

Raphaëlle de Groot
De la collecte à l'installation
Raphaëlle de Groot
From the Collection to the Installation

Anite De Carvalho

Number 80, Summer 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9381ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

De Carvalho, A. (2007). Raphaëlle de Groot : de la collecte à l'installation / Raphaëlle de Groot: From the Collection to the Installation. *Espace Sculpture*, (80), 13–17.



Raphaëlle de Groot : de la collecte à l'installation

Anite DE CARVALHO

Raphaëlle de Groot compte parmi les artistes en art actuel qui accordent une place importante aux gestes qui, lentement, édifient leurs œuvres. L'enquête, la collecte, le tri, l'identification, la sélection, le prélèvement, l'assemblage, le décompte, le catalogage, l'archivage et la mise en exposition de l'œuvre sont autant de gestes qui donnent un ton à sa recherche esthétique et, en occurrence, à son projet intitulé *8x5x363+1*¹. Il s'agit d'une œuvre participative et d'intervention en milieu réel, dont les fonctions de collecte et d'archivage sont présentées sous forme d'installation. Elle retrace les étapes préparatoires ainsi que celles du *workshop*, voire la mémoire du parcours. C'est de cette idée de forger une synthèse documentaire des multiples expériences dont témoigne *8x5x363+1*. Un examen de sa présentation récente à la galerie de l'UQAM nous permettra d'établir des liens entre les diverses étapes du projet et les œuvres antérieures de l'artiste.

HORS CHAMP ARTISTIQUE ET LIEU RÉEL

C'est parce que de Groot aime travailler ses investigations sur le terrain, et parce qu'elle ressent le besoin fondamental d'œuvrer « en relation »², que *8x5x363+1* prend source à l'extérieur du traditionnel atelier d'artiste, voire du milieu de l'art. Tout en préservant son statut d'artiste étranger à l'univers dans lequel elle s'insère, de Groot élabore ce projet qui comporte divers volets et est issu d'un long processus de travail ayant été accompli entre 2002 et 2004, avec la collaboration essentielle³ des employés de la fabrique Cerruti, qui ont accepté l'artiste parmi eux et qui lui ont procuré les éléments nécessaires pour son œuvre. *8x5x363+1* signifie huit heures de travail, multipliées par cinq jours par semaine, multipliés par trois cent soixante-trois employés, plus un artiste.

Raphaëlle DE GROOT,
8x5x363+1, 2004. Galerie
de l'UQAM, 2006, Mont-
réal. Photo : avec l'aimable
autorisation de l'artiste/
Courtesy of the artist.

Raphaëlle de Groot: From the Collection to the Installation

Raphaëlle de Groot is one of a number of contemporary artists who give importance to the gestures that slowly construct their works. Investigating, collecting, sorting, identifying, selecting, deducting, assembling, analysing, cataloguing, filing and exhibiting the work are the gestures that set the tone for her aesthetic research and in this case, for her project *8x5x363+1*.¹ This is a participatory work, an intervention in real life in which the functions of collecting and filing are presented as an installation. She shows the preparatory stages as well as those of the workshop, even the thought process. It is from this idea of creating a documentary synthesis of multiple experiences that *8x5x363+1* came about. Looking at the artist's recent presentation at Galerie de l'UQAM, one can establish links between the various stages of the project and her earlier works.

EVERYDAY LIFE, OUTSIDE THE FIELD OF ART

De Groot likes to carry out her investigations in the field and feels a basic need to work "in relation" to people;² therefore, *8x5x363+1* does not come from a traditional artist's studio or even the art world. While preserving her status as an artist, she is an outsider in the universe that she enters. This project is made up of various sections and is the result of a long process that was worked out and completed between 2002 and 2004 with the indispensable collaboration³ of the Cerruti factory employees. They agreed to have the artist present and provided the elements she needed for her work. *8x5x363+1* signifies 8 hours of work multiplied by 5 days a week, multiplied by 363 employees plus 1 artist.

