



**Un bain d'agent révélateur pour l'interface :
L'art visuel comme moyen de révéler l'interface**

par Fratzel Descadres

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts en art, profil création**

Québec, Canada

RÉSUMÉ

Le présent ouvrage est un artefact issu de ma production artistique dont le but est de révéler l'interface. Appuyé sur les théories d'un large éventail de domaines d'études, mon mémoire utilise principalement la mise en récit créative d'un événement marquant pour mon parcours académique en tant qu'outil conceptuel apte à faire basculer la perception du lecteur vers une interprétation renouvelée du concept d'interface. Lorsque cet événement est survenu, j'ai choisi de le reprendre pour en faire un récit mythologique que je diffuse par des moyens traditionnels ou non à l'art actuel. Le texte qui suit en est une itération littéraire adaptée aux normes de rédaction du département des arts, lettres et du langage de l'Université du Québec à Chicoutimi.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
LISTE DES FIGURES.....	V
DÉDICACES	VII
REMERCIEMENTS.....	VIII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	4
RECONSTITUTION LITTÉRAIRE	4
1.1. FÉCONDATION	4
1.1.1. RÉCIT DU 9 OCTOBRE 2018.....	4
3.2.2. RECHERCHE-CRÉATION.....	8
CHAPITRE 2.....	11
LA MÉTHODE	11
2.1 ASPECT PHILOSOPHIQUE	15
2.1.1. THÉORIE DES 3 MONDES.....	15
2.1.2. LES 3 TYPES D'INFORMATION	18
2.1.3. INCITATIONS AU BASCULEMENT	19
2.2. THÉORIES SOCIALES	19
2.2.1. L'EXPERTISE DU RENVERSEMENT	20
2.2.2. LE RÔLE DE L'ARTISTE	21
2.2.3. RECONNAISSANCE	23
2.3. THÉORIES ESTHÉTIQUES.....	23
2.3.1. SYNTAXE.....	24
2.3.2. AJUSTEMENT DU REGARD	24
2.3.3. ENTRE SIGNES ET SYMBOLES	25
2.3.3.1. THÉORIES ESTHÉTIQUES PROPRES À L'ART ACTUEL	26
2.3.3.2. LA PESANTEUR DU GAZ	26
2.3.3.3. RELATIONS	28
2.3.4. INTERVENTIONISME	29
2.3.5. NON-PÉRENNITÉ ET DOCUMENTS	32

2.4. CADRE MÉTHODOLOGIQUE.....	35
2.4.1. PROCESSUS CIRCULAIRE	35
2.4.2. APPROCHE SYSTÉMIQUE	36
2.4.3. OUVERTURE À L'INTERVENTION DE LA CRÉATION	37
CHAPITRE 3.....	39
UNE ÉTUDE DE CAS	39
3.1 PRÉLUDE	39
3.1.1. COLLÉGIAL.....	39
3.1.2. BACCALAURÉAT	40
3.1.3. POST-BACCALAURÉAT/PRÉ-MAÎTRISE	40
3.1.4. MAÎTRISE.....	42
3.2.3. UN PRODUIT ORIGINAIRE DU MONDE IMMATÉRIEL	44
3.2.4. LA NAISSANCE DU KAISER	46
3.3. SCHÉMA NARRATIF	49
3.4. PLAN MÉDIA	50
3.4.1. MICRO-FESTIVAL MOBILE.....	51
3.4.2. VIDÉO PROMOTIONNELLE	53
3.4.3. RIMA.....	54
3.4.4. FLASHE FÊTE	57
3.4.5. EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE	63
CONCLUSION	72
BIBLIOGRAPHIE.....	74

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1. PLAN ARCHITECTURAL DE L'ESPACE OÙ A EU LIEU L'ÉVÉNEMENT DU 9 OCTOBRE 2018.	3
FIGURE 2. TELEFUN (GAUCHE) ET ELLE A PRIS LA TÊTE DU GOUVERNEMENT (DROITE), VUES DE L'EXPOSITION COLLECTIVE LA CONVERSATION À LA GALERIE L'ŒUVRE DE L'AUTRE À CHICOUTIMI, AUTOMNE 2018.....	12
FIGURE 3. IMAGE FIXE TIRÉE DE LA CAPTATION VIDÉO DE MON EXPOSÉ ORAL DANS LE COURS DE MÉTHODOLOGIE DU 9 OCTOBRE 2018.....	22
FIGURE 4. VUE DE L'ESPACE OÙ ÉTAIT DÉPOSÉ LE CHAT TRÉBUCHE PLACE VALOIS NUMÉRISÉE DEPUIS UNE DIAPOSITIVE	30
FIGURE 5. MOULE QUI A SERVI À LA PRODUCTION DE LE CHAT TRÉBUCHE PLACE VALOIS.	34
FIGURE 6. PORTRAIT DE L'ARTISTE CHERCHEUR.....	38
FIGURE 7. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ATELIER © FRATZEL DESCADRES ET PORTRAIT DE L'ARTISTE CHERCHEUR 2.....	38
FIGURE 8. ARCHIVE D'UNE ANTENNE COMMUNICATIONNELLE SUR PHOTOGRAPHIE 35MM COULEUR.....	41
FIGURE 9. PLAQUE SIGNALÉTIQUE DU LOCAL DE SÉMINAIRE DE LA MAITRISE EN ART DE L'UQAC. IMAGE NUMÉRISÉE DEPUIS UNE DIAPOSITIVE.....	5
FIGURE 10. CAMÉRA DE SÉCURITÉ EN HAUT DE LA PORTE DU LOCAL DE SÉMINAIRE DE LA MAITRISE EN ART DE L'UQAC. IMAGE NUMÉRISÉE DEPUIS UNE DIAPOSITIVE.	7
FIGURE 11. LE TABLIER DU KAISER. IMAGE NUMÉRISÉE DEPUIS UNE DIAPOSITIVE.	47
FIGURE 12. VUE D'EXPOSITION. MICRO-FESTIVAL MOBILE AU CENTRE D'ARTISTE LE LOBE À CHICOUTIMI, PRINTEMPS 2019.	52
FIGURE 13. IMAGE FIXE TIRÉE DE LA VIDÉO PROMOTIONNELLE NON DIFFUSÉE.....	53
FIGURE 14. LE TÉLEX PROJECTEUR EKTAGRAPHIQUE DE KODAK ET LE MICRO À CÔTÉ DU LUTRIN PORTANT MON TEXTE DE CONFÉRENCE INSTALLÉS À L'EXPOSITION COLLECTIVE EN MARGE DE LA RIMA 2019, AU CENTRE L'ÉCART DE ROUYN NORANDA.....	56
FIGURE 15. HORLOGE SCOLAIRE EN READY-MADE ET PLAN ARCHITECTURAL IMPRIMÉ SUR ACÉTATES AVEC CADRE EN ALUMINIUM. VUES DE L'EXPOSITION DE LA RIMA 2019, AU CENTRE L'ÉCART DE ROUYN NORANDA.....	57

FIGURE 16. IMAGES FIXES TIRÉES DES ARCHIVES DE LA DIFFUSION EN DIRECTE SUR FACEBOOK LIVE DE MA RÉSIDENCE À LA GALERIE DU COLLÈGE D'ALMA POUR LA FLASHE FÊTE 2021.....	58
FIGURE 17. IMAGE FIXE TIRÉE DES ARCHIVES DE LA DIFFUSION EN DIRECTE SUR FACEBOOK LIVE DE MA PREMIÈRE PERFORMANCE PENDANT MA RÉSIDENCE À LA GALERIE DU COLLÈGE D'ALMA POUR LA FLASHE FÊTE 2021.....	59
FIGURE 18. ESPACE PRODUCTION DE MA RÉSIDENCE À LA GALERIE DU COLLÈGE D'ALMA POUR LA FLASHE FÊTE 2021.....	60
FIGURE 19. LE KAISER MANUSCRIT. DÉTAIL D'EXPOSITION À LA GALERIE DU COLLÈGE D'ALMA POUR LA FLASHE FÊTE 2021.....	61
FIGURE 20. DÉTAILS D'EXPOSITION À LA GALERIE DU COLLÈGE D'ALMA POUR LA FLASHE FÊTE 2021.....	62
FIGURE 21. IMAGE DE LA BANDEROLE RÉTRACTABLE DU KAISER ET LE MANIFESTE DU KAISER À MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.....	64
FIGURE 22. LA PROPAGANDE DU KAISER À MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.....	65
FIGURE 23. LE JEU DE PICHENOTTE DU KAISER À MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.....	66
FIGURE 24. LES LAMINÉS DU KAISER À MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.....	67
FIGURE 25. DIAPORAMA À MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.	68
FIGURE 26. LE DRAPEAU DU KAISER À MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.	69
FIGURE 27. VUES DE L'INSTALLATION VIDÉO DE MON EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE.....	70

DÉDICACES

À ma mère Micheline et à mon père Frantz, je commence timidement à concevoir l'ampleur de votre courage. Vous êtes des surhumains et je porte fièrement votre force en moi.

Carole et Edgar, l'avenir vous appartient!

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma direction de recherche Hervé Saint-Louis pour les découvertes littéraires. Je n'avais jamais rencontré une personne qui connaissait autant le sujet de l'interface.

Merci à Sophie Beauparlant ainsi qu'à Martin Lavertu d'avoir généreusement accepté de participer à mon jury d'évaluation. Vos commentaires me sont précieux.

J'éprouve également beaucoup de gratitude envers la direction de la maîtrise Constanza Camelo-Suarez sans qui je serais tombé dans plus d'un piège au cours de mon passage par le deuxième cycle universitaire et Marcel Marois à l'intérim qui m'a fait confiance à plusieurs occasions.

Merci à mes professeurs et chargés de cours Constanza Camelo-Suarez, Michaël Lachance, Marcel Marois, Paul Kawczack, James Partaik, Patricia Aubé et Sophie Del Fa pour le savoir que vous m'avez transmis.

Merci à la coordonnatrice de la Galerie l'œuvre de l'autre Nathalie Villeneuve ainsi qu'à l'excellente équipe technique du module des arts Stéphane Bernier, Denis Bouchard, Gabriel Brochu-Lecouffe, Alexandre Nadeau et Éric Tremblay.

Je tiens à souligner l'appui professionnel du centre Sagamie où j'imprime régulièrement. Je souhaite aussi reconnaître l'apport structurant de la résidence de création suivie d'une exposition solo à laquelle m'a invité IQ l'Atelier dans le cadre de la Flashe Fête.

Puisque la rédaction d'un tel document est tributaire de la préparation en amont d'un plan de rédaction solide, je ne pourrais passer sous silence l'apport crucial de mon bon ami Cristian Lobont. Tu t'es proposé pour m'aider au moment idéal. Je t'en serai éternellement reconnaissant.

Mentions spéciales imbibées de tendresse et de douceur à Mélissa Tremblay, ma sorcière bien-aimée. Tu m'ancres dans le présent. Je promets de te rendre la pareille. Carole, la tigresse et Edgar, nouveau modèle junior, vous m'obligez à me projeter dans un avenir qui finira par nous ressembler. N'ayez peur de rien, car votre mère et moi serons toujours à votre support.

INTRODUCTION

Le présent mémoire a pour mission de vous révéler l'interface. L'outil central dont je me servirai afin d'y parvenir est un récit. Je travaille ardemment à la diffusion d'un mythe, une allégorie légendaire qui trouve ses origines dans mon choix de rendre compte des propriétés de l'interface par une production en art actuel.

Depuis une douzaine d'années, mes efforts de plasticien sont employés à circonscrire et définir l'interface. Je sais par exemple qu'elle se matérialise physiquement à travers les médias de communication entre autres. J'ai d'abord consacré beaucoup d'attention au numérique ainsi qu'aux médias traditionnels. C'est pourtant la nature de l'interface *universelle*, celle qui regroupe toutes les manifestations historiques de médiatisation, du langage à l'internet, qui suscite un intérêt au niveau de la recherche dans mon travail actuel.

Le 9 octobre 2018, nous filmions nos exposés oraux du cours de méthodologie comme exercice d'autocritique. Puisque le concept d'interface est au cœur de ma recherche, je trouvai pertinent de sortir momentanément mon exposé du cadre de la caméra. J'avais préalablement déposé une sculpture installative au sol, dans le corridor, juste en face de la salle de séminaire. C'était la dernière intervention que j'avais produite dans mon atelier de Montréal avant mon départ pour m'installer au Lac-Saint-Jean et je lui avais donné le titre *Le Chat Trébuché Place Valois*.

Je voulais m'en servir comme d'un appât que suivrait tout le groupe jusqu'au corridor pour faire apparaître l'idée du champ et du hors champ dans la captation vidéographique. Du même coup, cette action performative forcerait l'enregistrement d'une partie de mon exposé oral dans les souvenirs des témoins de l'événement au lieu du fichier numérique provenant de la caméra. Lorsque j'ai ouvert la porte pour initier une discussion autour de mon intervention, mes co-étudiants, notre professeure et moi avons constaté son absence avec étonnement.

Cet imprévu m'a contraint de mettre en récit une sculpture qui était pourtant présente quelques instants plus tôt, illustrant du même coup les propos de mon exposé oral qui traitait de la place de l'interface dans mon intention de recherche. L'absence de mon intervention sculpturale faisait écho à notre absence dans l'image que la caméra était en train de capter.

