

## Gloses sur le concept d'appropriation en arts visuels

Monique Langlois

Numéro 35, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9928ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

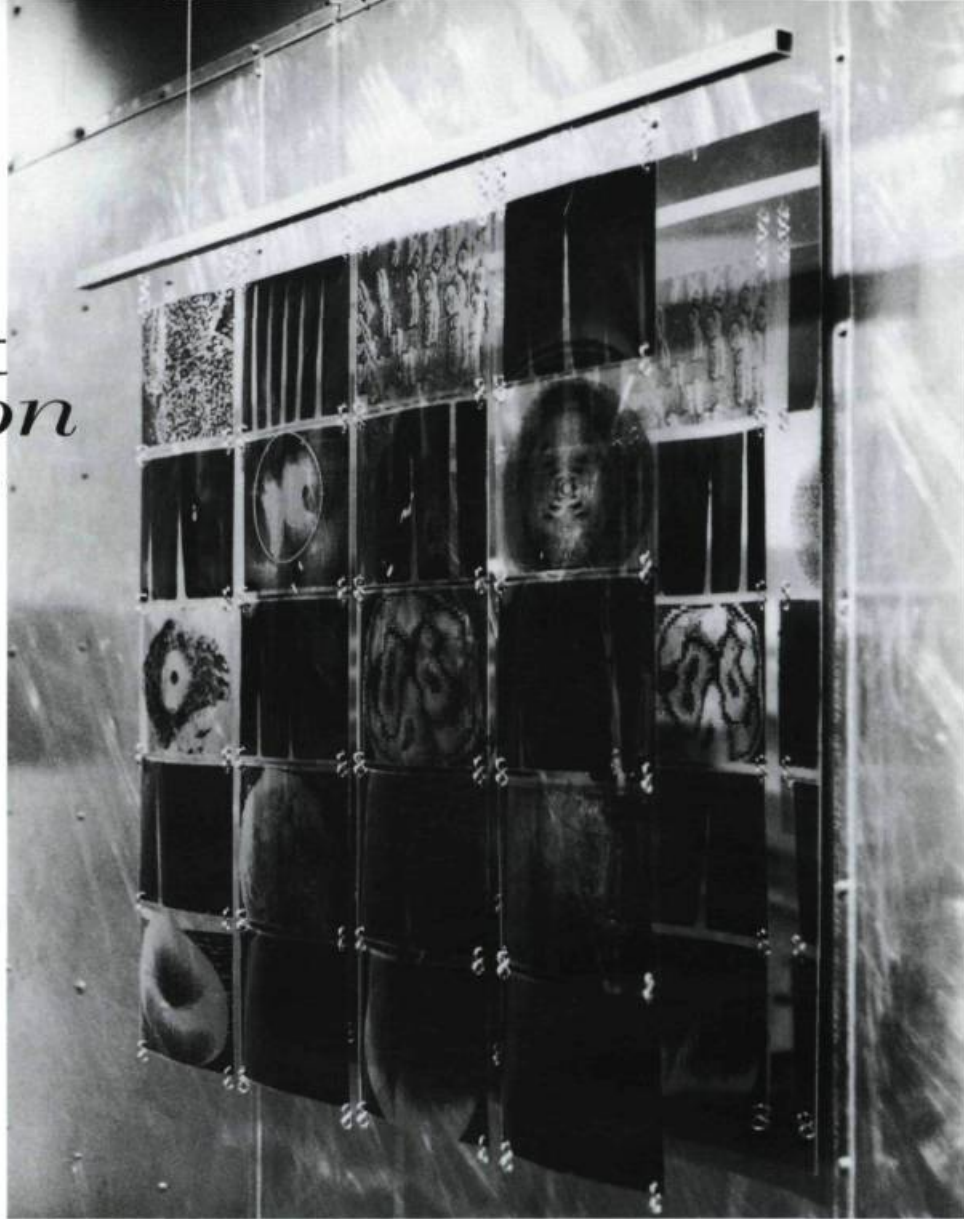
[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Langlois, M. (1996). Gloses sur le concept d'appropriation en arts visuels. *Espace Sculpture*, (35), 21–24.

