

(Dé)cadrer le cadre : intervention urbaine et entour documentaire dans la série ART de Maclean

PATRICE LOUBIER

Ce qui est embêtant, au sujet des peintres, c'est qu'ils mettent toujours des théories autour de leurs peintures, alors qu'un simple cadre suffit – ou même pas de cadre du tout¹.

Entendue dans son acception usuelle, la notion de cadre désigne la bordure matérielle qui entoure un tableau, un dessin, une gravure, une photographie – ou toute autre œuvre principalement bidimensionnelle. Tracer une frontière autour d'elle pour en marquer l'unité, telle semble être l'une des fonctions déterminantes du cadre, qui « *autonomise* l'œuvre dans l'espace visible », et grâce auquel « le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient *objet de contemplation*² », comme l'écrit Louis Marin. Tenant un propos qui accentue cette idée, Georg Simmel explique que le cadre souligne l'« insularité³ » de l'œuvre d'art, dont les limites

constituent pour [elle] une clôture absolue, qui d'un seul geste met à distance un extérieur auquel elle est indifférente, et produit une concentration intérieure dans laquelle se réalise son unité. Le cadre sert l'œuvre d'art en ce qu'il symbolise et renforce cette double fonction de sa limite. Il exclut de l'œuvre d'art le monde alentour et donc aussi le spectateur, contribuant ainsi à la placer dans la distance qui seule la rend appréciable d'un point de vue esthétique⁴.

Je ne commenterai pas davantage cette citation ni la précédente de Marin, sinon pour en retenir que toutes les deux montrent à quel point le cadre n'est en rien un banal supplément décoratif (pour peu que nous l'eussions pensé), mais qu'il est doté d'une fonction éminemment pragmatique : qu'il s'agisse pour lui de délimiter l'œuvre, de la protéger, ou de l'intégrer à un intérieur ou à une collection, le cadre *agit*, tout à la fois sur l'œuvre et sur nous, spectateurs, en conditionnant de manière notable la façon dont elle se donne à voir et dont nous la regardons.

On comprend donc aisément que le cadre fasse corps avec l'œuvre peinte tel un véritable *parergon* ; mais s'il a longtemps été indissociable de celle-ci, on peut se demander ce qu'il en est de son destin pour l'art contemporain, dont

les manifestations s'étendent bien au-delà de la bidimensionnalité et de l'unité de lieu inhérentes au tableau – paramètres qui sont, au fond, la condition même de possibilité d'existence d'un cadre.

Pour poser la question de façon naïve, une installation, une œuvre environnementale ou conceptuelle peuvent-elles être encadrées ? Si l'on peut imaginer à la rigueur que le cube blanc fasse office de cadre pour une installation⁵, comment en revanche encadrer une performance, un geste ou une simple idée ? Le cadre n'aurait-il de sens que dans le domaine restreint du médium pictural et de l'œuvre bidimensionnelle ? Sans vouloir trancher cette question dans l'absolu, je me propose, pour les fins de cet article, de « recadrer » le cadre, c'est-à-dire de l'envisager selon une conception élargie en m'appuyant sur sa fonction pragmatique pour le situer dans l'ensemble plus vaste des dispositifs de présentation et de médiation des œuvres dont il fait partie, au même titre que le socle, le cartel ou la notice de catalogue. Car en dépit de leur nature très variée – qu'il s'agisse d'éléments matériels qui bordent physiquement l'œuvre, d'options d'accrochage ou d'informations textuelles proposées au visiteur –, tous ces dispositifs contribuent à mettre l'œuvre en scène, à la donner à voir et à comprendre d'une certaine façon. On pourrait ainsi dire, à la suite de Gilles Hénaut, que ce que les artistes mettent autour de leurs œuvres, ce n'est pas seulement des bordures de bois ou de métal, mais c'est aussi des théories, c'est-à-dire des mots et des discours – auxquels le musée ne se prive pas d'ajouter les siens.

Pour voir ce qu'il en est de ce cadre élargi en art contemporain, nous en observerons le fonctionnement à la lumière d'une étude de cas puisée dans le champ de l'art d'intervention, soit l'ensemble de collages photographiques qui documente une série de panneaux de signalisation détournés du peintre montréalais Maclean⁶. Pendant quelques mois entre 2000 et 2001, on le sait, l'artiste a dissimulé par des bandes de vinyle rouge les lettres R et E de plusieurs panneaux d'arrêt de sa ville d'adoption, substituant ainsi au mot « arrêt » le mot « art », qui donne son titre à l'intervention (Fig. 1).

