1176134
.A.
.Cl.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUR LE STATUT DE L'ŒUVRE ET DE L'OBJET: LES NOTIONS DE PRÉSENTATION ET DE REPRÉSENTATION DANS UNE PRATIQUE DU MOULAGE.

MEMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CHLOÉ DESJARDINS

MARS 2012

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.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout spécialement ma directrice de recherche, Claire Savoie, pour son aide précieuse durant ma maîtrise et pour m'avoir permis de mener à bien ce travail. Sa finesse de jugement et sa rigueur m'ont guidée et m'ont motivée tout au long de mon cheminement. Bien souvent, nos discussions ont permis d'éclairer ma lanterne.

Je voudrais aussi remercier les professeurs que j'ai eu la chance de côtoyer durant ma formation : Alain Paiement, Stephen Schofield, Mario Côté, David Thomas, Sylvie Readman, Niek van de Steeg , Jean Dubois, Anne Bénichou, Michael Blum, Anne Ramsden et Claude Mongrain. Mon expérience à la maîtrise a grandement enrichi mon travail et la compréhension que je peux en avoir.

Je souhaite remercier ma famille pour son soutien constant. Les encouragements comptent pour beaucoup pour l'étudiante et la jeune artiste que je suis. Un merci particulier à mon père pour son travail de révision.

Enfin, je dois également remercier les techniciens du département de sculpture : Alexis Lepage, Gilles Rivard, Danny Glaude et Francine Prévost, sans qui mon travail ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. Leurs savoirs et leurs conseils m'ont permis de développer des aptitudes inestimables à mes yeux.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES IV

RÉSUMÉ V

INTRODUCTION 1

CHAPITRE UN : LE CONTEXTE 5

1.1 Le contexte de l'art 5

1.1.1 L'histoire de l'art et les conventions artistiques 6

1.1.2 Courants, écrits et théories 7

1.1.3 De l'art de la Renaissance à celui des années soixante et vice-versa 8

1.1.4 Le statut de l'œuvre 9

1.2 Le système des objets 10

1.2.1 Le système des objets de Jean Baudrillard 11

1.2.2 Le système de production 12

1.2.3 L'objet d'art et l'objet ordinaire 13

1.2.4 Le statut des objets dans mon travail : un point de vue pratique et théorique 13

CHAPITRE DEUX : LE MOULAGE 16

2.1 Introduction au moulage 17

2.1.1 Les principes du moulage 17

2.1.2 Le moulage dans l'histoire de l'humanité 18

2.1.3 Le moulage dans l'histoire de la sculpture 19

2.2 Approches théoriques du moulage 21

2.2.1 L'index 21

2.2.2 L'empreinte 24

2.2.3 La copie et la mimèsis 25

2.3 Développement d'une méthodologie de travail personnel par le moulage 27

2.3.1 Co-émergence des intentions et des procédures techniques 27

2.3.2 Le moulage comme façon de poser la question du statut de l'œuvre et de l'objet 28

2.3.3 Contenant et contenu 29

CHAPITRE TROIS : DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION 31

3.1 Modes de présentation 32

3.1.1 Le socle 32

3.1.2 La vitrine 33

3.1.3 Quelques exemples de l'utilisation du socle et de la vitrine dans mon travail 34

3.1.4 Analyse du rôle du socle et de la vitrine dans mon travail 35

3.2 Un modèle de pensée : Le cabinet de curiosité 36

3.2.1 Les cabinets de curiosité historiques 37

3.2.2 Présentation et représentation à l'intérieur du cabinet de curiosité 38

3.2.3 La collection à l'intérieur du cabinet de curiosité 38

3.2.4 Nature et identité des objets à l'intérieur du cabinet de curiosité 40

3.2.5 L'exposition et son contenu 40

CONCLUSION 43

BIBLIOGRAPHIE 48

ILLUSTRATIONS 50

TABLE DES FIGURES

Figure 1 50

Indice, 2011

Figure 2 51

Correspondance, 2011

Figure 3 52

Donatello, *Judith et Holopherne*, 1455-1460

Figure 4 53

Double jeu, 2011

Figure 5 54

Bertrand Lavier, *Brandt sur Haffner*, 1984

Figure 6 55

Relief, 2011

Figure 7 56

Réserve, 2011

Figure 8 57

Sous-entendu, 2011

RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement se veut une auto-analyse de ma démarche et de mes œuvres. À travers les thèmes et les problématiques qui me préoccupent, à travers aussi une étude de la procédure du moulage et du dispositif de présentation, je tente d'offrir une voie d'accès pour la compréhension de mon travail qui est souvent hermétique ou ambigu. Cette entreprise d'auto-analyse se construit en correspondance avec ma volonté de produire des œuvres autoréflexives qui interrogent leur propre contexte d'émergence, que ce soit les références figuratives ou le résultat des décisions techniques. Bien que cette position « en retrait » engendre un texte au ton plutôt neutre, ce processus d'écriture représente aussi pour moi une démarche personnelle pour regarder, décortiquer et saisir le sens de mes choix plastiques et de mes allégeances conceptuelles.

Ce mémoire-création décrit, dans un premier temps, un double système de référence au monde de l'art et au monde des objets. Mes pièces s'y définissent à la fois en tant qu'œuvre et en tant qu'objet, en référence aux conventions artistiques et à un vocabulaire formel et métaphorique bâti à partir d'objets ordinaires et de matériaux de manutention. La deuxième partie est consacrée au moulage qui détient une importance de premier plan dans ma pratique artistique. Le moulage y est étudié en tant que procédure technique et théorique permettant de sélectionner des éléments et de les déplacer en dehors du continuum de la réalité. Il est simultanément compris en tant que moyen de reproduction – de production du même – et comme opération qui permet de générer la différence, la nouveauté et l'unicité. Enfin, la troisième et dernière partie du texte traite des dispositifs de « mise à distance » – au sens littéral et figuré – employés pour la présentation de mes œuvres. Socles et vitrines sont privilégiés afin d'amplifier une impossibilité d'avoir accès directement à l'œuvre. L'image du cabinet de curiosité est utilisée pour soulever ce qui, dans mon travail, relève du processus associatif entre les objets moulés et le dispositif de présentation, ainsi que pour décrire la contradiction apparente entre le générique et l'unique, le banal et le curieux, le sens littéral et le côté énigmatique.

INTRODUCTION

Dans mes œuvres antérieures à la maîtrise, la performance était associée au dessin pour exposer les traces de l'activité artistique, de sa dimension temporelle et laborieuse. À cette époque, je m'étais intéressée aux ouvrages de Nathalie Heinich (*Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*) et d'Helen Molesworth (*Work Ethic*) qui abordent les questions des transformations du statut de l'artiste à travers le temps et de la valeur du travail artistique à travers les pratiques des années soixante. Bien que ces problématiques soient à la base de mes préoccupations actuelles, c'est maintenant celle de l'œuvre en tant qu'objet qui se retrouve au centre de mes recherches. Le moulage, comme procédure de l'empreinte, a commencé à m'intéresser plus sérieusement au début de ma maîtrise. L'apprentissage de cette technique m'a amenée à réfléchir sur son histoire, sur sa relation ambiguë à l'histoire de l'art et tout spécialement sur ce qu'elle sert à produire le plus souvent : des objets. En effet, le moulage a de tout temps été associé aux techniques majeures de la sculpture. Cependant, il représente également la clé de l'évolution des méthodes de production modernes. En ce sens, il se retrouve au cœur d'un débat fondamental qui oppose d'un côté l'utilité (la valeur d'usage) à l'art (la valeur esthétique) et de l'autre, la reproduction mécanisée au pouvoir créateur de la main de l'artiste.

J'ai donc entrepris une activité résolument sculpturale orientée vers des problématiques propres à la sculpture (et au moulage) en tenant compte de ses caractéristiques, de ses procédés et de ses critères d'évaluation. Pour moi, il est difficile de considérer une chose sans la délimiter d'une façon ou d'une autre. Je me sens souvent perdue dans la création artistique parce que j'ai l'impression qu'il n'y a pas de critères précis pour déterminer une bonne ou une mauvaise œuvre : une œuvre intéressante, qui serait bien reçue et qui apporterait quelque chose de nouveau par rapport à ce qui a déjà été fait. Cet embarras, additionné à ma difficulté de faire des choix, me porte à me tourner vers des modèles extérieurs

pour penser le travail en devenir. D'où ma préoccupation pour le contexte de l'art, son histoire et ses conventions, et ma prédilection pour des procédures apparentées à la typologie. Sous la forme d'une liste, j'essaie d'énumérer et d'épuiser toutes les possibilités rattachées à une idée ou un thème pour pouvoir obtenir une vue d'ensemble. Il s'agit d'une démarche foncièrement ontologique[1]. Par exemple, mes œuvres récentes constituent une déclinaison de l'idée du récipient. Plus précisément, ce sont toutes les façons de contenir et de recouvrir qui sont explorées avec des objets comme une tasse, une enveloppe, une boîte de carton, un emballage de papier bulle, des gants et une feuille de papier chiffonnée. Paradoxalement, j'ai une manière très intuitive de travailler. Les formes sont « découvertes » à l'épreuve des essais répétés et parfois infructueux. Elles sont prescrites par la logique de l'inventaire, mais elles sont également soumises aux aléas de ma subjectivité. Ma curiosité m'empêche de m'en tenir à des paramètres rigides; souvent, plusieurs thématiques ou sous-ensembles se recoupent quand vient le temps de concevoir une nouvelle pièce de la série. Je suis motivée par des désirs contradictoires : celui de cerner les limites et celui de les transcender; celui de simplifier et celui de complexifier. D'un côté, je me méfie des symboles, et de l'autre je cherche des significations universelles (si elles existent). Cette recherche m'amène à jouer sur plusieurs registres et, ainsi, à produire des objets hybrides qui peuvent être perçus de différentes manières. Tout en centrant ma recherche sur la poursuite d'une « définition » de l'œuvre d'art, je me débats continuellement pour éluder la question. La technique du moulage m'aide à résoudre en partie ce conflit d'intérêt intérieur en me permettant d'intégrer à la construction de mes œuvres des formes reconnaissables, mais transformées. En effet, le moulage a cette capacité surprenante de copier exactement un objet et d'en produire des exemplaires différents, décalés par rapport au modèle. Dans ma pratique actuelle, des objets familiers, des produits usuels et industrialisés sont transfigurés par le

---

[1] [PHILOSOPHIE] L'ontologie est l'étude de l'être en tant qu'être, de l'être en soi.

processus du moulage : ce qui était une tasse et qui est devenu autre chose peut être considéré maintenant sous l'angle de la production artisanale, de la production en série, de l'histoire de la sculpture, de l'affect et encore de bien d'autres. L'objet moulé garde sa forme, mais perd ses autres caractéristiques (substance, utilité, contexte) pour devenir un signe malléable. Les objets que je fabrique – que je n'invente pas tout à fait – sont pensés comme des indices qui pourraient receler un sens caché. Mais, au fond, il n'y a pas de vérité : les objets demeurent des problèmes sans réponses. Pourtant, dans cette absence se trouve aussi une ouverture aux possibles. En ce sens, les œuvres s'adressent à la subjectivité du regardeur. En outre, il va sans dire qu'une œuvre d'art ne peut être comprise qu'en regard d'un contexte plus large dont la présentation en galerie est un élément déterminant. La mise en espace prend donc une place substantielle dans mon travail. Je m'intéresse à la valeur narrative des dispositifs de présentation, à leur façon d'orienter la lecture d'une œuvre. Mes pièces sont présentées sur des socles et sous des vitrines de manière à construire une sorte de mise en scène qui participe d'un double discours : le statut de l'objet ordinaire est promu à celui d'œuvre d'art, inversement le statut d'œuvre est rabaissé à celui de simple curiosité ou de marchandise.

Dans un autre ordre d'idées, je cultive, dans ma pratique, l'art de « tourner autour du pot ». Cette expression décrit bien mon attitude : on y retrouve l'évitement et le mouvement de révolution; on y retrouve aussi le pot bien sûr, cette chose qui exerce son champ gravitationnel, cette évidence autour de laquelle on tourne. Mon penchant pour les oppositions et les contradictions m'empêche de déterminer un sujet précis pour mes œuvres, trouble aussi ma façon d'en parler. Je pratique un art du tour de passe-passe, mes pièces son conçues pour obnubiler l'observateur. En même temps, mon approche est souvent très littérale. Les raisonnements les plus simples m'apparaissent comme étant les plus intéressants, car en eux se dissimulent des idées plus vastes. On pourrait supposer que cette littéralité fait

partie de mon désir d'universalité, peut-être aussi qu'elle est le reflet inversé de mon attitude évasive. Dans mon travail, chaque chose suppose son contraire.

Au moment où la rédaction de ce texte est en cours, je suis encore en quête de l'articulation précise de ma pensée. Évidemment, le problème se pose parce que la démarche artistique que j'ai développée depuis deux ans en est encore à ses premiers pas. En outre, ma position est par moment hésitante et tempérée parce que mes œuvres elles-mêmes ne se laissent pas pénétrer facilement – que ce soit pour l'observateur ou pour moi-même quand vient le temps de les décrire. L'exercice d'énonciation que comporte ce mémoire est avant tout pour moi une façon de mettre mes idées à l'épreuve, une construction dont les éléments assemblés servent à dégager un sens plus subtil et plus complexe. Je me place en observateur de mes propres œuvres pour tenter de produire une analyse, un bilan, qui me servira dans la poursuite de mes recherches. Cela dit, je tiens à porter à l'attention que mon écriture reflète mon attitude dans la création. Même si on aura parfois l'impression que je « tourne autour du pot », cette mise en situation me semble essentielle pour dégager les bases tangibles de cette pratique fondée sur le paradoxe. Chez moi, l'effet d'entonnoir à tendance à s'inverser. Dans le texte, le réseau des sujets en arborescence forme pourtant ma sensibilité et aide à comprendre d'où proviennent mes préoccupations artistiques.

