

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE

par

DANIEL DUTIL

L'IN SITU TRANS-SITE, SELON UNE PERSPECTIVE
DE L'INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE

AOÛT 1994



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Cette communication a été réalisée
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de Maîtrise en arts plastiques
de l'Université du Québec à Montréal
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi

RÉSUMÉ

La forte cohésion entre mes œuvres environnementales *in situ* et les liens très intimes unissant ces œuvres aux lieux de présentation créent des contraintes qui rendent difficile leur diffusion élargie. De fait, la spécificité architecturale des lieux d'exposition (l'espace, la lumière, les ouvertures, la circulation), la singularité de chaque environnement (situation géographique, milieu socioculturel ou industriel) et l'unicité des acteurs sociaux qui les fréquentent, m'ont amené antérieurement à respecter la règle «Une œuvre, une exposition; une exposition, un lieu.»

Tout en sachant qu'un travail *in situ* suppose qu'il y ait adéquation entre le lieu d'accueil et l'œuvre, je crois qu'il est possible de présenter essentiellement la même œuvre *in situ* dans différents lieux de présentation. Ma première hypothèse a été l'utilisation de matériaux et de techniques standard, propres au domaine de l'industrie et de la construction dans la réalisation formelle de l'œuvre. Cela permettait une intégration œuvre/espace, puisque les lieux de présentation sont conçus et construits avec ces matériaux et ces techniques. Une autre hypothèse envisagée était d'utiliser la lumière en tant que matière flexible, particulièrement sous la forme de projections d'images photographiques issues de l'environnement géo-social avec lequel le lieu d'accueil est en interaction. L'œuvre s'actualise ainsi dans chacun des lieux en interdépendance avec l'espace, la matière et les acteurs sociaux, ce qui lui assure son unicité.

Enfin, l'interactionnisme symbolique, tel que conçu par Mead, fournit les bases théoriques pour cette approche de l'*in situ*. Selon cette théorie, l'acteur social construit son réel au fil de ses interactions. Non seulement il interagit avec les autres, mais il interagit avec

lui-même, se définissant et se redéfinissant dans l'interaction. Aussi, l'oeuvre *in situ* environnementale est définie et redéfinie par le rapport entre l'artiste, les acteurs sociaux et le lieu.

Dans le cadre de ce projet, les matériaux et les techniques standard créent le lien formel avec les sites, la matière-lumière catalyse les interactions dans les espaces de vie et la théorie de l'interactionnisme symbolique fait le lien entre le concept artistique et l'acteur social qui se met en rapport avec l'oeuvre d'art. Cette perspective impute à l'oeuvre *in situ* environnementale une autonomie constamment en devenir. Ainsi l'oeuvre originale peut être présentée trans-site et non plus en transit. Elle conserve son intégrité initiale et son caractère exclusif d'oeuvre environnementale *in situ* de par sa relation avec l'humain.

REMERCIEMENTS

Je tiens à souligner premièrement les multiples interactions avec ma compagne de toujours, Brenda, qui m'a appuyé sans réserve dans tous mes projets et dans cette recherche. Elle a projeté sur mon questionnement un éclairage critique. De plus, je tiens à remercier mes parents qui ont su me laisser libre de découvrir le milieu environnant dans lequel j'évoluais.

Je veux aussi souligner les aires de transit que représentent mes rencontres avec Normand Sarrasin, professeur d'art et ami, qui m'a fourni les premières occasions pour photographier, filmer, sculpter et tirer des monotypes; avec Hans Kreiber, qui s'est entretenu avec moi à de maintes reprises sur la philosophie de la photographie et de la vie; et avec Ronald Thibert qui a guidé mon passage vers la forme et stimulé ma réflexion sur l'art.

Je remercie mon directeur de recherche, Denys Tremblay, qui comprend bien les liens qui unissent l'art et la vie et qui m'a soutenu tout au long de ce projet ainsi que Hélène Roy, directrice actuelle, et Denis Langlois, directeur antérieur, qui m'ont encouragé tout au long de mon cheminement au programme de maîtrise. Je remercie également Chantale Dupont, professeure à l'Université du Québec à Montréal, pour sa participation comme membre du jury.

En terminant, je profite de l'occasion pour témoigner ma reconnaissance envers les diverses instances qui font partie ou qui sont associées au milieu des arts, de m'avoir fait confiance et d'avoir appuyé ma recherche artistique au fil des années.

TABLE DES MATIÈRES

	page
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	v
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES ANNEXES	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA PROBLÉMATIQUE DE L'ART ET DE L' <i>IN SITU</i>	3
1.1 L'oeuvre environnementale interactive	4
1.2 L' <i>in situ</i> , métamorphose structurelle et conceptuelle de la pratique artistique	6
CHAPITRE II LA THÉORIE DE L'INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE	11
2.1 Introduction	12
2.2 Les origines et les fondements de la théorie	13
2.3 La nature du soi et d'autrui	16
2.4 L'action sociale et l'interaction	18
CHAPITRE III L'ENVIRONNEMENT ET L' <i>IN SITU</i> DANS MA PRAXIS	21
3.1 Introduction	22
3.2 La présentation des œuvres réalisées entre 1976 et 1988	22
3.2.1 <i>Pierre</i>	22
3.2.2 <i>Barrières</i>	23
3.2.3 <i>Traverse, CN au CNE au CN au CNE...</i>	29
3.2.4 <i>Dérive, la traversée 10° plus à l'est</i>	33

3.2.5 <i>RESsources, aire de réflexion</i>	36
3.3 L'analyse de ma praxis entre 1976 et 1988	39
3.3.1 La relation lieu-milieu	39
3.3.2 L'absence, une présence	41
3.3.3 Plus qu'un espace à voir et à parcourir	42
3.3.4 Le rôle des matériaux	42
3.3.5 La lumière, une matière	43
CHAPITRE IV	
AIRES DE TRANSIT ET DE TRANS-SITE, APPORT DE LA THÉORIE	45
4.1 Introduction	46
4.2 La présentation des œuvres de la maîtrise, des aires de transit à l' <i>in situ</i> trans-site	46
4.2.1 <i>Le vide vague de la vie, Aire de transit</i>	46
4.2.2 <i>Aire de transit HN2 / HN3</i>	52
4.2.3 <i>Aire de trans-site S76 / S74</i>	55
4.3 L'analyse de ma praxis, l'intégration de la théorie à la pratique d' <i>in situ</i>	65
4.3.1 Le rôle de l'artiste et de l'autre	68
4.3.2 La symbolique dans l'œuvre	69
CONCLUSION	72
BIBLIOGRAPHIE	75

LISTE DES FIGURES

	page
1. <i>Pierre</i> , 1976, vue d'ensemble de l'exposition	24
2. <i>Pierre</i> , 1976, détail de l'exposition	25
3. <i>Barrières</i> , 1980, vue d'ensemble de l'exposition	26
4. <i>Barrières</i> , 1980, détail de l'exposition	27
5. <i>Traverse, CN au CNE au CN au CNE...</i> , 1982, vue d'ensemble	30
6. <i>Traverse, CN au CNE au CN au CNE...</i> , 1982, détail	31
7. <i>Dérive, la traversée 10° plus à l'est</i> , 1984, vue d'ensemble	34
8. <i>Dérive, la traversée 10° plus à l'est</i> , 1984, détail	35
9. <i>RESsources, aire de réflexion</i> , 1988, vue d'ensemble	37
10. <i>Le vide vague de la vie, Aire de transit</i> , 1992, vue d'ensemble	48
11. <i>Le vide vague de la vie, Aire de transit</i> , 1992, vue d'ensemble avec projections	49
12. <i>Le vide vague de la vie, Aire de transit</i> , 1992, détail des projections	50
13. <i>Le vide vague de la vie, Aire de transit</i> , 1992, vue de l'extérieur de la galerie	51
14. <i>Aire de transit HN2 / HN3</i> , 1992, vue d'ensemble	53
15. <i>Aire de transit HN2 / HN3</i> , 1992, vue d'ensemble	54
16a. <i>Aire de trans-site S76 / S74</i> , 1994, vue sur Chicoutimi de Séquence	59
16b. <i>Aire de trans-site S76 / S74</i> , 1994, vue sur Chicoutimi avec décentrement	59
17. La caméra	60
18. La caméra, décentrement latéral du corps avant et du corps arrière de l'appareil ...	61
19. Carte maritime du Saguenay à la hauteur de Chicoutimi	63
20. <i>Aire de trans-site S76 / S74</i> , 1994, vue du mur de cloison central	64
21. Photographie de la maquette de l'exposition <i>Aire de trans-site S76 / S74</i>	66
22. <i>Aire de trans-site S76 / S74</i> , 1994, vue d'ensemble avec projections.....	67

23. Oeuvre <i>in situ</i> selon une perspective interactionniste	70
24. Aires d'interaction, <i>Aires de transit</i> (1992a, 1992b) et <i>Aire de trans-site</i> (1994)	71

LISTE DES ANNEXES

	page
ANNEXE A LE SITE DE LA GARE DE TRIAGE DU CN À CHICOUTIMI	77
ANNEXE B AFFICHE DE L'EXPOSITION <i>TRAVERSE CN AU CNE AU CN AU CNE...</i> , PLAN DE LA GALERIE	78
ANNEXE C CARTE DU LAC SAINT-JEAN ET PLAN DE L'INSTALLATION DANS LA GALERIE LANGAGE PLUS	79
ANNEXE D PERMIS DE CONSTRUCTION / D'EXPOSITION POUR LA GALERIE HORACE À SHERBROOKE	80
ANNEXE E PERMIS DE CONSTRUCTION / D'EXPOSITION POUR LA GALERIE D'ART DE MATANE	81
ANNEXE F PERMIS DE CONSTRUCTION / D'EXPOSITION POUR LA GALERIE SÉQUENCE	82

INTRODUCTION

Le questionnement qui sous-tend cette recherche s'est amorcé sur la base de ma production artistique antérieure. Depuis 1976 jusqu'à 1988, j'ai réalisé des œuvres qui avaient des liens très intimes avec le lieu d'exposition. L'approche privilégiée pour chacune de ces œuvres tenait compte de la spécificité architecturale de la galerie d'exposition, de la singularité de chaque environnement et de l'unicité des acteurs sociaux de cet environnement et des participants-spectateurs à l'exposition. Cette approche du lieu semblait cependant créer des obstacles à une diffusion élargie de ces travaux. Mon objectif au cours de la maîtrise a été de développer une approche de l'art qui puisse transgresser la règle «une œuvre, une exposition; une exposition, un lieu», tout en conservant à l'œuvre son intégrité et son caractère exclusif d'œuvre environnementale *in situ*.

Concomitant à l'analyse et à la réflexion sur mon travail antérieur, j'ai répertorié différentes approches conceptuelles de l'*in situ* et de l'art, comme celle de Buren, de Tremblay, de Boudreault et de Demers. L'étude de leurs écrits et la participation à des conférences et à des séminaires m'ont permis de mieux cerner la question de l'œuvre environnementale *in situ*.

Comme l'une des principales caractéristiques de mon approche artistique s'avère être le rôle de l'interaction humain/milieu, j'ai entrepris de développer mon cadre conceptuel en faisant l'étude de la théorie de l'interactionnisme symbolique, telle que conçue par Mead. Sur cette base conceptuelle et formelle nouvelle et élargie, j'ai conçu une œuvre *in situ* qui pouvait transiter de la Galerie Horace à la Galerie d'art de Matane.

À partir de cette expérience, mon questionnement s'est modifié. Il est passé d'une préoccupation par le lieu à une réflexion plus approfondie sur le cadre conceptuel de l'interactionnisme symbolique et son apport à la compréhension de l'oeuvre *in situ*. Ainsi, ma vision de l'oeuvre *in situ* environnementale s'est redéfinie, d'«oeuvre pouvant transiter» à «oeuvre trans-site», transcendant le lieu, le rôle des acteurs sociaux et la démarche artistique.

CHAPITRE I

LA PROBLÉMATIQUE DE L'ART ENVIRONNEMENTAL ET DE L'*IN SITU*

1.1 L'oeuvre environnementale interactive

Selon Boudreault (1990, p. 2), dans les années soixante la fonction traditionnelle de la sculpture a fait place aux premières «propositions environnementales, exprimant les valeurs d'une vie moderne et les prémisses d'une ère post moderne». Le faire et la matière se sont estompés pour donner plus de place à l'esprit et au concept pour finalement causer la chute des dernières frontières de l'espace et provoquer le décloisonnement disciplinaire qui a introduit toutes les autres disciplines artistiques dans un espace réel éclaté.

La nouvelle perception de l'espace et les rapports inhabituels qui se sont établis entre l'artiste et l'oeuvre «ouverte», tels que décrits par Eco (1965), ainsi que la relation étroite qui s'est formée entre l'oeuvre, le lieu et ses constituants et les spectateurs-participants ont eu des répercussions déterminantes, selon Popper (1980), sur la pratique environnementale de l'art.

L'oeuvre environnementale serait en quelque sorte une forme d'oeuvre ouverte où le sens peut prendre de multiples directions. Ainsi, Demers (1991, p. 35) décrit l'oeuvre environnementale «comme une sculpture qui se déploie, qui s'agrandit pour devenir architecture» et il perçoit le spectateur-participant comme l'une des composantes : «il fait œuvre, en devenant sculpture en action; en devenant sculpture vivante.» Cette dilatation de la sculpture, où s'est ajouté le mouvement et le temps, selon Ragon (1971), fait de cette forme d'art un art «spatio-dynamico-temporel». Son caractère holistique fait qu'elle touche les territoires intérieurs de l'humain autant que le lieu physique de sa présentation. Ainsi, cette forme d'art se donne à vivre plutôt qu'à voir. Pour Demers, l'oeuvre environnementale interactive est :

un espace-lieu au service de l'être en situation, qui s'accomplit dans le temps. C'est un des médiums qui permet l'accomplissement de l'être de désir qu'est la personne humaine. Véritable microcosme, l'humain est le premier des environnements. Il devient ici matériau d'art sublime, en vertu d'une quête perpétuelle de dépassement, d'une tentative de transcendance. L'interactivité en environnement, par la participation totale qu'elle engendre, nous fait accéder au vécu authentique. [...] Le concepteur d'environnement agence par une interaction synergétique colossale non plus des objets, mais aussi des fragments d'attitudes humaines prévues et imprévues, projetés à travers un temps et un espace jusqu'ici inconnus (p. 36).

La réalité temporelle avec son passé, son présent et son futur disparaît au profit d'un présent permanent où les souvenirs et les désirs s'actualisent au même moment. C'est l'ici-maintenant.

Tremblay (1987) utilise le terme «sculpture environnementale» pour préciser sans ambiguïté l'appartenance à la catégorie traditionnelle de la troisième dimension et pour signaler la mutation majeure vers une «relation architecturale et/ou naturelle et/ou sociale et le caractère dynamique de son appropriation» (p. 19). Plus loin, il affirme que «la sculpture environnementale se manifeste à la périphérie des notions strictement opposées telles que la nature et la culture, le construit et le non-construit, le réfléchi et le spontané, l'ordre et le désordre... l'Art et la Vie en somme» (p. 32). Tremblay cite Popper selon qui «l'art d'environnement présente une unité d'orientation. Il prétend implicitement à une dimension plus large, qui serait celle d'un "espace sociologique" authentique (une aire privilégié d'investigation» (p. 61). Reprenant la définition de Popper, Tremblay en arrive à définir la sculpture environnementale comme «l'espace résultant d'une célébration plastique individuelle ou collective, offrant à l'expérimentateur une programmation polysensorielle spontanée, réelle ou imagée, dans le but d'établir un paradigme critique, esthétique ou idéologique (p. 215).»

1.2 L'*in situ*, métamorphose structurelle et conceptuelle de la pratique artistique

La pratique de l'*in situ* s'est également amorcée dans la réalisation des œuvres sculpturales et picturales au début des années soixante. Selon Poinsot (1986), la relation au lieu se caractérisait alors par une approche critique du lieu culturel où l'œuvre se dématérialise alors que les artistes ont de plus en plus recours à des signes indiciens délaissant ainsi les signes conventionnels.

En archéologie, on désigne d'*in situ* les objets mobiliers retrouvés à leur place d'usage ou encore, par cette locution, on désigne l'utilisation muséologique des structures sur place dans le lieu de leur découverte. Poinsot (1989) attribue à Barbara Rose la première utilisation, en 1969, de la locution *in situ* dans le cadre de l'art contemporain. Ce terme a été alors utilisé dans la légende photographique d'une œuvre de Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on a Caterpillar Truck*. Il y est employé dans son sens premier qui signifie «en situation».

En 1971, lors de sa participation à l'Exposition internationale du musée Guggenheim, Daniel Buren a identifié ses œuvres avec cette locution. Ce n'est qu'en 1974, cependant, dans un entretien avec Liza Bear, que Buren a employé ce terme pour parler de son œuvre au Guggenheim. C'est ainsi que le terme a fait sa première apparition imprimée dans un texte relatif à Buren. En 1985, Buren (cité dans Poinsot, 1986) a livré une définition plus complète de l'*in situ*:

Employée pour définir mon travail depuis une quinzaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. [...] La locution «travail *in situ*» prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par la «transformation du lieu d'accueil». [...] Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce

lieu . [...] «In situ» veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lieu volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le «travail» qui s'y fait, s'y présente, s'y expose.

Selon Rodriguez (1991), cette définition par Buren de l'*in situ* nous amène à croire que «la sculpture ne prend plus seulement en compte les déterminations physiques du lieu dans lequel elle s'inscrit, elle ne transforme pas uniquement son lieu d'accueil, mais fait interagir l'un avec l'autre.» Car, pour Buren, la circonstance de mise en vue, et non seulement le lieu, est la première caractéristique de l'oeuvre *in situ*.

Selon Poinsot (1989) l'oeuvre *in situ* prend en charge la forme qu'elle peut prendre dans le temps et la manière dont elle pourrait être intégrée dans la pratique sociale.

Ainsi, à Münster, les artistes n'ont pas été soumis au seul cadre architectural ou encore à la pratique sociale actuelle du lieu choisi, mais aussi à son histoire, aux propositions concurrentes des autres artistes, et, enfin, ils ont dû déterminer si leur oeuvre pouvait durer, comment et pourquoi. On voit ici comment la règle de l'oeuvre *in situ* est un processus global qui ne réduit à aucun des éléments du «contexte» et qu'elle se distingue en cela de toutes les oeuvres *X specific* [spécifique au site ou site specificity] (p. 71).

En citant la position de Richard Serra par rapport à son oeuvre *Titled Arc* de la Federal Plaza, à New York, à savoir «déplacer cette oeuvre, c'est la détruire», Rodriguez (1991, p. 13) nous rappelle que «le spectateur est actif face à l'oeuvre, il réfléchit, il effectue des mises en relations de l'une à l'autre. Il ne doit y avoir aucune ambiguïté possible.»

Rodriguez poursuit en divisant les oeuvres *in situ* en deux catégories : « Celles qui prennent en compte les paramètres spécifiques d'un site, [...] où l'oeuvre devient le site, et celles qui ne tirent parti que de quelques caractéristiques de leur espace d'accueil» (p. 13). *Les lieux communs* de Michel Goulet, par exemple, se rapporterait à cette deuxième catégorie et serait une forme d'*in situ* «itinérant». Il faut voir que, dans ce cas, l'oeuvre contient les

fragments du site, ou les traits du lieu, et non pas le site dans son ensemble. Ainsi, même si tous les éléments du contexte ne sont pas intégrés ou traités de manière égale, il y aurait oeuvre *in situ*. Selon cette historienne de l'art, cette forme d'*in situ* permettrait à l'oeuvre d'être déplacée si l'artiste peut retrouver, dans le nouveau lieu, les traits générateurs de l'oeuvre. Ces oeuvres tiendraient plus compte d'une idée du site, d'un concept, que du lieu physique. Chacune de ces catégories d'oeuvre peut quand même s'appeler oeuvre *in situ* puisque, relevant du site, leur réseau de significations dérive du *topos*.

