

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SURFACE AGISSANTE :

UNE REQUALIFICATION DANS LES PRATIQUES DE MARIE-CLAUDE
BOUTHILLIER, ALEXANDRE DAVID ET STÉPHANE LA RUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

AU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

DAVID LACASSE

AVRIL 2021

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

Merci au Professeur Jean-Philippe Uzel d'avoir, dans un premier temps, accepté de diriger mes recherches. Et ensuite pour ses judicieux conseils et suggestions de lectures m'ayant permis de compléter ce travail en évitant les chemins par trop sinueux, enrichi d'un savoir que j'espère pouvoir communiquer au lecteur.

Merci aux Professeur(e)s Annie Gérin, Jocelyne Lupien et Eduardo Ralickas pour la richesse et la pertinence de leurs séminaires qui m'ont grandement aidé à construire ce mémoire.

Merci à toi, Denise, encore et toujours...

DÉDICACE

À Jacques, mon père,
passionné d'histoire et de géographie
qui aime les livres.

À Rachel, ma mère,
qui a eu un jour
la bonne idée de peindre.

Nous sommes ce que
nous voyons.

AVANT-PROPOS

Tout cela a commencé avec un électrochoc. C'était en septembre 1997 à la *Neue Pinakothek* de Munich : la découverte de la peinture moderne, par accident. À ce moment-là j'aurais dû me trouver en classe à l'académie de technologie brassicole Doemens de la même ville, mais l'inhabilité pédagogique du conférencier annoncé m'a plutôt orienté vers le centre-ville en quête d'une activité alternative.

Ma mère avait pourtant préparé nos jeunes yeux, à mes sœurs et à moi : les murs de la maison familiale étaient, et sont encore aujourd'hui, agrémentés de paysages et de natures mortes témoignant son amour sincère de la peinture et des choses bien faites. Son professeur, Monsieur Lemieux (pas Jean-Paul), pouvait être fier. Je voue un profond respect aux peintres du dimanche.

Mais les Manet, van Gogh et Lovis Corinth de la *Neue* m'ont rouvert les yeux. À tel point que toutes ces années d'études consacrées aux sciences pures et appliquées prenaient soudainement l'allure d'une décision regrettable. Moment difficile quand même... À la première occasion, me suis-je dit, je vais apprendre l'histoire de la peinture pour me faire plaisir et reprendre un peu du temps perdu.

En 2005, j'entrepris mes études en histoire de l'art, un cours à la fois. Et en 2008, un second électrochoc : ma rencontre avec le *Portrait de jeune homme* de Titien où j'ai réalisé qu'un (bon) tableau était beaucoup plus qu'une image. Alors germa l'idée d'une recherche, pour comprendre.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA REQUALIFICATION COMME SYMPTÔME ET CAUSE D’AGENTIVITÉ ARTISTIQUE.....	9
1.1 Art et agentivité	10
1.1.1 La relation agent – patient.....	10
1.1.2 Les acteurs (la centralité de l’indice).....	13
1.1.3 L’origine de l’indice	20
1.2 La requalification.....	22
1.2.1 Deux définitions usuelles de la requalification, et leurs limites	22
1.2.2 Duchamp l’artisan.....	26
CHAPITRE II LA MAIN INVISIBLE.....	31
2.1 Le métier, selon Martin Heidegger.....	31
2.2 <i>Hannah</i> de Marie-Claude Bouthillier.....	35
2.3 <i>Comme une image (pour un ensemble)</i> de Stéphane La Rue	40
2.4 <i>L’un sur l’autre</i> d’Alexandre David.....	46
2.5 Une autre définition de la requalification.....	51
CHAPITRE III CONVOQUER L’ACTION	54
3.1 <i>Conversation</i> (ou prendre place dans le dispositif)	55
3.2 Combler le vide	60
3.2.1 Surfaces en relief.....	60

3.2.2	Aloïs Riegl et le regard haptique	64
3.2.3	<i>Bottomless</i>	67
3.2.4	Le paradigme égyptien.....	72
3.3	Saisir l'offre.....	73
3.3.1	Lieux à inventer	73
3.3.2	<i>Une place idéale</i>	78
3.4	Émerger	84
3.4.1	Chronologie des environnements picturaux.....	84
3.4.2	<i>Dans le ventre de la baleine</i>	86
CONCLUSION.....		95
BIBLIOGRAPHIE.....		99

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
i.1 Titien (1490 – 1576), <i>Portrait de jeune homme</i> , ca. 1515	2
1.1 Milieux causals et relation agent – patient	13
2.1 Marie-Claude Bouthillier (1960 -), <i>Hannah</i> , 2012.....	36
2.2 <i>Hannah</i> , 2012 (détail).....	38
2.3 Réalisation de <i>Hannah</i> en atelier, 2012.....	39
2.4 Stéphane La Rue (1968 -), <i>Comme une image (pour un ensemble)</i> , 2009 (vue d’installation 1, Fondation Molinari 2014),	41
2.5 Stéphane La Rue (1968 -), <i>Comme une image (pour un ensemble)</i> , 2009 (vue d’installation 2, Fondation Molinari 2014),	42
2.6 Stéphane La Rue (1968 -), <i>Mouvement no. 1, Élément 2 de 5</i> , 2009	44
2.7 Alexandre David (1964 -), <i>L’un sur l’autre</i> (détail), 2013.....	47
2.8 <i>L’un sur l’autre</i> (détails de la structure), Galerie Parisian Laundry, Montréal, 2013	49
2.9 <i>L’un sur l’autre</i> (détails de réalisation), Galerie Parisian Laundry, Montréal, 2013	50
3.1 Marie-Claude Bouthillier (1960 -), <i>Conversation</i> (vue d’installation), 2013	56

3.2	Marie-Claude Bouthillier (1960 -), <i>Conversation</i> (détail des coquillages), 2013	58
3.3	<i>Conversation</i> en 2015 (détail)	59
3.4	Stéphane La Rue (1968 -), <i>Sens dessus dessous, #1</i> , 2007. Présenté lors de l'exposition « Retracer la peinture » à la Galerie de l'UQAM du 22 février au 29 mars 2008.	61
3.5	Stéphane La Rue (1968 -), <i>Sans titre et Mouvement, no.4, Futur antérieur (vue d'installation)</i> , 2010 – 2011. Présenté lors de <i>La Triennale québécoise 2011</i> au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 octobre 2011 au 3 janvier 2012.	62
3.6	Stéphane La Rue (1968 -), <i>Bottomless</i> , 2013	63
3.7	<i>Bottomless</i> , 2013 (détail)	71
3.8	Alexandre David (1964 -), <i>Sans titre</i> , Optica, Montréal, 2002	74
3.9	Alexandre David (1964 -), <i>Faire des places</i> , Dare-Dare, Montréal, 2007	76
3.10	Alexandre David (1964 -), <i>Over Here</i> , aceartinc., Winnipeg, 2009	77
3.11	Alexandre David (1964 -), <i>Une place idéale</i> , MACLAU, Saint-Jérôme, 2017	79
3.12	<i>Une place idéale</i> (détail), MACLAU, Saint-Jérôme, 2017	84
3.13	Marie-Claude Bouthillier (1960 -), <i>Projet expérimental d'environnement pictural</i> , Centre Clark, 2004	85
3.14	Marie-Claude Bouthillier (1960 -), <i>Étang</i> , Artefact Montréal, 2007	85
3.15	Marie-Claude Bouthillier (1960 -), <i>Dans le ventre de la baleine</i> (détails), 2010-2015	88
3.16	<i>Dans le ventre de la baleine</i> (détails), 2010-2015	89

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore les rapports d'agentivité autour d'un corpus constitué d'œuvres des artistes contemporains Marie-Claude Bouthillier, Alexandre David et Stéphane La Rue. La recherche s'inscrit dans une approche anthropologique fidèle à la théorie d'Alfred Gell où des personnes sont liées entre elles par l'entremise d'un artéfact. La méthodologie proposée par Gell enchasse dans un cadre théorique les relations personne-objet qui sont mises en relief, d'abord entre l'artiste et la matière dont résulte une œuvre, ensuite entre l'œuvre et le spectateur. Le faire artisanal joue un rôle fondamental dans ces relations. Nous donnons toutefois dans ce mémoire une signification du faire artisanal distincte de celle qui a cours dans le cadre du mouvement de « requalification » (*reskilling*) compris comme le retour dans les pratiques artistiques de l'utilisation de techniques artisanales où se déploie le savoir-faire et le labeur de l'artiste. La requalification dans le travail des trois artistes du corpus se caractérise par la décisive intervention de la main de l'artiste dans la fabrication de l'artéfact et l'importance accordée à la qualité phénoménologique de l'ouvrage plutôt qu'à la recherche d'un effet spectaculaire lié à l'utilisation de techniques artisanales plus ou moins délaissées comme la verrerie, la céramique ou la courtépointe. Par la même occasion, nous insistons sur l'idée que le faire artisanal, au sens que nous lui donnons, a toujours été présent dans l'art contemporain et Marcel Duchamp, qui porte souvent, et à tort, la responsabilité de la dématérialisation artistique, accordait beaucoup d'importance à l'apport de la main. Le travail des artistes Bouthillier, David et La Rue se situe dans la lignée de ce faire artisanal duchampien.

Mots clés : agentivité, requalification, Marie-Claude Bouthillier, Alexandre David, Stéphane La Rue, Alfred Gell, art contemporain, faire artisanal, Marcel Duchamp

INTRODUCTION

Londres, 30 décembre 2008. Journée du départ. Suis retourné à la National Gallery pour la 4^e fois pour revoir le *Jeune homme au gant*¹ de Titien. Resté devant un bon bout de temps. Le gardien semblait suspicieux. En quittant j'ai regardé derrière moi pour voir s'il me suivait. Il était planté devant le Titien, à ma place.²

Ma première rencontre avec le jeune homme (figure i.1) m'a beaucoup ému; alors je suis retourné le voir, souvent. Ce n'est pas un portrait ni une image. Il est être de chair, « la chair comme matériau corporel de la Figure »³ dirait Deleuze, pour qui la Figure s'oppose au figuratif en ce qu'elle nous pénètre par le système nerveux sans apport cérébral. Mort depuis cinq cent ans il est là bien vivant et ça me bouleverse. Nos espaces-temps se superposent; c'est une *image historique* au sens benjaminien, c'est-à-dire « l'Autrefois [qui] rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». ⁴ Si je le quitte il va retourner parmi les morts. J'aimerais l'emmener à la maison pour prendre mon café avec lui tous les matins. Ce ne sera pas possible dans cette vie mais nous nous retrouverons la prochaine fois que je mets les pieds à Londres s'il y est encore⁵, étrange indispensable.

¹ Le titre exact de l'œuvre est *Portrait de jeune homme*, York, The Halifax Collection. Il était présenté à la National Gallery dans le cadre de l'exposition temporaire intitulée « *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian* », du 15 octobre 2008 au 18 janvier 2009.

² Notes de voyage personnelles.

³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 28.

⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle – Le Livre des Passages*, Paris, Édition du Cerf, 2006 [1939], p. 479.

⁵ En août 2005, un article dans le *Telegraph* de Londres faisait état des intentions du Comte d'Halifax de vendre ce tableau. (<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1495478/50m-Titian-may-be-sold->



Figure i.1 Titien (1490 – 1576), *Portrait de jeune homme*, ca.1515, huile sur toile, 92,7 x 70,7 cm, York, The Halifax Collection, Source : National Gallery, Londres.

abroad-after-rescue-bid-by-galleries-fails.html , consulté le 2 mai 2020. Il est présentement toujours en prêt à la National Gallery.

Certaines œuvres ont cette capacité à s’immiscer dans nos vies pour en influencer le cours. Elles agissent sur nous comme le ferait un être humain. Parfois aussi nous agissons sur elles. Pour l’anthropologue britannique Alfred Gell (1945 – 1997) les œuvres d’art sont des objets qui agissent socialement en participant à un réseau d’échanges entre les personnes. Sa théorie⁶ ratisse large en proposant une façon novatrice, non discriminante, de comprendre les objets d’art. Elle ne se limite pas à une époque ou à un type d’objets donné et ainsi permet de définir comme « œuvre » et analyser sur les mêmes bases théoriques des objets aussi hétéroclites qu’un tableau d’un grand maître vénitien du seizième siècle et un fétiche à clous du Congo.

Des œuvres des artistes montréalais Marie-Claude Bouthillier (1960 –) , Alexandre David (1964 –) et Stéphane La Rue (1968 –) provoquent chez moi une expérience relationnelle tout aussi forte que le *Portrait de jeune homme*. Pourtant il y a vingt ans j’étais désolé qu’on ne peigne plus comme Titien. L’objectif de cette recherche est d’apporter une meilleure compréhension du fonctionnement d’œuvres d’art contemporain à l’intérieur d’un paradigme anthropologique fidèle à la théorie de Gell, avec comme sujet d’étude spécifique des œuvres de Bouthillier, David et La Rue. Cette approche permettra d’apprécier les œuvres en tant qu’invitations à la rencontre plutôt qu’au spectacle.

Tout d’abord, le choix des artistes n’est pas aléatoire. Bien que n’ayant pas de lien formel explicite entre elles, les œuvres à l’étude ici sont malgré tout fortement reliées. Un premier dénominateur commun me touche personnellement et constitue une condition *sine qua non* à la rencontre. Il s’agit du soin et de l’attention prodigués par les artistes pendant l’acte de création. Cela m’interpelle. J’y vois une forme de

⁶ Alfred Gell, *Art and Agency, An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

bienveillance dirigée indirectement envers moi le regardeur, une manifestation explicite de l'importance que l'artiste accorde à la qualité de son travail et à sa réception. Il existe dans la langue anglaise un mot qui véhicule l'esprit des choses bien faites, avec soin. Ce mot, *craft*, n'a malheureusement pas d'équivalent en français⁷. L'historienne de l'art Anna Fariello (1947 –) nous dit ceci à propos du *craft* :

*The essence of craft is bound to the hand, to the process of working, of making. Beginning with imagination and laying out the parameters of design, it is the skill of the hand that results in a thing well made, a thing that rightfully can claim the title of "craft".*⁸

Le *craft* a notamment trouvé une de ses manifestations dans le mouvement *Arts & Crafts* initié par l'essayiste-philosophe John Ruskin (1819 – 1900) dans l'Angleterre du dix-neuvième siècle en pleine révolution industrielle. Ce mouvement se positionnait alors comme une sorte de rempart contre les procédés mécanisés, responsables selon Ruskin de la réduction des travailleurs à de serviles opérateurs.⁹ Peut-être par une certaine analogie avec l'époque de Ruskin où la présence grandissante des machines bouleversa le rapport des êtres humains au travail manuel, l'environnement mécanisé ayant aujourd'hui fait place à l'environnement informatisé comme trame de fond, de plus en plus les pratiques dites artisanales réintègrent les arts visuels contemporains dans un mouvement de « *reskilling* » (requalification en

⁷ Le mot artisanat auquel on pense d'emblée n'évoque pas le professionnalisme ni la qualité du *craft*. Le *craftsmanship*, qui réfère au savoir-faire et au soin permettant l'exécution précise d'une tâche spécialisée sera quant à lui généralement traduit par le mot métier. Il sera question du *métier* à la section 2.1.

⁸ Anna Fariello, "Making and Naming : The Lexicon of Studio Craft", dans *Extra-Ordinary: Craft and Contemporary Art*, Durham & London, Duke University Press, 2011, p. 23-42.

⁹ Voir John Ruskin, *On the Nature of Gothic Architecture : And Herein of the True Functions of the Workman in Art*, London, Smith, Elder, & Co., 1854.

français). Une exposition présentée en 2018 au MNBAQ¹⁰ faisait état de ce retour à la pratique de formes traditionnelles d'artisanat, recontextualisées pour porter un discours souvent politique, et exécutées de façon à mettre en évidence les habiletés manuelles (ou minimalement la minutie et le labeur) de l'artiste :

L'ensemble des œuvres de *Fait Main* témoigne de la maîtrise d'un ou de plusieurs savoir-faire. Parmi les stratégies privilégiées par les artistes réunis, il fallait d'emblée présenter un ensemble de métiers et de pratiques pour montrer comment ces créateurs cherchent moins à obéir aux convenances qu'à exprimer des valeurs politiques, spirituelles et identitaires dans lesquelles s'affiche une propension à penser par la main, dans un relatif bouleversement qui ne laissent pas intactes les catégories usuelles ni les idées reçues.¹¹

Le travail de Marie-Claude Bouthillier, d'Alexandre David et de Stéphane La Rue n'était pas présenté dans *Fait main* mais accorde néanmoins une grande importance à la part manuelle de la réalisation. La maîtrise du savoir-faire artisanal s'y fait discrète, ce qui constitue d'ailleurs un deuxième dénominateur commun entre ces artistes. Leur production procède d'une forme de requalification, mais dont le sens diffère de celui généralement associé à ce mouvement. Je préciserai ma position sur ce point après avoir présenté les deux définitions (discordantes) de la requalification ayant émergé de ma recherche (chapitre 1) et montré en quoi consiste le *faire* chez ces artistes (chapitre 2).

Ce mémoire explore, selon un développement en trois chapitres, les rapports d'agentivité autour d'un corpus d'œuvres contemporain, à partir de l'hypothèse du rôle fondamental qu'y joue le faire artisanal de l'artiste. Dans le premier chapitre, intitulé « La requalification comme symptôme et cause d'agentivité artistique », je

¹⁰ *Fait main/Hand Made*. Exposition organisée et présentée par le Musée national des beaux-arts du Québec, du 14 juin au 3 septembre 2018.

¹¹ Bernard Lamarche, « Travaux manuels », in LAMARCHE, Bernard, *Fait main/Hand Made*. Catalogue de l'exposition organisée et présentée par le Musée national des beaux-arts du Québec, du 14 juin au 3 septembre 2018, Musée national des beaux-arts du Québec 2018, p. 18.

présenterai d'abord le *nexus* de l'art selon Gell, c'est-à-dire le réseau d'interactions d'agentivité liant l'artiste, l'œuvre et le spectateur regroupés en deux pôles distincts agent – patient. Une vue explosée de chacun des pôles permettra d'en connaître les acteurs ainsi que leur rôle. La méthodologie proposée par Gell enchasse dans un cadre théorique les relations personne-objet qui seront mises en relief aux chapitres ultérieurs. Au pôle agent, l'artiste agit sur la matière qui réciproquement agit sur lui (elle). Les deux sont ainsi impliqués dans une relation mutuelle de laquelle naîtra une œuvre potentiellement agissante sur un spectateur donné. Au pôle patient, le spectateur expérimente l'agentivité de l'œuvre et s'engage dans la relation en agissant à son tour sur elle (l'agentivité du spectateur se manifeste d'une multitude de façons, tout comme l'agentivité de l'œuvre d'ailleurs). Alors fusionnent des personnes *via* l'œuvre, acteur central et incontournable. Dans la seconde section du premier chapitre, une définition courante de la requalification, telle que proposée par Sylvette Babin dans la revue *esse*,¹² sera confrontée à une analyse du livre de John Roberts intitulé *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art after the Readymade*¹³, souvent cité comme fondement théorique au phénomène de *reskilling*. Ceci permettra de préciser la pensée de cet auteur clé ainsi que sa définition de la requalification dans l'art. Roberts identifie le moment précis de l'histoire, c'est-à-dire l'« invention » du ready-made par Marcel Duchamp (1887 – 1968), où l'artiste-artisan devient concepteur en déléguant ses tâches manuelles à des artisans qui peuvent ainsi redévelopper leur *craft* et prendre fièrement part à des projets artistiques, fierté qui leur est niée dans le travail productif abrutissant. Effectivement, Duchamp a fait appel à des artisans spécialistes pour exécuter des tâches précises dans la réalisation de certaines œuvres. Il est cependant lui-même demeuré artisan et n'a jamais rejeté le

¹² Sylvette Babin, « Éloge de la virtuosité? », *esse*, n° 74, Hiver 2012, p. 3.

¹³ John Roberts, *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres et New York, Verso, 2007.

travail manuel. Je questionnerai donc l'idée reçue de sa responsabilité dans ce qu'on pourrait appeler le *deskilling* dans l'art dans la deuxième moitié du vingtième siècle.

J'ouvrirai le deuxième chapitre, intitulé « La main invisible », par une mise en exergue du rapport de l'artisan à la matière en m'appuyant sur la notion de « métier » selon Martin Heidegger (1889 – 1976), soit la capacité de *penser* par la main issue d'une quête de l'essence des choses. En termes anthropologiques, le contact direct de la main de l'artisan avec la matière développe les happerceptions professionnelles, un savoir-faire technique résultant de la connaissance intime des matériaux et qui permet d'en dégager toutes les richesses et possibilités. La relation à la matière se présente alors comme un dialogue. Les trois sections suivantes du chapitre seront consacrées à montrer l'importance du rôle de la main dans le travail de Bouthillier, David et La Rue en utilisant comme référence une œuvre exemplaire de chacun de ces trois artistes. S'en dégageront deux caractéristiques fondamentales et communes à leurs productions, soit la minutie et la précision de l'exécution ainsi que, paradoxalement, la discrétion du labeur. En guise de conclusion à ce chapitre je proposerai une définition de la requalification conforme à l'esprit de leur travail, c'est-à-dire axé sur la qualité phénoménologique de l'expérience davantage que sur la facture.

