

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

Mémoire accompagnant l'œuvre
présenté à
L'Université du Québec à Chicoutimi
comme exigence partielle
de la maîtrise en arts plastiques

PAR
JÉRÉMIE BELLEMARE

Installation et interprétation poétique situationnelle : poser un regard autre sur l'espace par
l'intervention artistique.

AVRIL 2016

© Droits réservés Jérémie Bellemare 2016

Ce travail de recherche a été réalisé
À l'Université du Québec à Chicoutimi
Dans le cadre du programme
de la Maîtrise en Arts

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

« On avait oublié que l'espace n'était qu'un croisement labile entre l'homme et l'univers. Or, la vision n'a de sens humain que si elle active l'univers et y jette son trouble. La divination visuelle équivaut à l'action, et voir signifie mettre en mouvement *la réalité encore invisible*. [...] On a trop souvent considéré l'art comme une tentative d'ordonner l'image donnée de l'univers ; pour nous, l'art représente surtout un moyen permettant de rendre visible le poétique, d'augmenter la masse des figures et le *désordre* du concret, et d'accroître, partant, le non-sens et l'explicable de l'existence. C'est justement en détruisant la continuité du devenir que nous acquérons une chance minime de liberté. Nous soulignons en un mot la valeur de ce qui n'est pas encore visible, de ce qui n'est pas encore connu¹. »

¹ Carl Einstein, *Georges Braque*, (1934) La part de l'oeil, Belgique. 2003. p.66-67 et 113-114 (p.220 Devant le temps, Didi-Huberman).

RÉSUMÉ

Ce travail relève d'une recherche contextuelle à la poursuite de l'observation du *hic* et *nunc* (ici et maintenant) situationnel. Comment perturber le quotidien au travers des lieux et non-lieux par des interventions artistiques, puis d'en arriver à un travail de composition de texte poétique allié à une production sérigraphique, sculpturale et installative. Cette recherche s'approfondie par l'étude de lieux précis en temps réel, en posant un regard sur les composantes humaines, architecturales et urbanistiques les caractérisant, afin de pouvoir intervenir en ces lieux. Ce présent travail de recherche-crédation se réalise par l'intégration d'œuvres éphémères dans des lieux dédiés ou non à l'art. Cette recherche et cette méthode de travail seront inspirées de considérations anthropologiques et phénoménologiques.

Le projet de recherche s'est formé en parallèle à une étude de différents spécialistes m'aidant à clarifier ma méthode de travail, ainsi qu'à parvenir à une meilleure compréhension des différentes notions travaillées : la production de l'espace (Henri Lefebvre), la temporalité (Hartmut Rosa), l'installation artistique (Daniel Buren, Christo et Jeanne Claude), la poétique et la question du langage conceptuel selon Marcel Broodthaers. Afin d'enrichir et de rendre possible ma recherche, j'ai procédé à un long processus de médiation et de négociation avec les autorités des différents lieux investis. Cette recherche-crédation m'amena à rencontrer différents acteurs économiques, citoyens, politiciens, médiateurs culturels, direction de centres d'artistes et OBNL importantes de la région du Québec et de la France.

Ce mémoire d'accompagnement s'articule autour d'une méthode d'écriture amalgamant la poétisation, la théorisation, puis la critique, cela en quatre chapitres. Il aborde d'abord les ancrages théoriques, cadres conceptuels, puis les thèmes principaux. En seconde partie, il présentera mon positionnement en regard de ma production artistique en rapport à d'autres artistes de la scène contemporaine. Il se terminera par une description de la genèse de ma démarche créatrice m'amenant à créer une exposition, puis concluant ainsi ma maîtrise à Espace Virtuel du Centre d'art actuel Bang avec l'exposition *Pot aux roses*.

REMERCIEMENTS

Je remercie celles et ceux qui liront ce mémoire, en contribuant à la régénération de son contenu et de ses idées, afin de renouveler puis de faire évoluer celles-ci.

Je salue celles et ceux qui ont contribué à rendre mon travail de recherche-crédation à des niveaux que je n'aurais pu considérer, en commençant par mon directeur Michael La Chance, qui par sa présence, son écoute active, ses conseils et sa réflexion m'a été d'une très grande aide. Mon codirecteur Mathieu Valade, que j'ai eu la chance d'avoir comme professeur depuis le début de mes études universitaires en art, qui, par sa vision et la rigueur de son enseignement, m'a inspiré et véritablement propulsé dans ma recherche et mes actions artistiques. Mon professeur Marcel Marois qui est incontestablement une figure remarquable de par son ouverture à la création, sa pédagogie et son sens de l'humour. Constanza Camelo Suarez pour son enseignement, son enthousiasme, son engagement qui se traduit par une énergie pure. Je tiens à remercier Sébastien Harvey pour les riches discussions sur les enjeux de l'art actuel et Julien Boily qui a su être aussi d'excellent conseil lors de ma réflexion et la mise en œuvre de mes projets artistiques. Je remercie particulièrement Laurane Parrique qui a collaboré à ma recherche création en France et au Québec en tant qu'artiste et photographe. Un grand merci également à Denys Tremblay Alexandre Nadeau, Lyne Girard et Geneviève Bellemare pour leur disponibilité, leur pertinence et leur efficacité. Merci à la médiation culturel de Ville Saguenay et son équipe, en particulier Gabrielle Desbiens pour son excellent travail et son dynamisme contagieux. Merci au bureau international de l'UQAC, le CÉLAT-UQAM et Marie-Ève Goulet, l'Université Laval, l'ESAM de Caen en France, le conseil d'administration du Cégep de Chicoutimi, son département des ressources matérielles, la direction du Cégep, ainsi que le centre d'art actuel Bang.

Table des Matières

RÉSUMÉ	II
REMERCIEMENTS.....	IV
LISTE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : Ancrage théorique, cadre conceptuel, les thèmes principaux	3
1.1 <i>L'art et la vie</i>	3
1.2 <i>L'individu et la collectivité.....</i>	5
1.3 <i>Le langage visuel</i>	7
1.4 <i>Le double aspect du signe.....</i>	9
1.5 <i>Intention et conditions contextuelles prises en compte</i>	11
1.5.1 Méthodes d'approches.....	12
1.5.2 L'œuvre comme théorie	13
1.5.3 La co-crédation aillant l'action de l'autre comme contexte et processus	15
CHAPITRE II : Production en regard à d'autres productions d'artistes de la scène contemporaine	20
2.1 <i>Christo et Jeanne Claude.....</i>	20
2.2 <i>Daniel Buren.....</i>	21
2.3 <i>Marcel Broodthaers</i>	23
CHAPITRE III : Cheminement	29
3.1 <i>Tree Pink/Arbre rose</i>	29
3.2 <i>In and out, and you repeat/ Dedans, dehors, et vous recommencez.</i>	30
3.3 <i>Hic et nunc/ Ici et maintenant</i>	33
3.4 <i>Situation/interprétation géopoétique.....</i>	35
3.5 <i>Think Pink/ Pense rose</i>	37
3.5.1 Problématisation	38
3.5.2 Conception, stratégie, influences, expérimentations	40
3.5.3 Collaborations.....	41
3.5.4 Travail de symbolisation.....	42
3.5.5 Poétisation.....	44
3.6 <i>Space invaders</i>	48
3.7 <i>Appropriétés.....</i>	51
Chapitre IV	56
Expo finale, <i>Pot aux roses</i>, le lieu et ses caractéristiques.....	56
4.1 <i>Pot aux roses.....</i>	56
4.2 <i>Étude et dialogue de l'identité projetée/interprétée.....</i>	62
CONCLUSION.....	66
APPENDICES	68
<i>Appendice I.....</i>	68

<i>Situation/interprétation géopoétique du travail sur la Chine de Jayanta Guha.....</i>	<i>68</i>
<i>Appendice II.....</i>	<i>69</i>
<i>Le Devoir, le mercredi 17 juin 2015.....</i>	<i>69</i>
BIBLIOGRAPHIE	0
Webographie.....	2

LISTE DES FIGURES

- Figure 1** : *Tree Pink/Arbre rose, pavillon des arts, UQAC, 2014, pellicule plastique.*
p.30
- Figure 2** : *In and out, and you repeat/ Dedans, dehors, et vous recommencez, galerie l'Œuvre de l'autre, UQAC, 2014-2016, pellicule plastique sur mobilier urbain.*
p.32
- Figure 3** : *In and out, and you repeat/ Dedans, dehors, et vous recommencez, galerie l'Œuvre de l'autre, UQAC, 2014-2016, pellicule plastique sur mobilier urbain.*
p.33
- Figure 4** : *Hic et nunc/ Ici et maintenant, bibliothèque de l'UQAC, 2015, coupes et vin.*
p.35
- Figure 5** : *Situation/interprétation géopoétique, musée de géologie de l'UQAC, 2015*
p.37
- Figure 6** : *Think Pink/ Pense rose, pont Sainte-Anne, Chicoutimi, 2014 (première phase), pellicule plastique.*
p.46
- Figure 7** : *Think Pink/ Pense rose, pont Sainte-Anne, Chicoutimi, 2015 (deuxième phase), pellicule plastique.*
p.47
- Figure 8** : *Think Pink/ Pense rose, pont Sainte-Anne, Chicoutimi, 2015 (deuxième phase), pellicule plastique.*
p.48
- Figure 9** : *Space invaders, Atelier du roulement à bille, 2015, Université Laval, pellicule plastique sur conduit d'aération.*
p.50
- Figure 10** : *Space invaders, Atelier du roulement à bille, 2015, Université Laval, pellicule plastique sur conduit d'aération.*
p.51
- Figure 11** : *Appropriétés, 2015-2016, ESAM Caen, France, sérigraphie sur papier, encre.*
p.53
- Figure 12** : *Appropriétés, 2015-2016, ESAM Caen, France, sérigraphie sur papier, encre. (Détail)*
p.54
- Figure 13** : *Appropriétés, 2015-2016, ESAM Caen, France, sérigraphie sur papier, encre. (Détail)*
p.55
- Figure 14** : *Pot aux roses, Cégep de Chicoutimi, 2016, Centre d'art actuel Bang, pellicule plastique*
p.60
- Figure 15** : *Pot aux roses, Cégep de Chicoutimi, 2016, Centre d'art actuel Bang, pellicule plastique*
p.61

INTRODUCTION

Ce présent travail d'accompagnement est celui de l'artiste, du chercheur, mais aussi de l'interprète des divers lieux investis par des œuvres éphémères. Mon intérêt pour le travail *in situ* provient du désir d'agir face à l'inhibition que m'inspirent les non-lieux, les espaces mitoyens institutionnels, ou encore les espaces urbains uniformisés.

Cette pratique se veut une infiltration des structures par une forme d'expression qui s'accommode et se nourrit des éléments déjà présents au sein de l'architecture et des lieux des divers espaces travaillés. L'aspect public devient la stratégie de la mise en forme du projet. Celui-ci est à l'image d'un amalgame des diverses méthodes employées durant ma recherche création à la maîtrise. Ces approches, qui seront nommées et décrites, ont toutes en commun un aspect : celui de l'espace pris en compte lors de la conceptualisation et la modélisation de chaque projet. Ceux-ci se sont vus intégrés par un travail à la poursuite de ces spécificités. En ces particularités, je veux faire jaillir un ou plusieurs aspects, par une approche esthétique, parfois hétérogène, en rupture de territoires, au travers laquelle l'œuvre prend forme. Elle est livrée ainsi dans l'espace public devant le regard socio-esthétique, individuel et collectif. L'objet investi dans son espace devient à son tour une autre forme d'activation du visible et de l'invisible par le public. L'idée est d'attirer le regard sur certains éléments clés d'un environnement, enrichir l'expérience et réactualiser des questions en rapport à la symbolique. Le travail repose sur l'effet de surprise que cause l'incongruité des actions, allant de l'action minimale en des espaces non dédiés à l'art, et par des objets souvent difficiles d'accès, ou à l'intérieur de zones de passages. Je considère mes projets comme des actions de démocratisation de l'espace par l'art.

Ma réflexion sur le langage visuel se formera au cours des chapitres et sous-chapitres qui suivront. Formant un parallèle, à une étude de l'œuvre de différents spécialistes qui m'aidera à clarifier ma méthode de travail, ainsi qu'à me conscientiser par une compréhension des différentes notions travaillées : l'espace social (Henri Lefebvre), la temporalité (Hartmut Rosa), l'installation artistique (Daniel Buren, Christo et Jeanne Claude), puis de mon apport artistique et réflexif à la poétisation de l'espace. Afin de traiter adéquatement de *l'ici et maintenant (hic et nunc)* à travers mes œuvres, comme déjà mentionné, j'ai choisi de m'intéresser à la question de la temporalité à notre ère de l'aliénation et de l'accélération. Dans mon travail artistique, je m'intéresse aux lieux d'accueil de mes œuvres. Afin d'enrichir ma création à l'égard de l'espace social et de son environnement, je m'appuie sur les textes du sociologue, géographe et philosophe Henry Lefebvre, ainsi que sur les textes de Michel Foucault, pour sa réflexion sur l'espace. Celle-ci se transpose par des propositions plastiques, mais aussi réflexives, voulant atteindre plusieurs sphères et démontrant une immanence du sens par la forme.

CHAPITRE I : Ancrage théorique, cadre conceptuel, les thèmes principaux

1.1 L'art et la vie

Ma démarche artistique et mes projets tentent de joindre l'art à la vie, à laquelle je présente mes oeuvres, faisant appel aux sens, à l'histoire, à la symbolique, à la sensibilité esthétique des personnes qui constituent mon public. Alors ceux-ci, par leur rencontre avec le questionnement que l'œuvre suscite, peuvent régénérer un rapport, à eux-mêmes et au monde.

Je porte beaucoup d'intérêt à Joseph Beuys, autant au niveau conceptuel qu'au niveau de la forme de ses œuvres, parce qu'il provoque un tel questionnement. À partir d'un déplacement des idées autour du langage et de l'interprétation, Joseph Beuys propose, par ses actions, un déplacement de l'art, le ramenant à son essence, à sa problématique première face à sa propre émergence réactualisée par le vivant de l'action pensante. L'œuvre de Beuys évolue non seulement à travers un espace sciemment choisi, mais aussi à travers la temporalité variable de l'être individuel lorsque celui-là émerge de l'être collectif.

Pour penser, il ne suffit pas de produire un raisonnement, mais de saisir une réalité. Ainsi pour l'art, il ne suffit pas de produire de l'art, mais bien de s'emparer d'un potentiel de vie en transformation dans la société. Ainsi de la vie, il ne suffit pas d'en saisir l'instant. Il faut en connaître la durée réelle, mais aussi notre perception que nous aurons du temps qui passe. C'est alors que la réserve de ces instants vécus déterminera notre perception du

temps qui s'écoule². Ce temps qui nous éloigne du point N (naissance) et nous rapproche du point M (mort) à ce moment précis où l'action même de se considérer vivant sera perçue, alors que momentanément quelques instants après, si intéressants furent-ils, du moins assez pour nous distraire en nous défocalisant de la prise de conscience précédente. Il nous apparaîtra peut-être arbitraire alors de se soucier d'un instant dont nous ne serons pas nécessairement conscients au moment où cela viendra, tout dépendamment de la vitesse et du rythme de vie que l'on s'accorde. Ainsi la recherche de plaisir, muée par le désir de vivre la vie, nous éloigne peut-être de l'angoisse vécue comme un vide, dénué de situation à vivre, sinon celle de la solitude face à notre rapport au monde. Cette absence de réaction à vivre confronte l'individu au non-sens de l'instant, angoissante lenteur de la pensée qui ne saisit rien sinon sa propre existence, confronté à sa propre réflexion. L'être conscient fuyant devant son propre reflet, il se voit lui-même peut-être pour la première fois aussi longtemps. Est-ce pour cela que nous sommes attirés vers la rapidité et l'accélération, rendant notre rapport au monde intrinsèquement lié à notre capacité de réagir à ce qui nous est offert à vivre et à penser, et que le temps qui sépare l'un et l'autre est réduit de façon exponentielle?