# Gloses sur le concept d'appropriation en arts visuels.

Monique Langlois



**A**u mois d'octobre dernier, prenait place à la Galerie Arts Technologiques 1 du Centre Copie-Art l'installation *code 46* de Frank Morzuch qui faisait référence au code génétique et établissait un parallèle entre l'abeille et l'hostie. L'artiste disait vouloir « instaurer visuellement un axe paradigmatique passant indifféremment du numérique à l'analogique ». Il y est parvenu car les effets de cette installation sur le public rejoignent ceux d'images en mouvement relevant de la technologie.

Michèle Tremblay-Gillon, *Transmutation #1*, 1995. Acier inoxydable, acétates. 121,92 x 121,92 cm. Vingt acétates n/b fixés les uns aux autres et suspendus à 25,4 cm d'une plaque d'acier semi-miroir.

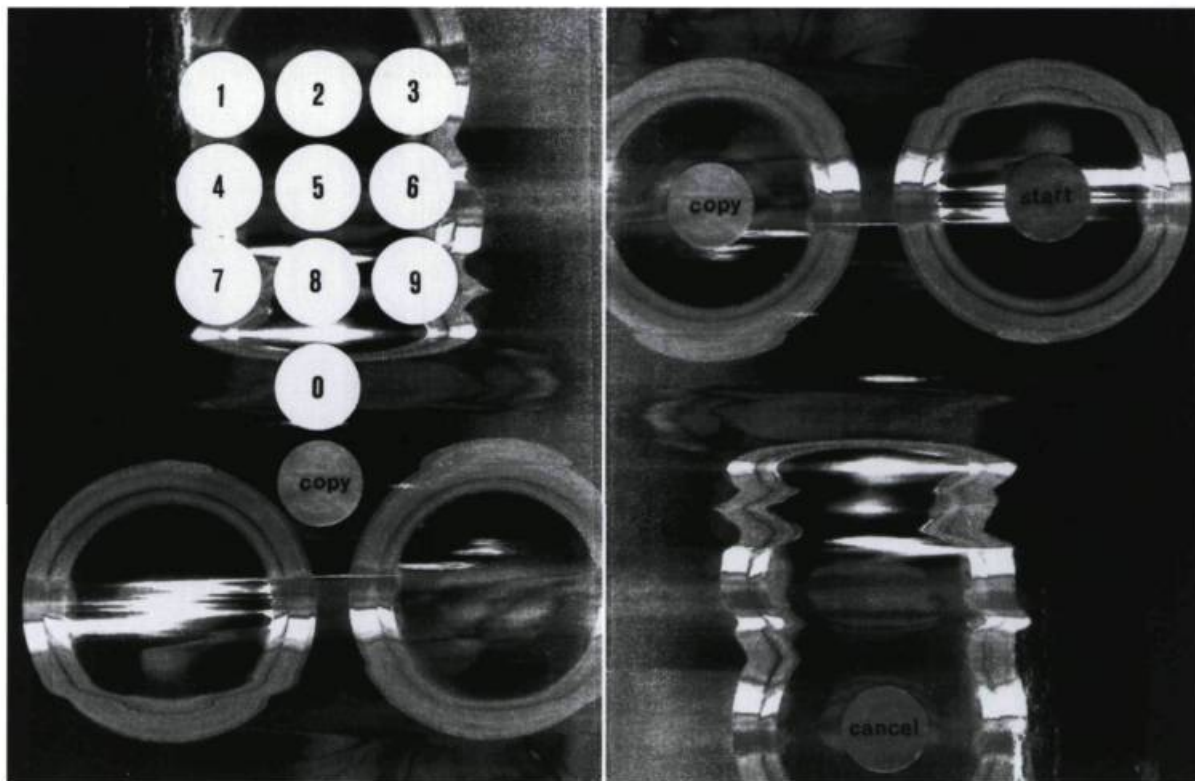
Cependant, ces effets ne sont pas atteints par l'intermédiaire de machines sophistiquées mais par l'utilisation de matériaux simples. Par exemple, le motif immense d'une abeille cernée de cure-dents incrustés dans un mur ou des cailloux blancs et gris dessinant une forme carrée sur le plancher sont balayés de lumière par une même ampoule tournoyant devant ou sur l'oeuvre. Le jeu optique du "tableau" d'hosties juxtaposées va dans le même sens. Vues de près, les hosties se reconnaissent, vues de loin elles deviennent des alvéoles.