Ce matin-là, par sa disparition inattendue, mon intervention matérielle est devenue un récit immatériel. Reconnaissant le potentiel de cet événement pour ma recherche, j'ai choisi de le reprendre de manière à produire une nouvelle mythologie.

Par sa nature, l'interface se dérobe habituellement à nos sens pour faciliter les échanges de données entre un monde virtuel et le monde réel. Elle n'est pas l'objet sur lequel on se concentre. Elle nous ouvre plutôt l'accès à d'autres objets. Je souhaite en revanche agir à titre d'agent révélateur de ce qui la compose et de ses mécanismes internes. Comment peut-on révéler l'interface à travers la production d'œuvres d'art visuel? Est-il possible de la rendre tangible ou presque palpable avec les sens?

Après une reconstitution littéraire de l'événement du 9 octobre 2018, j'établirai le cadre théorique que j'ai employé pour mener ma recherche. Je terminerai en prêtant mon parcours académique à une étude de cas parce que cet événement, banal au premier abord et explicitement lié à ma formation universitaire, s'est avéré très utile dans ma volonté de révéler l'interface.

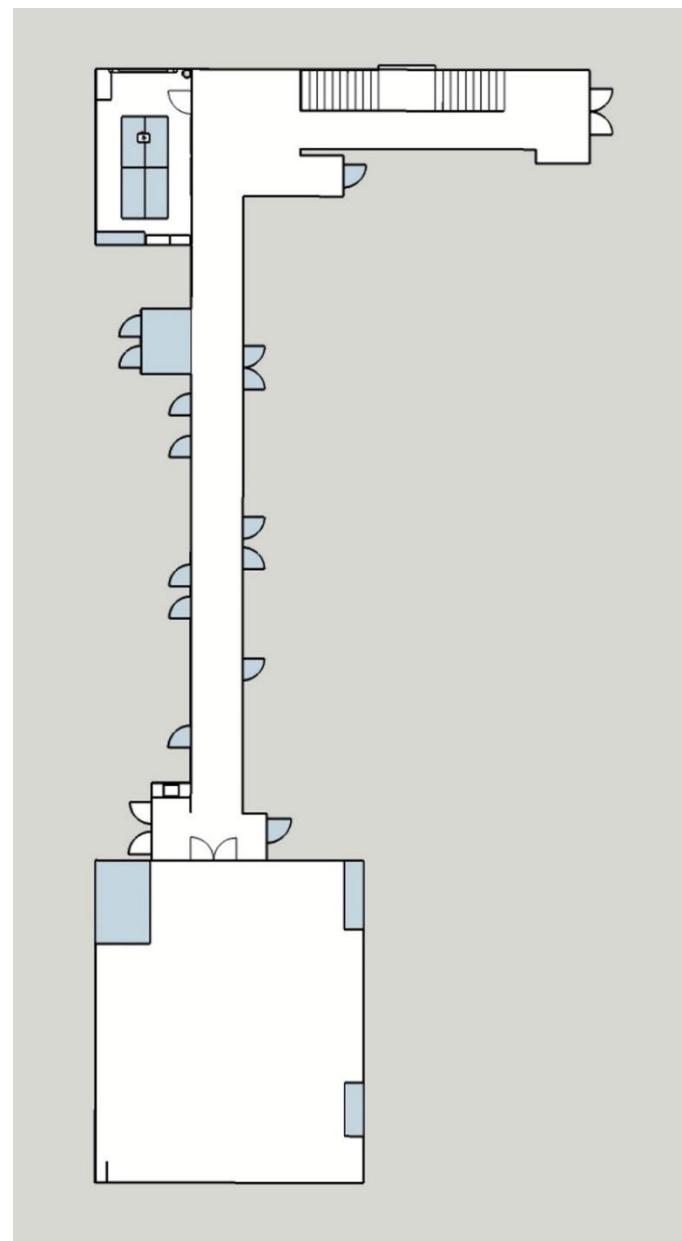


Figure 1. Plan architectural de l'espace où a eu lieu l'événement du 9 octobre 2018.
© Fratzel Descadres

CHAPITRE 1

RECONSTITUTION LITTÉRAIRE

1.1. FÉCONDATION

Voici maintenant le cas qui est à l'étude dans la présente recherche. L'événement décrit dans les lignes qui suivent a modifié la trajectoire de mon parcours scolaire ainsi que mon travail de recherche-création.

1.1.1. RÉCIT DU 9 OCTOBRE 2018

Le jeudi 4 octobre 2018, nous avions un exposé oral de prévu dans le cadre du cours de méthodologie. Notre professeure nous avait proposé la brillante idée de les filmer et de se soumettre ainsi à un exercice d'autocritique. Puisque le concept d'interface est fondamental dans mon sujet de recherche, je trouvai pertinent de faire momentanément sortir mon exposé oral du cadre de l'appareil vidéographique.

J'ai donc entrepris d'installer une petite intervention consistant en une sculpture en plusieurs pièces déposées au sol devant le local A1-1050, salle de séminaire des cours de maîtrise en art. Au moment opportun, j'inviterais mes collègues à me suivre hors du local et hors du champ du cadre de la caméra pour vivre une discussion autour d'une œuvre antérieure qui me semblait faible.



Figure 2. Plaque signalétique du local de séminaire de la maîtrise en art de l'UQAC. Image numérisée depuis une diapositive.

© Fratzel Descadres

Malheureusement, nous n'avons pas terminé le cours parce que notre professeure manquait de concentration due à une violente grippe qui venait tout juste de se déclarer presque devant nos yeux. Nous avons convenu de reprendre le cours le mardi suivant, pendant la semaine de lecture. Je décidai de laisser ma sculpture là où je l'avais déposée bien que je n'eusse demandé aucune autorisation avant de poser ce geste.

Le matin du 9 octobre 2018, mon intervention devant le A1-1050 est toujours là. Bien joué! Mon exposé oral se passe comme prévu.

INTÉRIEUR - LOCAL A1-1050 - JOUR

Éclairés par la lueur du projecteur, les ÉTUDIANTS et l'ENSEIGNANTE sont silencieux et semblent captivés par les propos que tient FRATZEL DESCADRES (34) dans son exposé oral.

FRATZEL DESCADRES
(*avec calme et assurance*)

Souvenirs, mémoire, oubli. Glissement, récit, mouvement. Fiction, illusion, canular. Appareil, machine, technologie/objet, design. Rapport de l'individu aux médias, de la collectivité aux médias/ interactivité, installatif.

NARRATEUR
(*pensées de Fratzel Descadres en voix hors champ*)

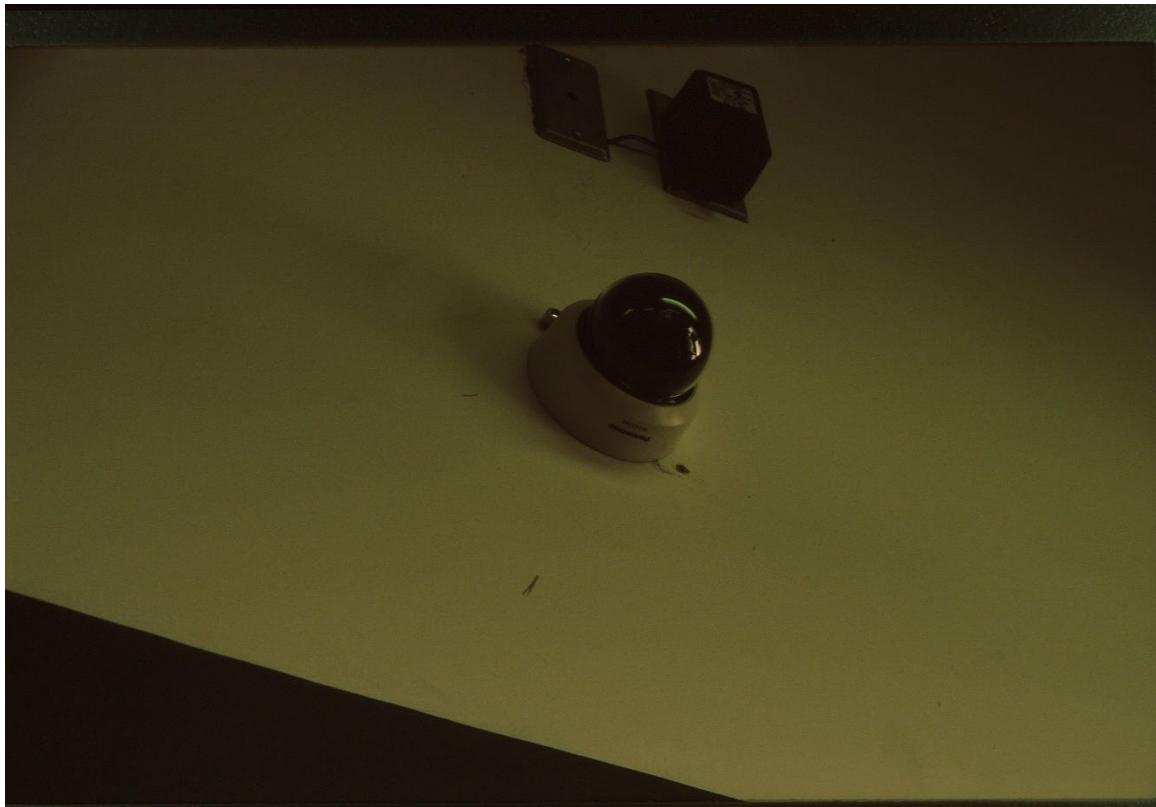
Je vous donne les mots clés. Je connais ma matière.

FRATZEL DESCADRES
(*un peu fébrile*)

...euh...je vous inviterais à aller regarder, dans le corridor, j'ai installé une œuvre...

FRATZEL DESCADRES ouvre la porte du local pour engager une discussion autour de sa sculpture avec ses COLLÈGUES. Surpris et dubitatif, l'ensemble du GROUPE constate l'absence de l'intervention. Les petits objets ne sont plus là où ils se trouvaient quelques minutes auparavant.

J'ai donc été contraint d'improviser la mise en récit de mon intervention, renforçant du même coup les propos que j'étais en train de tenir dans mon exposé oral. Je m'appliquais depuis une quinzaine de minutes à traiter de la place de l'interface dans mon intention de recherche. Soudainement, à cause de sa disparition inattendue, mon intervention est passée de l'état matériel d'amas de sculptures au sol à celui de récit immatériel à travers une médiatisation orale.



*Figure 3. Caméra de sécurité en haut de la porte du local de séminaire de la maîtrise en art de l'UQAC. Image numérisée depuis une diapositive.
© Fratzel Descadres*

3.2.2. RECHERCHE-CRÉATION

Cet événement fortuit est venu modifier profondément mon parcours. Effectivement, j'ai tout de suite senti le potentiel qu'il représentait pour ma recherche. J'ai alors fait le choix de le reprendre et de le raconter de manière à produire une nouvelle mythologie.

Concrètement, l'objectif de ma maîtrise est de produire une œuvre d'un genre nouveau, du moins dans mon cheminement personnel jusqu'à présent. Il s'agit d'une œuvre immatérielle au caractère évanescant, du genre gazeux. L'œuvre se présente sous la forme d'un récit que j'utilise à titre de matériau comme les objets fabriqués par l'industrie qui sont devenus des Ready-made. Ce récit est quant à lui le fruit d'une mutation que j'ai décidé d'opérer dans un élan duchampien sur un événement plutôt anodin en apparence pour le transformer en mythe.

Le but de cette opération de déplacement est de braquer les projecteurs sur l'espace qui oppose le mythe de l'événement duquel il provient. C'est à l'intérieur de cet espace que se cache l'interface et c'est elle que je veux révéler par la diffusion multidisciplinaire du récit de la sculpture disparue. En opérant de multiples passages entre le monde réel et le monde virtuel, je compte faire apparaître la frontière qui les sépare.

Le récit ne constitue pas le cœur de ma recherche à proprement parler. Il me sert plutôt à asseoir les fondements de mon sujet de recherche qui tente de poser un regard sur l'interface communicationnel et son implication dans l'élaboration et le maintien de structures sociales.

L'intégration de la mythologie représente une nouvelle expansion dans mon travail. Au lieu de resserrer le concept d'interface comme je le souhaitais au départ, je l'ouvre jusqu'à y inclure la tradition orale, le langage et l'écriture. Ce mémoire ne porte pas uniquement la fonction de décrire mon sujet, il est une occasion de plus pour diffuser mon récit.

Le mythe, tout comme l'art d'ailleurs, use de méthodes non scientifiques pour faire sens de l'existence. Plutôt que d'étudier la matière, il étudie les événements et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Chaque mythe fait appel à des symboles qui lui sont propres. Des protagonistes y sont en interlocution pour établir un système de valeurs qui à son tour aura une incidence sur les structures et les institutions de la société qui y adhère.

La mythologie m'intéresse parce qu'elle s'avère à être une autre forme de mise en récit au même titre qu'avec les médias modernes ou les mises en scène installatives. Un mythe est une interface comme un ordinateur portable, la radio de Radio-Canada ou Mario Kart au Nintendo 64. Là encore, un monde virtuel, souvent peuplé d'êtres humains interagissant avec des êtres surnaturels fictifs, négocie une relation avec le réel.