Face à ce questionnement existentiel, mon travail ne prétend pas répondre à ces questions, mais simplement les considérer. Cela m'amène alors à poser des actions qui auront pour effet de susciter quelques éléments que je considère essentiels à la vie, et dont l'art peut nous rapprocher. Des aspects comme la temporalité se verront pris en compte une fois l'un et l'autre mis en rapport, modifiés, exprimés, mis en relief et émergent alors de l'instant devenu conscient, l'instant considéré. Les aspects principaux sont le temps,

² Tel que le décrit Hartmut Rosa dans son livre *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*. 2012

l'espace, l'individu et l'art. Ma considération envers ceux-ci ne se réalise pas individuellement, mais en relation les uns avec les autres, souvent par une situation en particulier. Pourquoi l'art et la vie, plutôt que l'art tout court. Utile de le préciser, étant donné que je ne traite pas de l'art uniquement dans un vecteur autoréférentiel, soit à son histoire ou à ses propres codes. J'appuie sur les mots « pas uniquement », car je considère ces notions avec attention, mais j'appréhende aussi la notion de contexte humain et spatial, qui vient pour moi se préciser ou s'élargir avec les considérations situationnelles, soit face aux quatre aspects précédemment nommés, entourant, voir formant la vie elle-même.

1.2 L'individu et la collectivité

Chacun par l'«Autre» veut se différencier, et par «Soi» se rapprocher de la collectivité. Un processus qui est au cœur d'un va-et-vient entre ces polarités, mais parfois exécuté à une telle vitesse que l'on ne pourrait les différencier l'un de l'autre, car ils sont indissociables. La problématique que je veux souligner vis-à-vis de la collectivité et de l'individu relève d'un questionnement par rapport à soi, mais aussi à l'autre, qui est multiple des possibles. Mon travail, celui de l'artiste, se trouve à se modeler en fonction de ces deux considérations de manière à ce que l'un et l'autre des sujets récepteurs des œuvres puissent y faire écho. Car j'imagine et conceptualise mes interventions, afin qu'un dialogue soit possible autant pour un spécialiste, qu'un néophyte. De là, la considération envers la collectivité au sens large du terme est prise en compte.

La répétition de sens stéréotypé est plus que jamais présente également au sein de la création actuelle puisque c'est un phénomène exponentiel. L'artiste peut-il être en mode

création-production sans tomber dans l'idée de la répétition? Peut-on vivre sans laisser le cœur répéter sa tâche incroyable de se battre contre l'inertie? Ce que j'entends par «répétition», celle issue d'appropriations, est même souhaitable si l'on veut qu'une idée prenne vie ou perdure dans le temps en continuant d'évoluer par les différents acteurs de la collectivité, puisqu'au travers d'une multitude formant un ensemble d'actions reproduit, on peut voir apparaître une altérité concourant à l'évolution de la pensée. Celle-ci sera peut-être appelée une œuvre d'art par l'artiste lui-même. C'est grâce au caractère individuel de la création artistique s'inscrivant par la répétition-appropriation au sein de la collectivité que l'on voit apparaître une forme contextuelle de renouvellement nécessaire, voir logique par cette dernière, par un mouvement ou un déplacement. Le danger issu de l'appropriation est d'effectuer un aplanissement intellectuel. D'un côté, si la rigueur reproductive d'un concept se fait en faisant abstraction de la prise en compte de tous ses référents, nous allons tout droit dans le mur, tels des robots dénués d'intelligence confondant l'artifice pour de l'intelligence artificielle. De l'autre, nous avons un sujet qui tente de créer une individualité, l'œuvre d'une vie, car, sans cesse, à questionner, à réactualiser et à répéter un même processus, permettant une avancée individuelle, voire collective. Pour cela, seule une remise en cause de la collectivité et de ce qu'elle pense peut permettre une différenciation efficace. Une lutte incessante que l'artiste créateur et penseur mène.

À mi-chemin, ou aux prémisses de mon expérience en milieu artistique et académique, j'ai fait une incursion dans le milieu industriel. J'y ai étudié, travaillé simultanément comme acteur spécialisé dans le domaine industriel, de même qu'à l'intérieur du milieu artistique et universitaire. Je me sentais tiré d'un côté et de l'autre, entre l'arbre et l'écorce. Peut-être est-ce pour cela que l'«espace mitoyen», ou le «non-

lieu», m'intéresse autant. Je me sens interpellé par ce lieu de contraintes. D'après mes observations, celles-ci sont issues d'un aplanissement de l'espace social qui uniformise les lieux et donc les habitudes, ainsi, plus profondément l'identité, l'individu. Car c'est sans doute l'espace le plus à même de recevoir un questionnement par une infiltration, qui par cette action est une démocratisation de l'espace public, à l'intérieur de l'espace autre comme le qualifie Michel Foucault, touchant deux sphères du lieu : matériel et idéal. Une méthodologie me permettant de libérer mon expression individuelle en s'insérant, parfois bousculant les habitudes d'un ensemble d'individus en interaction avec le « milieu au carré », influencé par celui-ci et formé par les contraintes collectives, devenues un espace de liberté, visibles par l'action artistique. C'est alors que l'individu entre en relation avec la collectivité.

1.3 Le langage visuel

En plusieurs points méthodologiques du processus de création, je me suis inspiré de Daniel Buren, Christo et Jeanne Claude. Ils m'ont fasciné parce qu'ils ont été capables de s'adapter à n'importe quel milieu, et cela pendant des décennies, par des œuvres sur les ponts, devant les édifices, dans les rues, etc. En regard de leurs travaux, j'essaie de mettre à l'épreuve ma capacité d'adaptation, de renouvellement, de polyvalence face au contexte, et de parvenir à une créativité s'adaptant à toute circonstance. En contrepartie, ce sont des artistes qui déclarent ouvertement que tout art est politique, sans, toutefois, politiser leurs œuvres. Au contraire de certains d'entre eux, je crois en la critique des codes et des symboles sémiotique, prenant conscience du langage visuel et de sa sémantique. Aussi, la mise en forme de la critique de l'espace architectural et culturel de l'artiste sud-coréen Do-

ho Suh, fait littéralement écho à mon ambition théorique et symbolique de questionner l'espace par l'art.

L'importance que j'accorde au langage visuel par son aspect poétique peut se traduire ainsi en décrivant ce qu'est la poésie :

La métaphore moderne n'a pas une autre structure. Par quoi cette jaculation : *L'amour est un caillou riant dans le soleil*, recrée l'amour dans une dimension que j'ai pu dire me paraître tenable, contre son glissement toujours imminent dans le mirage d'un altruisme narcissique. On voit que la métaphore se place au point précis où le sens se produit dans le non-sens, c'est-à-dire à ce passage dont Freud a découvert que, franchi à rebours, il donne lieu à ce mot qui en français est « le mot » par excellence, le mot qui n'y a pas d'autre patronage que le signifiant de l'esprit, et où se touche que c'est sa destinée même que l'homme met au défi par la dérision du signifiant³.

On parle d'ambiguïté par les mots qui évoquent des images multiples. Dans le sens où la liberté d'interprétation est au cœur de la forme d'expression. La poétique, ce n'est pas un langage qui indique une réponse, mais elle donne les moyens de trouver les siennes. Elle évoque l'image nous dirigeant au cœur d'une dialectique. Je préconise l'utilisation d'une image qui peut inciter plusieurs sens métaphoriques plutôt que de suivre un cours linéaire dirigiste. Ici, nous ne parlons pas d'une image livrée, mais plutôt d'un concept que l'on doit saisir. Lorsque Lacan écrit ici, évoquant le sens qui surgit du non-sens de la métaphore, il fait allusion au non-sens de l'image que l'on situe dans un espace, qu'on doit produire pour comprendre. L'image évoque des objets, formant un amalgame, actionnant le non-sens des règles, connue du monde réel, mais ayant la qualité d'évoquer de nouvelles règles, celles maîtrisées par la psyché, capable d'abstraction, substitution et détournement. Un inconfort certes aux premiers efforts, mais dont le travail intellectuel, si acheminé aux parallèles

³ Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris, Édition du Seuil, 1966, p. 508

situationnels, aura un impact certain sur son gain avenir, un capital symbolique et donc abstrait, à développer ses effets.

L'idée de créer des œuvres artistiques empruntant cette voie de la poétique, ne peut que trouver une résonance décuplée une fois mise en lien avec l'espace social. Là où résident principalement les réactions issues des liens intellectuels que les individus en font, un langage visuel qu'ils, on l'espère, s'approprient ou à l'inverse, subiront. Là se trouve la clé de l'articulation même de la pensée au sein de l'espace, et la vie qui y gravite en la formant. Car face au quotidien de nos actions, des directions de pensée sont envisageables, dans la mesure où on les considère comme temporaires à une réactualisation de leurs sens premiers. Puisqu'au travers de nos actions elles doivent être réactualisées, régénérées et sans cesse remises en question. Cela par le soulèvement des problématiques inhérentes à la vie, aux situations et aux divers contextes.

1.4 Le double aspect du signe

Regardons maintenant un parallèle « plastico syntaxique » qui parviendrait à créer du sens pour celui qui regarde :

Si les lettres sont de surcroît groupées en mots indépendants, ou en phrases nominales, qui sont comme des phrases mots, l'esprit peut emprunter sur la carte ces écritures peintes un grand nombre de chemins sémantico-syntaxiques tous potentiellement « présents ». Un équivalent plastico-pragmatique de cette cartographie incertaine est exposé dans la section intitulée « *Mapping of Meaning* », no 1 du *Mécanisme du sens*. « Considérer que toute représentation ou tout système peut être employé comme un tracé de carte quand il (elle) est apparié(e) contre eux. Dans cette section il s'agit des représentations, du processus même de tracer une carte du double aspect du signe, du rapport de la dénotation avec la connotation (propriété du sens), des relations des signifiés entre eux. On fera usage de la projection, de la distorsion et du tracé de carte « négatif » pour tenter de circonscrire et de suggérer la façon dont les zones du sens se disposent⁴.

⁴ Lyotard, Jean-François, *Que peindre ? : Adami, Arakawa, Buren*. Paris, Hermann impr. France, 2008, p.131-132.

Par là nous parlons encore de sens et même d'une cartographie sur laquelle on peut s'orienter au travers de vastes territoires qui nous sont proposés par les mots, puis la relation qu'ils entretiennent avec leurs signifiés, qui sont aussi en relation entre eux-mêmes. Ainsi nous avons affaire à un travail de disposition et d'interaction. Lyotard parle de « mécanisme du sens » sans, toutefois, en spécifier les engrenages. Il en propose plutôt une illustration en prenant l'exemple du langage lui-même, lequel, avec ses lettres, forme des mots, lesquels forment des phrases, que l'on peut manipuler comme des « phrases mots » ou des concepts mécaniques. Lyotard fait une référence directe à la mécanique du langage, à l'ordre et à l'agencement des mots pour former du sens. Il illustre ce mécanisme comme dans un processus conscient de l'action « tracer une carte du double aspect du signe », il implique donc un investissement plus grand que de garder le sens premier de l'intention, par exemple. Ainsi Lyotard évoque le potentiel plurivoque par cette possibilité, de même qu'un double aspect du signe, dans le rapport entre la connotation et la dénotation. La dénotation est le sens littéral d'un terme, en opposition avec la connotation qui est l'amalgame des éléments de sens qui entoure celui-ci. Par là, la connotation incite à s'emparer du texte, par « la projection, de la distorsion et du tracé de carte ». La projection est un mot qui fait référence à l'action cognitive, entre autres, ce que l'on projette sur le sens que l'on perçoit. La distorsion suite à la projection s'allie à la connotation sur la dénotation, donc à une déformation opérée subjectivement sur le sens, ou l'intention, consciente ou inconsciente de la source du signe observé. Puis le tracé de la carte est l'ensemble des éléments interprétés, comme une mince couche transparente que l'on dispose en « négatif » sur le sens premier, l'un agissant sur l'autre. Je voudrais illustrer mon

langage plastique par cette métaphore et par la formation que je nomme ici des *phrases-images*, où les couleurs sont comme les accents qui dictent l'intonation. Cette citation de Jean-François Lyotard nous situe et contextualise mon propos plastique, et ce que je tente de faire des lieux travaillés. Les formes architecturales à l'intérieur des lieux deviennent une syntaxe, dont je m'inspire en les détournant de leurs fonctions initiales « dénotation ». L'architecture et l'espace urbanistique sont comme les phrases, et mes installations sont comme les cartes transparentes qui s'y superposent, offrant une certaine opacité par endroits pour en révéler la « connotation ».

1.5 Intention et conditions contextuelles prises en compte

Ma recherche-création se réalise à l'intérieur d'une observation du quotidien, des lieux sur le terrain et des individus à l'intérieur de l'espace social.   tant donné l'aspect public et *in situ* de mes œuvres, elles m'amèneront à rencontrer différents acteurs (dialogue et interprétation, réaction avec la matière)   conomiques, citoyens, politiciens, médiateurs culturels, de la direction de centres d'artistes et des OBNL importantes de la région. Mes   uvres veulent s'intégrer à des lieux et contextes particuliers, c'est pourquoi cela me pousse à m'intéresser à l'aspect humain et sensible autant que l'aspect physique du lieu, de l'espace. Je pose la question du « comment sont composés ces différents lieux, par qui et à quoi sont associé le dynamisme d'un lieu en particulier. Il est alors pertinent de se demander, si mes œuvres n'émergent pas plutôt du public, des circonstances et de la communauté? Du moins elles en sont fortement influencées par mon écoute et mon interprétation de diverses situations. Ainsi, ma recherche-création s'effectue autour de la

mise en contexte situationnelle et/ou faisant référence à l'histoire et à la fonction du lieu. Je m'efforce de mettre en scène des conditions géographiques, architecturales et urbanistiques exposant un imaginaire, s'efforçant de se positionner par une représentation de questions philosophiques, sociales, éthiques, ainsi, qu'identitaire.

