ÉCOLE DES ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA MÉDIATISATION DE L'ŒUVRE D'ART A L'ŒUVRE D'ART COMME MÉDIATISATION DANS UNE PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'INSTALLATION

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

PAR
PIERRE-LUC VERVILLE

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS À

Jérôme Verville, Marie-Jeanne Leblanc, Julie-Andrée Verville, Frédéric Verville, Simon Malenfant-Corriveau, Sylvio Gauthier, Teva Flaman, Sébastien Morrissette, Rachel Paquin, David Tomas, Roger Bellemare et à Anne, ma femme

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES v
RÉSUMÉ vii

INTRODUCTION 1
CHAPITRE I : CADRE ARTISTIQUE 7
1.1 Marcel Duchamp (1887-1968) 7
1.2 Roy Lichtenstein (1923-1997) 8
1.3 Jacques Villeglé (1926-) 9
1.4 Raymond Hains (1926-) 10
1.5 Marcel Broodthaers (1924-1976) 11
1.6 Allan Kaprow (1927-2006) 11
1.7 Arman (1928-2005) 11
1.8 Andy Warhol (1928-1987) 13
1.9 Robert Barry (1936-) 13
1.10 Christian Boltanski (1944-) 14
1.11 Haïm Steinbach (1944-) 14
1.12 Joseph Kosuth (1945-) 15
1.13 Barbara Kruger (1945-) 16
1.14 Guillaume Bijl (1946-) 16
1.15 Sherrie Levine (1947-) 17
1.16 Louise Lawler (1947-) 17
1.17 Bertrand Lavier (1949-) 18
1.18 Jeff Koons (1955-) 19
1.19 Yoon Ja Choi (n. d.) et Paul Devautour (1958-) 19
1.20 Josephine Meckseper (1964-) 20

1.21 Wim Delvoye (1965-) 20
1.22 Douglas Gordon (1966-) 21
1.23 Matthieu Laurette (1970-) 22
1.24 Laurent Marissal (1970-) 22
1.25 Pierre-Luc Verville (1988-) 22
Épilogue 23

CHAPITRE II : SÉRIES D'ŒUVRES 25
2.1 *Déconstruction* (2006-) 26
2.2 *Diffuseurs d'ambiance* (2007-) 27
2.3 *Détails* (2007-) 28
2.4 *Bruit sur bruit* (2007-) 29
2.5 *Installations de vitrine* (2007-) 30
2.6 *Expositions funéraires* (2008-) 31
2.7 *Installations et désinstallations* (2008-) 32
2.8 *Allusions* (2008-) 34
2.9 *Expositions permanentes* (2008-) 35
2.10 *Expositions temporaires* (2009-) 36
2.11 *Démonstrations* (2009-) 36
2.12 *In situ* (2009-) 37
2.13 *Cartes d'affaires* (2009-) 39
2.14 *Cartels* (2010-) 40
2.15 *Montages et démontages* (2012-) 41
Épilogue 42

CHAPITRE III : *DÉMONTAGE ET MONTAGE* .....
3.1 Démontage et montage 44
Épilogue 51

CONCLUSION 52
BIBLIOGRAPHIE 55

LISTE DES FIGURES

2.1 Pierre-Luc Verville, *Déconstruction d'une cimaise*, 2006, installation ; matériaux divers, dimensions variables 25

2.2. Pierre-Luc Verville, *Bruit sur bruit* (détail), 2007, épreuve couleur, 44 cm x 33 cm 28

2.3 Pierre-Luc Verville, *Désinstallation à la perceuse et au seau*, 2009, installation; matériaux divers, dimensions variables 31

2.4 Pierre-Luc Verville, *Bars de couleur (allusion à Molinari)*, 2014, épreuve couleur, 13 cm x 9,75 cm 34

2.5 Pierre-Luc Verville, *Barrière jaune*, 2009, installation ; acrylique sur bois, dimensions variables 37

2.6 Pierre-Luc Verville, *Cartel (Jéricho 2 : une allusion à Barnett Newman)*, 2010, encre sur carton, 18,75 cm x 16,40 cm 40

2.7 Pierre-Luc Verville, vue de l'exposition *Démontage et démontage*, 2012, Galerie Roger Bellemare et Galerie Christian Lambert 41

RÉSUMÉ

Ce mémoire retrace les antécédents de l'exposition *Diaporama de la série Installations et désinstallations* (2015) qu'il accompagne et que l'auteur présente comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Il présente la pratique de la photographie et de l'installation de Pierre-Luc Verville comme un passage de la médiatisation de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme médiatisation. Il a pour but de renseigner le lecteur sur l'œuvre, l'artiste et son processus de création, de même que sur les intérêts et les motivations qui ont guidé la réalisation de ses travaux de création. Le premier chapitre dresse un historique des pratiques artistiques récentes qui se rapproche de la démarche de l'auteur et d'œuvres qui sont en rapport avec sa pratique. C'est une mise en contexte de sa démarche vis-à-vis des pratiques actuelles en arts visuels. Le deuxième chapitre explicite cette démarche avec le passage en revue de ses séries d'œuvres et la confronter aux problématiques contemporaines du monde de l'art. Le troisième chapitre consiste en une longue citation d'un texte de Gérard Genette que l'auteur du mémoire a détourné pour parler de sa pratique.

MOTS CLÉS : appropriation, détournement, exposition, happening, installation, médiatisation, montage, photographie, ready-made

INTRODUCTION

Pierre-Luc Verville est un artiste contemporain né en 1988 à Rimouski. Il vit et travaille à Montréal.

Contexte

Sa pratique repose fondamentalement sur la représentation institutionnelle de l'œuvre d'art. D'une part, il détourne de leurs fonctions originales des objets trouvés et considérés comme banals par le monde de l'art en les adoptant, autrement dit en se les appropriant ; d'autre part, ces objets sont documentés par l'artiste sous forme de photographies, diaporamas, catalogues, sites Web, etc. En « reprenant le paradigme de l'art contemporain inauguré par Duchamp, [Verville] considère que l'œuvre n'est reliée à l'auteur que par une simple déclaration, prit-elle la forme d'une signature ou de toute autre forme de désignation » (Edelman, 2003, p. 436). Cette forme de désignation est un tantôt un cartel, tantôt une photographie, une installation, une exposition, etc. Ainsi, les objets qu'il découvre deviennent par son simple choix d'artiste des sculptures, les environnements des installations, les événements des *happenings*[1] et les actions des performances. Par la suite, la documentation de son travail est elle aussi identifiée comme de l'art. Par exemple, en 2008, il convertit en

---

[1] Le mot *happening* apparaît pour la première fois avec Kaprow dans la revue *Art News* : « Des objets de toutes sortes peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chiens, films, et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme pour la première fois, le monde tel que nous l'avons toujours eu autour de nous et tel que nous l'avons ignoré, mais ils vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans les poubelles, les classeurs de police, les couloirs d'hôtel, vus dans les vitrines de magasins et dans les rues » (Kaprow, 1958). Mais, je l'utilise surtout d'après Genette (1994-1997) qui s'en sert pour parler de *Closed Gallery Piece* de Robert Barry.

œuvre d'art son *Dossier visuel* en le présentant dans une galerie sous forme de projection (*Dossier visuel de la série Installations et désinstallations*, 2008-). De même, dans sa série *Installations et désinstallations* (2008-), des ensembles d'objets divers de montage et de démontage d'exposition sont appropriés en tant qu'installations artistiques et reproduits comme telles par des photographies. Par l'inscription d'un auteur, d'un titre, d'une date et d'un *medium*, les objets qu'il adopte, comme les divers matériaux qui se retrouvent au musée avant et après l'exposition, sont rendus conformes au « monde de l'art » (Danto, 1964). Ainsi, l'institution qui porte un jugement sur ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas et qui établit les critères d'interprétation des œuvres d'art (Lawler, 2000), est mise en abîme par une imitation des formes de l'histoire de l'art, de la théorie de l'art, des musées, des catalogues et d'une certaine critique de l'art. Autrement dit, Verville s'approprie ce qui constitue l'académie[2].

Cadre artistique et références théoriques

C'est à Marcel Duchamp qu'il doit la démonstration de la manière dont l'art s'est défini par une médiation idéologique et une présentation institutionnelle dans un contexte donné (Craven, 2015).

---

[2] Par exemple, dans *Diaporama de la série Ready-mades* (2008-), Verville reproduit le design des diaporamas que l'on retrouve dans les cours d'histoire de l'art. Dans la série *Manifestes* (2011-), il s'approprie des textes qui n'ont rien à voir avec l'art mais qui, une fois transférés dans un contexte artistique, s'interprètent facilement comme étant des écrits d'artistes. Le premier manifeste de cette série, qui fut trouvé dans un biscuit chinois, dit « Vous trouvez la beauté dans les choses ordinaires. Ne perdez pas ce talent ». En ce qui concerne les codes du musée, Verville les reprend sous forme de décor dans la vidéo *Déversement (monochrome rouge)* réalisée en 2009. On voit dans celle-ci de la peinture rouge se déverser sur le plancher d'une galerie. Un autre exemple de la manière dont il utilise les codes de documentation de l'art contemporain est son *Catalogue de la série In situ* (2009-). Dans cet ouvrage, les installations in situ qu'il trouve dans la ville sont archivés sous forme de reproductions.

> En gagnant son pari, [Duchamp] a catapulté la médiation dans la cabine de pilotage. Vous me demandez une œuvre d'art ? Voilà, prenez cet urinoir, mettez-le au musée, et regardez-vous bien dedans : c'est un miroir. Vous y découvrirez qu'un musée est une accumulation d'index pointés "attention : ceci est à voir" (Debray, 1992, p. 199).

Après sa rencontre avec l'œuvre de Duchamp, Verville développe une réflexion théorique sur le processus de reconnaissance et de légitimation de l'art. Il dirige ses investigations sur la « médiatisation » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire une médiation dont l'intermédiaire est un « média » (Azémard, 2013, p. 124-125).

Agamben nomme dispositif « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres humains » (2006, p. 10). Que ce soit par l'entremise de muées, de catalogues d'exposition, de sites Web ou de diaporamas lors de cours d'histoire de l'art, la compréhension de l'œuvre d'art est orientée par des dispositifs qui régissent l'espace de relation entre l'art et le public. De la reproduction au cartel, en passant par la légende et le discours, Verville met en jeu les dispositifs de présentation de l'œuvre, de manière à ce que des objets, des environnements, des actions et des événements soient érigés au rang d'œuvre d'art. Il advient ainsi une mise en abyme, puisque le « dispositif de cadrage susceptible de distinguer l'art de la simple réalité » (Wright, 2006) est lui-même érigé au rang d'art. Le dispositif original dépend alors d'un tel dispositif pour être distingué de la simple réalité.

Verville n'est pas le premier à aborder ce problème. Après Duchamp, qui dès 1935 entame sa série d'œuvres *La boîte-en-valise*, sorte de musée portatif constitué de reproductions de ses œuvres, les artistes conceptuels n'ont cessé d'explorer cette approche. Par exemple, en 1959, Yves Klein publie un faux catalogue qui inventorie des œuvres qu'il n'a pas réalisées. Il « précipite [ainsi] l'ère du musée imaginaire

dans l'ère médiatique, celle où il importe plus de faire savoir que de faire » (Riout, 1996, p. 17). Dans les années 60, Seth Siegelaub substitue un catalogue d'artistes à l'exposition. En 1961, Manzoni expose son *Socle du monde*, un socle en acier posé à l'envers sur la terre. Pionnier de l'art conceptuel, Robert Barry utilise le langage comme élément fondamental de sa pratique. Les mots sont inscrits souvent dans la matérialité d'un espace, comme celle de la galerie Yvon Lambert. À ce titre, *Invitation Piece* (1972-1973), *Closed Gallery Piece* et *Marcuse Piece* consistent en l'envoi de cartons annonçant que la galerie sera fermée pendant l'exposition ou que celle-ci présentera les œuvres d'autres artistes ou de critiques dont Lucy Lippard à la galerie Yvon Lambert en 1971 (Laclotte et Cuzin, 2003, p. 52). En 1968, Marcel Broodthaers expose à la Kunsthalle de Düsseldorf le *Musée d'Art moderne, Département des aigles* qu'il avait fondé la même année dans son appartement et qui rassemble des objets divers dont des caisses d'œuvres. Ce musée fictif est « un détournement mais aussi un éloge du rôle de l'institution et de ses classifications » (id., p. 103). « Je voulais dénoncer les rapports entre la notion d'art et celle de propriété privée placés sous le signe du musée » explique l'artiste (Lebeer, 1973, p. 20).

Problématique

La médiatisation de l'œuvre de Duchamp, par l'intermédiaire d'un diaporama, influence considérablement l'œuvre de Verville, au point où cette expérience lui servira de barème pour passer de la médiatisation de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme médiatisation. En 2006, dans un cours d'histoire de l'art, des reproductions sur fond blanc sont projetées sur un mur blanc. Une légende accompagne chaque image en indiquant le nom de l'auteur, le titre, la date, le médium et les dimensions de l'œuvre. L'artiste reprendra plus tard ces codes de diffusion de l'art contemporain qui s'imposait à lui comme le prolongement des murs du musée et l'extension des cartels. Les *ready-mades* consistent en des objets manufacturés érigés au rang

d'œuvres d'art par le simple choix de l'artiste. L'un d'entre eux, le fameux urinoir signé, est déposé à l'envers sur un socle. Le professeur raconte que Man Ray, complice de Duchamp, a publié la photographie de l'objet dans sa propre revue. Acquérant ainsi une fonction symbolique, pour le meilleur et pour le pire, l'objet de porcelaine baptisé *Fontaine* s'amusait aux dépens des dispositifs de l'art quand bien même que ceux-ci servait à le pointer comme objet d'art. Ce n'est plus par la réalisation manuelle que l'artiste crée ses œuvres d'art, mais par « choix ». Bien que certains *ready-mades* étaient, à cet égard, moins drastiques que d'autres, du fait d'avoir été assemblés, comme la fameuse *Roue de bicyclette* (1914) montée sur un tabouret. À la suite de cette expérience Verville ne ressent plus le besoin de savoir-faire, mais plutôt de faire-savoir. Mais comment Verville passe-t-il de la médiatisation de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme médiatisation ?

Approche

Dans le premier chapitre de ce mémoire, la démarche de Vervillle et des artistes majeurs qui l'ont influencé sont succinctement présentés à la manière d'une vulgarisation artistique, comme elle se retrouve dans les catalogues d'art et les encyclopédies. Cet historique vise à mettre en contexte l'œuvre de Verville. En reprenant le style littéraire de ces formes de médiation culturelle, pour chaque artiste, un article propose une description générale et chronologique de l'œuvre et se poursuit par des exemples de productions plastiques.

Dans le deuxième chapitre, l'œuvre de l'artiste est exemplifiée à travers la description chronologique de ses principales séries d'œuvre. Chaque série est expliquée et illustrée par des œuvres significatives. L'auteur en profite pour éclairer le lecteur au sujet des intentions et des questionnements qui ont accompagné le processus de création de l'artiste, en portant une attention particulière à la critique des cadres institutionnels de l'art.

Enfin, dans le chapitre trois, *L'état conceptuel*, texte du philosophe analytique Gérard Genette tiré du livre L'*Œuvre de l'art*, est détourné par une transduction, qui consiste : « à partir d'un texte donné, [à] substituer aux substantifs de ce texte d'autres substantifs pris dans un lexique spécialisé différent » (Oulipo, 2014). Par cette astuce, le travail de Verville, tout en se substituant à celui de Duchamp, s'enrichit d'une théorie philosophico-analytique de l'art.