GATHERING, CLASSIFYING AND PRESENTING

In 2002, during a residency at *Cittadellarte Fondazione Pistoletto* in Biella, de Groot investigated the working conditions of women in the textile industry, looking in the union files at the *Camera del Lavoro di Biella*. This kind of research into the activities of women relates to her projects on domestic help in 1999-2001 and the world of the Religieuses hospitalière de Saint-Joseph in 1998-2001. Then, still in 2002, she spent another three weeks at the Cerruti factory. In 2003, she returned again, having received a grant from the European Union through the Ville de Biella. Although these investigations take place outside the art world, they have aesthetic meaning and provide her with subjects for her projects.⁴

Several stages of collecting were necessary for *8x5x363+1* over a two-year period: the artist spent about six months⁵ in total at the factory. This is when she asked the employees what colours they wanted for the mailboxes that she



COLLECTE, CLASSEMENT ET PRÉSENTATION

En 2002, lors d'une résidence à la Cittadellarte Fondazione Pistoletto de Biella, l'artiste a mené une enquête sur les conditions de travail des femmes de l'industrie du textile, dans les archives syndicales de la Camera del Lavoro di Biella. Ce type d'interrogation sur des activités occupées par des femmes remonte à ses projets sur les aides domestiques (1999-2001) et l'univers des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph (1998-2001). Ensuite, toujours en 2002, elle fait un stage de trois semaines à l'usine Cerruti. Elle y revient en 2003 après avoir reçu une subvention de l'Union Européenne, par l'intermédiaire de la Ville de Biella. Tout en étant extérieures au monde de l'art, ces enquêtes sont porteuses de sens esthétique et fournissent les thèmes à ses projets⁴.

Plusieurs étapes de collecte sont nécessaires à $8x5x363+1$ pendant une période de deux ans, dont environ six mois⁵ impliquaient la présence de l'artiste dans l'usine. C'est alors qu'elle demande aux employés de lui indiquer quelles couleurs ils préfèrent pour les boîtes à lettres qu'elle a disposées dans leurs départements respectifs. C'est

placed in their respective departments, beginning her communications with the participants. She then invited them to describe their work using five words and to place the paper in these mailboxes. Finally, she asked them to write down a thought about life in general. About forty responses were chosen and disposable cameras assigned. These were then given to the participants who took roughly four hundred photographs concerned with these thoughts. As the project evolved, de Groot accumulated the documents. In the nine mailboxes, 292 cards are in response to the question asked about their preferred colours, and 185 contain five words about the work.

Installation is one method that de Groot explores to give final spatial form to her participatory art project. In this type of practice that documents an aesthetic process, the author Patrice Loubier considers the installation as "a presentation of elements,"⁶ expressing the project in a given space. According to Louise Déry, the installation becomes a work in itself when it "shows how Raphaëlle, after setting to work and making use of real life, deals with the gathered facts and arranges them in an organized way, ultimately making the art project a work in itself."⁷ Continuing along the lines of these authors, I

will add a few details about the project's multiple presentations. Surprisingly, from the progressive nature of the workshop, de Groot not only accumulates elements to develop her work, she also brings together four presentations of her project, sort of successive stages that give form to the collected elements. This allows her to gradually direct the project toward other avenues.

An early stage of the project, called *The Lanificio Cerruti Project*, was presented in Biella in 2002. During her first residency at Cittadellarte Fondazione Pistoletto, Raphaëlle de

Raphaëlle DE GROOT,
8x5x363+1, 2003-2004.
Usine Cerruti Factory.
Photo : avec l'aimable
autorisation de
l'artiste / Courtesy of the
artist.





Raphaëlle DE GROOT,
8x5x363+1, 2004. Galerie
de l'UQAM, 2006, Mont-
réal. Photo: avec l'aimable
autorisation de l'artiste/
Courtesy of the artist.

par ce moyen que la communication s'établit entre l'artiste et les participants. Elle les convie ensuite à décrire leur travail en cinq mots, et à déposer les fiches dans lesdites boîtes. Puis, enfin, elle leur demande d'écrire une question sur la vie en général. Une quarantaine de questions furent choisies et assignées à des appareils photo jetables. Ces derniers ont été mis à la disposition des participants, qui ont pris environ quatre cents clichés en regard des questions posées. Au fur et à mesure qu'évolue ce projet, de Groot accumule les documents. On dénombre, dans les neuf boîtes à lettres, deux cent quatre-vingt-douze cartons en réponse aux questions posées sur leurs couleurs préférées, et cent quatre-vingt-cinq fiches avec cinq mots sur le travail.