S'il est difficile de parler de l'art actuel sans mentionner le mot «lieu» ou «site» ou «*in situ*», il faut admettre que ce dernier terme est devenu une locution surutilisée, comme l'affirmait récemment la théoricienne de l'art, Johanne Lamoureux, lors d'une conférence à l'Université du Québec à Chicoutimi, en février 1994. Toute oeuvre placée dans un contexte n'est pas nécessairement une oeuvre *in situ*.

À titre d'exemple d'un travail *in situ* avoué et reconnu, on peut citer l'oeuvre de Buren. Les différentes particularités de son travail étant connues, peu nombreuses et simples, on peut ici en faire une énumération succincte. Premièrement, selon Lyotard (1982), il s'agit d'un travail *a minimis* où le matériau utilisé est toujours de même nature et fabriqué industriellement. En effet, le support est toujours fait de toile ou de papier taillé en bandes de 8,7 cm de largeur chacune. Il y a toujours une alternance de blanc et de couleur ou de blanc et de transparence. La couleur, appliquée en industrie ou par Buren lui-même, recouvre uniformément toute la surface de la bande. Ce matériau peut être appliqué sur des murs, des fenêtres, des panneaux routiers ou tout autre support. Il peut également être suspendu dans l'espace et laissé libre. Il peut être présenté à la verticale ou à l'horizontale.

Comme le matériau est souvent non récupéré à la fin de la présentation de l'oeuvre, on peut dire que, outre sa présentation sur le site, le matériau n'a pas de valeur en soi.

Deuxièmement, le travail *in situ* de Buren débute toujours par un examen des lieux. Lyotard (1982) précise que Buren s'intéresse à :

l'emplacement de la galerie, du musée, du panneau publicitaire, du support en général dans l'environnement urbain [...] enfin tout ce qui de près ou de loin organise spatialement le parcours du regard. Chacune de ces variables diffère selon le lieu. L'installation de la pièce est subordonnée à la connaissance de la constellation des variables dans leur état local, c'est-à-dire la connaissance du site. Il s'ensuit qu'aucun travail DB n'est transportable d'un lieu à un autre.

Lyotard parle alors d'une installation «singulière et singularisante», voire monadique.

Troisièmement, le travail de Buren en est un *tempore suo* du fait qu'il répond à des règles de temporalité qui lui sont propre. Ainsi, Buren accorde beaucoup d'importance à la durée de ses oeuvres. Il précise dans ses contrats de vente leur caractère temporaire ou permanent. Parfois la temporalité de l'exposition peut aller jusqu'à se mesurer en secondes.

Quatrièmement, dans chacune de ses expositions, Buren expérimente sur un ou des opérateurs prétendus actifs dans le lieu, par exemple, dedans/dehors, présent/absent, en haut/en bas, unique/répété, etc. Son intervention se résume parfois à marquer du matériau Buren (bandes de couleur) les options, soit exclues ou retenues, que ces opérateurs autorisent.

À partir de la nouvelle sculpture et de l'*in situ* de Buren, Boudreault (1990, p. 15), dégage les éléments caractériels suivants :

1) la personnalisation d'un espace réel (lieu, site environnement) par la transformation visuelle d'un lieu d'accueil; 2) le développement du concept, à partir du «matériaux de ses expériences antérieures», dans une relation au lieu avec un ou des outil-s visuel-s; 3) la considération des paramètres architecturaux, naturels et sociaux d'un lieu dans l'activité créatrice, et la récupération d'éléments formels constituant un lieu; 4) la participation du spectateur à la démarche de l'artiste et aux différents points de vue qu'offre un travail *in situ*; et 5) l'ouverture de l'œuvre *in situ* qui permet, à partir de signes indiciels, la découverte de nombreux rapports significatifs et le passage d'un espace réel à un espace mental.

Lamoureux (1994) se questionne sur la validité actuelle de la définition de l'*in situ* par Buren qui remonte à 1985. En effet, elle affirme que cette définition est adéquate pour rendre compte du travail de Buren, mais qu'elle serait maintenant inadéquate pour rendre compte de ce qu'est devenu l'*in situ*. Ce questionnement met donc en relief l'évolution des formes de l'art et l'*in situ* n'y échappe pas. L'environnement, la sculpture environnementale et même l'*in situ* seraient, par leur nature et par la pratique artistique, en évolution. Lorsque Boudreault positionne sa pratique en 1990 comme étant de l'*in situ*, il est clair que son énumération nous révèle les préoccupations de sa pratique qui ne sont pas les mêmes que celles qu'avait Buren en 1985.

Je crois que, sans sombrer dans un élargissement trop ouvert de cette notion où tout devient potentiellement de l'*in situ*, il ne faut pas craindre la dimension expansive de ce terme. Il faut même risquer d'y ajouter d'autres termes comme «sculpture» ou encore «installation» ou encore «environnement» pour préciser la forme que prend sa pratique. En effet, l'œuvre *in situ* prélève dans l'environnement physique comme dans l'architecture ou dans les marques d'activité. L'œuvre produit un retour sur le réel dont elle a prélevé un élément. Ce retour sur le réel est un retour sur notre réalité et sur notre pratique. L'artiste doit veiller cependant à ce qu'il existe une forme d'intégrité entre l'œuvre et le réel. Cette intégrité se manifeste surtout dans la démarche de l'artiste, démarche par laquelle il construit un nouveau réel.

CHAPITRE II

LA THÉORIE DE L'INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE

2.1 Introduction

Dans *Passage*, numéro spécial de *Protée* produit en 1989, Guy Durand a compris le substrat de mon approche artistique en affirmant que «des «environnements» comme *Barrières* (1980), *Traverse* (1982)... inscrivent Dutil parmi nos artistes qui «tracent» le territoire imaginaire québécois, à partir de l'inquiétude sociale¹». En effet, depuis même ma première exposition individuelle, l'environnement *Pierre* (UQAC, 1976), l'interaction entre l'humain et son environnement social et physique me préoccupe.

Dans mes travaux artistiques antérieurs à *Pierre*, je m'exprimais par le biais d'images uniques. L'image photographique choisie devait véhiculer une signification maximale, souvent amplifiée par une approche photographique spécifique. Cette image permettait une lecture immédiate du lieu, du temps et de l'action, et le plus souvent, dirigeait le spectateur vers une lecture sans équivoque. Avec *Pierre* (UQAC, 1976), il y a eu une importante modification dans mon approche. J'ai abandonné le concept de l'image photographique unique pour celui de l'image séquentielle. J'ai transporté les éléments essentiels du lieu-sujet pour les représenter dans un nouvel espace, un milieu d'interaction spécifique, occupé par des projections, des sons, un système d'éclairage et en tenant compte du spectateur comme partie de l'oeuvre.

La théorie est-elle venue après l'action, au même moment, ou l'a-t-elle précédée? Question à laquelle il est difficile de répondre. Conscient d'être ni sociologue, ni théoricien, je constate cependant que mon tracé artistique a comme cadre conceptuel la théorie de l'interactionnisme symbolique de Mead. A posteriori je me rends compte que les principes de

¹ Guy Durand, «Passe», *Passage*, numéro spécial de *Protée*, 1989, p. 25.

l’interactionnisme étaient présents dans l’oeuvre *Pierre* et que l’interaction personne/milieu est demeuré un élément essentiel de mes productions artistiques subséquentes.

Dans ce chapitre, les éléments de base de l’interactionnisme symbolique seront présentés et discutés. Suivra dans les chapitres trois et quatre une présentation de mes œuvres environnementales et *in situ* réalisées depuis 1976, œuvres qui témoignent de cette théorie et des principes qui lui sont inhérents.

2.2 Les origines et les fondements de la théorie

La théorie de l’interactionnisme symbolique prend racine dans les travaux de Georges Herbert Mead (1863-1931), professeur de philosophie à l’Université de Chicago, qui s’est inspiré des travaux de Charles Peirce, de William Thomas et de John Dewey. Blumer (1969) a puisé d’ailleurs dans les travaux de ces derniers pour en faire une synthèse avec ceux de Mead. Entre les années 70 et 90, plusieurs autres chercheurs ont fait émerger de nouvelles voies à cette théorie.

Mead a été influencé surtout par la philosophie du pragmatisme, les travaux de Charles Darwin et le behaviorisme watsonien. Du pragmatisme, il a ressorti quatre idées fondamentales, soit que : 1) l’humain interprète toute chose; 2) les objets (personnes, objets physiques, idées) sont jugés selon l’intérêt qu’ils revêtent pour la personne; 3) les objets sont interprétés et définis selon leur utilisation potentielle par la personne; 4) nos actions et celles des autres sont également interprétables et interprétées et constituent la seule voie vers la compréhension de l’humain.

Du darwinisme, Mead a retenu la vision dynamique de l'univers selon laquelle «toute la nature est un processus, toute chose de la nature doit être envisagée comme étant dans un état constant de changement²» (Charon, 1989, p. 28). En mettant l'accent sur ce concept de processus, Mead conçoit l'individu comme un acteur dynamique en état constant de devenir. La société, composée d'individus en interaction, devient du même coup dynamique, en changement constant, à la recherche de nouveaux modes de fonctionnement. L'individu se caractérise par sa capacité de réflexion et par son soi. Ces deux caractéristiques sont conceptualisées aussi comme des processus et non pas comme des entités statiques. L'humain, le soi, serait constamment en redéfinition par son interaction avec lui-même. Toutes ses perceptions, ses perspectives, ses idées sont également conceptualisées comme des processus dynamiques qui émergent et évoluent en fonction de l'interaction entre la personne et son milieu. «Ce n'est pas que les gens subissent ni un lavage de cerveau ni un conditionnement mais plutôt qu'ils vérifient et évaluent constamment leurs vérités. La vérité s'obtient par l'interaction, et elle est aussi transformée au cours du processus d'interaction³» (Charon 1989, p. 29).

De la psychologie bémoriste, Mead a retenu, comme aspect positif, l'idée que l'humain doit être compris en fonction de son comportement et non pas en fonction de son identité. Mead a rejeté l'une des bases du bémorisme qui veut que l'on doit ignorer tout comportement qui n'est pas observable. Au contraire, Mead croyait que sans une compréhension de la pensée, des symboles et du soi, le comportement humain ne peut être

² «All of nature is a process, all things in nature should be thought of as constantly in a state of change.» (Traduction de l'auteur.)

³ «People are not brainwashed and conditioned so much as constantly testing and reassessing their truths. Truth is arrived at through interaction, and it is also transformed in the process of interaction.» (Traduction de l'auteur.)

vraiment compris. Mead était un bélavioriste social qui accordait énormément d'importance à l'observation des actions, lesquelles devaient être définies et interprétées afin de dégager leur sens.

Pour résumer, disons que l'interactionnisme symbolique cible le processus de l'interaction plutôt que la personnalité ou la structure sociale et met l'accent sur la participation active de l'humain dans le monde présent. Ce dernier serait influencé par des perspectives dynamiques d'un passé interprété plutôt que par des faits statiques et déterminants d'un passé réel. Chaque personne serait porteuse de plusieurs perspectives et chacune de ces perspectives serait rattachée aux interactions avec un groupe de référence ou avec la société d'appartenance. Ce groupe ou cette société est composé d'humains en interaction, communiquant entre eux et développant du même coup une perspective commune.

Il est important de préciser que Mead admet l'existence d'une réalité physique et objective indépendante de notre définition et que notre réalité sociale répond en partie à cette réalité qui existerait quelque part. Cependant, la réalité sociale est la réalité d'une situation telle que perçue à partir d'une perspective personnelle qui, elle, se construit à partir des interactions de la personne avec le groupe de référence et avec la société d'appartenance.

De plus, les objets, qui existent sous une forme physique particulière, sont pointés, isolés, catalogués, nommés et interprétés par l'humain, ce qui leur confère un sens social. Ainsi, les objets naturels, les objets faits par l'humain, les autres personnes, les idées, les perspectives, tout, même soi-même, sont autant d'objets sociaux pour l'acteur humain.

Partant de cette perspective, les symboles peuvent être utilisés pour représenter des objets sociaux. Pour Blumer (1969), les symboles sont utilisés par les acteurs sociaux comme représentations pour communiquer. Aussi, il faut comprendre que le symbole peut être arbitrairement associé avec ce qu'il représente. Cependant, le symbole existe seulement lorsque son sens est compris par celui qui le produit. «Les pleurs d'un nourrisson ne sont pas au départ des symboles employés pour communiquer aux parents, même si les parents accordent de l'importance à ces pleurs, les interprètent et agissent en conséquence⁴» (Charon, 1989, p. 41). De plus, un acteur social utilise des symboles pour communiquer avec les autres et également pour communiquer avec lui-même, pour penser. En fait, lorsqu'il communique avec les autres, il parle aussi avec lui-même.

2.3 La nature du soi et d'autrui

Dans la théorie de l'interactionnisme symbolique, le soi n'a pas le même sens qu'a l'ego tel que décrit par Freud. Le soi ne signifie pas la personne réelle ou totale, mais est traité comme un objet d'origine social envers lequel la personne agit, un objet qui subit des changements, tout comme tout autre objet, par le biais de l'interaction. Non seulement l'acteur social interagit avec l'autrui mais il interagit avec lui-même, se définissant et se redéfinissant dans l'interaction. Ainsi, lorsque la chenille demande à Alice «...et vous, qui êtes-vous?», Alice répond «Je... je ne le sais pas très bien pour le moment, monsieur... du moins, je savais qui j'étais en me levant ce matin, mais je crois que j'ai dû changer plusieurs fois depuis» (Carroll, 1987, p. 31). Pouvons-nous demander à une personne qui elle est réellement? Dans le conte-texte de Carroll, et dans le contexte de l'interactionnisme

⁴ «A crying infant does not at first use symbols to communicate to parents, although the parents do see the act of crying as important, interpret it, and act». (Traduction de l'auteur.)

symbolique, la question n'a pas de sens et c'est pourquoi Alice répond ainsi. Elle possède une variété de perspectives à partir desquelles s'évaluer.

Passons sous silence certaines des étapes du développement du soi, comme l'étape présymbolique, l'étape du jeu libre et l'étape des jeux organisés, pour pointer plus particulièrement l'étape du groupe de référence que Shibutani (cité dans Charon, 1989) a identifié et qui semble particulièrement caractéristique de la société de masse. L'individu interagit avec différents groupes de référence qui favorisent le développement de perspectives différentes appropriées au fonctionnement à l'intérieur de chacun des groupes. La perspective d'un groupe se conceptualise sous la forme d'un «autrui» généralisé. Si l'interaction entre l'individu et le groupe se poursuit avec succès, cette perspective deviendra, du moins temporairement, celle qui dirigera le soi dans ce groupe. Alors, c'est à partir des expériences significatives avec son milieu que l'individu se définit et se redéfinit.

Qui sommes-nous réellement? Nous sommes ce que nous pensons être et ce que nous présentons aux autres en mots et en actions. C'est seulement lorsque l'acteur social se distancie par rapport à lui-même et prend la perspective de l'autre que le soi émerge (Blumer, 1969). Le fait de pouvoir prendre le rôle de l'autre nous permet de nous percevoir selon une autre perspective, laquelle peut être intégrée à celle que nous avions auparavant pour modifier l'image de soi.

La prise de rôle demande une bonne capacité d'abstraction et une bonne capacité de manipuler les symboles. Selon Charon, la prise de rôle est importante pour l'émergence du soi, pour l'échange avec soi, pour comprendre les autres et leurs perspectives, pour travailler dans toute situation sociale, pour l'amour, pour la coopération, pour la communication. Il est

important de pouvoir expérimenter de multiples échanges avec d'autres occupant différents rôles. La prise de rôle revêt un aspect émotionnel, car non seulement nous tentons de comprendre les autres, mais nous tentons également d'avoir le même «feeling» ou émotion. C'est ce que Denzin (cité dans Charon, 1989) appelle l'intersubjectivité émotionnelle. Les dimensions cognitives et émotionnelles de la prise de rôle rend cette dernière complexe et imprévisible.

2.4 L'action sociale et l'interaction

Pourquoi agissons-nous comme nous le faisons? L'action est un processus continu influencé par nos décisions prises en interaction avec soi et les autres. La réalité de l'action est décrite par les interactionnistes comme un «courant d'action». Comme les courants marins, l'action humaine doit être comprise comme changeante et évoluant sur différents niveaux. En somme, ces courants d'action interagissent entre eux. À la différence de l'eau, l'humain est actif dans le courant de ses actions. L'action s'organise selon les besoins de la personne dans le présent et autour de ses objectifs et des objets sociaux. Dans le courant de l'action, les décisions demeurent le libre choix de l'individu qui considère son passé et prévoit son futur.

Par l'interaction, nous créons des perspectives qui influencent notre perception de la réalité. Dans l'interaction, nous définissons les objets sociaux et les symboles qui nous permettent de partager une perspective. «L'interactionnisme symbolique voit les significations comme des produits sociaux, des créations qui sont formées dans et par les activités de définition des personnes qui interagissent ensemble⁵ » (Blumer, 1969, p. 151).

⁵ «Symbolic interactionism sees meaning as social products, as creations that are formed in and through the defining activities of people as they interact.» (Traduction de l'auteur.)

C'est à travers les interactions que la société se forme, change et se réoriente; c'est en l'absence d'une interaction continue qu'une société disparaît. La société dépend des interactions symboliques qu'a l'individu avec lui-même et les autres. «La société humaine pourrait être davantage envisagée comme un processus continu, un devenir plutôt qu'un être. La société peut être vue surtout comme une chaîne d'événements où les gens s'engagent dans un courant d'échanges gestuels⁶ » (Shibutani, cité dans Charon, p. 92-93). C'est ainsi que la société consiste en une interaction coopérative où la culture se développe dans le sens du consensus. Selon Ritzer (1988), la société a préséance sur l'individu et les processus mentaux (et culturels) émergent de la société. Pour Mead, la culture découle d'une négociation entre acteurs sociaux au sujet des définitions qui peuvent jeter la base pour des interactions futures.

D'après McLuhan (1968), la technologie électrique donne une forme et une structure nouvelle à l'interdépendance sociale. Nos interactions quotidiennes avec le trust mondial d'information (bientôt via «l'autoroute électronique») l'emporteront-elles sur nos interactions avec les personnes significatives de notre entourage? «Le circuit électrique a renversé le régime du temps et de l'espace et déverse sur nous de façon pressante et continue les problèmes de tous les autres hommes» disait McLuhan (p.16). Nous sommes maintenant en interaction à l'échelle globale — les anciennes frontières deviennent floues; il n'y a plus de «place pour chaque chose et chaque chose à sa place» dans cette mouvance universelle.

Pour McLuhan, les circuits électriques, par leur interaction, créent en nous une conception spatiale multidimensionnelle. Par exemple, la télévision nous projette des images

⁶ «Human society might best be regarded as an on-going process, a becoming rather than a being. Society might be viewed most fruitfully as a succession of events, a flow of gestual interchanges among people.» (Traduction de l'auteur.)

sous forme d'impulsions électriques qui nous enveloppent. Nous n'avons plus de temps pour la forme narrative. Nous «zappons», nous créons des moyens techniques pour interagir simultanément avec plusieurs écrans. Nous nous retrouvons simultanément devant Clinton, J.-R., Sinead O'Connor et B!b!. ou en direct au Koweït, au Parlement canadien, dans la rue à Montréal et sur l'Atlantique près de Terre-Neuve. Nous sommes l'écran. Notre monde en est un d'immédiateté où le temps et l'espace sont disparus. Nous vivons une méga-immersion simultanée dans le village global.