Depuis que j'ai choisi de révéler l'interface en construisant une mythologie autour d'un événement vécu, il m'apparaît évident que je doive définir les caractéristiques subjectives des protagonistes du récit ainsi que le contexte dans lequel l'événement a eu lieu. N'appartenant pas au domaine de l'informatique ou du design, mon travail n'est pas sujet aux impératifs d'efficacité et de qualité de la même façon.

C'est en assumant le caractère phénoménologique et en reconnaissant l'influence du contexte dans lequel ma sculpture a disparu le 9 octobre 2018 que je compte construire mon récit mythologique. Évidemment, mon exposé oral s'est déroulé dans le contexte académique d'une formation en art et les témoins de la disparition de ma sculpture sont des artistes, mes paires.

Muni d'une pratique multidisciplinaire, je produis des artefacts de toutes sortes pour transmettre de l'information relative au récit. Je considère d'ailleurs le présent mémoire comme un artefact dans ma production. Tout comme les photographies, les vidéos, les sculptures, les interventions, les ready-made, les conférences, les performances et les trames sonores, ce texte a pour but de faire vivre à son lecteur une expérience lors de laquelle l'interface sera révélée à travers le récit du 9 octobre 2018.

CHAPITRE 2

LA MÉTHODE

Le présent chapitre abordera le cadre théorique auquel je me réfère pour révéler l'interface en répondant à quatre questions fondamentales. Premièrement, je vais expliquer de quelle manière j'avais d'abord envisagé mon parcours à la maîtrise, au niveau de la production, dans cette quête vers la révélation de l'interface. Deuxièmement, je vais approfondir quelle était pour moi l'utilité de présenter *Le Chat Trébuché Place Valois* en intervention dans l'exposé oral du 9 octobre 2018. Troisièmement, je vais démontrer quel est l'intérêt d'avoir dû présenter *Le Chat Trébuché Place Valois* en tenant compte de son absence. Finalement, je vais interpréter la réaction des témoins de l'événement à cette affaire. La réponse à ces quatre questions me permettra de circonscrire adéquatement la portée artistique, théorique, et philosophique de ma recherche.

Au début de mon parcours à la maîtrise, j'ai voulu recentrer ma recherche sur l'interface en renouant avec l'art médiatique, interactif et l'installation vidéo en trompe-l'œil. J'envisageais de mettre de côté les considérations sociales et architecturales de ma démarche pour me concentrer sur une production plus *technique*. J'allais en quelque sorte revenir au temps de la fin de mon baccalauréat et reprendre ce type de travail là où je l'avais laissé sept ans plus tôt.

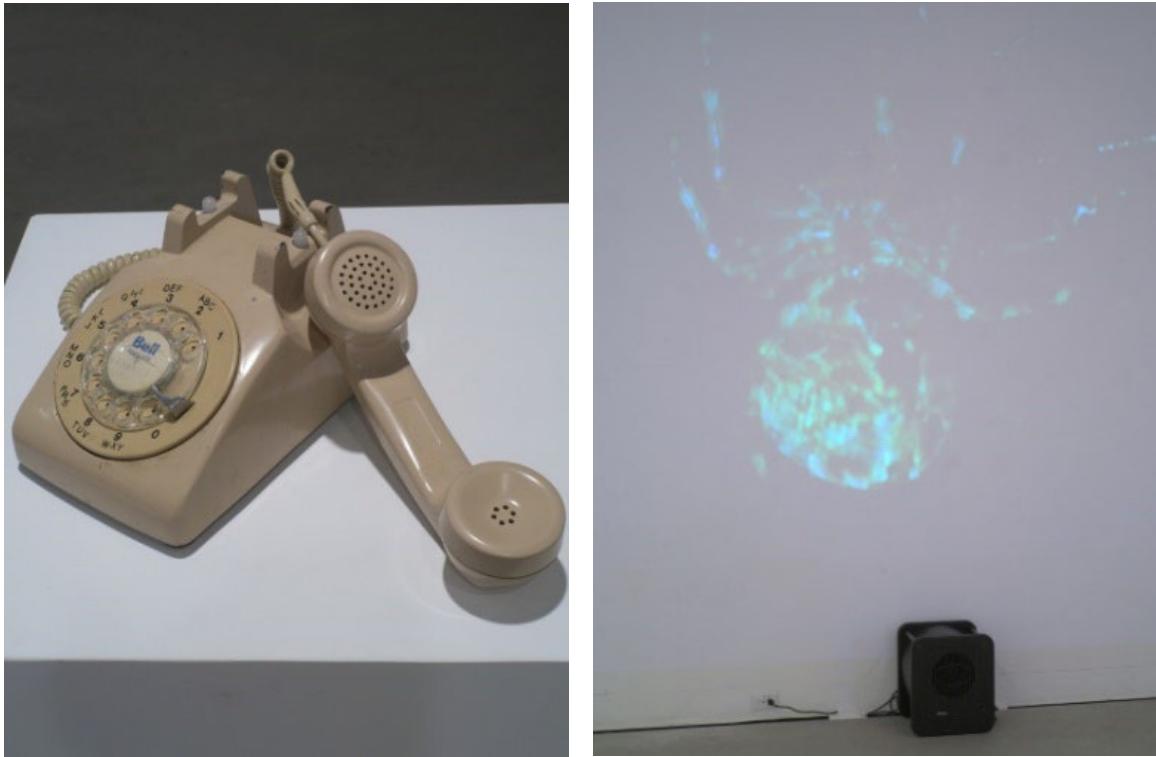


Figure 4. *Telefun* (gauche) et *Elle a pris la tête du gouvernement* (droite), vues de l'exposition collective *La Conversation à la Galerie L'œuvre de l'Autre à Chicoutimi*, automne 2018.
© Fratzel Descadres

C'est dans ce contexte que je trouvais pertinent de présenter *Le Chat Trébuche Place Valois* à l'occasion de mon exposé oral du 9 octobre 2018. Mon intervention devait servir d'outils de diversion pour échapper à la captation d'une caméra vidéo. Aux trois quarts de ma présentation de vingt minutes, j'avais précisément programmé de guider mes auditeurs vers *Le Chat Trébuche Place Valois*, dans l'espace juste devant la porte du local A1-1050. Aucune autre interaction n'avait été prévue que d'émettre verbalement des impressions et commentaires.

Puis, j'ai été contraint de présenter *Le Chat Trébuche Place Valois* en improvisant sa mise en récit à l'oral. Son absence imprévue avait laissé un espace qui a immédiatement été rempli par un acte de médiatisation.

L'événement qui s'est produit pendant mon exposé oral a complètement éclipsé *Le Chat Trébuche Place Valois*. Sur le coup, nous avons tous été surpris. Nous sommes restés dubitatifs qu'un sens du rythme si précis et raffiné ait pu se déployer sans la volonté préalable d'une personne. Ma décision de réutiliser le récit du 9 octobre 2018 semble avoir trouvé l'approbation générale des étudiants de ma cohorte.

Voilà donc ce que j'envisageais de produire à la maîtrise pour révéler l'interface. Il m'était déjà très utile de présenter *Le Chat Trébuche Place Valois* en intervention dans l'exposé oral du 9 octobre 2018. Toutefois, sa disparition inattendue a généré une œuvre mieux qualifiée pour mon dessein initial. Les auditeurs de mon exposé et moi avons fait l'expérience, ce jour-là, de la révélation de l'interface.

Les quatre questions posées ci-dessus nous amènent à considérer l'interface qui permet à l'œuvre, l'artiste, le public/audience et l'institution académique d'interagir l'un avec l'autre. Ces questions abordent l'aspect artistique, théorique (et esthétique), et philosophique de ma recherche.

Ma façon d'envisager ma maîtrise, en début de parcours, considérait uniquement l'interface comme outils d'interaction entre l'œuvre, l'artiste et le public sans tenir compte de l'institution académique ou même l'institution de diffusion. L'interface se serait alors révélée comme un mode de médiatisation qui touchait l'individu et non les structures sociales et leur contexte, tels l'université et le monde de l'éducation.

L'intervention que j'avais préparée pour mon oral du 9 octobre 2018 faisait office d'expérimentation pour tenter de mettre en évidence les limites de l'interface. En sortant mon exposé du cadre de la caméra pour discuter autour d'une sculpture, je souhaitais lier

un concept souvent associé aux médias à l'art plus traditionnel du moulage. Or, cette évasion de l'interface matérielle a réussi à révéler une autre interface qui est pour sa part immatérielle.

La mise en récit forcée de mon intervention a introduit l'institution académique comme un acteur non négligeable dans ma démarche pour révéler l'interface. Cet événement a, de surcroit, démontré que l'interface n'a pas de forme définie. Son apparence dépend du contexte qui demande sa présence.

La réponse des témoins de mon exposé oral, de mon intervention et de sa disparition prouve que l'art est à même de révéler l'interface. Elle sous-entend également que l'art jouit d'une certaine forme d'autonomie vis-à-vis de l'artiste, du public et des institutions.

Anthony Giddens (1984) nous amène à considérer l'institution comme un lieu de pouvoir structurant sur l'individu, qui lui-même conteste ce pouvoir et revendique son agencement face aux structures générées par les institutions (Giddens, 1984). Bien que ce soit un aspect primordial dans le déroulement et la découverte de mon œuvre et mon rôle comme artiste dans la société, ce mémoire se concentrera plus sur le passage artistique du matériel vers l'immatériel. Cependant, il faut toutefois se souvenir que l'institution est toujours en arrière-plan et continue à influencer l'art que je produis et ma personne, en tant qu'artiste.

L'événement que je reprends comme matière première pour déployer mon travail a pris lieu dans un contexte typique du milieu de l'art actuel au début du vingt et unième siècle en sol québécois. Mon travail comme artiste professionnel, qui évolue dans cet environnement, repose entre autres sur des théories issues du domaine de la philosophie

esthétique, mais également des communications, de la science de l'information, de la pédagogie, de la psychologie, de l'herméneutique et du design. Les commentaires de plusieurs théoriciens et philosophes mentionnant l'art et l'artiste au passage de leurs réflexions nous éclairent quant à notre potentiel et celui de notre production.

La suite du présent chapitre portera sur les aspects artistiques, théoriques et philosophiques du rôle potentiel de l'art et de l'artiste vis-à-vis la problématique de l'interface. Je vais donc vous expliquer la relation qu'entretient l'interface avec l'art et l'artiste selon les critères qui encadrent mon analyse. Vous remarquerez que mon cadre méthodologique trouve des échos dans plusieurs disciplines, notamment la philosophie, la sociologie, la théorie esthétique et le travail d'autres artistes.

2.1 ASPECT PHILOSOPHIQUE

Il arrive parfois que des philosophes parviennent à situer l'art dans leur organigramme de l'existence, de la connaissance et de l'activité humaine. Bien que l'art se présente essentiellement à nous sous des traits physiques, je remarque que les philosophes le rangent au côté de la connaissance et de la pensée plutôt que du bord des objets utilitaires ou simplement beaux. Autrement dit, les philosophes ne considèrent pas l'art comme un bien matériel.

2.1.1. THÉORIE DES 3 MONDES

Sur ce point, Karl Popper (1991) est explicite. Il distingue dans sa théorie des trois mondes deux formes de connaissances. Au-delà du premier monde, celui des objets matériels et des œuvres physiques, on retrouve le monde de la pensée subjective qu'il

associe aux émotions, au comportement et à la conscience. Vient finalement le monde de la pensée objective qu'il associe à la science, l'information, la poésie et l'art (Popper, 1991, p. 247).

Il est donc non seulement permis d'incorporer à l'art toutes les caractéristiques propres au troisième monde de Popper, il faut accepter son statut de connaissance objective.

En ce sens, on peut affirmer que l'art est apparenté aux systèmes théoriques, aux problématiques, aux arguments critiques et aux échanges d'arguments critiques. Il s'agit autant d'un produit conceptuel que le contenu des livres, des revues et des bibliothèques.

À l'instar de la connaissance et de la pensée selon Popper, l'art à deux sens. Le sens subjectif, du deuxième monde, et le sens objectif du troisième monde. L'art subjectif est celui qui exprime ou induit des émotions, des comportements et des états de conscience. Par exemple, lors de mon exposé oral du 9 octobre 2018, au moment où nous avons constaté l'absence de mon intervention, mes collègues et moi avons ressenti des émotions.

J'étais pour ma part évidemment déçu de ne pas pouvoir montrer convenablement ce travail. J'éprouvais néanmoins une bonne dose de fierté. *Le Chat Trébuche Place Valois* avait réussi à faire suffisamment réagir quelqu'un pour que cette personne décide de la retirer de son emplacement. La réaction de mes co-étudiants allait plutôt dans le sens de l'étonnement et du questionnement.

Chez Popper (1991, p. 252), le troisième monde est un produit naturel de l'animal humain. Force est de constater que cette caractéristique coïncide avec le fait qu'on n'a jamais vu un autre animal produire de l'art sans la participation de l'humain. Si la connaissance objective se développe grâce à l'interaction que nous, *habitants* du premier et du deuxième monde, entretenons avec le troisième monde (Popper, 1991, p. 255), il en va de même pour l'art.