L'une des manières que de Groot explore pour donner une forme spatiale et finale à son projet d'art participatif est l'installation. Au regard de ce type de pratique qui documente un parcours esthétique, l'auteur Patrice Loubier considère l'installation comme « un opérateur de présentation d'éléments⁶ » qui articule le projet dans un espace donné. Selon Louise Déry, l'installation deviendrait une œuvre en elle-même lorsqu'elle « montre comment Raphaëlle, après s'être mise au travail et en œuvre dans un milieu réel, traite les données recueillies et les configure en archives organisées, faisant ultimement du projet artistique une œuvre en soi⁷ ». En accord avec ces auteurs, nous tenons ici à émettre quelques précisions sur les multiples présentations du projet. Étonnamment, au regard de la nature évolutive d'un *workshop*, de Groot n'amasse pas seulement des éléments pour ériger son œuvre, elle accumule aussi quatre présentations de son projet, sortes d'étapes successives de la mise en forme des éléments réunis. Cela permet d'orienter graduellement le projet vers d'autres avenues.

Une première amorce du projet, qui d'ailleurs au premier stade s'intitulait *The Lanificio Cerruti Project*, a été présentée à Biella en 2002. Dans le cadre de sa première résidence à la Cittadellarte Fondazione Pistoletto, Raphaëlle de Groot invite le public à consulter les documents qu'elle a rassemblés au fil de son enquête. Elle y présente alors des photographies qu'elle a réalisées chez Cerruti lors de visites exploratoires, ainsi qu'une diversité d'éléments provenant des archives de la fabrique et des centres de documentation locaux⁸: registres d'employés datant du début du XX^e siècle, cahiers d'esquisses préparatoires pour les collections de tissus (1940 et 1960), photographies des années 1980 et bandes sonores de témoignages d'ouvrières ayant travaillé en usine de 1930 à 1960. Quant à l'exposition⁹ présentée au Musée d'art contemporain d'Anvers (MuHKA) en Belgique¹⁰, de Groot est invitée à élaborer une deuxième mise en forme de son projet en relation avec les activités de la Cittadellarte relatives à la question du travail. Ces contextes de présentation, ainsi que les éléments sélectionnés, posent les balises des interventions ultérieures et édifient doucement, quoique de manière insoupçonnée, l'installation finale.

En 2004, vers la fin de l'intervention de l'artiste dans la fabrique, c'est dans le local de réunion de l'usine Cerruti que seront dévoilées les données recueillies jusque-là auprès des ouvriers. L'événement a duré

Groot invited the public to consult the documents that she had gathered together during her investigation. She presented the photographs that she took at Cerruti during her exploratory visits as well as a variety of elements from the factory files and from local documentation centres:⁸ registers of employees dating from the beginning of the 20th century, notebooks of preliminary sketches for fabric collections in 1940 and 1960, photographs from the 1980s and sound recordings of workers about their time at the factory from 1930 to 1960. As for the exhibition⁹ presented at the Musée d'art contemporain d'Anvers (MuHKA) in Belgium,¹⁰ de Groot was invited to make a second presentation of her project in relation to Cittadellarte's activities on the issue of work. These presentation contexts as well as the selected elements become references to earlier interventions and carefully construct the final installation, although in an unusual manner.

In 2004, towards the end of the artist's intervention at the factory, the collected facts were shown to the workers in Cerruti's meeting hall. The event lasted a month and included, among other things, a round table discussion. Moreover, the artist published a book recording the experiences and distributed it to the employees. This presentation gave the participants an opportunity to meet each other and examine the intangible, their contribution to the work. As well as the employees, about a hundred other people visited the installation during an open house. As for the display, the artist used many elements from the factory, such as work tables employed in the manufacturing and fabric samples for interfacing on which she placed the documents provided by the participants: voter's list, photo album, list of questions and their answers as well as the disposable cameras. The installation thus produced can be interpreted in two ways. Certainly, it is a stage in the construction of the work; however, it is also a part of the overall project.