*Saisie substance* fait référence à la seconde partie de l'exposition où huit artistes ont accepté d'exposer leur projet respectif à partir de l'installation de F. Morzuch. Pour plusieurs d'entre eux, les oeuvres achevées dépendant d'une saisie sur le vif, ont été commencées lors de l'exposition. Elles prendront la forme de boîtes lumineuses aux dimensions de 27,94 x 43,18 cm (4 boîtes au maximum par artiste). L'ensemble fera l'objet d'une exposition subséquente à Beauvais en France au cours de l'été 1996<sup>1</sup>, offrant alors l'occasion d'une double lecture par la présentation simultanée de l'installation et de ses réappropriations multiples.

J'avoue que lorsque Frank Morzuch m'a demandé d'être commissaire pour une exposition qui porterait sur le concept d'appropriation, j'ai eu quelques hésitations d'autant plus que son installation *code 46* servirait d'oeuvre-source. En effet, les emprunts conceptuels ou structuraux, ou tout simplement de motifs, se font généralement entre artistes ayant vécu à des moments différents, donc à l'insu de celui faisant l'objet de l'emprunt. Sans compter que la question se posait à savoir si des artistes accepteraient de

s'approprier consciemment l'oeuvre de quelqu'un de la même génération qu'eux. C'est l'une des raisons qui m'ont incitée à envisager ce projet comme une expérience et à mettre l'accent sur la recherche afin de favoriser une attitude scientifique de la part des participants. Afin de contrôler le plus exactement possible les effets des appropriations, mon choix s'est porté sur des artistes oeuvrant dans différentes spécialités des arts visuels<sup>2</sup> et de faire état des étapes de production de l'oeuvre. Il a également été convenu que les artistes feraient des images à partir d'une oeuvre en trois dimensions, cette opération obligeant naturellement à des adaptations et des transgressions. C'est ainsi que la première exposition mettait en évidence le début du processus par la présentation de l'installation du "maître d'oeuvre" (F. Morzuch) et des projets des artistes ayant accepté de jouer le jeu. Forcément, l'appropriation fait référence à la citation et à la répétition, ce "mal absolu" (A. Artaud), bien qu'il existe des répétitions qui "font la différence" (G. Deleuze). S'approprier implique également la question de l'interprétation, ce mot étant pris dans le sens de traduction d'un langage à

Philippe Boissonnet,  
Corps photocopique,  
1995. Détail. Copie  
couleur laser, hosties  
et letraset.



un autre. Les artistes sélectionnés venant de domaines divers, se pourrait-il qu'ils ne fassent que traduire les intentions de F. Morzuch sur un support différent, les oeuvres finales devant être toutes photocopiées sur des acétates ou autres produits transparents et glissées dans des boîtes lumineuses. L'oeuvre-source serait-elle simplement comprise autrement en bout de piste, leurs auteurs devenant des interprètes. Mais, nous savons tous qu'il y a interprète et interprète, l'hypothèse proposée étant que l'interprétation devrait être comprise dans le sens d'une (re)création de l'oeuvre à la manière dont Glenn Gould jouait autrement des pièces musicales composées par différents compositeurs et ce, au point de les faire siennes.