Non moins que le reste de la pensée objective, l'art est indépendant des acteurs qui le matérialisent et le diffuse. Il n'a pas vraiment besoin de public non plus pour exister. Il est, par sa classification dans le troisième monde, une connaissance sans sujet connaissant; un objet immatériel sans auteur ni public. Cette autonomie est entre autres due à son caractère ouvert quant à sa possibilité à être compris et interprété ou mal compris et mal interprété (Popper, 1991, p. 256).

L'art au sens objectif devra alors être compris en tant que contenu objectif (ou informationnel) de l'art et non pas l'acte subjectif de produire de l'art. Si on reprend l'exemple de mon exposé oral par la filière de l'information, on constate la présence d'informations connues (la tenue de mon exposé, la présence d'une intervention dans le corridor, la captation vidéo) et d'informations inconnues (l'auteur de la disparition de la sculpture, son intention, l'endroit où se trouve la sculpture depuis sa disparition).

En sommes, bien que l'art se présente pour l'essentiel sous des traits physiques propres au premier monde, le monde matériel de la théorie de Karl Popper, et qu'il doit son existence à l'humain, *habitant* des premier et deuxième mondes, l'art possède tout de même un sens objectif propre au troisième monde, celui de la connaissance qui jouit d'une autonomie vis-à-vis de son créateur et de son public.

2.1.2. LES 3 TYPES D'INFORMATION

Tout comme Popper et sa théorie philosophique des trois mondes, le documentaliste Michael Keeble Buckland (1991) dénombre trois types d'informations. Tout d'abord, il y a l'information tangible des objets (données, textes, documents, etc.). Ce type d'information correspond au premier monde, physique et matériel, de Popper. Ensuite, il y a l'information du savoir qui est intangible (Buckland, 1991). Bien que Buckland associe également ce type d'information aux croyances et aux opinions qui sont subjectives (1991), le savoir intangible correspond quand même au troisième monde, celui de la pensée objective dans la théorie de Popper (1991).

Le dernier type d'information que décrit Buckland est celui qui est issu d'un processus. Puisque l'information intangible a besoin d'être représentée physiquement pour être communiquée, il faut la faire passer par un processus informatif, c'est-à-dire l'action d'informer (Buckland, 1991). Dans cette optique, l'information processuelle revêt un aspect performatif.

Je trouve intéressant de considérer l'analyse de l'information que fait Buckland comme un complément ou une alternative à la théorie des trois mondes de Popper. Il n'y a que le savoir subjectif qu'ils ne situent pas au même endroit. Je préfère personnellement la façon dont Popper distingue clairement la connaissance objective de la connaissance subjective.

Cela dit, je trouve très pertinent comment Buckland nous apprend que l'information peut provenir de trois sources : l'effort mental, la perception de phénomènes et la communication (Buckland, 1991). C'est ainsi qu'il estime, à juste titre que les œuvres d'art

devraient être considérées comme des documents (Buckland, 1991). Et c'est bien ainsi que j'envisage ma production en art. L'œuvre comme telle est intangible. Les objets qui sont donnés à voir au public servent à référer à l'œuvre.

2.1.3. INCITATIONS AU BASCULEMENT

Chez Buckland les objets et l'information constituent la connaissance. Or le philosophe Hervé Barreau (2001) stipule que l'épistémologie, l'étude de la connaissance, est limitée par le monde matériel à cause de sa parenté avec les sciences. Aux limites de l'étude de la connaissance, il propose de plonger dans l'ontologie qui, elle, étudie la nature des choses (Barreau, 2001). Il suggère en quelque sorte un passage du tangible à l'intangible.

Justement, l'épistémologue Robert Nadeau (1994) s'est penché sur la théorie du basculement élaborée par le philosophe Thomas Khun (2008). Les deux hommes sont intéressés par les processus de changement, particulièrement pendant les moments de crise qui évoquent un avant, un pendant et un après (Nadeau, 1994). Ce qui m'interpelle ici est le parallèle que je trace avec mon projet qui constitue pour moi un changement de paradigme. Je ne considère plus l'art comme un bien matériel. Je le conçois désormais en tant que connaissance objective.

2.2. THÉORIES SOCIALES

Les sociologues ne manquent pas non plus de chercher à situer la pratique artistique dans l'organigramme de la société. Moins que l'art c'est surtout autour de l'artiste qu'ils et elles portent leur attention. On se rend compte, à la lecture de certains ouvrages importants,

que les artistes possèdent des compétences particulières quand vient le temps de prédire, piloter ou survivre aux divers bouleversements qui peuvent survenir dans une société.

2.2.1. L'EXPERTISE DU RENVERSEMENT

Marshall McLuhan (1968) m'aide à expliquer le basculement artistique que je propose en complétant la partie artistique de la théorie des paradigmes délaissée par Khun. Non moins que ce dernier, McLuhan s'est penché sur le cas des moments de changements radicaux qui se produisent souvent dans le monde des médias. En effet, en expliquant comment les humains perçoivent les médias, McLuhan nous permet de comprendre le passage entre le média, l'artiste, et son public. Ici, McLuhan suggère l'idée de l'interface (1968).

L'un des exemples que nous donne McLuhan pour illustrer cette thèse est celui des ondes sonores qui se dévoilent au regard autour des ailes d'un avion lorsque celui-ci dépasse la vitesse du son (McLuhan, 1968, p. 28). Il compare également ces renversements, ou basculements dans la terminologie Khunienne, à des traumatismes produisant une amplification du seuil de perception des sens (McLuhan, 1968, p. 62). C'est un choc similaire qui influence ma démarche pour comprendre le moment entre l'œuvre, l'artiste, et son public, tel que je l'ai vécu à l'occasion de mon exposé oral, au lieu de montrer *Le Chat Trébuche Place Valois*.

McLuhan considère qu'il n'y a nulle autre personne que l'artiste pour se mesurer aux inversions de paradigme qu'induit la technologie parce qu'il le considère comme un expert des perceptions sensorielles (1968, p. 35). J'estime que l'avant-gardisme, qui présente littéralement l'artiste comme un agent de changement, est certainement une itération fort

amusante de cette idée. L'avènement de mon œuvre immatérielle, ce 9 octobre 2018, a réaffirmé mon statut d'artiste qui fait basculer l'entendement de ce qu'est l'art.

Avec sa maxime célèbre « le médium est le message » (1968), McLuhan a frappé l'imaginaire collectif avec fracas. Son slogan s'applique parfaitement à mon travail. Comme on le sait, l'artiste communique par des objets ou des actions artistiques un *message* à une audience. Dans mon cas personnel, le message est expressément la présence du médium, de l'interface. Dans l'expression de mon œuvre immatérielle, je manipule directement, et même rebascule l'énoncé « le médium est le message » en portant un message sur un médium qui passe par l'imaginaire et l'immatérielle. Le « message » du *Chat Trébuche Place Valois* a basculé d'un état d'objet matériel à celui de parole intelligible.

2.2.2. LE RÔLE DE L'ARTISTE

En faisant le pont entre la théorie des médias qui stipule que les structures médiatiques ont un plus grand impact sur les audiences que le contenu des médias et la théorie sociologique situationniste de Goffman, Joshua Meyrowitz (1985) dévoile les analogies entre les rôles sociaux des médias et les rôles sociaux des individus.

La théorie des médias étudie les effets des médias sur la société plutôt que les effets des messages contenus dans les médias tandis que la théorie situationniste étudie les liens entre les situations sociales et les comportements des acteurs de ces situations (Meyrowitz, 1985, pp. 1-9). Meyrowitz procède à une unification de ces deux théories en traitant les situations en systèmes d'information c'est-à-dire en modèles d'accès à l'information sociale et à l'information comportementale d'individus.

En présentant mon exposé oral, je tenais déjà le rôle de l'artiste faisant part de ses intentions de recherche à un public de connasseurs, c'est-à-dire mes collègues de classe ainsi que notre professeure. J'avais plusieurs outils médiatiques à ma disposition afin de guider l'interprétation de mes propos. *Le Chat Trébuche Place Valois* faisait partie de ces outils tout comme mon ordinateur, le projecteur et la caméra vidéo qui a capté la scène.



Figure 5. Image fixe tirée de la captation vidéo de mon exposé oral dans le cours de méthodologie du 9 octobre 2018.
Reproduit avec la permission de Constanza Camelo-Suarez

En constatant l'absence de la sculpture, nous avons tous changé de rôle. Nous sommes passés d'artiste et public à témoins d'un événement inhabituel. On a repris nos rôles respectifs lorsque j'ai dû raconter l'œuvre plutôt que de la montrer. Mon rôle d'artiste

s'est aussi réaffirmé de plus belle au moment où j'ai compris que cet événement n'était nul autre qu'une œuvre d'art. L'artiste n'est-il pas expert à déceler ce qui est de l'art de ce qui ne l'est pas?

2.2.3. RECONNAISSANCE

Dans son ouvrage *Être artiste*, la sociologue Nathalie Heinich (1996) trace un portrait du statut d'artiste par son évolution à partir du moyen âge. Elle dénombre quatre instances de reconnaissance : les pairs (autres artistes préférablement reconnus), les critiques (conseilleurs non artistes), les mécènes (qui financent) et le public (Heinich, 1996, p. 81). Je suis d'avis qu'au Québec, il conviendrait mieux de remplacer les critiques par l'institution académique (qui forme les artistes) et de remplacer les mécènes par les différents conseils des arts puisque ce sont eux qui financent en très grande partie la production, la recherche et la diffusion artistique.

C'est entre autres la présence de ces quatre pôles qui justifie mon affirmation que l'événement du 9 octobre 2018 est une œuvre d'art à part entière. Je suis l'artiste. Mes collègues sont mes pairs. La professeure et le contexte universitaire représentent l'institution académique. C'est le régime d'aide financière aux études du gouvernement provincial qui me permet de poursuivre une formation de deuxième cycle. Enfin, mes collègues et notre professeure jouent également le rôle du public.

2.3. THÉORIES ESTHÉTIQUES

La théorie esthétique est un champ d'expertise très vaste. À titre d'artiste en art actuel, il m'apparaît tout à fait naturel d'appuyer ne serait-ce qu'en parti mon travail pratique

et ma recherche sur elle. Je prendrai soin dans les prochaines lignes d'étaler quelques concordances harmonieuses entre des théories d'auteurs éprouvés et l'effort que je mène ici pour révéler l'interface.

2.3.1. SYNTAXE

Bien qu'ancrés dans les disciplines de la cartographie et des diagrammes, les principes de bases des cadres théoriques que Jörg Von Englehardt (2002) présente dans sa thèse de doctorat s'appliquent au langage visuel au sens large. Plus encore, il emprunte sa théorie de la syntaxe graphique directement à la syntaxe du langage (Englehardt, 2002).

À l'instar de la signification graphique ou langagière, le sens de mon travail immatériel dépend de la structure syntaxique des différents éléments qui y interagissent. C'est pourquoi il est important de bien saisir l'ensemble du contexte dans lequel mon projet a émergé.

2.3.2. AJUSTEMENT DU REGARD

Betty Edwards (1979) arrive à apprendre le dessin académique à un public de tout âge par l'entremise d'un livre. Elle n'a même pas besoin d'être présente devant l'étudiant. Pour y parvenir, elle s'attèle simplement à inciter le lecteur à changer sa façon de regarder. Chez Edwards la capacité à dessiner ne réside pas dans la dextérité manuelle, mais dans le regard de celle ou celui qui tient le crayon.

Afin de guider le public potentiel de mon travail vers la révélation de l'interface je l'invite également à réévaluer son point de vue, ou sa façon de regarder une situation banale et néanmoins singulière. Ce changement de vision est à l'origine du basculement qui active la révélation de l'interface.

2.3.3. ENTRE SIGNES ET SYMBOLES

On utilise l'herméneutique pour étudier l'interprétation des signes et des symboles (Foucault, 1966). Souvent associée au domaine littéraire à cause de ses origines théologiques (textes sacrés) et philosophiques (textes classiques) (Valéry, 1944), cette science peut tout de même s'appliquer entre autres au droit, à la sociologie, à la psychologie, à l'informatique, au design, à l'histoire et à l'art.

Malcolm Barnard (2001, p. 20) affirme que l'herméneutique est l'une des deux grandes traditions de la culture visuelle. Cette tradition, contrairement à la tradition structurelle proche d'Englehardt, interprète la culture visuelle à partir des relations qu'entretiennent les éléments visuels entre eux (Barnard, 2001, pp. 29-33).

Mon récit implique plusieurs protagonistes. Lorsqu'on suit la logique de la tradition visuelle herméneutique telle que décrite par Barnard, on comprend qu'il n'y a pas que le contexte dans lequel s'est produit l'événement qui demande qu'on y porte attention. Les relations entre les protagonistes comportent également leur lot d'importance.

Les pairs valident le titre d'artiste. La critique émet un jugement de valeur sur le travail de l'artiste. Le mécène finance le travail ainsi que la subsistance de l'artiste et l'institution le forme. Le public quant à lui reçoit, interprète et interagit avec son travail.