The final version of the installation was exhibited at Galerie de l'UQAM in 2006. It was adapted for the Quebec public who do not understand Italian and it now meets the museum requirements of a university gallery. De Groot made a wooden table and displayed samples of Cerruti fabric, documents collected during her residency and a translation of the exhibited texts on acetate. The words reveal how the workers define their work. On the wall, the artist presented about two hundred photographs grouped by subject, showing their responses. The forty or so cameras were placed on a shelf, and headphones enabled one to listen to the artist's conversations with some of the participants. The noise of the machines recorded at Cerruti evoked the factory environment and disrupted the calm gallery atmosphere.

FROM THE SOCIAL TO THE WORK

What do the papers and the photographs show? Do they establish relations between the factory's employees? Right away, the papers and photographs speak about daily life. According to Jean-Philippe Uzel, this information succeeds in creating links between the men and women workers, because the artist carries out, among other things "an in-depth work on the relations within the factory."¹¹ In a way, the artist reveals the invisible,¹² that is to say the nature of relations between people. Admittedly, the factory is not the corner bar or café where one discusses the weather with glass and cigarette in hand, but rather a work place where time passes without its even being noticed. Here the employees have only half an hour to eat and consequently, they hardly know one another, if at all. In other respects, the spirit of individualism that has taken hold in the factory milieu over the years has created mistrust and, in the end, has undermined solidarity. Added to this is the noise of the machines that makes verbal exchange among the busy employees next to impossible. De Groot's communication experience allowed the voluntary participants to reveal their thoughts during the gathering process. According to Louise Déry, "the mailboxes the artist conceived of gave free rein to the individual's power of expression, because even if the workers are required to remain anonymous, it is precisely this form of anonymity that gives them the chance of expressing views that otherwise would not be

un mois et comprenait, entre autres, une table ronde. L'artiste a d'ailleurs publié un livre qui archive l'expérience et qui a été distribué aux employés. Cette présentation a donné l'occasion aux participants de se rencontrer et de palper l'intangible, soit leur contribution à l'œuvre. Outre les employés, seulement une centaine de personnes lors de portes ouvertes ont eu accès à cette installation.



En ce qui a trait à ses éléments constitutifs, l'artiste s'est servi des multiples dispositifs de la fabrique, tels les tables de travail de la manufacture, les échantillons de tissu utilisés comme interface, sur lesquels de Groot a disposé les documents fournis par ses participants : fiches de vote, album photo, liste des questions et leurs réponses, ainsi que les appareils photo jetables. L'installation alors réalisée doit être interprétée de deux manières. Certes, elle est une étape de l'édification de l'œuvre, cependant elle correspond également à un volet du projet global.

La version finale de l'installation fut exposée à la galerie de l'UQAM en 2006. Elle s'adapte à un public québécois qui ne comprend pas la langue italienne et elle répond davantage aux exigences muséales d'une galerie universitaire. De Groot fabrique une table en bois, y déploie des échantillons des tissus Cerruti, des documents recueillis lors de la résidence et la traduction imprimée sur acétate des textes exposés. Les mots révèlent comment les employés définissent leur travail. Environ deux cents photographies, présentées sur le mur et assemblées par thème par l'artiste, témoignent des réponses données. Les quarante appareils photo se trouvent sur une tablette. Des lecteurs audio, munis de casques d'écoute, permettent d'entendre des conversations entre l'artiste et certains participants. Des bruits de machines enregistrés à l'usine Cerruti évoquent son environnement sonore et perturbent l'atmosphère de la galerie.