CHAPITRE UN : CADRE ARTISTIQUE

Ce premier chapitre rassemble une vingtaine de courts articles de référence sur des artistes majeurs qui ont influencé la pratique de Verville. Il s'agit d'un aperçu chronologique de la contribution de Duchamp à l'art contemporain, d'un bref panorama de la dissémination de son héritage chez les néo-dadaïstes, les simulationnistes, les minimalistes, les conceptuels, les nouveaux-réalistes, et les artistes Pop. Les artistes sélectionnés ont en commun de mettre en question l'institutionnalisation de l'œuvre d'art par l'utilisation critique de dispositifs de médiation en tant que matériaux de leurs œuvres. À la fin de cette anthologie, l'auteur y consigne sa propre pratique et la situe à la suite des démarches dont il emprunte les procédés. Dans un style aussi descriptif que possible, on y retrouve, pour chaque artiste : une notice biographique, une évocation chronologique de l'œuvre, une citation sur sa démarche et de nombreux exemples. Les articles sont classés en ordre chronologique, plutôt qu'en ordre alphabétique, pour appuyer l'historicité de la filiation entre Verville et Duchamp.

1.1 Marcel Duchamp (1887-1968)

Marcel Duchamp qualifiait paradoxalement son œuvre d'« a-artistique » (Museum Ludwig, 1996, p. 180). Inventeur du *ready-made*3, l'œuvre d'art s'élabore selon lui par le « choix » (id.) plutôt que par la réalisation manuelle de l'artiste. Il donne l'exemple d'un *ready-made réciproque* (1912-1915) avec l'idée d'utiliser un Rembrandt comme planche à repasser. Reproduite en 1964 d'après d'anciennes photographies de l'original et d'une épure, La *Roue de Bicyclette* (1913/1964), fixée

3 « Objet manufacturé, modifié ou non, promu au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste. » (Larousse, 1990)

sur un tabouret en bois (qui devient socle), est la première expression de sa philosophie nihiliste de l'« anti-art » (id.) et d'un *ready-made* par assemblage. Paradoxalement, il prétendait qu'il ne voulait pas en faire une œuvre d'art, tout en faisant en sorte que cela arrive. « Cet appareil bizarre n'avait aucun sens, si ce n'est de se débarrasser de son caractère artistique », disait-il (id.). Le terme *ready-made* ne lui est venu qu'en 1915, lorsqu'il s'est rendu en Amérique. En montant une roue de bicyclette avec une fourche retournée sur un tabouret, Duchamp dit qu'il ne pensait ni à un *ready-made* ni à quoi que ce soit d'autre, mais qu'il cherchait simplement à passer le temps et qu'il n'y avait de raison spécifique d'aucune sorte pour cela. L'exposer et le décrire ne l'intéressait pas. Toutefois, en 1914, il récidive en posant un porte-bouteille sur un socle, de même qu'en 1917, en exposant un urinoir à l'envers après l'avoir signé du pseudonyme R. Mutt (*Porte-bouteilles*; *Fontaine*). À travers ce « geste-manifeste », il entendait remettre fondamentalement en question le principe de création individuelle et l'institution de l'art (Ruhrberg, Honnef, et Walther, 2005). Il fera photographier l'objet par Stieglitz pour la parution d'un article dans la revue de ce dernier. À partir de 1935, il aborde la question de la reproduction et du multiple dans des œuvres comme *L.H.O.O.Q.* (1919) et *La boîte en valise* (1935-1941/1966) sorte de musée portatif, qui comprend 83 œuvres sous la forme de reproductions et de répliques en format miniature. « Tout ce que j'ai fait d'important, pourrait tenir dans une petite valise » dit Duchamp (Seargent, 1952, p. 105).

1.2 Roy Lichtenstein (1923-1997)

La reproduction est le sujet fondamental de l'œuvre de Roy Lichtenstein, qui est connu pour avoir passé l'histoire de l'art au crible de sa trame typographique (Mèredieu, 1994). « Ce qui a influencé tout mon travail est que nous n'avions aucun contact proche avec les courants les plus importants en peinture et en sculpture. La majorité de ce que nous voyions n'était que reproductions », explique l'artiste (Waldman, 1975, p. 7). « Je trouvais intéressant, précise le peintre pop, de faire les

tableaux d'autres artistes non pas tellement comme ils apparaissaient, mais plutôt comme ils pouvaient être compris, l'idée qu'on en avait ou la façon dont ils étaient décrits verbalement » (id.). Lichtenstein prend ses motifs à partir d'imprimés, dans des dessins animés (*Bugs Bunny*, 1958), des images publicitaires (*Comme neuf*, 1961), des bandes dessinées (*Whaam*, 1963, *M.-Maybe*, 1965), des illustrations commerciales ((*Machine à laver*, 1961) et des reproductions d'œuvres d'art dont sa technique sert à en amplifier le contenu (Portrait de Mme Cézanne, 1962). En appliquant sa technique de reproduction à des images de coups de pinceau (*Coup de pinceau*, 1965, *Coup de pinceau jaune*, 1985), Lichtenstein parodie la peinture gestuelle et plus précisément l'expressionnisme abstrait. « Nous vivons, dit Lichtenstein, dans un monde où on laisse se développer les émotions, mais où rien ne devient vraiment émotionnel. C'est cette indifférence, cette émotion conventionnelle, stéréotypée et finalement vide, que je veux montrer » (Museum Ludwig, 1996, p. 424).

1.3 Jacques Villeglé (1926-)

Décollagiste, Jacques Villeglé s'empare d'affiches de publicité à demi lacérées et superposées les unes aux autres pour en faire des tableaux. Villeglé sélectionne et préserve ces affiches de la destruction. Il utilise le même matériau que Hains, mais ses choix, d'un chromatisme plus soutenu, sont davantage portés vers les aplats colorés et le géométrisme des lettres (Mèredieu, 2008) comme dans l'œuvre *Rue de la Perle – Février 25, 1975*. Il combat le concept de l'original et de l'écriture artistique en se distanciant de l'action de peindre et de coller. « Ravir, collectionner, signer des affiches lacérées, vivre chez soi avec elles, les exposer dans des galeries, des salons, des musées, ce n'est pas la mise en question de l'œuvre d'Art au sens du *ready-made* de Marcel Duchamp, mais bien une mise en question de l'artiste traditionnel et professionnel » (Villéglé). Dans ses titres, Villeglé souligne les moments, les endroits et les références des lacérations, par exemple *Rue Du Montparnasse, 27 juin* (1964),

Boulevard Bourdon, 11 janvier (1965), *50, Rue de Turbigo, 10 jan.* (1977), *Sex/Sébasto, 12 septembre* (1987) etc. À l'instar de Duchamp, la problématique du faire est soulevée par l'artiste lorsqu'il demande : « Est-ce que la non-préméditation n'est pas une source inépuisable d'art, et même d'un art mûr pour le musée ? » Il y répond en affirmant : « Je considère comme positif ce que laisse derrière lui n'importe quel passant qui a lacéré une affiche sans la moindre intention artistique » (Museum Ludwig, 1996 p. 735). Conservé par marouflage sur toile, le tableau *Rue Vincent Van Gogh* (1988) est exemplaire d'une œuvre constituée de différentes couches accumulées et lacérées au hasard des passants. Le chromatisme se perpétue dans des travaux plus récents tel *Barcelone* réalisé en l'an 2000.

1.4 Raymond Hains (1926-)

Raymond Hains et ses collègues affichistes se sont chargés d'utiliser l'affiche comme matériau, se servant de celles placardées sur les murs comme point de départ de leurs travaux. Au côté de Jacques Villeglé, Hains commence ses recherches sur les *Affiches déchirées* dès 1949. En 1957, il propose une exposition d'affiches lacérées intitulée *Loi du 29 juillet 1881*. En 1959, il présente telle quelle, sans la décontextualiser, une palissade comme sorte de « *ready-made* urbain », dans le cadre d'une biennale (*La Palissade des emplacements réservés*). Cette année là, il exposera aussi la série *France déchirée* (*C'est ça le renouveau ?*). L'œuvre de celui qui se considère comme un « raccrocheur d'images ou un spéculateur d'art » (Laclotte et Cuzin, 2003, p. 358), fait la synthèse entre le *ready-made* et l'expressionnisme abstrait, notamment par ses œuvres où les couches du dessus, arrachées, font apparaître celles du dessous (*Affiche lacérée* de 1961). Parmi ses importantes manifestations artistiques, l'exposition *Monochrome dans le métro* (1983) se présente sous forme de reconstitution de station de métro.

1.5 Marcel Broodthaers (1924-1976)

Dès le début de sa carrière artistique, Marcel Broodthaers s'attaque aux modalités qui permettent l'intronisation d'un objet au panthéon des œuvres d'art (Muracciole, 2000). En 1968, Broodthaers expose *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* à la Kunsthalle de Düsseldorf, après l'avoir fondé la même année dans son appartement. Dans cette œuvre, explique Restany, « l'aigle, le symbole du pouvoir du musée, dépasse l'anonymat et la relativisation de la création artistique. Un objet qui est admis au musée est ipso facto une œuvre d'art. Le pouvoir public du musée s'unit au pouvoir privé du créateur » (1968). De la même manière, l'artiste circonscrit l'espace muséal en disposant dans une galerie des caisses vides à traiter comme des sculptures (Mèredieu, 1994).

1.6 Allan Kaprow (1927-2006)

L'abolition des frontières entre l'art et la vie semble être la visée du travail d'Allan Kaprow qui va jusqu'à confondre acteur et spectateur. Après avoir cofondé une galerie à New York, l'artiste passera de l'assemblage, avec *Rearrangeable Panels*, en 1957 ou *Kiosk* (1957-1959), à des environnements incorporant de la lumière, des odeurs et des matériaux hétéroclites (Donguy, 2015) (*Beauty Parlor*, 1957-1958), ou *Apple Shrine*, 1960), pour finir par inventer cette sorte d'action spectaculaire, de mise en scène dans le cadre quotidien impliquant la participation du public, qu'est le *happening* (*18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, New York, octobre 1959).

1.7 Arman (1928-2005)

Membre du groupe des nouveaux réalistes et signataire de leur manifeste, Arman fait de l'objet libéré de sa fonction utilitaire le matériau principal de son œuvre. Dès 1959, il vide le contenu de bennes à ordures dans des réservoirs en plexiglas (*Poubelle*, 1960, *Poubelle de Jim Dine*, 1961, *Joseph Kosuth*, 1973); il remplit ses « poubelles » transparentes de déchets d'amis, d'enfants et de foyers de différentes classes sociales, affirmant « que l'expression des détritus, des objets, possède sa valeur en soi, directement, sans volonté d'agencement esthétique les oblitérant » (Arman, 1961, p. 265). De même, il accumule dans des boîtes de plexiglas des objets de même type, dont des lampes, des brocs (*Parisienne*, 1960, *Accumulation de brocs*, id.), des peignes, des dollars, mais aussi des boîtes de cigare, des journaux, des badges (*Hommage à Robert Kennedy*, 1968), des horloges, des poupées (*Nativité*, 1968), des ressorts, des souliers, des flacons de parfum (*Luxueuse*, 1993), des réveils (*Accumulation de* réveils, 2005) et des canettes de Coca-Cola (*Cola-Cola*, 1990). En 1960, il contraint la galerie Iris Clert de faire *Le plein* de rebuts de toutes sortes et de les exposer. L'idée originale, bien que révisée pour raison d'hygiène, était d'y déverser le contenu entier d'une benne d'ordures municipale. Plus tard, il combine ses approches constructives et destructives en fixant les morceaux d'une voiture qu'il avait fait exploser (*White Orchid*, 1963). Pour ses *Combustions* (1962), l'artiste raconte : « Cette année-là, dans un terrain vague à Amsterdam, j'ai vu la carcasse calcinée d'un fauteuil genre Louis XV. J'ai trouvé l'altération si forte que j'ai immédiatement gravé la situation dans ma tête » (Hahn, 1992, p. 48). En 1967, Arman décide d'exposer tel quel, sans rien n'y modifier, une série de vilebrequins rangés et assemblés comme une sculpture, qu'il avait découverts dans des ateliers de stockage lors d'une visite des usines Renault (Mèredieu, 1994). À partir de 1971, il réalise sa première poubelle organique par coulage de restes organiques dans la résine de polyester. En 1982, il achève *Long Term Parking*, une tour de 20 mètres de haut qui enferme 59 voitures dans 2000 tonnes de béton. Il en produit une version réduite,

éponyme, avec des voitures jouets. En fonctionnant comme *ready-mades* prélevés, ses fragments d'engrenages, d'écrous, de marteaux, de tenailles, de clés anglaises sont un exemple de la continuité conceptuelle que l'artiste entretient avec Duchamp.

1.8 Andy Warhol (1928-1987)

De l'art publicitaire à la publicité artistique, l'œuvre d'Andy Warhol incarne les principes du régime de la communication (Cauquelin, 1992). En 1962, Warhol devient la figure emblématique du Pop art en appliquant sur la toile les principes de la série, de la répétition et de la reproduction d'une même image. Dans son utilisation du procédé mécanique et photomécanique de la sérigraphie, il prend toutefois garde de laisser des marques du manque de précision ou de montrer des traces de l'action humaine : des billets de banque froissés dans *80 billets de deux dollars (recto et verso* (1962), une pochette d'allumettes griffée, etc. Exemplaire, le *Modèle pour peintres amateurs* est à moitié terminé. À l'instar de Roy Lichtenstein, Warhol emprunte à l'imagerie populaire, notamment aux dessins animés (*Popeye*, 1961), à la bande dessinée (*Dick Tracy*, 1960), à la publicité et aux griffes populaires (*Del Monte Peach Halves*, 1961, *Refermer avant d'allumer (Pepsi-Cola)*, 1962, *Brillo Soap Pads*, 1964, *Campell's Soup*, 1965). L'idée de Warhol de remplacer l'œuvre par la valeur monétaire qu'elle représente et le « Je voudrais être une machine » (Centre Georges Pompidou, 1990, p. 457) sont caractéristiques de sa pensée. On peut dire que l'œuvre de Warhol est celui d'un passage de la publicité comme art à l'art comme publicité.

1.9 Robert Barry (1936-)

Pionnier de l'art conceptuel, Robert Barry utilise le langage comme élément fondamental de sa pratique. Les mots s'inscrivent souvent dans la matérialité d'un espace, comme celle de la galerie Yvon Lambert. Ses recherches sur les principes de communication et de connaissance se matérialisent dans des séries d'œuvres qui

abordent l'art comme *cosa mentale*. Par exemple, dans *Closed Gallery Piece* et *Invitation Piece*, l'envoie de cartons d'invitation qui annoncent, tantôt la clôture de la galerie lors de l'exposition, tantôt l'exposition d'œuvres qui ne sont pas de l'artiste lui-même, joue sur la conception du récepteur plus que sur sa perception.

1.10 Christian Boltanski (1944-)

Les thèmes du passé, de la mort et du souvenir sont traités de manière à offrir une interaction entre la petite et la grande histoire dans le travail de Christian Boltanski qui procède de la reconstitution, de l'archive et de l'inventaire. La production de ce qu'on appelle des musées personnels est au cœur de son travail (Lascault, 2015). C'est parce qu'elle est, comme il le dit, la première partie de nous qui meurt, que Boltanski s'intéresse à l'enfance (Garcia, 2008). Ainsi, il publie en 1969 le livre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. La même année, il envoie par la poste *Photographie de la sœur de l'artiste en train de creuser sur la plage* de même qu'un *Sachet de drap blanc contenant des cheveux*. Poursuivant la relation entre les souvenirs personnels et la mémoire collective, l'artiste va jusqu'à simuler des collections d'objets de son enfance allant de la bouillotte aux pantoufles, qu'il classe par type (*Boîtes de biscuits*, 1970, *Tiroirs*, 1970). En 1970, il entame la série *Vitrine de référence* qui propose les objets artisanaux d'une autobiographie fictive. Puis, dans *L'Album de la famille D.* (1971), 140 photographies d'un album de famille sont reproduites, encadrées et présentées sur le mur de manière alignée. En 1973, 62 lettres sont envoyées par l'artiste à des conservateurs de musée d'art, d'histoire et d'ethnologie pour proposer un projet d'inventaire de tout ce qui aurait pu appartenir à quelqu'un (*Inventaire des objets appartenant à un jeune homme d'Oxford*, 1973. *Inventaire des objets appartenant à une femme de Bois-Colombes*, 1974). Plus récente est l'installation *in situ* qui occupe une pièce entière pour laquelle elle a expressément été conçue et qui s'intitule *Les archives du Musée d'art contemporain de Montréal* (1992).