Or, dans une œuvre qu'il réalise en trois ans plus tard, Maclean présente un panneau d'arrêt ainsi trafiqué, flanqué de quinze collages ; chacun d'eux présente la photographie d'une signalisation altérée, montée au centre d'un fragment d'une carte de la trame urbaine de Montréal qui permet d'en indiquer la localisation. De cette série d'interventions, réalisée initialement de manière anonyme, on peut dire que ces collages permettent à l'auteur de la signer a posteriori, c'est-à-dire de la revendiquer comme sienne, et comme œuvre. Or si, lors de son intervention in situ, Maclean semble se conformer au souhait de Gilles Hénaut en se passant de mots pour présenter sa peinture – donnée à voir dans les rues de la ville sous la forme d'une signalisation détournée privée de tout indice explicatif – en revanche

l'ensemble de photographies qu'il réalise par la suite instaure quelque chose comme un cadrage pour cette même intervention, en l'amarrant à une production de nature artistique et en la donnant explicitement à voir comme « objet de contemplation », pour reprendre les mots de Marin. Si l'on trouve bien ici un cadre au sens habituel du terme autour de chacun des collages, je voudrais m'attarder plutôt sur ces collages photographiques eux-mêmes et sur l'œuvre ART dans son ensemble en tant que « cadre » pour l'intervention?

Création documentaire et cadre élargi

Cette production de Maclean n'est certes qu'une manifestation parmi d'autres des créations documentaires fort variées que les artistes contemporains ont été amenés à développer lorsqu'ils ont commencé de réaliser des œuvres éphémères ou in situ, de façon à pouvoir les communiquer à une audience élargie. Par « création documentaire », il faut entendre ces productions relevant tout à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art, objets au statut double, ambivalent, dont Anne Bénichou écrit qu'ils « documentent un événement artistique révolu : une performance, une installation éphémère, une œuvre interactive, etc. Ils constituent également des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production comme leur réception procèdent d'expériences pleinement artistiques⁸ ».

Tel semble être le cas de ART, et à ce titre le travail de Maclean s'inscrit dans le sillage des pratiques « post-atelier » des années 1960–1970 qui, avec la performance, l'in situ ou le Land Art, franchissent les cimaises du musée pour investir le territoire urbain ou naturel, voire les circonstances les plus diverses de la vie. Cette efflorescence des pratiques conceptuelles et in situ est décisive non seulement pour le tournant documentaire qui s'y fait jour, mais aussi parce que, au moment même où ces pratiques émergentes participent à l'époque d'une certaine relégation de la peinture, le cadre inhérent à celle-ci est moins aboli qu'il ne fait retour comme mot et comme enjeu dans le discours et les préoccupations de maints artistes. Non seulement en trouve-t-on de nombreuses variations d'autonomisation ou de mise en abyme dans la peinture ou la sculpture du bas modernisme⁹, mais le cadre est mobilisé comme métaphore pour penser et regarder la vie comme art dans des œuvres ou des déclarations évoquant fréquemment les exercices de « cadrage » qu'allait étudier le sociologue Erving Goffman dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience*¹⁰.

On en trouve un exemple dans une interview de Michael Snow (n. 1929) à propos de sa sculpture *First, Last* (1967), structure opaque dressée à la verticale à travers laquelle deux lentilles avec miroirs invitent le spectateur

à observer selon divers angles, à travers et au-delà de l'œuvre elle-même, le contexte environnant, et dont l'artiste déclare qu'elle « est une sorte d'absolu qui encadre des choses fortuites », permettant de les voir comme art¹¹. Ce n'est plus alors l'œuvre qui est encadrée, mais c'est elle-même qui se fait cadre pour donner à voir le réel.