1.5.1 Méthodes d'approches

En règle générale ma recherche-crédation s'effectue et évolue au rythme de mes échanges avec le milieu. Ainsi, un objectif demeure : susciter l'intérêt par des enjeux qui les concernent au quotidien, par exemple; évoluer dans l'espace pour se rendre d'un point A à un point B. Après avoir percé les mystères entourant le lieu choisi, je me lance à la poursuite réflexive de la création conceptuelle de situations possibles. Ce moment critique nécessite une immersion totale dans l'espace choisi, méditer, prendre des photos, marcher à l'intérieur du lieu, y entrer et en sortir. Cette action a inspiré le titre *In and out and you repeat* d'une œuvre éphémère installée sur les deux lampadaires devant le pavillon des arts de l'UQAC (voir Chapitre III, figure 2 et 3). L'étape de conceptualisation est également une étape de modélisation, faisant ainsi se rencontrer l'espace à l'idée, qui en est à la représentation relevant de l'interprétation pressentie et du possible questionnement suscité. Il est nécessaire d'investir des minutes, des heures, des jours, voir des mois à la recherche et à la réflexion qui consistent entre autres à tourner dans tous les sens possibles l'espace et ce qu'il contient. Souvent situées dans des espaces publics, mes œuvres et ma recherche s'agglomèrent autour de multiples rencontres avec le public. Avant même d'avoir

commencé à installer quoique ce soit de matériel, l'œuvre se construit autour de ce qui découle des interactions avec les individus rencontrés *in situ*.

1.5.2 L'œuvre comme théorie

Appréhender l'œuvre ou la création artistique comme une théorie, signifie étudier une situation, un contexte, un individu ou un groupe d'individu, une identité individuelle ou collective, puis émettre des hypothèses en rapport avec ceux-ci. Des hypothèses construites à partir d'un minimum de connaissance de la complexité d'un espace qui m'est accessible, d'une temporalité, des gens qui y passent, la forme et la déforme/altère. On peut résumer cette pensée ainsi : prendre un contexte en compte pour en créer une œuvre conçue à l'intérieur de celui-ci. De façon personnelle, je tente de créer des œuvres et des actions artistiques en ayant conscience de leur impact futur. La motivation qui m'habite lors de ce type de processus, en vue d'une infiltration *in situ*, réside dans l'appréhension d'un bouleversement à l'intérieur d'un milieu. Je conceptualise ainsi en estimant l'onde de choc visuelle qu'aura pour effet l'œuvre implantée, soufflée là et à la surface du connu. Puis j'analyse comment et en quoi le visuel de l'œuvre en construction peut être constitué à mes yeux, mais aussi aux yeux du public. Mais pourquoi se soucier de l'autre? Parce que l'autre, c'est nous, du moins, une partie de nous. La démarche de prise de conscience de l'environnement se fait à l'encontre du désir de produire une œuvre précise, monosyllabique de sens, mais une œuvre qui surgira des composantes existantes, devenant un écho aux multiples composantes inertes (symbolique, historique, potentiel latent) ou vivantes (relationnel, en mouvement, appelé à évoluer). Ces deux choses se nourrissent l'une de l'autre et vice-versa ou encore se verront créer. Dans ce cas, seule la composante

vivante aura une prise sur l'autre et, jouant de sa malléabilité, approfondira le sens ou le détournera, lui donnant une autre dimension tout en dépoussiérant le potentiel amalgamé d'un milieu et d'une situation oubliés. Ainsi, après avoir pris conscience de ces composantes essentielles à ce type d'intervention, il nous restera le plaisir de voir fonctionner l'œuvre livrée à elle-même, suscitant le questionnement que l'on avait tenté de créer en espérant dépasser ces propres aspirations grâce à l'Autre.

Ce questionnement sur la vision/compréhension visuelle, de l'individu face à sa perception des signifiants, se rattache à l'étude des signes et de leurs significations, celle de la sémiotique :

La sémiotique du langage visuel se fonde donc sur l'hypothèse, corroborée par de nombreux courants de la recherche cognitive, selon laquelle l'appréhension du réel s'effectue d'abord par l'intermédiaire des organes sensoriels à un niveau non verbal. Par suite, elle s'interroge sur les relations hypothétiques des structures de langages non verbaux, tel le langage visuel, avec ces données organisatrices du réel⁵.

La prise en compte de cet aspect semble incontournable compte tenu de l'activité psychique de l'être devant le réel. L'être, devant la multitude de représentations visuelles, voire comportementales, se verra apprendre un encodage, celui-ci permettant ensuite un certain dialogue avec toutes les couches de son environnement. Je ne veux pas résumer cette étude complexe et sans cesse en mouvement, puisqu'il est question ici non seulement, d'en comprendre les signes et symboles qui nous entourent, mais également, de s'approprier ceux-ci, de les transformer, voir d'en créer de véritables nouveaux. Il est plutôt question de prendre en compte la sémiotique, afin de mieux introduire et appréhender l'art dans cette situation, où les règles semblent déjà établies, enfin, dans le sens où il y a des

⁵ Saint-Martin, Fernande, 2007, *Le Sens du langage visuel*. Québec, Press de l'Université du Québec. p. 200

signes déjà préexistants et que ces signes sont reproduits afin d'être assimilables et facilement compréhensibles, cela dans l'idée de la fonction qu'on leur donne, qu'on leur accorde. Vient alors la pertinence de maîtriser les codes déjà préexistants avant de les utiliser comme matière visuelle, puis cognitive.

Peut-on théoriser lors du processus de création comme laboratoire de résistance? Par l'échange que l'on peut opérer avec le réel pris en compte et les effets possibles sur celui-ci. Comme Joseph Beuys, qui proposa d'ajouter quelques centimètres au mur de Berlin sous le couvert de l'esthétique, utilisant ainsi l'humour comme névralgie du sujet d'ordre politique, social et identitaire. L'aspect du jeu et du ludique sont au cœur de la théorisation d'une œuvre d'art *in socius*. Au sein de cette communauté en constante permutation, ce processus de conceptualisation se veut une recherche contextuelle et sociale, voire anthropologique, ayant pour objectif de cerner les règles qui forment et déforment les lieux par la production de nouveaux espaces, de même que par la conservation ou la destruction d'anciens. Dans certains cas, il est question aussi de déplacer l'objet d'espace ou en changer la nature pour en réactualiser l'intérêt, favoriser la réappropriation, afin de voir les gens de la ville se mettre à l'œuvre dans le processus, et donc faire fonctionner différemment le public devant une problématique qui leur était, avant l'action artistique, invisible. Il n'est pas uniquement question d'esthétique, mais bien d'identité, d'espace empreint de vie et de positionnements sociaux.

1.5.3 La co-crédation aillant l'action de l'autre comme contexte et processus

L'approche situationnelle de co-création prend en compte l'action de l'autre, les images, les mots et les textes que l'autre artiste produit. Afin de s'appropri  er ces mots, il faut d'abord tenter de comprendre ces éléments comme faisant partie du contexte culturel, situationnel, identitaire, poétique, imagier, voire iconographique de la situation. Par exemple à travers le projet *Appropriétés*, mentionné plus loin au chapitre III, les deux artistes rendent effectif l'échange par le visuel comme trace de ce dialogue poétique et graphique, de même que par des sérigraphies, dont chacune contient l'intervention de l'autre. Ceux-ci questionnent ainsi les tabous du milieu artistique concernant la propriété de l'image et l'échange/contamination du regard de l'autre, dans ce cas-ci, l'action de l'autre sur son œuvre première. Cette pratique rassemble des images fragmentaires, mais qui, présentées dans un ensemble, nous laissent des traces du rapport à l'autre individu, à d'autres lieux, à une autre temporalité, laissant percevoir ainsi les divers modes possibles de perceptions. Car c'est devant ces perceptions que l'action artistique prendra forme en rapport au proche et au lointain des images superposées. Celles-ci sont des empreintes et des traces de formes de connaissances de l'expérience des images vécues et/ou interprétées, comme une sorte d'accumulation de strates d'histoires de l'expression sur l'impression, autant factuelle que de l'ordre abstrait du dialogue délocalisé et relocalisé de l'action projective. Là se mélangent la fiction et le réel, comme quoi une œuvre, pour devenir tangible, doit d'abord été rêvée ou plutôt maniée et remaniée. Il en est de même des idées qui, avant de devenir théorie, sont passées d'un esprit à un autre. Ici, l'image par la modélisation d'espace se voit forgée par des artistes distincts de deux continents, dont les affluences se feront sentir par des traits d'intérêts communs.

L'aspect de l'art et de la vie, ce qu'évoque l'image produite par l'autre en nous, l'impulsion créatrice, la réflexion que nous avons d'une proposition puis d'une autre, vient par cette approche prendre tout son sens, du moins sa forme par les actions artistiques. Cette approche permet un dialogue entre les artistes, qui enrichit leurs interventions réciproques, les rendant intelligibles, sensibles à l'intersubjectivité de ceux-ci, puis des regardeurs. L'échange se fait au niveau des sujets traités, des lieux et non-lieux photographiés devenant par exemple les premiers écrans à sérigraphier. Puis, s'effectue l'action graphique sur le support de l'autre, c'est-à-dire d'en recevoir une première image de base sur laquelle intervenir et d'en créer un deuxième écran spécifiquement conçu pour la première impression. Une fois le travail exposé, l'adresse à l'autre se transformera en sens commun, en une pratique d'appropriation de l'image et, dans certains cas, en figure de proposition viable d'action en espace public. Chacune des idées, construites sur l'image proposée par le co-créateur, se voit donc bénéficier d'une valeur ajoutée, doublant les aspects culturels et identitaires. On peut ainsi voir naître de cette méthode la profondeur emblématique d'un positionnement complémentaire à l'égard de l'image comme première matrice. Cette étude dialogique entre deux artistes est l'opportunité de laisser une trace pérenne des échanges socio-esthétiques normalement immatériels et éphémères. L'intervention graphique suggère ainsi une perspective matérielle à un phénomène sensible devenant médiateur-producteur d'identité en mouvance.

De cette façon, cette démarche de co-création comprend l'autre créateur comme univers, ayant son propre bagage, sa réflexion. Un monde prend vie par l'action/interaction avec l'autre image, l'autre artiste. C'est une façon pour moi et l'autre de déterminer en quoi nous sommes aussi porteurs et producteurs de contexte, producteur d'espace langagier.

Puis, d'en arriver à en déterminer les lignes de force. Celles-ci se traceront et ce régèneront au même rythme que les interactions encourues, contribuant ainsi à régénérer une position qui nécessairement découle d'une temporalité différente, qui, par l'action de surimpression, tente non pas de répéter, mais de faire évoluer la première proposition. Ceci se fait en parallèle à l'appropriation historique de ces microcosmes identitaires. Ce processus est aussi l'occasion de résister contre la disparition de l'être. Comme disait Marcel Duchamp, l'art ce n'est pas uniquement ce que l'on voit, c'est aussi la brèche qu'il évoque, comme « résistance ontologique ».

L'idée dans ce premier chapitre était de souligner l'importance que j'accorde à se saisir du réel, et de démontrer que c'est par l'espace, le temps, l'individu et l'art que je propose d'en faciliter la perception. Je démontre notre relation à ces quatre éléments à l'intérieur d'un autre rapport, celui qui oscille entre l'individu et la collectivité. Cet ensemble de rapports précédemment nommé, crée un phénomène, celui de l'évolution de la penser au rythme des échanges entre les créateurs des espaces manteaux du réel. On peut qualifier ces espaces comme vécus, imaginés, conditionnés, altérés, et donc provoqués à l'intérieur de l'espace construit physiquement. J'entends par là les non-lieux, l'espace social, architectural et urbanistique. Puis je souligne l'importance du langage afin de décrire ces espaces par les signes, les mots et les formes qu'ils contiennent. Une description opérée par la « plastico syntaxique » et par le mécanisme du sens tel que décrit par Lyotard. Afin de révéler le contenu de ces espaces, je décris ma considération pour l'aspect contextuel et situationnel, facilitée par mon travail in situ. C'est à ce niveau que l'aspect relationnel est important, bien que peu décrit, il fait partie de mon étude des lieux par ces interactions observées et provoquées, propre à l'échange intersubjectif de ma démarche. Afin de mieux

comprendre les phénomènes intersubjectifs, ma recherche m'amena à la co-crédation avec l'artiste multidisciplinaire Laurane Parrique. Ce travail collaboratif est décrit à la fin du premier chapitre, puis plus concrètement à l'intérieur du chapitre suivant.

CHAPITRE II : Production en regard à d'autres productions d'artistes de la scène contemporaine

2.1 Christo et Jeanne Claude

Le travail de Christo et Jeanne-Claude se construit de manière contextuelle et éphémère. La portée de leur œuvre dépasse la simple catégorisation de «wrappers» d'objets, de ponts, de monuments, d'îles et d'édifices. Il s'agit d'occuper un territoire en créant une œuvre devenant un événement à part entière, d'abord pour le caractère temporaire de leurs installations, puis pour l'importante ressource humaine que leurs œuvres impliquent. L'aspect pictural de leur approche prend en compte, à travers la sculpture et l'architecture, de l'importance de la couleur. Les Christo utilisent le tissu qui tombe librement sur l'objet, une référence aux draperies de l'antiquité. La question de l'urbanisme fut soulevée également en particulier avec *Project for a Temporary Wall of oil Barrels*⁶, à Paris sur la rue Visconti (1961). Ce projet consistait à bloquer la circulation suite à une série d'œuvres faites aussi avec des barils de pétrole. Mentionnons aussi la réalisation de l'œuvre majeure *Wrapped Reichstag*, un travail issu de relations publiques, de collaborations, de partenariats, et de négociations avec les autorités débutant en 1971, menant à un débat politique en 1994, et à une prise de position officielle au Bundestag, qui est l'assemblée parlementaire de la République fédérale d'Allemagne. Un vote qui se conclut en faveur avec 292 pour, 223 contre et seulement neuf abstentions. Ceci donna le coup d'envoi aux Christos et leur permis de réaliser le projet en 1995, soit vingt-quatre ans plus tard. Leurs projets au contraire des miens se font également au cœur de la nature dans un désir devenu incontournable d'une « monumentalité » avec leur œuvre *The Umbrellas*, au Japon, ou

⁶ Baal-Teshuva, Jacob. *Christo and Jeanne-Claude*, Allemagne, Taschen, 2001.

encore *Running Fence, Sonoma and Marin Counties*, en Californie. Par contre, ces œuvres viennent aussi, comme ma production, dialoguer avec l'espace par son occupation. Au moment de la conceptualisation de leurs œuvres, encore au stade de croquis, et malgré la présence importante d'individus lors de l'installation, leur processus de création ne met pas de l'avant un dialogue avec les occupants des lieux investis. À l'opposé de ma démarche qui se veut oui pareillement in-situ, mais également contextuelle et en lien avec l'histoire du lieu et l'identité des individus qui y gravitent. Ainsi, je procède par la cueillette de ces diverses données sur le terrain, avant même de concevoir le projet pour lui donner forme. Je tente d'observer ce qui est présent, passé et futur dans les lieux ciblés, afin d'en interpréter le fruit de ma perception et des échanges effectués. Un point qui me distingue Christo et Jeanne-Claude, c'est l'intervention de manière ciblée sur l'architecture et le mobilier urbain, cela par certaines parties et non la totalité afin d'en révéler des formes et de créer un autre langage. Du point de vue de la forme, l'attrait pour l'utilisation de la monochromie est aussi comme Christo et Jeanne-Claude, assez récurrent dans ma production, cela me permet de tracer des lignes et de faire ressurgir des formes à travers l'espace.