CHAPITRE 1 : LE CONTEXTE

Mon travail est autoréférentiel, c'est-à-dire qu'il interroge ses propres conditions d'émergence en rapport au contexte de l'art. Mais il est aussi référentiel, à savoir qu'il établit un réseau de références (figuratives) à un autre système, celui des objets. Par ailleurs, les deux ensembles se répondent et s'éclairent l'un l'autre : les références au monde de l'art permettent de mieux comprendre le statut des objets dans mon travail, tandis que l'infiltration du système des objets dans l'œuvre me permet de jeter un regard nouveau sur les productions artistiques passées et présentes. Ce premier chapitre sera l'occasion de mettre en place les concepts généraux qui traverseront le texte. Je prendrai successivement le temps d'expliquer comment le monde de l'art et celui des objets s'intègrent à mon mode de pensée et à mes œuvres.

1.1 Le contexte de l'art

Chaque artiste possède sa propre vision de l'art. La mienne se veut consciente de ce qui pourrait être désigné par le contexte ou le monde de l'art. Les productions artistiques ne pouvant être comprises en dehors des conditions qui les a vues naître, il m'apparaît comme essentiel de reconnaître, dans le cadre d'une pratique individuelle, le contexte général plus large de l'art. Cette attitude s'exprime dans mon travail par un réexamen des conventions artistiques, plutôt que par des citations directes d'œuvres précises, comme l'ont fait les appropriationnistes[2]. Les cours d'histoire de l'art, les visites dans les musées et les lectures théoriques m'ont montré que les définitions de l'activité artistique et du statut de l'œuvre se sont succédées pour toujours se contredire. Dans l'enchaînement des courants artistiques se dégage une certaine contradiction : les canons artistiques correspondent à la pérennité de la tradition, tandis que le regard après coup ne

---

[2] Ensemble hétéroclite d'artistes des années 80 – dont la figure de proue est Sherry Levine – s'interrogeant sur les notions d'origine et d'originalité (associées aux idées de Roland Barthes, auteur du livre « *Simulacre et simulation* ») par des reproductions d'œuvres connues.

permet d'établir aucune certitude quant à une quelconque définition de l'art. Pour moi, ce système de référence représente les règles d'un jeu dont le but serait de chercher des définitions concrètes de l'œuvre qui pourraient convenir à l'époque actuelle, caractérisée par la relativisation de toutes les normes. Dans ma pratique, cet intérêt porté aux conventions artistiques met en lumière un nœud de tensions entre certitude et incertitude. Il y a tension, d'une part, entre la présence d'éléments reconnaissables et un résultat abstrait ou indéchiffrable et d'autre part, entre la recherche d'universaux et la conscience de la désuétude d'un tel concept. Ma recherche d'une supposée « définition concrète de l'œuvre » est donc le point de départ, l'objet d'une quête consciemment vouée à l'échec.

1.1.1 L'histoire de l'art et les conventions artistiques

L'histoire de l'art s'est construite dans la continuité tout autant que dans la rupture. Chaque nouvelle période et chaque nouvelle œuvre permettent de jeter un éclairage révélateur sur les productions antérieures. Tout un système d'évolution dans la reprise, la réinterprétation, le rejet et enfin le retour aux anciennes idées est mis au jour. Mon rapport à cette histoire est avant tout défini par la fascination. Ainsi, je souhaite que mes œuvres s'inscrivent dans cette lignée. En revanche, j'ai l'impression qu'aujourd'hui les fondements de toutes les époques se superposent et s'entremêlent pour créer une aura de confusion autour de la création artistique contemporaine. Je me sens donc parfois non seulement contrainte par le poids de l'histoire, mais confuse quant à la direction à prendre. De telle sorte que mon processus de création se déploie dans une négociation avec les canons artistiques, en exemplifiant certains, en contredisant d'autres. En ce sens, ils sont pour moi un point de référence (et un point de saisie) vers lequel me tourner et contre lequel réagir. L'histoire de l'art et les conventions artistiques représentent une des sources possibles, parmi une multitude, à partir desquelles je tente de définir et de délimiter pour mon propre compte les notions d'objet et d'œuvre.

1.1.2 Courants, écrits et théories

Bien que je n'ai pas une formation en histoire de l'art, j'ai été mise en contact durant mes études avec les grands courants de pensée et les textes qui ont marqué l'évolution des arts. Ce sont ces textes (traités, manifestes et essais) qui ont successivement établi les conventions artistiques auxquelles je m'intéresse. Historiens de l'art, critiques et, dans certains cas, praticiens se sont penchés sur la nature des pratiques et des œuvres de leur époque et en ont parfois (et même souvent) dicté les principes. Mon esprit d'analyse et mon besoin de rationaliser ma propre pratique artistique m'ont amenée à considérer ces ressources comme des modèles potentiels. Ma vision de l'art a donc été influencée par les essais successifs et divergents qui ont proliféré au XXe siècle à propos de l'art moderne. Dans une moindre mesure, les manifestes des avant-gardes et plus particulièrement les essais de Clément Greenberg, Donald Judd, Robert Morris, Michael Fried et Sol Lewitt, pour ne nommer que ceux-là, ont imprégné ma conception de l'œuvre. Ma manière de penser, qui cherche toujours à placer certains principes en opposition, me vient de cette suite de textes aux idées tranchantes. Ma position autocritique, mes préoccupations concernant les limites du médium, ma conception de l'objet (à travers des notions telles que l'« objet spécifique[3] », la *gestalt*[4] et l'« objectité[5] »), de même que mon intérêt pour les normes de la Renaissance, proviennent en grande partie des problèmes soulevés par ces auteurs. Il en va de même pour mon vocabulaire qui puise directement à des textes comme *La peinture moderniste*,

---

[3] *specific objects* est une notion développée par Don Judd dans un texte du même nom. L'objet spécifique n'est ni de la peinture, ni de la sculpture, mais plutôt une structure où couleur, forme et surface sont parfaitement intégrées. Ces structures étaient conçues dans l'idée qu'elles se renvoyaient à elles-mêmes.

[4] La *gestalt* est le sens du tout. Cette notion est utilisée par Robert Morris dans son texte *Notes on Sculpture* pour parler des objectifs de son travail. Selon Morris, les formes unitaires (qui possèdent une *gestalt* forte) servent à ordonner les relations du spectateur avec l'œuvre. Il y eu ensuite deux termes distincts : le constant connu et le variable expérimenté.

[5] Traduction attribuée à Thierry de Duve du terme *objecthood* utilisé par Michael Fried dans son essai critique *Art and Objecthood*. L'objectité pourrait définir la condition d'être d'un objet ou d'appartenir à la catégorie objet; le terme est placé en opposition à celui d'« art » dans le titre de Fried.

Specific Objects, *Notes on Sculpture*, *Art and Objecthood* et *Paragraphs on Conceptual Art* (écrits dans l'ordre par les auteurs énumérés précédemment).

1.1.3 De l'art de la Renaissance à celui des années soixante et vice-versa

L'histoire de l'art, telle qu'on la connaît aujourd'hui, remonte à la période de la Renaissance. C'est à ce moment qu'est apparue une pléthore d'encyclopédies, de manuels et de traités en tous genres sur les différentes disciplines artistiques, dont le plus connu est certainement *Le Vite* de Giorgio Vasari[6]. À cette époque, les penseurs humanistes ont souhaité élever l'art au rang de discipline libérale. Ceci a eu pour effets un rejet théorique des arts mécaniques (de la technique), ainsi que la division des arts par disciplines – fondements de l'esthétique des académies italiennes du XVI[e] siècle où le système des Beaux-arts trouve ses origines. Après le dynamisme contestataire des Avant-gardes du début du XX[e] siècle qui ont bouleversé ces principes dans un effort de démocratisation de l'art, on voit réapparaître dans la théorie sur l'art moderne – et ce malgré la modernité incontestable des pratiques –, la notion de spécificité disciplinaire. Comme l'a fait Greenberg pour la peinture, quoiqu'ils ne se situent pas exactement dans la même lignée, Judd et Morris tentent eux aussi de définir la « nouvelle sculpture » par les caractéristiques qui lui sont propres. Un double schéma est alors mis en place : un retour en arrière et une volonté de circonscrire les disciplines. Parallèlement, la résurgence dans les années 60 des pratiques artisanales est reçue avec suspicion par les théoriciens des arts visuels et réactive le débat sur la technique. On sent une véritable obsession à vouloir cloisonner les domaines, obsession qui semble provenir d'une peur de la dissolution (combien de fois a-t-on entendu dire que l'art était mort ?). Pour ma part, malgré son inactualité – le débat cesse plus ou moins à partir des années quatre-vingt –, je crois que l'approche disciplinaire incarne un mode systématique de la création qui satisfait un impératif de rationalisation.

---

[6] *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, soit littéralement « Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes », publié en 1550 à Florence.

Cependant, à cause de son anachronisme précisément, je n'ai pas une position stricte par rapport à celle-ci : j'explore dans ma pratique les limites de la discipline de la sculpture, mais je procède à des transgressions. L'approche disciplinaire est plutôt une grille d'analyse que je superpose à ma démarche pour tenter de déterminer (rétrospectivement) le statut de l'objet d'art. Une chose est sûre : les débats entourant l'art moderne m'ont légué cette fixation pour la définition de l'œuvre.

1.1.4 Le statut de l'œuvre

Aujourd'hui, après l'éclatement des critères esthétiques et de l'approche disciplinaire, que reste-t-il pour définir le statut de l'œuvre? En un sens, cet état de fait devrait rendre caduque la question elle-même, mais en pratique les œuvres contemporaines ne renoncent pas véritablement à soulever le problème de leur identité particulière par rapport à celles des autres productions humaines. Les exigences de cette question sont d'autant plus pressantes à l'époque de rendement et de productivité que nous connaissons, qui tend à considérer l'art comme une marchandise comme les autres. Pour moi, la problématique du statut de l'œuvre est un véritable levier. Toute ma démarche est orientée par rapport à cette question qui détermine le choix des formes (des objets sélectionnés), le mode de production (avec le moulage) et la façon de présenter les œuvres. En outre, mon attitude caractérisée par l'indétermination découle également de ce problème coriace qui ne se satisfait pas de réponses simples. Dans mes œuvres, des contradictions apparentes parviennent à coexister, la relation logique entre contenant et contenu, intérieur et extérieur est irrémédiablement brouillée. Mes pièces sont créées à partir d'objets ordinaires que je soumets à une série de médiations qui leur confère une « épaisseur processuelle » venant troubler leur compréhension immédiate. L'objet n'est plus ce qu'il était, mais il ne devient rien de précisément identifiable. Il perd une fonction précise au profit d'une forme abstraite et d'une nouvelle matérialité. Je déploie donc, à travers la fabrication de ce que je nomme mes «

objets » et le processus d'assemblage qui les couple à différents dispositifs de présentation (socle et vitrine), un ensemble de stratégies qui visent à définir l'œuvre par l'indécidabilité, c'est-à-dire le caractère de ce qui est indécidable, indéfini. Comme j'ai déjà commencé à l'évoquer, autant d'énergie est dépensée à exemplifier quelque chose qui ressemblerait à « une œuvre idéale » qu'à déconstruire cet archétype lui-même.

1.2 Le système des objets

Le deuxième système vers lequel je tourne mon regard pour articuler mon approche de la création est celui des objets. Les objets sont partout autour de nous, ils sont dans nos maisons, nos magasins, nos musées, nos dépotoirs. À travers leur évolution, on peut lire notre propre évolution. Au-delà de la progression de la technique, les objets nous renseignent sur notre rapport au monde. À chaque besoin, à chaque activité humaine correspond un objet. Les catégories d'objets sont innombrables : outils, ustensiles, meubles, bibelots, jouets, artéfacts, objets d'art; il semble difficile de leur attribuer une cohérence d'ensemble. C'est à cette tâche que s'attelle le sociologue et philosophe français Jean Baudrillard dans son ouvrage *Le système des objets*. En regard de ces explications et de mes propres observations, le monde des objets apparaît comme un trésor de richesse formelle et symbolique, mais aussi comme une masse chaotique et étouffante. Cette attirance mêlée de répulsion me pousse bel et bien à produire des œuvres qui sont des objets, à l'inverse de ce que souhaitaient faire les artistes conceptuels par exemple, mais des objets dont le sens et l'utilité d'origines ont été perdus ou plutôt déplacés. On reconnaît les objets, mais le contexte de présentation suggère autre chose de plus complexe. Ma démarche, ma « production », consiste à explorer les liens et les recoupements qui existent entre les différentes conceptions de l'œuvre et de l'objet, ainsi qu'entre les différentes façons de « produire », de « faire » chacun d'eux.