Après avoir plongé nos corps dans l'espace avec la mécanique, c'est maintenant «notre système nerveux central lui-même que nous avons lancé comme un filet sur l'ensemble du globe» (McLuhan, 1964, p. 19). L'être humain, ce complexe physique, psychique et social, tend vers un équilibre constamment renouvelé. Non seulement nous changeons, mais nous accélérons ce changement au rythme des nouvelles technologies.

Alain Bourdin pose la question : «McLuhan, est-il un prophète?» Il répond en disant : «Si son attitude est prophétique, il n'a rien d'un prophète : son but n'est pas d'annoncer l'avenir, mais de prêcher le présent» (1970, p. 137). Il reconnaît que McLuhan «nous oblige à nous interroger sur notre vie quotidienne, à reconnaître une réalité que nous voudrions occulter ou que nous acceptons avec peine.»

CHAPITRE III

L'ENVIRONNEMENT ET L'IN SITU DANS MA PRAXIS

3.1 Introduction

Dans cette section, je présenterai l'évolution de ma pratique artistique en décrivant les œuvres réalisées avant le début de mes études de maîtrise. La première œuvre présentée témoigne de mon passage de la photographie à la sculpture environnementale. Les œuvres subséquentes s'inscrivent progressivement et intuitivement dans une approche *in situ*.

3.2 La présentation des œuvres réalisées entre 1976 et 1988

De 1976 à 1988, j'ai présenté cinq expositions individuelles dans cinq lieux d'exposition différents dans la région du Saguenay—Lac Saint-Jean. Aucune de ces expositions n'a été présentée une seconde fois puisque chacune d'elles était en relation intime avec le lieu de présentation.

3.2.1 *Pierre*

Déjà l'approche conceptuelle et méthodique d'un milieu quotidien, sans histoire apparente, avait créé les prémisses conduisant à la pratique de l'art environnemental. Le lieu, un stationnement fait de pierres concassées, avait été photographié sur une période précise entre 17 h et 18 h 30. Dans chacune des photographies l'on retrouvaient un ou des objets étrangers au lieu, objets dans un état plus ou moins avancé d'intégration à la surface de pierres. Ces photographies, toutes prises horizontalement, à la même distance et reproduites au tirage à leur échelle réelle soit dans un rapport de 1 à 1, en utilisant un objet étalon, me permettaient de les identifier à des constats. Mais ces preuves photographiques témoignaient de quoi? À l'époque, je les considérais comme des fragments du passé, témoins d'un objet

en évolution dans un milieu en évolution. Chacun des objets photographiés évoquait la perte graduelle de son identité, en se confondant plus ou moins à la masse des pierres.

C'est alors que pierre est devenu *Pierre* (UQAC, 1976, voir les figures 1 et 2) et que la matière est entrée dans le milieu d'exposition, de façon réelle (deux tonnes de pierres concassées), mais également de façon virtuelle, avec la projection de huit diapositives de pierres sur tous les murs de la galerie. Ainsi, d'une pierre deux coups! puisque non seulement je créais un espace s'apparentant au milieu d'origine, mais je venais de créer mon premier espace global interactif où la présence et l'expérience du spectateur faisaient partie du potentiel de l'installation. Comme l'exprime Demers (1991, p. 35), «l'environnement, c'est une sculpture qui se déploie, qui s'agrandit pour devenir architecture. À l'intérieur de cette dernière, le spectateur-participant devient l'une de ses composantes. Il fait oeuvre, en devenant sculpture en action; en devenant sculpture vivante.» Ainsi, je découvrais le spectateur-participant. Le médium et le concept étaient liés dans l'action, le support prenait vie. Il n'y avait plus que des pierres. Sur le mur, au sol, partout dans l'espace. Il suffisait au spectateur de faire obstacle à la matière-lumière des projections et la magie opérait. Personne n'échappait à ce jeu. Tout le monde devenait pierre.

3.2.2 *Barrières*

Dans l'exposition *Barrières* (Espace Virtuel, 1980, voir les figures 3 et 4), le lieu de l'exposition était connu et le concept s'est amorcé à partir d'une analyse de l'espace sur une maquette. Je venais de lire le livre de Hall (1971) traitant des limites de l'être et, depuis quelques mois, je réalisais des séquences photographiques des différentes barrières que je trouvais au hasard. Je m'intéressais au parcours photographique linéaire horizontal ou

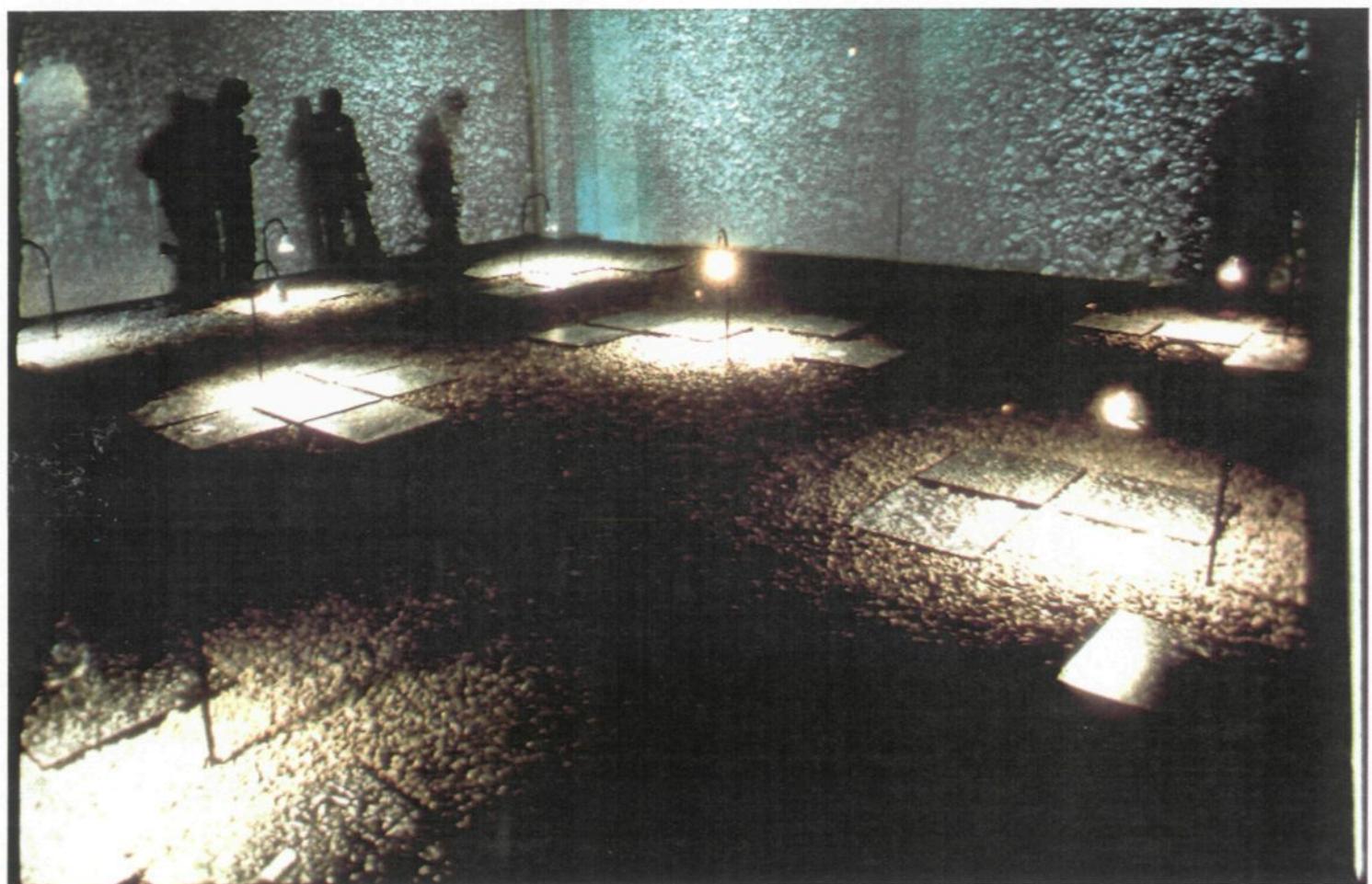


Figure 1. *Pierre*, 1976, vue d'ensemble de l'exposition



Figure 2. *Pierre*, 1976, détail de l'exposition

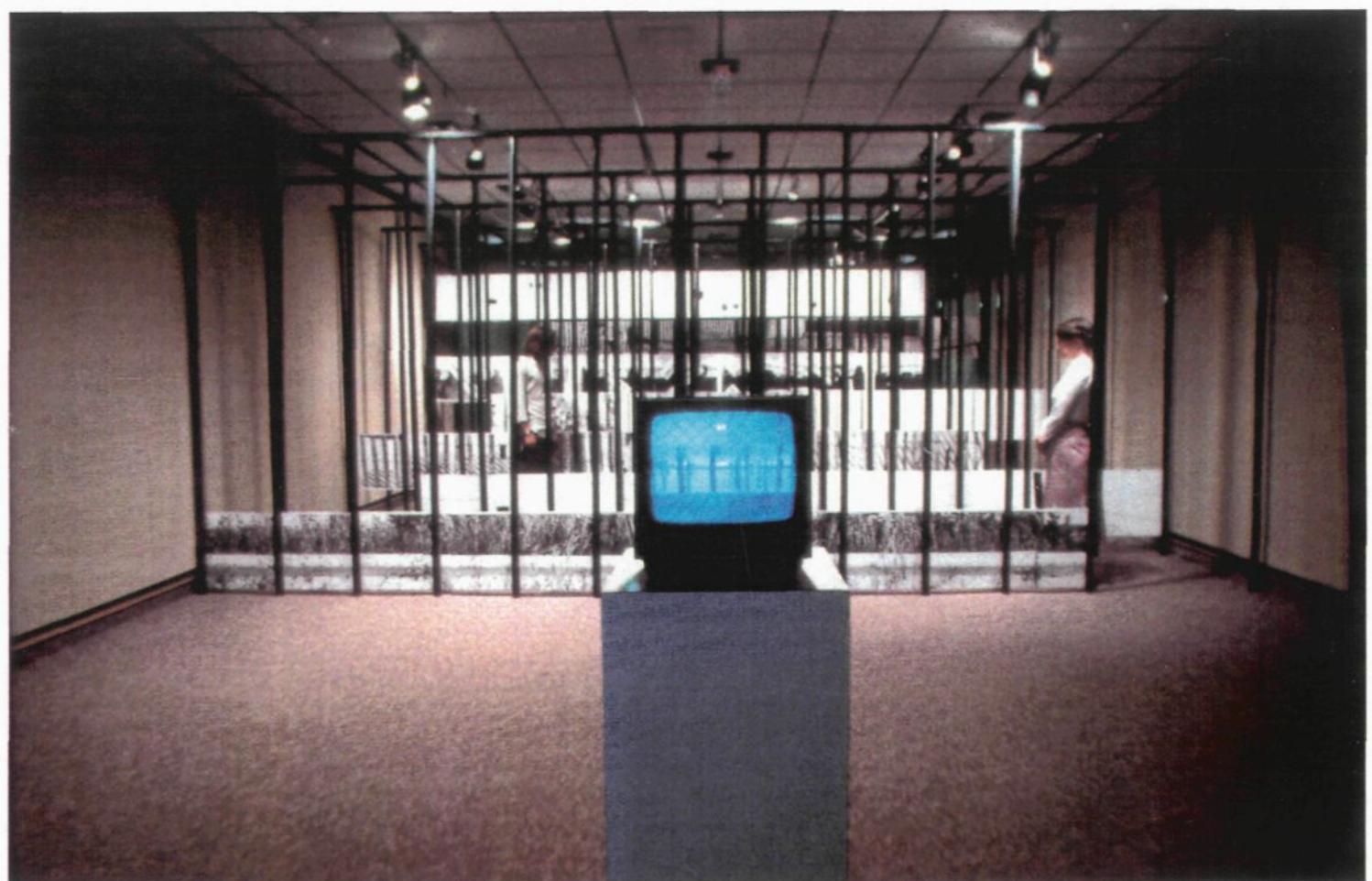


Figure 3. *Barrières*, 1980, vue d'ensemble de l'exposition

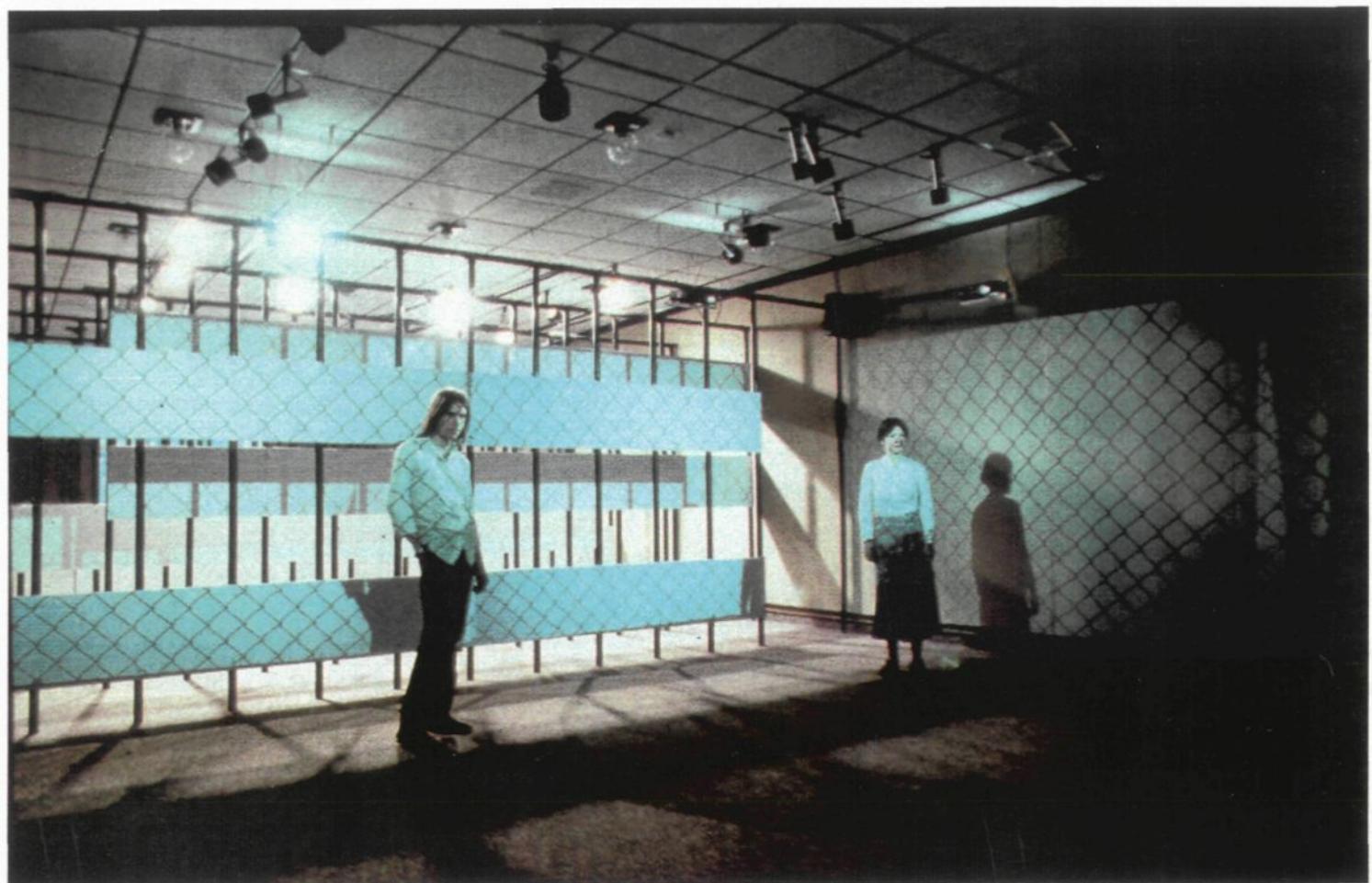


Figure 4. *Barrières*, 1980, détail de l'exposition

vertical. J'utilisais l'image photographique séquentielle comme un constat. Le fait d'utiliser un appareil 2 1/4 x 2 1/4 me permettait d'utiliser directement mes tirages par contact pour travailler mes maquettes.

Les dimensions de la salle d'exposition d'Espace Virtuel étant de 20 pi. x 60 pi., j'ai divisé l'espace en trois sections de 20 pi. x 20 pi. On pouvait faire un parallèle avec le format carré de mes photos. Dans la première section, il n'y avait qu'un moniteur vidéo faisant face aux spectateurs. Dans la partie centrale, une série de séquences linéaires horizontales faisaient obstacle à notre perception de la partie arrière de la salle. Le spectateur pouvait traverser cette zone en circulant de droite à gauche et de gauche à droite entre chacune des séquences. Les séquences étaient montées sur des panneaux d'aggloméré blanc fixés à différentes hauteurs sur des tubes en ABS noir. La partie centrale ressemblait à une cage et s'apparentait à un labyrinthe. Arrivé à l'arrière, le spectateur se retrouvait dans un espace clos où huit projections de diapositives fixes tapissaient les murs et son corps de grillage virtuel. Dans cet espace, une trame sonore était diffusée. Le son continue d'une longueur d'onde unique semblable à un biiiiiiiiiiii.... créait un certain inconfort pour le spectateur et ajoutait une barrière supplémentaire au lieu.

À l'entrée, l'image sur le moniteur questionnait les spectateurs. Ces bandes blanches et noires fixes, entre lesquelles apparaissaient occasionnellement des formes sombres (des pieds ou des jambes) qui circulaient de droite à gauche puis de gauche à droite, ne donnaient pas immédiatement réponse au questionnement. Contrairement aux photos de l'exposition, qui faisaient référence au passé, l'image vidéo était en direct comme référent du présent. Elle révélait dans un espace non référentiel, puisqu'inconnu à ce moment du spectateur, et sous un angle qui frôlait l'abstraction puisqu'on percevait seulement les pieds ou les jambes des

autres spectateurs qui circulaient dans la partie centrale. Ainsi, cette intervention développait un champ interactif entre le spectateur et l'espace de la galerie Espace Virtuel.

3.2.3 *Traverse, CN au CNE au CN au CNE...*

Le concept de base de cette exposition reposait sur une séquence photographique linéaire présentée au sol, sur des traverses en bois, en utilisant les principes du milieu d'origine. Cette séquence se composait de photos constat réalisées précédemment lors d'une intervention sur le site de la gare de triage du CN à Chicoutimi (voir l'annexe A). Le milieu des gares et des trains a été très présent dans ma famille puisque plusieurs membres de mon entourage, soit mon père, mon grand-père, des oncles et moi-même, nous avons travaillé à un moment ou l'autre pour la compagnie de chemin de fer CP. La maison familiale était située à quelques pas de la gare et toutes les métamorphoses de ce réseau de transport, avec comme conséquence l'abandon des installations et la modification du rôle des sites des installations, ne m'étaient pas inconnues. Il me paraissait évident que le site de Chicoutimi n'échapperait pas à cette règle. On peut le constater maintenant puisqu'il n'y a plus de rails à cet endroit.

Dans l'exposition *Traverse, CN au CNE au CN au CNE...*, (Centre national d'exposition de Jonquière, 1982, voir les figures 5 et 6), le travail avec maquette a entraîné une réflexion en rapport avec les contraintes de l'espace spécifique au lieu. Les angles tronqués de la salle d'exposition et la situation des portes d'entrée dans l'un des angles ont été déterminantes.