La notion de cadre s'élargit aussi à l'époque pour devenir un enjeu central dans la démarche d'artistes des années 1970 qui chercheront à montrer comment l'art résulte d'une construction sociale et idéologique. Le nom de Daniel Buren (n. 1938) vient immédiatement à l'esprit en raison de l'analyse des dispositifs de présentation des œuvres qu'il a élaborée au fil de ses textes et projets in situ, dont certains prennent d'ailleurs la forme de cadres disposés dans la ville ou la nature (*Sha-Kkei* ou *Emprunter le paysage*, à Ushimado, Japon en 1985), ou qui thématisent le lieu d'exposition lui-même comme cadre dont ils révèlent et transgressent les limites, telle cette rangée de bannières tendues de l'intérieur à l'extérieur de la John Weber Gallery de New York (*Within and Beyond the Frame*, 1973). Mais il n'est pas inintéressant de rappeler que c'est ici même au Canada, aux presses du Nova Scotia College of Art and Design de Halifax, qu'est publié un ensemble de textes sur l'œuvre d'Hans Haacke (n. 1936) qui s'intitule justement *Framing and Being Framed*¹². La couverture de ce livre présente d'ailleurs un détail en gros plan de la *Botte d'asperges* de Manet (tableau au cœur d'un des sept projets documentés dans cette monographie¹³), qui met l'accent sur l'ornementation de son cadre.

Dès lors que l'encadrement du tableau est saisi comme élément parmi d'autres au sein d'un vaste ensemble de dispositifs qui s'étendent de la fabrication même du tableau de chevalet jusqu'aux codes d'accrochage et de mise en vue des œuvres, l'idée de considérer le musée comme un cadre devient un postulat déterminant pour ces artistes que l'on associerait à la critique institutionnelle. Des idées que fera siennes AA Bronson (n. 1946) dans la préface qu'il signe pour l'ouvrage collectif *Museums by Artists* :

Museums, in spite of their monumental status, their garlands of universalities crowning colonnades of bureaucracies, are primarily *framing devices* variously *framing* the multiform urge to collect. As such, and similarly to *picture frame*, they can be used by the contemporary artist not only to clarify, heighten, or counterpoint intent, but also as the actual content or medium of production. As power symbols, they become potent material for manipulation¹⁴.

Au moment même, donc, où nombre d'artistes inventent de nouvelles pratiques en prenant congé du tableau, le cadre entourant celui-ci, bien loin de disparaître avec lui, bénéficie d'un surprenant recadrage : il est envisagé

comme une fonction générale indissociable de la vision d'art et de l'institution qui a formé et matérialisé celle-ci : le musée. Tout autant que les cadres, ce sont ainsi les mots et les discours, les murs et l'architecture des institutions qui « encadrent » les œuvres.

Or, ce cadre élargi suppose l'action, plus diffuse dans le temps et l'espace, de nombreux opérateurs ou dispositifs qui sont le fait à la fois des artistes eux-mêmes et de l'institution qui présente et diffuse leurs travaux. Parmi les concepts théorisés pour rendre compte de ces dispositifs médiateurs (pensons aux « récits autorisés » de Jean-Marc Poinot, par exemple), j'aimerais recourir à celui que Gérard Genette a développé dans le champ de la théorie littéraire sous le nom de *paratexte*.

Du paratexte

Dans un de ses ouvrages, consacré à ce qu'il nomme les « seuils » de l'œuvre littéraire, Genette explique que le texte

se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] qui l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre¹⁵.

Tous ces « seuils », préparant et informant notre réception de l'œuvre littéraire, constituent ce que Genette appelle le « paratexte », qu'il subdivise selon le critère topologique de la distance matérielle de ces diverses productions par rapport à l'œuvre. Titre, nom d'auteur et de la maison d'édition ou préface, greffés au texte dans l'espace même du livre, relèvent du *péritexte*. Quant à eux, les communiqués de presse de la maison d'édition ou les entretiens de l'auteur sur son œuvre participent de l'*épitexte* en raison de leur indépendance physique vis-à-vis du livre. « Est épitexte, explique Genette, tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité¹⁶ ».

Cette circulation « à l'air libre », notons-le au passage, semble décrire très éloquemment l'autonomie relative qu'acquièrent par rapport à de nombreuses œuvres in situ ou éphémères tous ces documents (photos, textes, partitions, schémas, cartes, etc.) produits dans leur sillage pour suppléer à leur absence en contexte d'exposition ou de publication.

Il n'est d'ailleurs pas difficile d'établir un parallèle entre le paratexte et tous ces éléments comme le socle, le cartel ou le dépliant explicatif qui accompagnent l'œuvre d'art pour en assurer l'exposition. C'est ce que fait Michel Gauthier qui, dans un article sur le catalogue comme instrument de médiation de l'œuvre, reprend la distinction de Genette entre épitexte et péri-texte pour situer ce dernier, qui est « épi-opéral » « tout comme [...] les cartons d'invitation, les annonces d'exposition dans la presse ou les entretiens d'artiste », alors que « cadres et socles, coordonnées architecturales du lieu d'exposition ou encore cartels sont, indiscutablement, des éléments *péri-opéraux*¹⁷ ».