1.2.1 Le système des objets de Jean Baudrillard

Jean Baudrillard commence son livre en se demandant s'il est seulement possible d'organiser un monde d'objet qui évolue rapidement et constamment. Il tente une classification du système des objets d'après « les processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux et (...) la systématique des conduites et des relations humaines qui en résulte »[7]. Il établit une différence entre deux modèles de *relation* : le système traditionnel et le système fonctionnel. L'objet traditionnel est relié à une fonction fixe de manière anthropomorphique, morale et symbolique. S'il est un outil, il est activé par la force de l'homme grâce à un transfert direct d'énergie, s'il est un meuble, il indique les conduites à suivre à l'intérieur du cadre familial. Inversement, à l'intérieur du système fonctionnel, les objets n'ont « plus de valeur propre, mais une fonction universelle de signes »[8]. *Fonctionnel* ici n'est plus relatif à une fonction dans le sens d'être adapté à un but ou à un besoin, mais bien d'être adapté à un ordre et à un système. « Aujourd'hui, les objets ne se répondent plus, ils communiquent, ils n'ont plus de présence singulière, mais, dans le meilleur des cas, une cohérence d'ensemble, faite de leur simplification comme élément de code et du calcul de leur rapport »[9]. Inversement, on remarque que l'évolution technologique est affectée par la mode ou bien par les besoins psychologiques et affectifs humains. La conséquence en est que les objets, dans le système de consommation, ne répondent plus à des besoins pratiques, « ils n'y ont plus du tout pour destination d'être possédés ou pratiqués, mais bien seulement d'être produits et achetés »[10]. En outre, l'automatisation à outrance a tendance à rendre l'objet et le rapport que nous entretenons avec lui de plus en plus abstrait, tout en favorisant sa désuétude. « La tendance actuelle n'est d'ailleurs pas du tout de résoudre cette

---

[7] Jean Baudrillard, *Le système des objets,* Éditions Gallimard, 1968, p.9
[8] Ibidem, p.78
[9] Ibidem, p.30
[10] Ibidem, p.193

incohérence, mais de répondre aux besoins successifs par des objets nouveaux »[11]. L'analyse de Baudrillard a fortement influencé ma réflexion sur les objets et la place qu'ils détiennent dans mon travail. Elle me porte à considérer ceux-ci comme les éléments d'un langage formel qui servirait à parler de la forme elle-même dans sa multiplicité, de gestes (de comportements) et d'affects (à cause des relations complexes que nous entretenons avec eux).

1.2.2 Le système de production

Le passage d'un mode de production artisanal au mode de production industriel (qui prédomine actuellement) introduit un changement d'attitudes quant à la valeur accordée au travail et au produit de celui-ci. « La fascination de l'objet artisanal lui vient de ce qu'il est passé par la main de quelqu'un, dont le travail y est encore inscrit [...] »[12]. Avant la production industrielle, non seulement il y avait moins d'objets (un phénomène de rareté), mais ceux-ci détenaient une plus grande valeur du fait qu'ils étaient le résultat d'un effort humain considérable (en terme de temps, de ressources et d'expérience). À l'opposé, les objets produits industriellement possèdent un type de valeur basée sur le progrès technologique. En effet, les techniques modernes de production sont extrêmement complexes et demandent une quantité considérable d'énergie transformée. Elles provoquent également une fascination toute différente qui vient du rapport entre le modèle et la série. Ainsi, quoique la valeur du modèle se dilue dans la série, chaque objet de la série possède virtuellement la valeur du modèle. Ceci étant dit, la question du mode de production dans mon travail renseigne directement sur le sujet de l'œuvre. Le moulage devient une méthodologie de travail autoréflexive : il est utilisé précisément afin de susciter une réflexion sur la valeur du travail artistique et la valeur des objets présentés.

---

[11] Ibidem, p.13
[12] Ibidem, p.108

1.2.3 L'objet d'art et l'objet ordinaire

L'objet d'art aurait une certaine valeur ajoutée par rapport à l'objet ordinaire. La nature de cet écart tient à la fois à beaucoup et peu de choses. Les qualités esthétiques sont au premier ce qu'est la valeur d'usage au second. Pourtant, l'objet d'art conserve les attributs fondamentaux de l'objet ordinaire (un vase décoratif est toujours un vase) et une certaine valeur d'usage (symbolique, cérémoniale, de prestige) même si cet usage ne se pratique pas au quotidien. Parallèlement, l'objet ordinaire possède généralement des qualités esthétiques et acquiert dans de nombreux cas une valeur symbolique de par son insertion dans ce qu'il serait convenu d'appeler le *rituel quotidien*. Dans un autre ordre d'idées, conventionnellement, l'objet d'art est unique et l'objet ordinaire est produit en série. Néanmoins, les premiers sont parfois produits en série de manière artisanale, ou font partie d'une *édition*; tandis que des objets qui ont été produits industriellement il y a longtemps et à certaines époques se retrouvent aujourd'hui dans les musées et les collections (les meubles du Bauhaus par exemple). Même si le statut de ces deux catégories d'objet n'est pas définitif et que la frontière qui les sépare est perméable, il demeure intéressant de les mettre face à face pour mesurer leurs valeurs respectives par rapport à la place qu'ils peuvent occuper et aux rôles qu'ils peuvent jouer.

1.2.4 Le statut des objets dans mon travail : un point de vue pratique et théorique

Mes sculptures ressemblent à des objets à cause de leur mode de production, leur échelle et l'unité (l'indivisibilité) de leur forme. Certains sont plus facilement identifiables, d'autres représentent une conception plus abstraite de l'objet. Mes pièces sont des objets qui jouent à imiter des œuvres et des œuvres qui jouent à imiter des objets. J'y examine et j'y superpose différents attributs généralement associés à l'un ou à l'autre. Plus que toute autre, c'est la notion d'utilité qui retient

mon attention. La pièce *Indice*[13] met bien en relief la façon dont je joue avec cette idée. L'œuvre est composée de deux petites tasses à café craquelées. Elles semblent avoir été réparées avec soin, mais les dommages sont irréparables et l'étanchéité est perdue. En s'approchant, on peut se rendre compte que les tasses sont en plâtre et que les deux objets sont sortis d'un moule; les coutures sont apparentes et les fissures sont en fait un motif gravé peu profondément en surface. Que signifient donc ces objets? Pris séparément, il s'agit d'un objet utile qui n'est plus utile puisque brisé, mais qui a tout de même été reproduit en série (grâce à un procédé de production en série). En outre, l'objet est intact et brisé à la fois, la violence et le tragique de l'impact restent présents dans cet objet qui est maintenant réunifié et réorganisé. Pour simplifier les choses, « l'objet qui n'est plus utile » est émancipé de sa fonction pour devenir œuvre d'art; ou selon un angle différent, le motif irrégulier de la cassure assure l'unicité de cet objet. Un deuxième niveau de lecture s'ajoute lorsqu'on prend les deux tasses ensemble du fait qu'elles sont exactement identiques. Facile à résoudre du point de vue de la technique, le problème est pourtant plus complexe conceptuellement. En effet, ce qui semble impossible – deux tasses brisées de la même façon exactement – est devant nos yeux et le demeure même si on peut deviner le truquage. Comme tous mes « objets », en plus de jouer avec la valeur d'usage, l'œuvre explore les possibilités et les limites de la reproduction en série. Ces deux problématiques associées donnent des objets comme une boite de carton en plâtre à propos de laquelle on peut se demander pourquoi avoir reproduit un objet si banal, qui est par ailleurs déjà le fruit d'une production en série; ou un emballage de papier bulle en cire à propos duquel on peut se demander pourquoi avoir reproduit un objet si peu concret et dont la forme est bizarre et disgracieuse. Ce dernier objet est du reste lui aussi dupliqué et présenté en paire. Le *double* est très présent dans mon travail. Cette « stratégie », car s'en est bien une, concerne la question de la reproduction en série bien sûr,

---

[13] Voir Figure 1

mais aussi, et surtout, celle de la représentation, de la « reproduction (réaliste ou idéalisée) de la réalité » dans les arts. Le *double* est ensuite conjointement associé au thème de l'absence grâce au choix et à la nature de ce qui est reproduit. Les formes que je présente sont en fait des contenants et des emballages qui dissimulent d'hypothétiques objets; ou bien ils ne sont que des restes indéfinis, bouts de papier ou éclats de verre qu'il serait difficile d'identifier. La pièce *Correspondance*[14], quant à elle, nous laisse deviner le mécanisme conceptuel foncier de mes « objets ». L'œuvre regroupe deux petits objets de faïence blanche émaillée, qui ont la forme de boules de papier chiffonné. Le sens de l'objet est littéralement replié sur lui-même, le texte de cette correspondance éventuelle est à jamais soustrait au regard, figé dans les replis vitrifiés de la forme. On comprend à travers la description de mes différentes pièces que c'est vraiment la question de la représentation qui est explorée grâce aux formes que je choisis et aux « trucages » que j'utilise (présence de doubles identiques, de trompe-l'œil, d'imitations, etc.)

[14] Voire Figure 2

CHAPITRE DEUX : LE MOULAGE

Après cette mise en contexte de ma démarche, j'en aborderai l'aspect pratique à travers une étude technique et spéculative du moulage. Ce dernier détient une place significative dans mon processus de création en agissant à la fois comme méthodologie de travail et comme cadre conceptuel. J'explorerai donc l'idée de John Roberts dans son essai *The Intengibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, selon laquelle les compétences techniques et les idées sont interdépendantes :

> Authorship is the result of the use of a given ensemble of techniques (produced and reproduced as a set of skills) which are subject to, and transformative of, an intentionnal framework and intellectual programme. The producer's creativity is based on how technical procedures are employed in the development and transformation of this framework and programme ; intentions and technical procedures are therefore co-emergent.[15]

À la lumière de cette analyse, le moulage correspond dans mon travail à une « manière de faire » qui permet de poser la question du statut de l'œuvre. À travers ce chapitre, je suivrai un cheminement qui débutera par une introduction au moulage et sa position particulière dans l'histoire afin de bien poser les prémisses de mes réflexions à propos de cette technique ancienne et complexe. Je poursuivrai avec trois approches théoriques, nommément l'idée de l'index (explorée par plusieurs auteurs, dont Charles S. Peirce, André Bazin, Roland Barthes et *Rosalind Krauss), celle de* l'empreinte (développée par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *La ressemblance par contact)*, ainsi que celle de la mimèsis (étudiée par Laurent Jaffro, Jean Lacoste et Catherine Nadon). Enfin, je terminerai par des propos plus personnels concernant la question de la copie, ainsi que la pratique spécifique du moulage et ses effets, de laquelle pourront se dégager la relation au référent d'origine et la question du *sujet* dans mon travail.

---

[15] John Roberts, *The Intengibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, London-New York, p.103

2.1 Introduction au moulage

Le moulage est une technique séculaire présente à la fois dans le champ de la sculpture et celui des modes de production des objets courants (utilisée d'abord de manière artisanale, puis industrielle). Tandis qu'il a grandement servi le développement de nos sociétés modernes grâce à son association aux chaînes de montage (pratiquement tous les biens de consommation proviennent de moules à injection), son utilisation en sculpture est plutôt controversée. En effet, il a souvent été associé à l'imposture ou bien identifié comme l'antithèse de l'idée de la création. Alors que, dans l'Antiquité, Platon qualifie les œuvres mimétiques d'« apparence d'apparence » ne pouvant prétendre qu'au statut ontologique le plus bas, que le moulage « sur le vif » était le pire des outrages pour un sculpteur de la Renaissance, que le *ready-made* a traumatisé le monde de l'art, le moulage détient aujourd'hui un statut toujours aussi ambigu, puisqu'il est associé à la fois au monde industriel et à un art qui privilégie la matérialité au détriment de l'idée. Je tenterai donc de démêler tout cela et de réhabiliter le moulage en examinant séparément ses principes techniques, sa place dans l'histoire de l'humanité et dans l'histoire de la sculpture.

2.1.1 Les principes du moulage

Le moulage, selon la définition du dictionnaire, consiste en l'« action de prendre d'un objet une empreinte destinée à servir de moule »[16]. Le moule est donc un espace négatif destiné à être rempli d'une matière fluide (liquide, pâte, poudre, etc.) afin de produire à nouveau un volume positif, lequel sera exactement conforme à l'espace négatif duquel il provient et à l'original duquel a été prise l'empreinte. Même s'il peut paraître évident, ce principe d'équivalence représente l'essence même du moulage : l'objet sorti du moule ne peut différer de l'original, ni par la forme, ni par

---

[16] Le Petit Larousse, 1993

le volume. Par contre, et c'est précisément là que se trouve un des avantages de cette technique, le mouleur à la possibilité d'utiliser une très large gamme de matériaux afin de transformer la matérialité de l'objet moulé. Par exemple, il est possible de mouler un objet mou, comme un ballon, et de le reproduire en plâtre, en ciment, ou encore en bien d'autres matières solides. Un deuxième principe fondamental du moulage est la capacité de reproduire très exactement un objet en une série illimitée. Ces deux principes (équivalence et variation), quoique techniques, permettent de soulever des questions concernant la représentation, c'est-à-dire, concernant des notions telles que celles de la reproduction, de l'imitation, de la copie, de la fidélité par rapport au modèle ou l'original, etc.

2.1.2 Le moulage dans l'histoire de l'humanité

Il ne s'agit pas ici de brosser un portrait détaillé des affectations du moulage dans l'histoire humaine, mais bien de tenter de comprendre, par quelques exemples ponctuels (provenant pour la plupart de l'ouvrage *La ressemblance par contact*), la place que celui-ci a pu prendre dans le développement de plusieurs aspects de nos sociétés. De cette façon, dans le domaine des techniques, il est possible de remonter jusqu'à la préhistoire pour en trouver l'origine avec certains modes de production archaïques des outils et des armes. Effectivement, la maîtrise de la fonte des métaux a vu naître les techniques de moulage primitif par empreintes négatives dans le sable. Plus tard – à partir du règne de César précisément – le moulage jouera un rôle dans l'apparition des monnaies à l'effigie des empereurs qui servaient à imposer et étaler l'ampleur de leur puissance. Dans un autre domaine, celui du culte, le moulage joue un rôle important dans les rites mortuaires de plusieurs civilisations anciennes. Outre des exemples très reculés de masques funéraires formés en appliquant par pression une argile souple sur le visage du mort, l'ère romaine voit l'apparition de masques funéraires en cire, extrêmement détaillés, provenant de moules en plâtre formés à même le visage des vivants en prévision de leur mort. Les exemples de masques funéraires façonnés grâce à des techniques de moulage de plus en plus

précises abondent dans l'histoire plus récente avec comme référence les exvotos[17] produits à Florence autour du XIVe siècle. Dans le champ des sciences, la progression de plusieurs disciplines comme l'anatomie (avec l'apparition des pièces anatomiques), la paléontologie (avec les techniques de naturalisation, l'étude des traces et le moulage des fossiles) et la géologie est redevable au moulage. Enfin, il est important de souligner deux évènements relatifs aux techniques du moulage qui sont de la plus haute importance dans le développement de nos sociétés modernes : l'invention de l'imprimerie – qui ouvre l'air de la reproduction mécanisée – et l'industrialisation – avec ses techniques de production en série sur chaîne de montage. Voilà qui permet de donner une bonne idée de l'ampleur – tant en ce qui concerne la diversité des usages, que l'importance en terme d'impacts – du moulage dans l'histoire de l'humanité.