Une œuvre naît du travail de l'artiste. C'est elle qui, avec tout ce qu'elle porte, entrera en relation avec des individus. C'est elle, privée de mains et de parole, qui, d'une manière ou d'une autre, doit agir sur le spectateur sans quoi elle ne fonctionne pas. Le troisième chapitre intitulé « Convoquer l'action » vise à montrer de façon tangible comment les œuvres agissent sur le spectateur et l'incite à entrer dans une relation active avec elles. Le chapitre est divisé en quatre sections ayant chacune pour objet d'étude central une œuvre de mon corpus principal. L'analyse des œuvres s'appuiera d'abord sur l'observation empirique. Il m'apparaît essentiel, en effet, pour discuter de l'agentivité des œuvres, de pouvoir le faire sur la base d'une expérience vécue. Tel qu'énoncé d'entrée de jeu, les œuvres d'art sont pour Gell des agents sociaux qui

acquièrent leur sens dans la rencontre. Il convient donc, dans une logique phénoménologique, de les vivre, des les éprouver, de les expérimenter pour en discuter.¹⁴ L'analyse fera également place à la contribution de plusieurs auteurs clés issus de disciplines variées qui seront convoqués au besoin pour apporter un éclairage particulier sur le fonctionnement des œuvres.

¹⁴ Seule *Conversation* de Bouthillier fait exception à cette exigence méthodologique, n'ayant pas eu l'occasion de voir cette œuvre publique lors de sa présentation en 2013 à Carleton-sur-mer en Gaspésie. Toutefois, la relation entre l'artiste et son public est au cœur de cette œuvre, ce qui me permet de la retenir dans le cadre de cette recherche sans commettre une trop grande entorse à l'approche phénoménologique que je préconise.

CHAPITRE I

LA REQUALIFICATION COMME SYMPTÔME ET CAUSE D'AGENTIVITÉ ARTISTIQUE

L'artiste dialogue avec les matériaux, agit sur eux en même temps qu'ils agissent sur lui (elle). De cette relation naît une œuvre qui aura sa propre vie et peut-être agira sur des humains qui, à leur tour, entretiendront une relation avec elle. La théorie anthropologique d'Alfred Gell conçoit l'art comme un système d'actions connectant des personnes entre elles par l'entremise d'un artéfact.

La requalification remet à l'avant-plan le faire artisanal dans l'art et ce faisant rend manifeste l'interaction de la main de l'artiste avec la matière, c'est-à-dire la relation d'agentivité réciproque qui les lie. Pour le spectateur, la disparité entre le calibre du travail accompli par l'artiste et ce qu'il est lui-même en mesure de réaliser introduit un déséquilibre des compétences qui l'étonne et le fascine. La fascination constitue le mode d'agentivité primordial en art selon Gell.¹⁵ La requalification est donc à la fois symptôme et cause d'agentivité.

Dans la première section de ce chapitre je présenterai une forme simple du *nexus* de l'art, c'est-à-dire les relations d'agentivité permettant à un artiste et à un spectateur

¹⁵ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 69.

d'entrer en contact *via* un artéfact auquel on donnera le nom d'« œuvre d'art ». Ce survol de la théorie de Gell permettra d'établir le contexte anthropologique dans lequel s'inscrit ma recherche. La seconde section du chapitre précisera certains aspects du phénomène de requalification dont il existe deux interprétations discordantes, chacune d'elles étant limitée dans sa portée car inadéquate pour commenter le *craft* tel qu'il se manifeste dans le travail de Bouthillier, David et La Rue. Au chapitre suivant, je ferai ressortir cet aspect sous-jacent de leurs productions et s'en dégagera une définition alternative de la requalification appuyée sur les réflexions de Martin Heidegger sur le sujet du métier et sur le rapport des artistes Marcel Duchamp et Robert Irwin au *faire* artisanal.

1.1 Art et agentivité

1.1.1 La relation agent – patient

Les relations entre participants d'un système social constituent le sujet d'étude de l'anthropologie. Gell a développé une théorie permettant d'apporter une compréhension nouvelle du « fonctionnement » de l'art visuel, selon la prémisse que les œuvres d'art (qu'il nomme « artéfacts » par souci de généralité et pour des raisons qui apparaîtront évidentes un peu plus loin) participent à des systèmes sociaux à l'instar des personnes. Dans l'approche de Gell, l'œuvre d'art n'existe effectivement que dans un contexte relationnel : « [...] *the nature of the art object is a function of the social-relational matrix in which it is embedded. It has no 'intrinsic' nature, independent of the relational context.* »¹⁶ Cette proposition a deux implications majeures. D'abord qu'un objet d'art ne peut être considéré comme tel *a priori*, s'il n'est pas intégré d'une manière ou d'une autre à un réseau d'interactions sociales. Par conséquent, ce qui fait de l'artéfact un objet d'art est le rôle qu'il occupe dans ce

¹⁶ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 7.

réseau plutôt que sa nature intrinsèque. Il ne s'agit pas d'une proposition si radicale. Marcel Duchamp en avait déjà fait la démonstration éloquente avec ses ready-mades : un objet quelconque comme une roue de bicyclette soustrait de son usage ordinaire et posé sur un « socle » devient œuvre lorsqu'inséré dans un système d'échanges entre individus lui reconnaissant ce statut. Paradoxalement, ce geste qu'il souhaita « anartistique », selon sa propre expression, eut exactement l'effet inverse, soit d'élever au rang d'art un quelconque objet utilitaire.

La seconde implication de la proposition de Gell concerne la forme de l'*objet* qui n'a à peu près pas de limite (un tableau, un tatouage, une roue de bicyclette, une personne...), éliminant toute discrimination entre les différentes formes artistiques basée sur l'époque ou le lieu de leur création. En conséquence, l'approche de Gell exclut toute reconnaissance artistique fondée sur des critères esthétiques¹⁷ : « *A purely cultural, aesthetic, approach to art objects is an anthropological dead end* »¹⁸ ou sémiologiques :

*I entirely reject the idea that anything, except language itself, has 'meaning' in the intended sense. [...] In place of symbolic communication, I place all the emphasis on agency, intention, causation, result, and transformation. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.*¹⁹

L'anthropologue ne s'intéresse pas à l'objet parce qu'il est beau ou signifiant, mais plutôt parce qu'il *agit* socialement. À cet égard, les objets d'art ne diffèrent pas (théoriquement) des êtres humains : « *art objects are the equivalent of persons, or more precisely, social agents* ». ²⁰ Défini simplement, un agent est quelqu'un, ou

¹⁷ L'auteur note cependant que l'appréciation esthétique d'un artefact peut contribuer à son agentivité.

¹⁸ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

quelque chose, qui provoque un événement dans son voisinage immédiat. Nous observons un cas d'agentivité lorsqu'une intention logée dans une personne ou une chose (l'*agent*) provoque un événement ayant une conséquence pour une autre personne ou chose qui se retrouve alors en position de *patient*. Dans les faits, l'agentivité des œuvres, ou pour être plus précis l'agentivité de leur créateur dont elles sont la courroie de transmission (il en sera question un peu plus loin lorsque nous discuterons de l'*indice* ²¹), se présente sous d'innombrables formes :

*The kind of agency exercised in the vicinity of works of art varies considerably, depending on a number of contextual factors. In gross terms, it may be supposed that whatever type of action a person may perform vis-à-vis another person, may be performed also by a work of art, in the realms of the imagination, if not in reality [...].*²²

L'anthropomorphisation de l'œuvre d'art sous-tend la théorie de Gell. La dernière citation ne nous surprend donc pas. Ainsi, ce que l'humain peut, l'œuvre en est également capable, dans l'imagination du spectateur si ce n'est dans la réalité.

On peut schématiser l'interaction entre un agent (A) et un patient (P) à l'aide de la figure suivante :

²¹ Gell considère effectivement les objets d'art comme une extension des individus qui les créent, dans une approche en filiation avec les travaux de Marcel Mauss (1872 – 1950) sur les échanges-dons de cadeaux entre personnes dans les sociétés dites « primitives ».

²² Alfred Gell, *op. cit.*, p. 66, souligné par moi.

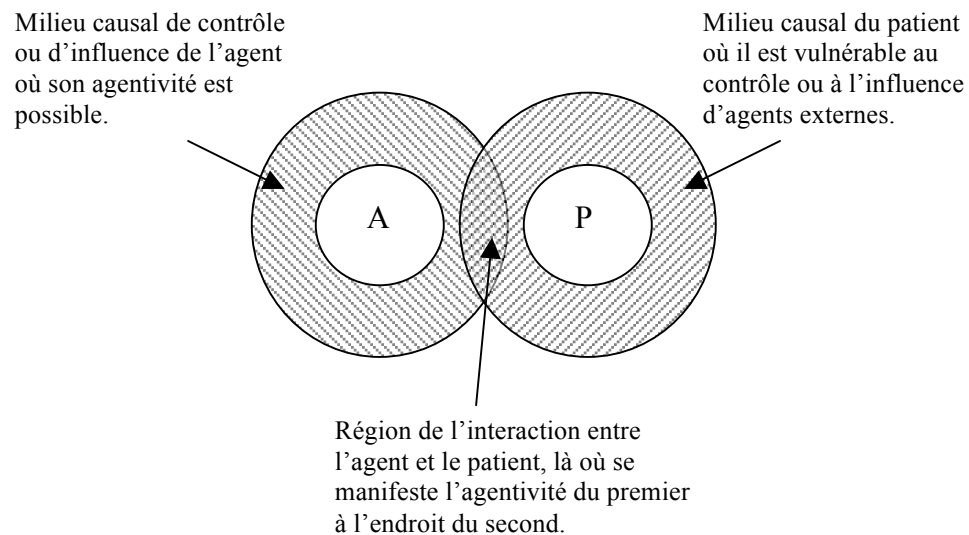


Figure 1.1 : Milieux causals et relation agent – patient. Adapté de Gell, *op. cit.*, p.38.

Il n'y a de manifestation d'agentivité que lorsque la zone d'influence de l'agent s'introduit dans la zone de vulnérabilité du patient. Par convention, on représente une relation d'agentivité à l'aide d'une longue flèche symbolisant à la fois la polarité de la relation et la direction de l'agentivité, de l'agent vers le patient:

$$A \rightarrow P$$

Nous allons maintenant identifier les acteurs de chacun de ces pôles.

1.1.2 Les acteurs (la centralité de l'indice)

La théorie proposée par Gell met en relation des acteurs dans un rôle d'agent, de patient, ou les deux simultanément. Le jeu des relations entre ces acteurs peut devenir complexe assez rapidement. Je m'en tiendrai donc à des interactions de base, ce qui sera bien suffisant pour montrer l'essence de la théorie.

Le pôle agent

Un(e) artiste crée un objet dans son atelier. L'objet est ensuite présenté dans une galerie d'art ou tout autre lieu de diffusion où il retient l'attention d'un spectateur fasciné par la proposition. Ceci est la description abrégée et idéalisée d'une relation entre un agent initiateur (l'artiste) et un patient (ici le spectateur, mais de façon générale un *récepteur*) par l'entremise d'un artéfact (à ce moment-ci il ne fait aucun doute pour les parties impliquées qu'il s'agit d'un objet d'art). La relation s'écrit de la façon suivante :

$$\text{Artiste-A} \rightarrow \text{Récepteur-P}$$

Cette expression est cependant incomplète, voire « illégitime » selon Gell. Bien que l'artiste constitue l'agent primaire de la relation et que le récepteur en soit le patient primaire, c'est par l'intermédiaire de l'œuvre que la relation existe. Sans œuvre il n'y a pas d'art et toute cette discussion devient absolument futile. L'essence de la théorie de Gell est d'explorer « *a domain in which 'objects' merge with 'people' by virtue of the existence of social relations between persons and things, and persons and persons via things.* »²³ L'objet est donc central et inéluctable dans les relations sociales à l'étude. Il s'agit de l'entité permettant d'inférer les intentions ou les aptitudes de l'agent, ce que l'on appelle un *indice*, terme que Gell emprunte à la sémiotique de Peirce. L'*idée* d'art ne suffit donc pas. L'existence de l'indice est nécessaire à l'étude anthropologique : « *unless there is an index, there can be no abductions of agency, and since the topic of this theoretical enterprise is precisely the abduction of agency from indexes, the index has to be present for analysis to proceed.* »²⁴

²³ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 12.

²⁴ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 36.

La relation artiste – récepteur est représentée schématiquement sur la figure 1.1 par l'intersection entre leurs milieux causals. C'est la zone où se trouve l'indice, le troisième (et central) acteur. L'expression correcte de la relation par laquelle l'artiste agit sur le récepteur (fusionne avec lui) *via* l'œuvre est la suivante :

$$[[\text{Artiste-A}] \rightarrow \text{Indice-A}] \rightarrow \text{Récepteur-P}$$

Acteur central, l'indice prend toujours place immédiatement à la base ou à la tête de la longue flèche, dans un rôle d'agent ou de patient. Ici le récepteur constitue le patient primaire et est en relation directe avec l'indice dont on comprend qu'il s'agit d'une chose inanimée et qui par conséquent ne peut faire preuve d'agentivité de façon autonome. La présence de l'artiste y est subordonnée et apparaît dans la relation, liée à l'indice dans une relation d'agentivité dite secondaire montrée ici entre crochets. L'artiste, agent primaire car instigateur de toute cette affaire, est placé à l'extrémité gauche de l'expression. L'indice est le fruit de sa création et la manifestation de son agentivité et on le retrouve en position de patient par rapport à lui.

Transposée dans le champ de l'histoire de l'art, l'expression précédente pourrait s'apparenter à la vision de la création artistique par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl (1858 – 1905) pour qui la matière résiste à la volonté de l'artiste et celui-ci se doit de la dominer. Pourtant la position de Gell est plus complexe, et plusieurs auteurs ont récemment rapproché la théorie de l'agentivité de la position matérialiste, défendue entre autres par l'architecte allemand Gottfried Semper (1803 – 1879)²⁵. Cette dernière s'oppose à l'idée de l'artiste dominant en affirmant que la matière dicte

²⁵Caroline Van Eck, La scène primitive de l'architecture. Gottfried Semper et Alfred Gell, les origines, le style et les effets de l'art. *Revue germanique internationale*. En ligne le 1er janvier 2020, < <http://journals.openedition.org/rgi/1695>>, 2017, consulté le 27 janvier 2020.

au contraire ses « volontés » au créateur, notamment par ses propriétés physiques. En suivant Semper, il faudrait donc réexprimer la relation d'agentivité de la façon suivante :

$$[[[Indice-A] \rightarrow Artiste-A] \rightarrow Indice-A] \longrightarrow \text{Récepteur-P}$$

Cette fois, l'agent primaire est l'indice en tant que matériau qui agit sur l'artiste, son traducteur en quelque sorte, qui en fera une œuvre intelligible. À quel point de vue, celui de Riegl ou de Semper, devons-nous souscrire? Cela n'a pas vraiment d'importance en ce qui nous concerne. La vérité se trouve peut-être quelque part entre les deux, dans le dialogue, comme on le verra au chapitre suivant. Alors l'artiste et le matériau s'imposent tour à tour et la relation d'agentivité change en conséquence. Pour alléger le propos j'omettrai le point de vue sempérien pour la suite des choses. J'ai simplement introduit la différence entre les approches rieglienne et sempérienne afin de démontrer que les relations sociales personnes–objets, à l'instar des relations personnes–personnes, sont dynamiques et lorsque nous écrivons une relation d'agentivité il importe de comprendre qu'il s'agit d'une description instantanée, selon un point de vue particulier.

Le pôle patient

L'art, en tant que domaine des relations sociales entre personnes *via* des objets, requiert l'existence d'un patient envers qui est dirigée l'agentivité de l'artiste par l'entremise de l'œuvre. Un récepteur tient généralement ce rôle et c'est dans la peau du spectateur/récepteur que seront approchées les œuvres du corpus présentées au chapitre 3, afin de montrer de quelles façons se manifeste leur agentivité.

Les relations d'agentivité décrites jusqu'à maintenant positionnent le récepteur en patient passif; celui qui n'agit sur rien et ne fait que « recevoir ». Au chapitre 3, je

décrirai plutôt la réponse du récepteur face à la surface agissante de l'œuvre d'art comme la concrétisation d'une relation dans laquelle l'humain s'engage activement envers l'objet. L'échantillonnage alors présenté demeurera toutefois très limité car l'engagement du récepteur se déploie en un très large spectre; de l'admiration silencieuse, la plupart du temps, jusqu'à l'acte ultime de destruction l'œuvre. Mais dans tous les cas, il s'agit d'une participation active lorsque le récepteur agit réciproquement sur l'indice :

$$[[\text{Artiste-A}] \rightarrow \text{Indice-A}] \rightarrow [\text{Récepteur-P} \rightarrow [\text{Indice-P}]]$$

La rétroaction du récepteur sur l'indice boucle la boucle en quelque sorte, cimente la relation qui unit l'artiste et le récepteur *via* l'œuvre en accusant l'agentivité de cette dernière. La relation précédente est importante car elle montre l'intrication des trois acteurs dans la relation où l'artiste et le récepteur jouent un rôle actif. La contribution du récepteur, plus difficile à concevoir que celle de l'artiste, demande un peu plus d'explication.

Duchamp accordait autant d'importance au regardeur qu'au créateur. Il paraît soudainement beaucoup moins irrévérencieux. Mais son utilisation du terme « regardeur », au moment des entretiens avec Pierre Cabanne en 1966²⁶, est très révélatrice des attentes historiquement placées dans le récepteur. Des attentes en voie d'être secouées toutefois car c'est à la même époque, notamment avec l'art minimal, qu'on souhaite impliquer davantage le spectateur dans la rencontre avec l'œuvre, comme l'explique le critique Michael Fried (1939 –) :

²⁶ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1966. J'y reviendrai plus en détails plus loin dans ce chapitre ainsi qu'au chapitre suivant.

La sensibilité littéraliste est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle tient compte des circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre d'art littéraliste et son spectateur : sur ce point Morris²⁷ est explicite : Tandis qu'auparavant en art « ce qu'on pouvait retirer d'une œuvre s'y trouvait strictement contenu, l'expérience de l'art littéraliste est celle d'un objet placé dans une *situation* qui presque par définition *inclut* le spectateur ». ²⁸

Se pointe ainsi l'idée d'une rencontre où le spectateur agissant « fait » l'œuvre, lorsqu'il prend place dans le dispositif en s'appropriant²⁹ l'œuvre en se déplaçant; un principe défendu notamment par Robert Morris : « On est plus conscient qu'auparavant d'être soi-même en train d'établir des relations du fait que l'on appréhende l'objet à partir de points de vue différents et dans des conditions variables de lumière et d'espace »³⁰. Cette importance du spectateur a été bien mise en évidence par tous les historiens de l'art minimal, à l'instar de Yve-Alain Bois qui souligne au sujet des structures en ellipse de Richard Serra :

Dans les « Ellipses en torsion » [*Torqued Ellipses*], Richard Serra pousse à l'extrême deux des principes majeurs qui régissent son travail : d'une part, l'incommensurabilité entre la connaissance [...] et la perception et, d'autre part, la supposition préalable que le spectateur est en mouvement. [...] Il est clair en effet qu'on ne peut pas voir une sculpture de Serra postérieure à 1970 en restant immobile.³¹

La part du spectateur est moins évidente lorsqu'elle se « limite » au regard, mais s'y fait néanmoins tout aussi active alors que la manifestation de l'agentivité de l'indice est sujette au regard du récepteur comme action réflexive. Il s'agit d'une allégation qui peut paraître surprenante dans un contexte culturel occidental, où *regarder* est

²⁷ L'artiste américain Robert Morris (1931 – 2018).

²⁸ Michael Fried, « *Art and Objecthood* » (1967), *Artstudio*, n°6 (automne 1987), p. 14.

²⁹ Littéralement parfois, comme nous le verrons à la section 3.1.

³⁰ Robert Morris, cité dans Michael Fried, *op. cit.*

³¹ Yve-Alain Bois, « Convulsions spatiales », *Richard Serra - Monumenta 2008/Grand Palais*, Éditions Beaux-Arts, Paris, 2008, p. 37.

synonyme de *passivité*, mais néanmoins supportée par l'historienne de l'art Stella Kramrisch (1896 – 1993) sur la base d'écrits philosophiques en sanskrit :

*Seeing [...] is a going forth of the sight towards the object. Sight touches it and acquires its form. Touch is the ultimate connection by which the visible yields to being grasped. While the eye touches the object the vitality that pulsates in it is communicated [...].*³²

Kramrisch ajoute qu'au-delà de la forme la « vitalité pulsatoire » de l'objet est communiquée au regardeur qui « touche »³³, créant un lien fort (ultime) entre eux. Cette proposition implique une relation de réciprocité entre l'indice et le récepteur/regardeur qui se « font » mutuellement sans que ce dernier ait besoin de se déplacer ou de poser quelque geste pour être *inclus* dans cette *situation*, et fait écho à des théories psychologiques de la perception selon lesquelles voir constitue une forme d'agentivité lorsque le regardeur se « construit » des images, ainsi que le rapporte Gell :

*'Seeing' is a form of agency in psychological theories of perception which emphasize the way in which perception 'goes beyond the information given'. According to such theories, the mind of the perceiver actively 'constructs' the perceptual image of the thing perceived.*³⁴

Nous verrons au chapitre 3 quelques formes de l'agentivité du récepteur envers l'indice, mais dans tous les cas il s'agit d'un engagement actif, que ce soit par le mouvement ou le regard.

³² Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, 2 vols. (repr. 1976, Delhi: Mortilal Banarsidass), p. 136, cité dans Gell *op. cit.*, p. 117.

³³ J'approfondirai la notion de regard haptique au chapitre 3 à partir de textes d'Aloïs Riegl et de Herman Parret.

³⁴ Alfred Gell *op. cit.*, p. 33.

1.1.3 L'origine de l'indice

En maintes occasions, j'ai évoqué, en me référant à la théorie de Gell, la capacité des œuvres d'art à créer des liens entre les personnes. Une des conditions rendant cette allégation possible est l'anthropomorphisation de l'objet d'art auquel on prête la capacité d'agir sur les personnes de manière analogue à une personne, en imagination si ce n'est en réalité. Cette hypothèse cautionne d'ailleurs le développement d'une théorie anthropologique des arts visuels. Mais il est légitime de se questionner sur l'origine de ce pouvoir d'incarnation, car il ne suffit pas d'affirmer qu'une œuvre puisse agir socialement comme une personne pour qu'il en soit ainsi. Gell apporte un éclairage sur cette question.