2.2 Daniel Buren

Les œuvres de Daniel Buren, en sont celles qui questionnent l'espace et qui remettent au premier plan de la couleur, la bidimensionnalité, par une démarche *in-situ*. J'aurais tendance à dire que Buren est un peintre qui prend comme canevas l'espace architecturale et urbanistique. Il a utilisé pendant des décennies ses célèbres bandes verticales de 8,7 cm de largeur qu'il a installé à de nombreux endroits dans le monde. Il prétend également que tout art est politique et nous met en garde contre la polysémie du caractère intersubjectif qui

peut en découler: « Tout acte est politique et, que l'on en soit conscient ou non, le fait de présenter son travail/production n'échappe pas à cette règle. Toute production, toute œuvre d'art est sociale, a une signification politique⁷. » Disant cela il conçoit que l'action artistique n'échappe pas à cette règle. C'est aussi une façon de dire qu'en incluant tout, on risque d'en perdre l'unicité au profit de la multiplicité. Le point est que si tout est, rien ne peut être qu'une seule chose, mais plutôt que toute action est à l'intérieur d'un système politique ou autre. Un phénomène qui s'observe à un niveau « conscient ou non ». Buren se prononce au sujet de l'interprétation de ces œuvres, de leurs sens politiques possibles :

D'ailleurs, on s'aperçoit rapidement que l'opinion que se fait le public à propos d'une œuvre d'art est presque toujours une opinion politique révélant simultanément le sens politique de l'œuvre en question et l'opinion politique particulière de celui qui l'exprime. Bien que, dans mon travail propre, le lieu fasse partie intégrante de l'entité visuelle proposée et soit intimement impliqué dans la lecture générale et particulière que l'on peut en faire, ce n'est pas lui (le lieu), pas plus que les objets exposés qui donnent un sens politique à l'œuvre, mais bien ceux qui la regardent et eux seuls⁸.

À cela il démontre qu'il appréhende cette part d'interprétation du public, alors que ce n'est pas son objectif premier. Il est intéressant de voir que l'artiste laisse libre court à l'interprétation de ses oeuvres. Il donne également plus de place aux qualités formelles de l'œuvre plutôt qu'à un sens en particulier. J'admire cette part de liberté, bien qu'il me semble que l'artiste s'en lave les mains un peu rapidement. Prenons par exemple son œuvre *Sept Ballets à Manhattan*, qu'il réalisa à New York en 1975⁹, où il faisait parader plusieurs personnes avec des pancartes avec ses traditionnelles bandes verticales blanc et vert, bleu, jaune, rouge à divers endroits dans la ville. Cette action suscita les médias et eut un grand

⁷ Buren, Daniel., *Mise en garde*, Leverkusen, Städtisches Mueum, 1969.

⁸ Buren, Daniel, Arden, Paul, Macel Christine, (entretien), *Micropolitique*, Grenoble, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, 2000, p. 20

⁹ Buren, Daniel, *Daniel Buren Mot à Mot*, Paris, Centre Pompidou : Edition Xavier Barral : Editions de La Martinière, 2002, p.70-77.

succès auprès du public. Plusieurs se demandèrent, quelle en était la signification, sans toutefois obtenir une réponse satisfaisante des artistes effectuant la parade de Buren. Le propos de celui-ci diffère du mien, dans la mesure où j'intègre les éléments symboliques en lien avec le lieu. Contrairement à Buren, mes considérations pour l'aspect situationnel et historique prédominent. Le fait d'intervenir à l'intérieur d'un lieu chargé de significations est un aspect qui influence la forme de mon œuvre et pas uniquement d'un point de vue plastique, mais aussi symbolique. Je définis le mot politique par fonctionnement à ce qui à trait à une collectivité, donc, faisant partie du contexte social qui est pris en compte lors de mes interventions.

2.3 Marcel Broodthaers

Abordons le déplacement que l'artiste fait de la fiction comme sujet signifiant, dans le sens où Lacan désigne le concept clef, le signifiant, qui prédomine sur le signifié. Lacan opère une variante à l'utilisation qu'en fait Ferdinand de Saussure, lequel en donne plutôt un ordre de lecture contraire. Selon Lacan, le signifiant compose une part consciente et inconsciente qui influe sur le discours, les actions, et donc l'orientation du devenir de l'individu. On parle ici de nomination symbolique, à la base de la construction du réel, par un positionnement en rapport à la représentation que l'individu fera. Le signifiant est le mot renvoyant à un concept et à une image. L'utilisation de ce concept par Marcel Broodthaers produit un questionnement où le signifiant agit comme axe de détournement. C'est-à-dire, déplacer la fonction initiale de l'image ; comment ? Il en fera tourner sur ce même axe du signifiant, l'interprétation du réel, par le changement de contexte de présentation des éléments. Il emprunte ainsi à Marcel Duchamp son concept de *Ready Made*. Si je parle de

tournoiement au vent de l'intersubjectivité, je parle de l'objet de représentation, passant du signifiant unique, à l'ouverture des possibles que propose l'approche poétique de Broodthaers. On peut dire alors qu'en renvoyant à la démonstration de la réalité étant le réel comme discours que l'on « porte » dans les deux sens du terme, on en souligne l'importance du langage visuel par son aspect poétique.

Voici maintenant ce que l'artiste dira concernant les mots en lien avec son texte et son film portant le même titre *Le Corbeau et le Renard* et les œuvres qui en ont découlé :

J'ai repris le texte de La Fontaine et je l'ai transformé en ce que j'appelle une écriture personnelle (poésie). Devant la typographie de ce texte, j'ai placé des objets quotidiens (bottes, téléphone, bouteille de lait) dont la destination est d'entrer dans un rapport étroit avec les caractères imprimés. C'est un essai pour nier autant que possible le sens du mot comme celui de l'image¹⁰.

On voit ici très clairement l'intention de l'artiste concernant le brouillage des pistes et comme une révolte du sens et de son utilisation. C'est un inconfort certes aux premiers efforts, mais dont le travail intellectuel, si acheminé aux parallèles situationnels, aura un impact certain sur son gain avenir, un capital symbolique et donc abstrait, à développer ses effets. Voici donc une interprétation pertinente de Maria Gilissen parlant du travail de Marcel Broodthaers, concluant cette part d'interprétation par celle d'une autre :

Par une économie de l'ajournement du sens, à travers les registres de l'équivoque et de l'élision, Broodthaers tente de cerner la place mouvante de la vérité. Il cherchera à matérialiser dans son œuvre plastique ce système de positions où le sujet, de se ranger sous un signifiant, se trouve déporté vers un autre. Sa pratique procède ainsi d'un lien particulier à la fiction qui lui permettrait de serrer, d'assigner ce noyau informulable qu'est le réel¹¹.

Afin de dresser un bref portrait de l'artiste et de son positionnement face à l'art, la poésie, puis de leurs utilisations. En 1961, Marcel Broodthaers à cette époque avait

¹⁰ Broodthaers, Marcel, *Interview de Marcel Broodthaers*, Trépied, Bruxelles, no 2, 1968, p. 4-5.

¹¹ Gilissen, Maria. *Marcel Broodthaers*, Paris, Édition du Jeu de Paume, 1991, p.24.

consacré sa vie à la poésie depuis plusieurs années. Il effectuera un voyage à Londres où il prend conscience de l'utilisation de la poésie et donc des poètes à des fins mercantiles :

[...] dans ce pays plus qu'ailleurs, les poètes n'ont jamais voulu savoir ce qu'ils sont et en même temps la société se sert d'eux comme enseigne, comme faux nom pour ses marchandises. Atterré par cette découverte d'ordre moral, j'explorai les galeries nombreuses dans les environs. Je présume que les artistes-peintres échappent au sort des poètes. D'ailleurs ils sont beaucoup plus dans le monde des affaires¹².

L'idée de la marchandisation de l'art et de la poésie à des fins commerciales, est pour lui indigne, il en voit un détournement de la poésie au commerce. En 1963, à la suite de la publication de son recueil de poésie ayant pour titre *Pense-Bête*, il prendra une partie de ses livres invendus pour en créer une œuvre d'art plastique. Cette action de plâtrer les livres ensemble de manière tout à fait négligée, sera sa façon de s'inscrire pour la première fois en tant qu'artiste, face au public. Pour lui cette œuvre était une façon d'enfouir la poésie des livres, dont le contenu était devenu interdit au public. Par l'objet d'art et l'action symbolique il voulait communiquer cela, à sa grande surprise il n'eut aucun commentaire de cet ordre, révélant que le public n'avait pas compris l'intention première : « Aucun n'eut la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucun ne s'est ému de l'interdit¹³. » Il se sentit naïf de penser à l'art comme communication, mais il réalisa que jusqu'à maintenant en tant que poète il n'avait pas eu de public, du moins d'interaction directe. Le public par l'action artistique se matérialisa sous la forme d'interaction, de commentaires. Il associa ce phénomène à la conquête de l'espace par l'objet plastique. Il comprit que le malentendu suscitait la curiosité ou créait le public. Le rapport qu'entretient Broodthaers avec la

¹² Broodthaers, Marcel. *Journal des Beaux-Arts*, Bruxelles, no 931, 7 avril 1961, p.12

¹³ Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », d'après un entretien avec Irmeline Lebeer, dans *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974. Reproduit dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, p. 154

définition de l'espace ainsi que la perception du public est une chose qu'il qualifie d'impossible, car elle échappe à un sens commun. Il affirme que la recherche de la définition de l'art sera prise en charge par un phénomène tautologique de transformer l'art en marchandise : « Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de la réification, l'Art serait la représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie¹⁴. » Un phénomène exponentiel qui caractérise encore aujourd'hui la définition qu'on accorde à l'espace, dans la visée du consommable. C'est bien de cette optique du déterminisme mercantile que Broodthaers et plusieurs artistes de cette époque voudront se détacher. On sent bien la critique et la conscience d'une réalité absolue assignée, avec laquelle il qualifiera son geste artistique « d'insincère¹⁵ », par des actes de « mauvaise foi » et de son paradoxe dans le sens existentialiste du terme selon Sartre. Le travail de Broodthaers tourne autour du concept de réification, dans le sens où il problématise l'idée de transposer un concept en objet. Cela dit, lorsqu'il se nomme en tant qu'artiste, il conçoit le fait de devoir justifier sa position et d'exposer une conscientisation de l'être comme objet en sachant très bien que la conscience de soi ne peut être définie. Je dis dans le sens existentialiste, car il en va justement de la question de se prendre soi-même pour objet et de s'exposer comme tel, mais sans oublier pour autant son statut de sujet. Donc, il sera d'abord le poète, le penseur, puis, en utilisant le statut de l'artiste, il se nommera conservateur de musée, jonglant littéralement sur la question de la réification de l'objet du réel. Il manipulera les codes afin d'en révéler l'aspect subjectif de toute conception de

¹⁴ M. Broodthaers, version originale de « To be a straight thinker or not to be. To be blind » [« Être bien-pensant ou ne pas être. Être aveugle »], texte publié en anglais dans *Le privilège de l'art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. Voir JdP, p. 268.

¹⁵ Texte reproduit dans *Marcel Broodthaers*, The Tate Gallery, Londres, 1980, p. 12.

l'espace, celui du discours, celui de l'objet, de l'existence, à travers une œuvre conceptuelle gravitant autour de la fiction. On assistera, avec son *Musée d'art Moderne Département des Aigles*, à un déplacement de la fiction allant au concept de réalité, par des actes démystifiant et parodiant l'attribution de sens. Cette attribution de sens, s'associe au concept d'institution, la structure d'un pouvoir sur la définition d'un savoir et sa répartition. Par l'action artistique que sera son musée fictif en marge de l'institution, il voudra séparer le concept de savoir d'avec celui de pouvoir. L'artiste sera un tenant de l'idée que le réel est une chose éphémère et nécessairement indéterminée dans le temps, comme l'acte de conscience l'est et ne peut être réifié dans l'espace.

Comme je ne pouvais édifier de collection faute d'un minimum de moyens financiers, il ne me restait plus qu'à traiter autrement de cette mauvaise foi où je puisais tant d'émotions fortes. Je serais donc créateur, me dis-je. [...] Le changement survenu dans le sujet de l'Art me toucha extrêmement. Il venait à point pour épauler mes projets dont je réussis à réaliser une partie. Le parti pris de l'éternité et du naturel avait fini par produire de l'académisme, n'est-ce pas. Son remplacement par celui de l'éphémère, de l'artificiel, de la fausseté souleva mon enthousiasme autant que ma loyauté poétique¹⁶.

Ici on peut voir l'artiste opérer un déplacement de l'exposition institutionnelle à l'intérieur d'un espace en marge de celle-ci. Il se nomme lui-même directeur en ironisant sur l'*Establishment*, et que par cette citation nous voyons qu'il utilise ce concept afin de dialoguer autrement avec les sujets traités. Le *ready-made* de Duchamp, que l'artiste utilisera à d'autres fins est un bon exemple de détournement, au cœur des enjeux et des positionnements artistiques de l'époque, qui, encore aujourd'hui, intéressent nombre d'artistes qui font évoluer la pensée et ces divers concepts.

Suite à l'étude de Broodthaers j'ai réalisé que je m'intéressais comme lui aux questions relatives au concept de réification. Aussi, je veux effectuer un déplacement de la

¹⁶ *Comme du beurre dans un sandwich*, Phantomas, Bruxelles, no 51-61, déc. 1965, p.295.

poésie vers l'art. Je cherche à créer un rapport entre l'objet d'art défini, conservé, et l'action artistique comme acte conceptuel, comme discours à recréer. Une action qui se retranche de la réification, pour se diriger vers la poétique de l'éphémère indéterminé. Proposer l'œuvre plutôt comme un concept qui s'amarre au lieu où il sera mis en action, au contraire des objets comme marchandise. Je veux jouer sur la perception de l'espace institutionnel et de la collection d'œuvres d'art.

Ce chapitre m'a permis de nommer les artistes de la scène contemporaine, par lesquels je me situe. J'aborde en premiers lieux Christo et Jeanne-Claude pour leur aspect monumental, fortement publicisé pour leur allure impossible, par les défis d'échelle et politique que constituent les espaces et objets ciblés. L'idée de négociation, collaboration et dialogue, effectuées en amont de chacun de leurs projets me fascinent. Connaître le travail de Christo et Jeanne-Claude me stimula à travailler avec les espaces réels, ainsi qu'avec les usagers des lieux non dédiés à l'art. Ce qui m'amena à considérer le travail de Daniel Buren dans ce même axe de création. Celui de la construction des espaces mentaux au cœur de la ville et de l'architecture, ainsi que la prise en compte des interactions qu'aura l'individu avec l'espace. On pourra dire la même chose de Marcel Broodthaers. Le rapport à la poétique et aux institutions qu'il effectue est mordant de sens et non-sens. Ces artistes ont tous en commun une approche in-situ, considérant l'espace public et le rapport aux divers langages utilisé. Je me rapproche de ces artistes par la relation qu'ils entretiennent avec le milieu humain des espaces travaillés. Ainsi, on m'a qualifié de poète de l'espace, artiste relationnel, artiste de l'in situ, performateur de l'espace, environnementaliste du détournement, architecte du non-lieu, idéateur d'espace, littérateur scénique et de disciple de la trans-spatialité. Ce qui me décrira, ce sera le choix des lieux que suscitera mon intérêt à y amorcer un dialogue « plastico-syntaxique ».