2.1.3 Le moulage dans l'histoire de la sculpture

Le moulage fait partie des techniques traditionnelles de la sculpture au même titre que la taille directe et que le modelage. Ainsi en était-il dans le système des corps de métier en place au Moyen âge. Cependant, avec le développement de l'esthétique humaniste, ce statut change à la Renaissance. Même si, dans les faits, il a joué un rôle prépondérant à cette époque, le moulage devient une sorte de mal nécessaire dont il faut dissimuler l'usage et les effets. Les techniques du moulage connaissent pourtant, à ce moment de l'histoire, une progression extraordinaire : par exemple, la diffusion de la gravure, le raffinement des médailles de Pisanello[18], la mise au point de nouvelles procédures pour la coulée du bronze, ainsi que le report, l'agrandissement et la sérialité en sculpture. Malgré cela, Georges Didi-Huberman nous rappelle le tournant majeur que prend la conception des arts à la Renaissance : « [...] l'assomption humaniste des arts visuels en tant qu'arts libéraux – opposés aux arts mécaniques – représente la revendication d'une activité autant

---

[17] Moulage sur le vif du visage et des mains des donateurs de l'église.
[18] Portraits en médaille.

que possible libérée de l'adhérence à la matière »[19]. Voilà pourquoi les techniques rattachées à l'optique (la perspective, les raccourcis, les effets de textures en peinture), plus proches de l'idée du *disegno»*[1], ont prospéré au détriment du moulage, trop crûment proche de la réalité dans ce qu'elle a de plus physique. L'exemple concret de Donatello, artiste italien du Quattrocento, démontre clairement le statut ambigu du moulage à cette époque. Représentant par excellence de l'art de la Renaissance, il a néanmoins expérimenté avec quantité de styles, de processus et de matériaux, procédant de cette façon d'une démarche bien plus heuristique, qu'orientée vers un idéal intellectuel. Bien sûr, le moulage fait également partie des techniques que l'artiste a utilisées, et pas seulement pour garnir sa « gypsothèque »[20] ou pour couler ses sculptures en bronze, mais bien pour obtenir des formes intégrées tel quel à ses compositions comme le montre l'exemple de la sculpture *Judith et Holopherne*[21], où les études récentes démontrent que le voile de Judith a été pris sur le vif.

Le cas du sculpteur français Auguste Rodin, à la jonction du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, est lui aussi intéressant. Chez Rodin, quoique la tension entre les idéaux et la pratique soit toujours présente, la démarche rend évidente une émergence de la forme – de l'idée – par l'assemblage d'éléments obtenus par moulage. C'est donc à la fois une apologie (pas toujours assumée) de la matière et une conception fragmentée du corps que le travail du sculpteur propose :

> Rodin ne fut pas le seul à se constituer une gypsothèque personnelle. Il ne fut pas le seul, non plus, à mouler ses propres œuvres. Mais ce qui change radicalement [...], c'est que l'œuvre *in progress* se voit moulée pour être immédiatement *disséminée* en une quantité considérable de « fragments nomades » [...], qui sont autant de « parties interchangeables », autant d'éléments syntaxiques disponibles pour de nouveaux arrangements formels. Ce n'est pas au milieu de son propre

---

[19] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris: Édition de minuit, 2008, p.92
[20] Pratique courante à toutes les époques, lieu de conservation de la collection de plâtres (sculptés ou moulés) d'un sculpteur ou mouleur professionnel.
[21] Voire Figure 3

> musée que Rodin travaille, mais au milieu de son propre *musée décomposé,* de son propre *musée démembré,* où chaque membre se rend virtuellement capable de former un nouvel organisme. [22]

Une anecdote en dit long sur le climat hostile dans lequel le travail de Rodin évolua : à un certain moment, il fut accusé de « surmoulage » pour la réalisation de la sculpture *l'Âge d'airain*, tant le réalisme était poussé à son comble. Cette accusation le scandalisa et quoiqu'elle ne fût pas fondée – le moulage était techniquement absent – on pourrait dire qu'il était bien présent, conceptuellement, dans l'impossibilité à discerner la reproduction de l'original (les jambes modelées par rapport à un moulage de jambes). C'est donc bien sur la voie de la modernité que se positionne le travail de Rodin avec les techniques de reproduction mécanisées qui permettront de s'opposer aux idéaux persistants de la Renaissance.

2.2 Approches théoriques du moulage

Dans le cadre de ces recherches, mes réflexions sur le moulage se sont forgées en partie depuis le point de vue de différents auteurs qui ont abordé le sujet. Charles S. Pierce a utilisé le moulage pour exemplifier sa théorie des signes; Rosalind Krauss, Roland Barthes et André Bazin se sont intéressés au moulage dans l'élaboration de leurs théories autour des questions de l'art moderne, de la photographie et du cinéma; Georges Didi-Huberman a développé la notion de l'empreinte dans son ouvrage *La ressemblance par contact.* Ce dernier est certainement un des auteurs qui a touché le plus étroitement à la question du moulage et dont l'axe de réflexion m'a le plus influencée. C'est d'ailleurs sa théorie du paradigme de l'empreinte et son point de vue critique par rapport à l'histoire de l'art qui m'ont amenée à m'intéresser à l'idée de la mimèsis.

---

[22] Georges Didi-Huberman, Ibidem, p.159

2.2.1 L'index

L'index, ou « indice » est un terme de linguistique associé aux travaux de Charles S. Peirce. Ce dernier propose différentes typologies et définitions des classes de signes. L'une d'elles, distinguée par une approche phénoménologique, souligne les différentes façons dont le signe renvoie à son objet en identifiant trois types de relations : l'*icône,* qui entretient une relation de ressemblance atemporelle avec son référent grâce à des qualités qui lui sont propres; le *symbole,* dont la relation au référent est établie par les conventions générales; et l'*indice,* qui entretient, ou a entretenu à un moment donné, une connexion réelle (physique) avec sa cause. André Bazin, quant à lui, désigne l'index comme « [...] un signe vide qu'il faut remplir en lui donnant une présence et un sens particulier à une situation précise » (l'œuvre). L'index est non seulement une empreinte de l'objet, il est « cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles »[23]. Ici, la notion d'index est investie d'une signification extérieure à la sémiotique afin d'expliquer une manière d'être de l'œuvre relative à l'apparition de la photographie et du cinéma. Dans le même ordre d'idées, Rosalind Krauss se sert de la notion d'index, dans son texte *Notes sur l'index,* pour établir des liens entre les différentes représentations artistiques des années 70 qui semblent, à première vue, être définies par la disparité. Elle déclare que les nouvelles productions, plutôt que de tenter de se définir par les conventions esthétiques – contrairement aux représentants du modernisme des années 60 – fonctionnent à la manière des index en représentant un continuum abstrait et aléatoire de la réalité qu'il faut investir d'un sens particulier (grâce à un processus nominatif ou narratif). On voit alors apparaître plusieurs travaux qui mettent en pratique les principes de la trace, de la sélection et de la succession.

---

[23] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema ?*, Éditions du Cerf [1945], Paris, 1975, p.14

Le moulage, tout comme la photographie, fait partie de la catégorie de l'index. L'objet moulé, comme l'image photographique « [...] procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle »[24]. Peirce explique que, même si elles ressemblent aux objets qu'elles représentent, les photographies – par opposition aux icônes – sont plutôt de la classe de l'index :

> Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards, elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, elles appartiennent à la seconde classe de signes : les signes par connexion physique (les indices).[25]

De la même façon, l'objet moulé, ou volume positif, est en tout point identique à l'espace négatif du moule. Il possède sa forme (et plusieurs autres caractéristiques formelles telles que le volume, la texture, etc.) parce qu'il émane du moule. En outre, le moule lui-même tire son origine du contact avec un original. Ici apparaît le motif d'une relation circulaire où l'original est soumis à un processus (le moulage) qui le transforme en signe indiciel qui pourra éventuellement être inséré dans un discours, sur la sérialité par exemple, ou sur la valeur de la copie par rapport à l'original. Ce motif en laisse apparaître un autre, celui d'une relation tautologique entre le signifié et le signifiant. Afin de poursuivre le parallèle avec la photographie, voici ce qu'en dit Roland Barthes :

> Ce qui spécifie ce [...] message, c'est en effet que le rapport du signifié et du signifiant est quasi tautologique; sans doute, la photographie implique un certain aménagement de la scène (cadrage, réduction, aplanissement), mais ce passage n'est pas une *transformation* (comme peut l'être un codage); il y a ici perte de l'équivalence (propre aux vrais systèmes de signes) et position d'une quasi-identité. Autrement dit, le signe de ce

---

[24] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema ?*, Éditions du Cerf [1945], Paris, 1975, p.14
[25] Charles S Peirce., *Écrits sur le signe*, Édition du seuil, 1978, p.106

> message n'est plus puisé dans une réserve institutionnelle, il n'est pas codé, et l'on a affaire à ce paradoxe [...] d'un *message sans code*.[26]

Le moulage permet de transposer physiquement un objet hors du continuum de la réalité. Dans mon travail, ce processus de sélection et d'isolation engendre une opacification de la fonction et du sens des objets moulés, qui n'ont plus pour référent qu'eux-mêmes.

2.2.2 L'empreinte

Dans *La ressemblance par contact*, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman développe une théorie autour du phénomène de l'empreinte qu'il désigne en tant qu'approche historique anachronique :

> [...] il faut prendre acte qu'une histoire de l'empreinte n'existe pas. Une histoire manque pour ce processus concret qui se donne comme un savoir-faire de très longue durée, applicable à des champs matériels et techniques extrêmement variés; une histoire manque pour ce paradigme théorique qui a servi de modèle à tant de pensées abstraites, notamment lorsqu'il s'est agi de penser des notions aussi fondamentales que celles du signe, de la trace, de l'image, de la ressemblance, de la généalogie; une histoire manque pour cette procédure – à la fois concrète et théorique – où se sont définis les choix formels et opératoires de tant d'artistes, notamment au XX^{e} siècle.[27]

Il ne s'agit pas de faire ici un résumé de *La ressemblance par contact*, mais bien de mieux comprendre ce que représente le concept de l'empreinte. Il est donc important de revenir à la base en citant Didi-Huberman lorsqu'il tente de définir concrètement ce qu'il qualifie de « dispositif technique complet » : « [...] l'empreinte suppose un support, ou substrat, un geste qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief »[28]. Sur un plan plus conceptuel, l'empreinte soulève des questions concernant l'origine de l'image (et de la forme). Effectivement, le contact dont elle

---

[26] Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications*, no. 4 (1964), 42.
[27] Georges Didi-Huberman, Ibidem, p.12
[28] Ibidem, p.27

est le résultat suppose une présence (être-là), en même temps qu'une absence (n'être-plus-là). L'empreinte est donc cette image-forme dialectique, possédant une temporalité tout aussi dialectique (« anachronique », dirait-il). Elle est à la fois contact de l'origine et perte de l'origine. L'empreinte est ce motif particulier, mais elle est tout autant un processus, l'expérience de relations matérielles et abstraites. En nous donnant l'exemple des empreintes de mains des cavernes préhistoriques, Didi-Huberman parvient à nous faire comprendre que, bien que nous ne sachions pas exactement ce qu'elles représentent, ce qu'elles *présentent* est évident : il s'agit d'un geste d'adhérence « [...] qui fait du contact un résultat visuel. »[29] L'empreinte serait-elle ainsi à l'origine de la figuration? Tout le moins, elle permet à la fois de résoudre le problème de la dimension esthétique dans sa relation au geste technique et d'abolir la distinction entre réalisme et symbolisme. Comment ? En éliminant la question du style à travers un processus de formation par contact direct qui superpose l'identité de la chose et sa représentation. Autrement dit, l'aspect de l'image ou de l'objet formé grâce au procédé de l'empreinte est déterminé, non par un choix stylistique, mais par le contact (le geste technique). Ce même contact, qui fait ressembler en tout point l'image-forme à la réalité, bouleverse la notion d'imitation figurative préconisée par les valeurs humanistes.