2.3.3.1. THÉORIES ESTHÉTIQUES PROPRES À L'ART ACTUEL

Les derniers auteurs et autrices auxquelles je ferai référence ne figurent pas dans ma revue littéraire. En effet, le premier chapitre de ce mémoire se concentrat sur une littérature issue de domaines certes proches, mais autres que le domaine spécifique de l'art. Je me permets donc à présent d'intégrer des idées venues directement de textes rédigés par des personnes œuvrant dans le champ de l'art actuel soit à titre de théoricien.ne ou d'historien.ne.

2.3.3.2. LA PESANTEUR DU GAZ

Yves Michaud (2003) décrit une mutation historique par laquelle l'œuvre d'art s'est vaporisée. Un changement de paradigme analogue aux moments de basculement qui intéresse Khun faisant passer l'art d'un état d'objet palpable avec les sens à celui de gaz quasi imperceptible (Michaud, 2003).

Michaud argumente que cette disparition de l'objet d'art est due à trois processus (2003). Premièrement, il y a eu au tout début du 20^e siècle (chez les collagistes d'abord, puis avec les ready-made et finalement dans le pop-art) une intrusion dans le monde de l'art des objets issus de la culture populaire (Michaud, 2003). Ensuite, avec la montée en puissance des musées et autres institutions de diffusion, une surproduction d'œuvre d'art dans le but d'atteindre un public toujours plus grand a eu pour effet de diluer l'aura et l'impression d'unicité que l'on associait autrefois à l'art (Michaud, 2003).

À ces deux processus, s'ajoute chez Michaud celui de la surproduction de biens de la culture populaire (2003). Cette surabondance engendrant un étalement du régime de beauté et de communication de formes symboliques à toute la production commerciale industrielle, ce dernier processus donne l'impression que le monde est aujourd'hui plus beau qu'il ne l'a jamais été (Michaud, 2003).

Michaud considère ce qu'il appelle une volatilisation des œuvres comme le signe d'un changement d'époque (2003). Tour à tour, il place cette disparition dans une analyse historique, ethnosociologique et conceptuelle (Michaud, 2003). Il s'attèle en sommes à circonscrire comment ce basculement de régime peut influencer la production ainsi que la réception de l'art dans un avenir rapproché (Michaud, 2003).

J'estime pour ma part que mon travail, à partir du moment où ma sculpture est disparue de façon tout à fait inattendue pendant mon exposé oral le 9 octobre 2018, s'ancre *officiellement* dans ce nouveau régime vaporeux de l'art que défini Yves Michaud. C'est un basculement considérable que subit ma pratique artistique. Comme la description que nous fait Kuhn des processus de changements, mon travail évoque désormais un avant et un après 9 octobre 2018. L'art que je produis aujourd'hui affirme ouvertement sa nature immatérielle et son rapport à un contexte où la relation entre l'art, l'artiste, l'institution et le public participe activement à définir et à octroyer ces statuts distinctifs.

Le fait que ce ne soit pas moi qui aie orchestré la disparition de ma sculpture témoigne d'une intrusion dans le déroulement par lequel on est habitué d'imaginer la création artistique. Le geste qui a déclenché toute cette épopee, la subtilisation imprévue d'une sculpture dans le corridor d'une université, a été perpétré par quelqu'un d'autre que moi.

Je revendique le titre d'auteur de l'œuvre uniquement parce que c'est moi qui aie remarqué que cet événement avait le potentiel de constituer une œuvre d'art à part entière. La décision de déplacer les objets que j'avais déposés au sol ne me revient pas. Elle est venue d'ailleurs que de moi. J'ai tout simplement accepté la présence d'une main qui ne soit pas la mienne dans la création de cette œuvre un peu de la même manière que les artistes modernes ont accueilli les objets fabriqués en industrie dans leur production.

Loin du concept d'unicité, j'accapare un événement plutôt banal et anecdotique. C'est moi qui dévoile son caractère extraordinaire à cause du niveau d'attention que je lui consacre. Éventuellement, j'aimerais qu'il atteigne le rang de récit mythologique. Je souhaite également que ce récit soit diffusé au-delà des réseaux traditionnels de l'art actuel pour se déployer tranquillement dans la culture populaire.

C'est la précision assassine du rythme dans lequel s'est déroulé l'incident qui m'a informé qu'il devait s'agir là d'une œuvre d'art. Un funk ou peut-être un menuet a pris forme dans un spectacle intime improvisé juste pour les quelques personnes qui étaient présentes lors de mon exposé oral. Tous les éléments que j'ai retenus dans mon récit sont alors entrés en relation dans une sorte de danse qui sert à révéler l'interface.

2.3.3.3. RELATIONS

Nicolas Bourriaud (1998) consacre l'ensemble de son travail à l'art contemporain. Il est principalement connu pour sa description d'un mouvement artistique fort présent durant les années 1990, l'esthétique relationnelle.

À l'instar de l'art conceptuel qui accorde moins d'importance à l'objet d'art qu'à l'idée qui en a instigué la production, l'art relationnel ne s'attarde pas vraiment aux objets physiquement présentés dans les lieux de diffusion. Cette forme de production se concentre plutôt sur les interactions humaines (Bourriaud, 1998).

L'artiste relationnel, au lieu de produire des objets qui sont ensuite montrés à un public, élabore un espace de rencontre afin de générer des expériences de relations humaines (Bourriaud, 1998). On assiste dans ce cas à une unification similaire à celle qu'a opéré Meyrowitz entre les théories sociales et médiatiques sauf que l'art relationnel uni les théories sociales à la diffusion de recherche-création.

Bien sûr, comme je le répète constamment, je n'ai pas fomenté seul ce qui s'est avéré être un événement marquant dans ma recherche. Je n'ai même rien à voir avec le point de basculement de ce récit. Ce jour-là, il n'y avait pas que l'artiste (moi) qui a générée l'expérience que nous avons vécue ensemble, mes collègues, notre enseignante et moi. C'est plutôt la relation entre le geste interventionniste d'un artiste et la réponse d'une institution académique à la présence non autorisée de cette intervention qui a donné lieu à l'événement que je revendique depuis comme œuvre d'art.

2.3.4. INTERVENTIONISME

À travers trois cas d'études, Patrice Loubier (2005) y établit les caractéristiques et stratégies que semble partager ce type très particulier de production artistique.

Loubier remarque une connivence fortuite entre un ancrage au domestique et un passage dans l'espace public (2005). L'intervention *Le Chat trébuché Place Valois* jouait elle aussi avec cette collusion en ce qu'elle était disposée dans un passage qui était quotidiennement emprunté par les étudiants et employés du département des arts. Cette utilisation accoutumée de l'espace engendre nécessairement un sentiment de domesticité ou d'intimité chez l'usager. Tout de même, l'espace où a été déposé l'intervention appartient indéniablement à la sphère publique puisqu'il s'agit d'un espace commun à travers lequel déambule une pléthore d'individus qui ont d'affaire à s'y trouver, soit dans le cadre de leurs études ou de leur emploi. À des degrés différents et simultanément, cet espace évoque la scène et l'arrière-scène de la métaphore théâtrale qu'utilise Goffman pour décrire la richesse des interactions sociales.

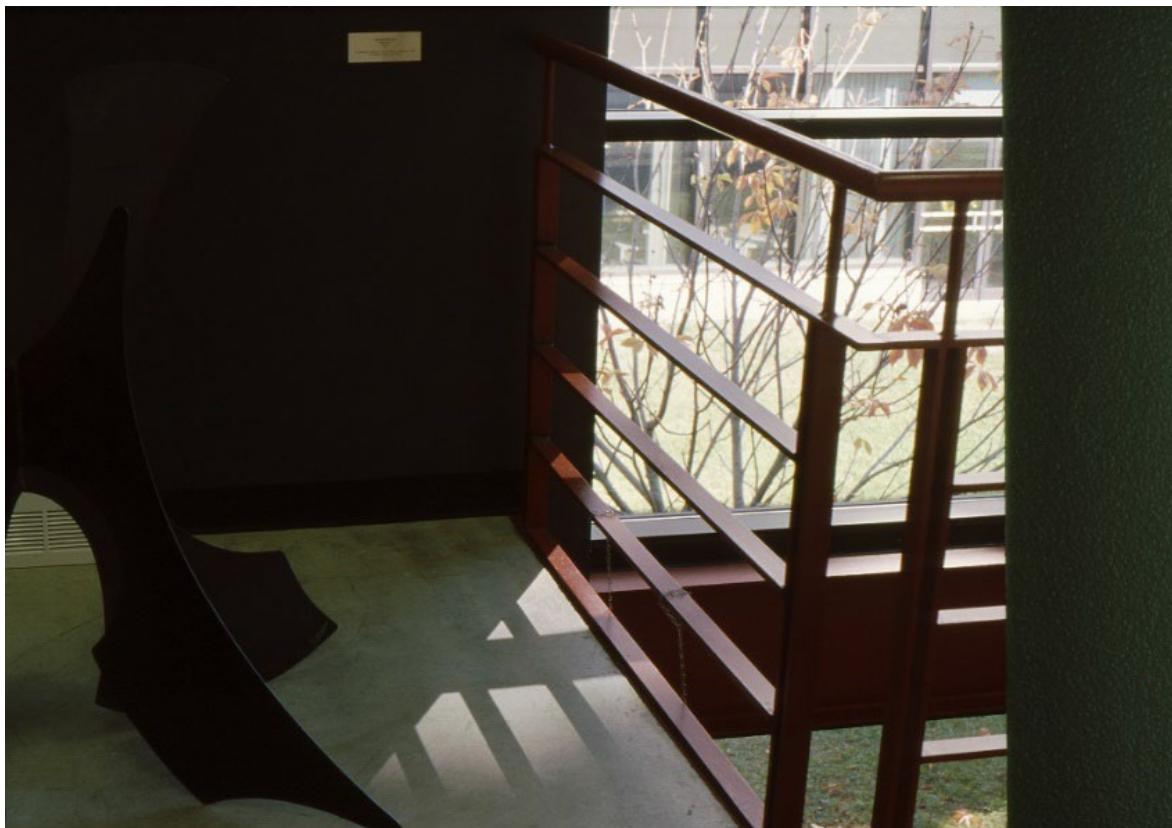


Figure 6. Vue de l'espace où était déposé Le Chat Trébuché Place Valois numérisée depuis une diapositive.
© Fratzel Descadres

Loubier qualifie le travail du montréalais Roadsworth de clandestin et insubordonné à la loi (2005). Il constate toutefois que cette appropriation rebelle de l'espace public ne nuit pas à son utilisation fonctionnelle habituelle (Loubier, 2005). Mon intervention était solidaire de ces caractéristiques puisque j'avais pris soin d'arriver très tôt à l'université afin d'éviter d'être vu par mes collègues et ainsi préserver un élément de surprise dans mon geste. Aussi, l'absence de médiation signalétique comme un socle ou un éclairage spécifique participe au caractère de survenue des pratiques artistiques interventionnistes (Loubier, 2005). Je n'avais pas non plus demandé de permission avant de déposer les objets dans ce bâtiment. Pour être franc, je ne savais même pas qu'il fallait avoir une autorisation avant d'utiliser ces espaces dans un contexte où ce geste faisait partie de mon éducation et qu'il n'endommageait ni n'entravait le bâtiment.

Analysant le travail du français Jean-Luc Duez, Loubier en découvre le caractère furtif, mais paradoxalement insistant (2005). Son geste, bien qu'anonyme, possède une nature illicite proche du graffiti qui déclenche un plaisir initiatique pour les personnes qui l'auront remarqué (Loubier, 2005). L'existence de l'intervention de Duez a principalement été transmise par les voies de la tradition orale, le bouche-à-oreille (Loubier, 2005).

Au départ, le récit de la disparition de *Le Chat Trébuche Place Valois* a uniquement existé dans les conversations que j'avais avec mes co-étudiants et nos professeurs ainsi que dans les exposés oraux que je leur présentais dans nos cours. Seule une poignée d'initiés constituait la totalité du public qui avait accès à cette œuvre que je commençais à produire.

Selon Loubier, lorsqu'elle fonctionne, une intervention est en état de générer une intrigue dans l'esprit de l'observateur en y perdurant longtemps après le contact initial entre l'œuvre et son public (2005). Elle excite le sens subjectif du deuxième monde de la théorie de Popper car elle induit des émotions, des comportements et des états de conscience à son public. Bien que l'événement de la disparition de ma sculpture recèle le potentiel de subsister un moment dans la mémoire de ses témoins, je m'occupe d'assurer la pérennité de son souvenir en produisant des artefacts qui renvoient à cet instant singulier. À chaque nouvelle présentation, j'élargis le public conscient de l'existence de mon projet.

2.3.5. NON-PÉRENNITÉ ET DOCUMENTS

Anne Bénichou (2010) aborde le statut hybride, les modes de diffusion, le rôle vis-à-vis de l'histoire de l'art et les pratiques muséales de la documentation. Elle nous apprend entre autres que c'est le caractère temporaire de certaines pratiques qui poussent les artistes vers la documentation (Bénichou, 2010, p. 11). Ces pratiques éphémères sont, comme nous le décrit Buckland, de l'information de type processuelle que les artistes communiquent par des représentations physiques favorisant des médiums traditionnels à la production artistique comme la photographie ou la vidéo. Une ouverture face à l'hybridité entre l'image et le texte semble notamment s'assimiler aux stratégies courantes des artistes qui travaillent avec le document (Bénichou, 2010, p. 12).

