ma pratique se réalise à travers les enjeux qui se révèlent durant mon processus de manipulation de la matière et la reconnaissance de ces enjeux. Avoir devancé le projet par son écriture aurait exclu plusieurs problématiques ayant émergé lors de mes manipulations. Le chapitre suivant est donc divisé en trois sections, soit les trois étapes qui ont mené à la réalisation de ce projet : l'extraction de la matière, son exposition et sa réinsertion.



Figure 16 Archive montrant le processus d'extraction

2.1 L'extraction

Mon désir de travailler avec l'argile n'est pas nouveau, puisque cette matière revient sans cesse dans ma pratique. Que ce soit avec *Pro forma* (2018) ou lors d'expérimentations qui n'ont pas été présentées dans ce mémoire, j'ai toujours éprouvé une grande proximité envers celle-ci. Dans le cadre de mon projet de création, je me suis intéressée à son environnement naturel. Il s'agit d'une réflexion qui s'est produite lorsque j'ai acheté vingt livres d'argile noire pour mon exploration menant à *Pro forma* : en soulevant la boîte, j'ai pensé que ce poids et sa forme

rectangulaire étaient standardisés. Ce que je pouvais comprendre de l'argile était limité par le fait qu'elle était déjà transformée par le processus de standardisation. Sa forme ainsi que sa plasticité étaient destinées à une production d'objets et à une cuisson éventuelle.

À partir de ce moment, j'ai effectué des recherches qui visaient à localiser des sites où l'argile pouvait être cueillie. J'ai été mise en contact avec Marie Côté, une artiste dont le travail s'intéresse notamment aux potentialités de l'argile en dehors de son usage traditionnel d'objet : l'argile et sa résonance sonore, l'argile comme peinture. Après maintes conversations, j'ai pris conscience que l'argile du Québec, soit le sol sur lequel on marche, est issue de l'ancienne mer de Champlain. Il me fallait seulement trouver un moyen d'y accéder puisqu'elle était à six pieds sous terre. J'ai donc poursuivi mes recherches de localisation pour finalement m'arrêter sur le ruisseau Ouimet-Gascon, situé sur la Rive-Nord de Montréal. Il creuse une petite vallée dont la dépression naturelle de son sol donne un accès direct à l'argile. Celle-ci y est abondante et recouvre entièrement le lit du cours d'eau.

En ayant accès au contexte naturel de l'argile, celle-ci n'est plus seulement un matériau puisqu'elle fait partie d'un écosystème, d'un territoire et d'un contexte qui lui est propre. Elle est une matrice *dans* laquelle je peux inscrire mon geste, et *à partir* de laquelle je peux matérialiser sa présence dans l'espace d'exposition. Elle est à la fois matière et paysage. Il m'a ainsi été possible de développer un projet qui s'inscrit comme un emprunt de cette matière. Un emprunt puisque, comme mentionnée précédemment, elle appartient et participe à un écosystème.

L'extraction de la tonne d'argile a eu lieu le lundi 7 octobre 2019. Une énorme quantité de pluie était tombée la veille, et il pleuvait le jour même. L'intervention s'échelonna sur sept heures consécutives.

Lors de mes visites précédentes, le débit d'eau était minime, comme une mince couche de vernis qui glaçait la surface de l'argile, à peine visible. La situation était désormais différente puisque la force du débit avait radicalement augmenté et que la hauteur de l'eau s'élevait maintenant à environ cinq pouces. Ce qui n'était pas un facteur considérable à l'origine était devenu central au projet.

Nous – je dis « nous » puisque j'étais accompagnée de Pépité et Josèphe, un duo d'artistes – avons consenti à interrompre l'extraction afin de construire un barrage qui allait dévier temporairement la trajectoire de l'eau. Le travail était devenu impossible à réaliser vu la trop grande quantité d'eau qui remplissait sans cesse le « négatif » du cube (je reviendrai plus loin sur ce terme). Les dimensions finales de celui-ci étaient approximativement un mètre par un mètre, et il creusait le sol jusqu'à environ quatre-vingt-dix centimètres.

L'écluse, réalisée avec de l'argile et des branches trouvées à même le site, permit ainsi d'extraire la tonne de terre crue (voir Figure 16 à la page 36). Il fut étrange de constater que l'argile, cette matière à la fois composée d'eau et soluble dans celle-ci, agissait comme une structure étanche, à la fois perméable et imperméable. La présence de l'eau, que l'on retrouve tant dans les photographies présentes au sein de l'exposition que dans la masse d'argile crue, a été centrale au projet. C'est précisément cette substance qui a généré le caractère évolutif du projet. La conservation de cette humidité a été nécessaire afin de préserver la malléabilité de la matière.