2.2.3 La copie et la mimèsis

En quoi réside la différence entre la copie et la *mimésis*? Comme le souligne Laurent Jaffro, professeur de philosophie : « La belle imitation n'est pas fidélité, mais transformation inattendue : sans quoi, elle ne nous étonnerait pas et serait qu'une plate copie. [...] La beauté de l'imitation, c'est toujours l'étonnement devant la prouesse d'une ressemblance dans la plus grande disparité »[30]. La mimèsis, selon cette explication de Jaffro, équivaut à un principe d'analogie, c'est-à-dire, un principe

---

[29] Ibidem, p.44

[30] Jean Lacoste, *Les aventures de l'esthétique: Qu'est-ce que le beau* ?, Paris, Éditions Bordas, 2003, p. 76.

de similitude qui s'établit dans le rapprochement de deux réalités appartenant à des univers différents. D'où son opposition avec la copie qui ne serait que simple reproduction des apparences. « La *mimèsis* produit une création qui est à la fois près du monde empirique par sa représentation vraisemblable, tout en s'en distanciant par la nature idéalisée des éléments matérialisés »[31]. La sérialité, à l'encontre des idéaux de la Renaissance, fut une stratégie mise de l'avant par les artistes conceptuels (et avant eux par certaines avant-gardes) pour remettre en question la représentation idéalisée et le rejet de la matérialité prescrits par la mimèsis. De la même façon, le *ready-made* est venu jeter un pavé dans la mare de la tradition artistique de son époque toujours dominée par la mimèsis en éliminant la distance entre l'objet ordinaire et l'œuvre idéale. La présence d'objets dénués de l'« aura artistique »[32], que ce soit des *objets trouvés* ou produits en série, est maintenant chose courante dans le paysage artistique contemporain.

La vision de la représentation à la Renaissance, celle de la *mimèsis,* permet de soulever la question de la différence entre original et copie. En effet, qu'y a-t-il vraiment entre l'original et sa copie? Il peut se glisser des imperfections et des différences de nature physique, mais également de nature ontologique. En d'autres mots, comme le soutient Arthur Danto, il existe des différences non perceptibles (qui ne sont pas du domaine de la perception) entre l'original et la copie et plus précisément entre l'objet ordinaire et le *ready-made* (qui est une imitation, une copie de l'objet réel). Sans vouloir entrer dans les détails complexes de l'argumentaire de Danto, on comprend que la principale différence se retrouverait dans l'intention ou « l'à-propos-de » (*the aboutness*). Ainsi, l'original et la copie, même s'ils sont indiscernables, diffèrent l'une de l'autre par les modes de

---

[31] Catherine Nadon, *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, UQAM, mai 2009, p.26.

[32] L'aura artistique est une idée développée par Walter Benjamin dans son ouvrage clé : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Selon cette thèse, l'aura artistique serait le propre de l'œuvre unique.

production, l'intention du ou des producteurs, l'usage (la plupart du temps) et la réception (par un public ou un utilisateur). De plus, il est intéressant d'observer le phénomène selon lequel deux exemplaires d'un objet produit grâce au moulage sont à la fois mêmes (identiques) et différents quant à leur intégrité physique – chacun revendique une existence propre dans l'espace. Autrement dit, l'observateur de ces deux tirages pourrait affirmer qu'il est en face d'une seule forme (répétée deux fois), mais certainement de deux objets distincts. Aussi, même si le verbe copier possède une connotation négative (reproduire frauduleusement, imiter sans aucune originalité), les artistes se copient souvent eux-mêmes, ils reproduisent leurs propres œuvres. L'imitation est la forme d'apprentissage par excellence – en général chez l'enfant, mais aussi chez l'apprenti reproduisant le travail du maître. La copie semble donc posséder une identité dialectique où la ressemblance et la différence se superposent dans un réseau inextricable de relations réciproques.

2.3 Développement d'une méthodologie de travail personnel par le moulage

Ce résumé théorique concernant les effets du moulage servira de base pour mieux comprendre en quoi cette technique m'intéresse et comment elle agit dans mon travail. La technique du moulage est devenue le centre de ma pratique en ce sens que s'y cristallisent les enjeux concernant l'objet, son statut et sa signification. Pour revenir à l'idée selon laquelle la technique et le sujet de l'œuvre sont interdépendants, je dirais que mon processus de création est engagé dans un cercle vicieux où les questions sur le statut de l'œuvre sont produites par les modes de production et vice-versa. Ce processus devient le sujet même des œuvres. Les effets du moulage me permettent de produire des objets qui posent la question de leur propre statut. Il se dégage clairement, des trois approches théoriques étudiées plus tôt, l'importance du rapport qui se développe à travers le processus du moulage entre le signifié et le signifiant, entre la présence et l'absence, entre l'original et la copie. C'est dans ces interstices, et grâce à la tension exposée par ces face-à-face que mon travail du moulage prend tout son sens.

2.3.1 Co-émergence des intentions et des procédures techniques

John Roberts, dans son essai, explique que ce que nous entendons par créativité ne préexiste pas à un ensemble de compétences artistiques, lesquelles varient à chaque époque. L'art se serait donc développé à l'intérieur de paramètres déterminés par les médiums et leurs techniques respectives, malgré ce que l'histoire laisse parfois entendre. Il poursuit en affirmant qu'à partir du *ready-made*, un phénomène de déqualification des techniques traditionnelles a été suivi par la mise en place de nouvelles compétences artistiques copiées sur le modèle des nouvelles techniques de production dans la société. Ainsi, comme les créateurs au Moyen âge utilisaient des méthodes de production artisanales, les créateurs d'aujourd'hui utilisent des moyens plus proches des modes de reproduction modernes (tels que la photographie). Tout en spécifiant le déplacement de la notion d'auteur, il conclut que le rôle de la main dans la création artistique est passé de la manipulation expressive à un rôle de conjonction et de superposition, comprenant des gestes tels que placer, ordonner et sélectionner.

En tant qu'artiste, je suis très préoccupée par le sens qu'endosse ma production personnelle par rapport aux autres productions artistiques (antérieures ou actuelles), ainsi que, dans une moindre mesure, par rapport à la production des objets ordinaires. Je suis animée par deux mouvements contradictoires, celui de ne pas produire de nouveaux objets dans la prolifération que nous connaissons et celui de me laisser aller à une production excessive pour imiter cet état de prolifération. Le moulage m'évite de trancher en permettant simultanément de ne pas créer de nouvelles formes, mais de produire plusieurs exemplaires de ces formes que je n'ai pas inventées. Toutefois, du simple passage par le moulage, ces « formes connues » revêtent un caractère suspect, indéterminé quant à leur signification ou leur usage. Ce qui devait normalement produire la sérialité produit finalement l'unicité (des œuvres). En ce sens, le moulage est pour moi cet outil dialectique, véritable outil de travail dans le sens « qu'il fait travailler », qu'il « met en œuvre » tout mon système

d'analyse, de références et d'auto-évaluation. Il est bel et bien l'engrenage où se rencontrent, non sans quelques frictions, toutes les contradictions, les oppositions et les paradoxes qui habitent mon travail de création.

2.3.2 Le moulage comme façon de poser la question du statut de l'œuvre et de l'objet

Dans mes œuvres, la question du statut de l'objet se pose à travers un dispositif d'assemblage qui met en relief les relations et les systèmes de valeurs qui s'établissent entre l'objet, son mode de production et son mode de présentation. Toutefois, même si le socle y prend une place importante, c'est bien à partir de mes objets moulés que ce problème de l'identité émerge. Le choix de présenter des objets ordinaires dans le contexte d'une production artistique permet d'effectuer un retour, dans un mouvement inverse, sur des problématiques soulevées par l'art des années 60. Ce mouvement qui se rapproche de la production d'objets plutôt que de s'en éloigner permet, en ce sens, de positionner la production artistique dans un rapport dialectique avec la production des objets dans notre société. C'est parce que la relation entre l'objet d'origine (utilitaire) et l'objet transformé (contemplatif) existe à l'intérieur d'une seule entité (l'objet moulé) que le moulage permet de remettre en question les certitudes quant à l'identité de l'œuvre. Le moulage est donc en soi un point d'engrenage permettant de faire se rencontrer les oppositions afin de créer le doute sur ce qui est donné à voir.

2.3.3 Contenant et contenu

Dans ma pratique, la question du sujet de l'œuvre et la question du mécanisme de prise de décision qui le sous-tend sont centrales. Le fait d'avoir à choisir un sujet, un contenu, occasionne chez moi un certain trouble. Devant la désuétude des notions de style, de courant et de discipline artistique, après l'explosion de la diversité des pratiques contemporaines où tout ce qui existe a été investi par le champ de l'art, comment décider quoi faire? Le moulage m'intéresse justement

parce qu'il met la question elle-même en évidence. En effet, il est un processus de sélection en soi. Il m'oblige – malgré moi, pourrais-je dire – à faire des choix très précis, à procéder à une sélection parmi l'ensemble des objets existants et disponibles. Toutefois, ces choix ne sont pas « stylistiques ». Ainsi, le moulage pose une autre question importante lorsqu'il s'agit du sujet, c'est-à-dire celle de la figuration et de l'abstraction. Encore une fois, le moulage, en tant que dispositif tributaire du contact, produit une ressemblance quasi fortuite qui échappe au système de représentation traditionnel. On ne peut pas dire d'un objet moulé qu'il est figuratif parce qu'il ne *représente* rien à proprement parler. Il est à la fois totalement identifiable et totalement indéchiffrable. Je crois qu'on peut affirmer qu'il n'a pas de véritable sujet. Il n'est pas « à propos de quelque chose ».

À dire vrai, l'affirmation précédente n'est pas tout à fait correcte. Les objets que je moule, littéralement transformés en œuvre d'art par l'opération du moulage, participent d'un discours particulier. Ce discours concerne le choix du sujet d'une œuvre, et par extension, l'identité de celle-ci en utilisant une stratégie toute simple : les objets choisis ont rapport formellement et conceptuellement à l'opposition contenant/contenu. Concrètement, puisque je n'arrive pas à décider d'un sujet pour l'œuvre, d'un contenu, je sélectionne des contenants au sens le plus littéral. Il s'agit par exemple d'une tasse, d'une boite ou de matériaux d'emballage et de manutention. Ces figures sont concurremment ouvertes – grâce au moulage, il n'y a pas d'ambigüité sur la forme qui est donnée à voir – et fermées : les formes sont fermées sur elles-mêmes, ne révélant aucun indice sur leur contenu potentiel. Elles sont des formes pleines qui représentent du vide. De cette façon, contenant et contenu s'engagent dans une valse d'interchangeabilité et de contradiction à l'infini. Cette explication s'apparente à la citation de Bazin qui dit que l'indice est « un signe vide qu'il faut remplir ». Ici, l'index est littéralement un *indice* de quelque chose à mettre à jour, un indice en vain puisque la chose à pénétrer est vide (d'un sens précis) et déjà remplie (de matière).

CHAPITRE TROIS : DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION

La problématique de la présentation des œuvres, qui concerne la plupart des pratiques artistiques, est particulièrement sensible dans mon travail de production d'objets. En effet, « l'objet est par nature polysémique et polyfonctionnel, et ne prend de sens que dans un contexte particulier »[33]. On le sait, la façon de présenter les œuvres a une forte incidence sur leur réception et leur lisibilité. On dénombre divers types de dispositifs de présentation qui ont servi des intentions variées selon les époques et les courants artistiques. Ces dispositifs visent à souligner ou atténuer certains aspects de l'œuvre conformément à l'idéologie à laquelle elle appartient et au discours que l'artiste souhaite tenir. Par exemple, plusieurs sculpteurs modernes et contemporains ont utilisé le socle dans le but de revisiter les conventions artistiques auxquelles il est associé. Piero Manzoni, Robert Morris, Bertrand Lavier[34] et Trevor Gould, pour ne donner que quelques exemples, ont chacun à leur manière questionné son rôle légitimiste. Dans mon cas, les moulages sont présentés sur des socles afin d'exploiter leur potentiel emblématique. J'accorde en effet une grande importance au jeu d'associations entre les objets et les différents dispositifs de présentation. Il s'agit ici d'un jeu sémantique qui vient faire écho à la logique énigmatique de mes pièces. La conjonction du mode de présentation et de l'objet est pensée pour donner à réfléchir sur la nature des objets eux-mêmes et sur le statut de l'œuvre dans son contexte représentationnel. Ce dernier chapitre comprendra une analyse du rôle du socle et de la vitrine, ainsi qu'une réflexion autour du cabinet de curiosité qui permettra de toucher au processus associatif mis en place dans mon travail. Cette réflexion contribuera à faire comprendre ma position à la fois en retrait (analytique, autoréflexive) et partie prenante (qui s'abandonne au plaisir de la création, de la collection, de l'incongru, etc.).

---

[33] Anne Villard, « Le socle et l'objet », la Lettre de l'OCIM, n°87, 2003, P.6
[34] Voir figure 5

3.1 Modes de présentation

Quoique se rapprochant de l'objet d'art traditionnel par certains aspects – parce qu'elles répondent aux canons artistiques –, mes œuvres s'évertuent plutôt à contrarier les attentes. À savoir qu'elles prennent l'aspect d'artéfacts, d'objets décoratifs ou de statues; tandis que leur contenu, leur sujet, ce qu'elles représentent demeure incertain, presque abstrait (non figuratif). Je les présente de la manière la plus classique qui soit, c'est-à-dire sur des socles. On le devinera, mon utilisation du socle n'est pas innocente, ni simplement d'ordre pragmatique. D'une part, elle est formelle, elle fait partie de la composition de l'œuvre. D'autre part, elle participe d'un discours autoréflexif sur le rôle du socle dans la sculpture. L'usage de la vitrine dans mes compositions, quant à lui, fait plutôt référence aux vitrines de bijoutiers ou aux présentoirs des musées d'histoire et d'archéologie qui servent à protéger, isoler et mettre en valeur les objets présentés.