1.11 Haïm Steinbach (1944-)

L'acte fondamental de la pratique artistique de Haïm Steinbach est l'achat. Steinbach transforme le *ready-made* de Duchamp en un « made ready to relate » en posant des produits faits en séries sur des étagères, des marchandises qui ont suscité chez lui la convoitise. Ces objets deviennent des monuments de notre civilisation. Ainsi, sans les transformer, Steinbach pose des objets industriellement tout faits, comme des cannes et des porte-tisonniers, sur des étagères-présentoirs fonctionnant comme socles (*Sans titre (cannes, porte-tisonniers) # 1*). Ainsi, des masques de caoutchouc provenant de magasins de farces et attrapes peuvent voisiner des casques de motard ou des cafetières chromées. Encore, dans *Ultra Lite #2* de 1988, l'artiste présente des poubelles de métal chromé au côté de « gem lites ». De même que pour *Danger* (2007), deux paillassons, deux signalétiques de sol en plastique et un jouet à mastiquer pour chien sont posés sur une étagère en contreplaqué faite sur mesure.

1.12 Joseph Kosuth (1945-)

Artiste conceptuel par excellence, Joseph Kosuth poursuit la dématérialisation de l'œuvre d'art à travers une analyse linguistique de l'art. Avec lui, la réduction formelle de l'art minimal se radicalise : il s'attaque à la définition de l'art, à son concept et aux rapports entre les mots, les choses et les images. Ainsi, dans *One and Three Chairs*, il juxtapose une chaise, sa reproduction photographique et sa définition tirée du dictionnaire. Pour Kosuth (1969) « l'œuvre d'art est une tautologie en ceci qu'elle est une présentation de l'intention de l'artiste, c'est-à-dire que l'artiste dit que cette œuvre particulière est de l'art, ce qui veut dire qu'elle est une définition de l'art. Le fait qu'elle soit de l'art est vrai a priori… ».

1.13 Barbara Kruger (1945-)

Barbara Kruger explicite le pouvoir médiatique par des montages photographiques qui mettent en relation des images publicitaires et des slogans. Dans ses installations, elle envahit l'espace d'exposition à la manière de la publicité contemporaine (*Sans titre*, 1994-1995). *Picture/Reading*, son livre de 1978, est l'occasion pour elle de juxtaposer des vues d'appartement à des descriptions de la vie des habitants. Ces photographies de grand format proviennent d'illustrations, de publicités découpées, qu'elle juxtapose et recadre (*Achetez-moi, je changerai votre vie*, 1984, *Made For You*, 2013)

1.14 Guillaume Bijl (1946-)

Guillaume Bijl réalise des installations, à l'échelle 1, qui imitent précisément des lieux communs afin de confondre la fiction et la réalité. Certaines de ses œuvres sont pour lui une anticipation archéologique du présent. Dans ses *Installations de transformation*, l'artiste propose une « réalité dans la non-réalité », (Chaillou, 2012) c'est-à-dire dans un espace « non-fonctionnel » (id.), un espace d'art par exemple. Il installe ainsi un *Institut psychiatrique* (1981), un *Gym* (1983), un *Sauna* (1989), un *Salon de coiffure* (1982), un *Abri antiatomique* (1985), un *Centre de conditionnement physique* (id.), une *Mercerie pour homme* (1986), une *Salle d'attente* (id.), un *Centre d'information de l'armée* (1987), et une *Académie de dessin* (1988). Dans ses *Installations en situation*, une « sorte de simulacres d'opérations ayant un caractère situationnel » (Bijl), il propose « une non-réalité dans la réalité » (id.), c'est-à-dire dans un espace public, et cela surtout lors de manifestations artistiques (*Miroirs*, 2002, *Poster Stand*, 1990, *Locker Wall*, 2005). L'artiste les décrit comme des interventions fictives et situationnelles. Sa série de *Compositions trouvées* fait référence à l'« objet trouvé ». Ce sont des fragments de réalité qui vont de l'objet insignifiant de consommation ou d'intérieur aux détails d'imitations de décor de manifestations

publics, par exemple, un mannequin sur un présentoir avec une tondeuse en 1989, un présentoir vitré avec des faux-cadres pour mettre des photos en 1990, un podium en 1990, et des arrangement de reproductions, la même année. À partir de 1987, les *Œuvres piteuses* sont, telles que décrites par Bijl, « des sortes d'œuvres absurdes et abstraites » (id.) Elles ont toutes été baptisées *Piteuses*, parce que ce sont des œuvres que Bijl considère moins réalistes que les autres. Enfin, ces dernières années, l'artiste s'est consacré au *Tourisme culturel* à la manière d'un « archéologue du présent ». (*Tourisme culturel* : *Souvenir du XXe siècle*, 2007, *« Quatre artistes américains » : Janet Fleisch*, 1987-1990, *« Quatre artistes américains » : William Hall. Guinnes World Record*, 2009, *Stone from Space*, 1998).

1.15 Sherrie Levine (1947-)

Le travail de Sherrie Levine questionne le culte moderniste de l'originalité à travers l'appropriation de la propriété intellectuelle d'autrui. Depuis 1980, elle reproduit les plus célèbres œuvres de l'art moderne. (*D'après Kasimir Malévitch*, *D'après Joan Miró*, *D'après Mondrian*, 1983.) L'« Appropriation Art » qu'elle représente lui doit des copies exactes de maîtres de la photographie, dont Walker Evans et Alexandre Rodtchenko (*D'après Walker Evans*). Son intention n'est pas de critiquer la société, mais de présenter un lexique iconographique de l'art moderne et contemporain (Larousse, 2014). En 1986, les *Generics Paintings* qu'elle entame prolonge son questionnement sur l'originalité en proposant toutefois des œuvres plus composées à la manière de l'Abstraction géométrique (*Broad Stripes*, 1986) et du surréalisme (*Gold Knots*, 1986) (Larousse).

1.16 Louise Lawler (1947-)

Louise Lawler critique les institutions artistiques en reproduisant des objets d'art qu'elle photographie dans leur contexte de monstration. Dans ses *Arrangements*,

Lawler joue le rôle de galeriste ou de conservateur pour exposer des ensembles d'œuvres trop disparates pour ce qui est d'usage dans les milieux de l'art. La photographie lui permet également de montrer, avec ironie, les œuvres d'art dans leur contexte d'accueil, lorsqu'achetées par de riches collectionneurs. Ainsi, une soupière, placée sur un meuble, accompagne le détail d'une peinture all-over de Pollock dans l'œuvre *Pollock et Tureen arrangés par Mr & Mme Burton Tremaine, NYC* (1984).

1.17 Bertrand Lavier (1949-)

Héritier du nouveau réalisme, Bertrand Lavier travaille « à l'intérieur des hiatus qu'engendre le processus de la représentation en prenant les choses de l'art au pied de la lettre » (Marcardé, 2014). Il repeint des objets ou des parties d'environnement d'un coup de pinceau visible qu'il qualifie de « touche Van Gogh ». De cette manière, il réapplique une peinture de même couleur que les objets qu'il choisit. Ces objets vont du réfrigérateur (*Westinghouse*, 1981) à l'extincteur (*Sicli NC2*, id.) en passant par l'automobile (*Mercedes 190*, 1990). Ce qui distingue les objets de Lavier des *ready-mades* duchampien, c'est qu'ils conservent leur valeur utilitaire. À l'instar de Duchamp qui désignait certaines œuvres comme « *ready-made* prélevé » ou « *ready-made* aidé », Lavier qualifie les siennes d'objets « traités » ou « retraités » (Marcardé, 2014). Dans l'œuvre *Brandt/Haffner* de 1984, l'un des objets choisis par l'artiste, un coffre-fort, devient le socle de l'autre après qu'un réfrigérateur ait été monté dessus. En 1993, Lavier expose sur un socle une automobile accidentée après s'être assuré que l'accident n'ait pas été mortel (*Giulietta*). Dans une œuvre plus tardive, le rôle du socle sera joué par un congélateur surmonté d'un canapé (*La Bocca/Bosch*, 2005). Dans la série *Walt Disney Productions*, Lavier crée des reproductions de tableaux fictifs qu'il s'approprie dans une bande-dessinée de Walt Disney. En 2001, l'artiste propose une installation composée d'un fragment d'une façade de maison préfabriqués (*Relief-peinture n. 8*, 2001). Parmi ses œuvres récentes, la série *Sociétés*

Générales (2008) présente des peintures de logos de compagnies sur des panneaux en céramique.

1.18 Jeff Koons (1955-)

Roi du kitsch, Jeff Koons assure au *ready-made* un héritage Pop en accordant à de simples objets de consommation le statut d'œuvre d'art, les faisant basculer dans les circuits marchands de l'art contemporain. Dans le sillage d'Andy Warhol, il n'hésite pas à faire réaliser ses œuvres par autrui (*Pre – New*, 1979). Pour la série de jouets en plastique, des objets ont été achetés puis déposés sur des miroirs (*Gonflables*, 1977). En 1979, il entreprend une série dans laquelle il éclaire au néon des appareils ménagers dont des séchoirs à tapis, des aspirateurs et des shampouineuses (*4 Shampouineuses, nouveau Shelton lavant/séchant, 10 gallons*, 1981-1987), après les avoir encastrés dans des boîtes de plexiglas (*Le nouveau*, 1979). Entre le 29 mai et le 19 juillet 1980, il présente une exposition dans une vitrine (*Le nouveau (une installation de vitrine*). En 1985, pour la série *Equilibrium*, il fait flotter des ballons de basketball dans des aquariums. Puis, c'est dans l'acier inoxydable que l'artiste décide de couler des produits d'étalage pour ses séries de 1986 (*Luxe et dégradation, Statuaire*), attitude dérisoire puisque Koons qualifie ce matériau de « luxe bon marché » (Larousse, 2014). Les images issues de la culture de masse vont ensuite lui servir à la réalisation de sculptures en porcelaine et en bois (*Michael Jackson et bulles*, *Woman in Tube*, Séries *Banalité*, 1988-1989, *Fabriqué au ciel*, 1990-1991.

1.19 Yoon Ja Choi (n. d.) et Paul Devautour (1958-)

Dupuis 1985, Yoon Ja Choi et Paul Devautour ont soi-disant arrêté toute production personnelle pour se consacrer à la promotion et à la gestion de la collection d'œuvres de la vingtaine d'artistes qu'ils ont inventés, qu'ils représentent et dont ils assurent la production (Wulz, 1994). À eux seuls, ils exercent des pratiques artistiques dont les

angles d'approche et les positions formelles sont complètement hétéroclites. Par exemple, Art Keller s'approprie l'imagerie de la bande dessinée, alors que le Dr Brady réalise des dessins à partir du langage informatique ASCII. C'est en tant qu'« opérateurs » (id.) de l'art que Choi et Devautour agissent maintenant en assurant les fonctions de conservateur, de collectionneur, et de commissaire etc.

1.20 Josephine Meckseper (1964-)

Josephine Meckseper fait des installations qui parodient les dispositifs de présentation de magasins dans « une forme qu'on pourrait assimiler aux vitrines que cassent les manifestants » (Meckseper). Critique du capitalisme, son travail s'inspire de la mode et de la publicité contemporaine. « Les objets n'y sont rien de plus qu'un vocabulaire et ils sont là pour incarner une forme de représentation des marchandises », affirme-t-telle (Munder, 2009). Le contexte de la galerie est un moyen pour elle de critiquer les paradoxes idéologiques de la culture de la consommation. Par exemple, dans *Se vendre* (2004), la biographie d'un terroriste accompagne les matériaux divers de monstration pour la vente de produits de parfumerie. Car, la même biographie se retrouve satiriquement derrière un mannequin nu qui porte une capuche et une écharpe symboliques (*Sans titre*, 2005). Dans le même esprit, l'œuvre *L'histoire complète de l'art post-contemporain* (2005) exhibe à travers une vitrine des objets se référant à l'art des années 90.

1.21 Wim Delvoye (1965-)

C'est avec l'exposition d'une véritable machine à déféquer que Wim Delvoye s'est acquis une reconnaissance internationale (*Cloaca Original*, 2000) ; sa démarche hétérogène mariant profane et sacré, complexe et rudimentaire, est l'occasion d'un commentaire sur l'art et la société post-modernes. Pour chaque *Cloaca*, l'artiste s'est approprié des logos de marques connues qu'il a détournés avec humour. Alors que le

logo de l'original dérive de celui de Ford (*Étude #152*, 2004), celui de *Cloaca Turbo* (2003) s'inspire de Harley-Davidson. *Cloaca Quattro* (2004-2005), *Mini Cloaca* (2007) et *Cloaca New & Improved* ont des logos inspirés de Monsieur Net (*Étude #46*, 2001, *Étude #44*, 1997-2001). Pour *Super Cloaca* (2007), l'artiste reprend la calligraphie du S de *Superman*, alors qu'il se laisse inspirer par le nom d'un parfum de Chanel pour *Cloaca N. 5* (*Étude #186*, 2006). De la même manière, les initiales de Walt Disney deviennent celles de Wim Delvoye tandis que Sim City se transforme en Wim City (*Wimcity version 1.0*, 2008). Les produits dérivés de *Cloaca* sont des excréments produits par la machine qui sont scellées dans des sacs de plastique (*Cloaca Faeces (Antwerp)*, 2000). L'art scatologique de Delvoye se présente aussi sous forme d'empreintes colorées d'anus sur papier, les *baisers anaux* (*Baiser anal*, 2000, *Baiser anal A 15*, 1999).

1.22 Douglas Gordon (1966-)

Douglas Gordon s'approprie les symboles de la culture médiatique qu'il détourne pour se jouer des mémoires individuelles et collectives. Dans sa *Liste de nom* (1990), il fait l'inventaire de ses rencontres personnelles, les énumérant *ad vitam æternam*. Pour réaliser son propre film, *24 Hour Psycho* (1993), celui d'Alfred Hitchcock, *Psychose* (1960), est étiré pour que la projection dure vingt-quatre heures. Dans son *Autoportrait en Kurt Cobain, en Andy Warhol, en Myra Hindley, en Marilyn Monroe* (1996), il se sert d'une seule perruque blonde pour parvenir à se référer aux quatre personnalités respectivement vedette de rock, artiste, tueuse en série, et actrice. *Five Year Drive-By* (1996) : « ce film est projeté pour que le temps du récit corresponde à sa durée réelle, soit cinq ans ». Gordon manipule la scène du film *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese où Robert De Niro menace son reflet dans le miroir, en faisant une projection de deux écrans qui se font face (*À travers un miroir*, 1999). Alors qu'il n'est pas connu, il envoie le message suivant à des gens célèbres du milieu artistique : « Je sais qui vous êtes et ce que vous faites ». Aussi, envoie-t-il une lettre au

meurtrier du film *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock. Le travail de Gordon relève bel et bien du détournement, et du décalage technique de la réalité.

1.23 Laurent Marissal (1970-)

Laurent Marissal détourne son activité quotidienne vers une pratique artistique professionnelle. De 1997 à 2002, il a converti 617 de ses 862 heures de travail comme gardien de sécurité dans un musée d'art en travail d'artiste que l'état rémunère sans en avoir connaissance (*Pinxit*, 2006).