CHAPITRE III : Cheminement

3.1 Tree Pink/Arbre rose

Ce projet fut conçu avec un objectif : bouleverser le quotidien des gens gravitant autour du campus de l'Université du Québec à Chicoutimi. Rendre visible l'invisible à un endroit stratégique. Cette œuvre tentait de faire émaner à travers le regardeur, une sensibilité, une signification qui peut lui être personnelle, de même qu'une réaction face à son caractère inusité. Je souligne le verbe accordé «peut» venant de pouvoir relatif au discours que chacun juge bon de porter à mes œuvres. Ceci dit, cela ne veut pas dire pour autant que mes œuvres soient dénuées d'intentions et de significations souvent en lien avec des objectifs voulant être atteints, par la pensée de l'autre. La constante réactualisation dans le temps est importante, puisque qu'une même œuvre vue par une même personne diffère dans sa perception, et donc dans son appréciation vis-à-vis de sa sensibilité propre au moment vécu. C'est pourquoi je tiens à ce que l'œuvre/intervention éphémère soit présente sur une période relativement importante avant de disparaître. Par celui-ci j'essaie d'y appliquer une certaine symbolique, par un travail minimal de la couleur installée ou apposée dans l'espace public.

J'aime comparer cette esthétique avec celle de Christo et Jeanne Claude. Du moins par rapport à la couleur en dialogue avec l'environnement de l'œuvre. Celle-ci par son emballage, avait l'aspect relâché et libre au vent. Des cordages étaient utilisés pour faire tenir le tout sur les objets travaillés. Contrairement au Christos, j'utilise une technique de thermoformage du plastique, donnant un aspect plus contrôlé du médium. Du moins, cela a

pour effet de révéler la forme plutôt que de la couvrir et en cacher les détails. On pourrait dire que cette méthode précise la forme, tout en choisissant les parties de l'objet à recouvrir.



Figure 1 : *Tree Pink/Arbre rose, pavillon des arts, UQAC, 2014, pellicule plastique.*

3.2 In and out, and you repeat/ Dedans, dehors, et vous recommencez.

Traitant de l'art éphémère et de l'art en dehors de la galerie, ou le *white cube* si vous préférez, j'entre nécessairement en dialogue avec ces deux espaces. Cela, même si on expose à un seul endroit à la fois. Dans ce travail, j'expose à l'intérieur et à l'extérieur simultanément, d'où le titre qui m'est venu après être sorti de la galerie *L'œuvre de l'autre*, puis d'y être entré une seconde fois. Dans le cas de cette exposition, j'avais d'abord

enveloppé avec une pellicule de plastique bleu les deux lampadaires devant le pavillon des arts, et donc, en face et au dehors de la galerie. En second lieu, je suis intervenu directement sur la structure d'acier supportant et constituant le plafond de la galerie, celui-ci était peint en blanc, comme le reste de l'espace d'exposition. Une fois le vernissage entamé, les gens me demandaient, où se trouvait mon œuvre, n'ayant pas pour réflexe de regarder au plafond. Le dialogue entre les deux espaces et le regardeur était entamé, car les personnes ayant vu les installations à l'extérieur, ne la reliaient pas nécessairement à l'exposition, d'autant plus qu'ils ne voyaient pas le plafond enrobé en partie lui aussi du même bleu que les lampadaires. Le jeu du dedans/dehors basé sur l'humour de la situation créé était atteint, par la mystification du regardeur qui ne savait où regarder suite à la lecture de mon cartel à l'intérieur de la galerie sur un mur et confronté à l'absence d'œuvres à ses côtés.

Après l'étude de l'histoire du *white cube* nous pouvons faire un lien avec l'intervention de Marcel Duchamp en 1938 :

Il portait le titre approximatif de «Générateur-Arbitre» de l'exposition. Réalisa-t-il aussi l'accrochage des tableaux? Ne furent-ils pour lui rien d'autre que le décor propre à accueillir son geste? L'eut-on accusé de prendre le pouvoir sur l'exposition, il aurait pu prétendre qu'il n'avait pris que ce dont personne ne voulait - le plafond et un petit bout de sol; une telle accusation aurait souligné sa (gigantesque) modestie et sa (excessive) humilité. Personne ne regarde le plafond; ce n'est pas un territoire de choix – de fait, ce n'était (jusqu'alors) pas un territoire du tout. Suspendue au-dessus de votre tête, l'œuvre la plus volumineuse de l'exposition était physiquement discrète, mais, sur un plan psychologique, totalement envahissante¹⁷.

Bien que mon intervention n'était pas oppressante et beaucoup plus discrète en volume, l'effet s'en rapprochait et l'intention était très similaire à celle de Duchamp. Une

¹⁷ O'Doherty, Brian. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. p.97-99.

façon pour moi de transcender l'espace de la galerie, et les regardeurs, au moment où celle-ci était occupée par l'art de plusieurs autres artistes, créant de l'art sur l'art au travers des formes omniprésentes au sein de l'architecture.



Figure 2 : *In and out, and you repeat/ Dedans, dehors, et vous recommencez, galerie l'Œuvre de l'autre, UQAC, 2014-2016, pellicule plastique sur mobilier urbain.*



Figure 3 : *In and out, and you repeat/ Dedans, dehors, et vous recommencez*, galerie *l'Œuvre de l'autre*, UQAC, 2014-2016, pellicule plastique sur mobilier urbain.

3.3 Hic et nunc/ Ici et maintenant

Pour ce projet j'avais invité plusieurs dizaines de personnes à la Bibliothèque de l'UQAC, surtout des chercheurs, étudiants comme professeurs, personnels-cadres de l'université, scientifiques, médiateurs culturels. Ceci, dans l'intention de rassembler ces personnes afin qu'elles rentrent en dialogue les unes avec les autres. Je leur servi un verre de vin et demandai de déposer leur verre vide à l'endroit qui leur semblait pertinent. Après l'évènement, j'entrepris de fixer temporairement chacune des coupes de vin à l'endroit où elle avait été déposée, où que ce soit, sur le premier étage de la bibliothèque. Cette intervention qui relève, dans un premier temps, de l'esthétique relationnelle, contribue, une fois terminée, à une installation éphémère.

Cette installation, se veut être le fruit de la superposition de différents espaces en un seul lieu, celui-ci devenu autre. Cette action collective a créé un parallèle entre l'espace d'érudition, l'espace des connaissances, de même que l'espace du discours et de partage intellectuel. Ce projet était en dialogue avec le concept d'hétérotopie de Michel Foucault¹⁸. On peut également citer l'artiste Paola Pivi qui a laissé vivre un fauve en liberté à travers d'une installation de plusieurs centaines de fausses tasses à cappuccino¹⁹. Le public ne pu comprendre que c'était un fauve qui avait déplacé toute l'installation et ne le comprit qu'une fois la visite terminée, en voyant les photographies de celui-ci. De la même manière, les utilisateurs de la bibliothèque, le lendemain de l'intervention, ne comprenaient pas pourquoi il y avait des verres de vin un peu partout dans les rayons et sur les tables. Un effet de surprise, voire un malaise d'un autre ordre, a été ressenti par de nombreuses personnes face cette action et sa trace éphémère. Paola Pivi pour sa part, a fait appel à un animal, sachant très bien n'avoir aucun contrôle sur celui-ci. J'ai voulu expérimenter cet aspect, mais à l'aide d'un sujet humain, en faisant appel à des intellectuels pour créer un désordre. Pour la première fois dans ma recherche création, j'utilisais l'apport d'autrui dans le processus de réalisation de l'œuvre, non pas au niveau du concept moteur de l'intervention, mais au niveau de la « forme processuelle » et aussi la « forme-trace » de cette œuvre.

¹⁸ Foucault, Michel. *Dits et écrit 1954-1988*. France, Gallimard, 1994.

¹⁹ Pivi, Paola, *One cup of cappuccino then I go*, commandé soutenue par le musée Kunsthalle Basel, Suisse, 2007.



Figure 4 : *Hic et nunc/ Ici et maintenant, bibliothèque de l'UQAC, 2015, coupes et vin.*

3.4 Situation/interprétation géopoétique

Ce travail commence avec le désir d'intégrer le petit musée de géologie de l'Université du Québec à Chicoutimi. Comment changer le quotidien de ce lieu, d'en altérer, du moins d'en changer le cours du temps *every day*, démystifier la perception de l'espace. Ce musée expose le fruit de la recherche de nombreux géologues, ayant parcouru autant de lieux, sinon plus de pays que d'échantillons ramenés. Dans cet espace d'exposition, le temps semble figé, il n'est plus qu'une part d'histoire cristallisée. Les roches sont des portions de matière, qui conservent leurs secrets, les géologues ayant tissé autour de ces objets de très riches récits épisodiques. J'ai parlé de mon intérêt à créer une œuvre à l'intérieur de ce lieu, à une finissante du deuxième cycle de géologie de l'UQAC,

qui confirma l'ouverture du département à participer à un tel projet. J'ai alors proposé à Jayanta Guha géologue, professeur émérite/retraité et ex-directeur de département de géologie, qui fut aussi un doyen de l'UQAC²⁰. Je lui ai proposé alors d'exposer son travail photographique dans le musée de géologie, cela afin d'allier l'art à la vie, puis la science à l'art, et enfin à l'action sociale.

Il s'agissait, dans le projet, de confronter le scientifique/géologue à l'espace social, et à l'aspect sensible de la réalité où ses compétences de scientifique ne suffissent plus. C'est alors que le photographe/artiste prend le relais. L'intervention consistait à afficher le texte de Jayanta Guha, ainsi que quelques photographies témoignant de son regard sur l'espace social et culturel de la Chine, cela, à même l'une des vitrines réservées aux diverses pierres, fossiles et cristaux exposés au musée de géologie. À l'intérieur de ce travail de collaboration, je m'étais donné pour tâche d'interpréter la situation créée, par un texte poétique d'interprétation de l'action géopoétique de l'œuvre de M. Guha²¹. Géopoétique dont le préfixe « géo » provient du grec voulant dire terre, puis poétique à ce qui attrait à la poésie. J'utilise ce terme qui décrit à mon avis le mieux le travail de M. Guha, traitant de la poésie des sols de la Chine, par la photographie.

²⁰ Je le rencontrai lorsque je travaillais à installer l'exposition *Faite nous voir le monde* dont il était le commissaire, au Centre des arts et de la culture de Chicoutimi en 2015.

²¹ Voir appendice I



Figure 5 : *Situation/interprétation géopoétique, musée de géologie de l'UQAC, 2015*

3.5 Think Pink/ Pense rose

« À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic* et *nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve²². »

D'abord, ce travail fait écho à la précédente citation de Walter Benjamin qui parle de l'ici et du maintenant, donc de la temporalité à laquelle l'œuvre est créée ainsi que du lieu et de l'espace qu'elle occupera. Selon l'importance accordée à la situation vécue ou interprétée, l'œuvre prendra réellement son essence, puis sa forme.

²² Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvres III*, Folio essais, (Paris, Gallimard, 2000). Chapitre 2, p. 273 à 276.

En second lieu, regardons l'interprétation de l'art par une vue d'ensemble de la genèse interprétative de l'expérience de l'œuvre. Partons du phénomène de la pensée et de la manière dont elle s'articule. Toute pensée selon le philosophe et artiste Hervé Fisher est iconique, elle tend à synthétiser. La pensée veut donc assimiler la complexité, ainsi elle se veut une précision, résumant une situation, ou encore être le condensé d'une position s'inscrivant temporellement à l'instant de l'intellectualisation. À d'autres occasions, ce que nous croyons être la pensée articulée s'inscrivant par rapport à un passé incrusté par l'habitude, devient une réification, agissant en guise de raccourci par la pensée réflexe. C'est de cette façon que la plupart du temps nous demeurons ancrés dans un schéma de réification de la pensée, celui-ci étant un outil très efficace (mais à quel prix?) pour agir en synchronie avec l'accélération en cette ère de surmodernité (M. Augé²³) et d'aliénation (H. Rosa²⁴).

3.5.1 Problématisation

Suite aux récents événements qui ont marqué décembre 2013 à Saguenay vis-à-vis du pont Dubuc qui avait brûlé en partie lors des travaux de rénovation, des milliers d'utilisateurs ont redécouvert le pont Sainte-Anne situé à ses côtés. La population comprit l'utilité de cette infrastructure et son importance lorsqu'elle pu profiter de ce pont piéton comme alternative d'urgence, appuyée par l'armée canadienne. Le pont Sainte-Anne, était considéré comme un non-lieu parmi d'autres de la ville. Ce lieu de passage, devint par

²³ Augé, Marc. (1992) *Non-Lieux*» Édition du Seuil, Paris.

²⁴ Hartmut, Rosa. (2012). *Aliénation et accélération : Vers une théorie critique de la modernité*, La Découverte, Paris.

l'intervention artistique, un lieu de convergence et de repositionnement du quotidien collectif.

Cette situation particulière m'amena à développer la problématique des lieux, où la rencontre de l'autre ne se fait plus en condition habituelle, ou presque. Par l'espace social à l'intérieur des non-lieux, nous pensons souvent uniquement à leurs fonctions attribuées, déterminant des limites relationnelles par l'aspect de régulation et de dépersonnalisation comportementale, cela par la frontière qu'appose la circulation continue. À ces lieux, nous voyons peu ou plus d'individus en interaction les uns envers les autres. Nous voyons plutôt des gens en transit en ces espaces, semblables à un canal fermé sur un flux déshumanisé.

De ce fait, sans l'action, nous ne voyons pas souvent apparaître l'aspect relationnel entre les individus, ou même la relation entre l'individu et son espace de transit. La relation à l'espace devient alors pratiquement virtuelle, et c'est pourtant de cette relation et de l'intérêt suscité par elle que peut découler un aspect important de la solidarité sociale, le vivre ensemble. Ainsi, mon travail artistique a pour objectif de faire ressurgir la mémoire collective par une action artistique en réaction à ce phénomène particulier et à ce type de lieu. Ici, l'action artistique, au même titre que la pensée pour Fisher, veut concourir à rassembler, à devenir iconique selon ces termes. Le projet aspirait à devenir symbole au cœur d'un lieu empreint d'une teneur éphémère, en changement et en évolution perpétuelle des divers croisements des usagers du lieu à des temporalités et des rythmes hétérogènes. Ce qui m'intéresse dans cet aspect situationnel du non-lieu, c'est l'aspect temporel du quotidien des individus bouleversés par une action artistique. En d'autres mots, changer la relation que les individus ont avec l'espace, en tentant de changer le rythme vécu par la perception de l'action artistique dans un espace devenu invisible par la fonction attribuée.

Maintenant posons la question : qu'est-ce que de vivre l'expérience du bouleversement de son quotidien? Plus précisément : qu'est-ce que vivre l'expérience d'avoir pour unique façon de traverser la rivière Saguenay, que d'utiliser la voie piétonnière du pont Sainte-Anne et cela, du jour au lendemain, et pendant presque un mois? C'est donc pour donner suite à l'observation de ce phénomène, de l'étude de ce contexte, et de l'écoute de témoignages d'individus ayant vécu cette expérience que je parviens à mon interprétation. J'ai donc élaboré un projet artistique qui se voulait le symbole de ce phénomène.