Mais la notion de paratexte ne se limite pas à fournir à l'historien de l'art des catégories utiles pour penser les éléments de médiation de l'œuvre d'art, elle permet de mettre en lumière un phénomène caractéristique du « genre » de l'intervention dont participe le geste de Maclean.

C'est que le paratexte, on le devine, est appelé à jouer un rôle accru dans le cas des pratiques performatives, in situ ou conceptuelles, dont les auteurs doivent concevoir des protocoles de documentation pour assurer leur diffusion. La chose est d'autant plus vraie en ce qui regarde une intervention comme celle du peintre montréalais, qui se passe de signature et se destine d'abord au passant ou à l'automobiliste qu'elle vise à surprendre au cœur de leurs activités journalières – et hors du « cadre » de l'exposition. En ce sens-là, le panneau ART se présente non seulement in situ, mais « à l'état nu », pour reprendre l'expression de Genette, c'est-à-dire incognito, sans légende explicative ou procédé de mise en vue d'aucune sorte qui en indiquerait le statut artistique (à une exception près, comme on le verra bientôt). Pour ce type d'intervention, donc, l'épitexte (en l'occurrence, l'œuvre ART), tel un *parergon* distant, est appelé, a posteriori et en différé, à suppléer à l'absence ou à la raréfaction des éléments péri-textuels tels le titre, le cartel ou la signature.

ART : l'intervention

De fait, le projet de Maclean résulte d'une initiative individuelle qui n'est soutenue par aucune exposition ni diffusion institutionnelle, l'artiste opérant d'ailleurs à la dérobée, en fin de nuit ou très tôt le matin, pour diminuer les risques d'être surpris¹⁸.

Si l'opération ressortit à ce que l'on a coutume d'appeler « intervention urbaine », elle n'en procède pas moins d'une démarche qui est d'abord et avant tout picturale. Toute la peinture de Maclean, de ses débuts jusqu'à une période toute récente, est fondée sur la façon dont l'expérience de la route transforme notre relation au paysage, largement médiatisé par un système

de signalisation qui se substitue à la découverte sensible du territoire¹⁹. Ses tableaux ont d'abord porté sur les grandes pancartes autoroutières qui accueillent l'automobiliste aux abords des villes ; puis, de motifs qu'ils étaient d'abord pour sa peinture, les panneaux de signalisation ont ensuite fait littéralement irruption dans son travail lorsqu'il s'est mis à les utiliser comme supports de ses tableaux. Dès lors, Maclean bouclait donc une certaine boucle lorsqu'il a commencé d'intervenir in situ sur des panneaux d'arrêt de la ville pour y faire apparaître le mot « art ».

De cette œuvre, diverses lectures sont possibles. Soit que le mot « art » éclipse temporairement la fonction du panneau, comme si l'élan de la liberté créatrice, de l'imaginaire ou du plaisir esthétique – tous sèmes connotés par le mot – se substituait à l'injonction univoque de l'arrêt, et que la halte prescrite par la loi faisait place au choc de l'étonnement et de l'humour ; soit que le mot entre plutôt en résonance avec la fonction même de la signalisation, pour en réorienter le sens (par exemple « arrêtez, art à proximité »). Cette seconde interprétation lit plutôt le mot « art » comme une *légende*, laquelle peut s'appliquer à l'environnement urbain contigu à sa localisation qu'elle désigne comme artistique, mais tout aussi bien à l'intervention qu'elle constitue elle-même, dont elle signale alors le statut artistique. Le mot « art » fonctionne dès lors tel un indice permettant à l'observateur incident d'identifier (ou plutôt de postuler) comme œuvre le panneau ainsi détourné, plutôt que de le regarder comme relevant du gag ou du vandalisme. L'intervention se confond, en un mot, avec son propre péritexte, comme si la signalisation se déclarait elle-même « art » en une espèce d'épiphanie performative, à l'instar d'un titre ou de la mention sur cartel de la technique utilisée pour créer une œuvre donnée. Mais cette interprétation ne peut cependant être établie avec certitude car, à moins de connaître au préalable la production de Maclean, l'observateur ne sait pas s'il a affaire au tour d'un plaisantin ou à quelque geste de revendication. Le mot « Art » ne reste justement qu'un indice, et ce n'est que par le rattachement épitextuel ultérieur de l'intervention au cadre artistique qu'une telle lecture peut être confirmée. Ce rattachement s'est avéré, en se déroulant par étapes : participation de Maclean à une exposition collective à la Zeke's Gallery en 2001, dans laquelle il présente des œuvres proches de celles de ART ; ajout d'un addendum dans l'ouvrage des *Commensaux* associant le nom de Maclean à la photographie d'une de ses interventions signalée comme anonyme²⁰ ; représentation de l'artiste par la Galerie Roger Bellemar, où se trouveront présentés les collages photographiques qu'il commence alors de réaliser pour pérenniser ses interventions urbaines ; et, enfin, création par l'artiste en 2004 d'un ensemble photographique en trois exemplaires, ART, qu'il nous faut maintenant examiner.