1.24 Matthieu Laurette (1970-)

Matthieu Laurette se construit une image publique en utilisant le pouvoir des médias de masse pour se promouvoir comme artiste et en s'appropriant l'image qui lui est associée. En 1993, il se déclare lui-même artiste lorsqu'au cours d'une émission de télévision l'animateur lui demande de se présenter (*Apparitions* (1993-). Dans *Déjà-vu* (2000-), il organise des rencontres avec des sosies de célébrités à l'occasion de vernissages. Il devient le « roi du gratuit » entre 1993 et 2001, à travers les médias, en nourrissant l'intérêt de ceux-ci avec sa méthode de remboursement de denrées alimentaires permettant de manger gratuitement. Cette méthode se basait sur les slogans du type « satisfaction garantie ou argent remis » (*Produits remboursés*, 1993-2001). Depuis 1998, il écrit qu'il est un artiste, sur du papier d'hôtels des chambres qu'il loue à travers le monde (*Je suis un artiste*).

1.25 Pierre-Luc Verville (1988-)

Le travail de Pierre-Luc Verville aborde la représentation institutionnelle, la médiation culturelle, et le processus de reconnaissance de l'art à travers l'appropriation et la documentation. Alors que ses photographies s'intéressent à la

problématique de la manifestation indirecte de l'œuvre d'art (Genette, 2010), ses installations sont une adaptation du principe du *ready-made* à l'échelle de l'environnement (*Matériaux divers* (2006-), *Installations et désinstallations* (2008-)). Dans sa série *Diffuseurs d'ambiance*, Verville signale le contexte de monstration des œuvres, en parfumant l'espace d'exposition. Au sujet de cette série insolite, l'artiste parle d'« embaumement » du musée. Dans *Démontage et montage*, (2012), il expose ce qui se déroulent entre deux expositions, substituant le statut artistique à celui à priori non artistique de l'événement par le biais d'une médiation et d'une validation institutionnelle. L'exposition est transcendée par le courriel, le carton d'invitation, l'affiche promotionnelle et éventuellement par les articles de revue et de journaux. L'invitation est lancée aux contacts de la galerie sans toutefois garantir l'accès aux lieux sacrés, si ce n'est à travers les vitrines ou par l'octroi d'une autorisation. Cet événement fait se rencontrer les principes du *ready-made* et du *happening*. Souvent, les photographies de Verville fonctionnent à la fois comme œuvres d'art et comme reproduction (*Vues d'installation*, 2008-). La référence à l'art, la remédiation (*Bruit sur bruit*, 2007-), le musée imaginaire et les conséquences de la reproduction de l'art sont manifestes dans la série *Détails* (2007-). Les œuvres récentes de l'artiste réfléchissent singulièrement le processus de légitimation artistique du régime de la communication, explicitant la tautologie, la nomination, le réseau, la circularité, la redondance et la saturation à travers une construction de la réalité (*Diaporamas*, *Catalogues*, *Démonstrations*, etc.).

Épilogue

Ce catalogue de référence a permis de contextualiser l'art de Verville en l'inscrivant en continuité avec les artistes qui l'ont influencé. Les procédés dont se servent ces artistes pour critiquer l'institutionnalisation de l'œuvre d'art sont exhaustivement les suivants : élaborer l'œuvre par le choix plutôt que par la réalisation manuelle de l'artiste ; aborder les problèmes de la reproduction ; faire de la non-préméditation une

source d'art ; présenter quelque chose, telle quelle, sans la décontextualiser ; s'attaquer aux modalités qui permettent l'intronisation d'un objet au panthéon des œuvres d'art ; viser l'abolition des frontières entre l'art et la vie ; utiliser l'objet libéré de sa fonction utilitaire en tant que matériau principal de son art ; passer de la publicité comme art à l'art comme publicité ; utiliser le langage comme élément fondamental de sa pratique ; offrir une interaction entre la petite et la grande histoire ; accorder à des objets de consommation neufs le statut d'œuvre d'art ; poursuivre la dématérialisation de l'œuvre d'art ; expliciter le pouvoir médiatique par des montages ; faire se confondre la fiction et la réalité ; présenter un lexique iconographique de l'art moderne et contemporain ; montrer les œuvres d'art dans leur contexte de réception ; travailler « à l'intérieur des hiatus qu'engendre le processus de la représentation en prenant les choses de l'art au pied de la lettre » (Marcardé, 2014) ; faire réaliser ses œuvres par autrui ; se consacrer à la promotion et à la gestion d'une collection d'œuvres en assurant les fonctions de conservateur, collectionneur et commissaire ; parodient les dispositifs de présentation ; s'approprier les symboles de la culture médiatique ; se jouer des mémoires individuelles et collectives ; détourner son activité quotidienne ; se construire une image publique et se déclarer soi-même artiste. À la suite des héritiers de Duchamp, Verville encourage un questionnement sur l'institutionnalisation de l'œuvre d'art. Tout en essayant de faire fonctionner sa pratique dans le cadre de l'institution, il se construit un corpus qui se sert des cadres institutionnels pour interroger les différences d'expérience entre manifestations directes et indirectes.

CHAPITRE DEUX : SÉRIES D'ŒUVRES

Ce deuxième chapitre exemplifie la démarche de Verville par le passage en revue de ses principales séries d'œuvres. Il a pour ambition de décrire les œuvres de l'artiste et de montrer la relation qu'elles entretiennent avec l'art contemporain. Les descriptions chronologiques, réflexives et analytiques de l'œuvre entendent fournir la distanciation nécessaire à une interprétation critique de l'œuvre de Verville, où les cadres institutionnelles de l'art sont mis en question par le démantèlement du dispositif muséal (*Déconstruction*, 2006-), l'envahissement de l'espace d'exposition (*Diffuseurs d'ambiance*, 2007), la reproduction de reproductions de catalogues d'art (*Détails*, 2007), le détournement d'*Installations de vitrine* (2007-), la mise en scène d'*Expositions funéraires* (2008-), la médiatisation de montages et de démontages d'exposition (*Installations et désinstallations*, 2008, *Montages et démontages* (2012-)), *Ready-mades* (2008), l'allusion à des icônes de l'art contemporain (*Allusions* (2008), l'installation ludique d'*Expositions temporaires* (2008) et *permanentes* (2008), la monstration d'objets de *Démonstrations* (2009-), la muséification d'installations trouvées (*In situ*, 2009-), la signature de *Cartes d'affaires* et le prélèvement de *Cartels* (2010-). Par évocations chronologiques, citations et reproductions en couleur, la forme de catalogue d'art offre au lecteur l'occasion d'une réflexion à propos de la représentation institutionnelle, la médiation culturelle, et le processus de reconnaissance de l'art.

2.1 *Déconstruction* (2006-)

FIGURE 2.1

Pierre-Luc Verville, *Déconstruction d'une cimaise*, 2006, installation ; matériaux divers, dimensions variables

Dans la série *Déconstruction* (2006-), l'artiste s'attaque littéralement au dispositif muséal. Par différentes mises en scène, la confusion possible entre l'exposition et son démantèlement est problématisée. Ainsi, la *Déconstruction d'une cimaise* (2006) est créé à partir des vestiges matériels d'un mur de galerie, de sorte que, comme l'explique Derrida, « la déconstruction est avant tout la réaffirmation d'un "oui" originaire » (cité dans Manzari, 2009, p. 6). La plupart des installations de cette série ont pour médium des matériaux trouvés sur place lors de montages et de démontages d'exposition. Par le choix des matériaux, cette série rappelle les artistes de l'*arte povera* qui firent entrer sur le marché de l'art des compositions de cailloux, de papiers froissés, de morceaux de feutre, de briques, et de fagots (Heinich, 1998, p.

85). Elle s'inscrit dans une approche qui s'apparente à celle de l'artiste Robert Filliou qui, en 1961, incorpora des matériaux trouvés sur place au catalogue de sa première exposition (Heinich, 1998, p. 77). Ce type de *ready-made* intéresse l'artiste car il « semble soulever autant de problèmes que l'eucharistie et la transsubstantiation au temps de la Réforme » (Michaud, 2003, p. 16). C'est dans cet esprit que des carrés de lumière se superposent à des rectangles moins lumineux pour former, en 2006, l'installation de projecteurs *Carrés de lumière sur fond blanc*, une allusion à Dan Flavin, Ceal Floyer, James Turrell et Michel Verjux. Bien que la lumière soit positionnée pour éclairer un objet d'art, il n'y a pas d'œuvre, sinon l'éclairage que produit le dispositif lui-même.

2.2 *Diffuseurs d'ambiance* (2007-)

Depuis 2007, la série de *Diffuseurs d'ambiance* met en vedette l'installation de distributeurs de parfum activés dans des contextes muséaux. Grâce aux œuvres de cette série, « le spectateur [peut passer] d'un monde où il se [recueille] devant [l'œuvre] pour se retrouver plongé en [elle] ou la faire entrer en lui, un monde de l'absorption dans les deux sens du terme, à un monde où il [n'est que] distrait [...] » (Michaud, 2003, p. 115). Dans l'une d'elles, Verville présente au Musée régional de Rimouski une installation originale qui diffuse mécaniquement, toutes les 10 minutes environ, une odeur standardisée (*Diffuseur d'ambiance*). « À la transformation de l'art en éther ou en gaz répond [...] l'évanescence de l'expérience. Celle-ci doit alors être encadrée de rituels forts, très forts même, pour être identifiable, c'est-à-dire pour que l'on sache tout simplement qu'il y a expérience » (id., p. 167). Cette première exposition officielle de la série fait à la fois allusion au *Souffle d'artiste* de Manzoni, à l'*Air de Paris* et à *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921) de Duchamp. Cette dernière consiste en un flacon de parfum arborant un portrait de Marcel Duchamp travesti en femme, son personnage fictif Rrose Sélavy. Plus tard, Verville trouve un distributeur de parfum qui produit un effet spéculaire grâce à sa structure en acier poli

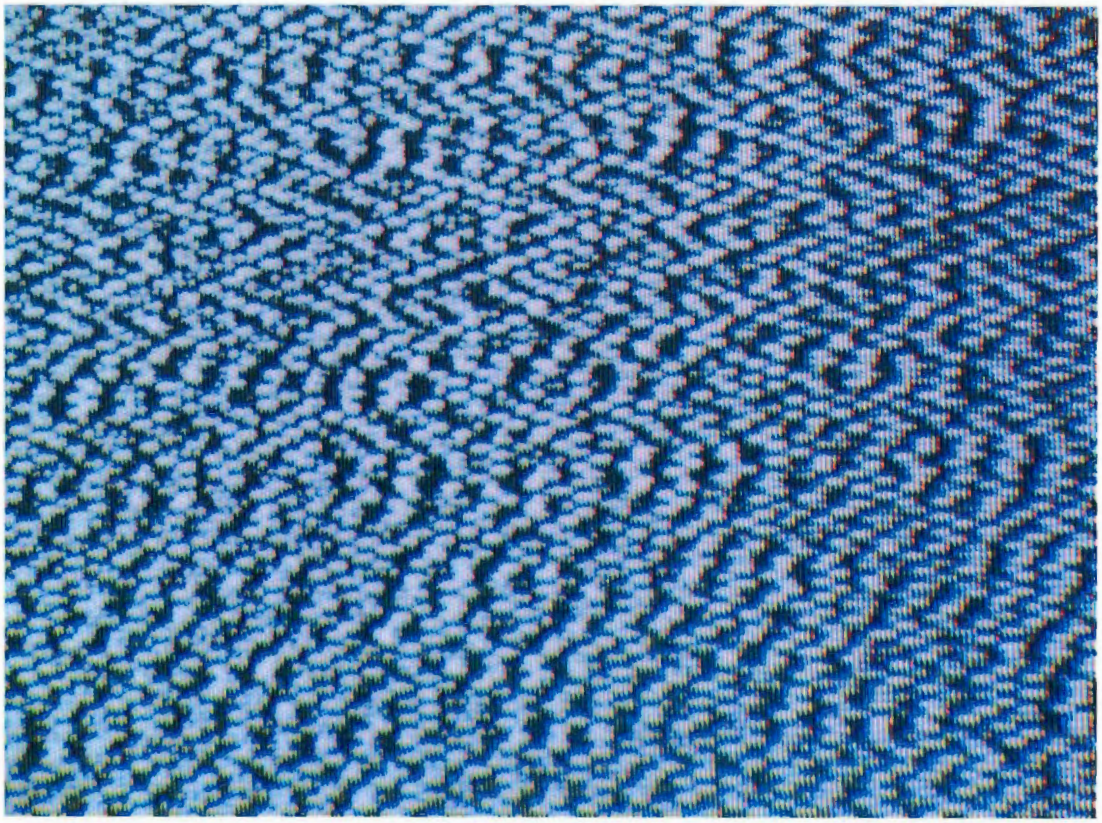
(*Diffuseur d'ambiance spéculaire*, 2011) et qu'il choisit pour sa ressemblance aux cubes en miroir de Robert Morris réalisés entre 1965 à 1971. Ensuite, le *Mini diffuseur d'ambiance* est créé pour les petites salles de certains musées ; son parfum vient remplir l'espace d'exposition qu'il sert à manifester. « L'effacement de la dimension du regard concentré [...] au profit d'une perception d'ambiance ou d'environnement [...] enveloppe le visiteur lui-même dans l'ensemble du dispositif perceptif et perceptible » (id., p. 38). L'art de Verville « se réfugie alors [littéralement] dans une expérience qui n'est plus celle d'objets entourés d'une aura, mais celle d'une aura qui ne se rattache à rien ou quasiment rien. Cette aura, cette auréole, ce parfum, ce gaz, comme on voudra l'appeler, dit à travers la mode l'identité de l'époque » (id., p. 205).

2.3 *Détails* (2007-)

Détails (2007) est une série de reproductions de détails de reproductions d'œuvres d'art. Initialement, les fragments d'images proviennent de publicités présentées dans des caissons lumineux aperçues par l'artiste dans des stations de métros. Dans les œuvres récentes de la série, les *Détails* sont trouvés dans des catalogues d'art. Cette source est rendue visible par le cadrage qui laisse voir la reliure. Séparés de l'ensemble, les parties d'œuvre acquièrent de nouvelles significations : « il en résulte une perception esthétique de la reproduction numérique de l'art qui est discontinue, fragmentée, opposée à la perception globale de l'œuvre originale tout entière, effectuée à bonne distance de cette dernière » (Chirollet, 2008, p. 186). De même, cette série s'interroge sur « la numérisation systématique de images d'art [qui] induit une nouvelle forme du regard, plus proche des détails que soucieuse de la vision d'ensemble (Chirollet, 2008, p. 181).

2.4 *Bruit sur bruit* (2007-)

FIGURE 2.2



Pierre-Luc Verville, *Bruit sur bruit* (détail), 2007, épreuve couleur, 44 cm x 33 cm

Dans la série *Bruit sur bruit* le problème de la surinformation est abordé par la remédiation photographique du *all-over*. Dans la séquence de photographies du même nom de la neige de télévision est graduellement parasitée par d'autres bruits télévisuels qui assombrissent l'écran du téléviseur privé de signal. À la façon du minimalisme, le téléviseur produit de l'expressionnisme abstrait. « Il en est ainsi du minimalisme, effacer le contenu représentatif, réduire la forme visible à sa plus simple expression, effacer la trace de l'auteur » (Cauquelin, 2011, p. 105). Ironiquement, les clichés sont dépourvus d'expression émotionnelle, puisque les

formes sont générées aléatoirement par la machine. Cette série relève d'un « passage du message intentionnel, avec émetteur et récepteur, au signe produit par et dans le réseau, et susceptible d'y circuler » (id., p. 79).