3.5.2 Conception, stratégie, influences, expérimentations

La conception d'un projet artistique *in situ* en conditions difficiles ne vient pas uniquement du dessin, de la photo, et du travail sur ordinateur. Il faut d'abord passer comme nous l'avons vu précédemment par toute sorte d'étapes, dont l'une des plus importantes est une conscientisation sociologique et contextuelle du lieu spécifiquement travaillé. Je me rappelle avoir lu beaucoup d'œuvres de sociologie (Bourdieu) et de philosophie (Deleuze), et cela au tout début de la conceptualisation du projet. La conception de ce travail partait également du comment, par la couleur et la forme, je pouvais y inscrire une facture plastique par laquelle on me reconnaîtrait. Un peu comme l'artiste Daniel Buren sut le faire avec brio pendant des décennies avec ses bandes verticales de 8,7 cm de largeur. La conception passe également par un positionnement, des choix, un discours, etc. Je voulais entrer en dialogue avec l'histoire de l'art, tout en m'inscrivant différemment en rapport avec elle, afin de pouvoir me démarquer. La

conception du projet se fit en grande partie par modélisation photographique, effectuée à la suite de prises de photos de différents endroits sur le pont Sainte-Anne. L'aspect technique de la recherche se fit par rapport à la matière utilisée. Je devais déterminer les conditions d'installation et de durabilité nécessaires. Pour cela, il fallait d'abord évaluer le temps d'installation, puis estimer le coût de location de matériel, la surface couverte, les outils nécessaires, trouver une matière recyclable, développer une méthode d'installation. À défaut de ne pas avoir des plans du pont suffisamment détaillés, il fallut me procurer un télémètre laser afin de procéder à un arpentage du pont afin d'en calculer les dimensions, pour ensuite déterminer les zones cibles. Des tests UV en conditions extérieures et des expérimentations de thermoformage sur structure d'acier furent nécessaires afin de calculer la durabilité du matériel choisi, soit du textile de vinyle. Suite à ces expérimentations, je pus déterminer avec certitude la meilleure méthode d'installation.

3.5.3 Collaborations

Comment ai-je procédé concrètement à travailler à stimuler le milieu pour ce travail? Plusieurs acteurs importants ont contribué au projet, œuvrant au sein de la communauté de Saguenay. À cet effet, l'Association des Centres-Ville de Chicoutimi fit le pont entre moi et un groupe de citoyens pour la solidarité sociale. Ceux-ci me demandèrent de réaliser une action symbolique le 10 décembre 2014, soit un an jour pour jour après les événements de 2013. Plusieurs citoyens, politiciens, médias et commerçants étaient présents, dont la *Théière à l'envers* qui servit du thé gratuitement aux passants, la fondation Mira, Pierre Le Lettreur, et plusieurs autres. Ce fut une occasion inestimable pour moi de collaborer et de communiquer avec la communauté. Je fus appuyé par l'Association des

Centres-Ville de Chicoutimi qui finança l'action, me permettant de réaliser une première partie d'une section du pont Sainte-Anne. Grâce à cette collaboration, nous organiserons prochainement des rencontres avec les divers commerçants des deux rives de Chicoutimi, afin de communiquer les valeurs unissant la communauté à son milieu, dont le pont est le symbole. Ceci était ce que l'œuvre voulait souligner.

Ce projet rassembleur stimula Ville Saguenay à mandater le programme de médiation culturelle à m'aider lors de la réalisation du projet au mois de juin 2015. La communication avec les passants fut essentielle, étant donné que j'installais à plus de vingt pieds de hauteur la membrane de vinyle au sein de la structure d'acier. Les médiateurs culturels et une équipe de bénévole se mobilisèrent afin de pouvoir parler du projet et répondre aux passants.

3.5.4 Travail de symbolisation

L'un des attraits de ce projet se situe au niveau du phénomène de la solidarité sociale, en rupture avec le quotidien. À la suite de l'observation de la situation et des phénomènes issus, il m'est venu le désir de créer une œuvre en lien avec cette situation. Je voulais donc créer un projet qui pourrait régénérer le quotidien des Chicoutimiens en attirant leur regard sur ce lieu. Cela a été possible par l'expérience particulière vécue par les individus marchant sur le pont Sainte-Anne. Nous parlons d'une œuvre qui était visible à plus d'un kilomètre, et, donc, aussi perceptible par les automobilistes empruntant le pont Dubuc adjacent au pont Sainte-Anne. En résonance avec le lieu, l'installation artistique était en partie constituée au niveau de sa forme, issue du code routier, cela par l'utilisation

du losange qui symbolise pour moi le lieu de passage. Le losange peut être perçu aussi comme symbole de danger également. Je ne crois pas à une symbolique universel au niveau de la forme. Ma démarche est celle d'un artiste qui créer du récit en rapport au lieu occupé par l'installation. C'est cette même forme géométrique que je fis surgir à même la structure d'acier du pont le 10 décembre 2014. J'avais également utilisé la forme du «X» pour imaginer la croisée des chemins. La fragilité de l'équilibre collectif sans cesse renouvelé allait de pair avec le caractère éphémère de mon installation. Celle-ci a duré un peu plus de 8 mois, allant, de la première partie constituant un seul losange, inauguré par une marche pour la solidarité sociale à la deuxième phase comprenant onze autres losanges et deux X recouverts également de vinyle rose jusqu'à sa désinstallation à la fin de l'été 2015. Considérant la taille du pont et la distance à laquelle on pouvait le voir, puis considérant l'aspect public, la couleur rose était à préconiser. D'abord pour sa qualité d'être très visible de loin, puis, pour son côté complémentaire juxtaposé au vert du pont, ce qui était un autre atout essentiel à mes yeux. C'était aussi une façon poétique de faire fleurir l'acier. Bien sûr, j'ai également considéré la possibilité de que cette couleur soit associée à la cause du cancer du sein, et cette idée me plaisait tout aussi bien. Non pas pour faire semblant de m'y être directement associé, mais de laisser les gens penser ce qu'ils veulent du projet. Celui-ci par sa simple couleur suscite le questionnement, alors que pour moi c'est l'évidence même. Que cette couleur ne fasse pas consensus esthétique me plaisait d'autant plus. En plus de se souvenir du lien fragile qui relie les deux rives de la rivière Saguenay, le projet permettait d'entrer en dialogue avec les citoyens et de les initier à l'art actuel en milieu urbain. Cela les poussa à se poser des questions, puis à se positionner vis-à-vis de la situation générée.

3.5.5 Poétisation

Une étape importante dans le processus de création et de transmission de ce projet était celle de la poétisation. Étant donné que je travaillais sur ce projet depuis quelque temps déjà, cela me permettait d'avoir un recul suffisant tout en pouvant enrichir mon discours suite à l'observation de son effet sur le public et de multiplier les occasions de transmissions et de collaborations. Ainsi, par cette méthode, j'ai renoué avec l'écriture poétique. Cela m'a amené à faire un retour interprétatif sur mes élans artistiques : voici un extrait qui fait partie de la genèse du travail de préparation du projet *Think Pink*.

Les couleurs ne sont pas des sentiments, mais des expériences qui mènent à des sentiments. L'art n'explique pas, il agit et, si on veut le décrire par les mots et ainsi le transporter oralement, on doit le faire avec des verbes d'action. La simple action d'être présent au quotidien est loin d'être. Affirmer sa présence, c'est aussi accepter, voire même désirer troubler. Séparer la distance d'avec celle de la présence vécue de l'expérience.

Pour être sensible à l'art, le jeu, concept moteur de production des espaces autres. Ceux-ci, ne fait aucun sens pour l'aliéner, le véritable fou de notre temps. Marquer le temps et l'expérience vécue, les lieux parcourus par l'expérience. Aussi simple que de se balader en métro à New York et l'utiliser comme territoire d'expérience, de jeu, de présence, au travers les autres, qui dans leur mutisme d'ameublement, mettent en berne leur existence.

Dire en action, poétiser l'espace, équilibre des pôles, pour moi, je crois que cela tient littéralement du désir de poser une action qui viendra régénérer le quotidien. Les notions de collectivité, de solidarité, sont deux concepts qui m'intéressent beaucoup d'une façon générale. Maintenant s'inscrivant au travers la considération de ces notions en regard à ce projet, c'est la situation particulière des événements qui se sont déroulés sur le Pont qui m'a intéressé. Cet endroit où l'on se dit encore bonjour et bonsoir.

Immuable éphémérité, brasser les lucioles dans leur cage d'acier, les faire s'agiter ensemble, synchroniser les étincelles.

Cet extrait poétique est selon moi l'essence même de ma réflexion artistique en lien direct avec ce projet. Je crois que le discours poétique facilite une compréhension phénoménologique de mon travail, celle-ci une fois exprimée à l'écrit. Il peut facilement participer à la mémoire active de la situation passée, et ainsi se régénérer par sa transmission.

J'ai voulu marquer le lieu, la mémoire et le quotidien, je devais y arriver avec des moyens efficaces et peu coûteux. Dans l'expérience d'un projet de création et surtout de collaboration dans cette situation, il était pertinent de parler d'écoute du milieu humain, pour en comprendre son rythme, sa temporalité. Suite à cette intervention artistique, je me demandais comment les individus réagiraient. Parce que créer cette œuvre en espace publique impliquait nécessairement une rencontre avec les usagers qui n'ont aucune idée de ce qu'ils s'apprêtaient à voir. Et dans ce cas, cela s'est fait dans leur environnement, il y a ainsi la notion d'appropriation de l'œuvre par le public qui entra en ligne de compte lors de sa réception, et parfois de sa transmission. C'est souvent par le discours que l'on facilite grandement l'approfondissement de la compréhension, puisque sans empathie pour la situation, l'œuvre ou l'artiste lui-même, la compréhension et l'intérêt deviennent impossibles. Il ne suffit pas que de connaissance pour comprendre, mais bien d'une sensibilité empathique face au sujet. Je le souhaite pourtant inconditionnel à l'appréciation de l'œuvre, dont j'en suis conscient, par l'expérience, la facilite. Vous savez, pour un projet comme celui-là, cela nécessita des gens, ceux qui ont cru et qui ont osé grimper dans la structure imaginaire de l'artiste. Un projet artistique qui a su joindre l'art à la vie, aux quotidiens des Saguenéens, faisant appel aux sens, à l'histoire, à la symbolique, à la sensibilité esthétique, et qui par la rencontre de son propre questionnement et de l'autre sur

ce que l'œuvre suscite, a permis de faire émerger voire régénérer un rapport, celui de soit au monde. Oser le rose, ce fut aussi oser rassembler la divergence des couleurs sous un rapport commun et solidaire, en assumant ce projet aux avenues multiples du vivre ensemble.



Figure 6 : *Think Pink/ Pense rose, pont Sainte-Anne, Chicoutimi, 2014 (première phase), pellicule plastique.*



Figure 7 : *Think Pink/ Pense rose, pont Sainte-Anne, Chicoutimi, 2015 (deuxième phase), pellicule plastique.*

Photo de Laurane Parrique



Figure 8 : *Think Pink/ Pense rose, pont Sainte-Anne, Chicoutimi, 2015 (deuxième phase), pellicule plastique.*

Photo de Laurane Parrique

3.6 Space invaders

Le titre de ce projet est un clin d'œil à l'artiste français Invaders ainsi qu'au travail de l'artiste Belge Marcel Broodthaers *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975). Ce projet d'installation a été mené durant l'exposition de la 20^e rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels en octobre 2015 à l'Université Laval. Il s'agissait d'un travail *in situ* installé à l'intérieur des ateliers du roulement à Bille à Québec. Cette action consista à envelopper le tuyau du système d'aération, cela en commençant par l'espace d'exposition des étudiants qui exposaient aussi, étant sélectionnés

pour représenter leur université respective. Je ne voulais pas me limiter à l'espace où l'on consignait les œuvres des exposants, je voulais aussi atteindre les lieux de travail des étudiants de la maîtrise de la faculté des arts de l'Université Laval. Je pris l'initiative de prolonger mon travail en l'étendant à deux autres salles des ateliers situés en périphérie de la salle d'exposition. Ce qui prolongea d'une certaine façon l'exposition en élargissant ses horizons. Plusieurs étudiants qui avaient leurs espaces d'ateliers à ces endroits soulignèrent mon action et en profitèrent pour exposer eux aussi leur travail dans leur lieu de création en vue de l'évènement. Cette intervention *in situ*, agissait symboliquement à titre de pont entre l'espace galerie et l'espace de création. L'utilisation des composantes rendant fonctionnelle l'architecture par le système d'aération faisait ainsi non seulement circuler l'air entre les espace, mais contribuais aussi au mouvement des individus par l'intérêt suscité par les différents travaux artistiques, agissant comme centralité périphérie.



Figure 9 : *Space invaders, atelier du roulement à bille*, 2015, Université Laval, pellicule plastique sur conduit d'aération.



Figure 10 : *Space invaders, Atelier du roulement à bille*, 2015, Université Laval, pellicule plastique sur conduit d'aération.

3.7 Appropriétés

Appropriétés est un projet d'interaction artistique où deux artistes du Québec et de la France se prêtèrent à un jeu d'appropriation de leurs œuvres respectives qui s'alimenta et évolua inter subjectivement. Le projet prit pour point de départ un ensemble de sérigraphies de Jérémie Bellemare et de Laurane Parrique, lesquels conceptualisèrent et échangèrent. Chacune des sérigraphies évolua ainsi dans un processus d'appropriation et d'interprétation qui mit en relief les référents interculturels des deux artistes. Par ce processus de superposition, le regard actuel de l'artiste a été confronté à l'actualité contextuelle de notre époque et à ses systèmes de signaux indépendants. Par la transformation des contenus, une

poétisation de la forme rejoignit une dimension intersubjective des êtres humains en constante évolution en regard d'eux-mêmes et des autres. Nous avons offert une dynamique entre le processus et l'archivage, entre l'ici et l'ailleurs, où l'œuvre d'art est une ouverture sur un ensemble d'interventions en perpétuel mouvement, comme s'il n'avait ni origine ni fin, dans des strates de la formation processuelle de cette recherche-crédation.

Ce projet a été l'opportunité d'accéder à une production artistique d'objets pouvant être collectionnés. Contrairement à tous les autres projets de type éphémères, ces sérigraphies font office de traces pérennes qui illustrent la pensée sous forme de maquette ou d'Ekphrasis intégrées à même les sérigraphies, décrivant ainsi l'idée que la forme évoque, ou encore l'écriture qui va de l'image à l'image en faisant passer une image en concept. On peut donc décrire cette action comme un dérivé de la réification, dans l'optique du décodage et non uniquement de l'encodage. J'ai procédé de manière diverse sur les sérigraphies de sorte que chaque sérigraphie devenait par l'action unique superposée à l'impression, des monotypes. J'ai utilisé de l'encre principalement appliquée à la plume, au crayon ou alors déposée sous forme liquide, laissant l'encre se mélanger aux autres couleurs de manière quasi aléatoire. Jouant avec le papier pour contrôler la mare liquide colorée sous l'effet de la gravité et de mon œil avisé, je déterminais la forme qui elle-même émergeait peut-être de mon inconscient, face à l'image imprimée.