Approprier, c'est-à-dire, « faire que ce qui est la propriété de quelqu'un devienne celle d'un autre. Au fig. faire sien. » (Petit Littré). C'est ainsi que très souvent, au cours de la production d'une oeuvre d'art, consciemment ou inconsciemment, les artistes s'inspirent d'artistes qui les ont marqués. Frank Morzuch lui-même se sert de l'iconologie chrétienne qu'il désacralise mais dont la symbolique reste lourde de conséquences. Il suffit de nommer les motifs de l'hostie et de l'abeille<sup>3</sup>. En effet, l'hostie désigne toute victime qui meurt en sacrifice pour une cause dans l'espoir, comme martyr, de la faire triompher. Elle est associée à la communion, donc à la transsubstantiation du corps et du sang du Christ en pain et en vin. Quant à l'abeille, produisant le miel, elle est le symbole de l'éloquence religieuse ainsi que celui

d'une communauté pieuse, l'Église étant comparée à une ruche, les chrétiens aux abeilles. Évidemment, cette symbolique passe du domaine sacré (la religion) à celui du profane (l'art) dans l'installation de l'artiste. Ce qui revient à dire que l'hostie désigne tout artiste qui s'offre en sacrifice dans l'espoir de faire triompher l'art. Ou encore que l'abeille devient le symbole de l'éloquence artistique, le monde de l'art étant comparé à une ruche, les artistes aux abeilles. Cette proposition serait-elle un "sacrilège"? Il convient ici de mentionner que des hosties (non consacrées) ont été distribuées aux artistes dans le but d'amorcer une communion d'idées entre eux.

Cet article ne concerne que les projets des artistes du fait que les oeuvres achevées sont présentement en voie de réalisation. Les emprunts privilégiés jusqu'à maintenant ont été le plus souvent les motifs du code génétique, de l'hostie et de l'abeille. Mais pour certains artistes, les adaptations transgressent les "modèles" initiaux et font figure de transfert. Voici comment se présente la situation.

André Fournelle présente des hosties — blanches évidemment — sur un fond noir. Elles sont juxtaposées sur une forme rappelant un X élargi. Le regardeur est devant une oeuvre "formaliste", si ce n'est qu'à chaque extrémité des quatre points du X des colombes figuratives s'envolent. Par l'intermédiaire d'une métaphore, la colombe étant associée au Saint-Esprit à une opération mystérieuse — la conception du Christ — l'artiste ne veut-il pas

souligner que dans l'expérience collective à laquelle il prend part, c'est par l'opération de l'esprit (citation, métaphore) que l'oeuvre prend forme, le X signifiant son assentiment à la formule proposée? D'ailleurs cette même lettre se retrouve dans la présentation du projet de Michèle Tremblay-Gillon.

En effet, l'artiste présente sur acétate neuf formes rondes qui rappellent celle de l'hostie mais qui font référence au code génétique en tant que "modèle" scientifique. Dans cette première étape, la saisie du code génétique (reproductions de cellules agrandies, modèles nucléaires et génétiques, etc.) alterne avec la prise d'images du néant étant donné qu'elles ont comme référent le vide laissé par l'ouverture du couvercle de la photocopieuse. Ces images sont enchaînées les unes aux autres de façon rythmée et sont placées à 20 cm d'une surface métallique semi-réfléchissante traversée par la forme d'un X. Ce X serait-il un signe d'assentiment au fait que l'auteur-cité soit nié au profit de l'auteur-citant, l'inverse étant aussi possible. Ou encore, l'oeuvre serait-elle produite par deux auteurs? L'examen des projets qui suivent devrait apporter des précisions à ce sujet.

L'hostie et sa forme circulaire sont aussi présentes dans *Du corps photocopique* de Philippe Boissonnet. Se fondant sur Duchamp qui a montré avec ses *ready-made* la possibilité d'inverser les pôles du "tout-fait-main" et du "tout-fait-machine" dans l'attribution des valeurs esthétiques, l'artiste se tourne vers la tech-

nologie de la copie, celle où l'artiste peut faire corps avec la machine dans une fusion des éléments symboliques. La forme ronde de l'hostie renvoie aux yeux, à la bouche, au sexe, etc. Il est tentant de parler de communion de l'artiste avec une machine qui pose la question de l'unique et du multiple, de l'original et de la copie. Communion également avec F. Morzuch qui dans *code 46* joue sur le "tout-fait-main" qui présente des effets "tout-fait-machine".