Figure 5. *Traverse, CN au CNE au CN au CNE...*, 1982, vue d'ensemble

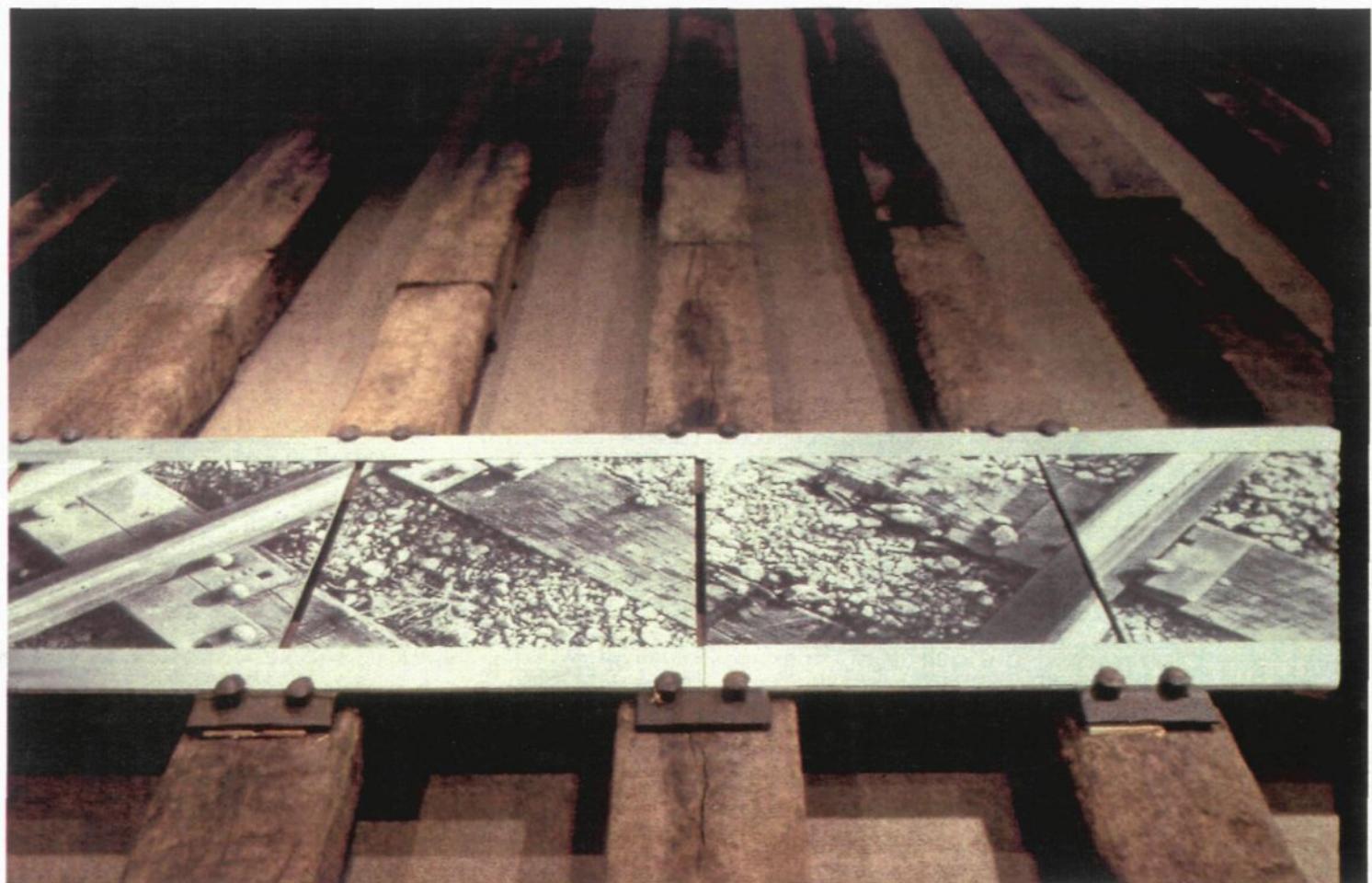


Figure 6. *Traverse, CN au CNE au CN au CNE...*, 1982, détail

Dans un premier temps, je voulais couvrir le sol de la salle d'exposition avec des traverses en bois et une ligne de photos tout en respectant l'espacement et le parallélisme inhérent au milieu d'origine. Cependant, il m'apparaissait important que la ligne photographique soit dirigée vers l'entrée et, par conséquence, vers le spectateur. Pour concilier ces deux idées, je ne voyais qu'un seul moyen, soit faire pivoter l'exposition pour amener l'axe de la séquence linéaire vers l'entrée. L'affiche illustre bien ce fait (voir l'annexe B). Cette approche amenait, en théorie, deux sections de l'exposition sur le site extérieur.

Pour mettre l'accent sur ces deux zones et pour souligner leur interaction et ainsi mieux faire comprendre le phénomène, j'ai décidé d'utiliser une transparence virtuelle pour souligner la rencontre des deux entités, le CN et le CNE. C'est alors que j'ai projeté dans ces deux zones des diapositives reproduisant l'espace extérieur sur toute la surface du mur, afin de retrouver tout le caractère naturel et saisonnier, soit la neige et les arbres propres au site du CNE. Par contraste, le site intérieur était plutôt sombre et son architecture en béton dominait.

La présence, à l'une des extrémités de la séquence de photos, d'une caméra vidéo reliée directement à un moniteur confirmait au spectateur sa participation au milieu. Le visionnement en direct du moniteur vidéo questionnait le spectateur tout en lui révélant une vision actuelle du champ interactif de l'espace galerie. Il se voyait arriver en bout de la ligne photographique, à la fin du parcours, où il découvrait les limites du lieu et ses limites. Contrairement aux projections de diapositives, qui nous projetaient virtuellement hors des lieux, vers l'extérieur de la galerie du CNE, le moniteur vidéo nous remettait en contact avec une forme du présent réel.

La trame sonore avait été enregistrée en stéréophonie, en utilisant deux micros placés tout près des rails, sur une voie utilisée pour le classement des wagons dans une cour de triage du CN. La dispositif de diffusion dans la galerie utilisait quatre haut-parleurs qui permettaient au son de circuler de gauche à droite et de droite à gauche dans un tracé semblable à un X. Le spectateur percevait facilement le jeu sonore traversant la salle, puisque la distance entre les micros pour la prise de son était la même que la distance entre les haut-parleurs. Les crissements métalliques étaient plus près d'une série de cris abstraits que de la reproduction du roulement d'un train sur les rails.

3.2.4 *Dérive, la traversée 10° plus à l'est*

En référence à mon expérience avec le flottage du bois et à partir de ma connaissance de la navigation sur le lac Saint-Jean j'ai réalisé l'environnement *Dérive, la traversée 10° plus à l'est* (Langage Plus, 1984, voir les figures 7 et 8). À l'époque, la salle d'exposition de Langage Plus était divisée par une immense poutre qui traversait la galerie depuis l'entrée jusqu'à l'arrière. En prenant un relèvement compas de cette poutre et en le comparant avec l'alignement utilisé par le remorqueur qui traverse le lac Saint-Jean pour transporter le bois à Alma, j'avais remarqué qu'il y avait une différence de 10° (voir l'annexe C).

Il m'apparaissait intéressant de créer une oeuvre qui soulignerait, dans une perspective interactionniste, les liens entre le milieu socio-économique d'Alma, alimenté principalement par une compagnie papetière, et l'existence d'une galerie d'art, Langage Plus. Pour souligner l'alignement de la poutre, j'ai placé au sol, sous la poutre, une séquence photographique linéaire. Cette séquence se composait de plusieurs photographies virées brunes représentant des billes de bois. Ces photos de 20 po. x 20 po. étaient non montées,



Figure 7. *Dérive, la traversée 10° plus à l'est*, 1984, vue d'ensemble



Figure 8. *Dérive, la traversée 10° plus à l'est*, 1984, détail

chacune enroulée autour d'un morceau d'épinette de 2 po. x 4 po. x 20 po. Placées les unes à la suite des autres, elles formaient comme une série de vagues successives. Le lien entre le lieu d'origine des photographies et le lieu d'exposition s'était estompé dans cette oeuvre, car les photographies qui formaient une ligne traversant la galerie ne prenaient plus leur origine d'une ligne réelle reconstituée à partir du lieu-sujet photographique.

Sur le sol de la galerie, du côté nord-est, dans un angle de 10° par rapport à la poutre, une centaine de billes de bois couvraient le sol jusqu'au mur. C'est sur ce mur qu'apparaissait une immense projection photographique de la ville d'Alma. Le mur cédait sa place à la ville, tout en respectant l'orientation géographique. Les diapositives nous montraient les maisons et, plus loin, l'usine de papier avec ses montagnes de bois.

L'ensemble de la galerie baignait dans un éclairage bleuté qui transformait les lignes formées par la disposition des tuiles du sol en longitude et latitude des cartes hydrographiques. Une rose des vents était tracée à même le sol pour permettre une meilleure orientation des lieux et donner une piste de lecture. La caméra vidéo et le moniteur étaient situés à l'extrémité de la ligne de photos, reprenant ainsi le dispositif de l'exposition *Traverse, CN au CNE...* Une trame sonore en continue émettait, par deux haut-parleurs situés aux extrémités de cette ligne, le cri des sirènes des bateaux qui se croisent.

3.2.5 *RESSources, aire de réflexion*

Le concept de l'environnement performance *RESSources, aire de réflexion* (Espace Virtuel, 1988, voir la figure 9) se voulait une expérience de travail où l'artiste puisait à même les ressources du milieu pour réaliser ses œuvres, au même titre que les ouvriers, et dans un



Figure 9. *RESsources, aire de réflexion*, 1988, vue d'ensemble

processus semblable à celui des industries qui produisent à partir des ressources d'une région. L'expérience a eu lieu dans un cadre horaire fixe comme à l'usine.

Dans cette exposition, le parcours photographique au sol a été remplacé par une longue bande métallique, balisée de chaque côté par six projecteurs à diapositives. Ces projecteurs s'intégraient dans des formes s'apparentant à des bouées lumineuses et dirigeaient le parcours des spectateurs dans la galerie. Un dispositif spécial faisait en sorte que chacun des projecteurs projetait une image photographique du ciel sur une partie du plafond, au-dessus de sa base, alors qu'il projetait également une forme bleu sur une feuille d'acier inox accrochée sur le mur opposé de la galerie. Il y avait six sections de ciel, trois de chaque côté de la bande métallique, et six feuilles d'acier inox, trois de chaque côté de la galerie.

L'exposition était construite en s'inspirant de la géomorphologie du Saguenay–Lac Saint-Jean. Comme les premiers arrivants dans la région, le spectateur s'avançait dans la galerie en empruntant la bande métallique large de 8 pi. et longue de 44 pi. Cette bande d'aluminium était brossée de gauche à droite et les lignes vaguées formées par le polissage donnaient à la matière une ressemblance à l'eau et du même coup évoquaient l'énergie par le jeu de la lumière sur la surface. À l'extrémité de la bande, un lac de sable de 4 pi. x 8 pi. était entouré de quatre feuilles métalliques brossées retenues à la verticale par des tiges d'armature en acier. Des photographies reproduites sur des films et des plexiglas bleus étaient incorporées à ces quatre éléments métalliques. Au sol, entre des tiges d'armature, j'ai déposé des pierres de granit noir.

La présence plus importante de matériaux industriels était renforcée par une trame sonore faite de bruits métalliques réalisés en agitant une feuille de métal pour produire un

bruit de tonnerre. À l'époque, je qualifiais cette trame d'annonciatrice d'un «orage sociétaire».

La partie performance de cette exposition consistait à produire des œuvres sur place, quotidiennement, en puisant dans les ressources que constituait l'environnement *RESsources, aire de réflexion*. Les six feuilles d'acier inox devenaient les canevas de mes interventions. Ce parallèle avec le milieu industriel visait à démontrer l'interaction de l'humain avec l'environnement dans le cadre de son travail.

3.3 L'analyse de ma praxis entre 1976 et 1988

Dans cette section, je ferai une analyse des principales caractéristiques des œuvres environnementales réalisées entre 1976 et 1988. À cette époque, j'identifiais ces œuvres par les termes «environnement photographique» puis «environnement multi-média». Les qualités de l'œuvre *in situ* étaient présentes sans que l'œuvre soit ainsi nommée.

3.3.1 La relation lieu-milieu

Le concept formel de ces expositions s'est développé à partir des lieux-sujets, qu'il s'agisse de site industriel, de milieu socio-économique ou de milieu socioculturel. Ces lieux ont souvent été le point de départ d'une théorisation plus universelle. Par exemple, le stationnement utilisé comme lieu-sujet dans l'exposition *Pierre* était en coexistence avec l'université; l'un dépendait en quelque sorte de la présence de l'autre. Cette exposition avait donc été présentée dans un local de l'université. À cette époque et selon la vision que j'entretenais, je ne pouvais présenter cette exposition ailleurs, les liens entre le stationnement

et l'université m'apparaissant trop forts. Les utilisateurs du stationnement étaient les spectateurs potentiels à l'exposition.

La forme carrée du local d'exposition rappelait le format du film et des photos utilisés. De plus, la présence d'agrégats dans le béton des colonnes et dans le terrazzo du plancher du local, ainsi que la couleur grise des colonnes et du plancher, étaient parmi les facteurs que j'avais considérés pour faire la conception de cette exposition. Finalement, le stationnement, comme l'université, se présentait comme témoin d'une forme d'évolution d'un milieu. L'évolution de l'un et de l'autre était liées même si leurs rôles respectifs étaient différents, celui de l'université étant de nature plus sociale et celui du stationnement étant de nature plus physique. Chaque milieu conservait sa part d'autonomie en fonction de sa nature.

Toutes mes expositions individuelles subséquentes ont eu comme problématique de mettre en évidence les relations intimes entre des milieux. À cet effet, le travail avec maquette à l'échelle me permet d'analyser la forme physique d'un lieu d'exposition et de mieux comprendre les principes organisationnels des espaces choisis. L'espace d'une galerie est mesuré dans les moindres détails et une documentation photographique complète le tout.

Le volume de l'espace galerie est considéré comme un volume sculptural, ainsi que pourrait l'être un bloc de marbre. Cet espace devient alors disponible pour un façonnage par la lumière ou tout autre matériau. Le choix définitif de l'intervention se fait après avoir vérifié en atelier les premières hypothèses de travail par des expérimentations sur maquette et avec les matériaux.

L'un des éléments de la galerie ou du site peut déclencher le processus de création pour une proposition *in situ*. C'est le cas de l'exposition *Traverse, le CN au CNE au CN au CNE...*, où la position de la porte dans un coin de la salle d'exposition m'a permis de développer une conception mettant en rapport un espace réel et un espace virtuel ayant comme axe le parcours linéaire du spectateur traversant la galerie. Dans l'exposition *Dérive, la traversée 10° plus à l'est*, j'ai établi un rapport entre l'alignement géographique d'une poutre de la salle et l'alignement utilisé par le remorqueur de bois sur le lac Saint-Jean.

3.3.2 L'absence, une présence

L'espace délimité par les murs d'une galerie a souvent été dépassé par l'utilisation du concept de transparence. C'est ainsi que dans l'exposition *Traverse, le CN au CNE au CN au CNE...*, certaines parties des murs recevaient des projections d'images photographiques représentant le milieu extérieur, ceci en fonction de leur orientation géographique. Cette absence illusoire de frontière visuelle me permettait de rappeler la présence d'un milieu externe à la galerie et ainsi de faire le lien entre le milieu culturel de la galerie et le milieu physique extérieur. Aussi, dans l'exposition *Dérive, la traversée 10° plus à l'est*, le spectateur dans la galerie (milieu socioculturel) pouvait voir la ville (milieu socio-économique) et l'usine de papier (milieu industriel) situées du côté nord de la salle d'exposition. Ainsi positionnées dans la galerie, selon l'orientation d'origine des milieux photographiés, des projections de diapositives créaient un lien interactif entre ces trois milieux. Lorsque les spectateurs circulaient dans ces environnements, leurs corps faisaient obstacle aux projections et les ombres révélaient la réalité des lieux. L'absence de lumière fait apparaître ainsi la présence de la matière.

3.3.3 Plus qu'un espace à voir et à parcourir

En plus de la participation kinesthésique et visuelle du spectateur, la perception de mes environnements activait d'autres sens. Le son uniforme des ventilateurs des projecteurs créaient un son constant s'apparentant aux mantras bouddhistes dans ma première exposition individuelle, *Pierre*, et dans *Barrière* une fréquence sonore unique et stridente était émise dans la partie arrière de l'environnement. Par la suite, des sons enregistrés sur les sites originels ont été utilisés. Dans *Traverse, le CN au CNE au CN au CNE...*, l'enregistrement stéréophonique permettait d'entendre les bruits métalliques faits par des wagons traversant une zone de cour de triage. Dans *RESSources, aire de réflexion*, la présence plus importante de matériaux industriels était renforcée par des bruits métalliques de «tonnerre» que je qualifiais à l'époque d'annonciateur d'un «orage sociétaire». Aussi, les odeurs issues de certains matériaux ont contribué parfois à une perception plus globale de l'oeuvre. *Traverse, le CN au CNE au CN au CNE...*, avec ses traverses de bois enduites de goudron, en est un bon exemple.

3.3.4 Le rôle des matériaux

Au début, les matériaux tiraient leur origine du lieu-sujet de mes photographies, comme les billes de bois utilisées dans *Dérive, la traversée 10° plus à l'est* qui, après leur convoyage sur le lac Saint-Jean et leur séjour au moulin à papier de la compagnie Price (milieu socio-économique d'Alma), avaient finalement «échoué» dans la galerie Langage Plus (milieu socioculturel).

Plus récemment, j'ai utilisé des matériaux d'origine industrielle, soit l'acier et l'aluminium en feuille, pour réaliser des œuvres. Le traitement de surface employé donnait une place prépondérante à la lumière et à l'énergie. Souvent, ces surfaces servaient d'écran à des projections et la participation du spectateur était suscitée par le mouvement virtuel de la lumière sur le métal, ce qui engageait l'interaction du spectateur avec l'œuvre. Ces aires devenaient pour moi, comme pour le spectateur, des surfaces et des moments de réflexion.

3.3.5 La lumière, une matière

Les premières hypothèses sur la théorie de la lumière sont d'origine arabe et grecque. Ce n'est qu'au Xe siècle que les travaux du mathématicien arabe Al Hazan ont prouvé et fait accepter le concept de la lumière en tant que rayon voyageant de l'objet vers l'œil. Plus tard, Newton a introduit la théorie corpusculaire, ce qui a ouvert un long débat en rapport avec la théorie ondulatoire. Plus tard au XIXe siècle, d'autres scientifiques ont établi la dualité de la lumière. Au début du XXe siècle, Planck a introduit sa théorie des quanta, base de la physique moderne, comme élément de questionnement. Cette théorie, qui regroupe l'ensemble des théories et des procédés de calcul issues de l'hypothèse des quanta d'énergie, a été d'abord appliquée par Einstein à la lumière et par Bohr et Sommerfeld à la physique de l'atome.

Pour sa part, Einstein a proposé, en 1919, la théorie de la relativité, qui allait ébranler les bases de la pensée philosophique en remettant en question la conception kantienne des cadres à priori de l'espace et du temps. Ainsi, la complexité du phénomène de la lumière a jeté les bases d'une remise en question de la réalité. Comment faire la lumière sur le sujet

sans jeter une ombre sur la science et ses conceptions du réel. Tous ces questionnements sur la lumière ont touché directement la compréhension de l'univers et, de ce fait, de l'humain.

Alors la lumière n'est-elle pas matière? Nous oublions facilement que nous, les humains, vivons dans la lumière. Comme pour les poissons dans l'eau, le quotidien de cette expérience a fini par estomper notre perception de cette réalité. Or, l'espace tridimensionnel occupé par la lumière est un espace potentiellement chargé de photons interactifs ne demandant qu'à être révélés par la présence d'autres matières. Cette approche, même si elle relève d'une conception scientifique de la lumière ($E=Mc^2$), n'en est pas moins, pour moi, une approche à caractère sculptural.