2.5 *Installations de vitrine* (2007-)

Après avoir remarqué que les installations de vitrine de magasins ressemblaient à des installations d'art contemporain, Verville se les approprie et les médiatise à titre d'auteur pour qu'elles deviennent, au second degré, des installations d'art contemporain. C'est bel et bien d'appropriation qu'il s'agit car Verville, en les choisissant à son propre compte et en les baptisant en son propre nom, les rend propres à une destination, celle du monde de l'art. Plus spécifiquement, ces ensembles de matériaux divers à fonction publicitaire sont présentés sous un nouveau label, celui de l'art contemporain. Verville les détourne de leur fonction publicitaire, pour qu'ils ne fonctionnent désormais, aux yeux du regardeur, qu'exclusivement comme œuvre d'art. Ainsi, « ce sont [aussi] les regardeurs qui font les [installations] » (Duchamp, 1975, p. 247). Les propositions de cette série s'inscrivent dans la continuité du Pop art « qui utilise, pour ses compositions, des objets ou débris d'objets de la vie quotidienne et des images empruntées à la publicité, aux magazines, etc. » (Larousse, 1989). En 2007, le *Mur de tubes de néons multicolores*, qui servait originalement à la monstration de produits, devient la synthèse entre Flavin et Molinari. À la lumière des propos de Flavin, ce qu'émet le *Mur de tubes de néons multicolores* dans l'espace environnant et ce qu'il diffuse sur les surfaces à proximité représente « un état visible d'une apparition » (Museum Ludwig, 1996, p. 216) ou comme le dit Stéphane Vial, la phénoménalité d'un phénomène : son ontophanie (2014). En parallèle, l'artiste reproduit chacune de ces *installations de vitrine* au moyen de la photographie et les publie sur son site Web (www.pierrelucverville.com). Par ce procédé médiatique, il promeut son activité artistique et entretient son image auprès du public (*Vue d'installation de vitrine*, 2008).

2.6 *Expositions funéraires* (2008)

La série *Expositions funéraires* (2008-) consiste en la représentation d'obsèques sous formes de photographies, d'installations et de *happenings*. En 2008, des funérailles sont célébrées, au Musée régional de Rimouski, en tant que vernissage de l'exposition d'un mort (*Funérailles-vernissage*) installé dans le décor d'un salon funéraire (*Exposition funéraire*, 2008). Il s'agit bel et bien d'une cérémonie funéraire idéale, à la mémoire d'un défunt, à la différence qu'elle se déroule au musée. Faute d'espace dans les funérariums de la ville, en raison d'un nombre inaccoutumé de décès dans la région, le corbillard fait monter le cercueil jusqu'au troisième étage dans le monte-charge servant à transporter les œuvres d'art.

De son vivant, Warhol disait :

> La mort peut vraiment vous donner l'aspect d'une star. Mais alors, cela pourrait être faux, car si votre maquillage n'est pas bien quand vous êtes mort, vous ne parviendrez pas à avoir l'air vraiment bien. Et ainsi, je pense que tout un chacun, chaque fois qu'il va voir un cercueil ouvert, en reste toujours là : « avez-vous vu ce maquillage ? Je pense qu'il est merveilleux, vraiment, je pense qu'ils ont vraiment fait ce qu'il fallait ». Ils parlent toujours de cela. Ils parlent également des fleurs, ou essentiellement du maquillage. Et si vous êtes une star, ils vous ont habituellement chez Campbell's et ils ont quelques jours pour vous voir (Larousse, 2014).

2.7 *Installations et désinstallations* (2008-)

FIGURE 2.3

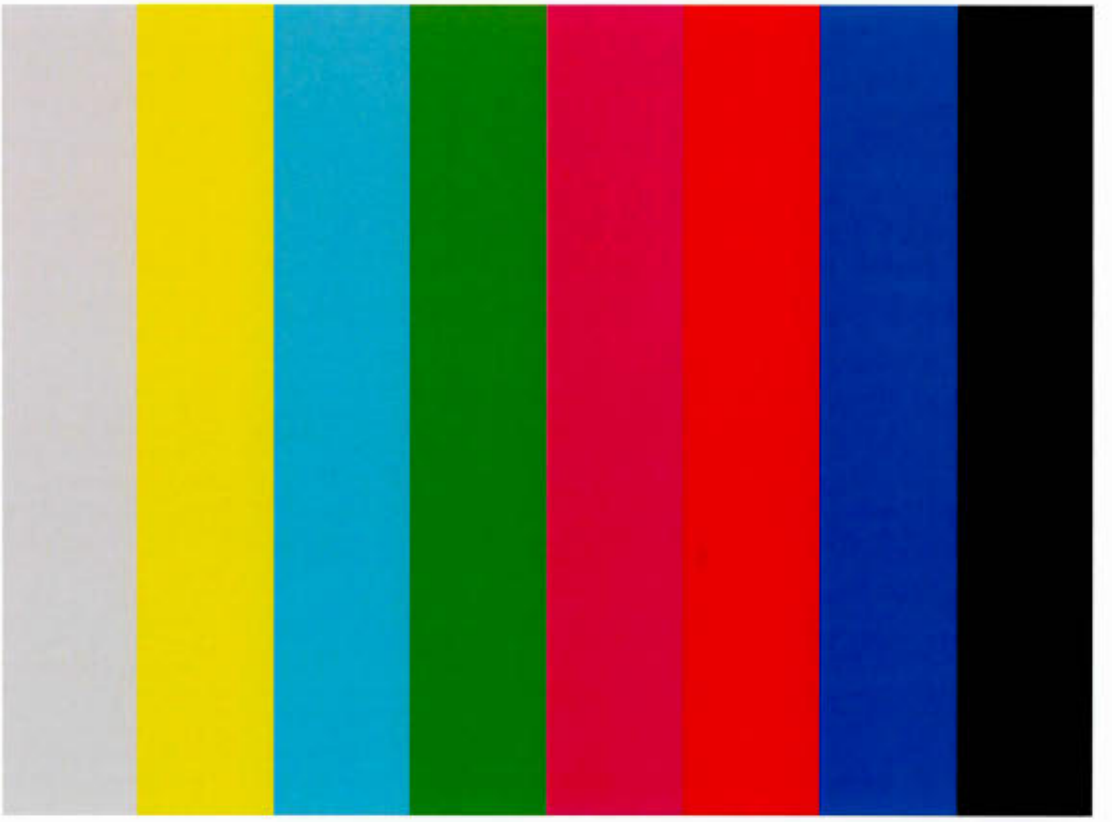
Pierre-Luc Verville, *Désinstallation à la perceuse et au seau*, 2009, installation ; matériaux divers, dimensions variables

Installations et désinstallations (2008-) est une série de photographies et d'installations où les matériaux divers de montages et de démontages d'expositions sont promus au rang d'œuvres d'art. En 2008, à travers la vitrine d'une galerie restée fermée pour le démontage, Verville s'approprie en tant qu'installation les matériaux divers qui s'y trouvent (*Désinstallation*, 2008). Ainsi les objets se retrouvent transfigurés par l'activation, par l'artiste, de l'espace d'exposition. Par choix, l'ensemble d'objets du démontage devient une œuvre d'art *in situ*, dès lors qu'« agir dans le monde de l'art, c'est désigner un objet comme "art". L'activité de désignation fait exister l'œuvre en tant que telle » (Cauquelin, 2011, p. 101). Dans la *Désinstallation à la perceuse et au seau*, de 2009, une perceuse électrique, un bac

jaune, un socle et un dispositif d'éclairage forment une installation. L'artiste explique : « Mon intention artistique est de conférer le statut d'œuvre d'art à des choses qui ont été produites sans la moindre intention sémantique ». En les adoptant les objets de montage et de démontage d'exposition deviennent, par définition, de véritables assemblages, c'est-à-dire des « œuvres à trois dimensions dans lesquelles sont réunis divers matériaux ou objets hétérogènes » (Larousse, 2014). Au sein du paradigme duchampien, ces objets sont appropriés comme œuvre d'art même s'ils ne se trouvent dans l'espace muséal qu'entre les expositions, sans jamais être exposés. Ce sont des installations par définition, en vertu de l'intention artistique de considérer « le rapport entretenu par les choses dans l'espace et leur existence même en fonction du milieu dans lequel elles sont présentées » (Larousse, 2014). En art contemporain, tout comme « on ne peut distinguer les matériaux d'une installation « pauvre » des gravois de la « rénovation » (Michaud, 2003, p. 61), on ne peut distinguer les objets du montage ou du démontage d'exposition de ceux d'une installation. Les photographies de cette série ont la particularité d'être prises selon les méthodes de reproductions d'œuvres d'art moderne et contemporain. Ainsi, les objets qui se retrouvent dans les espaces institutionnels avant et après l'exposition sont documentés par un cadrage qui « valorise tel point de vue ou dramatise par l'éclairage l'effet produit, transforme l'inachevé de l'exécution en une volonté stylistique » (Riout, 2014). De plus, « [...] le document acquiert une double position par rapport à l'œuvre dans la mesure où il intervient à la fois en amont et en aval [de celle-ci], en étant du côté de sa production (puisqu'il sert de notation à l'installation) et de sa réception (puisqu'il en garde la trace pour le public) » (Bugnicourt, 2012, p. 58). Il s'agit à la fois d'un document de l'œuvre et d'un document comme œuvre.

2.8 *Allusions* (2008-)

FIGURE 2.4



Pierre-Luc Verville, *Bars de couleur (allusion à Molinari)*, 2014, épreuve couleur, 13 cm x 9,75 cm

La série *Allusions* (2008-) consiste en des « objet[s] manufacturé[s], modifié[s] ou non, promu[s] au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste » (Larousse, 2014) en raison de leur ressemblance avec l'art contemporain et ses icônes. Le propre de cette série est de changer le contexte d'un objet pour en modifier la lecture, la charge symbolique, l'interprétation. Par exemple, *Jouer avec des natures mortes* (2008) est l'installation, dans un *white cube*, d'une piscine gonflable remplie de boules de plastique colorées. La problématique contemporaine de la colonisation du monde ordinaire par l'art devient l'occasion de trouver des objets d'allusion à l'histoire de

l'art (*Visuel à venir (allusion à Ben Vautier)* (2014) Dans l'*Écran bleu de la mort (allusion à Yves Klein)*, le vide, la technique et la mort dialoguent. *Dieu TV (allusion à Nam June Paik)* adopté pour sa modernité : aplats, lettrage, couleurs saturés, etc. Pour faciliter l'intégration de ses appropriations dans la postmodernité, Verville opte pour la référence à la *Colorfied Painting* avec ses bars de couleurs de télévision qu'il baptise tantôt *Champs de couleur* (2013), tantôt *Bars de couleur (allusion à Molinari)* (2014) ou encore *Bars de couleur (allusion à Noland)* (id.) et *Allusion à Lucio Fontana* (Verville et Bellemare, 2015). Précédemment, l'artiste sanctifié, en quelque sorte, une *Vitrine bombée* en hommage à Marcel Duchamp en la documentant dans un diaporama de cours d'histoire de l'art. En 2008, Verville transpose dans le contexte de l'art contemporain l'image d'un *Lapin-tigre* (*Lapin-tigre (allusion à Eduardo Kac)*, 2008) qui lui rappelle Alba, le lapin fluorescent de Kac (2000). « Le seul important problème que pose ce régime de production et de renouvellement continuel de l'art est celui de l'archivage et du tri. Que pourront retenir de tout cela le futur, la postérité, le musée ? En termes plus banals : que peut-il bien subsister quand tout est faisable et que tout ou presque est fait ? » (Michaud, 2003, p. 177).

2.9 *Expositions permanentes* (2008-)

Dès 2008, Verville entame ses *Expositions permanentes*, une série d'œuvres conceptuelles qui exploite la relation de dépendance de l'œuvre à son paratexte (Genette, 1987). Qu'est l'*Exposition permanente d'une caméra de surveillance* (2008) qui, comme son titre l'indique, consiste en la présentation du dispositif de sécurité, dans un lieu de l'art, sans le cartel, le musée ou encore la théorie philosophique qui en permet la lecture comme œuvre ? Dans cet esprit d'économie de moyens, l'artiste consacre au grand public en 2012 l'*Exposition permanente d'un gardien de sécurité* qui rappelle les performances de Beecroft par l'utilisation du corps comme matériau, à partir d'un modèle vivant auquel « l'artiste [...] demande expressément de n'adopter aucune pose expressive, de ne pas sourire. [Sa sculpture

vivante et hiératique est uniformément montrée] en station debout [et] simplement en situation d'attente » (Ramade, 2015).

2.10 *Expositions temporaires* (2008-)

La série d'*Expositions temporaires* voit le jour en 2008 avec l'installation d'un ensemble de mets et de boissons sur une table lors d'une réception pour l'*Exposition d'un vernissage* (2008) que les convives consomment le jour du vernissage. Lors de cet événement, où le nom de l'artiste est écrit en grosses lettres au mur, des arachides sont présentées dans des bols d'argent alors que des coupes de vin en pyramides sont posées sur des pseudo-socles. Cette sanctification de la communion artistique, pour ainsi dire, n'est pas sans rappeler la sainte Cène chrétienne. Les œuvres de cette série constituent « des espaces du possible, un potentiel utopique en action à destination du spectateur, une pièce spécifique et domestique, au sein de l'espace d'exposition, temple déshumanisé de l'art » (Ramade, 2015).

2.11 *Démonstrations* (2009-)

Dans la série *Démonstrations* (2009-), des catalogues de produits sont transformés en catalogues d'art, par l'insertion de codes institutionnels qui supposent une reproduction accompagnée d'une légende : normativement constituée de l'indication d'un auteur, d'un titre, d'une date, d'un médium et d'une dimension. « Je suis préoccupé, affirme l'artiste, par les rapports institués avec les œuvres par différents types de médiation et les effets qu'engendrent de telles expériences. Par exemple, la manière dont le spectateur conceptualise les œuvres qu'il n'expérimente que par l'entremise d'une reproduction ou d'un discours ». Le catalogue de produits modifié en catalogue d'œuvres d'art convertit en retour les produits en œuvres d'art. Cette

transsubstantiation artistique donne à la théorie de l'art le *Démonstrateur de panneaux de laine de verre* en 2014.

2.12 *In situ* (2009-)

FIGURE 2.5

Pierre-Luc Verville, *Barrière jaune*, 2009, installation ; acrylique sur bois, dimensions variables

In situ (2009-) est une série de photographies et d'installations d'art public ayant pour thèmes la relation contextuelle et la référence à l'histoire de l'art dans laquelle l'artiste muséifie toute sorte de « monuments » trouvés. Elle reprend aussi l'une des caractéristiques majeures des avant-gardes dans les arts plastiques : la sortie hors des murs du musée. La problématique principalement abordée par cette série est la confusion entre art et non-art, résultat de la « colonisation du monde ordinaire par l'art » (Heinich, 1998, p. 87).

> Le plus intéressant est que les manifestations qui se déroulent dans ces espaces non différenciés sont elles-mêmes très difficiles à identifier comme de l'art, encore plus comme des objets d'art. On ne peut distinguer des graffiti sur un mur « en travaux » d'une peinture brute ou d'affiches peintes maladroitement collées » explique Michaud (2003, p. 61).

Car, « les productions artistiques utilisent tous les moyens et méthodes de la publicité : petites annonces, placards, affiches de tous formats, panneaux publicitaires urbains, graphisme publicitaire, montages et rythmes, clips télé, tracts, flyers, sondages téléphoniques, personnages virtuels, logos » (id., p. 39). Les photographies des œuvres de la série sont présentées sous forme d'un catalogue d'art (*Catalogue de la série In situ*, 2009-) qui inventorie des éléments trouvés dans l'espace public, dont une *Barrière rayée jaune et noir* (id.) délimitant un périmètre carré. Ce catalogue vient rappeler que l'institution délimite la frontière entre inclus et exclus, authentique et inauthentique, art et non-art (Heinich, 1998). La connaissance de l'histoire de l'art de Verville guide la sélection des objets de cette série, comme la *Barrière jaune* (2009), installée temporairement autour du Musée d'art contemporain de Montréal, choisie à cause d'une ressemblance de famille, pour utiliser l'expression de Wittgenstein (1953), avec *Titled Arc* (1981) de l'artiste Richard Serra. De même, un mur peint par un peintre en bâtiment devient un *Monochrome bleu* (2009). Dans l'*Art à l'état gazeux* (2003) Michaud explique que dans le contexte actuel « seule la performance elle-même signale une activité, encore que le rassemblement d'individus autour d'un propos peu défini ou peu déchiffrable ne diffère guère de l'attroupement momentané d'individus s'attroupant autour d'un attroupement » (p. 61). Ainsi, la performance *Xx* (2009) aborde la relation des performeurs au public, à l'espace de représentation et à l'objectif de la caméra. Dans celle-ci, deux femmes font un x avec leurs bras et leurs jambes alors qu'elles se trouvent dans un escalier dont le tapis est fait des motifs en x.