La problématique d'un ou des auteurs, celle de l'original et de la copie, se poursuit avec le projet de Ginette Daigneault qui transforme l'hostie du carton d'invitation en poisson associé au Christ dans l'iconographie chrétienne, plus précisément au filet de poissons. Un "sacrilège" d'autant plus grand que ce sont des enveloppes en papier métallique de poissons en chocolat qui sont transfigurées par l'ordinateur en éléments graphiques. Même le projet de l'artiste est inachevé car elle souhaite tout au long du processus d'appropriation poursuivre une recherche qui porte sur la transformation. Transformer, du grec *metamorphoseis*, meta, par derrière, à la suite ou après mais aussi pendant. C'est ainsi qu'il est montré que derrière une forme, il y en a une autre après elle, mais aussi grâce à elle, comme l'accompagnant dans sa disparition.

C'est également la forme de l'hostie qui intéresse Gabrielle Schloesser dans une première étape. Écrivant par télécopieur à F. Morzuch le jour du vernissage de l'exposition et ce, dans le but de "communier" avec lui, elle mentionne que les hosties lui rappellent les pixels qui sont comme des stigmates qui impriment la

peau. Sans compter que ces dernières lui remémorent les blessures du Christ. Sa première expérience d'appropriation associe la forme de l'hostie à celle du haut-parleur. En fait, un haut-parleur de petite dimension est suspendu par son fil lors de l'exposition. L'artiste se présente elle-même comme la nymphe Echo qui, tel un miroir acoustique, réfléchit une onde sonore en évacuant l'expression d'origine. Par l'intermédiaire de la forme de l'hostie, on est passé de l'oeil à l'oreille. Néanmoins, il faut revenir à l'oeil avec la saisie optique de Jacques Charbonneau qui a porté son attention sur l'abeille.

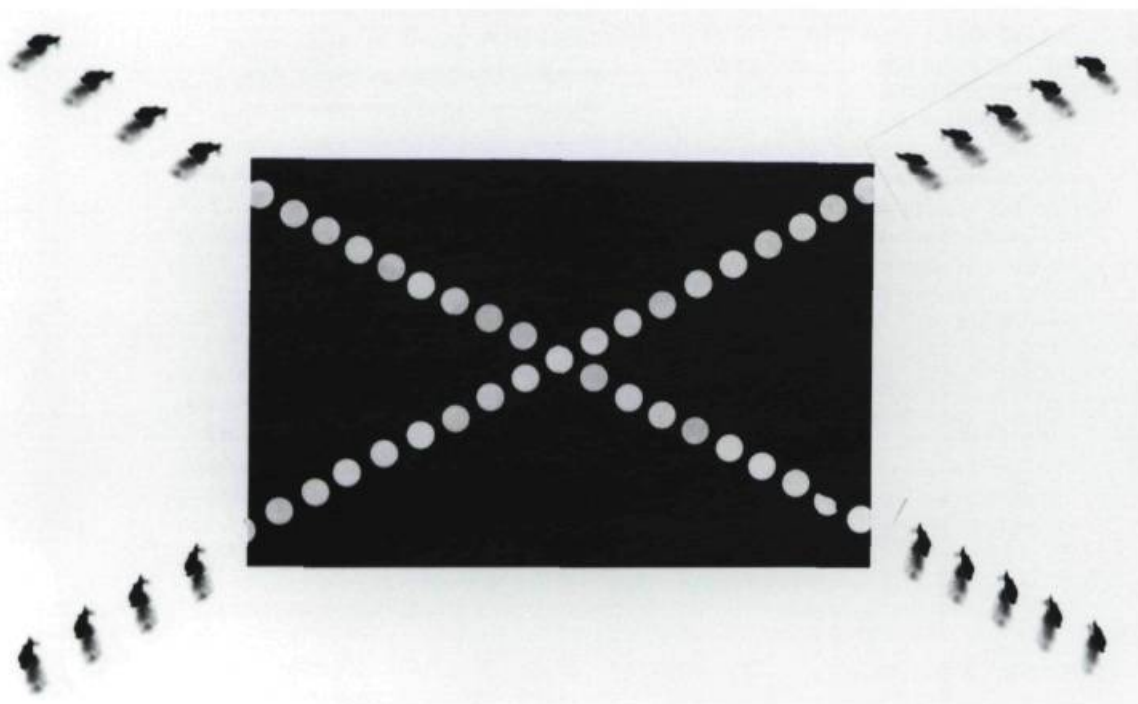
Vraiment, on peut parler de répétition structurale (R. Passeron) à partir des photocopies 8 1/2" X 11" d'abeilles en noir et blanc juxtaposées par F. Morzuch sur l'un des murs de la galerie, donnant l'impression d'une immense tapisserie. Si J. Charbonneau a gardé les chiffres de la bourse qui constituent la trame de base de l'image-source, il y a ajouté de nombreuses couleurs. Il a joué sur la superposition d'images lors de l'exposition du projet, les images étant présentées sous la forme d'une tablette suspendue au mur. Par ailleurs, ses notes indiquent qu'il procédera par juxtaposition lors de l'oeuvre finale.