Le geste de découper littéralement un cube dans un sol argileux s'est avéré une expérience sculpturale particulière. À l'inverse d'une forme qui se sculpte de l'extérieur vers l'intérieur, par des techniques de taille, de modelage ou de moulage, le résidu matériel de ce geste allait devenir une pièce en soi. Le négatif du cube s'inscrivait dans le lit du ruisseau comme une trace, une étape du processus d'extraction, mais fonctionnait également comme une pièce autonome. Il a été photographié. Ces images se présentent à la fois comme des archives et comme des photographies résolues à la composition aboutie. C'est-à-dire qu'elles auraient pu constituer un projet à elles seules. Toutefois, elles s'inscrivaient dans un processus plus grand.

Dennis Oppenheim, dans *Negative Process* (Nisbet, 2017), aborde justement la notion d'extraction et de soustraction de la matière: « I don't think artists have ever been concerned with removal of the residue of an act. And although a lot of sculpture, a lot of technique, involve taking away, it wasn't concentrated upon, it wasn't focused upon as being a piece. » Mon travail pointait à ce « résidu » du geste de soustraction de la matière, et à sa réutilisation dans l'espace de l'exposition.

Lors de l'extraction, mon expérience de l'argile a été très différente de mes expérimentations précédentes. À l'inverse du processus qui s'opère lorsque l'argile est manipulée seulement avec les mains à partir d'un bloc relativement petit, mon corps exerçait peu de contrôle sur celle-ci vu sa grande quantité. Les manipulations étaient laborieuses : la terre collait aux vêtements, son poids était accentué vu la quantité d'eau qu'elle contenait. Il y eut un moment où les mouvements les plus simples étaient devenus ingrats : nos bottes, nos corps, nos pelles pesaient leur double puisque la terre s'y accrochait. Cette endurance de la matière s'inscrit toutefois dans un processus de compréhension de celle-ci. L'argile n'est plus seulement manipulée, mais bien vécue : elle est ressentie, elle est portée, elle est sentie, elle est entendue et

elle est même goûtée. Elle incarne une expérience, une situation, un poids, une odeur. Nos gestes s'inscrivent en elle autant qu'elle s'inscrit sur nous et en nous.

Mon rapport à cette matière s'est donc établi selon une perspective d'échange, comme une osmose entre mon corps et l'argile, et non pas dans une perspective de domination ou de contrôle de celle-ci. La dimension temporaire de mon geste, à savoir emprunter l'argile pour la remettre à même son lieu d'extraction, participe également à ce processus d'échange. Celle-ci est beaucoup plus qu'un matériau sculptural : elle est un phénomène naturel, un contexte, un processus.

Ma première intention était d'en extraire un mètre cube. Ce volume correspondait à une donnée qui permettait d'enclencher le processus de façon tangible. Le mètre cube représentait donc un poids, une masse, mais également un volume qui pouvait être perçu dans l'espace d'exposition. Il permettait d'établir un lien entre la forme extraite et sa présence dans l'espace de la galerie. Le cube faisait également référence à la standardisation de l'argile et à la manière dont celle-ci est amenée à prendre une forme spécifique lorsque vendue. Le cube rappelle une structure d'origine humaine.



Figure 17 Archive montrant le processus d'extraction

N'ayant pas l'intention de rendre les corps visibles sur les photographies de l'extraction de l'argile, il me fallait néanmoins une forme qui appelle à une intervention humaine. Au-delà de ce raisonnement, le carré fait référence à une abstraction graphique. Le lit de terre argileuse agissait donc comme une surface prête à recevoir ce négatif. La forme en profondeur permettait de montrer la présence de l'eau. Une photographie (voir Figure 22 à la page 49) montre le moment charnière où l'eau glisse dans le négatif du cube lorsque nous avons enlevé l'écluse pour qu'elle reprenne son cours. Nous avons donc extrait plus d'une tonne d'argile que nous avons disposée dans des chaudières pour des raisons de logistique et d'accès au ruisseau. Celles-ci allaient être entreposées à l'extérieur pour une durée de deux semaines où j'allais en vérifier la consistance afin d'obtenir une argile prête à l'emploi.