Dans *RESsources, aire de réflexion*, j'ai utilisé comme matériau des feuilles de métal et de plexiglas, et la relation établie avec l'image photographique projetée passait par la compréhension du phénomène de la lumière-matière. L'espace de la projection m'apparaissait comme étant composé d'une multitude de plans qui se développaient dans l'espace en parallèle à la source de lumière.

CHAPITRE IV

AIRES DE TRANSIT ET DE TRANS-SITE, APPORT DE LA THÉORIE

4.1 Introduction

Dans cette section, je présenterai l'évolution de ma pratique artistique en décrivant les œuvres réalisées au cours de mes études de maîtrise. Les deux premières œuvres, appelées «aires de transit», font état d'une recherche sur l'*in situ* en vue de son transit d'un lieu à un autre. L'œuvre qui fait l'objet de cette communication, dont le titre est *Aire de trans-site S76/S74*, intègre davantage les principes du cadre théorique de l'interactionnisme symbolique, déjà employé lors de la conceptualisation des deux premières œuvres.

4.2 La présentation des œuvres de la maîtrise, des aires de transit à l'*in situ* trans-site

En 1992, j'ai réalisé deux expositions, la première à la Galerie Horace à Sherbrooke et la deuxième à la Galerie d'art de Matane. Ce travail se voulait l'amorce d'une approche itinérante de l'*in situ*. La dernière phase de ma recherche de maîtrise, qui s'est réalisée en 1993 et 1994, m'a conduit à présenter une nouvelle œuvre, que je qualifie de «trans-site», à la Galerie Séquence à Chicoutimi.

4.2.1 *Le vide vague de la vie, Aire de transit*

L'œuvre présentée à la Galerie Horace était une œuvre environnementale *in situ* multimédia. J'ai séjourné quelque temps à Sherbrooke pour créer un document visuel de la galerie et du quartier environnant. Des images ont été prises au hasard en circulant autour du Carré d'habitation près de la galerie Horace. Je circulais lentement en observant les lieux et en tenant la caméra sans utiliser le viseur.

Une analyse des approches utilisées dans le domaine de la construction et un travail avec maquette m'ont permis de faire un relevé des matériaux et des techniques et d'adopter une nouvelle approche formelle de l'espace dans une perspective «constructiviste» et interactionniste. Le concept mis de l'avant pour cette exposition, *Le vide vague de la vie, Aire de transit* (Horace 1992, voir les figures 10, 11, 12 et 13), voulait que l'œuvre soit construite sur place.

Comme un ouvrier de la construction, j'ai amené mes outils dans la galerie et, après la livraison des matériaux, j'ai entrepris la construction de l'exposition comme on construit les coffrages pour couler le béton. Ainsi, les murs intérieurs de la galerie ont été recouverts de panneaux de contreplaqué de 1/2 po. x 2 pi. x 4 pi. et, à l'aide d'une truelle, j'ai recouvert ces panneaux de plâtre. Chacun des coffrages a ensuite été fermé par un panneau de plexiglas transparent de 1/8 po. x 2 pi. x 4 pi. Si les portes de la galerie sont demeurées accessibles, toutes les fenêtres ont été obstruées par les coffrages. La vitrine, située à l'avant de la galerie, a également été recouverte par des panneaux de contre-plaqué, mais par l'extérieur. Des feuilles de pellicule plastique et des grillages ont été déposés sur l'ensemble du plancher. Il ne manquait que le béton. L'affiche qui accompagnait l'exposition était graphiquement semblable à un permis de construction et m'autorisait à exposer dans la galerie (voir l'annexe D).

Des projecteurs étaient fixés sur des trépieds de transit¹, un instrument utilisé dans le domaine de la construction pour tirer les niveaux. Les diapositives projetées étaient extraites du document vidéo réalisé dans le quartier environnant. Les images qui étaient sélectionnées

¹ L'appellation «transit» est répandue dans le milieu de la construction pour désigner l'instrument qui sert en géodésie à lever des plans, lequel instrument se nomme en français : «théodolite».



Figure 10. *Le vide vague de la vie, Aire de transit*, 1992, vue d'ensemble

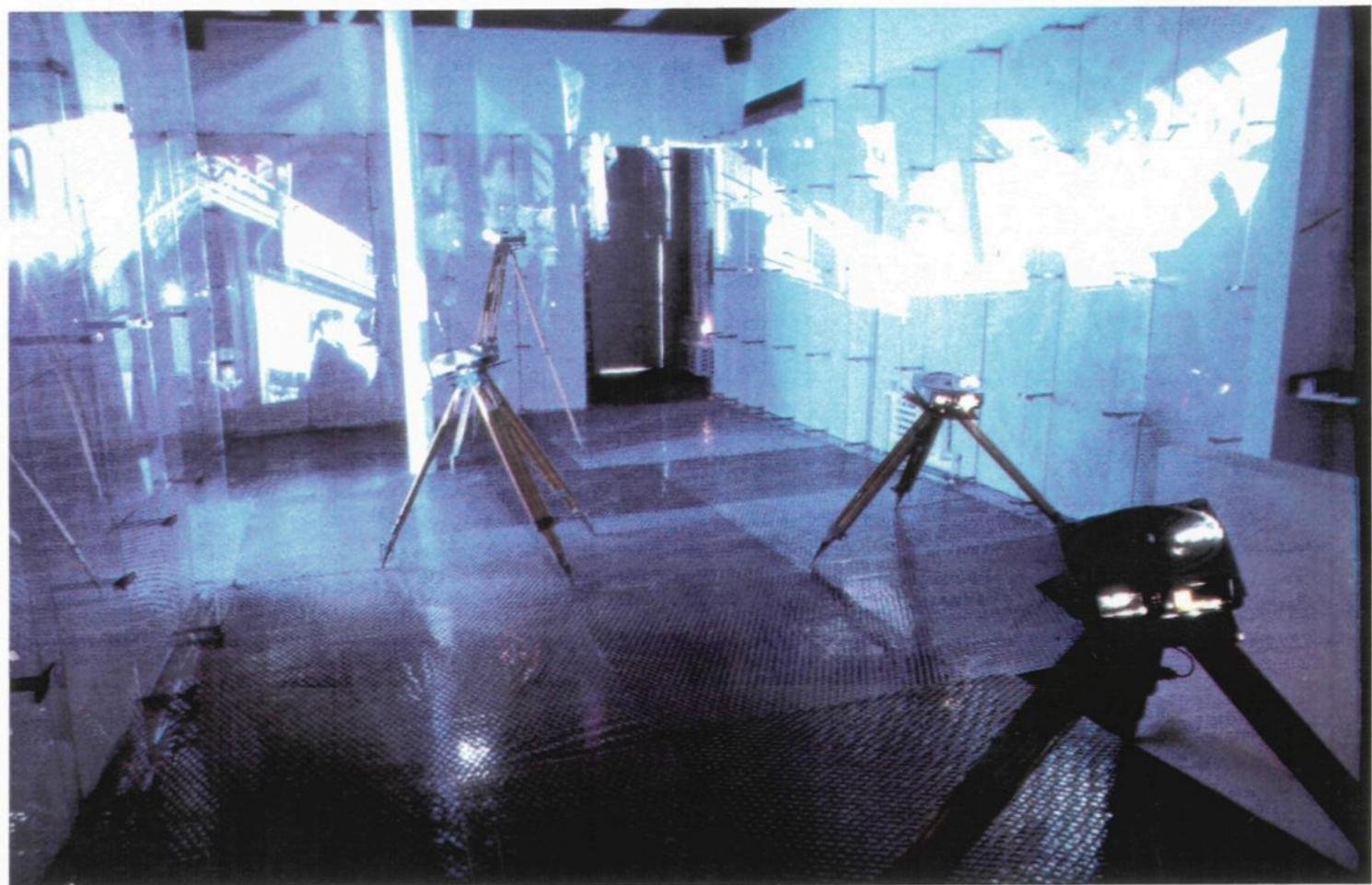


Figure 11. *Le vide vague de la vie, Aire de transit*, 1992, vue d'ensemble avec projections



Figure 12. *Le vide vague de la vie, Aire de transit, 1992*, détail des projections



Figure 13. *Le vide vague de la vie, Aire de transit*, 1992, vue de l'extérieur de la galerie

avaient été digitalisées en utilisant un logiciel de traitement d'image pour finalement être photographiées en diapositive. Les projections étaient orientées vers les coffrages et un jeu de réflexions multiples, dû à la présence des plexiglas, venait tapisser les surfaces de la galerie. Les aires de projection sur les plexiglas étaient cernées par des lignes rouges tirées sur place.

4.2.2 *Aire de transit HN2 / HN3*

Pour l'exposition suivante, *Aire de transit HN2 / HN3* (Galerie d'art de Matane, 1992, voir les figures 14 et 15), la conception de l'oeuvre a suivi le même processus. Premièrement, un séjour sur les lieux pour capter au hasard des images vidéo dans Matane et permettre la réalisation d'une maquette. L'environnement physique et socio-économique de la galerie, et la galerie même, ont été documentés et analysés. Les paramètres architecturaux tels l'espace, les ouvertures et la circulation, ainsi que les paramètres sociaux du lieu, tel le rôle de la galerie dans le milieu géo-socio-économique, ont constitué une base pour la conception de cet environnement. De plus, le stress environnemental que l'humain impose aux différents systèmes du milieu par les multiples transformations quotidiennes qu'il apporte, ainsi que le stress du milieu imposé à l'humain, ont été parmi mes préoccupations. Le principe de l'affiche-permis est également demeuré; j'étais donc autorisé à exposer dans la Galerie d'art de Matane (voir l'annexe E).

En cherchant des éléments formels propres au macrosite (Matane) et au microsite (la galerie) pour les intégrer à l'oeuvre, j'ai découvert le brouillard de Matane juste à la limite de la terre et du fleuve, derrière le centre commercial! C'est vis-à-vis de cet endroit que sont placées les bouées HN2 et HN3 marquant l'entrée du vieux port de Matane.

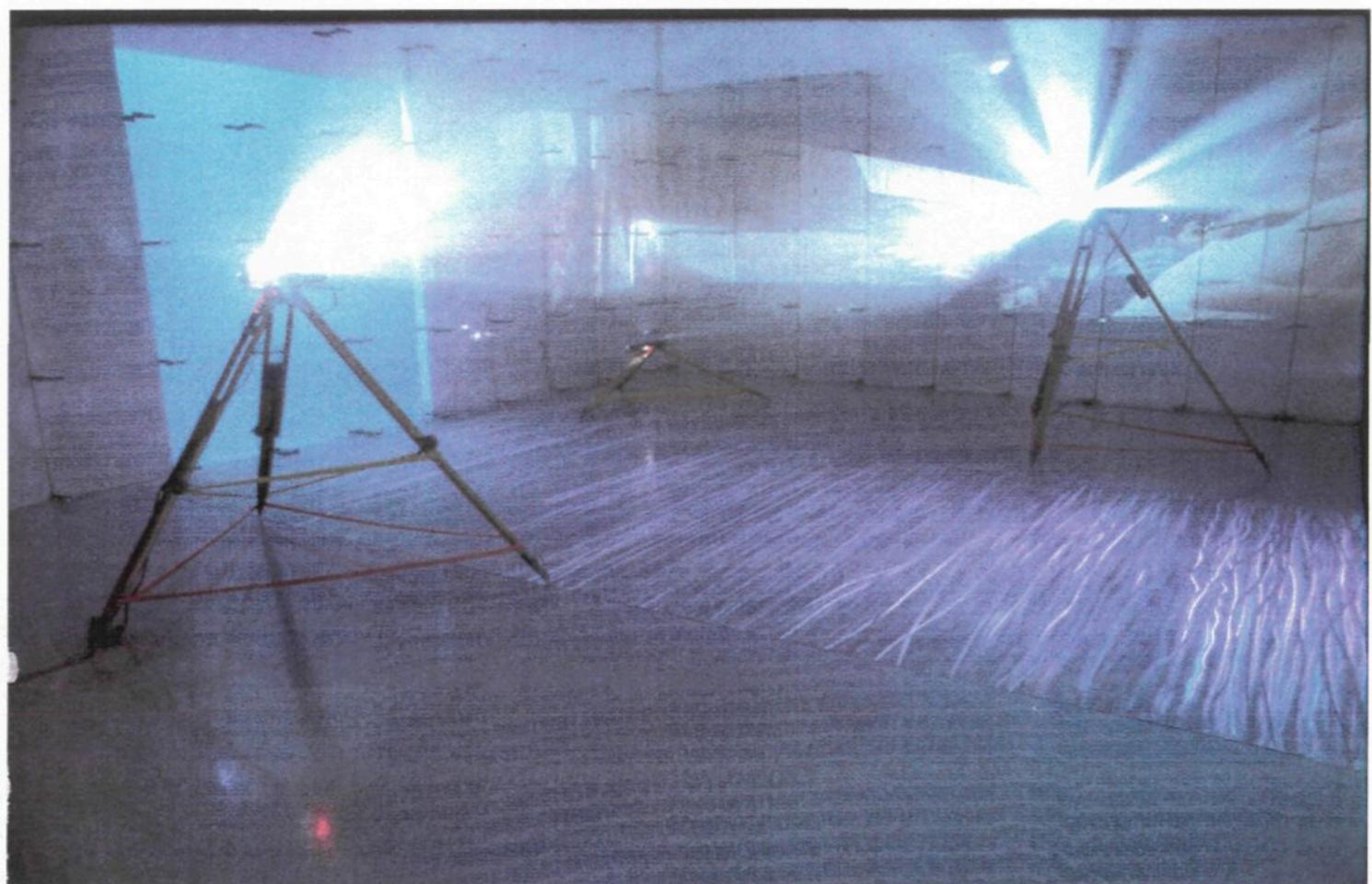


Figure 14. *Aire de transit HN2 / HN3*, 1992, vue d'ensemble

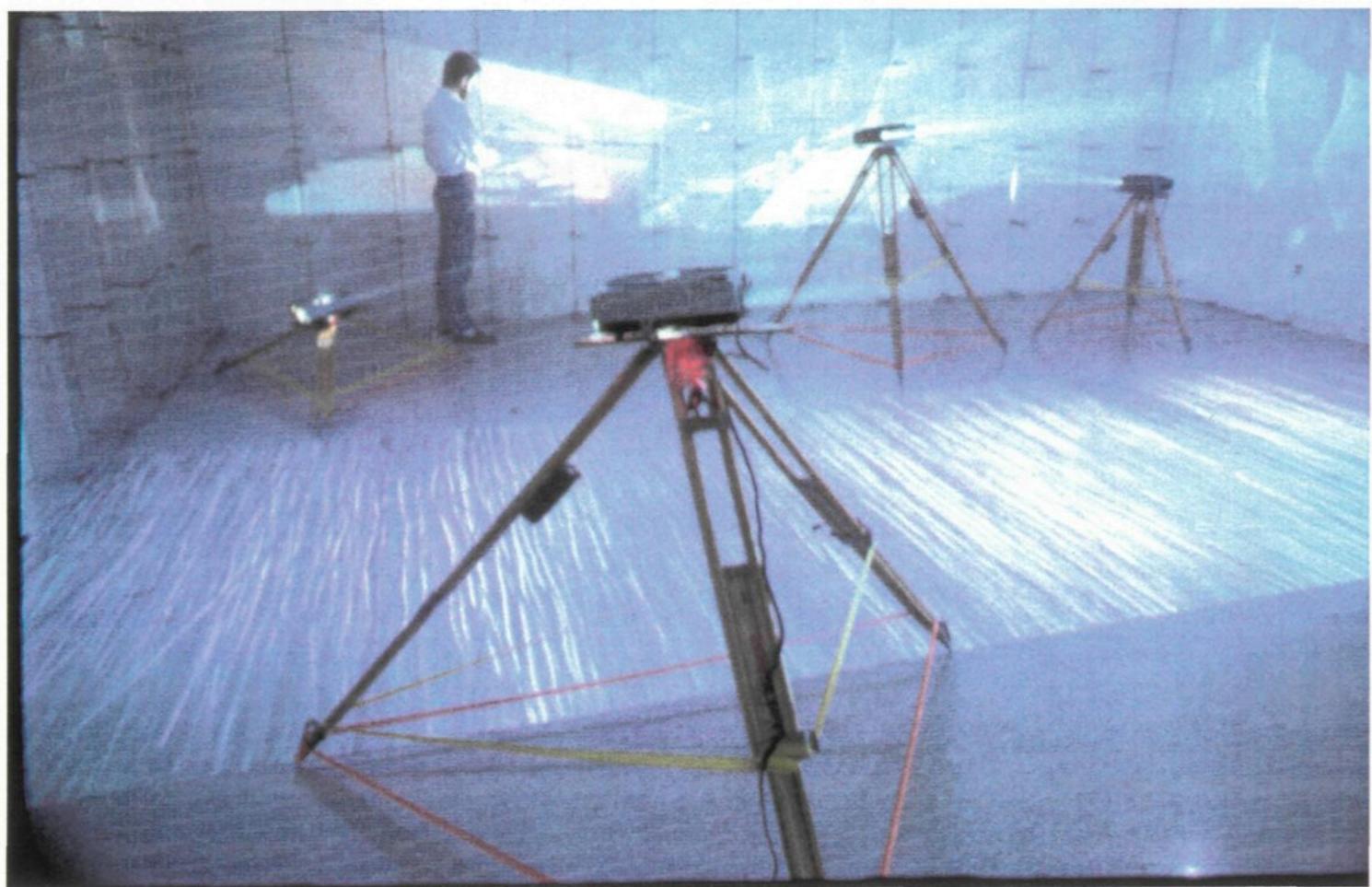


Figure 15. Aire de transit HN2 / HN3, 1992, vue d'ensemble

L'approche sculpturale de l'espace et le système formel propre au monde de la construction, soit les coffrages, ont encore été utilisés dans l'une des salles de la galerie. L'élément retenu pour développer une relation lieu-milieu particulière et créer un champ interactif avec le spectateur a été le brouillard. En effet, la deuxième salle de la galerie était remplie d'un brouillard artificiel fait à l'aide d'une machine à fumée utilisée habituellement dans les spectacles. L'ouverture entre les deux galeries était fermée par des coffrages en plexiglas transparent, ce qui permettait au spectateur de percevoir le brouillard et les deux projecteurs qui clignotaient à intervalle irrégulier à l'extrémité de la salle. Une bande d'acétate transparent recouvrait le sol dans la salle brouillard et cette ligne se transformait en une bande métallique brossée dans la salle coffrages. Dans cette salle, des projecteurs montés sur des trépieds de transit projetaient des images photographiques extraites du document vidéo. Dans cette salle également, une trame sonore émettait sporadiquement des cris d'alarme comme ceux des camions qui reculent sur les chantiers de construction alors qu'un cri de goéland affolé répondait dans la salle brouillard.

4.2.3 *Aire de trans-site S76 / S74*

Cette exposition à la galerie Séquence, troisième de la série, développe une approche de l'espace à partir du rôle et du site de cette galerie d'art. La galerie Séquence, de par sa situation géographique, domine le paysage chicoutimien. Elle est également la seule galerie du Saguenay—Lac Saint-Jean à se consacrer exclusivement à la diffusion des travaux photographiques.

Comme pour les deux premières expositions, le contact avec le lieu d'intervention et le travail à l'aide de maquette ont été à l'origine de la conception de l'œuvre. Le point de vue

sur le Saguenay du côté ouest est frappant quand on observe par les fenêtres de la galerie. Lors d'un passage à la galerie, en décembre 1992, le directeur avait installé une caméra vidéo qui transmettait sur moniteur, en direct, le paysage chicoutimien. Ainsi, de son bureau, il pouvait observer le paysage extérieur sans s'approcher des fenêtres. Cette mise en situation avait été créée pour vérifier la qualité visuelle de l'image reproduite par une nouvelle caméra et un nouveau moniteur dont la galerie venait de faire l'acquisition. Ce dispositif m'avait impressionné et lors de notre conversation nous avons discuté longuement de la qualité de l'image, qui apparaissait plus lumineuse sur le moniteur que lors de l'observation directe, pour aboutir à une échange sur le rapport au réel.