DU SOCIAL À L'ŒUVRE

Que racontent les fiches et les photos ? Est-ce qu'elles nouent les relations entre les employés de l'usine ? D'emblée, les fiches et les photographies parlent de la petite vie des employés. Ces renseignements parviennent à établir, selon Jean-Philippe Uzel, des liens entre les ouvrières et les ouvriers, car l'artiste mènerait, entre autres, « un travail en profondeur sur les relations à l'intérieur de l'usine¹¹ ». En quelque sorte, l'artiste révèle l'invisible¹², c'est-à-dire la nature des rapports entre les individus. Convenons que l'usine n'est pas le bistro du coin où l'on discute de la pluie et du beau temps, verre à la main et cigarette au bec, mais plutôt un lieu de production qui englutit le temps sans qu'on s'en aperçoive. Rappelons que les employés n'ont qu'une demi-heure pour manger et, par conséquent, ils se connaissent peu ou même pas du tout. Par ailleurs, la méfiance engendrée par l'esprit individualiste, installé au fil des années en milieu ouvrier, a aussi fini par fragiliser la solidarité. Ajoutons à cela les bruits des machines qui abîment les échanges verbaux entre les employés toujours affairés. L'expérience de communication proposée par de Groot permettrait donc aux participants volontaires de se dévoiler pendant le processus de cueillette. Selon Louise Déry, « la boîte aux lettres imaginée par l'artiste libère le pouvoir d'expression individuel car, même si les ouvriers sont appelés à demeurer anonymes, c'est justement cette forme d'anonymat qui devient garante de leur possibilité d'exprimer des points de vue qui autrement seraient restés inavoués, de se confier, de faire partage de certains aspects de leur vie, d'interagir avec l'artiste¹³ ».



made, of confiding in each other, of sharing some aspects of their life and of interacting with the artist.”¹³ If we look at the employees' comments about their working conditions, we see that they are interested in their jobs but also that they denounce the alienation the floor workers are subjected to. As an example, although one participant writes that the work “is great, at the moment” another describes it as “boring, tedious, humiliating, tiring, repetitive.”¹⁴

Raphaëlle DE GROOT, *Raphaëlle de Groot. En exercice*, 2006. Galerie de l'UQAM, Montréal. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

FROM COLLECTING TO FILING IN EARLIER PROJECTS

Well before *8x5x363+1*, de Groot's other participatory projects used the creative process of collecting and filing. For *Dévoilements*, 1998-2001, the artist gathered drawings and stories during conversations with eight nuns at the Religieuses hospitalières de Saint-Joseph who remained anonymous. Blind people drew with the artist for *Collin-Mail-lard*, 1999-2001. For the installation that presented the project, the artist showed a documentary corpus composed of, among others,¹⁵ objects made of modelling dough, drawings by the blind and their transposition into relief and so on. *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal. 1850-2000*,¹⁶ a 1999-2001 project had the support of family helpers who told the artist about the context of their work. And for *Collecte de poussière* (October 11-12, 2001), de Groot picked up debris from Cabot Square and recorded the comments of surprised or intrigued passersby who gave her their impressions of the project. Similarly, *Collecte d'empreintes* (September 15 to October 11, 1998) should be mentioned: here the artist collected fingerprints from the books at the Bibliothèque Centrale de la Ville de Montréal. Recently, during *Raphaëlle de Groot. En exercice*, 2006, it was on the artist's body that the collaborators' contributions were collected and piled up, thus loading it with miscellaneous elements. In this “exercise,” the body became the final support or installation setting.

Si nous nous attardons aux commentaires des employés sur leurs conditions de travail, on constate leur intérêt porté envers le métier, ou encore leur dénonciation de l'aliénation subie en sol ouvrier. À titre d'exemple, si un participant affirme que le travail « en ce moment, c'est super », un autre dira du sien qu'il est « ennuyant, peu stimulant, humilant, fatigant, répétitif »¹⁴.