Figure 18 Béatrice Boily, Cube en terre crue (2019), 91 cm x 91 cm 91 cm, poids : 1 tonne

2.2 L'exposition

Mon exposition comportait deux éléments, soit le cube de terre crue (voir Figure 18) ainsi qu'une séquence de quatre photographies montrant le négatif du cube dans son contexte naturel.



Figure 19 Archive montrant la réalisation du cube

La tonne d'argile, répartie dans cinquante-cinq chaudières, a été déplacée jusque dans l'espace de la galerie par camion. Au départ, j'avais conçu un moule que j'avais rempli avec l'argile. Celui-ci n'avait pas fonctionné. J'ai donc entrepris de façonner le cube avec mes mains et tout le poids de mon corps, durant plus de huit heures consécutives (voir Figure 19). J'ai débuté en façonnant grossièrement le centre de la forme, pour terminer vers l'extérieur. J'ai ensuite fini la pièce à l'aide d'un coupe-glace qui avait notamment servi lors de l'extraction. Le façonnage de l'argile comportait une dimension performative, puisque mon processus devenait visible grâce à la vitrine donnant sur la rue.

J'ai photographié l'évolution de la forme du cube durant les cinq jours qu'a duré son exposition : la perte de son humidité ainsi que sa réponse à la gravité et à la forme imposée – le cube – en ont fait une sculpture en constante réponse à l'environnement de la galerie. Son affaissement graduel, son changement de couleur, la formation d'ouvertures et l'émanation d'une forte odeur de terre ont participé à cette expérience (voir Figure 18 à la page 42). La matière y siégeait comme un phénomène naturel en soi, en plein processus.

L'exposition comportait une séquence de quatre photographies qui accompagnait le cube d'argile crue (voir Figures 21 à 24 aux pages 48 à 51). Cette séquence agissait à titre indiciel : elle permettait d'établir une dialectique entre les deux éléments de l'exposition, soit le contexte naturel de l'argile, ainsi que sa présence actuelle dans l'espace de la galerie. Le cube ne pouvait être perçu sans faire référence aux photographies montrant son site d'origine. C'est justement ce va-et-vient entre la matière présente en galerie et son contexte naturel qu'on peut qualifier de « non-site » (Kastner et Wallis, 1998). Par la recontextualisation de la matière au sein de l'espace de la galerie, l'argile se trouvait dans un état d'errance : elle n'appartenait plus à son site d'origine, sans non plus appartenir au site de la galerie. Weiss, dans *Due Process: Richard Serra's Early Splash/Cast Works*, évoque ce sentiment d'errance caractéristique du « non-site » comme une dislocation temporelle et spatiale :

The relation of the landscape to the installation is governed by a condition of displacement according to which the sensation of nonsite is a "dislocation" in space and time. The dislocation is leveraged via the inclusion of maps and photographs, competing systems of information that also represent or describe the site.

La notion d'*abstraire* l'argile est ici importante, puisque celle-ci n'a pas seulement été *extraite*; elle a été isolée en galerie afin d'établir la dialectique essentielle à mon projet. La galerie devenait alors nécessaire afin d'établir ce dialogue qui s'opérait entre le cube d'argile et la séquence photographique. C'est à ce moment que l'exposition devait intervenir puisqu'elle jouait un rôle dans la lecture du travail. Elle devenait plus qu'un espace où exposer un travail déjà exécuté, déjà résolu : elle agissait comme un paramètre primordial à la compréhension de mon projet.

L'aspect minimal de mon exposition fonctionnait selon le principe où l'espace entre les éléments qui la composaient était crucial. Cet espace laissait place au dialogue. Il n'était pas un vide : il était conceptuellement plein, comme si le sujet de mon exposition, de mon geste, résidait entre les objets présentés.

Tout au long de l'exposition, j'étais sur place afin de constater l'évolution du cube d'argile. Celui-ci était plein, l'argile composant sa propre structure. Comme je l'ai déjà mentionné précédemment, le cube d'argile agissait comme un phénomène naturel en soi. La décision d'en faire un cube répondait à ce besoin d'affirmation de la matière. Dans son article *Antiform*, paru dans *Artforum* en 1968, Robert Morris relevait la difficulté d'entrer en relation avec des formes carrées ou rectangles, qu'il associait aux structures minimalistes : « That is, it stands as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element ». Je crois qu'une partie de cette phrase est vraie, dans la mesure où le cube agit comme une affirmation dans l'espace. Là où la divergence opère, à mon avis, est dans la constitution matérielle de mon cube. L'argile n'est pas un matériau propre au mouvement minimaliste. Elle s'inscrit davantage dans une approche post-minimalisme, puisqu'elle joue sur la tension entre l'expressivité de la matière et la structure « inexpressive » du cube propre au minimalisme.