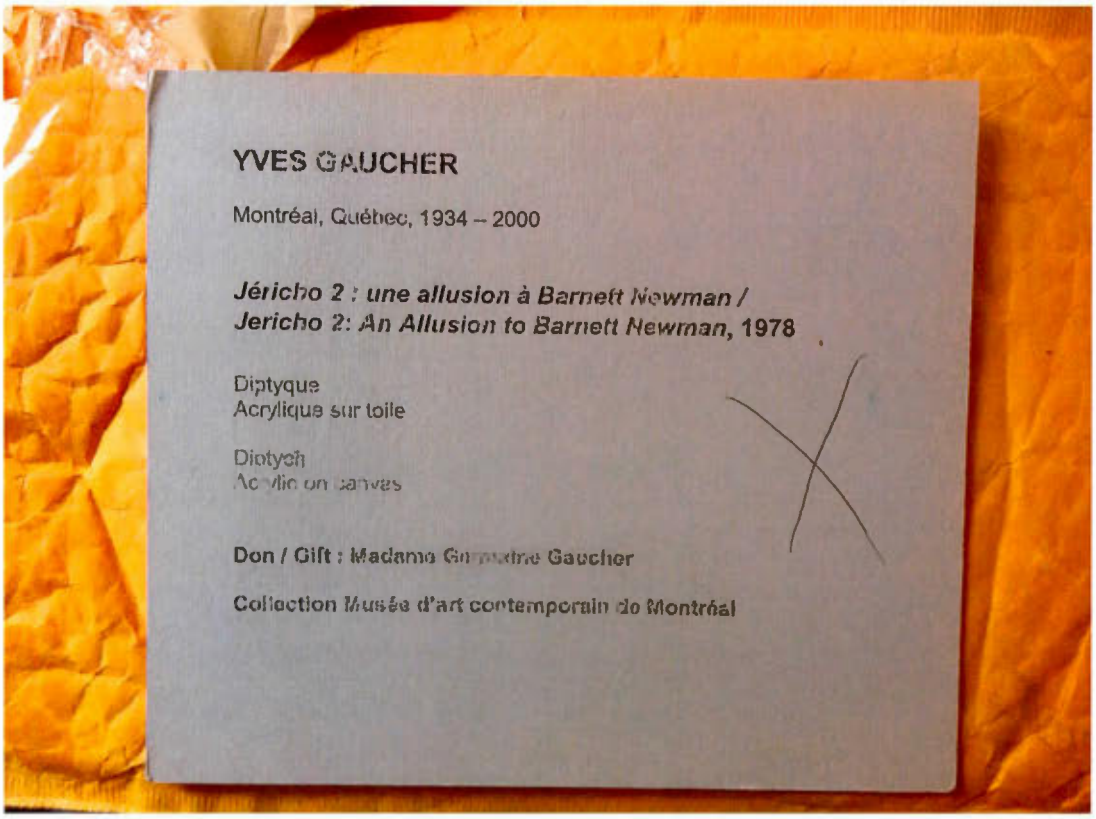
2.13 *Cartes d'affaires* (2009-)

La série des *Cartes d'affaires* entend révéler au regardeur les connections du monde de l'art. Comme son nom l'indique, cette série consiste en une collection de *cartes d'affaires*, auxquelles l'artiste a conféré, par sa signature, la fonction d'œuvre d'art. Plus précisément, ces cartes proviennent d'agents du milieu de l'art. À l'instar de Mark Lombardi, qui fait des graphiques de réseaux, ses *cartes d'affaires* sont une « esquisse d'une mise à nu du réseau formé par les professionnels de l'art. (Malgré l'ignorance ou l'incompréhension et le refus du public, malgré le peu d'œuvres visibles, les professionnels – un petit noyau élitique – font la côte) » (Cauquelin, 2011, p. 80). Peu de temps après qu'il eût ramassé la *Carte d'affaires de Jacques Lanouette*, en 2009, celui-ci fut employé à la collection Lotto-Québec, ouvrant à l'artiste la porte d'un nouveau réseau de l'art. « Dans le dispositif réseau, si toute entrée fragmentaire participe de l'ensemble des informations, il existe cependant des réseaux de première grandeur et des réseaux satellites. Le réseau est en effet structuré par niveaux hiérarchisés et interconnectés » (Cauquelin, 2011, p. 43). À travers ses rencontres fortuites dans le réseau de l'art, il ramasse, en 2009, la *Carte d'affaires de Thierry Marceau*, lors d'un vernissage à la Galerie de l'UQAM, et celle de Marc-Antoine K. Phaneuf, en 2014, lors d'un rendez-vous d'affaires. Ce rendez-vous d'affaires devint le *rendez-vous* du *ready-made* à la Duchamp. « Si le contenant spatial est important, le contenant temporel, le moment, l'est tout autant, car le choix de l'objet appartient au hasard, à la rencontre, à l'occasion [...]. C'est dans la rencontre de ce hasard mis en scène que se réfugie le savoir-faire, c'est-à-dire le savoir-choisir de l'artiste, considéré comme an-artiste » (id., p. 73). Certes, « [Verville] peut être acteur sur un réseau en [se] laissant aller au hasard des rencontres, confiant en quelque sorte dans le pouvoir de liaison qu'il développe de lui-même, mais il peut travailler activement à construire un super-réseau, plus fiable, c'est-à-dire plus rapide et reliant des points plus éloignés les uns des autres » (id., p. 50). Dans cet esprit de reliage, il décide de

juxtaposer des cartes d'affaires de personnes éloignées (*Cartes d'affaires de Fayiaz Chunara et de Jacques Champagne*, 2014).

2.14 *Cartels* (2010-)

FIGURE 2.6



Pierre-Luc Verville, *Cartel (Jéricho 2 : une allusion à Barnett Newman)*, 2010, encre sur carton, 18,75 cm x 16,40 cm

Cartels (2010-) est une série dans laquelle des cartels d'œuvres d'art se substituent aux œuvres qu'ils identifient. Ainsi, c'est le cartel qui devient l'œuvre. Cette « artisalisation » (Roger, 1998, p. 17) de cartels découle de l'intérêt de l'artiste pour les dispositifs de présentation et de représentation institutionnelles de l'œuvre. Les parenthèses de l'art qui orientent la réception des œuvres et qui les médiatisent

deviennent à leur tour dépendantes de parenthèses, pour être perçues comme de l'art (*Cartel (Jéricho 2 : une allusion à Barnett Newman)*, 2010). Il s'agit d'une muséification de ce qui sert normalement à muséifier. Chaque cartel devient un référant séparé de son référé.

2.15 *Montages et démontages* (2012-)

FIGURE 2.7

Pierre-Luc Verville, vue de l'exposition *Démontage et démontage*, 2012, Galerie Roger Bellemare et Galerie Christian Lambert

Montages et démontages est une série de *happenings* qui consistent à exposer le montage et le démontage d'expositions. En 2012, selon les procédures habituelles de la galerie Roger Bellemare, les contacts de la liste d'envoi reçoivent l'invitation suivante : « Pierre-Luc Verville expose le montage et le démontage d'exposition qui se déroule entre deux expositions » (*Démontage et montage*). L'exposition devient

alors un évènement qui se juxtapose à un autre évènement. Lorsqu'il est exposé, le contenu hétéroclite du lieu d'exposition au moment du montage et du démontage témoigne d'une confusion entre l'art et la vie, car le lieu lui-même, bien qu'il s'agisse d'une galerie, n'est plus suffisant pour opérer la démarcation entre ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève strictement pas. La diffusion de l'œuvre d'art par les médias est le propos de cette série où la posture est d'indiquer : « attention, il y a de l'art ». Tout en s'adressant à la capacité du spectateur à concevoir l'œuvre, Verville « précipite l'ère du musée imaginaire dans l'ère médiatique, celle où il importe plus de faire savoir que de faire » (Riout, 1996, p. 17). Comme Broodthaers, il s'agit d'« un détournement mais aussi d'un éloge du rôle de l'institution et de ses ramifications » (Laclotte et Cuzin, p. 103, 2003). La présente série d'œuvres n'est pas sans rappeler *Closed Gallery Piece* de Robert Barry qui, rappelons-le, consiste en l'envoi de cartons d'invitation annonçant que la galerie restera fermée pendant la durée de l'exposition. Dans les deux cas, le spectateur peut se retrouver devant une porte fermée.

Épilogue

L'approche de Verville est, d'une part, *adoptionniste* ; il cherche des objets, des environnements, des actions et des événements à ériger au rang d'œuvre d'art, par adoption. Il favorise ce qui n'est pas réalisé par un artiste. Une fois l'objet choisi, il s'en déclare l'artiste adoptif. Parfois, cette déclaration prend la forme d'une signature. Si possible, Verville signe directement l'objet. Sinon, le médium s'accompagne d'un certificat d'authentification, d'un cartel ou de tout autre dispositif de labélisation. Ensuite, l'artiste baptise l'œuvre adoptée en lui donnant un nom qui lui permet d'être facilement identifiée et acceptée par le monde de l'art. Par exemple, en 2009, pour sa peinture murale, le titre de *Monochrome bleu* est privilégié, non seulement pour l'avantage qu'il a de simplement décrire l'objet en question, mais parce qu'il comprend deux mots du champ lexical de l'art. L'auteur mentionne toujours la date

de naissance de l'œuvre à l'institution. Lorsqu'il peut signer l'objet, il ajoute souvent la date. Il est à noter que c'est sur la base d'un éventuel référencement que chaque objet est consacré à la fonction d'œuvre d'art. Pour Verville, contrairement à Duchamp, plus un objet ressemble à de l'art moderne ou contemporain, plus les probabilités d'endossement sont élevées. D'autre part, l'approche de Verville est *documentaliste* (R. Blouin, entretien, 2009). Elle s'intéresse à la reproductibilité technique dans le but de médiatiser l'œuvre. L'auteur documente, par la photographie, les objets banals érigés au rang d'œuvre d'art. Puis, ce sont les documents eux-mêmes (photographies, cartels, diaporamas, etc.) qui sont présentés en tant qu'art, de la même manière ; Verville les titre, les date, mentionne leur médium et leurs dimensions, et surtout, les reproduit. Toutefois, puisqu'il en est déjà l'auteur, il n'a pas besoin de les adopter. Ce qui l'intéresse essentiellement c'est le passage de l'espace muséal à l'espace médiatique et vice-versa.

> Si Duchamp avait assigné au lieu la charge de porter le message : "Ceci est de l'art", renonçant ainsi au savoir-faire et à l'esthétique du goût, s'effaçant de la scène pour ainsi dire et préservant son quant-à-soi, [Verville], mettant en pratique sa connaissance des réseaux, [instrumentalise] ce dernier refuge et cette dernière marque de l'art qu'est le lieu d'exposition, pour s'établir sur l'espace entier des communications » (Cauquelin, 1992, p. 85).

CHAPITRE TROIS : *DÉMONTAGE ET MONTAGE*

Dans ce troisième et dernier chapitre, l'auteur détourne *L'état conceptuel* de Gérard Genette en remplaçant certains mots par d'autres. En ajustant le texte, il « cherche à définir [...] cette sorte d'œuvre très particulière, et d'apparition (ou plutôt, nous le verrons, d'*institution*) [de moins en moins récentes], qu'on appelle, d'un qualificatif [un peu] plus récent, les œuvres [*médiationnelles*] » (Genette). Les mots qu'il substitue à ceux de Genette sont évidemment mis entre crochets pour que le lecteur puisse distinguer ce qui vient de l'un et de l'autre. Or, les modifications apportées aux phrases finissent par extrapoler le propos initial pour l'adapter à l'analyse du travail de Verville. À titre d'exemple, le mot *ready-made* est systématiquement remplacé par *happening.* Ainsi, la citation se travestit de manière à ce que le *happening* de Verville (*Démontage et montage*, 2012) prenne la place du *ready-made* de Duchamp (*Fontaine*, 1917).

3.1 *Démontage et montage (2012)*

De l'événement à [sa médiatisation]

> Je partirai d'un cas particulier, choisi pour sa [complexité] et [principalement la critique institutionnelle qu'il suscite] : un [*happening*] « pur » – j'entends par cet adjectif peu orthodoxe [*happening*] non assisté (ou rectifié), comme l'est [*Vernissage d'un vernissage*], non prélevé sur un ensemble plus complexe comme [*Funérailles-vernissage*], non affecté, comme [la visite-exposition d'un itinérant dans un musée] baptisée [*Exposition itinérante*], ou même [l'*Exposition permanente d'un gardien de sécurité*], par l'imposition d'un titre plus ou moins ingénieux, ironique ou énigmatique : [le montage et démontage que Verville a proposé comme exposition en 2012 à la Galerie Roger Bellemare] sous le titre littéral [*Démontage et montage*]. D'un tel [événement], on peut, [*grosso modo*], rendre compte de deux manières qui, sauf métonymie, n'ont pas du tout le même sens. La première [...] dit que [ce montage et démontage *constitue*] l'œuvre en question, ou que celle-ci *consiste* en celui- là. L'autre, soutenue plus fréquemment mais de façon plus évasive, que dans ce cas [l'] œuvre consiste non en ce [montage et démontage], mais en [la médiatisation], ou, comme on dit encore d'une manière plus expressive,

[l'action de le médiatiser] comme une œuvre d'art. Pour mieux percevoir la [différence], [considérons] que cette [médiation] ait pris la forme d'une déclaration explicite telle que « Je [médiatise] ce [montage et démontage] comme œuvre d'art ». Selon la première théorie, on acquiesce à la déclaration et on définit comme (devenu) une œuvre d'art [le montage et démontage] ; selon la seconde, on ne voit dans [le montage et démontage] qu'une occasion ou un [médium], et on définit comme œuvre [la médiatisation, c'est-à-dire l'action de le médiatiser comme œuvre d'art].

De ces deux interprétations, j'adopte et vais défendre la seconde, en précisant toutefois que la valeur artistique éventuellement attribuée à [la médiatisation] dépend largement de la nature de [l'événement médiatisé], même si l'on admet [que médiatiser comme œuvre un vernissage ou des funérailles] pourrait [coûter pratiquement la même chose]. Que l'œuvre [repose sur la médiatisation] n'évacue pas entièrement la spécificité de [l'événement] : malgré le proverbe, voler un œuf n'est pas voler un bœuf, et [médiatiser des funérailles comme œuvre] n'est pas [médiatiser] un [montage et un démontage comme œuvre].

Le choix entre les deux [attitudes] entraîne une conséquence capitale sur le plan de la théorie [plastique]. Si l'on tient le [montage et démontage] « de » [Verville] pour une œuvre d'art, et si l'on [prétend] d'autre part que cet [événement], comme [ses] [happenings] en général, et comme [le spectateur pourrait l'interpréter] n'a pas été [prédestiné] pour des raisons [plastiques], on peut en [aboutir], comme le font [certains], que l'artistique n'a pas toujours, et donc pas nécessairement partie liée [à la plastique]. Si l'on considère qu'ici l'œuvre consiste non en cet [événement] mais en sa [médiatisation], la possibilité d'un caractère [plastique], non certes de l'[événement] mais [du fait de médiatiser], reste ouverte, et avec elle celle d'une relation pertinente entre artistique et [plastique] [...] Autrement dit, que [la médiation de son *happening*] soit anti- ou a-[plastique] (ce qui [n'est pas le cas]) n'empêche nullement de recevoir, « au second degré », de manière [plastique cette médiatisation elle-même] (et non l' [événement] qu' [elle médiatise]). Je [laisse en suspend ce problème] pour m'en tenir ici à [celui] du régime d'immanence, dont la définition postulée, et d'ailleurs [temporaire] (« Dans [un *happening*], l'œuvre n'est pas l' [événement médiatisé], mais [le fait de le médiatiser] »), reste à [expliquer].