ART : les collages photographiques

ART, rappelons-le, consiste en un ensemble de quinze collages photographiques flanquant un panneau d'arrêt appuyé contre la cimaise (Fig. 2). Chacune des images présente la photographie d'un panneau altéré vu dans son environnement urbain, collée sur un fragment d'une carte de la ville de Montréal illustrant l'emplacement de l'intervention grâce à une flèche rouge pointant l'intersection où elle a eu lieu, le tout ceint par un cadre noir uni. Au bas de chacun des montages, trois éléments manuscrits sont donnés à lire : une date (2004), une légende identifiant la photographie – soit un numéro allant de un à quinze suivi de la mention des artères au coin desquelles l'intervention a été réalisée – et une signature (Figs. 3 et 4). Si les noms de rue informent, certes, sur la localisation des panneaux dans la ville, en revanche chacun des autres éléments manuscrits paraît se référer à la photographie plutôt qu'aux interventions de 2000–2001²¹; ce qui est daté, intitulé et signé, c'est donc le collage photographique, par là même intronisé comme œuvre (et qui ne saurait donc être considéré comme simple appendice documentaire, purement transitif à son référent)²². ART constitue ainsi un éloquent exemple du statut ambigu, partagé entre œuvre et document, de maintes productions d'artistes contemporains, que nous observions plus haut.

Plutôt que la seule photographie, fréquemment couplée au texte, formule habituellement privilégiée par les instigateurs d'interventions²³, l'œuvre renvoie à la série d'interventions urbaines par trois types de signes : l'objet « ready-made », avec l'exemplaire de panneau; la photographie; la carte, comportant elle-même du texte. Cartographie et photographie se complètent mutuellement, puisque si la photo donne à voir l'intervention dans ses alentours immédiats, la carte, elle, privilégie une perspective plus distante, la situant à l'échelle plus grande du quartier environnant.

Comme nous l'annoncions plus haut, un tel ensemble paraît donc avoir pour effet d'« encadrer » cette série d'interventions. La disposition régulière des collages, le caractère systématique de la formule qui régit leurs éléments visuels et textuels, et le recours à un même type de cadre noir pour les délimiter, tout cela accentue leur unité, en faisant d'ailleurs presque ici office d'encadrement domestique – moins en l'occurrence pour signaler l'appartenance de l'œuvre à la collection d'un acquéreur que pour marquer et revendiquer la *propriété intellectuelle* de l'artiste sur ses interventions²⁴.

Mais il resterait du coup à se demander si un tel effet de cadre n'a pas pour conséquence de réifier l'intervention, de figer et d'enclorre ce qui fut d'abord tactique processuelle et pratique vivante de l'espace urbain. Cette question est significative : c'est en raison de l'existence même de telles créations documentaires, qui tendent dans la circulation des expositions et la



2 | Maclean, *ART*, 2001–2004, techniques mixtes, 251,5 × 60 × 8 cm (poteau avec panneau); 33 × 27,8 cm (chacun des quinze collages), Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.2772. (Photo : Denis Legendre, MNBAQ)

reproduction dans les médias à se substituer aux actions originales, que l'art d'intervention prête le flanc au reproche, justifié ou non, de normalisation institutionnelle ou de récupération marchande. Mais si l'ensemble *ART* a bien pour effet de « recadrer » l'intervention, il déroge néanmoins de la fonction de clôture dont nous avons vu plus haut qu'elle était fréquemment attribuée au cadre, et cela de deux façons au moins.