Nous vivons en relation constante avec des objets fabriqués par d'autres êtres humains : une chaise, un ordinateur, une brosse à dents, un wagon de métro, une tasse. Bien que parfaitement conscients que ces objets ne soient pas d'origine surnaturelle ou extra-terrestre, rarement nous nous questionnons sur la suite d'événements ayant mené à leur création. Il s'agit d'objets familiers que nous prenons pour acquis, probablement par manque d'intérêt, dans l'ignorance assumée du qui, quand, comment. Parfois, au contraire, retrouvons-nous sur notre route des objets pour lesquels ces questions soulèvent le plus grand intérêt. Ces objets se démarquent dans notre *habitus* visuel, nous fascinent. Pour Gell, la fascination est le mode primordial d'agentivité des objets d'art³⁵. Ce sentiment installe une inégalité entre le regardeur et la personne (ou le groupe de personnes) responsable de la mise au monde de l'objet et amène un questionnement relatif à son origine. Cette inégalité est issue de la reconnaissance par le regardeur de son incapacité à créer, à l'intérieur des limites de ses compétences, quelque chose de similaire lorsqu'il reproduit (ou tente de reproduire) mentalement les étapes de fabrication de l'objet. En se comparant à celui

³⁵ Note : ceci n'implique pas qu'un objet fascinant soit un objet d'art *de facto*.

ou celle qui a fait quelque chose que lui-même ne peut pas faire, le regardeur se place dans une position naturelle, c'est-à-dire qu'il adopte le point de vue de l'originateur qui est, comme lui, un être humain.

C'est précisément par le regard du récepteur se projetant dans le rôle de l'artiste, et non par quelque pouvoir mystérieux, que l'indice devient un trait d'union entre les personnes. Parce que l'indice est la manifestation physique d'un agir humain :

*So as a general rule, it is fair to say that indexes, from the spectator's point of view, only mediate personhood rather possess it intrinsically. However, the personhood of the artist [...] or the recipient can fully invest the index in artefactual form, so that to all intents and purposes it becomes a person, or at least a partial person. It is a congealed residue of performance and agency in object-form, through which access to other persons can be attained, and via which their agency can be communicated.*³⁶

L'historienne de l'art Anna Fariello offre une image évocatrice de cette communication interpersonnelle médiée par un objet avec l'exemple d'une simple tasse en poterie : « *[f]rom the potter's hand to the user's hand, the object flows from a rhythm of making to a daily ritual of holding. When wrapping one's hand around a cup that has been (hand)made by a potter, the day begins with a symbolic exchange of touch* ». ³⁷ Cette tasse permet un contact symbolique entre l'artisan et l'utilisateur précisément parce que ce dernier reconnaît en elle le fruit du travail d'un être humain ayant pris soin de faire un objet agréable à regarder et à tenir. Une tasse produite industriellement pourrait produire le même plaisir esthétique chez l'utilisateur, mais sans le réconfort d'un échange humain. Le travail de l'artisan, potier ou artiste, constitue la matière essentielle de cet échange.

³⁶ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 68. Souligné par moi.

³⁷ Anna Fariello, « 'Reading' the Language of Objects », in *Objects & Meaning: New Perspectives on Art and Craft*, FARIELLO, Anna et Paula OWEN (sous la dir.), Lanham/Toronto/Plymouth, Scarecrow Press Inc., 2005, p. 161-162.

1.2 La requalification

1.2.1 Deux définitions usuelles de la requalification, et leurs limites

En introduction au numéro 74 du magazine *esse* consacré au Savoir-faire/*Reskilling*, l'éditrice Sylvette Babin offre la définition suivante du *reskilling*/requalification³⁸ :

Récemment introduit dans le champ de l'art contemporain³⁹ le *reskilling*, ou requalification, témoigne ainsi d'une revalorisation du travail manuel, au moyen notamment d'une réappropriation de techniques artisanales plus ou moins délaissées, ou d'une attention particulière accordée à la maîtrise de l'exécution et à la facture de l'œuvre, au raffinement de la matière et au décoratif.⁴⁰

Bien que cette définition semble maintenant accolée à la requalification (on en a pour preuve le choix des œuvres constituant l'exposition *Fait main/Hand Made* au MNBAQ⁴¹), elle est pourtant discordante du texte de Roberts auquel se réfère l'auteure pour justifier son emploi du concept.

Tout d'abord, il importe de le souligner, Roberts dans *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade* ne s'intéresse pas aux œuvres. Il se propose plutôt d'analyser les différentes *formes* de travail contenues en elles. Son regard sur l'évolution du travail des artistes depuis le début du vingtième siècle est davantage politique qu'artistique car il souhaite à travers son ouvrage développer un modèle théorique expliquant les dynamiques de l'art d'avant-garde menant à l'expansion des cadres de la notion de paternité (*authorship*) des œuvres.

³⁸ Pour la suite du texte je privilégierai la traduction française du mot *reskilling* : « requalification ».

³⁹ L'auteure renvoie le lecteur au texte de John Roberts, *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres et New York, Verso, 2007.

⁴⁰ Sylvette Babin, « Éloge de la virtuosité? », *esse*, n° 74, Hiver 2012, p. 3.

⁴¹ *Fait main/Hand Made*. Exposition organisée et présentée par le Musée national des beaux-arts du Québec, du 14 juin au 3 septembre 2018.

Selon Roberts, c'est à partir des années 1920, dans la foulée des premiers ready-mades de Marcel Duchamp qu'on observe un retrait progressif de la notion de valeur artistique dans la capacité mimétique (ce qui était alors reconnu comme un talent artistique) de la main en peinture et en sculpture. Le ready-made a pour ainsi dire installé une distanciation irréversible entre les notions de talent artistique et d'habileté technique⁴². S'est alors opérée une dissociation entre l'artistique et l'artisanal qui révolutionna la façon de percevoir l'art en même temps qu'explosait la définition d'auteur : la réalisation de l'œuvre étant distribuée entre des mains dites artistiques et des mains non artistiques, par exemple le travail délégué ou l'incorporation du travail productif dans l'art sous la forme du ready-made. Le déplacement / la dispersion de la *main* de l'artiste est au cœur de la pratique moderne de l'art après le ready-made et ce en quoi on distingue le moderne du pré-moderne.

Pour Roberts, l'acte de peindre est anachronique, décalé par rapport à l'expérience de la modernité. La production de l'artiste moderne est en phase avec son expérience de vie. De cartésien⁴³ qu'il était, l'artiste est devenu aujourd'hui « répliqueur », avec à sa disposition des ressources d'accès facile (par exemple l'internet, un logiciel d'altération d'images, une photocopieuse, une caméra digitale, *etc.*), ce que Roberts appelle la « *general social technique* ». La relation entre l'œil et la main de l'artiste s'en trouve transformée :

By not painting, the artist's hand is able to act on intellectual decisions in a qualitatively different kind of way. The hand moves not in response to sensuous representation of an external (or internal) object, but in response to the execution and elaboration of a conceptual schema (...) enforcing a shift in art's technical base from covering and moulding to the organization and

⁴² John Roberts, *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres et New York, Verso, 2007, p. 2.

⁴³ L'emploi du terme cartésien fait référence à Descartes et sa philosophie, critiquée dans les années 1980, de l'expressivité intérieure et de l'originalité esthétique de l'artiste.

*manipulation of pre-existent objects. The notion, therefore, that the readymade, in its very act of presentation, deskills the artwork is a misnomer. Traditional artistic skills are certainly challenged by the process of deskilling of the readymade – violently so – but this deskilling is also the point where the artwork is opened out to other skills and therefore to other use-values.*⁴⁴

L'extrait précédent est important et mérite qu'on s'y arrête pour clarifier la position de Roberts par rapport à l'expression du talent dans les arts visuels après le ready-made. Au niveau du travail productif (non artistique), la déqualification (*deskilling*) découle de la fragmentation d'une tâche intellectuellement complexe en tâches simples et répétitives réparties entre plusieurs travailleurs ou machines privés d'une vue d'ensemble de l'œuvre. De façon analogue le ready-made est pour Roberts l'élément fondateur de la déqualification du travail de l'artiste moderne dans le sens où l'objet ready-made devient un procédé opératoire permettant de redéfinir les limites du talent artistique⁴⁵. En délaissant ses habiletés artisanales de peintre ou de sculpteur pour assembler des objets hétéroclites fabriqués par d'autres, l'artiste moderne calque en quelque sorte la production artistique sur la production manufacturière, à la différence près qu'il demeure, contrairement à l'ouvrier sur une chaîne de montage, bien en contrôle de l'ensemble du processus et du produit fini.

La déqualification en art constitue donc davantage un déplacement des habiletés artistiques traditionnellement reconnues, c'est-à-dire une transformation (plutôt qu'une perte) du métier avec l'entrée de l'art dans le domaine de la *general social technique*, lorsque la force expressive de la main est outrepassée par les conditions de reproductibilité technologique. Ce n'est pas un jugement de valeur à propos de ce qui est réalisé adroitement ou pas, basé sur des critères normatifs au sujet de l'art comme un savoir-faire (*craft*) pictural ou sculptural. On ne doit donc pas comprendre la

⁴⁴ John Roberts, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁵ John Roberts, *op. cit.*, p. 22.

déqualification comme la réduction, ou le retrait graduel, des habiletés requises pour la réalisation d'une œuvre, mais plutôt la réduction de l'importance du savoir-faire tel qu'il est historiquement compris, c'est-à-dire comme une habileté technique développée de sueur et de temps.

La présence ou l'absence de talent dans l'art ne peut ainsi être assimilée à un modèle d'habileté technique. Le talent artistique trouve plutôt son application dans la démonstration de la pertinence conceptuelle plutôt que dans la maîtrise de l'exécution. Le travail de l'artiste demeure donc avant tout cérébral; la position de Roberts sur ce point ne laisse aucun doute. Par conséquent sa définition du *reskilling* n'implique pas le retour à l'exécution d'un travail artisanal par des mains d'artistes, comme le donne à entendre Babin, mais plutôt à un élargissement des cadres de la production artistique favorisant échanges et collaborations entre artistes et artisans :

*(...) today the remnants of any nostalgia for the artisanal which once hung over the early twentieth-century debate have long vanished, as consciousness of the copy in our daily technological practices has dismantled notions of expressive and formal uniqueness. The implications for art from this are indisputable. Art is not just a series of unique inheritable objects produced by diligent individualized handcraft, but also the outcome of a set of shared iterative skills, temporal forms and collective relations. In this its forms are dispersible, expandable and endlessly reproducible. Yet discussions of skill, deskilling and reskilling in art are barely broached in contemporary art theory.*⁴⁶

En somme, le ready-made de Duchamp aura eu comme effet déclencheur de libérer l'artiste des contraintes matérielles de la réalisation et les tâches manuelles qui lui étaient jadis réservées ont été déplacées vers des mains jusqu'alors simples exécutantes dans des tâches productives non artistiques. Cette requalification de la

⁴⁶ John Roberts, *op. cit.*, p. 18. Extrait souligné par moi.

force ouvrière lui permet de prendre une part active dans la production artistique. Il n'est donc nullement question ici de l'artiste envahi par la passion du tricot ou ressuscitant une quelconque technique de cuisson de poterie...

1.2.2 Duchamp l'artisan

Les phénomènes de déqualification et de requalification tel que définis par Roberts, lorsqu'associés au contexte de production artistique, ne peuvent être pensés qu'en relation l'un avec l'autre. On vient de le voir à la section précédente. Georges Didi-Huberman illustre la réaffectation des tâches à l'intérieur de l'entreprise artistique de Duchamp alors que celui-ci avait recours à des gens de « métier » pour le soutenir techniquement dans la production de ses œuvres :

[...] l'association de ces deux corps de métiers que sont les photographes et les imprimeurs, répond chez Duchamp à une prise de position très précise sur la question de la *technique artistique*. Nous venons de lire dans la Boîte verte : « [...] demander renseignements à photographe. » Et, plus loin : « [...] faire exécuter un *cliché en stimuli* – pour imprimer seulement. » Il est clair que, dans ces bouts de phrases, le photographe, pas plus que l'imprimeur, n'est pensé comme un artiste : les deux sont des artisans dont le savoir-faire processuel est requis pour donner une existence concrète aux imaginations paradoxales et aux pensées théoriques de l'artiste Duchamp. On voit là se profiler la décision du *readymade*, qui consiste, comme chacun sait, à *ne pas fabriquer* l'objet produit en tant qu'œuvre d'art. On voit donc se profiler l'« abandon du métier » et le « refus de la main », qui signent pour beaucoup d'historiens⁴⁷ l'apport spécifique de Duchamp dans l'histoire d'un art jusque-là patiemment fabriqué par ses artistes mêmes.⁴⁸

⁴⁷ Cf T. de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984, p. 159-173 et 252-273

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 207-208.

Alors que Roberts entretient l'image d'un Duchamp unilatéralement cérébral, un des mythes les plus persistants du vingtième siècle⁴⁹, Didi-Huberman prend immédiatement ses distances et propose un angle différent niant l'interprétation selon laquelle l'*artiste* n'aurait plus désormais à se salir les mains, un aspect de l'apport de Duchamp qui semble avoir échappé à Roberts :

S'il est vrai que la *matière grise* de l'artiste-théoricien est nécessaire pour dépasser « par le haut » un statut trop corporatiste et quelque peu bête de l'artiste d'école, il n'en demeure pas moins vrai que les *matières grises* et salissantes de l'artisan photographe ou imprimeur – sels d'argent encre et plomb – deviennent également nécessaires pour subvertir « par le bas » une notion trop spécifique et quelque peu propre de la technique artistique. Voilà pourquoi l'« abandon du métier », que semble signaler le ready-made, doit être dialectiquement articulé avec une série de propos où Duchamp revendique le faire, et particulièrement le faire artisanal.⁵⁰

Ainsi se trouvent nuancées l'idée d'« assassinat du métier artistique » par Duchamp et la réduction du travail artistique à l'idée pure⁵¹. Il convient alors, insiste Didi-Huberman en utilisant une formule admirable, « de précautionneusement retourner [ces vues] en doigts de gant, afin de dialectiser le point de vue : afin d'accéder à la "contrepartie". La doublure est moins visible, mais c'est elle qui est en contact avec la main [...]».⁵²

Dans un texte paru originalement en 1959 Robert Lebel (1901 – 1986), critique d'art et biographe proche de Duchamp, insiste sur le travail manuel auquel s'astreignit l'artiste pour la réalisation d'œuvres paradoxalement contemporaines à ses premiers ready-mades (*Roue de bicyclette* (1913), *Pharmacie* (1914) et *Porte-bouteilles*

⁴⁹ Dans l'introduction du catalogue de l'importante exposition consacrée à Duchamp et présentée au Centre Pompidou en 2014 – 2015, la commissaire mentionnait: « La rupture de Marcel Duchamp avec la peinture est un des mythes fondateurs de l'art du XX^e siècle[...] »

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 208.

⁵¹ Voir Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 179.

⁵² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 179.

(1914)), non sans une certaine incrédulité : « comment Duchamp a-t-il pu concilier l'édification lente et méticuleuse de la *Machine célibataire* avec la désinvolture immédiate des ready-mades ? ». ⁵³ Puis à propos des *3 stoppages étalon* (1913-1914) «[r]éalisée avec un soin et une minutie extraordinaires » ⁵⁴ et du *Grand Verre* ⁵⁵, entreprise amorcée en 1915 et à laquelle Duchamp travailla de façon intermittente pendant huit ans, laissant l'œuvre inachevée en février 1923 :

Tous les témoins insistent sur les prodigieux efforts consacrés par Duchamp à cette œuvre et sur l'importance suprême que visiblement il y attachait. Les moindres détails faisaient l'objet de longues réflexions et de calculs avant que ne vint le moment de l'exécution, pour Duchamp toujours le plus pénible. En effet, il y mit tant de soin qu'il faillit y perdre la vue. ⁵⁶

À propos de l'exécution du *Grand Verre* justement, Lebel offre un peu plus de détails :

À plat sur des tréteaux reposait le *Verre* et Duchamp y reportait, en commençant par la *Mariée*, le tracé des formes pour en cerner ensuite les contours à l'aide d'un mince fil de plomb qu'il faisait adhérer en l'enduisant de vernis. Les parties peintes étaient alors recouvertes de feuilles de plomb qui les protégeaient, le tout étant appliqué d'un seul côté du *Verre* pour être visible de l'autre, comme une tapisserie ou un vitrail et avec la même opiniâtre abnégation. Lorsque, au début de l'année 1916, il aborda l'exécution de la partie inférieure, Duchamp s'astreignit à une minutieuse mise en perspective qui l'absorba de longs mois. ⁵⁷

⁵³ Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1985, p. 71.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁵ Cette œuvre est aussi connue sous le titre plus officiel de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915 – 1923).

⁵⁶ Robert Lebel, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵⁷ Robert Lebel, *op. cit.*, p. 78.

Dans la réalisation de la *Machine célibataire*, des *3 stoppages étalon*, et du *Grand Verre*, Duchamp consacra le temps, l'effort, le soin et l'engagement propres au travail de l'*artisan*, terme qu'il préférait d'ailleurs à celui d'« artiste » :

Or tout le monde fait quelque chose et ceux qui font des choses sur une toile, avec un cadre, s'appellent des artistes. Autrefois on les appelait d'un mot que je préfère : des artisans. Nous sommes tous des artisans, en vie civile, ou en vie militaire, ou en vie artistique.⁵⁸

Certes, Duchamp a joué un rôle décisif dans la rupture de la digue contenant les modes d'expression artistiques, donnant lieu à un foisonnement de nouvelles idées, formes, et techniques de production, et par conséquent d'« objets » d'art de toutes sortes, matériels et immatériels. Se réclamer de Duchamp pour désavouer le *faire* dans l'art (et en particulier l'importance de la main de l'artiste) relève toutefois de l'incompréhension ou de la méconnaissance de l'artisan qu'il était. Son travail se situe cependant à des lieues du travail artisanal tel qu'on peut le concevoir aujourd'hui lorsqu'associé à l'artisanat et duquel on attend « une attention particulière accordée à la maîtrise de l'exécution et à la facture de l'œuvre, au raffinement de la matière et au décoratif ». Selon l'artiste Luanne Martineau, nul besoin pour l'artiste d'épater le spectateur pour assurer la portée ou la pertinence de son travail. On serait même tenté de penser le contraire car l'étalement du brio technique attire davantage l'attention sur des qualités extrinsèques à l'œuvre, notamment la lourdeur du travail de l'artiste. Dans le dossier de la revue *esse* précité, Martineau évoque à ce sujet la non-monumentalité, une expression qu'elle met en contraste avec la requalification :

[...] la non-monumentalité met en avant les habiletés lacunaires d'un artiste pour mieux faire ressortir les juxtapositions matérielles et référentielles de la créativité formelle, tandis que la requalification revendique au contraire ces

⁵⁸ Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 19.

traces d'exécution bien maîtrisée, accordant souvent une place prépondérante et constitutive à l'intensité du travail de l'artiste dans son œuvre.⁵⁹

C'est dans ce sens, je crois, qu'il convient d'interpréter l'ambivalente réponse de Duchamp à la question de Pierre Cabanne lui demandant :

[s'il n'avait] jamais eu envie de se servir de [ses] mains, de « faire » quelque chose?

– Ah si. Si. Je suis tout à fait manuel. Je répare souvent des objets. [...] Cela m'amuse de faire des choses à la main. Je m'en méfie, parce qu'il y a le danger de la « patte » qui revient, mais comme je n'applique pas cela à faire des œuvres d'art ça peut aller.⁶⁰

La patte, c'est la main de l'animal. Une main qui n'en est pas une en fait; je préciserai cette position au chapitre suivant. La main de l'être humain, qu'il soit artiste, mécanicien, ingénieur ou fonctionnaire, devient *patte* lorsque réduite à un simple outil utilisé machinalement dans l'indifférence à la matière qu'il touche. C'est aussi lorsque l'artiste en fait trop pour rendre joli et que son travail devient « rétinien », expression qu'employait Duchamp pour décrire l'art qui *rentre* par les yeux, et par les yeux seuls. Au chapitre suivant je mettrai en évidence que les œuvres des artistes Bouthillier, La Rue et David évitent le piège de la *patte*. En découlera une interprétation alternative de la requalification.

⁵⁹ Luanne Martineau, «Requalification: La rehabilitation des habiletés », *esse*, no 74, Hiver 2012, p. 6.

⁶⁰ Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 202.

CHAPITRE II

LA MAIN INVISIBLE

Plusieurs artistes contemporains ont délaissé les techniques traditionnelles associées aux métiers de peintre et de sculpteur, ou du moins les ont adaptées à leur démarche pour en faire quelque chose de personnel et de pertinent à leur époque. Certains se sont constitué un répertoire de techniques emprunté à des métiers dits artisanaux et/ou puisé dans leur imagination. Bref, le *faire* artistique se présente aujourd'hui sous une multitude de formes. Dans ce chapitre, je souhaite montrer des œuvres des artistes Marie-Claude Bouthillier, Alexandre David et Stéphane La Rue pour d'abord mettre en lumière leur proximité avec un travail artisanal et leur engagement dans le *métier*, que je définirai d'entrée de jeu, mais aussi pour souligner un dénominateur commun entre eux, soit l'« invisibilité » de la main, c'est-à-dire la discrétion du labeur dans l'ouvrage. Le résultat, aux antipodes des œuvres généralement associées à la mouvance du « retour » des traditions artisanales dans l'art, permettra de dégager une nouvelle avenue pour la requalification dans l'art contemporain en filiation avec le travail de Duchamp qui porte à tort une large part de la responsabilité de la disparition du *faire* dans l'art, quand ce n'est sa dématérialisation pure et simple.