Par cette intervention il a été question de contexte, voire d'identité avec une autre artiste sur un même projet. Le contexte a été celui de l'échange, aussi l'occasion de lâcher prise sur la création finale, car ici le processus de recherche l'emporta sur la finalité qui est en dehors du contrôle de deux artistes. Ceci composa une série d'œuvres, qui chacune comportait une double intervention. En cela, Laurane Parrique, comme moi avant ce projet,

travaillait déjà la notion d'espace, mais dans l'optique du mouvement du corps. Grâce à elle, d'autres notions s'ajoutent à l'espace. Par le mouvement, elle implique celle du temps, traduite par la position successive de corps tracés par de multiples lignes de contours. Ceux-ci viennent à former dans ce processus de répétition rappelant ce même rythme qui nous permet de demeurer en vie, le mouvement traduit en un flux de lignes parallèles qui parfois se brisent en leurs successions concourant en une abstraction organisée. Du point de vue de la composition, les images créées par Parrique viennent en complémentarité d'équilibre, tout en se dissociant de l'impression par leur aspect organique, comme une vibration de l'espace réel que laisserait le geste du corps sur le canevas bidimensionnel.

Ce projet est issu d'un partenariat entre l'UQAC et l'ESAM. Située à Caen en France, l'exposition eut lieu à l'école supérieure des beaux arts pendant le mois de décembre 2015 et janvier 2016.



Figure 11 : *Appropriétés*, 2015-2016, ESAM, Caen, France, sérigraphie sur papier, encre.



Figure 12 : *Appropriétés*, 2015-2016, ESAM, Caen, France, sérigraphie sur papier, encre.

(Détail)

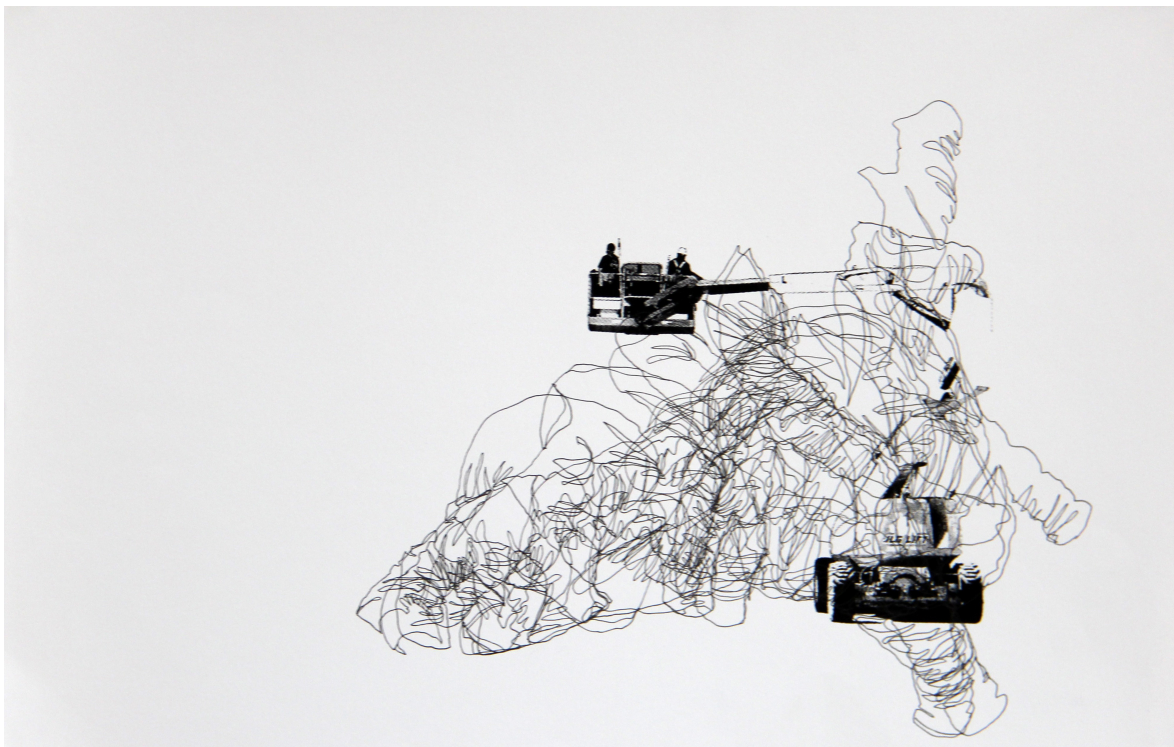


Figure 13 : *Appropriétés*, 2015-2016, ESAM, Caen, France, sérigraphie sur papier, encre.

(Détail)

Chapitre IV

Expo finale, *Pot aux roses*, le lieu et ses caractéristiques

4.1 Pot aux roses

Lors de l'élaboration du projet de fin de maîtrise prévu pour le centre d'art actuel Bang à l'Espace Virtuel, je m'interrogeais sur l'infiltration des structures institutionnelles, par une forme d'expression qui se nourrit des problématiques inhérentes au lieu. C'est autant au niveau conceptuel que perceptuel que je m'intéresse aux enjeux du décodage du réel. Ce projet se veut à l'image d'un amalgame des diverses méthodes employées durant ma recherche création à la maîtrise. Celles-ci tendent vers l'installation intervention. Je procède à une sorte de *ready made* curatorial, vers l'action d'installer les œuvres d'autres artistes, dans un contexte d'exposition détourné et décontextualisé. Je voulais faire un lien direct avec la pratique de Broodthaers, celle de prendre le concept d'exposition comme oeuvre d'art. Le travail voulait se concentrer sur cette spécificité du lieu en tant que doubles institutions. Il s'agit d'une action posée au cœur de cet espace mitoyen, entre le Cégep et le centre d'artiste. Cette espace d'exposition est un lieu entre le *white cube* et le lieu de passage, ayant le potentiel de l'espace social. Pour certain, cet espace peut emprunter les caractéristiques du non-lieu, un endroit où on peut difficilement flâner pour apprécier ou non l'art qui est exposé. Qui, au fil des passages, on n'en voit plus les œuvres, ou alors on ne prend pas plus que quelques secondes pour les regarder. Un endroit où l'imagerie de la publicité serait plus efficace, dans le sens de l'image imposée, que l'on voit chaque jour, et souvent plusieurs fois par jour. Dans cette idée, je voulais exposer quelques œuvres de la collection permanente du centre d'artistes, puis proposer une

approche critique de ce lieu, de son rythme. Par des textes simples, tirés de slogans modifiés, je voulais démontrer l'efficace absurdité d'un système de communication à usage unique, dans l'optique d'en révéler un sens d'autant plus mordant et sous-jacent. Durant l'élaboration du projet, j'ai abandonné l'idée du *ready-made* curatorial au profit de la mise en avant du détournement de la syntaxe architectural. Je conservai l'idée de slogan en écrivant *white cube* avec les tuiles formant le plafond suspendu de l'espace d'exposition. Je trouvais intéressant de faire ressurgir les lettres formant les mots à même les éléments formant l'espace architectonique.

Ainsi le projet final de maîtrise a été l'occasion d'assembler l'art actuel en milieu public et l'action artistique en galerie. Il s'agit d'une installation artistique qui occupe le *white cube*, autant que certains éléments architecturaux, intérieurs et extérieurs au lieu de l'exposition. Le projet donne le statut d'œuvre d'art aux objets et surfaces des lieux occupés par mon action de m'approprier directement ceux-ci. L'aboutissement de cette recherche-crédation est exposé au centre d'art actuel Bang. Ainsi mon travail de fin de maîtrise, intitulée *Pot aux roses*, est exposé à *Espace virtuel* du 11 février au 15 avril 2016. J'ai procédé en me concentrant sur le contexte du lieu, sa forme et son environnement. *Espace virtuel* du centre Bang est situé à l'intérieur du Cégep de Chicoutimi, là où on peut y accéder par la façade du Cégep. Sur celle-ci est érigé le symbole officiel du Québec, le drapeau lui-même. Ce qui m'a amené à entamer le processus par lequel j'allais obtenir les autorisations auprès du conseil d'administration du Cégep, par l'appui préalable du centre Bang et du directeur des ressources matérielles de l'institution collégiale, afin d'investir ce symbole aux limites permises par la loi, laquelle protège le drapeau du Québec. J'ai ainsi procédé par modélisation photographique, afin de soumettre une maquette fonctionnelle de

la première phase de l'installation. Cette action consista à envelopper le mât du drapeau d'une hauteur de vingt-cinq pieds avec de la pellicule rose thermoformée. La deuxième phase se situe à l'intérieur des murs du bâtiment, cela par l'enveloppement de chacune des tuiles du plafond suspendu d'un des espaces d'expositions. Plus précisément, il s'agit d'un grand corridor servant autant de lieu d'exposition au centre Bang qu'à l'administration du Cégep, qui donne accès au hall principal du vieux séminaire. Cet endroit m'amena à travailler en résonance avec le contexte, du lieu et ses spécificités, c'est-à-dire un lieu mitoyen entre le *white cube* et le lieu de passage, lequel a le potentiel de l'espace social et du non-lieu. Je voulais faire écho au climat institutionnel en ébullition partout au Québec. Il s'agissait d'une façon d'agir symboliquement dans l'idée d'effectuer une action qui s'inscrit dans l'optique d'un *punctum* particulier, qui est celui rattaché directement à l'actualité des Québécois.

Par l'action de couvrir d'une membrane de plastique la surface de certaines parties de ce lieu qui est l'espace d'exposition lui-même, mais aussi lieu de passage, il devient à son tour, objet d'art par sa surface détournée. Cette action repose sur le fondement même de l'installation en tant que non-objet déterminé, non fini. Je laisse ainsi les murs blancs, résolus à tenir la dissolution de l'objet d'art comme objet sujet, pour m'en tenir au sujet objet, mis en forme par un outil visuel qu'est la couleur, révélatrice du contexte et de ces lignes de force, véritable canevas de ma recherche-crédation. Je m'occupe ainsi des surfaces non dédiées à l'accrochage pour mettre en œuvre l'implicite, le dénotatif autant que le connotatif. Seul le lieu permet la lecture de l'œuvre.

En utilisant la couleur, par une approche plastique et minimale de la forme, on pourrait croire à la suppression de l'anecdote, alors que c'est tout le contraire qui se

produit. Les formes présentes, les symboles, les individus, les fonctions des lieux, le climat actuel, tous ces facteurs contribuent à envelopper à son tour le projet lui-même de sens. C'est souvent par l'annulation d'un élément fondamental, dans ce cas l'objet d'art au sens commun du terme, que l'on renforce d'autant plus sa présence par une polarité, le plus souvent invisible, cela par une disparition ou plutôt dans ce cas-ci une absence devenue visible. Tout le contraire de ce que laisserait présager une approche minimale de la couleur et de la forme. On peut qualifier d'indicible la notion de couleur, une fois traitée comme objet de la conscience. Une chose qui, une fois réifiée, dépassera l'état d'objet perçu. La décrire serait périlleux, puisque complexe par sa charge abstraite et phénoménologique. Je crois que par là nous pouvons être fascinés par elle, ainsi user de prudence à en donner une interprétation unique. La couleur devient l'indicible, inatteignable par les mots, révélant l'insuffisance du langage à décrire le phénomène qu'elle produit sur nous. Une question de perception? D'un endroit que l'être manipulera par et dans l'espace, où seule la poésie de l'amalgame syntaxique des formes, devenu symphonie des subordonnées du temps, nous fera percevoir ses charmes inouïs par ce présent. Le rose possède pour moi un pouvoir qui est subversif à tout code, on ne peut se limiter à une seule symbolique. Le rose fragilise en dénaturant les surfaces qu'il couvre. Cette couleur détient un pouvoir sur le sens et les sens qui dépasse une signification universelle, elle est multiple des possibles.



Figure 14 : *Pot aux roses*, Cégep de Chicoutimi, 2016, Centre d'art actuel Bang, pellicule plastique



Figure 15 : *Pot aux roses, Cégep de Chicoutimi, 2016, Centre d'art actuel Bang, pellicule plastique*

4.2 Étude et dialogue de l'identité projetée/interprétée

Ma pratique artistique relève d'une prise en compte de différents contextes, situés à l'intérieur de l'aspect social, architectural et urbanistique. Elle surgit du désir de créer des points de rupture avec le quotidien et des zones où le questionnement traverse l'individu et l'espace social. L'aspect du quotidien, vécu à travers l'espace et la temporalité, est le noyau dur de mon intérêt pour l'intégration artistique à l'intérieur de l'espace public. L'origine de ce fondement se trouve dans le désir de résister à l'aplanissement de la pensée et du comportement, de la connaissance uniformisée, qui forme ou déforme l'individualité, mais aussi le corps social. La prise de conscience stimulée par l'art et la philosophie issue d'un positionnement éthique est à la base de mon intérêt en recherche-crédation. Par ailleurs, l'origine de mes œuvres provient concrètement de ma relation avec les lieux et les gens, desquels je puise des éléments sensibles et de l'information reliés directement aux lieux ciblés. De cette façon, les individus en eux-mêmes forment les espaces qu'ils côtoient par leur propre spécificité identitaire et comportementale. Par cette méthode qui est la conscience d'un aspect récurrent de mon processus de création, je tente de dresser un portrait du lieu, du moins d'en interpréter des aspects qui distinguent ce lieu ou ce type de lieu d'un autre.

Ouvrant cette méthode de création traitant du thème de l'identité, mais ici traitée au sein d'un espace en rapport avec lequel je travaille sur la question : qu'est-ce qui forme celui-ci? Parce que ce n'est pas uniquement une question d'architecture, mais de l'idée qu'il y eut jadis derrière, avant même la construction d'un lieu ou d'un espace, et surtout de ce qui l'habite, c'est-à-dire : littéralement le groupe d'individus qui gravite autour d'un lieu, produisant ainsi un espace, au sens d'Henry Lefebvre, d'une architecture que nous

utilisons et habitons. Par le dialogue instigué non seulement par l'œuvre elle-même et le public, j'aborde directement les gens, les invitant à discuter, parfois c'est eux-mêmes qui viennent à moi. Ce sont souvent mes premières rencontres qui se font avec les individus au sein de l'espace social qui me donne les pistes de mon investigation du sujet lui-même, souvent contextuel et situationnel au lieu, à l'espace entrepris. Une recherche archivistique se fait par la suite lorsque cela se prête, ou alors une recherche à travers le web et les articles de la presse, qui pourrait me donner de la matière à réflexion, une part identitaire, une historicité. La part subjective, qui est propre au témoignage de chacun des individus, viendra influencer ma méthode d'approche, jouant sur les limites de l'interprétation, dans le sens où je peux faire référence indirectement et consciemment à des codes, une histoire, un slogan auquel les individus auront une ou plusieurs résonances. Ainsi je tente de révéler les caractéristiques identitaires par un langage visuel iconosyntaxique, issu des multiples rencontres et entretiens avec les individus rattachés au lieu étudié. Cette méthode permet d'entrer en relation directe avec certains individus afin d'en connaître la particularité. Un exemple de cette approche qui contribua directement à rendre possible l'emballage du mât du drapeau du Québec, a été le dialogue entre l'équipe des ressources matérielle et moi, ainsi que l'entretien que j'ai eu avec la directrice générale du Cégep Mme Denyse Blanchet. Comme je l'ai mentionné précédemment dans le chapitre cette action n'aurait pas été possible non plus sans l'appui du centre Bang. Lors des négociations techniques que j'ai eues avec les ressources matérielles, nous sommes venus à la conclusion qu'il serait possible de couvrir le mât uniquement avec l'utilisation d'un camion munie d'une échelle articulée pouvant atteindre plus de 100 pieds de hauteurs. Les coûts reliés à ce type d'intervention dépassaient de loin mon budget prévu et celui du centre Bang. Avant d'arriver à cette conclusion, j'avais passé par multiple rencontre et fait accepté une méthode

qui fut révisée au dernier moment, car la toiture n'était pas sécuritaire et demandais des rénovations pour combler cette lacune. Ce qui est intéressant, c'est que le groupe d'individus m'encouragea à chercher les fonds nécessaires, car ils ont cru au projet. Cet appui du milieu m'encouragea à chercher et négocier les fonds nécessaires afin de faire prendre forme un projet qui résidait déjà dans les attentes du personnel de l'institution. Ainsi une entente de partage des frais encourus par mon action sur le mât, fut possible par le dialogue entre moi et les deux institutions concernées, c'est-à-dire le Centre Bang et le Cégep de Chicoutimi. L'objectif d'un récit comme celui-ci, est de dresser un portrait de l'espace social que compose un lieu, pour laisser percevoir en quoi est composé l'espace humain d'un contexte spatiotemporel en particulier, puis de l'utiliser à des fins de contenu, fluctuant sur la forme et la couleur de l'œuvre.