Comme j'entendais utiliser une approche semblable à celle des autres *Aire de transit*, je me questionnais à savoir où se ferait l'intervention vidéo. Plusieurs sites m'intéressaient, par exemple le parcours que j'effectue tous les jours en automobile pour me rendre à mon travail au cégep. Ce parcours m'amène à traverser la ville de Chicoutimi en empruntant la rue Jacques-Cartier. Cependant, mis à part les liens très personnels avec un parcours que j'utilise depuis plusieurs années et le fait que la galerie est située près du cégep, je n'étais guère enthousiasmé par le projet. Les ponts qui relient les deux rives du Saguenay, particulièrement le vieux pont en acier dont la structure formelle et le rôle historique dans le développement de l'activité humaine en ces lieux, m'attiraient davantage. De plus, le rôle important que la rivière Saguenay a joué dans le développement démographique de la région, rôle que la majorité des rivières ont exercé dans le développement humain des territoires, m'a toujours fasciné. La ville de Chicoutimi existe par la présence de la rivière Saguenay et la galerie Séquence existe par l'existence de la ville de Chicoutimi.

Que voit-on du point de vue ouest de la galerie Séquence par un temps d'hiver? La rive sud et la rive nord du Saguenay où ont été construits les premiers bâtiments de Chicoutimi et où s'exercent encore des activités humaines, particulièrement le commerce et le transport. Ce milieu se conçoit comme deux espaces urbains où s'élèvent les formes verticales des édifices. Ces deux zones sont séparées par la rivière en glace dont la surface planche est légèrement morcelée par le jeu des marées et teintée de gris à la suite de l'accumulation de la poussière issue des activités humaines telles la circulation automobile ou la production en usine. L'espace de glace est traversé par une structure d'acier imposante, le vieux pont Sainte-Anne, et par une structure linéaire de béton, le nouveau pont Dubuc.

En effectuant l'étude de la galerie, par la prise de photos et la réalisation de plans, j'ai pu identifier certaines caractéristiques architecturales particulières à ce lieu. Le mur de cloison central, qui traverse le lieu d'exposition, par son emplacement face à l'entrée de la galerie, impose une présence remarquable. De plus, les murs construits devant les fenêtres afin de bloquer la lumière et de faire obstacle au monde extérieur me sont apparus comme d'autres aspects de l'architecture particuliers à cet espace. Ces murs sont désignés par la suite dans ce texte comme «murs paravents» afin de les distinguer du mur de cloison central et des murs extérieurs de l'édifice. En discutant avec les autorités du centre d'exposition, j'ai appris que le mur de cloison central est un vestige de la précédente vocation de l'édifice, soit un ancien mur d'une classe d'école. Ce mur avait simplement été recouvert de feuilles de gypse et les vitres du haut de ce mur enlevées pour ne laisser que du vide. Cependant, les deux murs paravents qui bloquent les fenêtres ont été construits lors de l'aménagement de la galerie Séquence en 1988.

C'est en construisant la maquette reproduisant la galerie à l'échelle 1/20 que les liens formels et conceptuels entre le site de la galerie Séquence et la ville de Chicoutimi me sont apparus. Partant du postulat que Séquence, galerie de photographie, pourrait contenir le paysage chicoutimien si elle était une *camera obscura*, j'ai entrepris de développer un concept particulier pour cette nouvelle oeuvre *in situ*.

Selon l'hypothèse où l'on construirait une gigantesque *camera obscura* avec la galerie Séquence, que verrait-on si l'on perçait un trou au centre du mur ouest de la galerie, sinon la partie sud de la ville de Chicoutimi qui apparaîtrait renversée sur le mur est (voir la figure 16a)? Où serait le pont? Où se trouverait la zone urbaine de la rive nord, soit la rue Roussel? Ils seraient hors champ si l'on respectait la logique physique liée aux lois de l'optique d'une caméra. En positionnant dans la maquette le mur paravent ouest, il m'est apparu possible de concilier l'hypothèse de la galerie en tant que *camera obscura* pouvant reproduire dans ses murs le site extérieur et le principe physique voulant que le décentrement latéral du corps arrière de la chambre obscure d'une caméra de studio permette d'aller chercher une image normalement hors champs pour la reproduire à l'endroit choisi sur une pellicule (voir les figures 17 et 18). Ainsi, le mur paravent qui se trouve du côté ouest, mais décentré vers le nord dans l'espace galerie, pouvait servir de support théorique et pratique pour photographier un sujet situé hors du champ, c'est-à-dire situé plutôt du côté nord de la galerie. C'est alors que la galerie, devenu «analogon de chambre obscure» (Campeau, 1994), pouvait capter le paysage humain de la rive nord même si elle surplombe concrètement la rive sud (voir la figure 16b). Lorsque l'on réalise une véritable photographie à partir de l'orientation ouest de la galerie Séquence et en utilisant un appareil de studio selon le principe du décentrement, on se rend compte que la structure du pont prend plus de place dans la photo du paysage. Aussi



Figure 16a. *Aire de trans-site S76 / S74, 1994, vue sur Chicoutimi de Séquence*



Figure 16b. *Aire de trans-site S76 / S74, 1994, vue sur Chicoutimi avec décentrement*

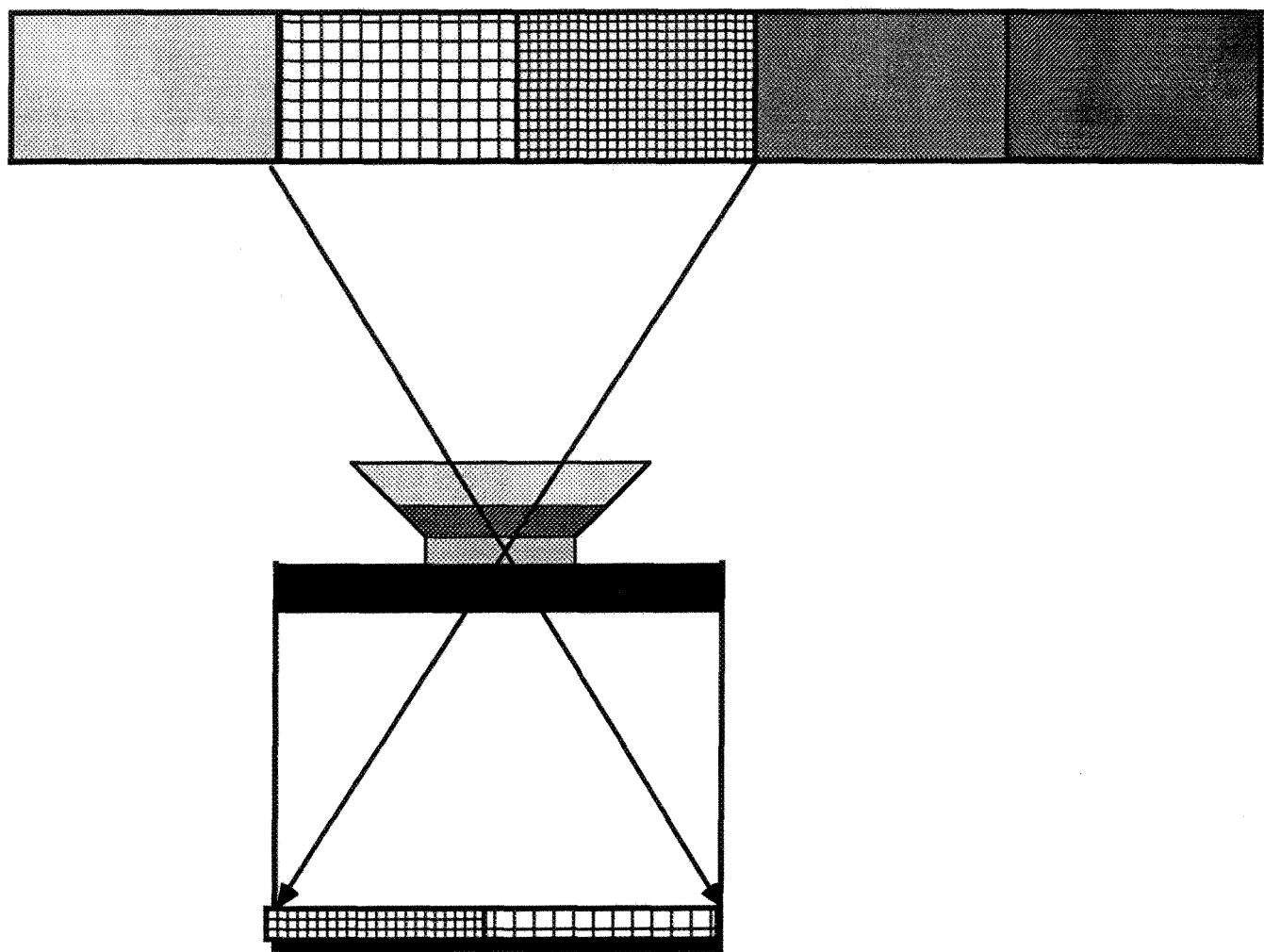


Figure 17. La caméra

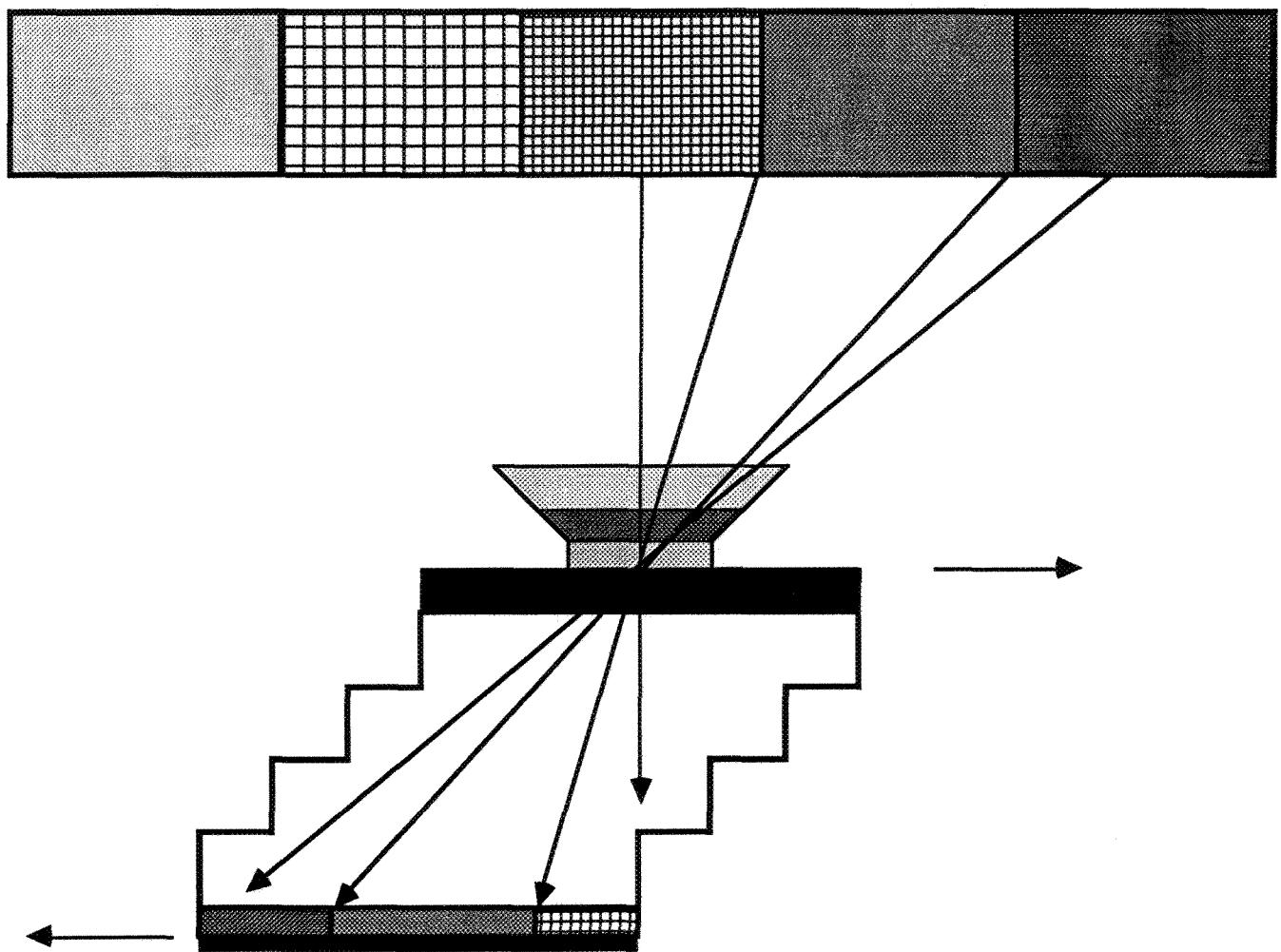


Figure 18. La caméra, décentrement latéral du corps avant et du corps arrière de l'appareil

la présence encadrant des édifices de chaque rive, par rapport à l'espace central occupé par le pont, devient plus évidente.

Si l'on regarde sur une carte maritime la zone territoriale occupé par le pont, l'on remarque le positionnement de bouées indiquant les endroits navigables sur le Saguenay. Sur la carte, la bouée S74 est positionné immédiatement en aval du pont (voir la figure 19). Ce pont, par son ancrage historique dans le développement du milieu, a toujours été un référent significatif. J'ai donc décidé de positionner une bouée fictive en amont du pont, la bouée S76, pour délimiter plus précisément cette zone qui, dans la photo, s'apparente à celle sur laquelle je focalise.

En disposant mes coffrages des côtés nord et sud de la galerie, j'ai voulu souligner le fait que l'activité humaine s'est construite sur les deux rives du Saguenay. J'ai ouvert le mur de cloison central pour rendre visible la structure de la charpente interne (voir la figure 20). Mis à part le lien physique que l'on peut établir entre la structure interne du mur et la structure du vieux pont, cette action met l'accent sur la présence historique de ce vestige de l'ancienne école. Par le vide créé dans ce mur, l'image du pont peut théoriquement traverser l'espace galerie pour apparaître sur le mur paravent est. Les coffrages en plexiglas de chaque côté du mur de cloison central rappellent, en théorie, la zone de profondeur de champ qui se reproduit dans la caméra. Enfin, cette structure apparente souligne indirectement le fait que je m'attarde plus à la structure sociétaire qu'à la représentation visuelle de cette société.

En ce qui concerne le mur paravent est, il est couvert dans sa partie sud, d'une section de pellicule plastique transparente dont les replis réfléchissent la lumière. Cette pellicule plastique est fixée au mur par de petites tiges de cuivre. Par leur disposition, ces tiges

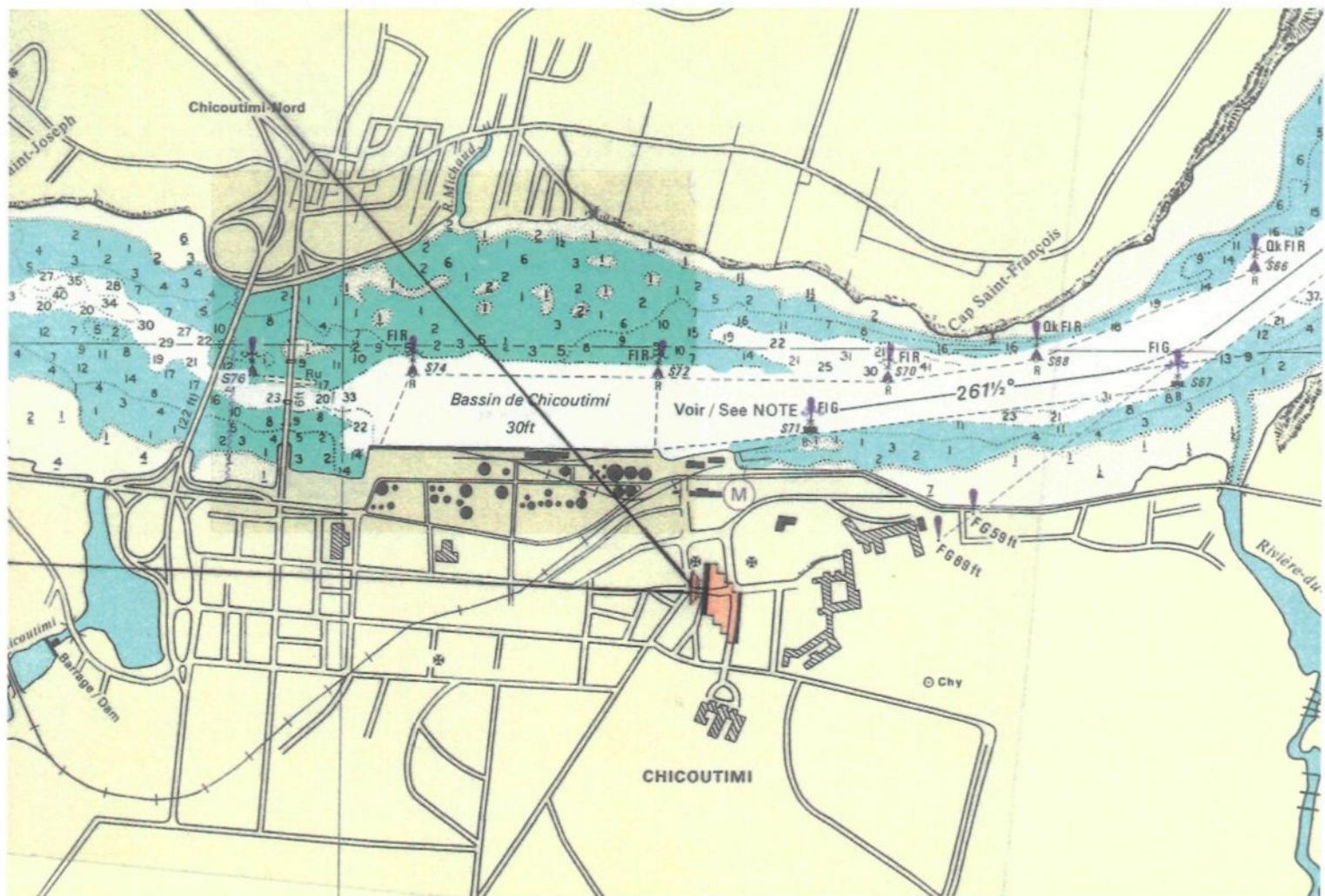


Figure 19. Carte maritime du Saguenay à la hauteur de Chicoutimi



Figure 20. *Aire de trans-site S76 / S74*, vue du mur de cloison central

reproduisent les formes géométriques du vieux pont et en schématisent cette structure renversée sur le mur. Le cuivre a été choisi parce qu'il représente le premier support de l'image photographique alors que la pellicule plastique en représente le support actuel.

Comme dans les *Aires de transit*, les projections permanentes sont utilisées et les diapositives ont été réalisées à partir d'un document vidéo tourné au hasard dans la principale artère commerciale de chaque rive du Saguenay, soit la rue Racine sur la rive sud et la rue Roussel sur la rive nord. Les images mettent l'accent sur les activités humaines dans ces lieux. Les projecteurs sont montés sur des trépieds de transit et projettent dans les coffrages ces représentations de l'activité humaine. La figure 21 permet de voir le travail de conceptualisation sur maquette.

Au sol, des panneaux en verre traversent l'espace galerie (voir la figure 22). Ils sont déposés directement sur les tuiles du parquet et sont recouverts de poussière. Cette poussière provient des activités humaines en galerie dont mes activités de production artistique. Bien que l'accumulation de poussière fait référence au temps, une trame sonore diffusée en continue fait entendre régulièrement, comme une horloge, des bruits de déclics dans la galerie.