2.1 Le métier, selon Martin Heidegger

Dans le chapitre précédent, j'ai abondamment fait référence à la notion de *métier*, notamment de son abandon, conséquence apparente de la création du ready-made. En

1981, Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009) y allait d'ailleurs de cette funeste déclaration : « Fait de recettes, de formules, de procédés, d'exercice manuel aussi, dont l'apprentissage théorique et pratique exigeait des années, ce précieux savoir est aujourd'hui disparu ».⁶¹ Ainsi décrit, on ne peut que donner raison à Lévi-Strauss car le vingtième siècle a effectivement été témoin de l'effritement de la valeur accordée à l'aspect technique de la réalisation artistique parallèlement à une certaine forme de disparition du métier (au sens lévi-straussien du terme). Cela ne signifie pas pour autant la réduction de l'œuvre à une « idée » ou une « intention ». Le travail de la main est toujours présent dans l'art contemporain. Ceci dit, qu'est-ce aujourd'hui que le *métier*?

Pour Martin Heidegger, l'usage courant du terme le « limite à un agir humain »⁶², un *savoir-faire* correspondant assez justement à la définition qu'en donnait Lévi-Strauss. Mais selon lui il s'agirait plutôt d'un *savoir-penser*, la pensée comme « travail-de-la-main par excellence »⁶³, point de vue que le philosophe développe en alléguant le métier du menuisier qui se définit moins dans la maîtrise de l'exécution et la facture de l'œuvre que dans le rapport que l'artisan entretient avec la matière :

Il s'efforce, quand il est un vrai menuisier, de s'accorder avant tout aux diverses façons du bois, aux formes y dormant, au bois lui-même tel qu'il pénètre la demeure des hommes et, dans la plénitude cachée de son être, s'y dresse. Ce rapport au bois est même ce qui fait tout le métier, qui sans lui resterait enlisé dans le vide de son activité. Ce à quoi l'on s'occuperait alors n'est plus déterminé que par le profit. Tout travail de la main, tout agir de l'homme est exposé toujours à ce danger.⁶⁴

⁶¹ Claude Lévi-Strauss, « Le métier perdu », *Le Débat*, 1981/3 (n°10), p. 5-9. DOI 10.3917/deba.010.0005. <<http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-3-page-5.htm>>. Consulté le 1^{er} novembre 2015.

⁶² Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 101.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.* p. 96.

Ce « danger » d'une activité dont le but ne se réduirait qu'au profit, c'est le danger de l'activité humaine déterminée par la seule monnayabilité du résultat. C'est également le danger de la patte insensible et tatillonne. L'image de la patte acquiert une valeur philosophique lorsqu'opposée à la main, attribut propre à l'être humain, car « [s]eul un être qui parle, c'est-à-dire pense, peut avoir une main et accomplir dans un maniement le travail de la main. »⁶⁵ Le métier, au sens heideggerien, est donc le travail de la main inscrit dans la pensée et motivé par une quête de l'essence des choses, une forme de Vérité sans laquelle l'activité humaine devient vénale.

Les écrits d'Heidegger cités plus haut introduisent une compréhension différente (philosophique) du travail de la main en proposant une définition du métier davantage axée sur le rapport de l'artisan à la matière que sur sa capacité à la dominer, ainsi que le concevait Riegl. Il propose également l'idée de liens d'agentivité réciproques entre l'artisan et le matériau qu'il travaille. Le vrai menuisier de métier est celui qui a su développer, à force de pratique, ce que les anthropologues appellent une expertise haptique, soit la capacité à « anticipe[r] les réactions du matériau à ses propres stimuli, générant ainsi une sorte de continuité entre la chair et la matière »⁶⁶. Ainsi, dit Heidegger, il s'accorde aux diverses façons du bois, aux formes y dormant. Le menuisier ne fait pas qu'agir sur le bois. Par le soin et l'attention qu'il y prête, selon l'interprétation du philosophe David M. Kleinberg-Levin (1939 –), il l'écoute et révèle la « plénitude cachée de son être » : « *With such skilful gestures of thought, patient gentle, responsive, and caring, the craftsman is not just relating to a "thing";*

⁶⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁶ Christel Sola, « Toucher et savoir. Une anthropologie des happerceptions professionnelles », *ethnographiques.org*, Numéro 31 – décembre 2015, La part de la main [en ligne], (<http://www.ethnographiques.org/2015/Sola> – consulté le 04.03.2020), p. 7.

he is also in touch with the very being of that thing. »⁶⁷ La matière agit sur l'artisan autant que celui-ci agit sur elle. L'artisan à l'écoute est interprète.

Mais Heidegger va plus loin. Il étend la relation d'agentivité au-delà d'un rapport binaire artisan-matière car le bois « pénètre la demeure des hommes et, dans la plénitude cachée de son être, s'y dresse ». L'emploi par Heidegger du verbe « (se) dresser » n'est pas insignifiant. Il s'agit d'un verbe pronominal qui évoque le capacité d'agir de façon autonome. On ne peut évidemment pas, dans les faits, concevoir l'autonomie du bois qui est une matière inanimée. S'il « se dresse » c'est plutôt en tant qu'indice de l'artisan dont il communique l'agentivité. Le métier, au final, permet à l'artisan/artiste de créer dans un dialogue avec la matière quelque chose qui agit sur quelqu'un car, pour employer une expression de Duchamp, la création est « un produit à deux pôles »⁶⁸ :

[..]il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui l'a fait. Naturellement, aucun artiste n'accepte cette interprétation. Mais en fin de compte, qu'est-ce qu'un artiste? C'est aussi bien le fabricant de meubles, comme Boulle, que le monsieur qui possède un "Boulle". Le Boulle est aussi fait de l'admiration qu'on lui porte.⁶⁹

Ce modèle est tout à fait en accord avec la théorie anthropologique de Gell abordée au chapitre précédent, c'est-à-dire l'existence d'un pôle « agent » et d'un pôle « patient » liés par l'œuvre qui tire sa raison d'être de cette relation. Je consacrerai les prochaines sections de ce chapitre au pôle « agent » de la création artistique alors que je mettrai en évidence le métier des artistes Bouthillier, David et La Rue.

⁶⁷ David M. Levin, «Mudra as Thinking», dans *Heidegger and Asian Thought*, p. 249.

⁶⁸ Cabanne, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 130-131.

2.2 *Hannah* de Marie-Claude Bouthillier

Présentée en 2012 au Musée McCord comme premier projet du programme « Artiste en résidence », l'exposition *Familles*⁷⁰ de Marie-Claude Bouthillier met en relation l'œuvre de l'artiste intitulée *Hannah* (figure 2.1), en référence au nom d'une des premières divinités féminines, et des artefacts choisis par elle à même les réserves du musée. Il s'agit de courtepointes, ceintures fléchées, planches de jeu, coussins, *etc.*; des objets faits main que l'on retrouvait dans l'univers domestique des familles québécoises au siècle dernier. Ici Bouthillier instaure un dialogue, une convergence formelle, entre son travail et les différentes pièces sélectionnées sans être tributaire des méthodes de fabrication artisanales traditionnelles.

⁷⁰ Musée McCord, Montréal, du 13 décembre 2012 au 14 avril 2013.

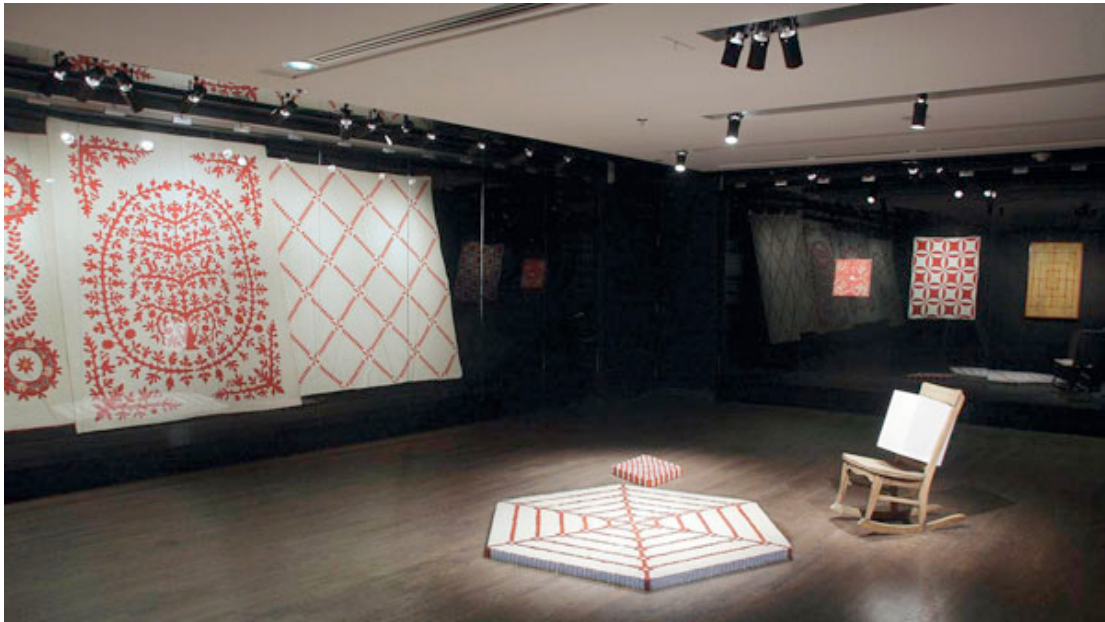


Figure 2.1

Marie-Claude Bouthillier (1960 -)

Hannah (vue d'installation, photo Yan Giguère)

2012

Tapis (toile de coton, teinture et polymère), chaise berçante (bois de chêne), cube (bois mdf, mélamine), tableau (teinture et polymère sur toile)

Collection de l'artiste, à l'exception du tableau (collection particulière)

Selon la responsable du projet :

le programme du McCord a comme objectif de permettre à des artistes contemporains de travailler avec des objets différents de leur pratique habituelle, par exemple des artefacts historiques, et de collaborer avec les conservateurs afin de trouver de nouveaux points de convergence entre les collections du musée. La sélection de Marie-Claude Bouthillier pour participer au programme tenait d'une part de l'attention qu'elle porte au textile, sa matérialité, et à la connaissance de son histoire sociale. D'autre part l'artiste avait su, dans des projets antérieurs tel *La bonne aventure*, proposer des histoires cohérentes où convergeaient des univers hétéroclites.⁷¹

Bouthillier a eu la main libre de sélectionner les objets pertinents pour son projet, mais en parcourant les réserves du McCord elle a rencontré des objets comme on retrouve un ami avec lequel on a perdu contact depuis plusieurs années : « J'ai spontanément choisi, dans la collection du Musée, des objets qui me paraissaient familiers, c'est comme si je les reconnaissais. »⁷² La sélection s'est donc opérée sans critère préétabli mais les stratégies d'occupation formelle d'une surface plane par les artisans ont bientôt attiré son attention. « Il y a d'une part le quadrillé, la grille (le *all-over*) et d'autre part la composition centrale rappelant le mandala ou la rosace. Voilà deux façons de diviser le territoire, d'organiser la surface et le plan que j'utilise dans ma propre pratique picturale ». ⁷³

Créée pour l'exposition, *Hannah* est un ensemble constitué de deux « tapis » posés au sol (une rosace et une flèche), d'une chaise berçante dans laquelle est inséré un cube blanc ainsi que d'un tableau accroché à l'arrière-plan parmi des objets artisanaux (une couverture pour enfant et un tapis de jeu du moulin). Les deux ensembles placés

⁷¹ Communication personnelle avec Madame Sarah Watson, responsable du projet *Familles* pour le musée McCord, le 28 avril 2016. Voir échange de courriels avec Madame Watson à l'appendice A.

⁷² Marie-Claude Bouthillier :: Arts visuels, En ligne 2012, http://www.marieclaudebouthillier.org/2013_familles/2013_familles.html, Consulté le 12 janvier 2016.

⁷³ *Ibid.*

au sol sont constitués de bandelettes de toile minutieusement découpées – roulées – ficelées et collées (figure 2.2). Certaines sont peintes en rouge, les autres sont laissées à l'état brut. Placées debout côte à côte elles reprennent, dans le cas du grand ensemble hexagonal, le motif qui rappelle à la fois le jeu connu chez les Anglais sous le nom de *Nine Men's Morris* (ou jeu du moulin en français) et une des courtepointes accrochées en retrait. Autant dans le motif que dans l'exécution, d'aucuns pourraient y voir des similitudes avec une toile d'araignée; création complexe dont la virtuosité de l'exécution ne se révèle qu'à très courte distance. Le forme rhombique du petit ensemble fait également référence au motif de la courtepointe.



Figure 2.2 : *Hannah* (détail), photo Yan Giguère

L'artiste évoque le langage formel utilisé par les ancêtres à l'aide de milliers de morceaux de toile pour créer le motif (figure 2.3). Elle souligne ainsi l'apport du travail de la main tout en affirmant son rapport au métier de peintre. Le savoir-faire artisanal était celui de nos grand-mères auxquelles l'artiste rend hommage avec la pièce *Hannah*. Leur travail à la fois modeste et somptueux a su traverser les époques et sa beauté formelle semble inaltérable. À proximité des tapis, comme allégorie de ces mains anonymes, est placée une chaise berçante avec comme occupant un cube blanc, référence symbolique au musée ou à la galerie, rencontre entre l'art et l'objet utilitaire, entre la modernité et la tradition. L'ensemble *Hannah* est complété par un petit tableau éponyme présenté à côté d'une couverture de bébé et d'un tapis de jeu du moulin qui deviennent tableaux par association. Ou bien c'est le tableau qui devient surface de jeu.



Figure 2.3 : Réalisation de *Hannah* en atelier, 2012, photo : Yan Giguère

La frontière entre l'art et l'artisanat est poreuse, ce qui permet les échanges et les dialogues. C'est souvent le contexte de présentation qui détermine de quel côté de la frontière on se trouve. Dans *Familles* justement, Bouthillier joue avec la mise en scène pour mêler les cartes, c'est-à-dire intriquer davantage les deux mondes : les courtelines d'ordinaire déposées sur un lit pour protéger et réchauffer, se retrouvent ici accrochées aux murs, sous verre, pour être regardées alors que l'œuvre d'art est déposée sur le sol au milieu de la pièce, conviant le spectateur par sa proximité et son accessibilité. Il s'agit peut-être d'une contrainte imposée par les obligations de conservation des objets ancestraux mais qui sert néanmoins magnifiquement bien le propos de l'exposition, soit d'établir un dialogue formel entre le passé et le présent mais surtout mettre en évidence la survivance de motifs à l'origine des mouvements de la modernité artistique ainsi que la filiation (ou la dette) de l'œuvre de Bouthillier envers le travail des artisans des siècles passés. Paradoxalement, l'installation attire aussi l'attention sur de nouvelles manifestations du *métier* dans l'art contemporain en ne reproduisant pas les techniques artisanales. La minutie et les centaines d'heures de travail requises pour produire plusieurs milliers de petits rouleaux de toile soigneusement ficelés se font sous-jacentes, évitant à la fois le raffinement décoratif et la virtuosité technique spectaculaire. Ce n'est pas le but visé par l'artiste qui n'est pourtant pas en déficit de labeur ni de soin par rapport aux artisans.

2.3 *Comme une image (pour un ensemble)* de Stéphane La Rue

Le travail de Stéphane La Rue incorpore les techniques traditionnelles du dessin, de la peinture et de la sculpture sans être assujéti à l'une d'entre elles. Il s'agit d'une pratique polymorphe qui s'exprime également dans le choix des matériaux qu'il utilise : le papier, la toile, le bois, le mylar, la peinture, l'aquarelle, le gesso, l'encre, le graphite, le ruban adhésif, *etc.* Des matériaux somme toute communs en arts visuels mais utilisés dans un rapport déhiérarchisé l'un vis-à-vis de l'autre, le support

faisant partie intégrante de l'« image ». La série *Comme une image (pour un ensemble)* (figures 2.4 et 2.5) en constitue un ensemble exemplaire.



Figure 2.4

Stéphane La Rue (1968 -)

Comme une image (pour un ensemble) (vue d'installation 1, Fondation Molinari 2014), photo Guy L'Heureux 2009

Graphite sur bois, ensemble de 16 morceaux, dimensions variables
Collection de l'artiste



Figure 2.5

Stéphane La Rue (1968 -)

Comme une image (pour un ensemble) (vue d'installation 2, Fondation Molinari 2014), photo Guy L'Heureux 2009

Graphite sur bois, ensemble de 16 morceaux, dimensions variables
Collection de l'artiste

Il s'agit d'une série de seize éléments regroupés en trois « mouvements » de cinq ou six éléments chacun, présentée pour la première fois à la galerie Roger Bellemare de Montréal en 2009⁷⁴ puis à nouveau en 2014 dans l'espace de la Fondation Molinari à Montréal dans le cadre de l'exposition *Stéphane La Rue – En résonance*⁷⁵ dont elle en constituait l'élément central. Ici, le bois du support revêt autant d'importance que les pigments déposés sur sa surface, et l'artiste y consacrera le même soin. Ainsi toutes les tâches associées à la réalisation de l'œuvre, à commencer par la menuiserie pour la fabrication du support, sont exécutées par lui. Il ne s'agit pas d'un caprice d'artiste désireux de mettre sa peine à l'avant-plan ou de s'assurer la paternité entière de l'œuvre mais plutôt le reflet de la considération qu'il porte à toutes ses composantes, sans exception. Les différentes pièces de bois d'essences variées (pin, chêne, érable, sapin, merisier, peuplier russe) sont d'abord découpées, jointes et poncées dans différents agencements. La poudre de graphite déposée sur le bois dans des régions précisément délimitées à l'aide de ruban adhésif laisse voir le grain du bois tout en permettant un découpage précis des zones colorées. Les particules de graphite sont ensuite scellées sur le support de bois à l'aide d'un vernis.

La nature des différentes essences de bois utilisées pour le support permet une variété de motifs : les cernes de croissance du bois, joliment appelés la *figure*, créent des « dessins » qui participent à l'image, autant que les formes résultant des choix de l'artiste (régions colorées vs non colorées et découpe du bois). Selon les propriétés du bois, qu'il soit à pores creux comme le chêne ou à pores fermés comme l'érable, l'adhérence particulière du graphite résultera en une variété de tons. Cette caractéristique, combinée à la couleur naturelle du bois (rougeâtre pour le chêne et plutôt blanche pour l'érable) permet une grande déclinaison de dessins possibles. En

⁷⁴ Galerie Roger Bellemare, *Stéphane La Rue, Comme une image (pour un ensemble), Suite en 3 mouvements + un interlude*, Montréal, du 14 novembre au 23 décembre 2009.

⁷⁵ Fondation Guido Molinari, *Stéphane La Rue – En résonance*, Montréal, du 17 avril au 8 juin 2014.

juxtaposant les essences l'artiste parvient à créer des effets d'ombre et de profondeur, comme dans la pièce *Mouvement no. 1, Élément 2 de 5* (figure 2.6).



Figure 2.6 : Stéphane La Rue (1968 -), *Mouvement no. 1, Élément 2 de 5*

Tout objet fait main porte l'empreinte de son créateur. De quelle *empreinte* parle-t-on lorsqu'il est question du travail de La Rue? Les différentes composantes de *Comme une image (pour un ensemble)* ne portent pas, en effet, de signes indiciels (évidents) du corps de l'artiste. La Rue nous invite à une rencontre avec la matière et par souci de clarté de lecture évitera toute forme ou gestuelle accessoire qui pourrait distraire le spectateur. On retrouvera plutôt son empreinte dans l'ensemble des gestes qu'il pose, c'est-à-dire la manipulation et la sélection du bois, la découpe et l'assemblage des morceaux, le ponçage, l'application de la poudre de graphite et du vernis. Bref toute une séquence d'interventions nécessaires à ce que l'idée prenne forme cohérente dans

la matière avec en dernière étape la finition de la surface, l’empreinte ultime, lisse, douce comme une « caresse inframince ».⁷⁶ Comme l’affirme l’historien de l’art Henri Focillon (1881 – 1943), cette lisseté ne minimise en rien la profondeur de l’empreinte :

Les accords les plus délicats, éveillant ce qu’il y a de plus secret dans les ressorts de l’imagination et de la sensibilité, c’est par les mains, travaillant dans la matière, qu’ils prennent forme, qu’ils s’inscrivent dans l’espace et qu’ils s’emparent de nous. L’empreinte en reste profonde, même quand le travail (...) efface les traces de travail, pour reculer l’œuvre dans les régions solennelles, en lui retirant ce qu’il peut y avoir de heurté, de fiévreux dans l’évidence du labeur.⁷⁷

Il faut en effet considérer l’empreinte chez La Rue dans les écarts liminaux de texture, comme l’a suggéré Didi-Huberman pour le travail de Duchamp. La finesse et la précision mises en œuvre pour que du bon bois émane la bonne lumière, pour que le graphite fasse ressortir avec un juste équilibre la figure du bois, pour que l’application du vernis donne à la surface sa matité parfaite, ni trop mate (pour qu’elle ait l’air fade ou morte), ni trop lustrée (pour qu’elle ait l’air artificielle ou que des reflets lumineux viennent distraire le regard) sont autant d’exemples de *caresses inframinces*. Il s’agit bien sûr de décisions techniques mais qui dans le geste prennent un caractère sensuel, voire érotique, tant l’artiste accorde à la surface un soin attentionné, tant « le pigment a été si soigneusement passé, poncé, vernis, qu’il fait encore office de peau galvanisée (...) »⁷⁸.

L’intimité du contact à la surface est partie intégrante de la pratique de La Rue, de son *rituel* (le terme est de lui). Lors d’une conversation à son atelier en 2016, il me

⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 291.

⁷⁷ Henri Focillon, « Éloge de la main », dans *La Vie des formes*. Paris, PUF, 2013 (1934), p. 117.

⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 291.

mentionnait entretenir une relation *microscopique* avec l'œuvre lors de sa réalisation, un dialogue d'une extrême proximité, de l'ordre du millimètre⁷⁹; c'est-à-dire en d'autres termes entrer dans un état de concentration supérieur permettant de faire corps avec la surface. Il peut ainsi « anticipe(r) les réactions du matériau à ses propres stimuli, générant ainsi une sorte de continuité entre la chair et la matière »⁸⁰, ainsi que l'avait noté Christel Sola à propos du travail de l'artisan.