D'abord, bien qu'une bordure entoure chacun des collages, c'est en effet tout le contraire de cette exclusion du « monde alentour » relevée par Simmel que l'on trouve ici. D'une part, chaque panneau détourné se donne à voir par la photo comme fragment d'un ensemble; d'autre part, la carte servant de marie-louise situe d'emblée l'intervention dans la trame urbaine en renvoyant à la ville au-delà d'elle comme à un hors-champ. Sans compter que la carte se présente elle-même comme fragment, puisque l'artiste a choisi d'associer



3 | Maclean, *ART*, détail, 2001–2004, 33 × 27,8 cm, Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.2772 (détail). (Photo : Denis Legendre, MNBAQ)

à chaque photographie d'intervention une *section* de celle-ci plutôt que d'en fournir une image complète qui aurait permis de situer les interventions les unes par rapport aux autres dans l'ensemble du territoire montréalais. Plutôt que de s'imposer comme une totalité surplombant les occurrences des panneaux détournés, la représentation cartographique du territoire urbain est donc assujettie à leur pluralité, se voyant démultipliée comme pour suggérer la dissémination de l'intervention au fil des mois. De fait, la carte est découpée de manière à servir de fond pour les photographies du panneau *ART*, d'autant



4 | Maclean, *ART*, détail, 2001-2004, 33 × 27,8 cm, Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.2772 (détail). (Photo : Denis Legendre, MNBAQ)

que son centre est chaque fois occulté par ces photos. La représentation cartographique n'est donc donnée à voir qu'à l'état de fragments, ce qui minorise son autorité, mais elle prend aussi un relief particulier de par son grossissement même, qui rend d'autant plus lisibles la trame et le nom des artères : l'intervention de Maclean (substitution, on le notera, du mot français *arrêt* par un mot bilingue, *art*) est à la fois située spatialement mais aussi en regard de la toponymie de Montréal (notamment de ce quartier du centre-ville francophone que constitue le Plateau, contigu à la zone anglophone,

qu'on situe traditionnellement à l'ouest du boulevard Saint-Laurent)²⁵. ART, comme entour documentaire, unifie et pérennise donc la série d'interventions de Maclean, mais les stratégies visuelles utilisées pour ce faire contribuent aussi à suggérer le « hors-cadre » urbain de chacun de ces panneaux, campant l'intervention dans ses alentours.

D'autre part, si les collages photographiques paraissent sagement encadrés et accrochés sur la cimaise, accentuant l'autorité d'un agencement harmonieux et ordonné, en revanche l'œuvre ART dans son ensemble résiste à cet effet de réification, ou du moins tente de le contrarier. C'est que le panneau de signalisation qui flanque les collages frappe, lui, par sa présence beaucoup plus brute et immédiate, notamment en raison de ses traces d'usure et de sa taille. Au regard distancié et à l'échelle réduite caractérisant les codes de représentation photographique et cartographique, il oppose son évidence pleine et massive, qu'accentue sans doute sa position : au contraire des collages accrochés au mur, le panneau, lui, est simplement appuyé au mur à côté d'eux, comme arrivé là et posé à la bonne franquette – comme si, émanant de la rue, il pouvait incessamment quitter le musée pour retourner à la réalité urbaine. Si ART documente la réalité *passée* d'une œuvre déjà faite, comme l'atteste d'ailleurs sa datation, en revanche la présence très concrète du panneau²⁶ semble suggérer une reprise toujours possible de l'action *au présent* – un peu comme si l'œuvre contenait moins l'intervention qu'elle n'incitait aussi à envisager l'éventualité de la refaire de nouveau.

Les quelques exemples d'occurrences du cadre – comme chose et comme mot – dans les pratiques des années 1960–1970 nous l'ont montré un peu plus haut : le cadre s'affranchit d'une certaine façon de ses limites artefactuelles pour s'étendre aux options d'accrochage, aux discours para-opéraux et jusqu'aux créations grâce auxquelles les artistes pérennisent eux-mêmes leurs initiatives. À titre d'entour documentaire, on le constate, les collages photographiques d'ART encadrent bel et bien l'intervention urbaine réalisée quelques années plus tôt par son auteur, Maclean : ils la mettent en vue et en vedette par le biais d'images photographiques, lui assurant par là un cadrage qui permet de lever l'ambiguïté ou la difficulté de lecture initiale que pouvait présenter l'intervention pour ses premiers observateurs. Mais cet entour documentaire, s'il fait office d'encadrement, ne délimite ni ne contient tout à fait l'intervention, en raison de son caractère fragmentaire, de sa suggestion d'un hors-champ et de l'inclusion d'un panneau bien concret qui conjugue pour ainsi dire l'opération au présent et suggère l'éventualité d'une reprise de l'ART. En ce sens, le cadre dit peut-être, au regard de l'œuvre qu'il entoure, sa nécessaire et vitale incomplétude.