À cette définition [s'oppose] le fait que les [*happenings*] de [Verville] (et bien d'autres [événements antérieurs] dont [la famille] me semble [ressemblante]) sont [reproduits dans divers catalogues, revues, sites Web et médiatisés lors de cours d'histoire de l'art], [quelques années] après leur « [médiation] », et offert comme tels à l'[appréciation] d'un [regardeur] qui peut [méconnaître la médiatisation fondatrice], et les [prendre] eux-mêmes [pour] des œuvres d'art. De fait, les jugements de goût sont [relativement] libres, et si un amateur trouve des qualités [plastiques] à un [montage et démontage] (qui en a [carrément]), comme d'autre [réfère, à juste titre, *Barrière jaune*, installé en 2009, puis désinstallé quelques mois plus tard par la ville de Montréal,] à [*Titled Arc* de Richard Serra, installé en 1981, puis désinstallé huit ans plus tard par le gouvernement fédéral],

l'[*Exposition permanente d'un gardien de sécurité* à du Beecroft], [ou encore, l'*Exposition funéraire* à l'exposition *Body Worlds* de Gunther von Hagens,] c'est [justement une conséquence de la médiation idéologique et de la représentation institutionnelle de Verville]; [bien que], dans ce cas, [les événements montage et démontage ou exposition funéraire devraient] être [attribués], et le mérite de [leur création] reconnu, [aux vrais réalisateurs, les technicien de la galerie, le designer d'intérieur engagé par l'entreprise funéraire ou encore le thanatologue qui s'occupa d'embaumer le défunt], [coupables] (et non [Verville]) de ses [mérites plastiques], comme lorsqu'on expose au MoMA, pour la qualité de son *design* et à la gloire de son *designer*, une cafetière ou un grille-pain. [Malgré tout, Verville semble prétendre pouvoir] sans incohérence à la fois [reproduire le montage et démontage] pour ses propriétés [d'événement], le référer à [lui-même] qui n'est pour rien dans l'existence de ces propriétés, [même qu'il ne déclare nullement leur être indifférent, en devenant l'auteur adoptif de l'événement et en rendant à l'auteur « biologique » ce qui est à l'auteur « biologique »]. Mais [dans ce cas-ci], [il] ne [le reproduit] pas dans [cette intention], même [s'il encourage] le [piège], de toute manière [inéluctable], du [quiproquo]; [il le reproduit] en quelque sorte pour [accomplir la médiatisation], qui s'en trouve de ce fait [activée] par le monde de l'art : « [Verville] nous a un jour [offert] [de médiatiser] un [montage et démontage d'expositions], et nous [avons accepté cette offre], dont nous avons (depuis) compris les raisons] – raisons dont les amateurs [les plus] éclairés [ne] savent [pas] si elles [...] sont [...] d'ordre [plastique] au sens courant au « premier degré », c'est-à-dire [si] elles [...] tiennent à [un] intérêt [plastique] pour la forme de ce [montage et démontage]. Ou plutôt de *ces* [montages et démontages], puisque cet [événement], [pourrait [tantôt] être indexé à [plusieurs endroits dans le curriculum vitae de l'artiste et concerner des montages et démontages d'expositions différentes]. Ce fait [questionne] l'interprétation [selon laquelle] de [plusieurs montages et démontages d'exposition], [certains seulement deviendraient des œuvres] d'art. En vérité, et le monde de l'art [pourrait] bien [l'accepter], n'importe quel [montage et démontage d'exposition d'art contemporain aurait fait] l'affaire. Et « d'art contemporain » pourrait bien être encore une concession au fétichisme du [commissaire]. La qualification pertinente [est] plutôt « n'importe quel [montage et démontage d'exposition] », [et pourrait être] « [de] n'importe [quel montage et démontage] pourvu que... ». [Il revient à l'artiste de] préciser cette [exigence indispensable], et [importante].

La raison positive pour [relativiser] l' [événement] en tant que tel de la valeur artistique du [*happening*] est clairement [montrée par ce qui suit au sujet] d'un autre, celui-ci [légèrement] « [affecté par un autre événement] » : [le] trop [peu institutionnellement reconnu *Vernissage d'un vernissage* dont le titre suffit à conceptualiser l'œuvre]. [Il s'agit] ... : « [du vernissage d'un vernissage de telle sorte que les gens du vernissage d'une exposition rencontrent ceux du vernissage du vernissage]. [Même si cette description] contient [une] expression [facultative] du genre « de telle sorte que », qui [sert à préciser] l'élément descriptif le plus important, elle vous apprend ce qu'est l'œuvre d'art en question : vous connaissez maintenant « [le *happening*] » sans l'avoir [vécu] (ni même vu de documentation photographique]). Au moment où vous [le vivrez] effectivement [...], vous

n'apprendrez rien qui soit important du point de vue artistique que vous ne sachiez déjà grâce à la description de [Verville]. [Paradoxalement], il [est pensable] de vouloir [l'expérimenter] longuement tel un [amateur informé] devant [les femmes nues des performances de Beecroft]. [Sauf qu'] il se pourrait bien que, grâce à la description, [peut-être similairement aux performances de Beecroft], [l'] on obtienne plus facilement une meilleure [compréhension] de l'œuvre qu'en [l'expérimentant] » (Binkley).

Si l'on accepte [...] cette observation, [mais que] l'on [rejette] le principe [Vervillien] selon lequel l'œuvre d'art [peut l'être en vertu d'une adoption], il s'ensuit assez clairement que l' [événement *Vernissage du vernissage*], et plus généralement l' [événement *happening*], ne constitue pas *en lui-même* une œuvre d'art évidemment qu'il y a là aucune espèce d'œuvre, et que [Verville], au moins dans [ses *happenings*], n'est rien d'autre qu'un [mystificateur] La conclusion la plus expéditive, et qui ne manque sans doute pas de partisans, serait évidemment qu'il [n'] y a là [une] espèce d'œuvre [que l'auto-déclaré auteur adoptif soit reconnu ou non comme artiste], et que [Verville], au moins dans ses [*happenings*], n'est rien d'autre qu'un [mystificateur]. Il n'y aurait rien à [contredire], sinon peut-être qu'il reste à [illustrer] que [la mystification], [plaisante] ou non, n'est en rien une pratique artistique, ce qui ne sera sans doute pas très facile. On peut sortir de cet embarras en évitant absolument de qualifier [la médiatisation] de [Verville], mais je ne suis pas sûr qu'une telle [attitude] soit [productive]. Bref, cette [démarche] existe certainement, mais sa légitimité ou sa cohérence me semble [obscure], et toute l'histoire (du monde) de l'art du XXe siècle montre en tout cas qu'elle n'est pas universellement partagée. Ce dont il faut rendre compte, c'est la position inverse, ou du moins différente, de ceux (dont je suis) pour qui [l'*happening*] est bel et bien, sinon l' [événement], du moins l'*occasion* d'une relation [plastique].

« Occasion » est vague à souhait, et à dessein, parce que je postule que l' [événement] de cette relation n'est pas l' [événement médiatisé] lui-même. Mais comme il y a dans cette affaire rien d'autre que ce qui décrit la phrase « [Verville expose] (comme œuvre) un [montage et démontage d'exposition] », il est clair que, si l' [événement] artistique n'est pas ici le [montage et démontage], il ne peut être que dans ce que décrit le verbe [*médiatiser*]. Pour être tout à fait [honnête], il faut examiner avant de la rejeter l'hypothèse selon laquelle toute la charge artistique de la chose serait contenue dans le sujet de la phrase, c'est-à-dire [Verville] lui-même. Cette hypothèse, qui se rattache en somme à ce qu'on a appelé la « théorie institutionnelle » de l'art, revient à dire que le [montage et démontage] est reçu pour une œuvre d'art pour la seule raison qu'il est [médiatisé comme œuvre] par un artiste reconnu comme tel. Il y a bien évidemment de cela dans l'accueil généralement fait au [*happening*] : [l'exposition d'un montage et démontage médiatisé] par [Louise Lawler] risquerait fort [d'advenir] en [beaucoup plus d'autres lieux] d'exposition, et [n'y parviendrait-elle pas que] l'événement ferait [plus de] bruit. Mais la signification [plastique] d'un tel événement doit pouvoir être distinguée de son accueil professionnel et de sa résonance médiatique. Une fois neutralisés ces aspects secondaires, il reste sans doute que les deux événements « [Verville] expose un [montage et démontage] » et « [N'importe qui] expose un [montage et démontage] » n'ont pas exactement le même sens, pas plus que n'ont le

même sens « [Verville se verse un verre d'eau sur la tête en public] » et « Le Président [se verse un verre d'eau sur la tête en public», ou « N'importe qui va aux danseuses » et « [Le pape va aux danseuses] », mais il reste aussi un élément de ces ensembles complexes et invariant, quel qu'en soit le sujet. Exposer un [montage et démontage] est certes en soi [une médiatisation] peu [hollywoodienne], et plutôt minimaliste, mais [exposer dans un musée] des [funérailles] est [une médiation] assez marquée pour que sa [charge symbolique] s'impose indépendamment de la personnalité de son auteur. Inversement, l'explication par le seul facteur [Verville] n'est guère en mesure de discerner la valeur [de son *happening*] (à supposer qu'ils aient tous la même) de celle de n'importe quel autre type de [ses propositions], ni peut-être de n'importe quel autre de [ses médiatisations] : s'il [suffisait] que ce soit « [choisi] par [Verville] » pour que ce soit de l'art, le fait [de médiatiser comme œuvre deviendrait] contingent, l' [événement médiatisé] aussi, et cette conséquence me semble [« star systématique »]. J'admets donc qu'on tienne compte [du titre ou du] statut de l'auteur, mais non pas à l'exclusion des deux autres composantes de l'événement : [la médiatisation comme œuvre] et l' [événement médiatisé]. Il me semble évident que [le fait] considéré est ici, indissociablement « [Verville] expose un [montage et démontage] ». Si c'est [Lawler] et non [Verville], si c'est [une rénovation] et non un [montage et démontage], si c'est [déranger] et non [médiatiser], [le fait] sera dans les trois cas différent, par changement de sujet, changement [d'événement] ou changement d'[initiative]. Je ne soutiens pour l'instant rien d'autre que ceci : si l' [*happening*] est une œuvre d'art, cela ne peut tenir exclusivement à aucun des facteurs, mais [au fait] considéré dans sa totalité.

De [la médiatisation] à [la médiation]

Mais il ne suffit pas de déplacer le fait opéral de l' [événement médiatisé] vers [la médiatisation] pour définir correctement le mode d'existence du [*happening*] ; s'en tenir là [permettrait de] ranger [le *happening* de Verville] parmi les arts (autographiques) de performance comme la danse ou l'exécution (ou l'improvisation) musicale. Or une performance est une action qui réclame, comme toute œuvre, autographique ou allographique, une attention scrupuleuse au moindre de ses détails, et donc ici une relation perceptuelle *in praesentia*, ou pour le moins à travers une reproduction fidèle par enregistrement. C'est à ce titre qu' [...] une exécution musicale est un objet [plastique] et un accomplissement artistique : il ne suffit pas de *savoir* que [...] « [l'Orchestre Symphonique de Montréal] a interprété [les seize pièces du *Catalogue de vieux téléphones* de Verville] ». En revanche, pas plus qu'il n'est nécessaire, utile et pertinent de s'abîmer dans la contemplation extatique ou scrupuleuse du [montage et démontage], il n'est nécessaire, utile et pertinent, pour recevoir pleinement [son œuvre d'art], d'avoir assisté à l'ensemble des actes physiques, verbaux, [institutionnels] et autres par lesquels [Verville proposa] un jour à l'appréciation du monde de l'art cet [événement], ou un autre. Que cet [événement] ait un jour [eu lieu] dans une galerie, et qu'il [puisse être] aujourd'hui [re-médiatisé] dans un ou plusieurs musées, est la seule chose qui nous importe. Et [surtout] une œuvre [médiationnelle] éphémère et donc événementielle, comme [son *Exposition funéraire*], ne peut être définie comme une performance,

car les spectateurs directs de ce *happening* ne furent pas mieux placés pour en percevoir la signification que ceux qui en [prennent connaissance par ce mémoire ou] par voie de presse ou, dans des ouvrages d'histoire de l'art ; et ils l'auraient sans doute reçue de manière erronée s'ils l'avaient contemplée attentivement dans son détail comme [la *Désinstallation à perceuse et au seau* (2009) de Verville] ou une mise en scène de Bob Wilson. Quel que soit son médium de manifestation [...], [*Montage et démontage*] consiste bien en [une médiatisation pour le] monde de l'art, mais [cette médiatisation] n'exige nullement d'être considérée dans tous les détails perceptibles. Comme [la citation l'expliquait] plus haut de [*Vernissage d'un vernissage*], et comme on peut évidemment le dire de [*Montage et démontage*], [la médiatisation de] ces [*événements*] n'est pas encore l' [*événement*] artistique à considérer : une simple « description » nous en apprend autant (de ce point de vue) sur lui que [son attention contemplative], et la manière dont il a été accompli dans son détail physique n'importe pas [nécessairement] à sa compréhension. À vrai dire, même le mot *description* est impropre à désigner le mode sous lequel il s'offre suffisamment à la réception, car une « simple description » peut entrer dans un infinité de détails, fort nécessaires et jamais trop précis pour donner une juste idée d'un tableau de Vermeer – ou de Pollock -, mais certainement [inutile] pour l'intelligence d'un [*happening*]: le fait que le [montage et démontage dure trois ou quatre jours, ou s'actualise à la galerie Roger Bellemare plutôt qu'à la Galerie de l'UQÀM], n'importe [obligatoirement] pas à sa signification artistique. En fait, ce qu'appelle [le *happening* de Verville] n'est pas une description (détaillée), mais plutôt une *définition*, parce que ce qui compte dans ce genre d'œuvres n'est ni l' [événement présenté] en lui-même, ni [la médiatisation] en [elle]-même, mais [la médiation]. De même que [l'événement], quand il y en a un, renvoie à [la médiatisation], [la médiatisation] renvoie à [son articulation], ou comme on le dit plus couramment aujourd'hui, à [sa médiation] – [laquelle], comme [toute médiation], n'a pas à être « [énoncée] », mais à être [instaurée].

Je viens de dire « comme toute [médiation] », mais cela ne doit pas dissimuler que les [*médiations*] sont pris ici dans un sens assez particulier, et difficile, lui, à définir, bien que tout à fait courant, et sans doute plus familier à tout leur sens logique ou philosophique. Je ne saurais mieux le désigner qu'en évoquant leur acception *pratique*, comme lorsqu'on dit : « C'est une bonne [médiation] », ou comme [lorsque Verville] parle d' [une] « nouvelle [médiation] » à propos du principe de fonctionnement ou de présentation [de ses *Installations de vitrine*]. Ce rapprochement avec [notre] domaine [artistique] nous aidera sans doute à mieux distinguer l'œuvre de [Verville] de ses [occurrences], puisque le [*happening*] est généralement un [événement non artistique] : le [montage et démontage] comme [processus] a [sa médiation], [*Montage et démontage* comme œuvre] a [la sienne] comme [médiatisation] artistique, [la seconde] a fort peu à voir avec [la première], et c'est en lui que consiste le [*happening*] comme œuvre : non pas en [la médiatisation], mais d'exposer un [montage et démontage].