2.4 *L'un sur l'autre* d'Alexandre David

Depuis 2002, Alexandre David construit des œuvres à potentiel d'usage qui consistent en des éléments architecturaux invitant le spectateur à se déplacer et découvrir les possibilités d'espaces aux proportions insolites. Le fonctionnement de l'œuvre est subordonné à la mise en place de conditions permettant au spectateur d'accéder à un état d'acuité sensible nécessaire à cette prise de conscience. Par exemple, en se déplaçant sur l'œuvre intitulée *L'un sur l'autre*, présentée à la galerie Parisian Laundry en 2013⁸¹ (figure 2.7), l'inquiétude d'une chute ou de l'effondrement imminent de la structure ne nous accapare pas l'esprit, le libérant de toute préoccupation susceptible de brouiller sa réceptivité.

⁷⁹ Entretien avec Stéphane La Rue, 29 septembre 2016.

⁸⁰ Christel Sola, *op. cit.*

⁸¹ *L'un sur l'autre*, Galerie Parisian Laundry, Montréal, du 6 septembre au 12 octobre 2013.



Figure 2.7

Alexandre David (1964 -)

L'un sur l'autre (détail), Parisian Laundry, photo Guy L'Heureux
2013

Contreplaqués, bois, acier

Œuvre démontée suite à l'exposition

Cela s'explique par le fait que notre perception sensorielle nous permet d'appréhender certaines informations concernant l'environnement matériel dans lequel nous évoluons. Lorsque l'analyse de ces données conclut à un environnement sécuritaire nous sommes invités à aller de l'avant. Le psychologue James Gibson (1904 – 1979) décrit le processus :

Si une surface terrestre est proche de l'horizontale (au lieu d'être en pente), pratiquement plane (au lieu d'être convexe ou concave), suffisamment étendue (relativement à la taille de l'animal) et si sa substance est rigide (relativement au poids de l'animal), alors elle invite au soutien. Elle constitue une surface de soutien, et nous l'appelons un substrat, un sol ou un parquet. On peut se tenir debout sur elle, elle permet aux quadrupèdes et aux bipèdes d'adopter une posture verticale. On peut donc marcher et courir sur elle.⁸²

Le spectateur investira *L'un sur l'autre* s'il y trouve une « invitation » émanant de l'organisation des surfaces autant que de la qualité de la construction; c'est une question de confiance. Sous le pied, aucune vibration ni affaissement, même minime; les éléments structuraux dissimulés sous les contreplaqués ont été judicieusement placés et fixés. Dans tout assemblage architectural ce sont justement les composantes structurelles, invisibles, les plus importantes (figure 2.8). Elles doivent être calculées méthodiquement (nombre, espacement, section, etc.) sans quoi l'intégrité physique des utilisateurs pourrait être mise en péril. L'élément « flottant » de l'œuvre, le plus élevé, m'apparaît plutôt audacieux à cet égard. Il n'y a aucune colonne pour en supporter le poids, incluant celui des personnes marchant ou courant dessus. Toute la charge est transmise aux murs latéraux. Un système d'ancrage de la structure doit alors être pensé, calculé, installé. La notion d'ouvrage d'art prend une tout autre dimension ici. Pour la plupart de ses installations, l'artiste porte le chapeau de

⁸² James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 211-212.

l'ingénieur et de l'architecte, et les responsabilités inhérentes. Mais dans le cas de *L'un sur l'autre*, la nature particulière de l'ouvrage a demandé l'apport d'un ingénieur pour le calcul des éléments structuraux, exceptionnellement en acier, de l'élément flottant. L'ingénieur a aussi accompagné l'équipe de réalisation tout au long des travaux.



Figure 2.8 : *L'un sur l'autre* (détails de la structure), Galerie Parisian Laundry, Montréal, 2013, crédit photo Guy L'Heureux

On constate que chez David rien n'est fait négligemment. Dans une séquence chronologique, le soin apporté à la construction se manifeste d'abord dans le déploiement de la structure, pour des raisons de sécurité bien évidemment, mais également par souci de précision pour éliminer toute distorsion visuelle. Les surfaces voulues horizontales sont parfaitement horizontales. Il n'y a pas de petite pente incertaine ici. Les plans verticaux, même s'il y en a peu, sont bien droits. Le plan

convexe dégage une certaine autorité par sa symétrie et la régularité de sa courbure qui sont tributaires de l'ossature qui le soutient. Celle-ci doit donc être érigée avec rigueur et minutie. Devant l'ampleur de la tâche, David aura parfois recours à un ou plusieurs assistants dans la réalisation de ses projets (figure 2.9). Il faut toutefois se garder d'y voir une similarité trop immédiate avec la définition du *reskilling* de Roberts. Ici, l'artiste ne se pose pas uniquement en créateur-concepteur-superviseur puisqu'il participe activement à la construction. Il en est même l'ouvrier principal, et l'apport de ses assistants ne se limite pas à la main-d'œuvre. Pendant la construction, nombre d'échanges de points de vue permettent à l'artiste de tester l'œuvre sous différents regards. David étant lui-même plutôt de grande taille, la contribution d'assistants de plus petite taille généralise l'œuvre dont le fonctionnement repose sur une relation entre l'objet et un sujet percevant.



Figure 2.9 : *L'un sur l'autre* (détails de réalisation), Galerie Parisian Laundry, Montréal, 2013 (crédit photo Guy L'Heureux)

Le soin se manifeste ensuite dans le recouvrement de la structure avec des contreplaqués. Cette surface fait contact avec le spectateur et se doit d'être invitante. D'abord elle est lisse, sans trou ni aspérité, et les contreplaqués sont joints avec une précision inouïe pour en assurer la continuité. Même la surface convexe ne présente aucun interstice en dépit du fait qu'elle requière la découpe et l'assemblage de contreplaqués rectangulaires. L'équipe de réalisation a fait preuve d'une grande dextérité pour y arriver, et surtout mesuré maintes fois avant de couper. Avec la même minutie la continuité de la surface est assurée à la jonction des murs, colonnes ou autres éléments de la bâtisse (tuyaux, conduits de ventilation, *etc.*). S'en dégage une impression d'unité d'ensemble et de solidité; l'œuvre fait littéralement corps avec l'architecture existante.

Les œuvres de David posent un défi à notre *habitus* de spectateur, déstabilisent en brisant une certaine forme d'anesthésie phénoménologique. Les dispositifs mis en place par l'artiste agissent sur le corps et l'incite à faire quelque chose, peu importe quoi, dans un environnement propice. Jamais le spectateur se sent menacé : l'œuvre vise à lui faire poser une action et non l'inquiéter. L'efficacité de l'œuvre, qui devient jeu, en dépend. Le travail de grande précision de l'artiste et de ses acolytes contribue à rendre le dispositif fonctionnel et invitant.

2.5 Une autre définition de la requalification

Le travail des artistes Marie-Claude Bouthillier, Alexandre David et Stéphane La Rue ne peut être associé à une mouvance dite de requalification comprise comme le retour d'un savoir-faire artisanal dans l'art (définition de Babin) ou comme un projet politique dont résulte la délégation des tâches manuelles à de « petites mains » ouvrières par l'artiste (définition de Roberts). Malgré une certaine forme de dématérialisation de l'objet d'art entamée au début des années soixante (l'art conceptuel, la performance, l'art relationnel et autres pratiques furtives n'en sont que

quelques manifestations), il est factuellement erroné d'annoncer la disparition du *faire* dans l'art en réduisant l'œuvre à l'idée pure et ce l'est encore davantage d'en imputer la responsabilité à Marcel Duchamp. Duchamp, de son propre aveu, était lui-même un *artisan* et les « prodigieux efforts » qu'il consacra à ce qui fut discutablement son plus important projet, le *Grand Verre*, témoignent de l'importance qu'il accordait à la matérialisation de ses idées et du soin qu'il prodiguait à son travail.

Le travail et le soin investis dans l'objet d'art et dont résulte une forme de qualité, définie comme la satisfaction relative à l'expérience vécue en présence de l'objet, constitue un rempart humain au progrès technologique et caractérise le projet moderniste entamé dans l'art il y a plus de deux cent ans, selon l'artiste californien Robert Irwin (1928 –) :

*the whole modernist project [...has...] been a long, arcing dissent from the dominant abstract systematization, the technological quantification that has so characterized the rest of human experience during the past two centuries. Technology is wonderful, the improvements it has brought are fantastic. But the modernist trajectory over the past two hundred years has been about everything that progress has been leaving out. Quality as opposed to quantity. Quality, which can only be experienced by each unique individual, phenomenologically, across the passage of lived time.*⁸³

Le travail des artistes Bouthillier, David et La Rue s'inscrit dans le cadre de ce projet et leur engagement dans le métier (au sens heideggerrien du terme et en filiation du travail artisanal de Marcel Duchamp) se démarque des pratiques dites immatérielles ou ayant recours à la *general social technique* en vogue depuis plusieurs années sur la scène des arts visuels.

⁸³ Lawrence Weschler, *Seeing is forgetting the name of the thing one sees*, Los Angeles, University of California Press, 2008, p. 258.

En résumé, l'intervention décisive de la main de l'artiste dans la fabrication de l'artéfact, l'importance accordée à la qualité phénoménologique de l'ouvrage plutôt qu'à la recherche d'un effet spectaculaire et l'indifférence à la *general social technique* sont des caractéristiques permettant d'associer le travail des trois artistes à une « requalification » dans l'art contemporain se distinguant des définitions de Babin et de Roberts sus-mentionnées.

Au chapitre suivant, je montrerai comment les œuvres *Conversation* et *Dans le ventre de la baleine* de Marie-Claude Bouthillier, *Bottomless* de Stéphane La Rue et *Une place idéale* d'Alexandre David agissent sur le spectateur et convoquent son apport rétroactif permettant de concrétiser le *nexus* de l'art.

CHAPITRE III

CONVOQUER L'ACTION

« Surface : *n.f.* Partie extérieure d'un corps, qui le limite en tous sens; Face apparente, visible. »⁸⁴

La surface de l'œuvre, cette « peau » marquée de l'empreinte de l'artisan, est le lieu de la rencontre physique avec le spectateur, mais à un autre niveau le lieu d'un échange⁸⁵ entre personnes. On en a eu un exemple au premier chapitre avec une tasse en poterie devenant le lieu d'un toucher symbolique. Cet objet est symptôme d'agentivité en ce qu'il donne à voir le travail de l'artisan avec la matière, et cause d'agentivité en ce qu'il fascine et invite à le prendre. La fascination est le mode primordial d'agentivité des œuvres d'art, ainsi que le prétendait Alfred Gell⁸⁶, mais les œuvres qui agissent invitent à ce qu'on les « prenne » également, à leur manière, pour participer à une relation active avec elles, selon le *nexus* de l'art que j'ai présenté à la section 1.1.2 :

$$[[\text{Artiste-A}] \rightarrow \text{Indice-A}] \rightarrow [\text{Récepteur-P} \rightarrow [\text{Indice-P}]]$$

⁸⁴ Paul Robert, *Le petit Robert 1 - Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1987, p. 1895.

⁸⁵ En référence à la théorie anthropologique de Gell. Voir l'introduction.

⁸⁶ Voir la section 1.1.3.

Des œuvres de Bouthillier, David et La Rue sont le sujet de ce chapitre en tant qu'objets relationnels caractérisés par des surfaces projetées dans l'espace du spectateur pour venir à sa rencontre, échanger avec lui, l'envelopper, le tromper, le dépayser... Je les définis comme *surfaces agissantes* parce qu'elles convoquent l'action.

3.1 *Conversation* (ou prendre place dans le dispositif)

L'art religieux public, on pense entre autres aux monuments (par exemple les statues et croix de chemin), souffre d'un manque d'attention au Québec⁸⁷. Ce patrimoine, érigé pour la plupart entre 1850 et 1950, semble ainsi voué à disparaître du paysage québécois. La statue de la Vierge autrefois située dans la cour du couvent des Sœurs de la charité de Carleton-sur-Mer, et maintenant localisée sur un terrain situé à proximité du campus de Carleton-sur-Mer du CEGEP de la Gaspésie et des Îles, fait partie de cette espèce en voie d'extinction.

Le projet *Conversation* réalisé à Carleton-sur-Mer à l'été 2013 par Marie-Claude Bouthillier consiste en une intervention sur un groupe constitué d'une statue de la Vierge placée dans une alcôve de pierres devant laquelle se trouve une statue représentant Bernadette Soubirous (figure 3.1) à qui la Vierge était apparue dix fois en 1858 dans la grotte de Massabielle à Lourdes en France. Comme le souligne le site

⁸⁷ Dans son rapport 2014-2015, le Conseil du patrimoine religieux du Québec annonce que sur un budget de 10M\$, un montant de 19 751\$ a été consacré à la restauration du Calvaire de Sainte-Emmélie situé dans le cimetière de la municipalité du même nom. Il s'agit du seul projet consacré à la restauration d'un monument public pour lequel un budget a été octroyé dans cette année financière. Rapport consulté en ligne au <http://www.patrimoine-religieux.qc.ca/fr/publications> le 11 avril 2016.



Figure 3.1

Marie-Claude Bouthillier (1960 -)
Conversation (vue d'installation), photo Pierre Lalande
 2013

Grotte : pierre calcaire tirée de la carrière de Nouvelle (1954); Statuaire : granit ? (ca. 1867); Coquillages : porcelaine; Aménagement paysager (herbes, rosiers, églantier, tagètes, gypsophiles, alchémilles, astibes).

croire.com, « les apparitions de Lourdes sont particulièrement intéressantes car elles interviennent quatre ans après la définition de l'Immaculée Conception par le pape Pie IX en 1854. »⁸⁸ On se doit de louer l'à-propos des apparitions de la Vierge, annonciatrices du retour du Christ car c'est par Elle qu'Il était venu la première fois. Elles surent créer un élan de ferveur religieuse parmi les Chrétiens du monde entier et en plusieurs endroits du globe furent érigés des hommages à Marie.

La statue de Carleton-sur-Mer inauguré en 1867 se présente comme une rencontre entre la petite paysanne et la Vierge elle-même. Bouthillier s'est donnée comme tâche de raviver le site en enlevant d'abord les mauvaises herbes puis en plantant différentes variétés de plantes. Elle dispersa ensuite aux pieds des deux statues des centaines de petites porcelaines blanches moulées par son père à l'aide d'un coquillage, laissant la trace des deux parties du « moule » sur chacune de leurs faces (figure 3.2) : d'un côté l'empreinte des lignes de la main de Monsieur Bouthillier, et de l'autre l'empreinte des lignes de croissance du coquillage. Les porcelaines deviennent ainsi comme chargées d'une double présence symbolique : le père d'abord, et ensuite la mer, celle dont on dit qu'elle est la dynamique de la vie car tout en sort et tout y retourne, lieu des naissances, des transformations et des renaissances. C'est portée par une conque, « accouchée » par la mer, qu'apparaît la Vénus de Botticelli. Le symbolisme de la mer est ainsi noué à celui de la mère, et dans ce cas-ci à Marie, mère des Chrétiens par qui tout a commencé. Les porcelaines portent les traces de la rencontre entre un père terrestre et une mère céleste.

⁸⁸ <http://www.croire.com/Definitions/Mots-de-la-foi/Apparition/Faut-il-croire-aux-apparitions-de-Lourdes>, Consulté le 12 avril 2016.



Figure 3.2 : *Conversation* (détail des coquillages) : porcelaine, 2013, photo : Nancy Cormier

La présence symbolique que l’empreinte évoque est toutefois trompeuse, paradoxale, car elle « a beau nous toucher par l’adhérence dont elle procède, ce contact finit presque fatalement par se penser dans l’élément de la séparation, de la perte, de l’absence »⁸⁹. Effectivement le contact est à l’origine de l’empreinte, mais le retrait du moule est quant à lui nécessaire à son apparition. L’empreinte nous touche et nous échappe donc à la fois, source, selon Didi-Huberman, d’un *double malaise* : « d’abord en ce qu’elle forme un *malaise dans la représentation* : une « ressemblance-symptôme », [puis] en ce qu’elle forme un *malaise dans l’histoire* : un « symptôme-temps ». »⁹⁰ Une ressemblance-symptôme, l’empreinte donne à voir le contact qui lui a donné forme et révèle du même coup l’absence de ce contact, la présence qui n’est plus, c’est-à-dire le symptôme-temps. À la fois présence et absence, on a du mal à la saisir.

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 309.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 310.

Les porcelaines marquées d'une double empreinte sont symptômes et vestiges d'une rencontre dont elles portent l'ambiguïté de la proximité et de l'éloignement; ce *trouble* qui les enveloppe d'une aura. Déposées aux pieds des statues on y voit une forme de rituel païen : des objets chargés de sens et d'âme sont offerts à une divinité bienveillante. La figure 3.3 montre le pied de la statue de la Vierge, deux ans après la réalisation du projet. Dans une forme d'animisme, des spectateurs ont à leur tour participé au rituel, déposant des pierres identifiées au nom de personnes dans une volonté, on le suppose, que la Sainte-Vierge leur apporte protection. L'intervention de Bouthillier a matérialisé une rencontre entre le païen et le religieux, le terrestre et le céleste, le présent et le passé.



Figure 3.3 : *Conversation* en 2015 (détail), photographe inconnu

Conversation constitue une image historique⁹¹ où cohabitent des univers et des temporalités éloignés, et en même temps, et de plusieurs façons, une œuvre agissante. Un de ces modes d'agentivité, on vient de le voir, se concrétise dans l'offrande. Des fervents s'approprièrent l'œuvre d'une autre manière, un peu plus littérale, en succombant à la tentation de rapporter des petites reliques à la maison, comme des touristes à la plage en quête du plus beau coquillage. Par un curieux retournement de situation, l'offrande à la Vierge devint une *offrande conviviale* au spectateur, une œuvre « disponible », pour réutiliser l'expression de Nicolas Bourriaud au sujet des *candy pieces* de Gonzalez-Torres : « l'artiste incite le "regardeur" à prendre place dans un dispositif, à le faire vivre, à compléter le travail et à participer à l'élaboration de son sens. »⁹² Le réveil de l'œuvre pour ainsi dire, son Maintenant, est ici le moment où le spectateur prend place dans le dispositif pour matérialiser la rencontre initiée par l'artiste.

3.2 Combler le vide

3.2.1 Surfaces en relief

Le projet pictural de Stéphane La Rue déconfiné l'image planaire, la développe et la prolonge dans le champ de la sculpture. Le support au pigment y acquiert autant d'importance que le pigment lui-même. Il participe à la « forme » de l'œuvre, à l'instar de la surface d'un bas-relief. Dans nombre de ses séries, sur toile (figure 3.4), papier (figure 3.5) ou bois (figure 3.6), la surface de l'œuvre se présente comme une extension du mur sur lequel elle est posée et s'insinue dans l'environnement du spectateur pour venir à sa rencontre en sollicitant le contact.

⁹¹ Au sens benjaminien. Voir l'introduction.

⁹² Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 60-61.



Figure 3.4

Stéphane La Rue (1968 -)

Sens dessus dessous, #1

2007

Poudre de graphite sur coton

183 x 183 cm

Présenté lors de l'exposition « Retracer la peinture » à la Galerie de l'UQAM du 22 février au 29 mars 2008. Photo Guy L'Heureux.

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec



Figure 3.5

Stéphane La Rue (1968 -)

Sans titre et Mouvement, no.4, Futur antérieur (vue d'installation)

2010-2011

Ensemble de 35 aquarelles sur papier Strathmore Cold Press. Présenté lors de *La Triennale québécoise 2011* au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 octobre 2011 au 3 janvier 2012.

Dimensions variées



Figure 3.6

Stéphane La Rue (1968 -)

Bottomless

2013

Teinture sur contre-plaqué de cerisier russe

193 x 193 cm hors tout

Collection particulière

La série des contreplaqués, exemple récent d'une production de surfaces en relief, a été présentée pour la première fois en 2014 à la galerie Trépanier-Baer de Calgary lors de l'exposition intitulée *New Works*. L'œuvre intitulée *Bottomless* (figure 3.6) faisait partie du corpus alors présenté. J'en propose une lecture ayant comme appui théorique le modèle de l'expérience esthétique développé par Riegl alors qu'il était professeur d'histoire de l'art à l'Université de Vienne à la fin du dix-neuvième siècle.

3.2.2 Aloïs Riegl et le regard haptique

Le modèle de Riegl est basé sur la triade *vision rapprochée* / *vision normale* / *vision éloignée*, de laquelle dépend la relation du spectateur à la surface agissante de l'œuvre. Il est important de souligner d'emblée que si la vue est au cœur de l'approche rieglienne, celle-ci est incomplète sans le toucher, seul sens capable d'appréhender la tridimensionnalité de l'œuvre :

Toutes les choses de la nature ont une forme, c'est-à-dire qu'elles s'étendent suivant les trois dimensions : hauteur, largeur et profondeur. *Seul le toucher* nous permet cependant de nous assurer directement de cet état de fait. Par contre celui des cinq sens qui sert à l'homme pour recevoir les impressions que lui donnent les choses extérieures – la vue – est plutôt propre à nous induire en erreur sur les trois dimensions de ce que nous voyons. Car notre œil n'est pas en mesure de pénétrer les corps et n'en voit donc toujours qu'un côté qui se présente à lui comme une surface à deux dimensions. Ce n'est que lorsque nous avons recours aux expériences du toucher que nous complétons *en esprit* la surface à deux dimensions perçue par les yeux pour en faire une forme à trois dimensions.⁹³

Cet extrait tiré de l'ouvrage *Historische Grammatik der bildende Künste* m'a été révélé par la lecture du livre d'Herman Parret intitulé *La main et la matière – Jalons*

⁹³ Aloïs Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste* (trad. fr. Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde, Présentation Otto Pächt, Paris, Klincksieck, 1978, p. 121.