- 1 Gilles HÉNAULT, « Au sujet d'une exposition de Pierre Gauvreau », *Combat*, 22 nov. 1947, p. 2, cité par François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, p. 399.
- 2 « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [1988], *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 347 (nous soulignons). Plus loin, Marin ajoute que « [d]ans son opération pure, le cadre montre ; c'est un déictique, un 'démonstratif' iconique : 'ceci' » (*Ibid.*, p. 348).
- 3 Georg SIMMEL, « Le cadre. Un essai esthétique », *Le cadre et autres essais*, trad. par Karine Winkelvoss, Paris, Le Promeneur, 2003, p. 32.
- 4 *Ibid.*, p. 30.
- 5 Ainsi d'Allan Kaprow qui, déniait la possibilité même d'un rejet de la forme que Robert Morris attribuait à ses sculptures « anti-form » dans son article éponyme (« Anti Form », *Artforum*, vol. 6, n° 8 [1968], p. 33-35), montrait comment les lieux mêmes de réalisation et de présentation de ces œuvres reconduisaient implicitement la fonction de cadre : « Morris' new works [. . .] was made in a rectangular studio, to be shown in a rectangular gallery, reproduced in a rectangular magazine, in rectangular photographs, all aligned to rectangular axes [. . .] » (« The Shape of the Art Environment » [1968], Jeff Kelly [dir.], *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 92).
- 6 Né en 1969 à Winnipeg, au Manitoba, Maclean vit et travaille à Montréal depuis 1996.
- 7 Pour un aperçu du travail de l'artiste, voir Bernard LAMARCHE et MACLEAN, *Maclean*, Montréal, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, 2009.
- 8 Anne BÉNICHOU (dir.), « Ces documents qui sont aussi des œuvres », *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les presses du réel, 2010, p. 47.
- 9 Par exemple *Gran Cairo* (1962) de Frank Stella ou *Hang Up* (1965) d'Eva Hesse.
- 10 Paru originalement en 1974 sous le titre *Frame analysis: An essay on the organization of experience* (Boston, Northeastern University Press). Goffman y définit le cadre de la façon suivante : « Je soutiens que toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre » désigne ces éléments de base. L'expression « analyse de cadres » est, de ce point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience ». (Erving GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 19).
- 11 Michael Snow, interview enregistrée à New York le 23 mai 1967, dans le catalogue d'exposition *Sculpture '67*, Dorothy Cameron (dir.), Ottawa, Galerie nationale, 1967, p. 12.
- 12 Hans HAACKE, *Framing and Being Framed*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York, New York University Press, 1975.
- 13 . . . le *Manet-Projekt '74*, dans lequel l'artiste allemand retrace la liste des propriétaires successifs du tableau, jusqu'à son acquisition par le Wallraf-Richartz Museum grâce au don fait par le président des Amis du Musée dont Haacke révélera le passé nazi dans son projet.
- 14 AA BRONSON, « Preface », AA Bronson et Peggy Gale (dir.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 7 (nous soulignons).