DE LA COLLECTE ET DE L'ARCHIVAGE DANS LES PROJETS ANTÉRIEURS

Bien avant *8x5x363+1*, d'autres projets de participation de de Groot garantissaient le processus de création par la collecte et l'archivage. Lors de *Dévoilements* (1998-2001), l'artiste a collecté des dessins et les récits des conversations auprès de huit Religieuses hospitalières de Saint-Joseph demeures anonymes. Pour *Collin-Maillard* (1999-2001), des personnes aveugles ont dessiné avec l'artiste. Pour l'installation qui ponctua le projet, l'artiste a présenté un corpus documentaire composé, entre autres¹⁵, des objets en pâte de sel, des dessins originaux des aveugles, leur transposition en relief, etc. Le projet *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal. 1850-2000*¹⁶ (1999-2001) a connu l'apport d'aides familiales qui ont raconté à l'artiste leur contexte de travail. En ce qui a trait à *Collecte de poussière* (11-12 octobre 2001), de Groot a ramassé des poussières du square Cabot et a trié les commentaires qu'elle écrivait au contact des passants qui, surpris ou intrigués, lui transmettaient leurs impressions sur le projet. Dans le même ordre d'idées, on ne peut passer sous silence *Collecte d'empreintes* (15 septembre-11 octobre 1998), où l'artiste ramassait les traces d'empreintes de doigts sur les livres à la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal. Dernièrement, lors de *Raphaëlle de Groot. En exercice* (2006), c'est sur son propre corps que s'empilaient et se collectaient les contributions des collaborateurs qui, ainsi, la chargeaient d'éléments hétéroclites. Dans cet « exercice », c'est le corps qui devient l'ultime support ou le dispositif d'installation.

Pour résumer notre propos, rappelons que la recherche artistique de Raphaëlle de Groot est dominée par la place prépondérante qu'elle accorde aux gestes qui, à partir de ses expériences vécues en relation avec l'autre, contribuent à édifier progressivement les œuvres. L'installation est conçue chez elle suivant l'idée d'une présentation qui synthétise le parcours du projet collectif, voire le documentaire et l'archive, qu'il s'agisse des présentations successives de *8x5x363+1* à Anvers, en Italie ou encore au Québec. En ce sens, l'installation se porte garante des étapes et de la transmission des informations compilées par l'artiste. En tant qu'opérateur de présentation spatiale des documents et du dispositif archivistique implicite aux activités de collecte, cette conception de l'installation élève l'archive au rang d'œuvre. Voilà l'un des enjeux de ce type de geste esthétique. ←

Anite De CARVALHO, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante, enseigne l'histoire de l'art au Cégep Saint-Laurent où elle assume également la coordination du département d'arts plastiques. Sa recherche de maîtrise en histoire de l'art traite des divers types de participation du public et de co-auteurs aux environnements de Maurice Demers durant les décennies 60 et 70. Elle collabore à un projet d'édition aux 400 Coups sur Serge Lemoyne et prépare une exposition sur la peinture de Marcel Saint-Pierre pour la Maison des Arts de Laval en 2008.

To summarize, Raphaëlle de Groot's art is dominated by the preponderant place that she gives to gestures, which come from her experiences of relating to others and contribute to gradually constructing the works. The installation is conceived with the idea of presenting a synthesis of the collective project's process, indeed documenting and filing it whether it is a matter of the successive presentations of *8x5x363+1* in Anvers, in Italy or in Québec. In this sense, the installation shows the stages and transmits the information the artist has compiled. As a method of spatially presenting documents and displaying recorded information implicit to the collecting activities, this installation concept raises it to the level of an artwork. Here we have one of the implications of this kind of aesthetic gesture. ←

Translation by Janet Logan

Anite De CARVALHO, an art critic and independent curator, teaches art history at CEGEP Saint-Laurent where she is also coordinator of the visual art department. Her master's degree in art history was concerned with various kinds of public participation and that of the co-creators in Maurice Demers' environments during the 1960s and 1970s. She is contributing to a publishing project on Serge Lemoyne by the 400 Coups publishing press and is preparing an exhibition of Marcel Saint-Pierre's paintings for Maison des arts de Laval in 2008.