4.3 L'analyse de ma praxis, l'intégration de la théorie à la pratique d'*in situ*

Le mot *théorie*, qui vient du grec *théoria*, veut dire *vision*. Une théorie serait donc une façon de voir, une perspective de la réalité. La théorie de l'interactionnisme symbolique me procure une vision de l'interaction sociale et me permet de mieux comprendre et expliquer ma démarche artistique actuelle.

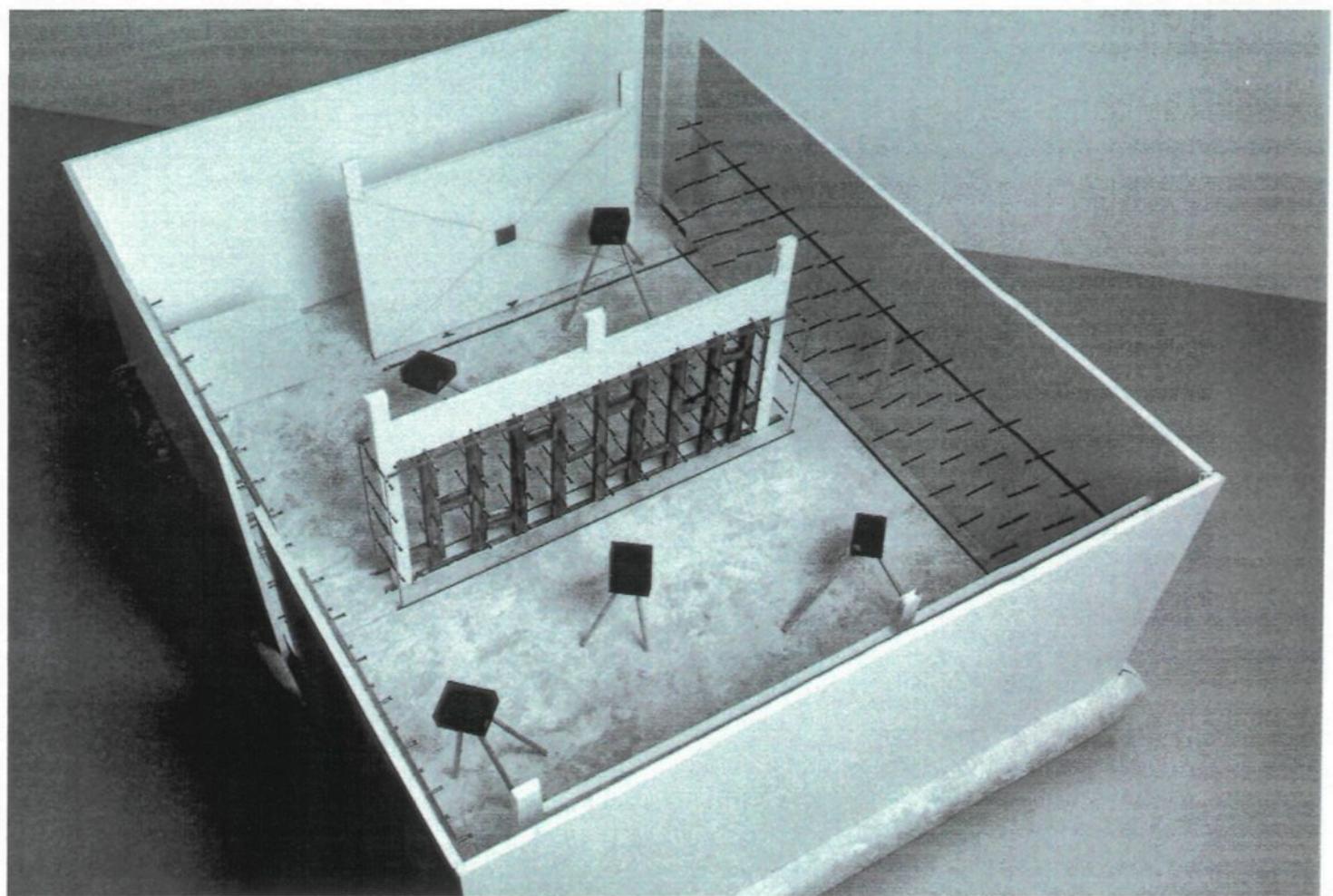


Figure 21. Photographie de la maquette de l'exposition *Aire de trans-site S76 / S74*

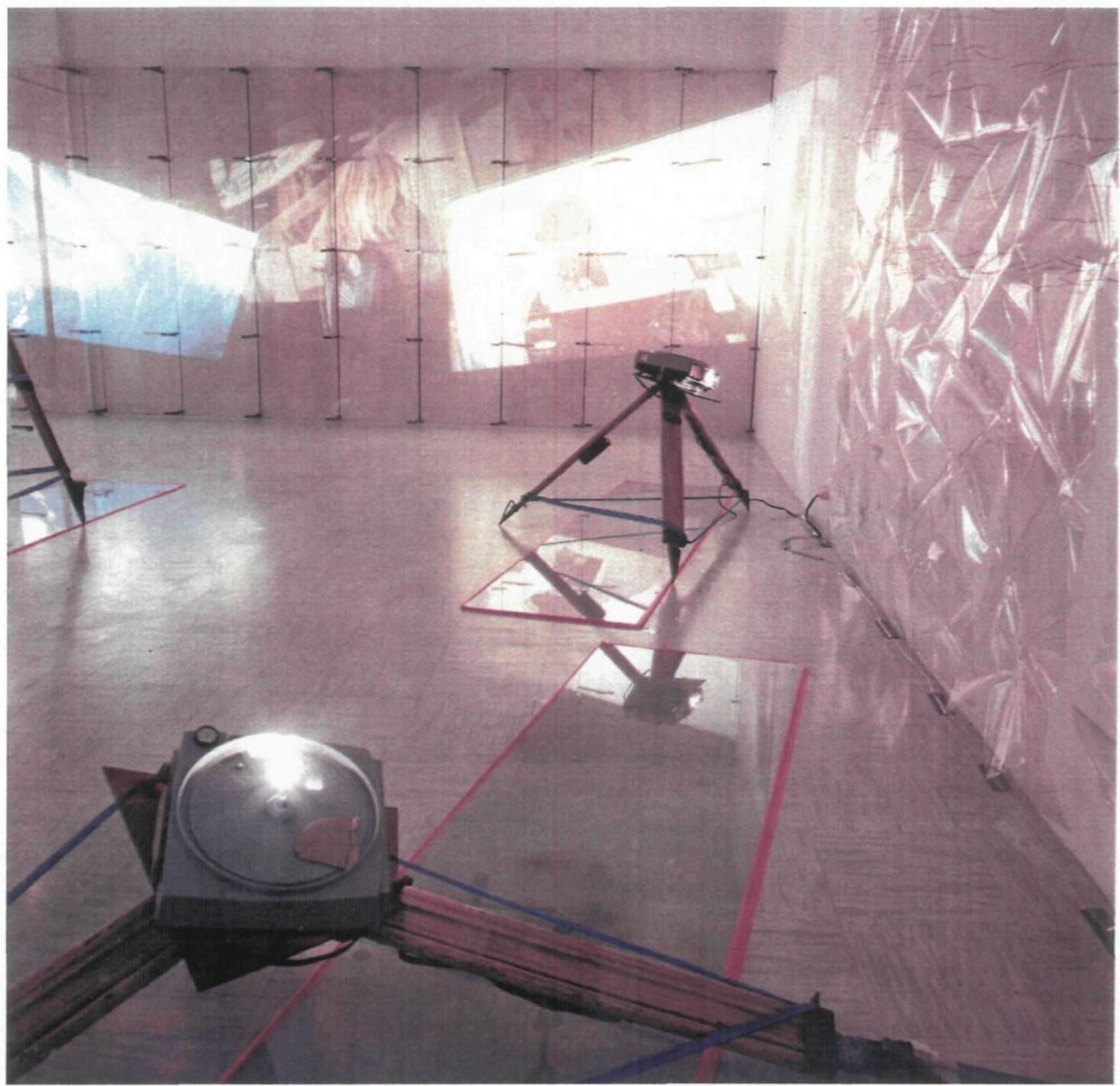


Figure 22. *Aire de trans-site S76 / S74*, 1994, vue d'ensemble avec projections

4.3.1 Le rôle de l'artiste et de l'autrui

L'artiste vit dans un monde multisensoriel et multidimensionnel en évolution constante, voire en mutation effervescente. L'artiste-acteur essaie de comprendre des phénomènes de ce monde qu'il ressent de façon tacite. Il interagit avec ces phénomènes (objets sociaux), avec les autres et avec lui-même en cherchant à rendre explicite le tacite. Dans un article récent du Harvard Business Review, Nonaka (1991) explique comment les Japonais, qui jadis ont enseigné aux occidentaux les règles de la réussite manufacturière, sont à même de nous proposer des modèles de création et de gestion du savoir. Il affirme ceci: «Afin de convertir le savoir tacite en savoir explicite, il faut découvrir comment exprimer l'inexprimable»² (1991, p. 99). L'artiste n'exprime-t-il pas l'inexprimable? De rendre explicite ce qui est tacite, n'est-ce pas son rôle? En effet, dans *Aire de transit HN2 HN3*, le brouillard a été utilisé comme référent au milieu naturel dans lequel s'insèrent la galerie et les acteurs sociaux.

L'autrui, l'acteur social qui prend contact avec l'œuvre *in situ*, a aussi un rôle à exercer. C'est celui de rendre tacite, d'intérioriser ce que l'artiste a explicité. Il cherche à prendre la perspective de l'artiste (la prise de rôle, selon Mead). Une fois cette perspective atteinte, sa propre perspective ne peut plus être exactement la même. Il y a interaction entre l'artiste et l'autrui via l'œuvre. «Pour Mead, le comportement de l'individu est déterminé par le processus de communication. Sa conscience de soi s'éveille grâce aux échanges avec autrui, grâce à la réciprocité, grâce aux phénomènes d'interaction» (Van Meter, 1992).

² «To convert tacit knowledge into explicit knowledge means finding a way to express the inexpressible.» (Traduction de l'auteur.)

4.3.2 La symbolique dans l'oeuvre

L'oeuvre *in situ* rend explicite ce qui est tacite. Selon Nonaka (1991), le savoir tacite revêt une importante dimension cognitive. Il consiste en des croyances, des modèles et des perspectives dont nous sommes imprégnés sans nous en rendre compte, d'où la difficulté de les articuler. D'un semblant de chaos, l'artiste articule ses interprétations en actions. La métaphore est souvent utilisée comme moyen par l'artiste pour communiquer et interagir avec l'autre. Une métaphore fait ainsi émerger deux espaces d'expérience en un espace artistique. À titre d'exemple, j'emploie la métaphore de la *camera obscura* dans la présente oeuvre.

Enfin, l'espace artistique, l'oeuvre *in situ*, est un symbole, un objet social interprété et interprétable. La compréhension d'une oeuvre *in situ* ne repose pas sur l'analyse, la codification et la classification de fragments, mais sur l'intériorisation de ce qui a été rendu explicite par l'artiste, par l'interaction dans un espace global. Le propos de l'oeuvre *in situ* est davantage celui de la relation interactive entre le lieu, l'être bio-psycho-social qu'est l'artiste et l'être bio-psycho-social qu'est l'acteur social (voir la figure 23). Dans chaque oeuvre *in situ*, les rapports entre le lieu, l'artiste et l'acteur social sont différents. C'est ainsi que mes trois dernières oeuvres peuvent être schématisées comme dans la figure 24. Par contre, cette représentation n'est valable qu'ici-maintenant et pour un acteur social ou un artiste spécifique puisque c'est l'humain qui établit ses conventions par rapport au réel. C'est ainsi que l'oeuvre *in situ* transcende le lieu, l'artiste et l'acteur social. C'est ainsi que l'oeuvre devient trans-site en passant d'un lieu à un autre, d'un moment à un autre, transportée par les conventions construites et reconstruites par les humains.

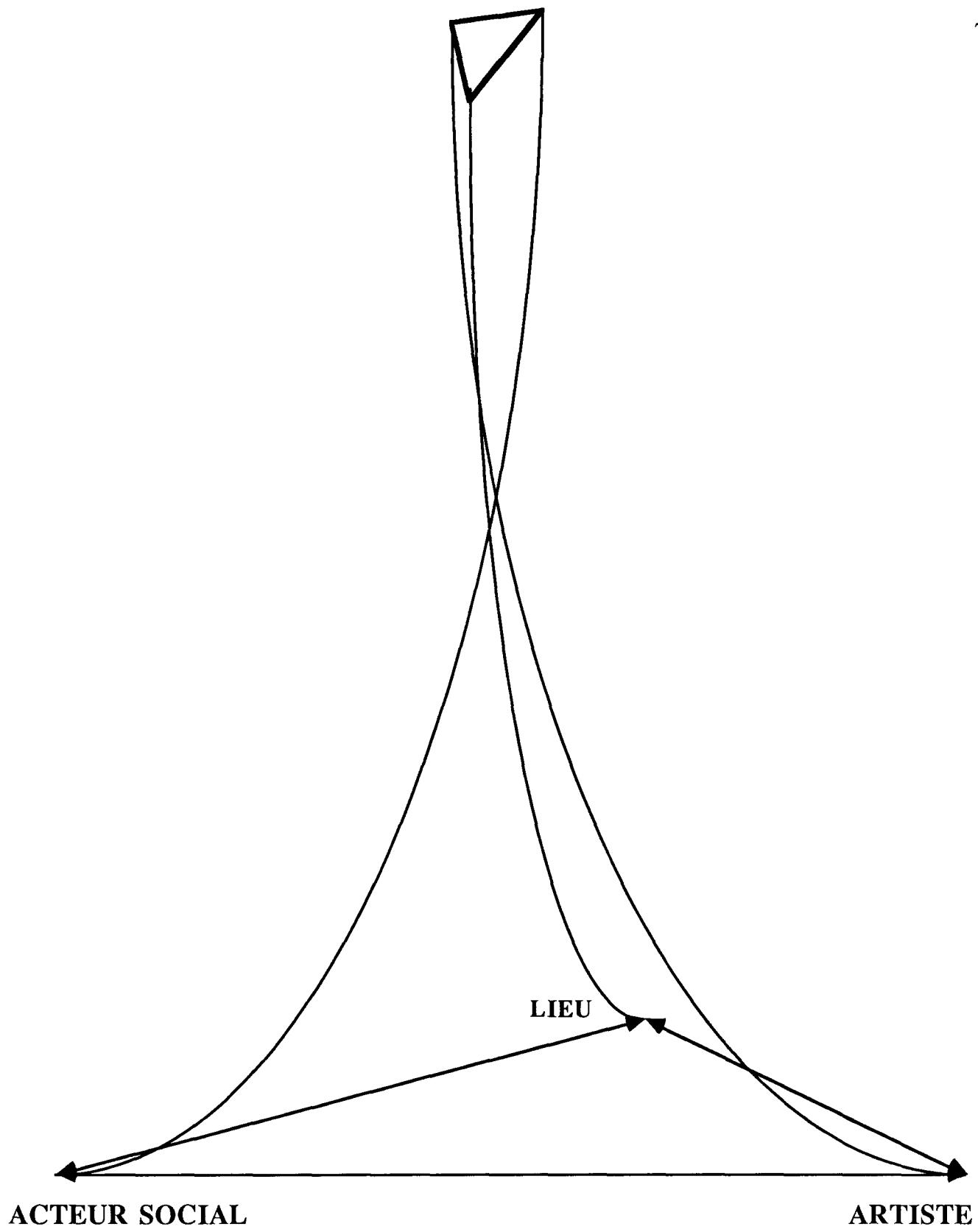
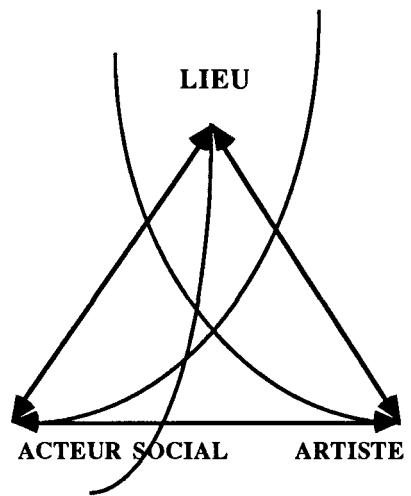
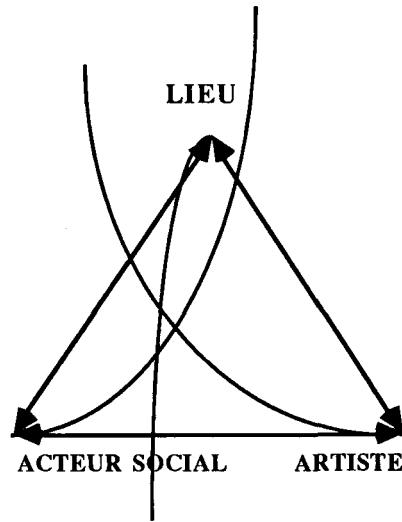


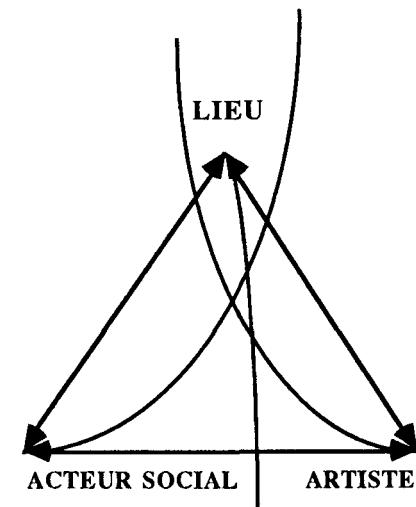
Figure 23. Oeuvre in situ selon une perspective interactionniste



Galerie Horace, Sherbrooke
Le vide vague de la vie, Aire de transit
 1992a



Galerie d'art de Matane
Aire de transit HN2 / HN3
 1992b



Galerie Séquence, Chicoutimi
Aire de trans-site S76 / S74
 1994

Figure 24. Aires d'interaction, Aires de transit (1992a, 1992b) et Aire de trans-site (1994)

CONCLUSION

Suite à mon passage de la photographie à l'oeuvre environnementale, une nouvelle problématique s'est développée. En effet, les liens unissant l'oeuvre et le lieu de travail et de présentation créaient des contraintes qui rendaient difficile la circulation de mes expositions. Beaucoup de temps et d'énergie étaient engagés dans chacune des réalisations. De plus, mon attention se portait plus vers le visible, par exemple l'architecture des lieux, les signes indiciels de chacun des milieux ou l'interaction entre chacun des sites d'intervention et les spectateurs. Par une forme d'intuition, je composais mon exposition en utilisant ces différents points d'ancrage et en utilisant mon expérience artistique de la photographie et de la sculpture pour créer à partir des expériences antérieurement une oeuvre spécifique, dans un lieu donné.

Au début de la maîtrise, j'ai amorcé une réflexion, à partir de mes œuvres précédentes, sur le rapport au lieu, sur le travail *in situ* et sur la théorie de l'interactionnisme symbolique qui me semblait pertinente comme support théorique. Les deux expositions *Aire de transit* témoignent de cette étape de ma recherche. Pour leur réalisation, j'ai décidé d'utiliser un matériau et une technique standard dans le domaine de la construction. J'ai aussi considéré davantage l'aspect matière de la lumière. Enfin, j'ai cerné l'apport de l'interactionnisme symbolique à la conceptualisation de l'œuvre *in situ*.