Les productions documentaires de ces artistes assurent l'incarnation physique dans le monde matériel de Popper de pratiques qui appartiennent plutôt aux mondes immatériels de l'information subjective et de l'information objective.

Le Chat Trébuche Place Valois était sans conteste une œuvre éphémère. Avant mon exposé oral, elle trainait tout bonnement près de la porte d'entrée du local A1-1050. On ne l'a pourtant plus jamais revue. L'événement lui-même lors duquel la volatilisation a pris place, mon exposé oral, a duré un peu plus de 36 minutes. C'est tout.

Depuis, je maintiens le produit immatériel que représente cet événement incarné dans le premier monde de Popper à travers des artefacts divers. De l'intervention je conserve plusieurs documents; les moules qui ont servi à produire les douilles et le révolver de plâtre puis son caisson de transport et d'entreposage. Ils existaient avant la disparition de ma sculpture. Inversement, je fabrique les documents relatifs à l'événement a posteriori de celui-ci.

Pour des considérations de compatibilité avec divers modes de diffusion, mes documents sont appelés tantôt à prendre une forme visuelle, tantôt auditive. Le présent mémoire est un mode de diffusion littéraire du récit de la disparition de ma sculpture. Il emprunte sa forme à la littérature scientifique, mais reste tout de même un document dont je me sers en tant qu'artiste conceptuel afin de révéler l'interface à mon lectorat dans une proposition tautologique.

Souvent, il survient une ambivalence ou une confusion entre l'œuvre et sa documentation (Bénichou, 2010, p. 13). Ce sont parfois même les artistes eux-mêmes qui amplifient l'ambiguïté de ces objets en considérant leurs documents comme des œuvres d'art (Bénichou, 2010, p. 13). Je fonctionne avec mon récit à rebours de cette méthode. Les objets que je produis ont l'apparence des œuvres d'art, mais je les considère plutôt en tant qu'artefacts qui dirigent l'attention du public vers l'œuvre véritable qui elle, est immatérielle.

C'est en interprétant les signes que sont ces artefacts que l'on accède à l'œuvre. À cause de son état gazeux initial, mon récit peut se solidifier sous une multitude de formes.

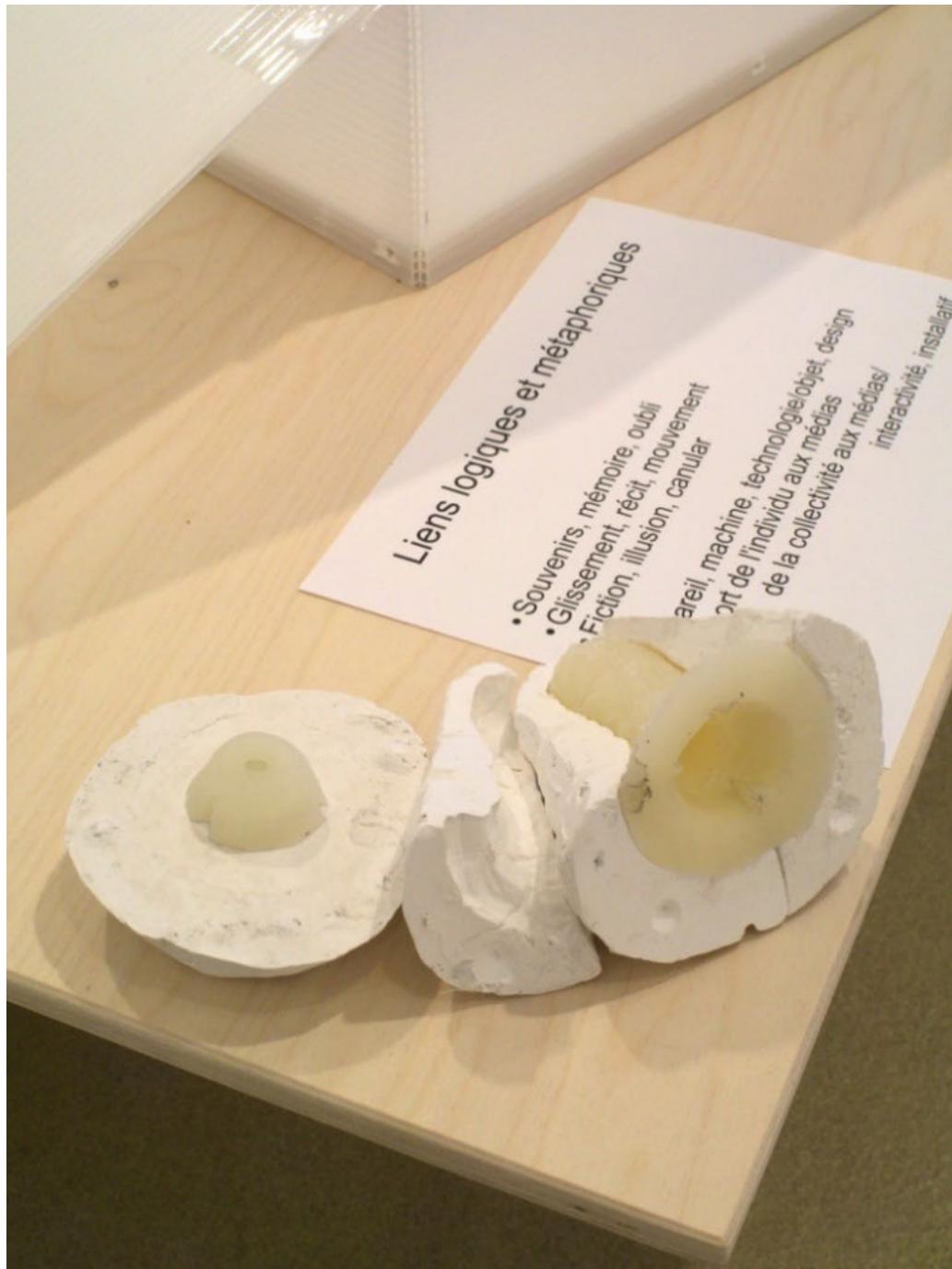


Figure 7. Moule qui a servi à la production de Le Chat Trébuche Place Valois.
© Fratzel Descadres

2.4. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Notons d'abord qu'un aspect poétique se dégage de mon travail puisque celui-ci active les potentialités d'une conjoncture singulière. Une perspective esthétique reste néanmoins omniprésente dans l'intégralité de ma recherche parce que ma pratique professionnelle est ancrée dans le domaine de l'art actuel.

Bien que mon travail cherche à faire vivre une expérience au public, c'est néanmoins par l'entremise d'un récit de type autobiographique et processuel, celui de la sculpture disparue, que je transmettrai l'expérience de la révélation de l'interface.

2.4.1. PROCESSUS CIRCULAIRE

La méthode heuristique, développée par Clark Moustakas (1990) est celle que j'utilise dans la production et la recherche artistique en général. C'est elle qui existe de manière autonome en dehors des considérations académiques telles que la maîtrise. Enraciné dans la méthodologie phénoménologique qui examine un phénomène dans lequel le chercheur est personnellement impliqué, Moustakas définit de manière détaillée les tenants et aboutissants de la méthode heuristique (1990).

Moustakas divise la recherche heuristique en sept phases (1990). Plus tard, le chercheur Peter Erik Craig les regroupera en quatre étapes principales (Craig, 1978) :

1. La question (engagement initial)
2. L'exploration (immersion + incubation)
3. La compréhension (illumination + validation)
4. La communication (synthèse créative + validation)

Je remarque des analogies entre cette méthode de recherche et le cycle du design itératif décrit par Donald Norman (2013, pp. 221-229). Ce processus de production se divise également en quatre étapes similaires à celle de l'heuristique :

1. Observation (qui amorce le questionnement)
2. Idéation (exploration)
3. Prototypage (compréhension du problème)
4. Tests (communication de la synthèse)

Norman remarque que le cycle itératif s'opère dans un mouvement circulaire entre ses étapes au lieu de la perception linéaire traditionnelle des processus de travail (2013, p. 222). En revenant constamment à la case départ du processus de création, la recherche est plongée dans une spirale de raffinement continual d'où l'encouragement de Norman à revenir en arrière dans la recherche pour réévaluer les premières décisions (2013, p. 229).

2.4.2. APPROCHE SYSTÉMIQUE

Dans un souci de maintenir une approche systémique qui demande d'adopter une perspective holistique d'une situation qui implique plusieurs parties, je me suis intéressé à l'art séquentiel qu'a défini Scott McCloud.

McCloud démontre que l'art séquentiel organise des icônes de sorte à former une grammaire de laquelle se construit la compréhension d'un tout en l'observant en fragments (1994, pp. 32-68). Cette méthode est analogue à la syntaxe graphique de la théorie du langage visuel de Englehardt. Un outil couramment employé afin d'améliorer la capacité d'interprétation de ce tout subdivisé est l'ellipse (McCloud, 1994, p. 71). Appelé *effet fermeture* ou *caniveau* en bande dessinée, cette technique qui consiste à laisser un espace

vide entre les éléments d'un tout s'avère très efficace afin de diriger l'attention du récepteur d'une œuvre d'art séquentiel qui rempli instinctivement cet espace avec l'information qui manque (McCloud, 1994, pp. 68-101).

En additionnant plusieurs œuvres ensemble pour en créer une autre qui les englobe, l'art séquentiel se trouve à produire une métœuvre similaire à ce qu'un artiste comme Denys Tremblay a développé depuis le début des années 1980. L'art séquentiel me rappelle également la pratique du commissariat d'exposition dont la tâche consiste à rassembler plusieurs œuvres d'art, souvent d'artistes différents, dans une seule exposition encadrée par une thématique commune à chacune des productions individuelles.

Suite à la disparition de ma sculpture, j'ai commencé à circonscrire, collecter et produire des artefacts relatifs à cet événement tragique antérieur. Ces objets, images, vidéos et altérations de la réalité agissent à titre d'icônes renvoyant un éventuel public à mon sujet d'étude, l'interface, grâce à un récit aussi immatériel qu'une ellipse. Souvenez-vous de surcroit que l'élément déclencheur de cet acte de mise en récit est le passage d'une sculpture dans l'invisibilité. En disparaissant, *Le Chat Trébuche Place Valois* est devenu une ellipse, un caniveau.

2.4.3. OUVERTURE À L'INTERVENTION DE LA CRÉATION

Andrew Dillon (2002) définit la jeune discipline de l'architecture de l'information et dévoile le statut artisanal de ce type de design centré sur l'utilisateur qui produit des artefacts fonctionnels par un processus qui ne sépare pas la conception de la fabrication. Tout comme cette discipline prometteuse, le déroulement de ma recherche ne donne pas plus

d'importance à la conceptualisation théorique qu'à la production d'artefacts. Les deux préoccupations se déploient en même temps et s'influencent l'une l'autre.



Figure 8. Portrait de l'artiste chercheur.
© Fratzel Descadres



Figure 9. Portrait de l'artiste en atelier © Fratzel Descadres et Portrait de l'artiste chercheur 2.
© Fratzel Descadres

CHAPITRE 3

UNE ÉTUDE DE CAS

3.1 PRÉLUDE

Avant de vous faire part du cas spécifique qui est ici à l'étude, il importe que je le mette en contexte. Les éléments qui ont mené à l'événement du 9 octobre 2018 tirent leurs sources d'un historique académique âgé d'une vingtaine d'années.

3.1.1. COLLÉGIAL

Ma pratique en art découle d'une sensibilité au monde qui m'entoure. Cette sensibilité s'est déclarée une première fois lors de mon introduction à la photographie au cours de mes études collégiales en arts plastiques au cégep Marie-Victorin à Montréal.

Le médium photographique sert à capturer l'information lumineuse émise dans le réel en utilisant des technologies mécaniques et/ou chimiques complexes et raffinées. À cause de sa relation étroite avec le réel, la photographie exige de la personne qui la pratique de porter son attention sur ce qui l'entoure, qui est extérieur à elle.

À partir de cette initiation s'est développée chez moi une grande conscience de mon corps dans un espace donné. Cette lucidité, encore nouvelle pour moi à l'époque, a rapidement poussé mon travail artistique à se déployer sous forme d'installations prenant en charge le corps du spectateur. En fait, à la fin de mes études collégiales, je ne faisais que de l'installation.

3.1.2. BACCALAURÉAT

Les deux premières années de mes études universitaires ont continué dans le même sens. Je choisissais mes cours en fonction d'améliorer mes capacités à produire des installations (assemblage, moulage, vidéo, etc.).

Viens le moment où je m'inscris à un cours d'interactivité. Ce cours, fortement axé sur les nouveaux médias *open-source* de l'électronique et de la programmation, a fait basculer ma pratique de l'installation, centrée sur des notions spatiales, vers une recherche focalisée sur le caractère totalisant de l'interface communicationnelle.

Comme je ne connaissais pas encore ses origines scientifiques, mon travail rendait alors compte de mes prospections sur l'interface que je considérais uniquement comme la frontière entre le réel et le virtuel. La notion d'interface était pour moi centrale dans la conception d'œuvres d'art réfléchissant essentiellement sur les médias.