3.1.1 Le socle

Bien que son usage soit standardisé et qu'il puisse paraître neutre, le socle est un objet plus complexe qu'il n'y paraît. Sa forme, son style, sa fonction et son statut ont évolué au cours de l'histoire. Le socle possède plusieurs caractéristiques utilitaires : il supporte et soutient la sculpture, il offre la possibilité de la surélever pour la placer au niveau du regard et de la dégager du sol. Sa fonction essentielle est de délimiter un espace propre à la sculpture, de lui donner un contexte. À travers ces particularités à priori formelles, on commence à déceler l'apport idéologique relatif à son usage. En effet, en construisant un espace abstrait, le socle élève la sculpture au-dessus et à l'extérieur du « monde profane ». On observe ici un double mouvement de sacralisation et d'autonomie. Parallèlement, dans bien des cas, l'œuvre d'art n'est pas considérée comme achevée et complète avant d'être enfin déposée sur son présentoir légitime, le socle. Il permet au public de mieux identifier et comprendre l'œuvre d'art. À cet égard, du point de vue de la muséologie, le socle « [...] est au service d'un discours, celui qui est tenu et

développé au sein de l'exposition [...] C'est le contexte de présentation de l'objet qui indique au public comment interpréter cette mise en scène, comment décrypter les messages véhiculés par cette présentation »[35]. On peut donc comprendre, qu'outre le socle en tant que tel, l'ensemble des tactiques de représentation, y compris le lieu choisi (musée, galerie, etc.) participe à dégager le sens de ce qui est montré. À ce propos, le cube blanc – dispositif requis par l'esthétique minimaliste –, fonctionne comme un équivalent du socle. Ainsi, l'architecture, le plancher et les murs deviennent souvent le support même de l'œuvre. D'ailleurs, à partir du moment où mes propres sculptures fonctionnent en groupes ou en séquences, elles tendent à devenir installations et à excéder la question du socle proprement dit. C'est alors le lieu « galerie » qui fonctionne comme une instance de légitimation.

3.1.2 La vitrine

Selon la définition du dictionnaire, « une vitrine est la devanture vitrée d'un commerce, d'une boutique; l'espace aménagé derrière cette vitre et où l'on expose des objets à vendre; une armoire vitrée où l'on expose des objets de collection, des bibelots; et enfin, ce qui représente favorablement un ensemble plus grand »[36]. Dans tous les cas, la vitrine est une limite, un dispositif qui permet de mettre les choses en perspective. Dans *Le système des objets*, Jean Baudrillard écrit à ce sujet : « Emballage, fenêtre, ou paroi, le verre fonde une transparence sans transition : on voit, mais on ne peut toucher. La communication est universelle et abstraite. Une vitrine, c'est féerie et frustration, mais aussi information qui est la stratégie même de la publicité »[37]. La vitrine est donc manifestement utilisée pour « mettre en valeur » dans le sens le plus littéral du terme, c'est-à-dire désigner que l'objet a de la valeur. La paroi vitrée laisse passer le regard (convoiteur, curieux), mais pas la main. Dans les musées, la vitrine est utilisée pour « [...] signaler la séparation entre

---

[35] Ibidem, Anne Villard, P.4
[36] Le Petit Larousse, 1993
[37] Ibidem, Jean Baudrillard, P.58

le contexte d'origine et celui de l'exposition »[38]. Socle et vitrine ont une signification et un usage similaires, mais s'ajoute à cette dernière le symbolisme particulier rattaché au verre et à ses propriétés. Transparence, réflexion et lustre ont toujours fasciné, le verre semble avoir le pouvoir d'embellir les choses. L'objet placé sous verre acquiert presque automatiquement un nouveau statut, que ce soit rareté, préciosité ou étrangeté.

3.1.3 Quelques exemples de l'utilisation du socle et de la vitrine dans mon travail

Dans mon travail, différents types de socle et de vitrine sont utilisés. Par exemple, j'ai conçu un socle transparent en plexiglas pour y déposer une tasse ordinaire produite en Chine. L'idée était de déposer cet *objet trouvé* dont le statut d'œuvre est ambigu sur un «socle négatif »; sur quelque chose qui tient du socle, mais qui est presque absent. De cette façon, la conception de l'œuvre unique, tout comme la fonction traditionnelle du socle se trouvent démenties. J'ai aussi conçu un socle qui semble flotter au-dessus du sol et dont le volume est à peu près équivalent à la pièce pour laquelle il a été conçu. Bien que contrastés formellement – la pièce *Relief*[39], organique et texturée, est déposée sur une base géométrique et lisse –, ils sont équivalents quant au volume et à la couleur. Le fait que le socle ne semble pas toucher le sol amplifie cet effet d'interchangeabilité, relativisant la fixité de leurs identités respectives. La pièce *Réserve*[40], quant à elle, est constituée d'une grande cloche de plexiglas rectangulaire destinée à contenir également l'œuvre et son socle. On peut remarquer que les bords de l'objet (qui représente un carton d'emballage) correspondent exactement à la surface supérieure du socle, venant atténuer encore davantage la distinction entre support et œuvre. Il y a aussi, parmi les stratégies que j'ai explorées, un socle haut de 8 pieds, dont la dimension imposante ne permet pas de s'assurer s'il supporte réellement quelque chose ou

---

[38] Ibidem, Anne Villard, P.3
[39] Voir Figure 6
[40] Voir Figure 7

non. Celui-ci me permet de jouer avec l'idée de l'inaccessibilité de l'œuvre (au même titre que l'exemple précédent), mais en ajoutant les dimensions de la spéculation et de l'expectative. Enfin, comme dans l'exemple de la pièce *Sous-entendu*[41], j'ai également conçu plusieurs présentoirs constitués de l'assemblage d'un socle et de sa vitrine de plexiglas adaptée. Le socle ne reçoit donc plus l'œuvre d'art, mais plutôt la vitrine, ce qui le réduit au statut plus vulgaire de meuble; tandis que l'œuvre n'est plus « élevée » par le socle, mais réduite à l'état de bibelot à l'intérieur d'une vitrine.

3.1.4 Analyse du rôle du socle et de la vitrine dans mon travail

Dans mon travail, les « objets et les matériaux ordinaires », ainsi que la façon de les présenter sous vitrine viennent contrarier le statut traditionnel du socle (qui présente normalement des choses plus nobles). Inversement, les socles qui soutiennent mes objets jouent le rôle de confirmer leur statut d'œuvres d'art. Ces objets moulés, que je qualifie « d'à-présent-inutiles », retrouvent une nouvelle vie de par leur association aux dispositifs de présentation. Je tente de créer à même cette synthèse socle/objet un cercle vicieux dans lequel le statut de l'objet est en constante redéfinition. En une série d'équivalences se renvoyant l'une à l'autre, l'objet véritable devient objet fabriqué et l'objet brisé redevient neuf. Parallèlement, la vitrine vient ajouter de nouvelles couches de lecture en jouant avec les propriétés formelles du plexiglas[42], activant une certaine ambigüité quant à la nature des objets présentés. L'acrylique en feuille est utilisé dans la fabrication des vitrines pour sa transparence : bien qu'il s'agisse d'une matière physique réelle, on l'utilise pour « faire comme s'il n'y avait rien ». Paradoxalement, la vitrine de plexiglas produit des réflexions qui empêchent de bien voir les objets qu'elle abrite

---

[41] Voir Figure 8

[42] Le Plexiglas, aussi appelé « acrylique en feuille » est une marque de commerce relative au polyméthacrylate de méthyle, une matière thermoplastique très résistante, teintée ou translucide. Le terme «plexiglas» est couramment utilisé de manière générique pour désigner une matière similaire de marque quelconque.

et engendre des dédoublements. Ces propriétés particulières me permettent de jouer avec la présence et l'absence, ainsi qu'avec la transparence et l'opacité. En outre, par le fait qu'elle est une barrière physique entre le regardeur et les objets, la vitrine vient soulever la notion de désir. La préciosité de ce qu'elle protège, l'interdiction de toucher et la frustration qui en découle tendent à fétichiser les objets. Le désir a l'effet de compliquer notre relation aux œuvres. D'une part, elles sont ramenées au même rang que le reste des objets consommables : la boucle est bouclée, l'objet qui avait été transfiguré par le moulage est redevenu futile. D'autre part, tandis que la facture de mes œuvres appelle le toucher et que le caractère même de ce qui a été moulé présuppose la manipulation (boite, papier d'emballage, etc.), le dispositif de présentation, sous vitrine, frustre le désir de toucher, d'atteindre, de posséder.

3.2 Un modèle de pensée : Le cabinet de curiosité

En me penchant sur la question de la présentation des œuvres, je me suis mise à faire des associations et des comparaisons entre différents modèles d'expositions. D'un côté, il y a les espaces consacrés à la présentation d'œuvres d'art comme les musées des Beaux-arts (à l'architecture classique), les musées modernes (aux proportions démesurées) et les galeries de type « *white cube* »; de l'autre, des propositions plus marginales comme les salons, les vitrines commerciales, les expositions universelles, les musées d'histoire naturelle et les musées de cire. Ces derniers fournissent des modèles pouvant offrir des pistes de réflexion intéressantes par rapport à la présentation des objets. Par exemple, le musée de cire aurait pu servir de grille d'analyse pour expliquer l'étrangeté créée par la reproduction de figures reconnaissables dans mon travail. C'est pourtant une autre référence de la même époque, celle des cabinets de curiosité, qui a finalement retenu mon attention. En effet, celui-ci permet de réunir, voire de réconcilier plusieurs facettes de la nature ambiguë de mes objets. Je développerai dans les prochains paragraphes un parallèle entre le cabinet de curiosité et ma conception

des œuvres, des liens qu'elles entretiennent entre elles et de la façon de les présenter. La plupart des informations compilées ici proviennent d'un ouvrage de Krzysztof Pomian[43] et de réflexions de Vik Muniz sur le sujet, tirées de son ouvrage éponyme[44].

3.2.1 Les cabinets de curiosité historiques

Les cabinets de curiosités, apparus à la Renaissance, ont joué un rôle clé dans le développement des schémas contemporains de la connaissance. La science moderne et le musée, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, lui sont redevables en plusieurs points. Les cabinets de curiosités sont intéressants, car ils se situent à la limite de deux règnes du savoir, entre l'obscurantisme religieux du moyen âge et celui de la raison du Siècle des lumières. Ainsi, on pouvait retrouver, à l'intérieur des différents cabinets de curiosités du XVI[e] et du XVII[e] siècles, tant des objets « magiques » relevant de la mythologie, que des artéfacts exotiques et des spécimens naturels en tous genres. De ce fait, le cabinet de curiosité possède un statut singulier qui relève d'une ambigüité entre croyance et connaissance, sensualité et rationalité. Il est en quelque sorte un lieu où l'esprit peut rencontrer les sens, mais aussi un lieu de réflexion sur la réalité à travers ses représentations. Tout en cultivant une esthétique, voire un culte de l'étrange, du rare, de l'unique et du fantastique, il instaure un dispositif de classification qui a pour effet de compartimenter le monde en de petits tiroirs distincts. En somme, le cabinet de curiosités se révèle être un moyen pour connaître et comprendre le monde en même temps qu'il permet de se l'approprier à travers un procédé d'assemblage et de collection structuré.

---

[43] Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVIe - XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987

[44] Muniz, Vik, *Vik Muniz*, Collaborateur: Peter Galassi ; Centre national de la photographie (France) ; Caisse des dépôts et consignations (France) ; Renos Xippas (Galerie), Paris Centre national de la photographie, 1999

3.2.2 Présentation et représentation à l'intérieur du cabinet de curiosité

Le penchant pour la catégorisation qui accompagne l'apparition des cabinets de curiosité semble avoir évolué de nos jours jusqu'à l'obsession. À cet égard, les pratiques contemporaines en muséologie ont tendance à séparer les objets et les œuvres de leurs contextes d'origine au profit d'une réinterprétation et d'une réévaluation. Cette conduite est parfois déroutante pour le spectateur qui cherche à comprendre la signification d'un artéfact ou d'une œuvre. La recontextualisation de la mise en scène muséologique – dont l'utilisation du socle et de la vitrine fait partie – a pour effet de modifier la perception des éléments présentés. Par exemple, un morceau de corail devient précieux parce qu'il a subi un déplacement : plutôt que de se retrouver échoué sur une plage, il est placé dans un écrin de velours, à l'abri de portes vitrées, mais closes. Ainsi, de simples objets curieux deviennent précieux dans le cabinet de curiosité, tandis que de simples objets d'art deviennent des chefs d'œuvres glorifiés au musée. Toutefois, j'établis une différence majeure entre le cabinet de curiosité et son successeur, en ce que ce dernier impose une façon de présenter les objets qui tend à en uniformiser la lecture. Le cabinet de curiosité, quant à lui, opère également un déplacement et une classification arbitraire, mais l'incongruité des éléments qu'on y retrouve permet de faire des associations inusitées et de construire des récits ouverts.

3.2.3 La collection à l'intérieur du cabinet de curiosité

Dans *Le système des objets*, Jean Baudrillard observe que l'objet collectionné a perdu sa fonction d'origine au profit de celle d'être possédé. Elle est un système marginal par rapport au système fonctionnel, car elle possède sa propre logique. En tant que projet répondant à des exigences particulières, elle arrache l'objet à son système d'origine. La collection permet la création de systèmes parallèles, régis selon des règles semblables à celles du système fonctionnel, mais ne concernant qu'un seul sujet. Elle offre à celui-ci la possibilité de classer et d'organiser la réalité, de la saisir à sa propre mesure. « C'est parce qu'il se sent aliéné et volatilisé dans le

discours social dont les règles lui échappent que le collectionneur cherche à reconstituer un discours qui lui est transparent, puisqu'il en détient les signifiants et que le signifié dernier en est au fond lui-même »[45]. La collection permet donc de résoudre, du moins temporairement, un rapport problématique au monde et aux objets fonctionnels.