- 15 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.
- 16 *Ibid.*, p. 346.
- 17 Michel GAUTHIER, « Dérives périphériques », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, « Du catalogue », n^{os} 56/57 (été–automne 1996), p. 131.
- 18 Car à titre d'altération non autorisée d'une signalisation, l'intervention tombe sous le coup de la loi. C'est d'ailleurs l'entrée en scène des forces de l'ordre qui mettra fin au projet : un article du quotidien montréalais *The Gazette* (27 juin 2001) ayant révélé le pot aux roses, Maclean est interpellé et devra s'engager à cesser l'activité sous peine de poursuites. La durée de vie des panneaux ART eux-mêmes était quant à elle vouée à l'éphémérité, le service de voirie de la Ville retirant rapidement les signalisations détournées ou endommagées.
- 19 Sur la peinture de Maclean, voir Bernard LAMARCHE et MACLEAN, *Maclean*, *op. cit.*
- 20 Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 29.
- 21 Ces numéros ne se rapportent d'ailleurs pas à la séquence chronologique des interventions (dont le nombre excède de beaucoup la quinzaine), mais à l'ordre dans lequel leurs photographies sont disposées au mur.
- 22 Pour bien rendre compte du paramètre de la datation et de son incidence sur ce qui a statut d'œuvre, il faudrait aussi rappeler que, si chacun des collages photographiques individuels est daté de 2004, l'œuvre dans son ensemble, elle, l'est de 2001–2004 : manière de souligner pour Maclean que ce qui est intitulé, c'est tout à la fois la série d'interventions et l'œuvre elle-même qui les documente.
- 23 Pensons aux fiches manuscrites accompagnées de photographies documentant après-coup la *Following Piece* (1969) de Vito Acconci, de même qu'au couplage photographie et texte que nous trouvons chez Sophie Calle ou la Canadienne Diane Borsato. La juxtaposition de la carte et de l'objet employée par Maclean peut quant à elle rappeler la formule des *nonsites* de Robert Smithson, qui associe fréquemment représentation cartographique et échantillonnage minéral du site.
- 24 Revendication d'autant plus importante quand on sait que la formule de l'arrêt transformé en art s'est vue appropriée à quelques reprises une fois que Maclean l'eût inventée (l'Espace Go s'en est inspiré pour une campagne d'affichage au début des années 2000, et des *street artistes* ont détourné de même façon des panneaux à Québec en 2008 et à Montréal en 2011).
- 25 Sur les enjeux linguistiques de l'intervention, voir Annie GÉRIN, « Double sens : ironie dans l'intervention urbaine », Annie Gérin, Yves Bergeron, Dominic Hardy et Gilles Lapointe (dir.), *Œuvres à la rue : Pratiques et discours émergents en art public*, Montréal, Département d'histoire de l'art de l'UQAM, 2010, p. 23–28.
- 26 Et, pourrions-nous ajouter, le caractère élémentaire du procédé consistant à masquer les lettres R et E.

(Re)framing the Frame: Urban Intervention and Documentary Surround in the ART series by Maclean

PATRICE LOUBIER

This essay examines the status of the frame – for so long a vital and integral part of painting – in the realm of contemporary art, many of whose forms go far beyond the two-dimensionality of the “pictorial.” During the 1960s and 1970s numerous artists turned away from painting to adopt new conceptual, performative and site-specific practices that made the notion of a physical frame seem anachronistic, or even impossible. But far from disappearing, the frame found a new theoretical relevance in the practices of artists associated with institutional critique. For people like Buren (b. 1938), Haacke (b. 1936) and AA Bronson (b. 1946), for example, museums and exhibitions represent physical and ideological events and structures that “frame” a particular artistic vision. No longer defined exclusively as the physical border surrounding two-dimensional works, the frame is now seen as a more general pragmatic function encompassing the entire presentational and mediation apparatus associated with an artwork, including the base, the label and the exhibition catalogue. Artists themselves have contributed towards the renewed significance of these elements, using photography, video and the written word to create documents that serve to disseminate and “frame” as artistic their otherwise ephemeral or site-specific creations. The theoretical notion of the *paratext* developed by Gérard Genette – a category of ancillary material accompanying a literary work and influencing its reception – can be useful in explicating this “broadened frame,” and several art historians (among them Michel Gauthier) have applied the concept to the visual arts. Genette draws a distinction between the *peritext*, which comprehends elements directly attached to a literary work, such as the title or the author’s name, and the *epitext*, which denotes elements situated outside the book and in this sense independent of it, such as interviews and press releases. The term *paratext* is employed in this essay to illustrate how a specific artwork – the ensemble of photographic collages titled ART (2001–2004) by the Montreal painter Maclean (b. 1969) – itself functions as a “broadened frame” for a series of urban interventions the artist made in 2000 and 2001, in which he masked the letters R and E of the “ARRÊT” of a number of Montreal stop signs to produce the word ART. The work is composed of

fifteen photographs of the modified signs, each mounted on a section of a map of Montreal showing its location, presented alongside one of the altered stop signs. Result of a clandestine and unannounced action, the word ART on the street sign acted like a tacit *peritext*, suggesting the artistic nature of the intervention to passing pedestrians and motorists. But it was only with the subsequent execution of the work ART, serving *a posteriori* as an *epitext*, that the intervention's status was confirmed and a documentary trace of the action memorialized.

Translation: Judith Terry