Il y a dix ans de cela, à la fin de mon baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, je produisais des installations interactives faisant l'usage de la photographie, la vidéo, la programmation, l'électronique et le numérique. C'était les belles années du mapping vidéo et je caressais l'idée farfelue de créer une interface parfaite, une interface invisible.

3.1.3. POST-BACCALAURÉAT/PRÉ-MAÎTRISE

Après le baccalauréat j'ai continué à réfléchir l'interface. J'ai toutefois cessé d'avoir recours aux nouvelles technologies et à me pencher uniquement sur les médias. Il m'a

semblé, un moment donné, qu'un objet porte en lui la capacité de référer à un monde virtuel autant que la représentation d'un objet par un média informatique. J'ai donc recommencé à travailler la sculpture et l'installation en les considérant cette fois-ci comme une interface.

Aussi, à la même époque, mon attention s'est peu à peu tournée vers les structures qui permettent et maintiennent l'érection d'une société industrialisée. Mes recherches autour du caractère totalisant des médias de communication, qui prennent autant le corps en charge que beaucoup de ce qui constitue le tissu social, ont fait émerger un aspect politico-social dans mon travail.

J'ai donc entrepris de documenter les infrastructures qui permettent à la société dans laquelle je vis d'exister. Mes archives regorgent par exemple d'images de câbles électriques, d'antennes communicationnelles, d'autoroutes et de voies aériennes. Tour à tour, ils sont passés sous l'œil de la lentille photographique et vidéographique pour devenir des documents qui m'aident à montrer mon sujet visuellement.



*Figure 10. Archive d'une antenne communicationnelle sur photographie 35mm couleur.
© Fratzel Descadres*

J'ai également commencé au même moment à préparer des interventions pour l'espace public. L'idée était ici d'engager un dialogue entre les structures à l'étude et mon travail d'artiste, d'entrer plus directement en contact avec mon sujet pour mieux cerner comment celui-ci se matérialise. Malheureusement, par crainte d'éventuelles représailles d'autorités de l'ordre public, cette recherche était pratiquement restée lettre morte, mis à part deux ou trois manifestations timides. Je n'étais pas prêt à assumer le potentiel de perturbation d'une pratique interventionniste, furtive, proche du canular et facilement interprété comme du vandalisme. Il me manquait de courage pour aller aussi loin qu'Anne-Marie Ouellet ou qu'Arkadie Lavoie-Lachapelle par exemple.

On peut dire en résumé que ma pratique jusque-là prend racine dans des préoccupations entourant le corps dans l'espace. S'y sont greffées des réflexions sur le concept de l'interface communicationnelle dans un premier temps et l'observation documentaire des piliers qui établissent et maintiennent une société en place dans un second temps.

3.1.4. MAÎTRISE

En début de maîtrise, il m'est apparu pertinent de procéder à un mouvement inverse. Plutôt qu'une expansion pour inclure d'autres champs d'expertise (communication, sociologie), j'ai choisi d'essayer de recentrer mon attention sur l'interface. Il m'a semblé, immédiatement en entamant la Maîtrise en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi, que je serais en mesure de boucler une boucle en positionnant l'interface communicationnelle au cœur et à l'origine de l'élan qui donna naissance aux multiples structures qui régissent les sociétés de toutes natures.

L'histoire de la communication est très longue puisque ses origines sont très anciennes dans l'histoire humaine. Aussi, le domaine des communications jouit de l'attention d'une myriade de théories et de postures idéologiques. Mon expérience personnelle du média de communication m'avait poussé à tisser des filiations avec le mouvement International Situationniste à travers *La société du spectacle* de Guy Debord (1967) ou encore *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard (1981).

Ces ouvrages, entre autres, ont démontré comment le caractère omniprésent et intrusif du média de communication l'a rendu multidimensionnel et comment il englobe désormais notre existence qui, elle, se manifeste à nous à l'intérieur du cadre tridimensionnel. Ils établissent aussi des liens entre les intentions guidant les applications des moyens de plus en plus sophistiqués de communication et la dynamique binaire production/consommation qui caractérise tant la société capitaliste industrielle moderne.

À la lumière de ces théories et hypothèses, il m'apparaissait impératif de constater que si le média de communication est aussi central à notre époque c'est qu'il a toujours été un outil intrinsèquement lié à la vie en communauté. Sans communication, il ne peut pas y avoir de société.

Force était aussi d'admettre le caractère fictif du récit collectif diffusé par les médias. Il est difficile de prouver que les mythologies qui ont structuré les sociétés de l'antiquité ont réellement eu lieu. De même, le rêve américain et l'identité canadienne, par exemple, sont des constructions fictives. Introduites par les moyens de communication de masse dans des sociétés toutes jeunes issues de la colonisation génocidaire des Amériques, ce sont notamment ces mythes modernes qui ont fait advenir, au moins en apparence, un système de valeurs et d'aspirations communes sur le nouveau continent débarrassé des cultures qui

s'y étaient jusqu'alors construites. Ces récits fictifs sont en quelque sorte des mondes virtuels qui réfèrent au monde réel tel que vécu par les individus qui composent une collectivité. L'interface se situe à la frontière entre ces deux mondes.

L'interface est efficace lorsque la communication entre le virtuel et le réel se fait de manière fluide et aisée (*user friendly*). Paradoxalement, elle a non seulement besoin de s'introduire à l'intérieur des relations interpersonnelles pour proliférer jusqu'à imposer sa présence partout, elle doit aussi son efficacité à sa tendance à disparaître.

Ainsi, pour maximiser la compréhension réciproque à l'intérieur d'une conversation téléphonique, il faut que les interlocuteurs soient en mesure de faire abstraction de l'objet téléphone afin d'avoir plein accès aux données provenant de l'autre extrémité de la ligne. Il en va de même pour le cinéma qui parvient à nous donner l'impression de faire partie d'un récit lorsque le cadrage de la caméra qui a tourné le film, l'illusion du montage, le scénario et l'architecture de la salle de cinéma se font oublier du spectateur. Voilà où en était ma recherche à ma première mi-session à la maîtrise en art.

3.2.3. UN PRODUIT ORIGINAIRE DU MONDE IMMATÉRIEL

Dans la théorie des trois mondes de Popper (1991), le premier monde est celui des objets, de la matière physique telle qu'elle apparaît à nos sens, sans égard pour une éventuelle fonction utilitaire dans un système donné, qu'elle soit fabriquée par la volonté d'autrui ou naturellement conçue. Bien évidemment, nous humains, faisons aussi partie de ce monde; nous y sommes incarnés (Popper, 1991, p. 181).

Le deuxième monde ainsi que le troisième monde sont composés d'objets immatériels. Malgré tout, ils exercent une influence importante sur le premier monde (Popper, 1991, p. 248). Ces deux mondes hébergent ensemble la connaissance (Popper, 1991, p. 185). On considère d'ailleurs en épistémologie que la connaissance et la pensée ont chacune deux faces : le sens subjectif et le sens objectif (Popper, 1991, p. 185).

Le deuxième monde concerne le sens subjectif de la pensée (Popper, 1991, p. 188). C'est là que se situent les émotions, les états d'esprit et les états de conscience qui influencent et conditionnent nos comportements et notre pensée (Popper, 1991, p. 185). Le troisième monde est celui de la connaissance objective (Popper, 1991). Les contenus objectifs de pensée, principalement scientifique, partagent cet espace avec la pensée poétique et les œuvres d'art (Popper, 1991, p. 182).

Selon Popper, le troisième monde, celui de la connaissance objective, se développe grâce à notre interaction avec lui depuis notre position dans le premier et le deuxième monde (1991, p. 253). C'est donc dans cet espace qu'entre nous, objets humains, et les objets qui composent la connaissance objective se génère tout ce contenu objectif.

De par sa conception provenant d'une interaction entre deux objets et à cause de son immatérialité, le monde de la connaissance objective est tout désigné pour interpréter l'information contenue dans un événement. Il est ainsi possible de dégager de l'interaction entre les trois mondes une structure logique objective des événements (Popper, 1991, p. 186). Doté des mêmes caractéristiques d'immatérialité et de naissance à partir de l'interaction entre des objets, un événement recèle le potentiel de se qualifier comme connaissance objective.

Une logique situationnelle objective pourra provenir d'une relation objective entre les contenus objectifs de deux théories ou encore d'une situation de problème objectives (Popper, 1991, p. 184). Bien entendu, ce type de logique objective est apte à influencer les manifestations subjectives de la pensée (Popper, 1991, p. 185).

L'œuvre d'art sur laquelle je travaille, le récit du 9 octobre 2018, rend compte d'une telle logique situationnelle objective. Comme les autres composantes du troisième monde, elle est immatérielle et son autonomie vis-à-vis la subjectivité est évidente puisque ni moi ni la personne qui a jeté ma sculpture n'avons prémedité cette œuvre nouvelle. C'est l'exactitude rythmique avec laquelle elle s'est insérée dans mon exposé oral qui a permis que je la remarque. J'ai ensuite cherché à comprendre sa relation objective avec mon travail.

Afin d'intégrer cette matière immatérielle à ma production artistique, j'ai créé un nouvel objet en mesure de représenter l'art en tant qu'occupant indigène du troisième monde.

3.2.4. LA NAISSANCE DU KAISER

Un personnage fictif a tranquillement pris forme pour se greffer à mon récit mythologique. J'ai emprunté le Kaiser à la Deutschostafrika (territoires impériaux allemands en Afrique orientale de 1885 à 1919). Il s'agit du chef de cet empire qui n'a existé que 34 ans. Dans mon récit, le Kaiser est aussi une figure de conquérant. Il s'agit ici en revanche de la conquête du réel par l'art.



Figure 11. *Le tablier du Kaiser*. Image numérisée depuis une diapositive.
© Fratzel Descadres

À l'instar d'un projet artistique comme celui de Denys Tremblay qui a vu naître le personnage de l'Illustre Inconnu, élu Roi de l'Anse et interprété par l'artiste lui-même, l'œuvre que je propose émane d'une négociation entre l'art et le réel. Tremblay définit ses *really-made* comme le résultat d'une transaction continu et exemplaire entre l'art et la réalité.

Bien qu'ils fassent référence aux *ready-made* de Marcel Duchamp, les *really-made* s'en distingue en faisant entrer l'art dans la vie. Duchamp, comme bon nombre d'avant-gardes, a réussi à introduire des objets préfabriqués en industrie dans les institutions artistiques propulsant du même coup le concept derrière le geste artistique au lieu de la dextérité manuelle à l'avant-plan des préoccupations du milieu de l'art. Denys Tremblay, lui, va plus loin et introduit le geste artistique dans les contextes de la réalité.

Ce qui est prétendu dans le récit mythologique que je construis, c'est que l'art est déjà présent dans la réalité. Il est immatériel puisqu'il est de l'ordre de l'expérience, de l'événement. Je développe des moyens d'en rendre compte. En ce sens, je ne considère pas ma production matérielle comme des œuvres d'art. Je dirais plutôt qu'il s'agit d'artefacts qui guident notre attention vers l'œuvre.

Le cas sur lequel je travaille présentement est l'événement du 9 octobre 2018 au cours duquel, non seulement une intervention sculpturale est subitement disparue, le personnage du Kaiser est apparu en moi. Il n'est pas arrivé entièrement constitué. Il y a eu la fécondation le 9 octobre 2018. S'en est suivi une période de gestation à l'intérieur de moi, caractérisée par une forte croissance.

Le décor et l'architecture rythmique du récit étaient palpables dès le trimestre d'hiver 2019. Depuis, ils se sont grandement définis. Plusieurs accessoires, éléments de costume et de décor du Kaiser sont à présent apparents. On l'aura désormais vu de la tête au pied sur des photographies qui ont été diffusées à l'occasion d'une exposition à la Galerie du Collège d'Alma pendant la rentrée culturelle 2021. J'en suis à la fois l'interprète et le photographe.

Le Kaiser porte un tablier et regarde le monde à travers une paire de jumelles. Il y a, dans ses cheveux crépus, une corne de licorne. Adepte d'horticulture ornementale et falsettiste, le Kaiser manuscrit et s'adonne au *mic drop*. Il représente le pivot sur lequel ma conception de l'art a changé. C'est par lui que l'interface est révélée.

3.3. SCHÉMA NARRATIF

Prenons le temps de placer les différents éléments de mon récit dans un schéma narratif. La forme classique d'un tel schéma se divise en cinq étapes : la situation initiale, l'élément déclencheur, les péripéties qui mènent à un point culminant, le dénouement et la situation finale.

Dans mon récit, la situation initiale est mon parcours académique, à partir de mon initiation à la photographie au cégep, jusqu'au moment où j'ouvre la porte du A1-1050 pour inviter mes camarades de maîtrise hors du champ de la caméra vidéo. L'élément déclencheur est la disparition inattendue, mais si bien rythmée de mon intervention *Le Chat Trébuché Place Valois*.

Bien que j'aie vécu plusieurs péripéties par la suite, la plus importante reste le fait d'avoir eu à raconter, à remédier une sculpture disparue en paroles audibles. À ce moment, un regroupement d'objets matériels s'est vaporisé dans le monde virtuel des idées.