L'image du cabinet de curiosité aide à faire comprendre les liens qui unissent les objets qui constituent ma série à travers une conception de la collection qui lui est propre. Une collection est à la fois un regroupement d'objets correspondant à un thème et l'activité même qui consiste à réunir, entretenir et gérer ce regroupement. On associe généralement l'idée de collection à des objets uniques et rares. La collection à l'intérieur du contexte du cabinet de curiosité est beaucoup plus extensive. Les objets qui s'y retrouvent ne font pas nécessairement partie d'une même catégorie, mais sont plutôt réunis par un principe de disparité. S'y retrouvent des objets insolites ne pouvant en quelque sorte appartenir à aucun autre ensemble naturel ou cohérent. Dans ma pratique, la collection devient un contexte pour rassembler des objets au statut particulier et incertain. Quoiqu'il soit possible de dégager certains points que ces objets ont en communs – récurrence quant aux formats, aux matériaux, et à certains motifs –, il demeure difficile de déterminer les liens précis que ces objets entretiennent entre eux sinon qu'ils font figure d'œuvres d'art dans un contexte qui les valide ainsi. Plus précisément, à cause de la transfiguration qu'ils ont subie par la technique du moulage – quant à leur matérialité et leur fonction – ces objets s'excluent de toute autre catégorisation systématique. Pourtant, tout comme les collections de curiosités, ils représentent ensemble une forme de discours sur l'objet. Ce sont tous les objets rassemblés, ainsi que la logique permettant d'imaginer des ajouts à la collection, qui constituent l'énoncé, le propos de la démarche.

---

[45] Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, 1968, p.127

3.2.4 Nature et identité des objets à l'intérieur du cabinet de curiosité

Les curiosités du cabinet peuvent indifféremment être des objets trouvés ou fabriqués, des spécimens naturels ou des artéfacts. Cette conception de la collection semble introduire une faille dans la rigidité du système qui oppose objet utilitaire et objet de contemplation. Dans le cabinet de curiosités, les objets ont une identité trouble et par là même opèrent selon un double registre : utilitaires parce que didactiques et décoratifs parce que singuliers, insolites et de cette façon, objets collectionnables, objets de convoitise. De plus, à l'intérieur du cabinet de curiosité, la dualité vrai/faux se trouve bouleversée : l'authenticité des objets est remise en cause par les associations inusitées qui y sont proposées. Non seulement il est ardu de déterminer la provenance, l'identité et la fonction des curiosités, mais le simple fait de leur présence à même la collection a transformé leur statut. Pour continuer l'analogie, mes œuvres, au plan formel, sont calquées sur des formes reconnaissables (objets usuels, matériaux industriels, etc.), sans être elles-mêmes vraiment identifiables. En ce sens, je suis tentée de les comparer à des artéfacts. Il s'agirait donc de faux artéfacts et de vraies inventions (de vraies œuvres), objets hybrides de par leur contenu, mais surtout de par leur inclusion à l'intérieur de ce cabinet de curiosité que sont la galerie et l'exposition. Mes objets apparaissent comme les indices d'un monde étrangement familier, mais où les règles permettant de discerner le vrai du faux sont inversées et où le moulage produit l'unicité et la préciosité plutôt que l'imitation.

3.2.5 L'exposition et son contenu

Cette mise en contexte permet de constater que les objets présentés dans les cabinets de curiosité du XVI^{e} et du XVII^{e} siècles étaient censés incarner une représentation cohérente du monde, ou du moins une tentative de cristalliser une telle représentation. Une allégorie autonome donc, mais aussi une image personnelle, puisque construite par un individu particulier ayant une connaissance particulière du monde. Il est intéressant d'appliquer ce raisonnement au corpus

d'œuvres que ce texte accompagne, composé de différents objets (produits par moi) présentés sur des socles et sous des vitrines de plexiglas. Même si les objets explorent un système visant à contenir la notion d'œuvre d'art, il s'agit d'une exploration basée sur une analyse subjective des exigences de la création artistique. D'une certaine façon, l'ensemble tente de produire une correspondance entre une approche très personnelle (à partir de l'expérience) et une utilisation de codes plus rigides et prévisibles. Mes œuvres font partie d'une sorte de collection d'objets étranges (parce qu'indéfinis), touchant les thèmes de l'authenticité, de l'originalité, de la préciosité et de la virtuosité. Tout comme les curiosités du cabinet, elles explorent les limites entre objet ordinaire et objet d'art (objet curieux et objet précieux). Elles enveloppent leurs origines d'une brume de mystère afin de proposer une vision du monde construite à partir du monde connu, mais en décalage avec celui-ci. Tout comme à l'intérieur du cabinet de curiosité, mes objets sont présentés de manière à exacerber leur aspect curieux, mais aussi afin d'établir un schéma constitué à partir de catégories et de conventions. Pourtant, ma collection échoue en quelque sorte à établir un système cohérent; elle amplifie plutôt l'aspect intrigant et séduisant de ses éléments.

L'exposition que je propose pour accompagner ce mémoire est divisée en deux sections comprenant *Les chefs d'œuvres* (regroupant trois pièces plus imposantes en terme de dimensions : *Relief, Réserve* et *Piédestal*) et *La Collection* (regroupant neuf « objets » originaux sous vitrines). Il est important de saisir que chacune des pièces (et de leurs socles respectifs, s'il s'agit bien de socles) est interreliée et interdépendante à l'intérieur d'une installation qui prend en compte l'intégralité du lieu « galerie » et plus précisément du lieu « galerie du CDEx ». À cet égard, les neuf « œuvres-socles » de *La Collection* représentent un alignement régulièrement espacé et parfaitement parallèle aux murs de la galerie, faisant écho à son architecture longue et étroite. Cette enfilade, associée à l'idée du cabinet de curiosité en tant qu'assemblage d'éléments incongrus, permet de comprendre que

d'un socle à l'autre se développe une logique (quoiqu'hétéroclite), construite à partir des variations, des regroupements et des séquences ainsi générées. Dans son rythme et dans sa redondance, cet alignement se positionne également en correspondance avec les dédoublements, les répétitions et les combinaisons dont mes *objets* eux-mêmes sont faits.

Cette exposition en deux temps, représentant de manière abstraite deux salles d'une galerie générique, est un clin d'œil aux expositions rétrospectives des grands musées. N'est-elle pas justement une rétrospective des travaux entrepris durant ma maîtrise ? Plus sérieusement, les œuvres elles-mêmes, la façon de les organiser, la façon de les présenter et même la salle largement vitrée du CDEx[46] illustrent mon intérêt pour l'organisation du système de l'art et de l'exposition. Cependant, l'ambiguïté des pièces, leur caractère hétéroclite et la manipulation des conventions muséales transforment la galerie en cabinet de curiosité. L'exposition devient ainsi une mise en abîme qui extrait les œuvres de leur système autoréférentiel pour confronter l'observateur simultanément à leurs qualités matérielles intrinsèques et à leurs multiples significations.

---

[46] Centre d'expérimentation des étudiants à la maîtrise de l'UQAM, Université du Québec à Montréal - Pavillon Judith-Jasmin 405, rue Sainte-Catherine Est, local J-R940

CONCLUSION

Après avoir lu un de mes textes, mon père, qui est conteur a partagé avec moi cette réflexion :

> « J'ai vu Daniel Olson, cette semaine, qui présentait le résultat de sa résidence à Axe Néo-7. C'est une vidéo où l'on voit sa tête, posée sur une table, qui récite toutes les définitions du mot «tête» et des expressions et verbes qui sont dérivés de ce mot, en anglais. Pour le trucage, il se sert d'un système de miroirs utilisé dans les spectacles de magie du XIXe siècle et les débuts du cinéma, au lieu de FinalCut Pro. Le discours m'a fait penser au *Vertige de la liste*, d'Umberto Eco, et le dispositif de performance fait tomber toutes les conventions spectaculaires. Ça a troublé ma réflexion sur la dimension contemporaine du conte. Je n'ai pas trop de mal à transgresser la linéarité du récit, mais si je commence à remettre en question la notion même de spectacle, comme vous contestez les notions d'objet d'art et de représentation en art visuel, je me demande ce qui va me rester... »

J'aimerais lui répondre que je ne conteste pas en bloc la notion d'objet d'art, pas plus que je tente de déconstruire les conventions artistiques. Pourtant, d'autres l'ont fait avant moi et je ne peux ignorer leur contribution à la conception actuelle de l'œuvre. Ma démarche consiste à faire apparaître par la négative certains « critères d'évaluation » traditionnels de l'œuvre comme l'originalité, l'unicité, l'échelle, les matériaux utilisés, etc. En outre, en produisant des objets, j'entreprends d'établir une correspondance entre la production d'objets d'art et celle d'objets tout court. Ces stratégies sont utilisées dans le dessein de désacraliser l'œuvre d'art. Néanmoins, en produisant de beaux objets, je m'attache à créer un mouvement de balancier qui oscille entre une approche plus traditionnelle, plus plastique et une autre plus moderne, plus rationnelle et plus réflexive. Alors, je dirais que « ce qu'il me reste » est un contre-motif, comme l'espace négatif d'un moule qui permet de deviner – sans jamais en être sûr – la forme positive.

Cette analyse me fait penser au livre *Bartleby et compagnie* de l'auteur espagnol Enrique Vila-Matas[47] qui présente une suite de notes en bas de page sans texte à propos, affirme-t-il, des « Auteurs de la Négation ». Il décrit cette stratégie comme un moyen pour déjouer l'angoisse de l'écriture et celle de l'échec qui le hante depuis 25 ans. Très habilement, il nous convainc tout au long du récit que ni lui, ni son personnage ne sont en train d'écrire un véritable texte. Ces notes en bas de page représentent une sorte de mise en abime de l'ouvrage, dans le sens où elles présentent des écrivains qui, comme le personnage de Vila-Matas, ont renoncé d'une manière ou d'une autre à l'écriture. Le livre recèle deux contradictions majeures : l'une étant que le prétexte du refus de l'écriture et le motif de la négation donnent lieu à la fois à un récit sous la forme d'un journal intime – mode affirmatif s'il en est un – et à un texte qui foisonne d'informations biographiques sur différents écrivains. L'autre réside dans le fait que le personnage affirme qu'il souhaite écrire, mais semble considérer le renoncement à l'écriture comme valeur littéraire suprême. Ici, les notes en bas de page sont le contre-motif du texte, alors que le refus de l'écriture est le contre-motif de l'écriture. Ce texte (qui en est un, finalement), sur de grands auteurs qui ont tous trouvé des raisons plus nobles, plus profondes ou plus fatalistes les unes que les autres pour « ne pas écrire », nous fait ressentir autant l'importance que la futilité de l'entreprise artistique; autant la possibilité que l'impossibilité de la création. De la même manière, mes pièces, que je tente de faire passer pour des objets ordinaires – et par la même occasion pour une critique de la notion traditionnelle d'œuvre d'art – sont finalement des œuvres comme les autres.

Si dans mon travail la matrice, le contre-motif, figure une réflexion sur le rôle des conventions artistiques et l'effet de la logique de l'inventaire dans la détermination des œuvres, la facture, elle, semble surdéterminée par une recherche plastique et

---

[47] Vila-Maria, Enrique, *Bartleby et compagnie*, [Paris] : C. Bourgois, 2002

formelle. À savoir que l'aspect matériel de mes pièces parait très recherché. Pourtant, suivant l'analyse de Pierce et de Didi-Huberman expliquant que le moulage produit une ressemblance quasi fortuite, c'est bien l'usage de cette technique qui caractérise la forme, la surface et la matérialité de mes pièces. En effet, j'accorde une importance beaucoup plus grande dans le processus de création au choix des objets et à celui de la technique qu'à celui de la matière (souvent déterminée pour des raisons pratiques ou relatives à la technique privilégiée) ou qu'à celui de la couleur (qui est la plupart du temps la couleur naturelle de la matière). Malgré cette facture aléatoire, le résultat est indéniablement sensuel (les pièces sont texturées, luisantes, et appellent le toucher). Cela crée un drôle d'écart entre le contenant (plastiquement intéressant) et le contenu (représentant des objets familiers et banals). Autrement dit, il y a contradiction entre « originalité plastique » et « imitation formelle », ou pour faire le parallèle avec le livre *Bartleby et compagnie,* une hésitation entre l'envie et le refus de créer, l'envie et le refus d'inscrire mes œuvres à l'intérieur d'une tradition artistique. À un second degré, en ce qui concerne mon attitude, il y a aussi un tiraillement entre une approche plus romantique et une autre plus rationaliste de la création. Les deux influences se font sentir et se « livrent bataille » pour orienter ma démarche artistique. Comme Vila-Matas l'affirme à travers la « mise en scène » de son roman, en montrant « qu'on ne peut pas écrire et qu'on ne peut pas ne pas écrire », je tente d'exprimer avec mon travail « qu'on ne peut pas créer de nouvelles formes et qu'on ne peut pas ne pas créer de nouvelles formes ». À savoir que la poursuite de l'originalité est une chose absurde et inévitable, tandis que de vouloir se conformer aux conventions artistiques est aussi inutile que de vouloir y échapper. Parallèlement, la combinaison de « l'appel du toucher » et de « l'interdiction de toucher » mise en place par mes dispositifs de présentation rappelle cette lutte entre l'écriture et le refus de l'écriture, ainsi que l'incontournable débat entre l'idée et la matérialité.

L'inatteignable et l'impénétrabilité

À travers mon texte et les exemples que je viens de donner, se dégage un idéalisme provenant d'une riche histoire peuplée de grandes idées et de grands personnages. Pour moi, l'art est un idéal, c'est-à-dire quelque chose vers quoi l'on tend, mais qu'on ne peut atteindre. L'inatteignable idéal de l'art me maintient ainsi dans un équilibre précaire entre la poursuite et l'abandon. La conscience que mon travail s'insère dans une tradition artistique me motive à vouloir poursuivre les recherches entamées par mes prédécesseurs, autant qu'elle me fait douter de la pertinence de mes propres recherches. Ce doute se cristallise autour de la notion d'originalité. Je désire créer une œuvre originale même si je sais que la notion est dépassée et que cette aspiration est en quelque sorte inutile. C'est parce que l'originalité – valeur artistique suprême – est inatteignable que je me tourne vers le moulage.