Lorraine Fontaine, pour sa part, a mis l'accent sur la poutre placée devant le mur optique d'hosties de l'exposition. De la poutre, elle est passée à l'arbre qui, dans la tradition chrétienne, est relié à la vie. À la limite, c'est le Christ qui devient l'arbre du monde. Elle aussi se réfère à l'hostie par de petits cercles de couleur dorée qui rappellent la forme d'une vulve de femme. Les petites pierres retiennent

aussi son attention. Dans un texte suspendu près du sol, de manière à obliger le visiteur à s'agenouiller, elle avoue "communier" avec F. Morzuch par des pierres qu'elle voit détachées de la montagne, suspendues dans le temps, en attente de perfection. Encore une fois, on revient à la chrétienté et à la pierre sur laquelle le Christ a fondé son Église. Néanmoins, la question d'auteur individuel ou collectif est plus exacerbée dans ce cas précis, du fait que l'artiste-citant transforme une iconographie (arbre, pierre) qu'elle partageait avec l'artiste-cité avant de le connaître.

Et finalement, Ramona Ramlochand s'interroge sur l'appropriation par le biais de la fiction. Son projet représente un livre intitulé *Lectures on Metaphysic and Logic*, un livre "illisible" datant de 1860. En son centre, elle prévoit découper une forme qui servira ultérieurement à présenter les images de deux fictions (la sienne et celle de F. Morzuch ?). Ensemble, ces fictions deviennent "sa" vérité, ou la vérité ? Comme si tout et rien n'existaient pas indépendamment de toute chose.

Les projets mentionnés sont préliminaires et pour plusieurs artistes la seconde phase sera complètement différente, plus optique aux dires de Lorraine Fontaine, Ramona Ramlochand et Michèle Tremblay-Gillon. Toutefois, quelle que soit l'option privilégiée, c'est la question d'auteur individuel et collectif — certains parlent d'un "auteur dispersé" —, celle du modèle et de la copie qui sont soulevées par l'ensemble des participants. L'idée de propriété est-elle évacuée dans le projet de chaque artiste qui, à sa façon, fait sien un fragment de l'installation de Frank Morzuch? Le rôle de maître d'oeuvre



Projet d'André  
Foumelle pour saisie  
substance. Photo :  
Michel Dubreuil.