NOTES

1. Cette installation a été présentée à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, en 2006 lors de l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice*. This installation was presented at Galerie de l'UQAM, in Montreal, in 2006 as part of the exhibition *Raphaëlle de Groot. En exercice*.
2. L'artiste se « construit une fonction sociale pour un usage personnel », Raphaëlle de Groot, dans Marie Fraser et Marie-Josée LaFortune, *Gestes d'artistes, Artist's gestures*, Montréal, Optica, 2003, p. 36/ The artist is "constructing a social function for personal use," Raphaëlle de Groot, in Marie Fraser and Marie-Josée LaFortune, *Gestes d'artistes, Artist's gestures*, Montreal, Optica, 2003, p. 36.
3. L'auteur américain H. S. Becker dans *Les mondes de l'art* a défendu la thèse selon laquelle l'objet d'art est le fruit de multiples coopérations entre l'artiste et divers acteurs nécessaires à la réalisation de l'œuvre, sans quoi l'artiste seul n'y parviendrait pas, même s'il est le maître d'œuvre/ The American author H.S. Becker in *Art Worlds* defends the thesis according to which the art object is the outcome of multiple co-operations between the artist and various actors needed to produce the work, without whom the artist would not succeed, even if he/she is in charge.
4. Permettons-nous ici de remonter le temps d'une trentaine d'années. Au Québec, en 1970, Maurice Demers a réalisé un environnement artistique intitulé *Travailleurs*. Le thème de son œuvre a été décidé suite à ses escapades en temps et lieux réels avec des travailleurs vivant sur le Plateau Mont-Royal. Ces derniers ont fabriqué les éléments qui ont composé l'environnement. Quoique différents, quelques projets de de Groot se situent néanmoins dans cette tradition québécoise d'un art qui prend racine dans la vie sociale, qui a besoin de l'apport de l'autre et qui ultimement nécessite une forme précise de présentation afin de rendre visible l'expérience vécue sur laquelle, inévitablement, on spéculera/ Here we go back about thirty years. In Quebec, in 1970, Maurice Demers produced an art environment called *Travailleurs*. The subject of his work was decided following outings in time and place with workers living on the Plateau Mont-Royal. These people produced the elements that made up the environment. Although different, some of de Groot's projects nevertheless are located in this Quebec tradition of art that is rooted in everyday life, that needs the support of others and a precise form of presentation to make the lived experience visible, which inevitably one will speculate about.
5. Et ce, de façon interrompue entre novembre 2003 et juillet 2004/ And this, with breaks from November 2003 to July 2004.
6. Patrice Loubier, « L'idée d'installation, essai sur une constellation précaire », dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton (sous la direction), *L'installation. Pistes et territoires, L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratiques et de discours*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 33/ Patrice Loubier, "L'idée d'installation, essai sur une constellation précaire," in Anne Bérubé and Sylvie Cotton (ed.), *L'installation. Pistes et territoires, L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratiques et de discours*, Montreal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 33.
7. Louise Déry, *Raphaëlle de Groot*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 143.
8. Centro di Studi Biellesi et/and Centro di documentazione della Camera del Lavoro di Biella.
9. Exposition intitulée *Michelangelo Pistoletto & C. itadellarte*/ Exhibition titled *Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte*.
10. L'exposition a lieu en octobre et novembre 2003/ The exhibition took place in October and November 2003.
11. Jean-Philippe Uzel, de/ from « L'usine comme transformateur social, 8x5x363+1 de Raphaëlle de Groot », Montréal, *Parachute*, n° 122, 2006, p. 18.
12. Raphaëlle de Groot : « Le point de départ de mon travail de création en tant qu'artiste est une volonté de révéler l'invisible. », in Raphaëlle de Groot et Elisabeth Ouellet (dir.), *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal. 1850-2000*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, p. 67.
13. Louise Déry, *Raphaëlle de Groot*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 43. Le syndicat affirmera même que de Groot a eu un taux de participation plus élevé que le sien lors des consultations syndicales. Entretien avec Raphaëlle de Groot, Montréal, 9 février 2007/ Louise Déry, *Raphaëlle de Groot*, Montreal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 43. Even the union said that de Groot had a higher rate of participation than the union meetings. Interview with Raphaëlle de Groot, Montreal, February 9, 2007.
14. Témoignages d'ouvriers, *ibid.*, p. 99/ Workers' accounts, *ibid.*, p. 99.
15. Pour la liste exhaustive, se référer à Raphaëlle de Groot, « L'autre comme contrée à explorer : Dévoilements et Colin-Maillard », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (sous dir.), *Les Commensaux*, Montréal, SKOL, Centre d'arts actuels, 2001, p. 122-129/ For a complete list, refer to Raphaëlle de Groot, "L'autre comme contrée à explorer : Dévoilements et Colin-Maillard," in Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs (ed.), *Les Commensaux*, Montreal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 122-129.
16. Raphaëlle de Groot et/and Elisabeth Ouellet, *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal. 1850-2000*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2001, 177 p.