La forme cubique me renvoie sans cesse à une idée de contrôle sur la matière puisque justement, elle est une structure. Cette tension entre des matières plus molles et le cube minimal fut notamment explorée dans le travail de Janine Antoni avec la pièce *Gnaw* (1992). Fait avec 600 livres de graisse et de chocolat, les deux cubes, que l'artiste avait sculptés avec sa bouche, jouaient sur la contradiction entre la forme et la matière (voir Figure 20 à la page suivante). *Gnaw* évoquait un corps-à-corps où l'artiste était venue altérer l'angle droit et la rigidité des matériaux propres aux minimalistes.



Figure 20 Janine Antoni, *Gnaw* (1992), 600 lb de chocolat et 600 lb de lard, chaque cube : 61 cm x 61 cm x 61 cm

Le cube dans mon exposition faisait référence aux potentialités de l'argile. Plusieurs visiteurs m'ont demandé ce que j'allais en faire, comme si la forme invitait à une réalisation future, autre que sa remise en terre. Certains m'ont dit ce qu'ils feraient, ce qu'ils auraient fait. D'autres ont simplement fait une empreinte de leurs doigts. Le cube d'argile provoquait énormément de désirs de manipulations. La simplicité de sa forme et de sa matière accueillait des spéculations, des envies, de l'incompréhension

et de l'étonnement. Les gens poursuivaient mon projet. Le jeu entre l'abstraction de sa forme ainsi que la littéralité de sa matière contribuait à son pouvoir d'évocation.



Figure 21 Béatrice Boily, *Sans titre* (2019), 1/4 Impression numérique à jet d'encre, 50 cm x 75 cm



Figure 22 Béatrice Boily, *Sans titre* (2019), 2/4 Impression numérique à jet d'encre, 50 cm x 75 cm



Figure 23 Béatrice Boily, *Sans titre* (2019), 3/4 Impression numérique à jet d'encre, 50 cm x 75 cm



Figure 24 Béatrice Boily, *Sans titre* (2019), 4/4 Impression numérique à jet d'encre, 50 cm x 75 cm



Figure 25 Archive montrant la réinsertion

2.3 La réinsertion

La prochaine étape du projet a consisté en la réinsertion de la tonne d'argile dans son environnement d'origine. Ayant conservée naturellement son humidité durant son exposition vu l'importance de sa masse, elle a été remise dans le négatif de sa forme. L'intervention dura huit heures et c'est seule que j'ai procédé à celle-ci.

L'aboutissement du travail a pris son sens lorsque le passage de l'eau a repris naturellement son cours, suite à la réinsertion de la tonne de terre crue (voir Figure 25 à la page précédente). La remise en terre – tout comme son emprunt - a été réalisée non pas dans une optique de résultat, mais bien de continuation. Cette stratégie représente une certaine résolution dans ma pratique : l'inscription de mon geste dans un contexte naturel mena à une poursuite de mon processus, comme si l'argile, elle-même issue d'un lent processus de transformation continu, reprenait son propre « projet ». L'argile, dans son intégrité matérielle, sied ainsi à la nature processuelle de mon approche.

L'impermanence de la matière, à force d'être sans cesse renouvelée dans ma pratique (ou dans ce projet), devient en quelque sorte une certitude. Elle est un début et une fin en soi. Mon geste s'insère à même ces cycles de création, de transformation et de disparition propres aux processus naturels. Le passage de l'eau ne fait qu'amplifier cette altération perpétuelle de la matière.

J'envisage donc de poursuivre mes recherches interrogeant les paramètres de l'exposition. Le projet entend à une réinscription de son processus de réalisation à travers une nouvelle exposition. Celle-ci rendrait visibles les traces de mon processus qui s'est poursuivi en dehors du contexte de la galerie. Comment rendre compte de l'expérience de réalisation d'une œuvre dans de pareilles circonstances ? Je souhaite poursuivre ma réflexion à travers la monstration des différents états qui ont ponctué la vie du projet : la matière dans son contexte d'origine, la matière institutionnalisée puis la matière réinsérée dans son environnement.