*d'une haptologie de l'œuvre d'art*⁹⁴, ouvrage questionnant le rôle et le statut de la main et de la matière dans l'histoire de l'esthétique. Le chapitre consacré à la conceptualisation de l'expérience esthétique, selon le *formalisme tactique* développé par Riegl, s'avère particulièrement intéressant pour la présente recherche qui vise à mieux comprendre et situer une requalification en art contemporain à l'intérieur d'un paradigme anthropologique où l'objet d'art tire sa « valeur » de sa capacité à agir sur les individus et créer des liens sociaux.

Pour Riegl, l'œuvre d'art est un volume, une *forme*, dont on prend d'abord connaissance, dans sa globalité, par l'œil. Mais la vraie rencontre se produit dans la proximité du corps avec l'objet qui se réduit alors à une surface bidimensionnelle, dans un *espace haptique* où « le regard tâtonne et palpe, le regard caresse et, en caressant, il crée clarté, harmonie, beauté. »⁹⁵ Ainsi peut-on résumer les fondements de l'esthétique rieglienne dont, d'après Parret, on tire deux enseignements :

1. [...] une forme, pour être une vraie forme, est tridimensionnelle, et ainsi la perception de « formes » ne peut être que *tactile*;
2. [...] Les expériences du toucher sont « rappelées à la mémoire », et c'est par conséquent le « souvenir des expériences du toucher », le trésor mental des souvenirs pourrait-on dire, qui nous permet de corriger les inexactitudes et les erreurs d'évaluation de la vision, c'est-à-dire son incapacité de projeter la forme.⁹⁶

Des enseignements de Riegl se dégagent trois corollaires. D'abord, une vraie forme artistique ne peut être réduite à un plan bidimensionnel, une image. Ensuite, le sens du toucher est essentiel pour l'apprécier car le sens de la vue est incapable de projeter correctement la troisième dimension. Finalement, l'utilisation des mains n'est pas

⁹⁴ Herman Parret, *La main et la matière – Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann Éditeurs, 2018.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁹⁶ Parret, *op. cit.*, p. 335.

effectivement requise pour saisir la forme puisque nos souvenirs d'expériences tactiles nous permettent de pallier les lacunes de la vue. Il devient alors possible de *toucher des yeux*, comme le suggère l'historienne de l'art et sémioticienne Jocelyne Lupien : «[c]'est par relation intermodale que l'œil transmet ce qu'il perçoit aux diverses mémoires sensorielles où sont stockées toutes nos expériences sensorimotrices et affectives du monde »⁹⁷. Cette relation intermodale nous permet de mieux comprendre l'extrait de *Historische Grammatik...*, cité plus haut, qui laisse planer un certain doute sur la fiabilité absolue de l'œil. Il importe de préciser que Riegl n'évoque pas de structure hiérarchique des sens, mais plutôt une forme de complémentarité entre eux. La vue et le toucher contribuent en symbiose à l'appréciation esthétique de l'œuvre selon des modes qui leur sont propres, en fonction notamment de la distance séparant le spectateur et l'œuvre. Ce concept de *regard haptique*⁹⁸ est absolument essentiel à la compréhension de l'esthétique de Riegl.

En partant de l'axe bipolaire *vision rapprochée/vision éloignée (Nachbild/Fernbild)* proposé en 1893 par le philosophe-sculpteur Adolf Hildebrand (1847 – 1921), Riegl a introduit un troisième point de vue, appelé un peu platement « vision normale », sorte de position de confort située entre les extrêmes d'éloignement et de rapprochement où vue et toucher (regard optique et regard haptique) trouvent leur équilibre. C'est néanmoins aux extrémités du spectre que Riegl dégage deux visions antinomiques de la surface.

⁹⁷ Jocelyne Lupien, « Le grand déverrouillage sensoriel par l'art », in ST-GELAIS, Thérèse (sous la direction de), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 13 janvier au 18 février 2012, Montréal, Université du Québec à Montréal, Éditions du remue-ménage 2012, p. 106.

⁹⁸ Précisons qu'il ne s'agit pas d'un concept novateur puisqu'on retrouve des références au *regard qui touche* dans la religion hindoue avec le *darshan*, lorsqu'une divinité échange un regard avec une créature inférieure (l'adorateur) qui le lui retourne, créant un lien physique entre eux. Voir Gell, *op. cit.*, p. 116-117.

La vision éloignée est caractérisée par l'illusion de la planéité de l'œuvre et sa réduction à une image, l'« insuffisance de l'appareil optique humain »⁹⁹ n'étant pas en mesure, à distance, d'en saisir la tridimensionnalité. De plus, la présence matérielle-même de l'œuvre, confirmée par le toucher, peut être mise en doute. La surface alors perçue est dite *subjective* et la forme qui en résulte est une *forme d'effet*. À l'opposé la surface perçue en vision rapprochée (également réduite à un plan bidimensionnel par l'effet de proximité) est appelée *surface objective* car présence tangible et indiscutable. En résulte une *forme d'existence*. C'est en réduisant « la couche d'air entre l'œil et l'objet », pour utiliser l'expression de Riegl, qu'instinctivement l'être humain cherche à se rassurer. La proximité et le toucher lui procurent effectivement un sentiment de sécurité affective contrairement à la vue génératrice d'illusions :

le toucher rassure parce qu'il ferme et bouche l'espace, alors que la vision ouvre l'espace et par là inquiète. La vision donne un certain sentiment d'insécurité, ce qui n'est pas du tout le cas de l'expérience haptique où l'impression du libre espace est détruite.¹⁰⁰

Dans la section suivante nous nous « rapprocherons » de *Bottomless* de Stéphane La Rue, en tentant de faire passer notre regard du statut *optique* au statut *haptique* afin de mieux comprendre en quoi la surface de l'œuvre agit sur le spectateur.

3.2.3 *Bottomless*

Bottomless (figure 3.6) est un polyptique constitué de pièces en bois disposées en quadrants comme les carreaux d'une fenêtre séparés par un croisillon. L'assemblage mesure approximativement 193 x 193 x 8 cm et impose une certaine distance à l'observateur qui souhaite en avoir une vue globale. Chacune des pièces se présente

⁹⁹ Riegl, *op. cit.*

¹⁰⁰ Parret, *op. cit.*, p. 355.

comme un rectangle dont on aurait amputé deux des quatre coins. Deux d'entre eux sont partiellement teints en blanc. Il s'agit du seul ajout de couleur dans l'œuvre, mais une couleur translucide qui laisse voir, de plus en plus nettement à mesure qu'on s'approche, les motifs créés par les cernes de croissance de l'arbre (la figure du bois). Leur orientation horizontale diffère de l'orientation verticale de motifs similaires dans les deux rectangles non teints. De façon subtile, le regard est dirigé d'un rectangle à l'autre dans un mouvement circulaire. Un balayage en croisé s'opérera plutôt lorsque le regard choisira d'associer les rectangles de même couleur, en alternance : blanc à blanc puis naturel à naturel, en répétant.

Révélee, entre autres, par les ombres projetées sur le mur, la troisième dimension ne demeure pas secrète très longtemps. Toutes les tranches des panneaux sont coupées à 45 degrés mais seulement quelques-unes sont visibles pour l'observateur placé devant l'œuvre. Un effet d'éclairage en assombrit certaines ce qui accentue le relief qui oriente le regard. Le panneau situé dans le coin inférieur droit de l'assemblage propose une vue isométrique à partir d'un point décalé sur la droite, plus bas que l'assemblage. Le panneau situé juste au-dessus propose quant à lui un point de vue isométrique opposé. Les deux panneaux de gauche n'ont qu'une tranche visible et évoquent la perspective linéaire avec point de fuite, différente d'un panneau à l'autre. Ainsi *Bottomless* impose au spectateur quatre points de vue incohérents, l'incitant à se déplacer pour trouver un endroit d'où son œil pourrait unifier visuellement l'ensemble, en vain.

Les yeux autant que le corps sont entraînés dans un perpétuel déplacement, une *unfinished business* qui paradoxalement unit, donc rapproche, l'œuvre et le spectateur. Ainsi le prétend Gell, sur la base d'une analyse de motifs complexes que l'on retrouve par exemple sur les tapis orientaux ou les entrelacs celtes :

*Anthropologists have long recognized that social relationships, to endure over time, have to be found on 'unfinished business'. The essence of exchange, as a binding social force, is the delay, or lag, between transactions which, if the exchange relation is to endure, should never result in perfect reciprocation, but always in some renewed, residual, imbalance. So it is with patterns; they slow perception down, or even halt it, so that the decorated object is never fully possessed at all, but is always in the process of becoming possessed. This, I argue, sets up a biographical relation – an unfinished exchange – between the decorated index and the recipient.*¹⁰¹

Le sentiment d'incompréhension ou d'inachèvement engage le spectateur, l'invite à s'impliquer dans l'œuvre (physiquement ou intellectuellement) pour compléter le travail. La relation qui s'établit alors entre l'œuvre et le regardeur s'inscrit dans la durée, les « ressources » de l'œuvre n'étant jamais tout à fait épuisées.

Les deux rectangles blancs sont ceintrés sur deux ou trois arêtes par une lisière de bois naturel située dans le même plan et qui prend l'allure d'un cadre. La surface blanche nous paraît plus proche que son « cadre », plus sombre. En même temps, mais créant un effet opposé, les cadres semblent prolonger les tranches biseautées, donc une sorte de projection vers l'avant, en saillie devant les surfaces blanches. Dans notre conception toute renaissante du tableau, le cadre se présente comme une fenêtre qui s'ouvre sur quelque chose. Les cadres des deux panneaux blancs de *Bottomless* agissent de cette façon : ils attirent notre regard dans l'ouverture, à la recherche de l'image dans la fenêtre. On peut aussi y voir une boîte ouverte, la frange en bois naturel en constituerait le rabat ouvert. À l'opposé, les panneaux non teints évoquent des boîtes fermées. Se crée alors un jeu d'alternance de profondeur de champ d'un panneau à l'autre. Il s'agit bien sûr d'une forme de trompe-l'œil; toutes les surfaces parallèles au mur sont situées dans un seul et même plan.

¹⁰¹ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 80-81.

La teinture blanche suggère encore un voile placé devant la surface, ce qui ajoute à l'incertitude relative à la profondeur réelle de l'espace. L'effet y est similaire à celui des tissus blancs utilisés par Robert Irwin dans plusieurs de ses installations à partir de 1970. Ces voiles translucides suspendus dans une pièce, comme par exemple l'installation *Scrim veil—Black rectangle—Natural light* au Whitney en 1977 et reprise en 2013, visent à déstabiliser notre perception de l'espace, des dispositifs de dé-focalisation¹⁰³ comme les appelle Irwin. Ils agissent comme des trompe-l'œil déroutant le regard qui hésite entre se poser sur le voile lui-même, écran support d'une image projetée, ou sur l'action derrière le voile qui agit alors comme un dispositif de distorsion de la vue, un « bruit » visuel créant un obstacle (physique et psychologique) entre le spectateur et le monde qui existe de l'autre côté. L'œuvre résiste au regard, dicte le pas. Car pour *Bottomless*, comme pour les voiles de Irwin, la seule stratégie efficace pour lever le doute consiste à se rapprocher de la surface pour éliminer la profondeur de champ, la « couche d'air », et permettre à l'œil de retrouver son focus. À proximité de l'œuvre disparaissent les trompe-l'œil. L'objet d'art perd son pouvoir d'illusion et devient plutôt présence sensible. Le contact devient matériel alors que l'œil tâte et caresse la surface.

Le contreplaqué est un matériau de bois composite sous forme d'une grande surface plane obtenue en « déroulant » l'arbre, c'est-à-dire en coupant une fine tranche de 1-3 millimètres tout au plus à sa surface alors que le tronc tourne sur lui-même; comme un taille-crayon. Les tranches, appelées plis, sont ensuite collées les unes sur les autres en pivotant le sens du grain du bois de 90° d'une couche à l'autre pour conférer de meilleures propriétés mécaniques au matériau. La tranche d'un contreplaqué laisse voir son procédé de fabrication car elle montre l'empilade des couches de bois comme une alternance de textures (lisse – poreuse) et de couleurs (clair – foncé)

¹⁰³ « *de-focusing* », Lawrence Weschler, *op. cit.*, p. 156.

(figure 3.7). La Rue a superposé plusieurs contreplaqués jusqu'à obtenir l'épaisseur de panneaux désirée pour ensuite, à la manière d'un sculpteur de bas-relief, retirer de la matière pour dégager la forme.



Figure 3.7 : Bottomless (détail)

La présence chaleureuse et organique du bois et la surface soigneusement poncée des panneaux faisant saillie sur le mur, entièrement lisse et douce comme la peau, attirent

fortement l'appétence de la main. À l'ère de la dé-matérialisation de nos rapports sociaux-affectifs où la vie-épiderme a largement fait place à la vie-écran¹⁰⁴, *Bottomless* sollicite la caresse pour offrir une *sécurité affective* malgré l'interdit qui pèse sur ce désir : « l'interdit de toucher, le plus puissant en Occident, nous est inculqué dès l'enfance. Toucher est source de plaisir et le plaisir tactile est suspect, car lorsque nous touchons nous sommes simultanément touchés par l'objet ou l'être que nous palpons. »¹⁰⁵ Au frein culturel, s'ajoute le statut de l'œuvre d'art devant laquelle on s'imposera une certaine réserve, même en privé. Sa force d'attraction est ainsi confrontée à des obstacles qui compliquent, sinon interdisent, la substitution de la main à l'œil.

3.2.4 Le paradigme égyptien

Pour Riegl, l'histoire de l'art peut être périodisée selon un jeu de tensions successives entre la *tacticalité* de la surface objective et la *visibilité* de la surface subjective, ou si on veut conceptualiser davantage, entre la *forme* et l'*image*. Malgré des périodes où ces deux polarités concurrentes coexistent dans une certaine harmonie, et d'autres où l'une ou l'autre s'accapare la position dominante, « [t]oute l'histoire de l'art, de l'Antiquité égyptienne jusqu'aux Temps Modernes, est [pour Riegl] un passage de la position tactiliste à la position visibiliste »¹⁰⁶. C'est donc avec l'art égyptien, et plus particulièrement avec le bas-relief, que nous est permise l'expérience haptique optimale, un art « conçu pour être vu de près [...] pour faire ressortir l'essentiel des choses sur une surface objective, tactile, sans aucune projection subjective ou illusoire »¹⁰⁷ :

¹⁰⁴ Voir Jérôme Glad et Céline Girard, « Réinventer l'espace public pour contrer l'étalement social », *Le Devoir*, 17 juillet 2019, p. A7.

¹⁰⁵ Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁶ Parret, *op. cit.*, p. 339.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 362.

Proximité de l'objet, absence de profondeur et hypostase de la matérialité, voici des conditions essentielles de l'*expérience haptique* : non pas le monde chaotique, fugace et dysphorique de la vision à distance mais la certitude de la matière palpable, l'euphorie de la « vérité » entre les doigts.¹⁰⁸

Gilles Deleuze (1925 – 1995), dans une interprétation moderne de l'opposition entre tacticalité et visibilité proposée par Hildebrand et théorisée par Riegl, met en rapport *Figure* et *figuration* par une analyse de la peinture de Francis Bacon (1909 – 1992)¹⁰⁹, son contemporain, mais néanmoins un « égyptien par excellence ». Les conclusions qu'il dégage témoignent d'un parti pris à l'égard du paradigme égyptien et de l'expérience haptique. La *Figure* est chair, donc présence matérielle, et la *figuration* est une narration, donc illusoire.

À la fois moderne et égyptien, Stéphane La Rue parcourt avec *Bottomless* l'étendue de l'histoire de l'art rieglienne à contre-courant. D'un point de vue distant où dominant les illusions et l'incertitude du regard, l'œuvre nous convoque à sa surface suivant une trajectoire dialectique regard optique – regard haptique pour offrir le réconfort de sa chair. Comme les bas-reliefs égyptiens, l'œuvre « ordonne [à l'œil] une fonction tactile, ou plutôt *haptique* »¹¹⁰ et entraîne le spectateur en ce sens.

3.3 Saisir l'offre

3.3.1 Lieux à inventer

Depuis 2002 avec *Sans titre* (figure 3.8) présenté lors de l'évènement *La demeure à Optica*, Alexandre David investit l'espace public de surfaces en contreplaqué. Il s'agissait d'une première pour David d'avoir créé une œuvre « ouverte » mise

¹⁰⁸ Parret, *op. cit.*, p. 363.

¹⁰⁹ Voir Gilles Deleuze, *op. cit.*

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 115.

entièrement à la disposition des passants qui déterminaient l'usage qu'ils en jugeaient propice à toute heure de la journée :

des gens ont perçu et vécu cette structure architecturale comme un espace à habiter, c'est-à-dire comme ne relevant pas uniquement d'un ensemble d'éléments construits, mais d'un ensemble de relations humaines et sociales. Des passants, des sans-abri, des travailleurs du quartier, se sont approprié l'objet. Ils l'ont utilisé pour des rendez-vous, des pique-niques, comme un endroit pour se reposer ou flâner, voire un abri provisoire pour dormir. Cette appropriation ne tient pas au fait que la construction représente une demeure, mais à un usage du lieu qui transforme l'objet en espace habitable.¹¹¹



Figure 3.8 : *Sans titre*, Optica, Montréal, 2002 (photographe inconnu)¹¹²

¹¹¹ Marie Fraser. *La demeure*, Montréal, Optica, 2008, p. 18.

¹¹² Les photos des œuvres d'Alexandre David portant la notice « photographe inconnu » ont été reproduites de *Alexandre David*, Longueuil, Expression – Plein sud édition, 2017.

Sans titre déployait ainsi son potentiel d'usage d'un lieu, défini par Marc Augé¹¹³ comme un espace (étendue mesurable donc réelle) identitaire, relationnel ou historique, une expérience anthropologique, ouvert à l'action des spectateurs-usagers qu'il sollicite.

Sans titre constitue une œuvre marquante dans le corpus de David car c'est à partir d'elle qu'il engage le spectateur, lui cédant ainsi partiellement le « contrôle » auparavant réservé à l'artiste, ainsi que le note Katrie Chagnon :

[a]ussi les spectateurs-usagers des installations de David sont-ils appelés à prendre conscience de leur corps à la fois comme mesure primordiale des choses et comme agent d'actions contingentes, ni tout à fait libre, ni tout à fait déterminé par ce qui l'entoure. Au cours de la dernière décennie, l'artiste a d'ailleurs développé diverses stratégies afin d'engager plus directement l'agentivité corporelle des visiteurs et de céder, par le fait même, une partie du contrôle qu'il exerçait encore sur la réception de ses œuvres.¹¹⁴

Une de ces stratégies consiste à munir ses œuvres de roues et de poignées et de les concevoir de façon à ce qu'elles puissent être déplacées puis déployées à l'endroit choisi par l'utilisateur. La figure 3.9 montre deux de ces œuvres présentées chez Dare-Dare en 2007, à l'ombre du viaduc Van Horne, sur un terrain vague à l'ouest de la rue St-Laurent. Le déploiement et l'occupation des œuvres à cet endroit précis prend la forme d'une réappropriation d'un territoire hostile à la vie humaine.

¹¹³ Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux » dans *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 97-144.

¹¹⁴ Katrie Chagnon, « Alexandre David – Penser l'expérience entre perception et usage » dans *Alexandre David*, Longueuil, Expression – Plein sud édition, 2017. p. 59.



Figure 3.9 : *Faire des places*, Dare-Dare, Montréal, 2007 (photographe inconnu)

Les œuvres de Dare-Dare apparaissent :

pour nous rappeler que la société ne coïncide jamais parfaitement avec elle-même et que son développement laisse en arrière-plan nombre d'hypothèses non encore investies – des socialités ou des citoyennetés laissées en jachère, authentiquement disponibles, capables de susciter les expérimentations les plus ambitieuses.¹¹⁵

Faire des places appartient à l'interstice, une forme publique d'expression artistique définie par Pascal-Nicolas Le Strat comme un lieu où la vie humaine négligée par le projet urbanistique reprend ses droits, s'insinuant comme un intrus « dans le texte clair de la ville lisible et planifiée »¹¹⁶.

Les interstices de David font office d'espaces intérieurs autant qu'extérieurs. Alors qu'à l'extérieur ils proposent des alternatives à l'urbanisme conventionnel pour

¹¹⁵ Pascal-Nicolas Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes* 1 :31 (2008), p. 118.

¹¹⁶ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Tome 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 142.

l'occupation de la ville, à l'intérieur ils offrent une vision atypique des possibles de l'architecture, telle que l'installation *Over here* dans le centre d'artiste autogéré aceartinc. de Winnipeg (figure 3.10), qui devient selon l'occasion lieu social, récréatif, politique, artistique, ludique...



Figure 3.10 : *Over Here*, aceartinc., Winnipeg, 2009 (photographe inconnu)

L'œuvre est moins « ouverte » que ne l'était le *Sans titre* de 2002, par sa situation intérieure qui imposait des heures d'ouverture et de fermeture ainsi que la planification de certaines activités dans une plage horaire. Il n'en demeure pas moins que *Over Here* vient quand même réinventer l'utilisation de l'espace. Ce sont ses caractéristiques physiques et son déploiement dans l'espace qui perturbent le spectateur et l'entraînent, à son insu peut-être, dans le jeu de l'artiste qui cherche à lui faire prendre conscience des possibilités d'une architecture inorthodoxe qui, singulièrement, l'amène à réfléchir sur les possibilités de son propre corps. C'est dans ce même esprit que fut conçue et construite l'œuvre *Une place idéale* au Musée d'art contemporain des Laurentides (MAC LAU) à l'automne 2017.