Renvoyés d'un [événement] à [une médiatisation], non physique, mais [artistique], et [médiatisation] à sa [médiation], nous voici affrontés à cette notion d'art [médiationnel], ou plutôt (j'y reviendrai) d'*œuvre médiationnelles*, à laquelle

j'ai cavalièrement rapporté les [*happenings*] de [Verville], antérieurs [d'environ une décennie] à la [maturité] de cette notion – ou pour mieux dire, car c'en est un, et plutôt bien trouvé, de ce concept. Mais je ne suis [sûrement] pas seul à considérer que [ces *happenings* ne soient pas], sans le mot, les [derniers] exemples d'œuvres [médiationnelles], c'est-à-dire pour moi d'œuvres dont l'objet d'immanence est, au sens susdit [une médiation], et dont la manifestation peut être, soit une définition (« exposer un [montage et démontage] »), soit une exécution ([l'exposition d'un [montage et démontage]).

Je reviendrai sur les implications de cette définition-ci (celle de l'œuvre [médiationnelle]), mais je dois d'abord, sans entrer dans le détail d'un important chapitre d'histoire de l'art moderne, rappeler quelques exemples d'œuvres plus ou moins officiellement (c'est-à-dire autodéfinies comme) [médiationnelles], ne serait-ce pour illustrer la diversité de leurs médiums de manifestation.

[Il faut préciser que la série *Montages et démontages* de Verville] fut qualifiée de « médiationnelle », par [des autorités institutionnelles, soit des professeurs et chargés de cours à l'Université du Québec à Montréal, et de néo-dadaïste lorsque qu'elle fut présentée pendant le cours d'histoire de l'art de madame Dominique Rouleau-Sirois]. En [septembre 2009], [Verville] envoie pour une exposition à [la résidence de l'artiste] une contribution réduite à (l'objet de) ce message : « [*Venez voir si je suis encore vivant demain*] ». En [janvier 2012], [l « exposition » *Démontage et montage* que l'artiste organise à la Galerie Roger Bellemare et à la Galerie Roger Lambert de Montréal consiste [simplement] en cet avis placardé sur la porte de la galerie : « [En montage Nous sommes là. Frappez fort !].

C'est donc par analogie rétroactive que je qualifie de [médiationnels les *happenings* de Verville], mais aussi, par exemple, [son *Déversement (monochrome rouge)* (2009)] qui [est un événement fictif], puisque [réalisé à partir d'une maquette de manière à tromper les regardeurs du document] ; [de] même, quelques films interminables [pour un consommateur de vidéos YouTube] et volontairement monotones (le mot est faible), comme [*La paire de ciseaux* (2008)], qui montre [pendant 1 minute 57 secondes une paire de ciseaux en métal sur planche de bois], ou tel autre, dont j' [ai oublié] le titre [précis], [une paire de ciseaux rouge sur fond vert, qui fut réalisé par son ami Simon Malenfant-Corriveau]; le [*Pop up (999 999*^{ème} (2009) trouvé sur Internet, puis déplacé sur son site]; [la réplique miniature et non intentionnelle] de [*Floor Burger* baptisée *Soft Burger*], les imitations [tout aussi involontaires] de [l'*Hard-Edge painting*]. [réalisées] par [un peintre en bâtiment], avec leurs [aplats de couleurs involontairement restitués], ou [ses] sarcastiques *Colorfields* (2009-), de même technique, dérision [professionnalisée] de l'[*abstract*] *painting* [américaine]; [ses tubes néons de vitrines de magasins], [tuyaux], [légendes et cartels] ; [ses] emballages [de produits consommés (*contenants sans contenu* (2013)] et [ses] diverses manifestations [trouvées du triomphe de l'esthétique] ; [ses] innombrables « [installations] » [déjà réalisées], consistant en rouleaux de grillage, en tas de gravats, de chiffons ou de cordes, en pièces de monnaie dispersées sur le sol, etc. (Genette, 1994)

Épilogue

L'exposition d'un montage et démontage par Verville pose le problème de sa définition, à savoir si l'œuvre consiste en 1) l'événement 2) sa médiatisation ou 3) sa médiation. L'idée selon laquelle toute la charge artistique du *happening* de Verville serait contenue dans son statut professionnel d'artiste correspond en fait à la réalité du monde de l'art contemporain ; en effet, selon la théorie institutionnelle (Dickie, 1983), le montage et démontage en soi est légitimé comme œuvre d'art pour la seule raison que c'est par un artiste reconnu qu'il est médiatisé comme tel. Cependant, nous avons posé que si quelque chose est une œuvre d'art, cela ne peut tenir exclusivement au statut de l'artiste, mais à la médiatisation, considérée dans sa totalité. Puis, nous avons proposé de définir *Démontage et montage* comme médiation, puisque si l'on tenait le montage et démontage comme œuvre d'art et qu'il advenait que celui-ci n'avait pas été promu à ce rang avec une intention plastique, il y aurait divorce entre l'artistique et la plastique, que ceci allait à l'encontre de la plupart des définitions de l'art. Cela dit, nous pouvons dire que la proposition de Verville, qui passe par un carton d'invitation, a pour objet un *happening*, c'est-à-dire quelque chose qui est à la fois un événement et de l'art, sinon l'*occasion* d'une expérience plastique. Comme l'entendait Kaprow, il s'agit d'une « forme de spectacle qui suppose la participation des spectateurs et qui cherche à faire atteindre à ceux-ci un moment d'entière liberté et de création artistique spontanée » (Laclotte et Cuzin, 2003, p. 414). Mais alors que Kaprow cherchait, en quelque sorte, contre l'institution, à désintégrer l'art dans la vie, Verville cherche, d'une certaine manière, en faveur de l'institution, à intégrer la vie dans l'art.

CONCLUSION

La démarche de Verville relève de l'appropriation et de la documentation. D'une part, il adopte à son propre compte des objets trouvés qu'il érige au rang d'œuvre d'art par son simple choix d'artiste. D'autre part, il documente de manière institutionnelle ces objets dont il est l'auteur adoptif. En procédant par appropriation et documentation, il interroge le processus de reconnaissance institutionnelle de l'art, sur « les caractéristiques nécessaires et suffisantes pour qu'une chose puisse être considérée comme de l'art mais aussi la manière dont cette chose peut être exposée, conservée, et critiquée comme telle » (Godfrey, 2003, p. 75). Pour critiquer ce processus de légitimation, il utilise ironiquement les codes de documentation en vigueur dans l'art contemporain, il cible les parenthèses de l'art qui orientent la réception des œuvres et qui les médiatisent : catalogues, revues, dossiers visuels, diaporamas, sites Web, encadrements, musées, galeries, collections, encans, transport spécialisés, publicités, maquettes, murs blancs, socles, éclairages, vitrines, caisses de transport, vidéos, festivals, jurys, conférences, vernissages etc. Ainsi prend-il pour matériau le « cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder un sens à tel ou tel de ces aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification » (Goffman).

Dans *Déconstructions* (2006-), il démantèlement le dispositif muséal. Avec ses *Diffuseurs d'ambiance* (2007-), il embaume l'espace d'exposition. Ensuite, il reproduit des reproductions de catalogues d'art (*Détails*, 2007), détourne des *Installations de vitrine* (2007-), met en scène des *Expositions funéraires* (2008-), s'approprie et documente le montage et le démontage d'expositions (*Installations et désinstallations*, 2008, *Montages et démontages* (2012-), fait allusion à des icônes de

l'art contemporain (*Allusions* (2008), installe ironiquement des objets non-artistiques qui sont déjà dans les musée en guise d'*Expositions temporaires* (2008) et *permanentes* (2008), convertit des catalogues de produit en catalogue d'art (*Démonstrations*, 2009-), muséifie des installations trouvées (*In situ*, 2009-), signe des *Cartes d'affaires*, et prélève des *Cartels* (2010-). De cette manière, Verville officie le passage du savoir-faire au savoir-choisir, de sorte qu'au savoir-faire se substitue le faire-savoir.

À l'instar des simulationnistes (Barbara Kruger, Louise Lawler, Jeff Koons), des nouveaux-réalistes (Arman, Villeglé, Hains) des minimalistes, des néo-dadaïstes, des conceptuels, etc., dont il applique plusieurs stratégies, les actes fondamentaux de Verville mettent en question l'institutionnalisation de l'œuvre d'art par l'utilisation déconstructiviste des cadres de l'expérience artistique contemporaine comme matériaux de son œuvre. Il tire plusieurs leçons du travail de Louise Lawler, dont sa capacité à déplacer le regard du spectateur vers le monde de l'art pour réfléchir la relation de l'œuvre d'art à son environnement. Alors que Steinbach achète des objets pour les exposer comme signe de la société, Verville adopte, en tant qu'artiste et dans le but de les médiatiser, des objets susceptibles de devenir le « support métaphorique d'une spéculation philosophique – à l'image de la flèche de Zénon ou du fameux morceau de cire des *Méditations métaphysiques* (1641) » (Semin, 2015). Tandis que Koons se sert d'objets kitsch, Verville préfère les objets lui offrant les conditions de réussite du *ready-made* et permettant d'interroger le pouvoir de légitimation des diffuseurs. Pendant que Delvoye et Gordon s'approprient les symboles de la culture médiatique que l'un d'eux détourne pour se jouer de la mémoire individuelle et collective, ce sont les signes du monde de l'art que Verville fait dévier pour s'insérer dans l'histoire de l'art. L'artiste procède par détournement, changement de contexte, jeu de cadre et mise en abyme. Enfin, c'est par une synthèse médiologique plutôt que sociologique, entre le *ready-made* et l'installation, ou le *happening*, qu'il se distancie du nouveau réalisme.

L'intention de Verville est de conférer à un objet le statut d'œuvre d'art, la reconnaissance que cet objet relève désormais d'un artiste, pour faire entrer le regardeur dans un questionnement sur la réception de l'art. Préoccupé par les rapports institués avec les œuvres par différents types de médiation et les effets qu'engendrent de telles expériences, par exemple, la manière dont le spectateur conceptualise les œuvres qu'il n'expérimente que par l'entremise d'une reproduction ou d'un discours, Verville utilise les conditions de réception des œuvres au sein du monde de l'art comme outil de légitimation de déplacements des codes, afin d'amener la médiation de l'expérience esthétique vers l'expérience esthétique de la médiation. En imitant ce que l'académie produit, Verville cherche-t-il à se libérer du pouvoir de l'institution ? S'il devient de moins en moins dépendant du musée, il n'en demeure pas moins débiteur. C'est le passage de la médiatisation de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme médiatisation qui permet à l'artiste de remettre en question les cadres institutionnels du monde de l'art. Ironiquement, Verville passe de la médiatisation de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme médiatisation en détournant ces cadres institutionnels qui, dans l'art contemporain, s'assurent de la reconnaissance professionnelle de l'artiste et de la légitimation de son travail.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif.* Paris : Payot & Rivages, 50 p.

Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.* Paris : Allia, 78 p.

Cauquelin, A. (2011). *L'art contemporain.* Paris : PUF, Que sais-je, 127 p.

Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art.* Paris : Édition du Seuil, 327 p.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident.* Paris : Gallimard, 412 p.

Duchamp, M. (1995). *Duchamp 1887-1968.* Paris : Cercle d'art, 63 p.

Duchamp, M. (1976). *Duchamp du signe : écrits.* Paris : Flammarion. 314 p.

Genette, G. (1994-1997). *L'œuvre de l'art.* Paris : Éditions du Seuil, 799 p.

Godfrey, T. (1998). *Art conceptuel.* Londres : Phaidon. 447 p.

Hahn, O. (1992). *Mémoires accumulés, Entretiens avec Arman.* Paris : P. Belfond, 244 p.

Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques.* France : Éditions de minuit, collection « Paradoxe », 380 p.

Korichi, M. (2009). *Andy Warhol.* Paris : Gallimard. 323 p.

Lawler, L. (2000). *An Arrangement of Pictures*, New York :Assouline, 142 p.

Laclotte, M. et Cuzin J.-P. (2003), *Dictionnaire de la peinture*, Paris : Larousse, 1134 p.

Lippard, L. R. (1997). *Six years of dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross reference book of information on some esthetic boundaries --.* University of California Press Berkeley, xxii, 272 p. ill.

Malraux, A. (1965). *Le Musée Imaginaire*. Paris : Gallimard, 251 p.

Manzari, F. (2009). *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*. Bern : Peter Lang. 383 p.

Mèredieu, F. (2008). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*. Paris : Larousse. 723 p.

Museum Ludwig. (1996). *L'art du 20e siècle Museum Ludwig, Cologne*. Köln B. Taschen. 761 p.

Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock, 204 p.

Roger, A. (1998). *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 205 p.

Ruhrberg, R. Honnef, K. et Walther, I. F. (2005). *L'art au XXe siècle*. Köln B. Taschen, 840 p.

Wescher, H. (1968). *Collage*. New York : Harry N. Abrams. 417 p.

Périodiques

Arman. (1960, juillet). Réalisme des accumulations. *Zéro*, no. 3, p. 265

Edelman, B. (2003). L'erreur sur la substance ou l'œuvre mise à nu par les artistes, même ! (Sur l'arrêt de la Cour de cassation du 5 février 2002). *Recueil Dalloz, Chroniques*, p. 436

Lebeer, I. (1973, janvier). Musée d'art moderne Département des Aigles, *Chronique de l'art vivant*, no. 35, p. 20

Seargent, W. (1952, avril). Dada's Daddy. A New Tribute to Duchamp, Pioneer of Nonsense and Nihilism. *Life*. New York, p. 105

Waldman, D. (1975). Roy Lichtenstein, *Art Press*, no. 15, 1975, p. 7

Warhol, A. et Hackett P. (1989). *The Andy Warhol Diaries*. New York : Warner Brooks, 807 p.

Catalogues d'exposition

Centre Georges Pompidou. (1990). *Andy Warhol Rétrospective*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 479 p.

Garcia, A. A. (2008, avril). Christian Boltanski : un artiste contemporain vu et pensé par une psychanalyste. *Revue française de psychanalyse*. Vol. 72. p. 1113-1135

Sites Web

Andy Warhol, 1987, interview. (n. d.) Récupéré le 24 juin 2014 sur le site de l'encyclopédie Larousse : http://www.larousse.fr/encyclopedie/sons/Andy_Warhol_1987_interview/1102257

Chaillou, T. (n. d.). *Guillaume Bijl*. Récupéré le 1 avril 2014 sur le site de l'auteur : http://www.timotheechaillou.com/conversations/guillaume-bijl/

Craven D. "Conceptual art." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. Web. Consulté le 9 mai 2015. http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/art/T018962.

Donguy, J., « KAPROW ALLAN - (1927-2006) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 2 mai 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/allan-kaprow/

Gagnon, F.-M., (2015). Consulté le 1 avril 2015, Sculpture : http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sculpture/

Lascault, G., « MUSÉES PERSONNELS », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 4 avril 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/musees-personnels/

Marcadé, B. (n. d.). *Lavier Bertrand (1949-)*. Récupéré le 14 février 2014 de l'Encyclopædia Universalis : http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/bertrand-lavier/

Munder, H. (n. d.). *Josephine Meckseper*. Récupéré le 4 mai 2014 sur Likeyou : http://www.likeyou.com/en/node/9034

Muracciole, M., « ...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », Le Portique [En ligne], 5 | 2000, mis en ligne le 05 mai 2005, consulté le 20 avril 2015. URL : http://leportique.revues.org/402

Ramade, B., Universalis, « BEECROFT VANESSA (1969-) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 11 avril 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/vanessa-beecroft/

Ramade, B., « INSTALLATION », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 11 avril 2015. URL : http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/installation/

Riout, D. (n. d.) *L'art et son objet. La reproduction en art.* Récupéré le 26 décembre 2013 de l'Encyclopædia Universalis : http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-la-reproduction-en-art/

Semin, D., « READY-MADE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 11 mai 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/ready-made/

UQAM, école des arts visuels et médiatiques. (n. d.). Récupéré le 1 juillet 2014 sur le site de l'EAVM : https://eavm.uqam.ca/programmes-etudes/maitrise-creation.html

Wright, S. (n. d.). Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur. Récupéré le 1 janvier 2006 sur le site de la Biennal de Paris : http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/