CONCLUSION

Mon mémoire, *Procédés et matérialités : exploration performative et formelle du dispositif d'exposition au sein d'une pratique sculpturale*, tente de dénouer les problématiques de l'exposition. À partir d'une plus grande compréhension de mon processus, il m'a été possible d'envisager les enjeux de l'exposition comme sources de réflexion pour une relecture de la matière. Il ne s'agissait pas de résoudre ces questionnements, mais bien de les investir et de les utiliser comme des moteurs de recherches et d'agissements. Ma voix dans ce mémoire reflète cette méthodologie propre à mon processus sculptural. Les enjeux que j'y aborde ne sont jamais résolus dans une forme définitive : ils sont manipulés, déplacés, mis en relation, renversés et questionnés. La constante mouvance de ma pensée et de mon écriture est la même qui anime ma pratique sculpturale.

Au sein de mon projet de fin de maîtrise, la production de l'objet est dissolue dans mon processus. Je me suis davantage intéressée à œuvrer : le sens de ce projet n'est pas contenu dans le cube de terre crue, mais bien dans sa mise en situation au sein de l'espace d'exposition. À cet effet, ce projet rejoint mes travaux antérieurs en ce qu'il joue sur le processus de production de sens.

Les incidents qui ont ponctué mon exposition « finale » sont multiples, puisque sa réalisation reposait sur des facteurs naturels – l'augmentation du débit de l'eau, la température, la plasticité de l'argile non traitée – et donc imprévisibles. C'est à partir de ces principes physiques d'entropie de la matière que le projet a su déployer tout le potentiel évocateur et inattendu de l'argile crue. Comme mentionné au point 1.4 La

performativité du processus, ma pratique repose sur « l'événementialité » du geste : un geste qui appelle à des résultats incertains, mais étonnants, qui se sont produits tant dans l'espace d'exposition qu'en dehors de celle-ci.

Je souhaite que ce mémoire puisse éclairer le lecteur sur l'authenticité de ma démarche et sa manière de réactualiser des enjeux propres aux approches des années soixante et soixante-dix à travers une pratique contemporaine. Mon projet soulève des questionnements d'ordre écologique, puisqu'il s'inscrit à même un écosystème, un paysage, un territoire, une matière. Il s'agit de problématiques qui ont naturellement – et nouvellement – émergé à partir des spécificités de mon projet de création et que j'envisage approfondir. Mon geste, celui d'emprunter l'argile, de l'exposer puis de la réinsérer dans son milieu naturel, propose de réinterpréter la valeur de cette ressource naturelle, non pas en tant qu'objet mercantile, mais bien en tant que processus. L'espace de la galerie devient un socle, une plateforme sur laquelle déposer cette terre crue, la sortir temporairement de son lit, l'exprimer, puis la remettre là où elle fait sens. L'argile dépasse son statut de matériau et devient le sujet en soi de son exposition.

ANNEXE A

Archive photographique montrant l'extraction



ANNEXE B

Archive photographique montrant l'extraction



ANNEXE C

Archive photographique montrant l'extraction



BIBLIOGRAPHIE

- Antoni, J. (1992). *Gnaw* [Photographie]. Récupérée de https://www.saatchigallery.com/aipe/janine_antoni.htm
- Aronin, L., Hornsby, M. et Kilianska-Przybylo, G. (2018). *The Material Culture of Multilingualism*. Suisse: Springer.
- Brancusi, C. (1928). *Vue d'atelier* [Photographie]. Récupérée de <https://catalogue.swannalleries.com>
- Bulzan, D. (2016). The Anagrammatic Flesh - VALIE EXPORT 3 Experimental Short Films. Dans *A Contemporary Art Platform|Anti-Utopias*. Récupéré de <https://anti-utopias.com/editorial/the-anagrammatic-flesh-valie-export-3-experimental-short-films/>
- Burnham, J. (1968). Systems Esthetics. *Artforum* 7(1), 30-35.
- CNRTL. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). Corporalité. Dans *Lexicographie*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/corporalite%C3%A9>
- Chevalier, P. (2011). De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8(2). Doi : 10.3917/nre.008.0031
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duplat, G. (2013, 04 juin). L'exposition qui bouleversa tout l'art. Dans *LaLibre*. Récupéré de <https://www.lalibre.be/culture/arts/l-exposition-qui-bouleversa-tout-l-art-51b72cbb4b0de6db97487c7>
- Eco, U. (1962). *L'œuvre ouverte*. France : Éditions du Seuil.
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92(1), 205-218. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0205>

- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Fried, M. (1967). Art and Objecthood. *Artforum*. Récupéré de <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>
- Grizard, T. (2018, 11 décembre). Ana Mendieta, je suis une sculpture. Dans *Artfields*. Récupéré de <https://artefields.net/art-moderne/ana-mendieta-body-art/>
- Guilhaumou, J. (2012). Autour du concept d'agentivité. *Rives méditerranéennes*, 41(1), 25-34. Récupéré de <http://journals.openedition.org/rives/4108>
- Hamilton, J. (2012). *Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade*. Bristol: Intellect.
- Jean, M.-J. (2013). Irene F. Whittome. Room 901 : 1982, 1983, 2013. (s.l. : n. é.). Récupéré de <http://centrevox.ca/exposition/irene-f-whittome-room-901/>
- Krauss, R. E. (1977, automne). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October* (4)1, 58-67. Doi:10.2307/778480.
- Krauss, R. E. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. Massachusetts : The Mit Press.
- Krauss, R. E. (1986). Sculpture in the Expanded Field. Dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (p. 276-290). Massachusetts : The MIT Press.
- Leenhardt, J. (2014, 01 janvier). Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson. *Images Re-vues*. Récupéré de <http://journals.openedition.org/image-sevues/3491>
- Mackey, S. (2011). Non-Site. Dans *Performing Place: the Caer Llan Trilogy*. Récupéré de <http://www.performingplace.org/Pages/intro2.html>
- Malevitch, K. (1915). *Carré noir sur fond blanc* [Tableau]. Récupéré de https://www.lemonde.fr/festival/article/2017/08/03/malevitch-un-carre-noir-pour-une-epoque-rouge_5168378_4415198.html
- Marrota, G. et Miller V. (1986). *Rodin: The B. Gerald Cantor Collection* [Catalogue d'exposition]. New York: Rembrandt Press.
- Mendieta, A. (1978). *Untitled: Silueta Series*. [Photographie]. Récupéré de <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>

- MoMA. (s.d.) Constantin Brancusi. Dans *OBJECT:PHOTO*. Récupéré de <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/738.html>
- Morris, R. (1968, avril). AntiForm. Dans *Artforum*. Récupéré de http://theoria.art-zoo.com/anti-form-robert_morris/
- Muybridge, E. (1885). *Dropping and Lifting Handkerchief* [Photographie]. Récupéré de <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/262?lang=en>
- Namuth, H. (1950). *Jackson Pollock at work in his studio* [Photographie]. Récupéré de https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process/
- Nisbet, J. (2017). Negative Process. Dans Blakinger, J. R. (ed.), *In focus: Salt Flat 1968 by Dennis Oppenheim*. Récupéré de <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/salt-flat/negative-process>
- Nussbaun, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, 24(4), 249-291. Récupéré de <https://www.mit.edu/~shaslang/mprg/nussbaumO.pdf>
- Pierre, A. (s.d.) Art concret. *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-concret/>
- Rude, F. (1835). *La marseillaise* [Photographie]. Récupéré de <https://artsandculture.google.com/asset/departure-of-the-volunteers-of-1792-the-marseillaise/4QHmDLjoJA50DA?hl=fr>
- Serra, R. (1968). *Splashing* [Photographie de l'installation prise par Peter Moore]. Récupéré de <https://www.artforum.com/print/201509/due-process-richard-serra-early-splash-cast-works-55532>
- Sillar, B. (2009). The social Agency of Things? Animism and Materiality in the Andes. *Cambridge Archaeological Journal*, 19(3), 367-377. Doi: 10.1017/S0959774309000559
- Smith, T. (1962). *Die* [Photographie]. Récupérée de <http://www.tonymithestate.com/artworks/sculpture/die-1962>
- Steichen, J. E. (1908). *Balzac, Towards the Light, Midnight* [Photographie]. Récupérée de <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.38/>
- Tilley, C. (2001). Ethnography and Material Culture. Dans *Handbook of Ethnography* (p.258-272). Londres : Sage.

Weiss, J. (2015). Due Process: Richard Serra's Early Splash/Cast Works. *Artforum*, 54(3). Récupéré de <https://www.artforum.com/print/201509/due-process-richard-serra-s-early-splash-cast-works-55532>

Whittome, F. I. (1980-1982). *Room 901* [Photographies]. Récupérée de <http://centrevox.ca/exposition/irene-f-whittome-room-901/>