3.3.2 *Une place idéale*

Dans la brochure annonçant la participation de David à la programmation 2017-2018 du MAC LAU avec son exposition intitulée *Une place idéale*¹¹⁷ (fig. 3.11), on peut lire :

Par les structures qu'il érige, Alexandre David force le visiteur à expérimenter l'espace d'une nouvelle façon en l'invitant à considérer les possibilités d'une architecture à l'intérieur d'une autre. Les constructions de David ne sont pas contemplatives, elles nous forcent à prendre position, à participer en les occupant.¹¹⁸

Deux fois plutôt qu'une, l'auteur(e) de ces lignes emploie le verbe « forcer » pour décrire l'effet des œuvres de David sur le visiteur. Comment l'œuvre peut-elle en effet forcer quelqu'un à faire quelque chose? Par quels mécanismes l'artiste parvient-il à faire entrer, sans préalable, le visiteur dans son jeu? En quoi consiste le jeu? C'est ce qu'on cherche à comprendre.

¹¹⁷ Alexandre David, *Une place idéale*, exposition présentée au Musée d'art contemporain des Laurentides (MAC LAU), du 14 septembre au 5 novembre 2017.

¹¹⁸ Musée d'art contemporain des Laurentides, « En attendant l'avenir », programmation 2017-2018, non paginée.



Figure 3.11

Alexandre David (1964 -)
Une place idéale, photo Lucien Lisabelle
MAC LAU, Saint-Jérôme, 2017
Bois, contreplaqué

Lorsqu'il ne flotte pas, notre corps repose sur une surface solide. On n'y échappe pas. Pour quelques instants peut-être, mais la gravité a tôt fait de nous rattraper. Les surfaces sur ou autour desquelles nous nous déplaçons définissent notre environnement. Une surface verticale (un mur) confine/limite notre mouvement à l'intérieur d'un périmètre donné. Une surface horizontale dure devient un plancher ou un siège, selon sa hauteur. Une surface inclinée incite au jeu, à l'escalade, bref, au mouvement. Les surfaces nous invitent à quelque chose. C'est du moins l'hypothèse de James Gibson : « [p]eut-être la composition et la disposition des surfaces *constituent*-elles ce à quoi elles invitent; dans ce cas, les percevoir, c'est percevoir ce à quoi elles invitent »¹¹⁹. La simple perception d'une surface suffit à révéler l'offre qu'elle nous fait, pour peu que nous prenions le temps de l'approcher avec un minimum d'éveil et de sensibilité, pour la saisir.

L'œuvre *Une place idéale* fait partie du projet *Trilogie électorale 2017 – 2019* pensé par le MAC LAU comme un questionnement sur les rôles esthétique et politique d'un musée d'art en tant qu'institution culturelle. L'installation de David pour les élections municipales de 2017 en constitue le premier volet. D'autres projets, par d'autres artistes, suivirent en 2018 et 2019 dans le contexte des élections provinciale et fédérale respectivement.

Contexte électoral ou non, *Une place idéale* évoque la participation à un espace social. Avec ses courbes, ses dénivellations et son espace clos, la plateforme de David appelle la prise de position. « Elle n'est pas juste un support, insiste Jonathan Demers¹²⁰, elle influence les comportements. On peut y monter ou pas, on peut la regarder comme un objet ou s'y introduire. Elle active le débat »¹²¹.

¹¹⁹ James J. Gibson, *op. cit.*, p. 211.

¹²⁰ Jonathan Demers est directeur général et chef de la conservation au MAC LAU.

¹²¹ Jérôme Delgado, « Quand l'art s'invite en campagne électorale. - Le Musée d'art contemporain des

Une œuvre qui appelle la prise de position, influence les comportements et qui active le débat. Peut-on en demander davantage? Il ne s'agit objectivement que d'une surface constituée de panneaux de contreplaqué posés sur une structure en bois. Rien de plus. Et rien de moins.

Les manifestations très concrètes de l'agentivité des œuvres de David sont le résultat combiné de la nature (matériau, texture, couleur, etc.) des surfaces qu'il utilise et de leur déploiement dans l'espace. C'est en regardant *Une place idéale* de près, et sur la base de la théorie des invites de Gibson, que nous serons mieux à même d'en comprendre les modes d'agentivité.

Le spectateur accède à l'œuvre par un petit espace d'environ un mètre sur deux qui agit comme une antichambre (un espace transitionnel) entre l'« extérieur » et l'œuvre. La surface de bois, comme un plancher surélevé, contacte sans brèche tout le périmètre de la salle ainsi que les deux colonnes dans le milieu. La surface est lisse et les panneaux de contreplaqué parfaitement jointés. L'installation se présente comme une vallée ayant son creux dans l'axe formé par les deux colonnes et ses crêtes le long des murs opposés, de part et d'autre de la vallée. À prime abord on dirait une rampe de *skate*. Pourquoi pas? Le mode traditionnel d'usage du musée s'en trouverait pour le moins bouleversé, mais c'était justement l'objectif du directeur du MAC LAU : « l'œuvre redéfinit l'espace du musée, cet espace qu'on essaie de faire glisser vers un autre mode d'usage. »¹²² Le MAC LAU n'a cependant pas poussé l'audace de la glissade jusqu'à donner accès d'usage à son établissement aux *skaters* de la région, comme ce fut le cas pour *aceartinc*. Seuls quelques lectures et cours y furent organisés.

Laurentides souhaite élargir son rôle dans l'espace social. », *Le Devoir*, Montréal, 2 novembre 2017.

¹²² Jérôme Delgado, « Quand l'art s'invite en campagne électorale. - Le Musée d'art contemporain des Laurentides souhaite élargir son rôle dans l'espace social. », *Le Devoir*, Montréal, 2 novembre 2017.

Dans l'antichambre, le « plancher » de bois se présente à une hauteur d'environ cinquante centimètres ; à peu près la hauteur du genou. Donc, intuitivement, ce n'est pas une marche pour y poser le pied. Un temps d'arrêt s'impose pour réfléchir à la suite des choses. À mon arrivée, il n'y avait personne dans la salle, et j'ai d'abord pensé que l'artiste avait conçu cette zone comme un poste d'observation de l'œuvre. Après tout nous sommes dans un musée. Secouant mes idées timorées, je me lance, j'*embarque* sur une œuvre d'art... Timidement d'abord, craignant que ma témérité puisse être immortalisée par quelque caméra de surveillance. Ensuite avec de plus en plus d'assurance, et de plaisir.

Le bois, matériau solide omniprésent dans notre environnement bâti, offre spontanément une surface accueillante. L'entrée dans (ou sur) l'œuvre se fait en un point bas, au niveau de la vallée. La construction assurée invite à nous déplacer en toute confiance. Très bientôt les crêtes deviennent irrésistibles ; l'être humain étant toujours attiré vers les hauteurs, telle une chèvre, pour profiter d'un point de vue dominant. Sur une des crêtes, adossé au mur, je m'asseois et prends un second temps d'arrêt pour observer le « paysage ». Je me relève, descends vers la vallée et remonte la crête d'en face pour voir le paysage du point de vue opposé. Difficile de rester immobile dans une pente : « [l]es pentes situées entre la verticale et l'horizontale invitent à la marche, si elles sont douces »¹²³. Il s'agit peut-être de la volonté de l'artiste d'inciter au va-et-vient du spectateur d'un côté à l'autre de la place afin qu'il expérimente différents points de vue et qu'éventuellement, comme une bille dans un bol, il s'arrête en un point d'équilibre stable. Imaginons maintenant plusieurs citoyens déambulant sur cette place. Si on se rapporte au contexte politique dans lequel l'œuvre a été produite, la vallée devient, métaphoriquement, lieu de convergence, de rencontres et de discussions entre individus d'allégeances opposées.

¹²³ James J. Gibson, *op. cit.*, p. 218.

La topologie des surfaces de David invite au mouvement et à la conquête de l'espace par le pas. C'est en se déplaçant que l'humain occupe l'espace qui devient lieu, expérience anthropologique : « [l]es jeux de pas sont façonnages d'espaces, [i]ls trament des lieux »¹²⁴. Souvent aussi, les œuvres de David offrent au spectateur un coin tranquille, lieu de proximité et de sociabilité caractéristique de l'interstice. C'est le cas d'*Une place idéale* où un espace isolé est aménagé en retrait des « débats » (fig. 3.12). Ici l'artiste a utilisé le mur existant pour créer un lieu dans le lieu avec sa temporalité spécifique. Le déploiement des surfaces agit aussi sur la durée de l'action. Les surfaces inclinées abruptement incitent au mouvement rapide et par conséquent à un temps de déplacement court. À l'opposé, le mouvement lent sur une surface horizontale étire le temps. En juxtaposant des surfaces propices à l'action avec des surfaces propices au ralentissement, Alexandre David met en relief les possibilités d'usage spatial et temporel qu'offrent ses installations.

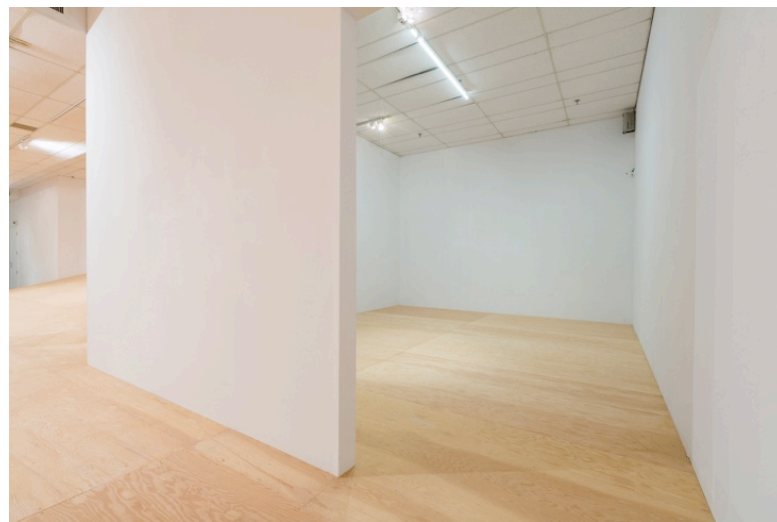


PHOTO: LUCIEN LISABELLE

Figure 3.12 : *Une place idéale* (détail), MAC LAU, Saint-Jérôme, 2017. photo Lucien Isabelle

¹²⁴ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 147.

Comme le mentionne Gibson, « [l] est important de noter que les invites de l'environnement sont en un sens objectives, réelles et physiques, à l'inverse des valeurs et des significations, que l'on suppose souvent être subjectives, phénoménales et mentales »¹²⁵. Tout de *Une place idéale* (la couleur et la texture du contreplaqué, l'agencement des panneaux, la conception de la structure sous la surface, la topologie de la surface, *etc.*) est pensé dans le but d'agir physiquement sur le spectateur sans qu'il en ait nécessairement conscience. Le travail public de David arrive à ce tour de force de donner au spectateur un total sentiment d'autonomie à l'intérieur de balises « invisibles » soigneusement posées par l'artiste.

3.4 Émerger

3.4.1 Chronologie des environnements picturaux

En 2004 au Centre Clark, Marie-Claude Bouthillier a réalisé une première expérience d'environnement pictural alors qu'elle a recouvert les murs d'une pièce de toiles peintes *all-over* au verso de tableaux qu'elle jugeait ratés (figure 3.13). La position décalée des toiles au-dessus du sol suggérait encore l'idée de tableaux accrochés aux murs davantage qu'un environnement peint. Cependant, la *présence* de la peinture s'y fait déjà sentir; les surfaces peintes ne visant pas à suggérer une image quelconque mais plutôt une forme d'envahissement par le pigment.

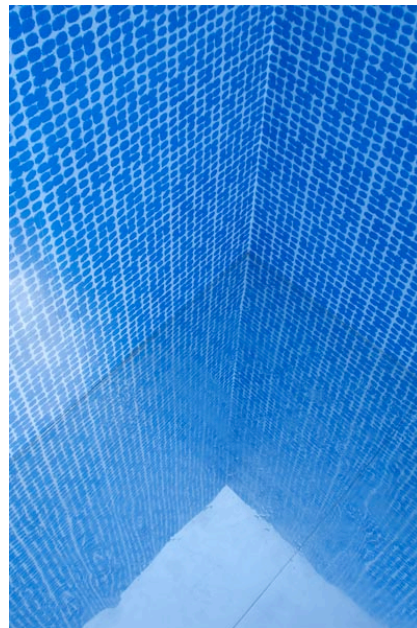
¹²⁵ James J. Gibson, *op. cit.*, p. 214.



Figure 3.13 : Projet expérimental d'environnement pictural, Centre Clark, 2004, photo Marie-Claude Bouthillier.



a) vue extérieure



b) vue intérieure (détail)

Figure 3.14 : *Étang*, Artefact Montréal, 2007, photo Yan Giguère.

C'est dans sa deuxième mouture, en 2007 lors de l'évènement *Artefact*, que le projet de Bouthillier se concrétisa avec la création d'*Étang* (figure 3.14). L'œuvre est constituée de quatre murs recouverts de papier sérigraphié. On y accède par une ouverture pratiquée dans un des murs. Un miroir placé au sol retourne le regard au ciel, le « toit » de l'œuvre. S'ensuit une sensation de perte de repères spatiaux créée par la vision du ciel sous nos pieds et les cloisons couvertes d'un motif n'offrant aucun point de fuite au regard : le spectateur a ainsi l'impression de flotter dans un environnement de peinture : « [d]ans une pièce entièrement bleue, où le ciel et la peinture semblent se confondre en un espace presque aquatique ; j'ai voulu explorer les possibilités d'une installation monochrome dont les qualités visuelles enveloppantes agiraient aussi sur le corps ».¹²⁶ Le motif répétitif constitué de taches similaires agencées selon une grille a remplacé les taches fusiformes désorganisées de l'expérience de 2004, réduisant au minimum la potentialité de référence à un sujet quelconque pour faire du pigment lui-même le principal sujet de l'œuvre.

Bouthillier a poursuivi ses recherches sur les environnements picturaux avec, notamment, *Faire écran*, *Dans le ventre de la baleine* et *La Bonne aventure*, des projets réalisés entre 2010 et 2011. Je porte ici mon attention sur *la baleine* dont j'ai pu faire l'expérience lors de sa réédition au Musée des beaux-arts de Montréal en 2016.¹²⁷

3.4.2 *Dans le ventre de la baleine*

On accède à l'œuvre par un petit passage au bout duquel s'ouvre une pièce sans autre ouverture et dont les murs sont entièrement tapissés de toiles couvertes de motifs

¹²⁶ Marie-Claude Bouthillier, *Marie-Claude Bouthillier | Arts visuels*, < http://marieclaudébouthillier.org/2007_etang/2007_etang.html >. Consulté le 10 mars 2018.

¹²⁷ Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), *Elles d'aujourd'hui*, exposition présentée du 8 octobre 2015 au 7 août 2016.

pour la plupart constitués de lignes noires (figure 3.15). Deux toiles pliées en format rectangulaire jonchent le sol; tableaux en attente d'accrochage, en cours de réalisation, ou cavalièrement abandonnés? Ce travail inachevé suggère un état transitoire, l'imminence d'un événement quelconque. Doit-on s'attendre au retour de l'occupant? C'est toujours un peu malaisant de se retrouver dans un lieu habité en l'absence de son locataire. Car ce lieu est (ou était) occupé. En témoignent la présence d'une couchette sur laquelle est placée une pelote surdimensionnée, ainsi que des petits dessins sur toile accrochés aux murs, certains suspendus à des cintres (figure 3.16). La taille de la pelote introduit une tension d'échelle dans cette pièce pas trop grande dont le plafond s'élève à deux mètres à peine.

Le plancher et le plafond sont faits du même bois. Seul un système d'éclairage remplissant la pièce d'une lumière feinte les différencie. La similitude entre le « haut » et le « bas », accentuée ici par un amas de toile accroché dans un coin supérieur de la pièce (figure 3.15), confond nos repères gravitationnels à l'instar de *Étang*, installation avec laquelle *la baleine* est en filiation directe bien que la première fût inoccupée. Il s'agit d'une différence quand même fondamentale. La présence de vestiges d'humanité investit le lieu anthropologiquement et l'inscrit dans une temporalité propre au spectateur d'ailleurs marquée par le « tic-tac » d'un cadran dissimulé quelque part dans la pièce. Une question nous tenaille cependant : la vie dans *la baleine* est-elle libre ou séquestrée ? C'est ambigu. La pelote offre peut-être un moyen de fuir si on la lançait par une fenêtre, s'il y avait une fenêtre...

Sur un des murs, une toile repliée en accordéon comme un rideau ouvert dévoile, en guise de *vista*, un motif absolument identique à celui qu'elle porte. Il n'y a rien à voir au-delà de ces murs. Le regard se bute plutôt à la toile-même et la sonde en quête d'une issue, une entreprise avec laquelle la critique Anne-Marie St-Jean Aubre trace un parallèle introspectif : « par le regard, on s'enfonce vers les fibres même de la peinture, dans un mouvement analogue à cet autre cheminement que l'espace solitaire



Figure 3.15

Marie-Claude Bouthillier (1960 -)

Dans le ventre de la baleine (détails), 2010-2015, photo Yan Giguère

MBAM, Montréal, 2015

Planches de pruche, plexiglas, acrylique sur toile, cintres de métal, sommier de contreplaqué, corde de coton, toile sur châssis de bois, épingles, clous, horloge en plastique.

213 x 335 x 335 cm

Collection du Musée des beaux-arts de Montréal

de l'atelier favorise, celui qui nous mène à scruter les replis de notre être intime ».¹²⁸
 Il peut bien faire quelques rondes dans la « cellule », mais enveloppé par la toile et envahi par le pigment le spectateur n'a guère où aller, sinon en lui-même.

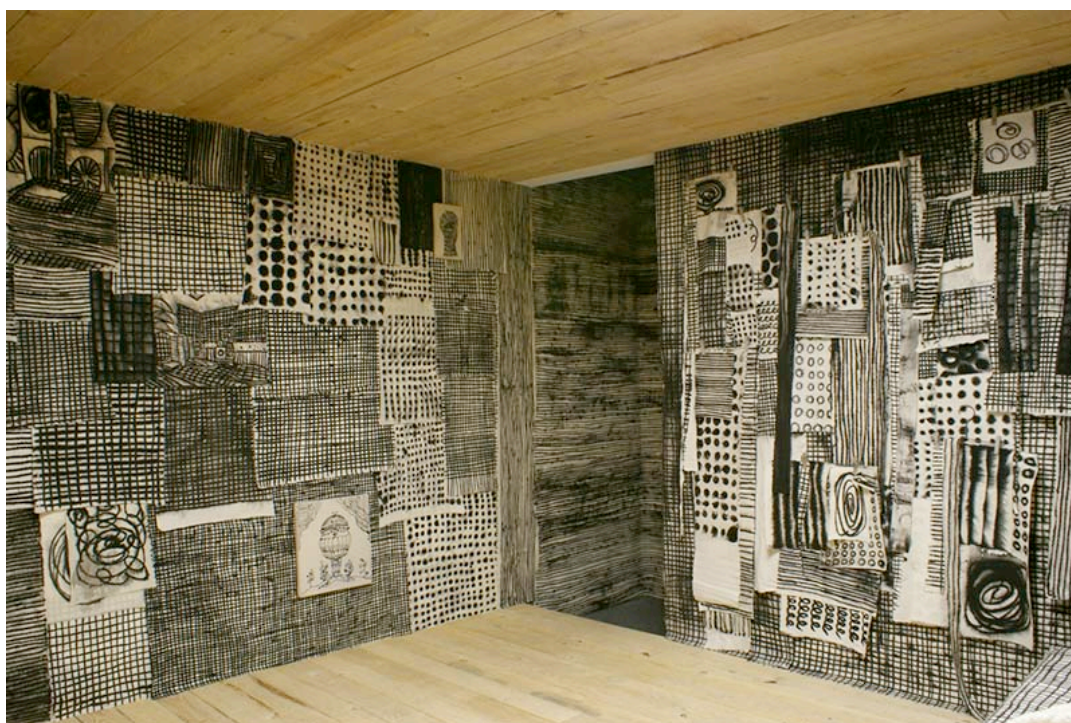


Figure 3.16 : *Dans le ventre de la baleine* (détails), 2010-2015, photo Yan Giguère.

Le titre de l'œuvre réfère à Jonas occupant ce lieu. Englouti par la baleine il y resta trois jours et trois nuits et n'en fut libéré qu'en exprimant sa foi dans le Seigneur. Cette histoire métaphorique du retour à la vie, passage purificateur et régénérateur marqué par l'isolement, fait référence au Christ ressuscité du royaume des morts au troisième jour après sa crucifixion. L'évocation du legs socio-culturel des ordres religieux catholiques, avec le propos de la foi en filigrane, fait surface ici et là dans

¹²⁸ Anne-Marie St-Jean Aubre, « Marie-Claude Bouthillier, *Dans le ventre de la baleine*, Optica, Montréal, du 6 novembre au 11 décembre 2010 », *Esse*, n° 71- *Inventaire*, Hiver 2011.

l'œuvre de Bouthillier. C'était le cas avec *Conversation* et plus récemment avec *Vœux* présentée chez Circa en 2016¹²⁹.

Dans une forme de réclusion rappelant la vie monastique, le séjour dans *la baleine*, même bref, isole l'artiste (et le spectateur) du monde et de ses laideurs pour laisser son imagination s'épanouir sur les murs de toile de « l'œuvre [qui] devient antre et coquille, un espace de rêverie et de transformation ».¹³⁰ C'est la foi en l'existence du merveilleux plutôt que la foi en l'existence de Dieu qui anime cette transformation, mais la religion y est néanmoins pour quelque chose car les deux ne sont jamais totalement dissociées comme nous le rappelle Jean des Esseintes, personnage central de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907), reclus dans sa chambre afin d'échapper à la platitude humaine :

Certes, en se résumant, il persistait à considérer la religion ainsi qu'une superbe légende, qu'une magnifique imposture, et cependant, en dépit de toutes ces explications, son scepticisme commençait à s'entamer. [...]