Cependant, ce n'est que dans la phase finale de la recherche, après la tenue des deux expositions *Aires de transit*, que j'ai saisi la véritable problématique de mon questionnement. laquelle dépassait la simple relation de l'œuvre au lieu. La perspective interactionniste fait voir le rapport entre les espaces de vie de l'artiste et de l'acteur social et l'espace lieu. L'œuvre prend son sens à partir de ce rapport. L'œuvre n'est pas conçue comme en transit

mais comme trans-site. L'œuvre *in situ* environnementale serait, selon ma perspective, une œuvre trans-site parce qu'elle transcende l'artiste, le lieu et l'acteur social (l'autrui).

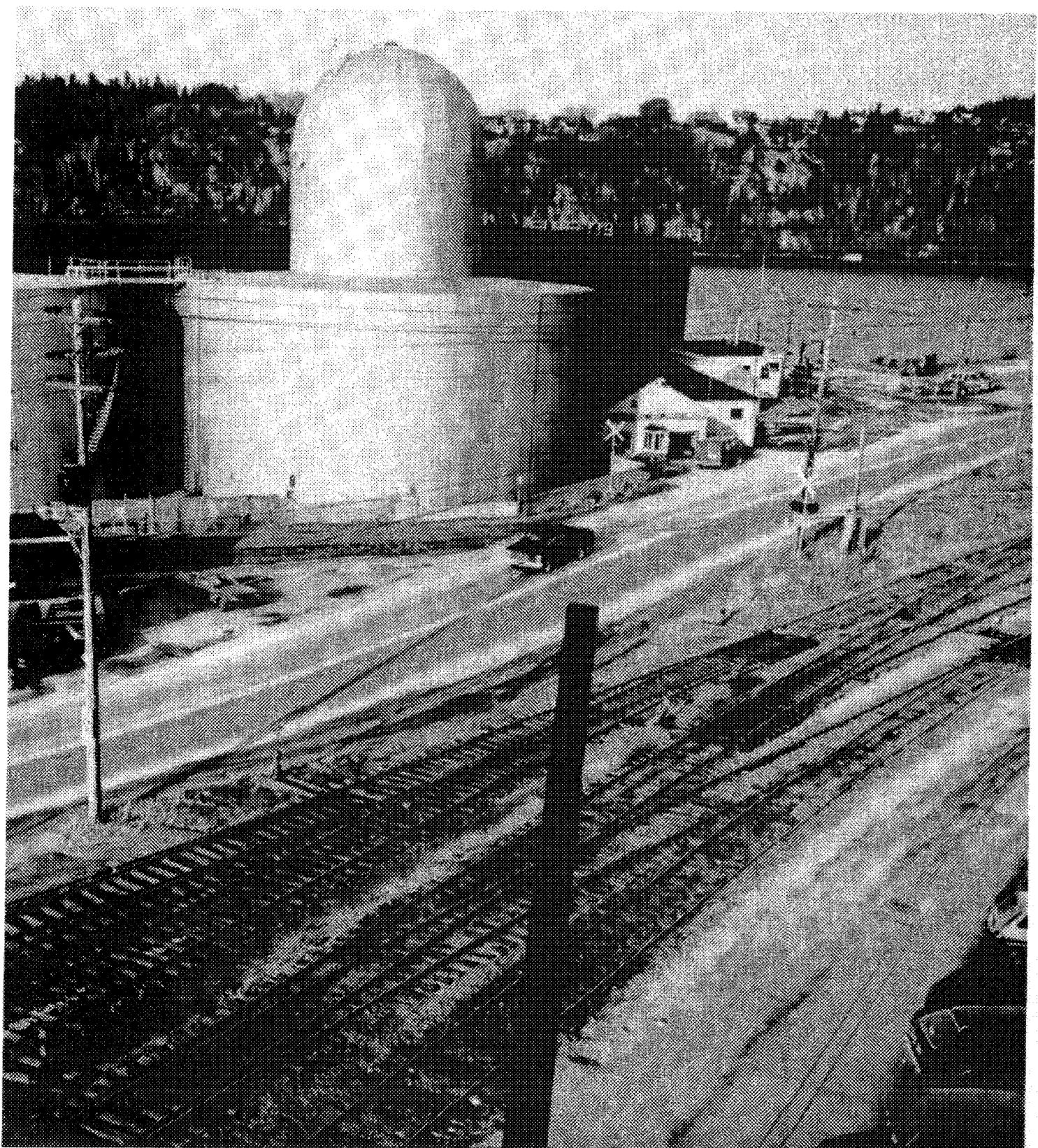
Du même coup, cette perspective impute à l'œuvre *in situ* environnementale une autonomie constamment en devenir. L'œuvre conserve son intégrité initiale et son caractère exclusif d'*in situ* environnementale de par sa forme et de par sa relation avec l'humain. Par ce rapport entre l'artiste, le lieu et l'acteur social, l'œuvre est constamment redéfinie. Si pour certains l'œuvre *in situ* ne peut exister que dans le lieu où elle est installée et cela pour un temps donné, pour ma part je crois que l'œuvre échappe au cadre physique du lieu et au temps, par son interaction avec l'humain. Elle transcende le lieu, le temps et l'humain.

BIBLIOGRAPHIE

- BLUMER, Herbert. *Symbolic interactionism: perspective and method*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, 208 p.
- BOUDREAU, Diane, *La récupération d'éléments formels constituant un lieu : analyse de trois démarches in situ dans le cadre d'une intervention pédagogique avec des adultes*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1990, 137 p.
- BOURDIN, Alain, *McLuhan: communication, technologie et société*, Paris, Éditions Universitaires, 1970, 142 p.
- CAMPEAU, Sylvain, *Lieux transitaires*, Chicoutimi, Séquence, 1994, 2 p.
- CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles suivi de : De l'autre côté du miroir*, (Alice in Wonderland and Through the looking glass) traduit de l'anglais par André Bay, Paris, E. Grund, 1987, 223 p.
- CHARON, Joel M., *Symbolic interactionism, an introduction, an interpretation, an integration*, 3e édition, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1989, 205 p.
- COURCHESNE, Luc, «Le jour se lève, la lumière paraît, ouvrons l'oeil», *Lumières, perception - projection, les cent jours d'art contemporain*, Montréal, CIAC, 1986, p. 35-48.
- DEMERS, Maurice, «L'environnement interactif», *Espace*, automne 17, 1991, p. 35-37.
- DURAND, Guy, «Passe», *Passage*, numéro spécial de *Protée*, 1989, p. 25.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, (Opera aperta) traduit de l'italien par Chantal Roux de Bezieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, 315 p.
- HALL, Edward T., *La dimension cachée*, (The hidden dimension) traduit de l'américain par Amélie Petita, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 254 p.
- LAMOUREUX, Johanne, *Histoire de sites*, Conférence prononcée à l'Université du Québec à Chicoutimi le 22 février 1994.
- LYOTARD, Jean-François, «Le travail et l'écrit chez Daniel Buren, une introduction à la philosophie des arts contemporains», *Cahiers du CRIC*, 2, 1982, p. 11-27.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, (Understanding media) traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, HMH, 1968, 390 p.
- NONAKA, Ikujiro, «The knowledge-creating company», *Harvard Business Review*, 69(6), November-December, 1991, p. 96-104.

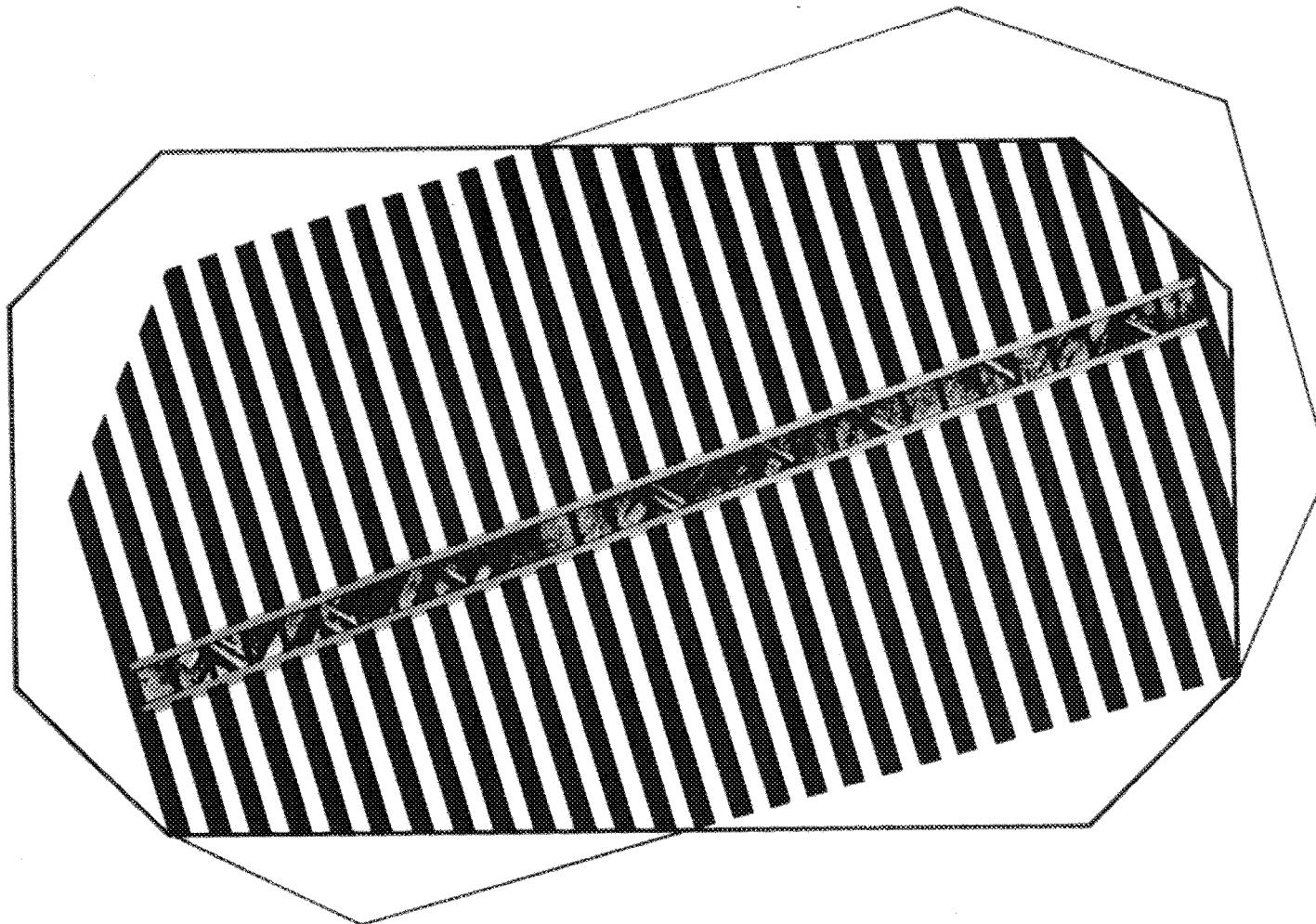
- POINSOT, Jean-Marc, «*In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine*», *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, sans pagination.
- POINSOT, Jean-Marc, «L'*in situ* et la circonstance de sa mise en vue», *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, printemps, 27, 1989, p. 67-74.
- POPPER, Frank, *Art, action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Édition Klincksieck, 1980, 369 p.
- RAGON, Michel, *L'art: pourquoi faire?*, 2e édition, Paris, Casterman, 1971, 143 p.
- RITZER, George, *Sociological theory*, 2e édition, New York, A. A. Knopf, 1988, 588 p.
- RODRIGUEZ, Véronique, «L'*in situ* et les lieux communs de Michel Goulet», *Espace*, automne, 17, 1991, p. 12-14.
- TREMBLAY, Denys, *La sculpture environnementale, point de vue historique, articulation conceptuelle et illustration*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII-Vincennes, 1987, 303 p.
- VAN METER, Karl M.(éd.), *La sociologie*, Paris, Larousse, 1992, 831 p.

LE SITE DE LA GARE DE TRIAGE DU CN À CHICOUTIMI



AFFICHE DE L'EXPOSITION *TRAVERSE* CNAU CNE AU CNAU CNE...,

PLAN DE LA GALERIE



TRAVERSE

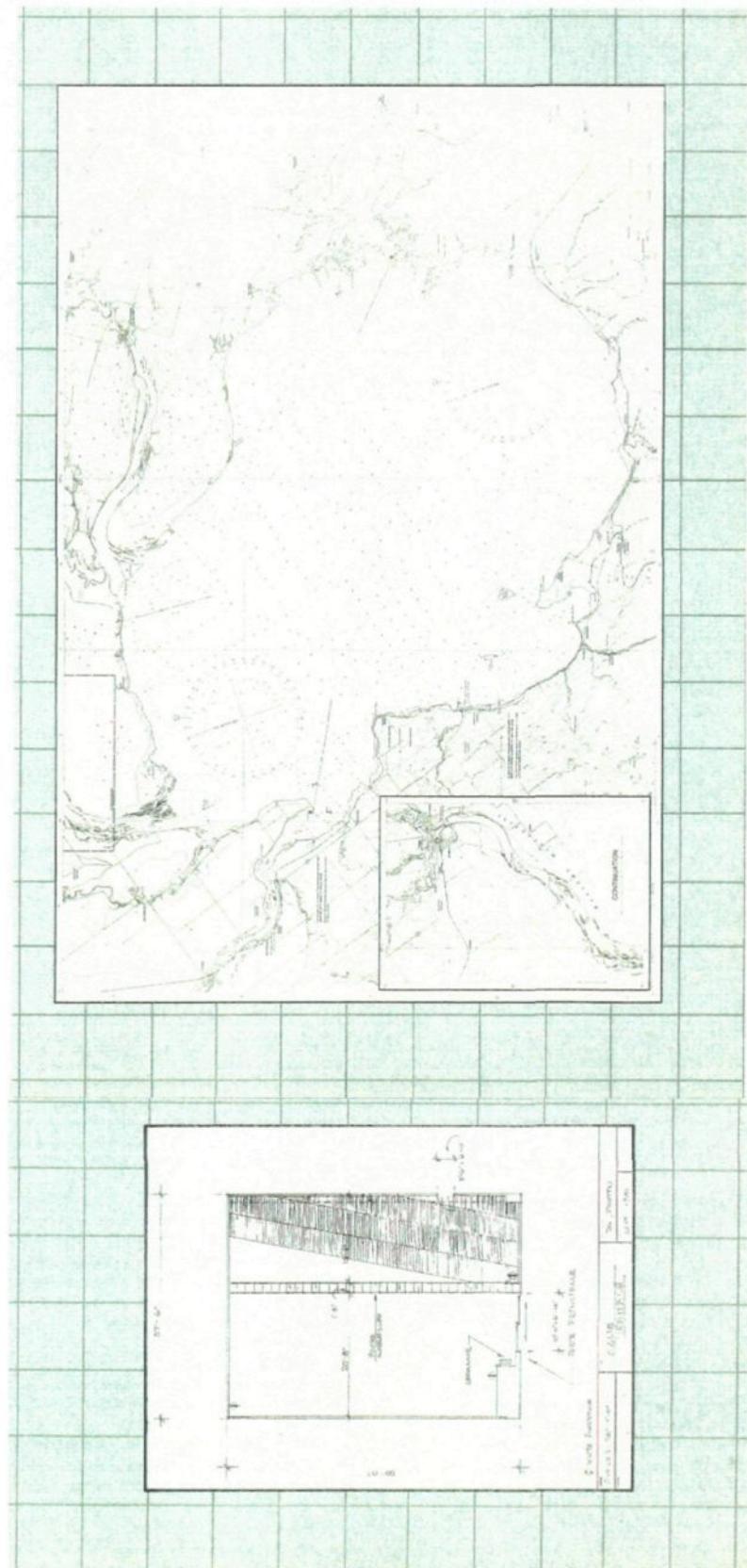
Du 17 janvier au 14 février 1982

Environnement multi-media de Daniel Dutil*
Centre national d'exposition sur le Mont-Jacob
à Jonquière.

* Daniel Dutil est professeur au département des Arts plastiques du Cégep de Chicoutimi

ANNEXE C

CARTE DU LAC SAINT-JEAN ET PLAN DE L'INSTALLATION
DANS LA GALERIE LANGAGE PLUS



LE VIDE VAGUE DE LA VIE
AIRE DE TRANSIT

Permis d'exposition

M. DANIEL DUTIL

a obtenu la permission de construire, de présenter,
de modifier, de transporter, une exposition dans la
galerie HORACE

rue 74 ALBERT (CENTRE VILLE)

conformément aux dispositions des Règlements de
zonage, à l'approche interactionniste et dans une
perspective du constructivisme standard.

Salle 1 Sherbrooke, 29 mai Au 21 Juin 1992

Heures d'ouverture de la galerie:

mercredi et jeudi: 12 h à 17 h

vendredi: 12 h à 20 h

samedi et dimanche: 13 h à 17 h

Vernissage le vendredi 29 mai 1992 à 20 h

N.B. Affichez dans un endroit visible.

PERMIS DE CONSTRUCTION / D'EXPOSITION
POUR LA GALERIE HORACE À SHERBROOKE

ANNEXE D



74 Albert (centre-ville) Sherbrooke, QC J1H 1M9 • 819/821-2326

ANNEXE E

PERMIS DE CONSTRUCTION / D'EXPOSITION
POUR LA GALERIE D'ART DE MATANE



PERMIS DE CONSTRUCTION NO _____

VILLE DE MATANE

M. _____

a obtenu la permission d'ériger ou de réparer un bâtiment ou

sur le lot no _____

portant le NUMÉRO CIVIQUE _____

conformément aux règlements en vigueur concernant la
construction ou réparation des bâtiments.

DATE _____ 19 _____ Inspecteur de bâtiments

N.B. Veuillez placer ce placard dans un endroit bien en vue de la rue.

PERMIS D'EXPOSITION No 1

A I R E D E T R A N S I T H N 2 / H N 3

M. DANIEL DUTIL
a obtenu la permission de construire, de présenter une exposition
ENVIRONNEMENT MULTIMÉDIA IN SITU
dans LA GALERIE D'ART DE MATANE
portant le NUMERO CIVIQUE 616 ST- RÉDEMPTEUR
conformément aux dispositions en vigueur concernant le
constructivisme standard.

DATE 8 OCTOBRE AU 5 NOVEMBRE 1992

L'artiste sera présent au vernissage le jeudi 8 octobre 1992 à 17 h

Heures d'ouverture de la galerie:

du lundi au jeudi de 14 h à 17 h
du mardi au jeudi de 19 h à 21 h

Tél: (418) 562-1240 ext 2250

D. Dutil
Artiste

N.B. Veuillez placer ce placard dans un endroit bien en vue.

"La Galerie d'art de Matane et cette exposition sont subventionnées par le Ministère des Affaires culturelles."



SÉQUENCE

Permis de Construction
 Certificat d'exposition

A I R E D E T R A N S - S I T E S 76 / S 74

M. DANIEL DUTIL

a obtenu la permission et/ou l'autorisation pour PRÉSENTER
UNE ŒUVRE sur le site de SÉQUENCE situé
Rue 272 du Séminaire, Chicoutimi, le tout conformément
aux Règlements d'urbanisme et dans une perspective
interactionniste.

EXPOSITION ET/OU **ŒUVRE IN SITU N°1** débute(nt) le 31 MARS
 EXPOSITION ET/OU **ŒUVRE IN SITU TERMINÉ(NT) LE** 23 AVRIL

Le vernissage se tiendra en présence de l'artiste, jeudi le 31 mars 1994 à 17h00
Heures d'ouverture de Séquence:
du mercredi au vendredi de 10h00 à 16h30
samedi et dimanche de 13h30 à 16h30
Tél. (418) 543-2744

DIRECTEUR DE LA GALERIE

Veuillez placer ce permis ET/OU certificat bien en vue

Séquence est appuyé le Ministère de la Culture et des communications du Québec, le Conseil des Arts du Canada, ses donateurs et ses membres.

PERMIS DE CONSTRUCTION / D'EXPOSITION POUR LA GALERIE SÉQUENCE

ANNEXE F