C'est aussi le moulage qui m'amène à penser l'œuvre en terme d'impénétrabilité. Michael Fried, dans *Art and Objecthood,* parle en termes particuliers des œuvres minimalistes : « l'apparence du creux dans la plupart des œuvres littéralistes – le fait d'avoir un intérieur [...] c'est comme si l'œuvre avait une vie intérieure, peut-être même secrète [...] » Même s'il utilise cet argument de manière négative – il s'oppose à la structure minimaliste en arguant que « le fait d'avoir un intérieur » implique une référence anthropomorphique indéniable – je trouve la contradiction apparente très riche. À savoir que les œuvres minimalistes à priori strictement autoréférentielles seraient aussi des objets complexes dont le sens est impénétrable, qu'elles auraient des surfaces impénétrables sur des intérieurs dissimulés. Dans mon cas, non seulement l'objet moulé est-il creux par nature, mais je produis des formes qui sont creuses par définition. Chacune de mes pièces semble posséder un intérieur secret et impénétrable. Mes objets et mes dispositifs de présentation sont l'exemplification de cette idée de l'impénétrabilité de l'œuvre : des boites qui ne s'ouvrent pas, des emballages solides et opaques, des vitrines qui

empêchent de toucher, un socle trop haut qui empêche de voir. « L'inatteignable et l'impénétrabilité » représentent deux pôles d'attraction, deux forces qui motivent la démarche et qui orientent la lecture des œuvres. Tandis que « l'inatteignable » s'accompagne du désir d'atteindre et de la frustration de ne pouvoir atteindre, « l'impénétrabilité » implique la possibilité d'un intérieur, de quelque chose de possiblement plus riche et plus complexe. Pour continuer la métaphore littéraire, on retrouve dans plusieurs romans des personnages qui sont de grands artistes ainsi que la description de leur génie; les écrivains réussissent à nous convaincre du talent des protagonistes et de la valeur de leur production, mais on n'a jamais véritablement accès à l'œuvre. Mes œuvres sont de la sorte des représentations d'une idée de l'œuvre, celle que je me fais, celle que je souhaite projeter et toutes celles aussi que je m'efforce de dissimuler.

Au final, et comme on le sent à travers l'argumentation de mon texte, je crois que ma démarche (ici et dans ma pratique) constituerait une sorte « d'ontologie de l'œuvre et de l'objet ». Les termes de modèle, d'original, d'unicité, de double, de collection, de copie, d'index, de banal, etc., fonctionnent alors comme une typologie à l'intérieur d'une entreprise de classification ouverte. Exactement comme j'ai dit que fonctionne le cabinet de curiosité. Ce « projet », associé à l'utilisation de la technique du moulage, me permettent aussi d'aborder de manière plus large la question de la représentation. C'est par la manipulation d'éléments hétérogènes et de « concepts négatifs » – c'est-à-dire qui définissent une chose par son contraire –, que je tente de saisir (toujours en tournant autour du pot), quelque chose qui s'apparenterait à l'essence, ou plutôt l'essentiel (selon un point de vue personnel) du concept « œuvre » et du concept « objet » à travers leurs représentations.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, *Rhétorique de l'image*, Communications, no 4 (1964)

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, 1968

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinema*, Édition du Cerf [1945], Paris, 1975

Danto Coleman, Arthur, *La transfiguration du banal une philosophie de l'art*, Paris Édition du Seuil, 1989

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact*, Paris: Édition de Minuit, 2008

Fried, Michael, *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, Chicago : University of Chicago Press, 1998

Greenberg, Clement, *La peinture moderniste*, PEINTURE Cahier théoriques, no : 8-9, Paris, 1974, p. 33-39

Heinich, Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck, 2005

Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*, (texte : « Specific Objects »), Paris D. Lelong, 1991

Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Éditions Macula, 1993

Lacoste, Jean, *Les aventures de l'esthétique: Qu'est-ce que le beau* ?, Paris, Éditions Bordas, 2003

Lewitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, Art Forum, June 1976

Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1993

Molesworth, Helen, *Work Ethic*, The Baltimore museum of Art, The Pennsylvania State University Press, 2003

Muniz, Vik, *Vik Muniz*, Collaborateur: Peter Galassi ; Centre national de la photographie (France) ; Caisse des dépôts et consignations (France) ; Renos Xippas (Galerie), Paris Centre national de la photographie, 1999

Nadon, Catherine, *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain*, mémoire présenté comme exigence partielle de la Maîtrise en Études des arts, UQAM, mai 2009

Peirce, Charles, *Écrits sur le signe*, Édition du Seuil, 1978

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987

Roberts, John, *The Intengibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, London-New York

Vila-Maria, Enrique, *Bartleby et compagnie*, [Paris] : C. Bourgois, 2002

Villard, Anne, *Le socle et l'objet*, la Lettre de l'OCIM, n°87, 2003

Figure 1

Indice, 2011, plâtre, 2 fois : 3" x 3" x 3" (+/-)

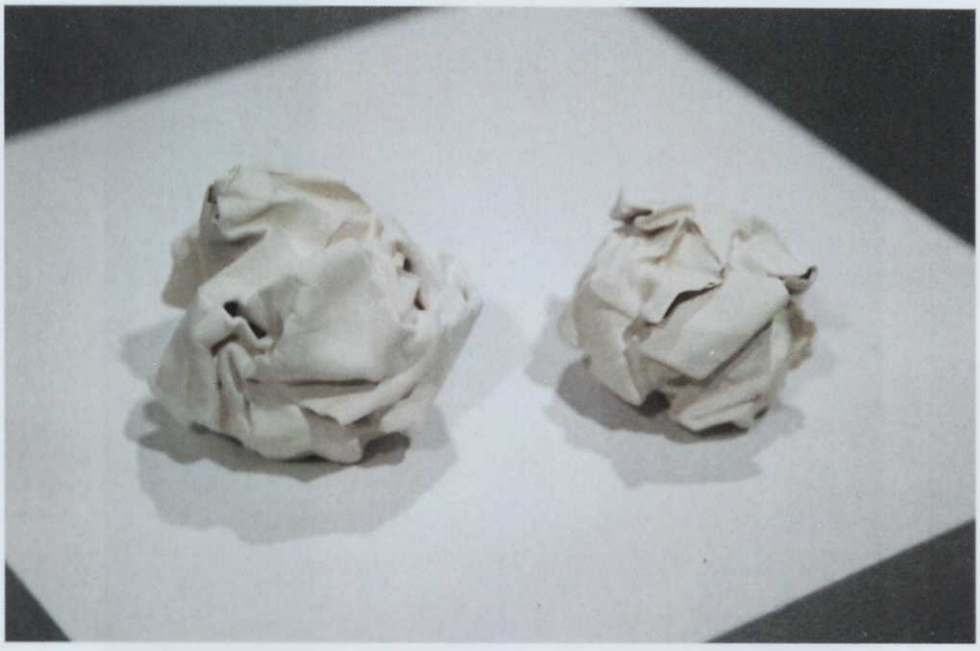

Figure 2

Correspondance, 2011, faïence, 2 fois : 3" x 3" x 3" (+/-)

Figure 3

Donatello, *Judith et Holopherne,* 1455-1460, Bronze

Source :

http://www.museicivicifiorentini.it/palazzovecchio/gallery.htm?action=detail&image=53

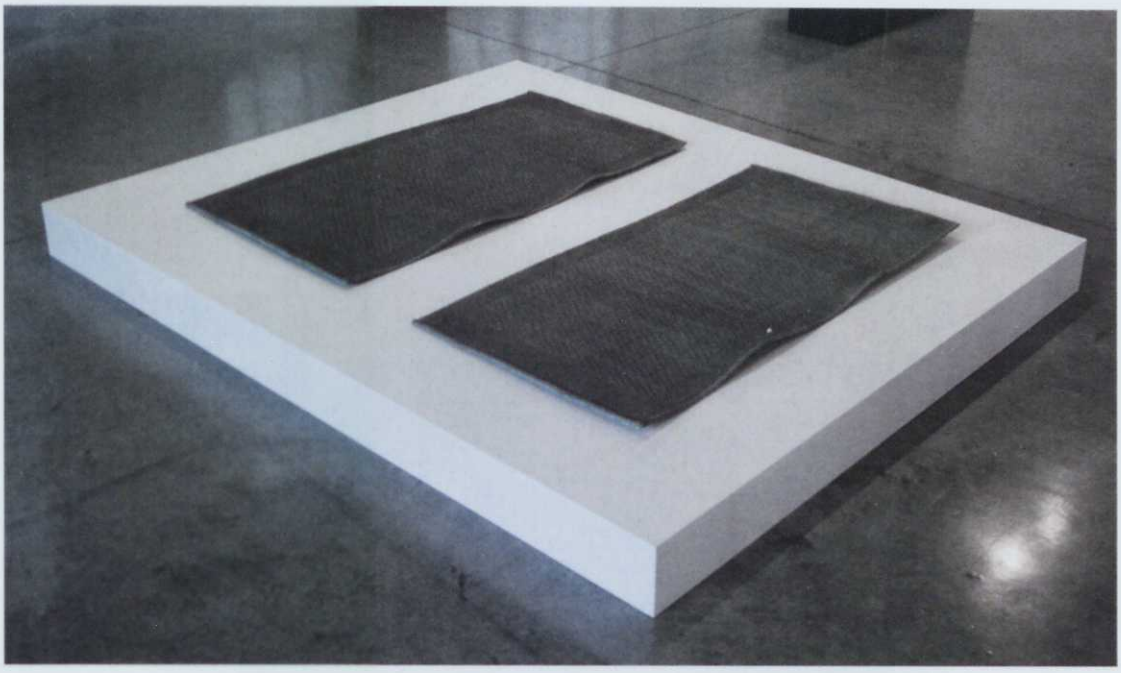

Figure 4

Double jeu, 2011, béton, 2 fois : 3" x 24" x 42"

Figure 5

Bertrand Lavier, *Brandt sur Haffner*, 1984, réfrigérateur sur coffre-fort peint en jaune, 251 x 70 x 65 cm

Source :

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ARTS-ET-DESIGN/ENS-arts-et-design.htm#lavier

Figure 6

Relief, 2011, béton hydrocal, 24" x 24" x 70"

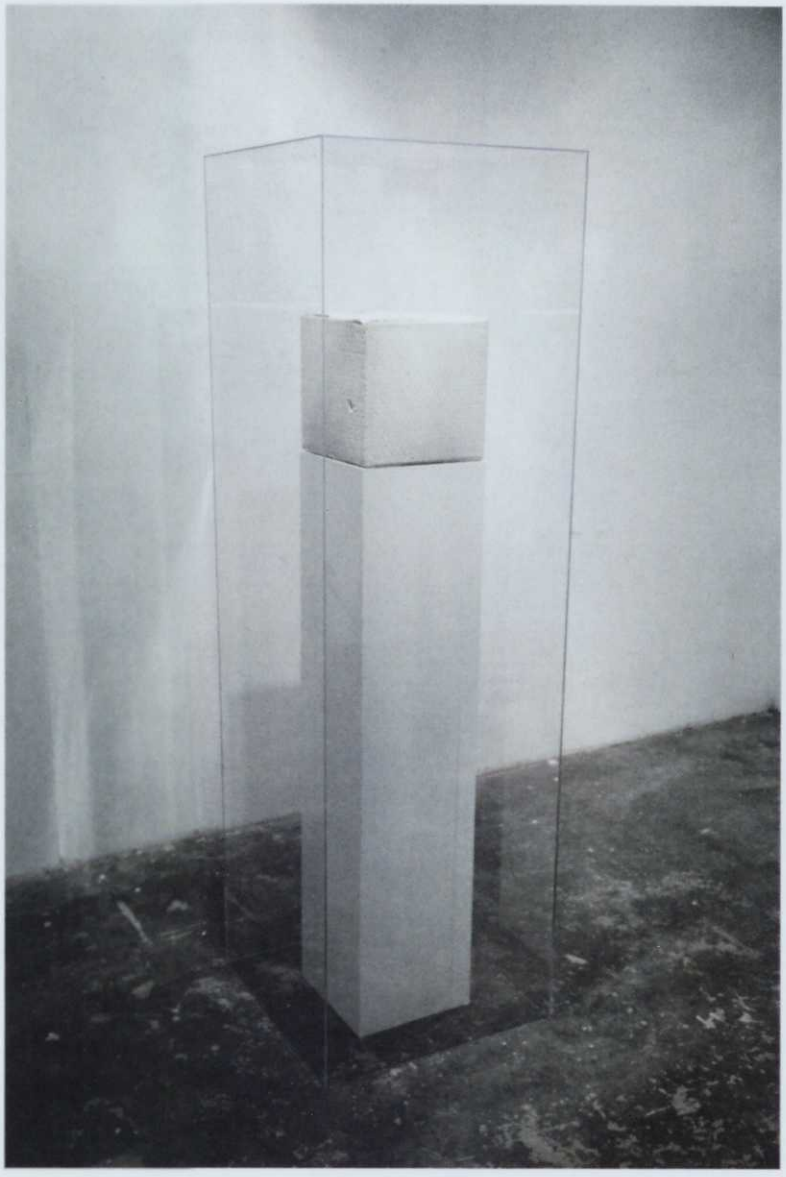

Figure 7

Réserve, 2011, bois, plâtre et plexiglas, 20" x 20" x 68"

Figure 8

Sous-entendu, 2011, bois, cire d'abeille, pâte à modeler jaune, plexiglas et polyuréthane, 10" x 10" x 18"