Projet de Ginette Daigneault pour *saisie substance*.

associé à ce dernier, en est-il un de médiation? En art réseau, l'appropriation permet la collaboration, l'échange en vue d'une oeuvre collective et l'accent porte sur la communication, ce qui ne s'applique pas intégralement à l'expérience menée par les auteurs de *saisie substance*. On a vu que chaque artiste adapte des emprunts conceptuels ou iconographiques pour les transgresser et rejoindre indirectement la "répétition dans la différence" dont parle G. Deleuze et produire "son" projet. Une autre interprétation serait-elle qu'en raison du format des oeuvres chaque oeuvre-citane pourra se comprendre comme une lecture de l'oeuvre-source? À ce moment-là, on rejoint partiellement l'interprétation créative à la Glenn Gould, à la différence que chaque artiste ne joue qu'une partie de la composition. Par contre, ne pourrait-on pas proposer que l'ensemble des oeuvres achevées rejoindra la "composition" de *code 46* dans son entier, l'exposition dans son ensemble devenant une oeuvre collective dont tous les auteurs sont connus. Forcément, il faut attendre la tenue

de l'exposition pour vérifier toutes ses propositions.

Néanmoins, une observation de G. Deleuze va aider à préciser la démarche préconisée par *saisie substance* qui met en scène le concept d'appropriation. Dans *Différence et répétition* (1968), l'auteur constate que «chaque art a ses techniques de répétitions imbriquées et que l'un des objets de l'art, "le plus haut", serait de mêler, de composer, de compenser les unes par les autres, d'imbriquer les différentes sortes de répétitions»<sup>4</sup>. En un sens, on pourrait voir la *saisie substance* de *code 46* comme la répétition d'un processus, mais non d'un produit. Dans le jeu de l'analogon, un autre espace s'est révélé et qui serait peut-être l'espace du futur de l'art. L'avenir le dira. ■

Galeries Arts Technologiques, Montréal  
4 octobre-28 octobre 1995  
Galerie 1, *code 46*, Frank Morzuch  
Galerie 2, *saisie substance*, Philippe Boissonnet, Jacques Charbonneau, Ginette Daigneault, Lorraine Fontaine, André Fournelle, Ramona Ramlochand, Gabrielle Schloesser, Michèle Tremblay-Gillon.

#### NOTES

1. Il est également question que l'exposition se tienne à Hull ainsi qu'en France: Strasbourg, Mulhouse, Montbéliard et Belfort.
2. Les artistes et spécialités sont : Philippe Boissonnet, holographie; Jacques Charbonneau, copie-art; Ginette Daigneault, ordinateur, copie-art, art réseau; Lorraine Fontaine, techniques mixtes, installation; André Fournelle, installation, intervention; Ramona Ramlochand, photographie; Gabrielle Schloesser, vidéo; Michèle Tremblay-Gillon, installation mixtes média.
3. L'interprétation des symboles attachés aux motifs privilégiés par F. Morzuch est tirée du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
4. Dans *Différence et répétition*, 1968. Cité par René Passeron dans "Poïétique et répétition", in *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1982, p. 17.

Last October the *Galerie Arts Technologiques* held Frank Morzuch's installation: *code 46*. In reference to the genetic code and establishing a parallel between bees and the host (the latter as in the Catholic Mass), the exhibition dealt with the concept of appropriation and served as the source-work for the exhibition *saisie substance* presented in *Galerie 2* which assembled the works of Philippe Boissonnet, Jacques Charbonneau, Ginette Daigneault, Lorraine Fontaine, André Fournelle, Ramona Ramlochand, Gabrielle Schloesser and Michèle Tremblay-Gillon.

The eight artists conceived their respective projects from Morzuch's installation. The preferred motifs borrowed were those of the genetic code, the host and the bee. But for some of the artists, adaptations transgressed the initial "models" and became figures of change, of transformation. This group will be the object of a future exhibition in Beauvais, France in the summer of 1996, opportuning a double reading through the simultaneous presentation of the installation and its multiple reappropriations.

An observation by Gilles Deleuze helps to focus the approach advocated by *saisie substance* which directs the concept of appropriation. In *Différence et Répétition* (1968), the author states that "each art has its techniques of repetition interwoven and that one of the goals of art, "the highest", could be of blending, composing, compensating some with others, of interweaving the different types of repetitions". In a certain sense, one could view the *ceased substance* of *code 46* as the repetition of a process, but not of a product. Within the game of *analogon*, another space reveals itself which perhaps could be the future space of art. Only the future knows.