Pour faire suite aux aspects qui distinguent un lieu d'un autre, on peut parler d'iconicité rattachée et de sémiotique. Ainsi, on peut chercher à repérer les signes qui sont en parallèle, soit à une situation ou à un événement qui a eu lieu, ou encore à l'effet qu'a l'aménagement sur les diverses couches de l'environnement situationnel et contextuel. Cela dit :

On peut trouver paradoxale l'importance accordée par la psychanalyse et certaines phénoménologies à cette activité perceptive, sujette à tellement d'erreurs et d'incomplétudes. C'est que la perception est le fondement de toute connaissance du réel et s'avère une source majeure de l'expérience de la « croyance » et du sentiment existentiel. En effet, ce que le sujet expérimente dans la perception lui est donné dans une dimension d'évidence; c'est toujours «vrai» pour lui, même si ce n'est pas vrai pour d'autres. Si l'un perçoit comme vert un mur qu'un autre perçoit comme mauve, l'un ou l'autre peuvent se tromper objectivement, mais le perçoit reste toujours «vrai» pour chacun d'eux²⁵.

²⁵ Saint-Martin, Fernande, 2007, *Le Sens du langage visuel*. Presse de l'Université du Québec. p.190-191

Anecdote intéressante à cela : lorsque j'étais sur les lieux d'*Espace virtuel* du *Centre d'Art actuel Bang*, je me questionnais sur cet espace que forme ce lieu, et ce en quoi il pouvait se distinguer d'un autre. Un employé du centre travaillant pendant la saison estival me demanda sur quoi j'allais travailler. Je lui répondis en énonçant quelques traits particuliers du centre qui suscitait mon attention et je lui dévoilai mon désir de changer le drapeau du Québec érigé fièrement au-dessus de la façade du collège. Je lui disais que j'avais pensé mettre du rouge à deux des quatre rectangles bleus, ils seraient également placés en diagonale. Continuant à parler, il me confia que pour lui, lorsque j'avais énoncé le rouge sur le drapeau, il n'avait pas pensé à la France, ni au Canada, mais bien aux Peaux Rouges. Tshiueten me dit qu'il était Innu, et que pour lui cette couleur faisait partie du *cercle des nations* composé du rouge, du blanc, du noir et du jaune. Ainsi, une même couleur peut, avoir des résonances différentes d'un individu à l'autre, aux niveaux perceptif et identitaire.

CONCLUSION

Par suite, face à mon malaise vis-à-vis du vide et l'aspect austère et uniformisé des espaces architecturaux, urbanistiques et des infrastructures, je tente de faire cohabiter l'installation artistique avec ces lieux afin d'attribuer un usage supplémentaire à leur fonction d'origine. Par l'aspect esthétique, je veux atteindre un effet de contemplation et de questionnement. Ma proposition artistique veut créer un nouveau rapport à l'espace. L'installation comme poésie de la mécanique du sens par le tracé d'une carte des multiples aspects du signe se superposant aux infrastructures, à l'architecture et au mobilier urbain. Les formes architecturales à l'intérieur des lieux deviennent une syntaxe, dont je m'inspire en les détournant de leurs fonctions initiales. L'architecture et l'espace urbanistique sont comme les phrases dénotatives du langage, et mes installations sont comme les cartes qui s'y superposent formant l'aspect connotatif au sein d'une perception régénérée. J'offre une certaine opacité par endroits pour en révéler un autre sens, la mort de l'auteur d'une certaine façon au travers la poésie des formes. L'artiste pour moi est un tenant de l'idée que le réel est une chose éphémère et nécessairement indéterminée dans le temps, comme l'acte de conscience l'est et ne peut être réifié dans l'espace. Dans nombre de situations, l'individu a pour tâche d'interpréter les informations qu'il reçoit de sa perception de la réalité. Mais plus directement encore, on peut interpréter les informations qui influencent le milieu dans lequel il se trouve. On parle alors d'une temporalité qui s'inscrit à travers une spatialité dans laquelle évolue l'être à l'intérieur de la collectivité. L'une contenant l'autre, au sens littéral, mais aussi vis-à-vis de la sémiotique discursive de l'espace social. Lorsqu'on fait face à une œuvre d'art, on procède immédiatement par association. Nous

produisons du sens selon notre singularité, celle-ci s'inscrivant à l'intérieur d'une collectivité l'englobant. Mais encore faut-il s'intéresser à l'art et prendre le temps nécessaire, pour quelque chose qui se veut à la fois intellectuel, parfois sensoriel, voire participatif. Je veux jouer sur la perception des individus, les atteindre à plusieurs niveaux. Comme l'a fait Broodthaers, prendre le langage comme sujet, le faux et l'éphémère, pour s'approcher du réel. Par l'œuvre je veux démocratiser la perpétuation, rendre accessibles et prolifiques l'œuvre d'art et le discours qu'elle insuffle à celui qui regarde. Comme le disait d'une certaine façon Broodthaers, après son pense-bête, pour avoir un public on doit créer une situation de malentendu. Passeur de signe, instigateur de la pensée perpétuelle et significative, afin d'opérer de l'intérieur et non du bas vers le haut ou du haut vers le bas. La vie est mouvement et changement, et comme l'intelligence en micro neurologie, l'idée se forme par de multiples micro déplacements, des micro choix, aussi subtile puissent-ils paraître, ils en forment notre devenir.

APPENDICES

Appendice I

Situation/interprétation géopoétique du travail sur la Chine de Jayanta Guha

Frontière de pierre, ce qu'il y a entre les hommes, les innombrables présupposés, jugement dernier de situations anticipées! Ce qui sépare ce n'est donc pas uniquement la matérialité, la culture et le territoire, mais bien la géographie de l'invisible état sous-sol, «l'inconscient géologique». À cela s'emploie à comprendre le scientifique souvent venu d'ailleurs, apportant sa propre situation décontextualisée, non contaminée des éléments environnants du lieu étudié, permettant un recul suffisant afin de percer le mystère, révélant coordonnés, statut des conditions de l'espace objectivé, rythme du temps de l'homme, habitant et habité des circonstances.

Comment maintenant cristalliser ces composantes inhérentes au bilan situationnel? Sur tout sol soleil perçant le brouillard de l'indicible pollution. Matérialisation par lequel l'invisible devient vivant et relationnel, ainsi la photographie de l'instant déjà passé sous l'appareil réflexe de nos habitudes de présence fait mine d'images suffixe au contexte racine placé derrière le radical réalisé. Là où le scientifique essouffle, l'objectif est là où fera place à la subjectivation de l'image du temps par l'art.

Jérémie Bellemare

12/04/15

Appendice II

Le Devoir, le mercredi 17 juin 2015

Arts Visuels

Le rose, comme trait d'union

Jérôme Delgado

« La population de Saguenay voit rose. Depuis le début du mois de juin, un jeune artiste local, Jérémie Bellemare, s'est entiché de couvrir, d'une pellicule rose, une bonne part de l'armature en acier du pont Sainte-Anne, traverse piétonnière et cycliste reliant les deux rives à Saguenay. La population voit, et pense rose : l'artiste a donné un titre à son enrobage, qui doit rester là tout l'été : *Think Pink*.

« *Quand je marche, que j'observe les rues, le paysage, j'imagine toujours l'espace autrement. Think Pink, c'est un peu ça, inviter à voir le monde d'une manière différente, à dialoguer avec l'espace.* »

L'intervention au-dessus de la rivière Saguenay consiste en une série de « x » qui se succèdent sur toute la longueur du pont. Elle a nécessité quelque 25 rouleaux de ruban (de 100 pieds chacun, en longueur) et une semaine d'installation - « la moitié du temps que j'avais prévu », soutient Jérémie Bellemare. Bien avant sa matérialisation, le projet a cependant tenu son homme fort occupé. Deux ans de recherche, plans technique et financier inclus, beaucoup de discussions, de patience. L'appui est venu, en premier lieu, du centre d'art actuel Bang, de Chicoutimi, puis du conseil des arts du Saguenay et du Québec.

L'importance du processus de création

Il y a un peu de Christo et Jeanne Claude dans le travail du jeune artiste natif de Montréal, étudiant à la maîtrise en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi. Comme pour le célèbre couple, qui a notamment recouvert le Pont-Neuf à Paris en 1985, Jérémie Bellemare donne une grande importance au processus de création. Que le résultat final, ou sa diffusion, soit de plus courte durée que ce qui l'a précédé importe peu.

« *Le processus est au cœur du projet, dit-il. Il faut expliquer, être en dialogue avec la population, les politiciens, le milieu d'affaires, le milieu artistique. Le processus, ce sont les gens. Les discussions, les sourires, ça me touche énormément.* »

Christo et Jeanne-Claude, ou Daniel Buren, auxquels Bellemare aime bien se référer, ont toujours cherché des lieux emblématiques pour installer leurs œuvres éphémères. Le Québécois, aussi a dans ligne de mire des emplacements stratégiques, ceux « *qui ont un grand impact* ». Des emplacements, ou des monuments comme dans le cas présent.

Solidarité célébrée

L'emballage rose prend ses origines dans l'incendie qui a enflammé la structure voisine, le pont Dubuc, en décembre 2013. L'Incident a coupé la ville en deux et obligé les automobilistes à faire un détour de deux heures. Le seul moyen de traverser la rivière à la hauteur de Saguenay, c'était d'emprunter le vieux pont Sainte-Anne, interdit aux voitures depuis 40 ans. L'artiste ne tenait pas à reproduire le feu, mais « *la grande solidarité* » qui a, paradoxalement, rapproché les gens.

« Pendant trois semaines, 17000 personnes ont marché à -40° C. Des stations de radio offraient du café et il y avait toutes sortes de choses comme celle-là », se souvient celui qui terminait alors ses études de baccalauréat.

Jérémie Bellemare a choisi de travailler le motif de la croix parce qu'il symbolise la rencontre. Il s'agit également d'une forme facilement reconnaissable, « qui ne nécessite pas d'explications ».

« Je fais des projets dans la polyphonie, aux multiples interprétations », reconnaît cependant celui qui dit favoriser l'échange d'idées. Son *Think Pink*, qui sera officiellement inauguré mercredi, permettra non seulement de voir et penser rose, mais fera, espère-t-il, jaser²⁶.»

²⁶ Delgado, Jérôme. *Le rose comme trait d'union*, Montréal, Le Devoir, 17 juin 2015, p. B 7

BIBLIOGRAPHIE

- Antliff, Allan. (2014). *Joseph Beuys*. Phaidon, New York, 2014, 146p.
- Augé, Marc. *Non-Lieux*. Paris, Édition du Seuil, 1992, 150p.
- Baal-Teshuva, Jacob. *Christo and Jeanne-Claude*, Allemagne, Taschen, 2001.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France, 1967, 214p.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, France, Dijon-Quetigny, 2001.
- Buren, Daniel. *Mise en garde*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969.
- Buren, Daniel, Arden, Paul, Macel Christine, (entretien), *Micropolitique*, Grenoble, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, 2000.
- Burckhardt, Jacqueline. *Bâtissons une cathédrale*. France, Paris : L'Arche, 1988.
- Buren, Daniel. *Daniel Buren Mot à Mot*, Paris, Centre Pompidou : Édition Xavier Barral : Editions de La Martinière, 2002.
- Daniel-Risacher, Nathalie. «Joseph Beuys»: Un poète en temps de détresse», *Espace Sculpture*, numéro 30, 1995, p. 36-37.
- Delgado, Jérôme. *Le rose comme trait d'union*, Montréal, Le Devoir, 17 juin 2015.
- Fattel Raphael, Birand Jeanne, Dupont Clementine, Valroff Daphné, *Paola Pivi*, Bologne, Perrotin, Damiani, 2013.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*, Gallimard, France, 1994.
- Gilissen, Maria. *Marcel Broodthaers*, Paris, Édition du Jeu de Paume, 1991
- Rosa, Hartmut. *Aliénation et accélération : Vers une théorie critique de la modernité*, Paris, La Découverte, 2012, 156 p.
- Houde, Renée. *Les temps de la vie : Le développement psychosocial de l'adulte*.(troisième édition). Canada, Gaëtan Morin Éditeur ltée, 1999.
- Baal-Teshuva, Jacob. (2001). *Christo and Jeanne-Claude*, Taschen, Allemagne.

- Jonathan Fineberg. *Christo & Jeanne-Claude, On the way to The Gates*, Central Park, Yale University Press, 2004.
- Lacan, Jacques, *Écrits : par Jacques Lacan*. Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. France, Anthropos, 1974, 485 p.
- Lyotard, Jean-François, *Que peindre ? : Adami, Arakawa, Buren*. Hermann impr. France, Paris, 2008, 215 p.
- O'Doherty, Brian. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich, jrp/ringier, 2012, 286 p.
- Saint-Martin, Fernande, *Le Sens du langage visuel*. Québec, Presse de l'Université du Québec, 2007, 341 p.
- Cairns, Stephen & M. Jacobs, Jane. (2014). *Buildings Must Die, A Perverse View of Architecture*, MIT Presse, Canada. 298 p.
- Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version de 1939), in *Œuvres III*, Folio essais, Paris, Gallimard, 2000.

Webographie

- Do-ho Suh : <http://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>
- Télé-Québec : <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/5391/think-pink-sur-le-pont-de-sainte-anne>
- Le Devoir : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/442941/arts-visuels-le-rose-comme-trait-d-union>
- Jérémie Bellemare : http://jeremiebellemare1.wix.com/jeremiebellemare?fb_ref=Default
- Projet Think PinkExtrait d'archive d'une entrevue accordée à Radio-Canada jeudi le 4 juin 2015 : <http://ici.radio-canada.ca/widgets/mediaconsole/medianet/7298000>
- Textes législatifs : Règlement sur le drapeau du Québec
<http://www.drapeau.gouv.qc.ca/legislation/reglement.html>