[Les Jésuites] lui avaient aussi inculqué un certain goût du merveilleux qui s'était lentement et obscurément ramifié dans son âme, qui s'épanouissait aujourd'hui, dans la solitude, qui agissait quand même sur l'esprit silencieux, interné, promené dans le court manège des idées fixes.¹³¹

Contrairement à *Une place idéale* et *Bottomless*, alors qu'il se retrouvait respectivement *sur* ou *devant* la surface, donc à l'extérieur de l'œuvre, le spectateur est ici *dans* l'œuvre à la place de l'occupant. Au lieu de graviter autour, il en est le point focal, isolé par la surface constituant l'organe interne de la bête. *Dans le ventre*

¹²⁹ Marie-Claude Bouthillier, *Vœux*, exposition présentée chez Circa art actuel du 16 janvier au 27 février 2016, Montréal.

¹³⁰ Marie-Claude Bouthillier, *Marie-Claude Bouthillier | Arts visuels*, <http://marieclaudebouthillier.org/2010_dans_le_ventre/2010_dans_le_ventre.html>. Consulté le 10 mars 2018.

¹³¹ J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, G. Crès et cie, exporté de Wikisource le 23 novembre 2020, 1922(1884), p. 122-123.

de la baleine est à la fois enveloppe et lieu de transformation. L'utilisation du mot « enveloppe » est ici à double sens. Il y a d'abord l'enveloppe physique, c'est-à-dire l'abri, la coquille ou la couverture, et l'enveloppe au sens psychanalytique qui donne à l'individu l'impression d'une réalité partagée avec ce qu'il voit ou imagine. L'enveloppe physique, en tant que surface, isole et protège l'individu. Dans *la baleine* elle est également support du pigment et de l'image, réelle ou mentale, comme l'avait souligné Nicolas Mavrikakis dans sa critique de l'exposition :

Le support de la peinture est ici décliné de toutes les manières possibles afin de montrer comment cette simple matière, la toile, peut aussi devenir le support d'images et de l'imagination. Une installation qui réaffirme que la peinture fait toujours rêver.¹³²

La toile-écran est surface de construction et de projection d'images, lieu de l'agentivité du regardeur :

*'Seing' is a form of agency in psychological theories of perception which emphasize the way in which perception 'goes beyond the information given'. According to such theories, the mind of the perceiver actively 'constructs' the perceptual image of the thing perceived.*¹³³

Dans *la baleine*, l'agentivité de l'indice est subordonnée au regard du spectateur comme action réflexive alors qu'il scrute la toile, simultanément adversaire et complice, dans une relation sous-tendue par un rapport dialectique confinement physique – liberté imaginaire. Il se crée alors un *visuel* se composant d'un ensemble d'images matérielles ou mentales constituant la « toile de fond de [ses] perceptions autant [que de son] activité mentale représentative [...], qui [l']enveloppe et [le]

¹³² Nicolas Mavrikakis, « Naviguer sur la toile », *Voir*, En ligne, 18 novembre 2010, <<https://voir.ca/arts-visuels/2010/11/18/marie-claude-bouthillier-naviguer-sur-la-toile/>>. Consulté le 11 mars 2018.

¹³³ Alfred Gell *op. cit.*, p. 33.

contient ». ¹³⁴ C'est par sa fonction d'enveloppe au sens psychanalytique que l'image peut *contenir* le spectateur et l'objet qu'elle représente, c'est-à-dire qu'elle les unit en créant pour le spectateur « l'illusion d'une perception partagée ». ¹³⁵ Les fonctions d'enveloppe et de transformation de l'image ¹³⁶ sont intimement liées et c'est dans les images associées aux pratiques magiques et religieuses qu'on trouve les exemples les plus efficaces. ¹³⁷ Lorsque l'image a la capacité de contenir le spectateur et l'objet représenté dans une même enveloppe elle a le pouvoir d'agir sur le spectateur, de le transformer ¹³⁸, une sorte d'envoûtement en fait : ces images « [...] n'expliquent pas, elles agissent ». ¹³⁹ En pénétrant dans cette image du ventre de la baleine, lieu hors-lieu, le spectateur isolé (car c'est dans la solitude que se vit l'expérience de la baleine) et désorienté par le brouillement de ses repères (la magie de la baleine opère par dépaysement) voit ses certitudes chanceler, doutant de moins en moins de l'autonomie et des multiples pouvoirs de cet antre à la fois refuge, véhicule et cellule. Il en oublie le monde réel et l'exactitude de l'endroit où il est :

la présence de la pelote surdimensionnée vient souligner les changements d'échelle orchestrés par Bouthillier, qui nous encourage à oublier l'espace où on se trouve, une galerie, une œuvre, un corps. Métaphore du processus de

¹³⁴ Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image : De l'imgo aux images virtuelles*. Paris, Dunod, 1995 p. 157-158.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹³⁶ Serge Tisseron identifie trois fonctions à l'image, soit la représentation, la transformation et l'enveloppe. La fonction de représentation consiste davantage en un pouvoir d'évoquer l'objet que celui de lui ressembler. Par exemple, l'œuvre de Bouthillier suggère (représente) le ventre d'une baleine par le climat d'isolement et d'introspection, propre au voyage de Jonas, qu'elle arrive à créer et non par sa ressemblance à l'estomac du mammifère marin.

¹³⁷ Voir David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, 534 p.

¹³⁸ Le pouvoir de transformer c'est le « pouvoir de mobiliser une potentialité d'action ». (Tisseron, *op.cit.*, p. 162). C'est en quelque sorte l'agentivité de l'image.

¹³⁹ Tisseron, *op. cit.*, p. 166.

création, le ventre de la baleine évoque la « chambre à soi », mais aussi le creuset, ce récipient dans lequel la matière est chauffée afin d'être purifiée.¹⁴⁰

La baleine est comme un navire sans sabord, en continuel déplacement, portant son passager dans le déni du monde extérieur et l'extase de la création d'un meilleur. Le retour au port de la réalité s'annonce toutefois brutal :

comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah ! le courage me fait défaut et le cœur me lève ! — Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir !¹⁴¹



Bien qu'ayant à sa disposition toute une panoplie d'outils ultra performants lui permettant de gérer efficacement ses affaires, l'être humain du 21^e siècle semble, paradoxalement et perpétuellement, manquer de temps pour prendre contact avec ses congénères et avec lui-même. Peut-être en réponse à cette omniprésente technologie dans nos existences qui brouille parfois nos rapports humains, il y aurait depuis le début des années 1990, selon Nicolas Bourriaud, une forme de recentrage de « la pratique artistique [...] sur la sphère des relations inter-humaines [où l'] artiste se focalise [...] de plus en plus sur les rapports que son travail créera parmi son public,

¹⁴⁰ Anne-Marie St-Jean Aubre, *op. cit.*

¹⁴¹ J.-K. Huysmans, *op.cit.*, p. 299.

ou sur l'invention de modèles de socialité »¹⁴². Cette volonté d'agir socialement et concrètement est ainsi à la hauteur des attentes, extraordinaires, placées dans l'art par l'anthropologue Gell, c'est-à-dire changer le monde : « *I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it* ». Les surfaces agissantes des œuvres de Marie-Claude Bouthillier, Alexandre David et Stéphane La Rue présentées dans ce chapitre convoquent le spectateur à vivre, au-delà de l'expérience esthétique, une rencontre.

¹⁴² Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 28-29.

CONCLUSION

Les technologies évoluent et les artistes ont de plus en plus facilement accès à des outils sophistiqués de capture, de reproduction et de traitement d'images, ce que John Roberts appelle la *general social technique* dans *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. Selon la thèse de Roberts, l'artiste moderne se démarque du pré-moderne alors qu'il passe du stade de cartésien à celui de répliqueur avec l'entrée de l'art dans le domaine de la *general social technique*, lorsque la force expressive de la main est dépassée par les conditions de reproductibilité technologique. Le travail de l'artiste, autant que l'art lui-même, en sont bouleversés. L'artiste-artisan devient créateur-organisateur alors qu'il troque son pinceau pour une souris. La notion de paternité des œuvres, le sujet principal de l'étude de Roberts, s'en trouve altérée puisque d'une part la main de l'artiste se distancie de la matière en laissant à d'autres le soin des tâches artisanales, le cas échéant, et d'autre part parce que l'utilisation d'outils technologiquement sophistiqués élimine toute empreinte humaine visible. L'idée du *métier* caractérisée par la « main qui pense » doit aussi être réexaminée : en 2021 il n'est pas un outil de (re)production d'images qui ne soit doté d'un logiciel pour traiter et « arranger » l'information fournie par l'utilisateur. Le travail cérébral de conception artistique à l'ère contemporaine de la *general social technique* consiste donc pour une grande part à comprendre l'interprétation des données par le logiciel et à en prévoir le résultat. Le métier se pratique alors par l'intermédiaire de l'appareil. Cela n'enlève pas à la main sa capacité de penser mais elle doit, dans une certaine mesure, penser comme la machine. Ce n'est pas la valeur artistique du produit fini qui est mise en cause ici, mais plutôt sa capacité à communiquer au spectateur en tant qu'indice d'un

agir humain. En effet, la disparition de la manifestation de la main en tant qu'empreinte anthropologique, résultat collatéral de la *general social technique* de Roberts, pose, au-delà du problème de la paternité de l'œuvre, celui de son agentivité. En dissociant l'objet d'art de la personne physique qui l'a créée, elle la prive de son pouvoir d'agentivité qui découle, comme le met bien en évidence Alfred Gell, du pouvoir que le spectateur attribue à l'être humain originateur de l'œuvre.

À l'encontre de la thèse de Roberts, plusieurs artistes contemporains indifférents à la technologie créent en contact direct avec la matière. Le phénomène de la requalification dans les arts visuels, usuellement et sommairement défini comme un retour des pratiques artisanales mettant en évidence la maîtrise d'un savoir-faire, remet à l'avant-plan la main de l'artiste, sinon sa « patte ». Le *faire* dans les pratiques artistiques de Marie-Claude Bouthillier, d'Alexandre David et de Stéphane La Rue constitue un *craft*. J'ai donc établi un rapprochement avec la requalification par l'importance de l'apport de la main de l'artiste, en prenant soin d'apporter une distinction fondamentale par rapport à la définition usuelle : la discrétion de la main. Cette qualité évite de distraire le spectateur en attirant son regard sur le labeur de l'artiste et favorise plutôt le contact direct avec l'essence de l'œuvre, le « bruit » étant réduit au minimum. En contre-partie, la sagacité des propositions requiert du spectateur un temps d'arrêt. Mais la patience est anachronique. Nous vivons à l'époque des urgences, du succès instantané et de la péremption programmée alors que la pérennité fait figure d'anomalie. Un échange entre personnes *via* la surface agissante de l'œuvre ne peut s'opérer qu'au prix d'un engagement de chacune des parties. D'un côté, l'artisan qui conçoit et fabrique l'objet avec ce que ça implique de réflexion, de manipulations et de recommencements, et de l'autre, le spectateur qui s'arrête pour prendre le temps de recevoir l'offre qui lui est faite, pour peu qu'il ralentisse le regard, pour *voir*, et laisse à la relation avec l'œuvre le temps de naître et de mûrir. Avec acuité, Roland Barthes écrivait en 1979 :

(...) tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée : l'ère de la Photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences, de tout ce qui dénie le mûrissement.¹⁴³

L'ère de la photographie, forme artistique bidimensionnelle purement optique, c'est l'ère de l'image qui, en 1989, fut incarnée de façon paroxysmique dans une publicité de l'appareil photo *Canon Rebel* alors qu'Andre Agassi, du haut de ses dix-neuf ans, déclarait: « *Image is everything* »... Aloïs Riegl concevait la réception esthétique de l'art, de l'Antiquité égyptienne jusqu'aux Temps Modernes, selon le modèle d'un déplacement de la position tactiliste vers la position visibiliste. Doit-on voir en Agassi le prophète de l'aboutissement de l'évolution rieglienne? Une chose est certaine : la présence grandissante dans les arts visuels d'outils technologiques essentiellement centrés sur l'image maintient le cours de l'histoire de l'art sur une trajectoire résolument visibiliste. La résurgence de l'intérêt pour la *forme d'existence* de l'art, concrétisée par la requalification, constitue peut-être une manifestation d'antagonisme à ce mouvement, une volonté de faire disparaître l'insécurisante « couche d'air » entre l'œil et l'œuvre.

La tension entre les positions visibiliste et tactiliste prend la forme d'un rapport dialectique regard optique – regard haptique. Le regard optique crée l'incertitude et le doute, alors que le regard haptique fait voir l'essentiel des choses sur une surface objective, tactile, sans aucune projection subjective ou illusoire. La perte de repères associée à la subjectivité trompeuse de l'image n'est pas chose inédite. Au dix-neuvième siècle le critique et philosophe John Ruskin arguait que les théories de la représentation développées à la Renaissance, centrées sur l'œil du regardeur, avaient fondamentalement altéré notre relation à la matière en accordant trop d'importance

¹⁴³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie.*, Cahiers du cinéma Gallimard, Seuil, Paris, 1980, p. 146.

aux choses vues au détriment des choses senties. Ses idées se concrétisèrent dans le mouvement *Arts & Crafts*. Le retour à l'essentiel par l'expérience haptique, pour dissiper les inquiétudes lorsque vacille même la certitude d'exister, Herman Parret le résume splendidement alors je le cite à nouveau, en terminant : « Proximité de l'objet, absence de profondeur et hypostase de la matérialité, voici des conditions essentielles de l'*expérience haptique* : non pas le monde chaotique, fugace et dysphorique de la vision à distance mais la certitude de la matière palpable, l'euphorie de la "vérité" entre les doigts. »¹⁴⁴

¹⁴⁴ Parret, *op. cit.*, p. 363.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc. (1992). Des lieux aux non-lieux. Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Babin, Sylvette. (2012). Éloge de la virtuosité? *ESSE*, n° 74, Hiver 2012, p. 3.
- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris : Seuil.
- Benjamin, Walter. (2006). *Paris, capitale du XIX^e siècle – Le Livre des Passages*. Paris : Édition du Cerf. 1939.
- Bois, Yve-Alain. (2008). Convulsions spatiales. *Richard Serra - Monumenta 2008/Grand Palais*. Paris : Éditions Beaux-Arts.
- Bourriaud, Nicolas. (2001). *Esthétique relationnelle*, Dijon : Presses du réel.
- Bouthillier, Marie-Claude, *Marie-Claude Bouthillier | Arts visuels*, En ligne 2012, < <http://marieclaudébouthillier.org> >. Consulté le 12 janvier 2016 et le 10 mars 2018.
- Buszek, Maria-Elena (sous la dir.). (2011). *Extra/Ordinary : Craft and Contemporary Art*, Durham/London : Duke University Press.
- Cabanne, Pierre. (1966). *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris : Belfond.
- de Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien, Tome 1*. Arts de faire. Paris : Gallimard.
- Chagnon, Katrie. (2017). Alexandre David – Penser l'expérience entre perception et usage. Dans *Alexandre David*, Longueuil : Expression – Plein sud édition.
- Charron, Marie-Ève. (2002). Espace à occuper – La demeure. *Le Devoir* (Montréal), 28 septembre 2002, p. F10.

- Clément, Éric. (2012). Résonance textile. *La Presse* (Montréal). 29 décembre 2012, cahier Arts, p.12.
- Clément, Éric. (2016). Marie-Claude Bouthillier: bienveillance sur le passé. *La Presse* (Montréal). En ligne, 5 février 2016, <
<http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201602/05/01-4947617-marie-claude-bouthillier-bienveillance-sur-le-passe.php> >. Consulté le 14 février 2016.
- Deleuze, Gilles. (1981). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : La Différence.
- Delgado, Jérôme. (2017). Quand l'art s'invite en campagne électorale. - Le Musée d'art contemporain des Laurentides souhaite élargir son rôle dans l'espace social. *Le Devoir* (Montréal). 2 novembre 2017.
- Delgado, Jérôme. (2012). Un projet tissé serré. *Le Devoir* (Montréal). 22 et 23 décembre 2012, p. E6.
- Déry, Louise. (2008). Stéphane La Rue. Le projet d'observatoire. Dans *Stéphane La Rue – Retracer la peinture*, Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 22 février au 29 mars 2008, et au Musée national des beaux-arts du Québec du 25 février au 30 mai 2010.
- Didi-Huberman, Georges. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- de Duve, Thierry. (1984). *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris : Minuit.
- Fariello, Anna. (2005). 'Reading' the Language of Objects. Dans A. Fariello et P. Owen (éd.), *Objects & Meaning: New Perspectives on Art and Craft*, Lanham/Toronto/Plymouth : Scarecrow Press Inc.
- Fariello, Anna. (2011). Making and Naming : The Lexicon of Studio Craft. Dans M.-E. Buszek (éd.), *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. Durham & London: Duke University Press.
- Focillon, Henri. (2013). Éloge de la main. Dans *La Vie des formes*. Paris : PUF. 1934.
- Fraser, Marie. (2008). *La demeure*, Montréal: Optica. p. 17-18, 62-63.
- Freedberg, David. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Fried, Michael. (1987). Art and Objecthood. *Artstudio*, n°6 (automne 1987). 1967.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and Agency, An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press.
- Gibson, James J. (2014). *Approche écologique de la perception visuelle*. Paris : Éditions Dehors. 1979.
- Granjon, Émilie. (2016). *Vœux* [Catalogue d'exposition]. Montréal : CIRCA. Présentée chez Circa art actuel du 16 janvier au 27 février 2016.
- Heidegger, Martin. (2014). *Qu'appelle-t-on penser?* Paris : Presses Universitaires de France. 1954.
- Huysmans, Joris-Karl. (1922). *À rebours*. Paris : Les Éditions Georges Crès. 1884.
- Kramrisch, Stella. (1976). *The Hindu Temple*. 2 vols. Delhi: Mortilal Banarsidass. 1946.
- Lamarche, Bernard. (2018). Travaux manuels. Dans Lamarche, Bernard. *Fait main/Hand Made*. Catalogue de l'exposition organisée et présentée par le Musée national des beaux-arts du Québec du 14 juin au 3 septembre 2018. Musée national des beaux-arts du Québec.
- Lau, Yam. (2011). Alexandre David : Embedded Futures. *ETC*, n° 94 (octobre 2011 – janvier 2012), p. 56-57.
- Lau, Yam. (2008). Altogether : Each in Its Own Place : Artefact Urban Sculpture in Montreal, 2007. *ETC*, no 81 (mars, avril, mai 2008). p. 52-55.
- Le Strat, Pascal-Nicolas. (2008). Multiplicité interstitielle. *Multitudes* 1 :31, 2008.
- Lebel, Robert. (1985). *Marcel Duchamp*. Paris : Éditions Pierre Belfond.
- Lévi-Strauss, Claude. (1981). Le métier perdu. *Le Débat*, 1981/3 (n°10), p. 5-9. DOI 10.3917/deba.010.0005. <<http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-3-page-5.htm>>. Consulté le 1er novembre 2015.
- Levin, David M. (1990). Mudra as Thinking. Dans G. Parkes (éd.), *Heidegger and Asian Thought*. États-Unis d'Amérique: University of Hawaii Press. 1987.
- Lupien, Jocelyne. (2012). Le grand déverrouillage sensoriel par l'art. Dans St-Gelais, Thérèse (sous la direction de), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 13

janvier au 18 février 2012, Montréal, Université du Québec à Montréal : Éditions du remue-ménage.

- Martineau, Luanne. (2012). Requalification : La rehabilitation des habiletés. *ESSE*, n° 74, Hiver 2012, p. 4-9.
- Mauss, Marcel. (1968). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Dans *Sociologie et anthropologie*. Paris : Les Presses universitaires de France. 1923-1924.
- Mavrikakis, Nicolas. (2010). Naviguer sur la toile. *Voir* (Montréal). En ligne, 18 novembre 2010, < <https://voir.ca/arts-visuels/2010/11/18/marie-claude-bouthillier-naviguer-sur-la-toile/>>. Consulté le 11 février 2016.
- Mavrikakis, Nicolas. (2016). De la peinture sans peinture? *Le Devoir* (Montréal). En ligne, 23 janvier 2016, < <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/460857/de-la-peinture-sans-peinture> >. Consulté le 13 février 2016.
- Parret, Herman. (2018). *La main et la matière – Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*. Paris : Hermann Éditeurs.
- Pohl, John. (2013). Bouthillier digs into McCord's archives for Families. *The Gazette* (Montréal). 6 avril 2013, p.E12.
- Riegl, Aloïs. (1978). *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde*. Présentation Otto Pächt. Paris : Klincksiek, 1966.
- Roberts, John. (2007). *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. Londres et New York: Verso.
- Ruskin, John. (1854). *On the Nature of Gothic Architecture : And Herein of the True Functions of the Workman in Art*, London: Smith, Elder, & Co.
- Sola, Christel. (2015). Toucher et savoir. Une anthropologie des happerceptions professionnelles. Dans *ethnographiques.org*, n° 31. Décembre 2015. - La part de la main [en ligne]. (<http://www.ethnographiques.org/2015/-Sola>). Consulté le 11 octobre 2016 et le 4 mars 2020.
- St-Jean Aubre, Anne-Marie. (2011). Marie-Claude Bouthillier, Dans le ventre de la baleine, Optica, Montréal, du 6 novembre au 11 décembre 2010. *Esse*, no 71-Inventaire, Hiver 2011.
- Tisseron, Serge. (1995). *Psychanalyse de l'image. De l'imgo aux images virtuelles*. Paris: Dunod.

Van Eck, Caroline. (2017). La scène primitive de l'architecture. Gottfried Semper et Alfred Gell, les origines, le style et les effets de l'art. *Revue germanique internationale*. En ligne le 1er janvier 2020, <
<http://journals.openedition.org/rgi/1695>>. Consulté le 27 janvier 2020.

Weschler, Lawrence. (2008). *Seeing is forgetting the name of the thing one sees*. Los Angeles: University of California Press.