J'ai également mené une courte enquête afin de retrouver mes petits objets de plâtre. Les uniques suspects qui me venaient en tête étaient les membres de l'équipe d'entretien de l'université. Après une traque brève pour trouver un *coupable*, le peu d'indices que j'avais récoltés jusque-là m'ont mené à la personne qui a jeté mon œuvre dans la poubelle située en face de l'atelier collectif où se situait mon bureau de travail. Cette personne est à l'emploi de l'université et ses fonctions lui confèrent, je crois, toute l'autorité et la posture pour justifier un tel geste. Ce n'est clairement pas elle qui était en tort puisque je n'avais aucune permission de placer ainsi mon intervention dans un bâtiment de l'UQAC, ni même ailleurs sur le campus.

Le point culminant, c'est le moment où j'ai découvert la Deutschostafrika, et que j'ai eu l'idée de me créer un Kaiser, un personnage virtuel, un avatar avec lequel je pourrais interagir afin de faire apparaître la frontière qui le distingue des protagonistes réels du récit.

Le dénouement du récit se trouve dans ma décision de reprendre l'événement de 9 octobre 2018 pour en faire émerger le caractère mythologique. J'ai pratiquement prêté allégeance à mon personnage. J'en suis devenu son interprète personnel et je produis les documents qui lui font référence. Parmi les étapes de la méthode heuristique révisée par Peter Erik Craig, mon choix correspond à la compréhension du problème auquel je faisais face dans ma recherche.

La situation finale du schéma narratif de mon récit est l'élaboration et mise en œuvre de mon plan de diffusion, mon plan média. Comme vous le constaterez dans les paragraphes qui suivent, le mythe autour de la sculpture disparue a déjà bien entamé son implantation dans le réel en empruntant des voies de diffusion diversifiées.

3.4. PLAN MÉDIA

Le récit mythologique que je construis a commencé à être diffusé dans un corpus multidisciplinaire en croissance via plusieurs avenues. Le bouche-à-oreille a ratissé son chemin en premier. L'événement du 9 octobre a fait partie de tous mes exposés oraux depuis la fin de la session d'automne 2018 et d'autres personnes ont commencé à le raconter autour d'eux, notamment mes collègues de classes et enseignant(e)s.

3.4.1. MICRO-FESTIVAL MOBILE

J'ai aussi eu l'opportunité de présenter l'état d'avancement de mes recherches lors du Micro-Festival Mobile, exposition collective s'étant tenue au Lobe, centre d'artiste situé à Chicoutimi, en avril 2019. Pour cette occasion, j'ai produit trois artefacts qui ont été répartis sur un mur de la salle principale du centre de diffusion.

À gauche, une horloge scolaire d'un diamètre de 30 centimètres était accrochée à deux mètres du sol. Elle fonctionnait et elle était à l'heure. Au centre du mur, un plan architectural de l'étage où a eu lieu l'événement à l'origine de mon récit arborait un cadre en aluminium de 43 par 65 centimètres. Ces dimensions sont celles des plans d'évacuation de l'UQAC. Des lignes colorées imitant mon parcours et celui de la personne qui a fait disparaître ma sculpture arpentaient le dessin technique.

Enfin, une vidéo était projetée en grand format sur la partie droite du mur. Le même étage que celui représenté sur le plan architectural et l'étage du dessous, occupé entre autres par la Galerie l'œuvre de l'Autre, y étaient reproduits par imagerie de synthèse. Le point de vue de la vidéo est à l'extérieur du bâtiment qui tourne lentement sur lui-même pendant qu'un brouillard épais apparaît et l'enveloppe puis disparaît. La lecture de l'animation 3D de 30 secondes avait été mise en boucle.

Ce corpus fonctionnait à la manière d'une bande-annonce signalant la diffusion imminente d'une œuvre. Les trois artefacts présentaient les prémisses temporelles et spatiales d'un récit mythologique entourant un événement ayant eu lieu au pavillon des arts de l'UQAC entre le 4 et le 9 octobre 2018 juste en face du A1-1050, local de séminaire des cours de la maîtrise en art.

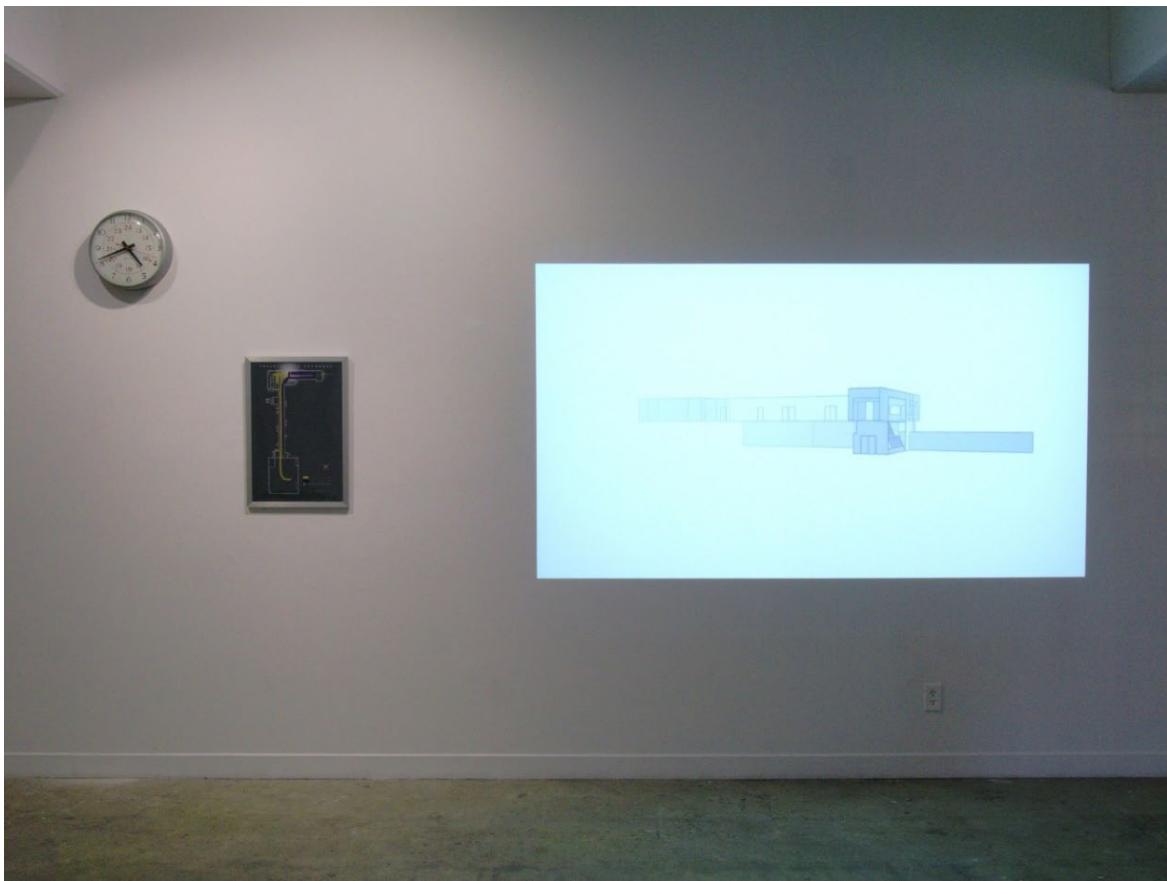


Figure 12. Vue d'exposition. Micro-Festival Mobile au centre d'artiste Le Lobe à Chicoutimi, printemps 2019.
© Fratzel Descadres

Au niveau formel, plusieurs éléments se faisaient écho. On était en présence de trois artefacts autonomes faisant partie d'un plus grand tout. Le morceau de bâtiment représenté dans la vidéo ainsi que sur l'image imprimée provient de la même modélisation 3D. D'un côté, le modèle a été retraité dans un logiciel de montage vidéo et de l'autre côté, dans un logiciel de retouche d'image. Cette proximité était palpable au niveau des proportions qui sont identiques, mais aussi par le fait qu'une force matérielle émane d'images aux origines immatérielles (numériques). De plus la course des aiguilles de l'horloge était analogue au mouvement du bâtiment dans la vidéo qui tourne sur lui-même à partir de son centre.

3.4.2. VIDÉO PROMOTIONNELLE

J'ai plus tard profité d'un contrat de production d'une vidéo promotionnelle du programme de la maîtrise en art de l'UQAC pour concevoir un artefact de plus autour de mon récit. La vidéo s'ouvre sur un gros plan de mon visage. On m'entend réfléchir à mon exil de Montréal, à ma sculpture disparue et comment ces deux données représentent un nouveau tournant pour ma recherche. Au fur et à mesure que la caméra recule, on se rend compte que je suis assis à mon bureau dans l'atelier collectif de la Maîtrise en art de l'UQAC. Je fais tourner un rouleau de ruban de masquage vert dans mes mains. Le geste n'est pas sans rappeler celui du chapelet entre les mains d'une pieuse.



Figure 13. Image fixe tirée de la vidéo promotionnelle non diffusée.
© Fratzel Descadres

Soudainement, je me lève debout et dis d'un ton assuré : "Je suis Mary Poppins!" J'entame aussitôt l'air baroque *Lachia ch'io pianga* de Haendel en voix falsetto. En

terminant de chanter, je me fige dans la pose de Napoléon. La caméra recule lentement. Une musique rythmée, plutôt rock, commence. Le travelling s'entrecoupe d'images de certains ateliers spécialisés du département des arts et se termine sur un plan fixe de la sculpture *Sans titre* en acier de Gervais Murray. Celle-ci est située en face du local A1-1050 où se tiennent les séminaires à la Maîtrise en art. C'est derrière elle que j'avais déposé ma sculpture en préparation pour mon exposé oral en octobre 2018.

Coup de théâtre! La vidéo n'a malencontreusement jamais trouvé son public puisque sa diffusion a été bloquée pour des raisons administratives relatives à l'éthique et aux formulaires de consentement. C'est très dommage parce que cet artefact contribuait à associer le monde imaginaire d'où provient le Kaiser à ma réalité d'artiste occupé à poursuivre une recherche dans un contexte académique.

3.4.3. RIMA

À la session d'automne 2019, j'ai eu l'honneur de représenter l'UQAC dans le cadre des Rencontres Interuniversitaires des Maîtrises en art (RIMA) en marge de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, au centre d'art l'Écart de Rouyn-Noranda. La conférence que j'y ai prononcée en plus de ma participation à l'exposition collective accompagnant le colloque appartiennent également à mon plan de diffusion.

Ma conférence défendait deux rôles simultanément. Tout d'abord, j'y expliquais en long et en large mon parcours et ma pratique artistique en présentant mon sujet de recherche et mes intentions pour la diffusion de mon récit mythologique. En plus de répandre ces informations chez un nouveau public, hors de l'UQAC et de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean, ma présentation était aussi une performance.

La vidéo que j'avais antérieurement exposée au Micro-Festival Mobile était projetée sur l'écran du colloque plutôt qu'un fichier PowerPoint comme on aurait pu s'y attendre. À un moment programmé dans ma conférence, j'ai invité une version médiatisée de moi-même à se joindre à moi afin de m'aider à prononcer mon discours. J'ai sorti une cassette audio de ma poche et l'ai insérée dans un lecteur portatif. À partir de ce moment, la cassette et moi nous échangions la lecture des paragraphes de la conférence. J'avais tout orchestré et enregistré en me préparant pour la RIMA. Il y a même un moment où on m'entend tousser sur la cassette et que c'est le moi présent dans la salle qui prend une gorgée d'eau pour soulager sa toux.

À la fin de la conférence, lorsque nous avons terminé le texte, la vidéo change. Une trame musicale reprenant les accords de *Lachia ch'io pianga* de Haendel démarre. Le point de vue de la caméra entre dans l'immeuble et suit le parcours que j'ai fait le matin du 9 octobre 2018 pour aller chercher ma sculpture dans l'atelier collectif et la déposer près du local de séminaire de l'UQAC. En même temps que ce passage de la vidéo, j'ai chanté la pièce de Haendel en falsettiste, la même que dans la vidéo promotionnelle. Cette fois-ci j'ai réalisé ma performance vocale dans le réel, devant les spectateurs de la conférence. J'ai terminé en laissant tomber mon micro au sol, dans la tradition du *mic drop*.

Tout au long de la conférence, un télex projecteur ektagraphique de Kodak montrait une sélection de diapositives diffusant des photographies que j'ai produites en deux séances. Pour la première, j'ai documenté en quelques clichés des éléments architecturaux, du mobilier et de la signalétique qui se trouvent sur les lieux où l'événement à l'origine de mon récit a pris place. On voit par exemple une caméra de sécurité, l'enseigne du local de séminaire A1-1050 et la poubelle où a été jetée ma sculpture.

La deuxième séance photographique que j'ai produite pour les diapositives montre des accessoires appartenant au Kaiser. C'est à partir de ces images que j'ai commencé à construire la portion fictive de mon récit. Une photo montre par exemple un orgue électrique dans un studio d'enregistrement avec les partitions de *Lachia ch'io pianga* de Haendel sur le lutrin. Une autre montre un tablier déposé sur le bras d'un fauteuil.

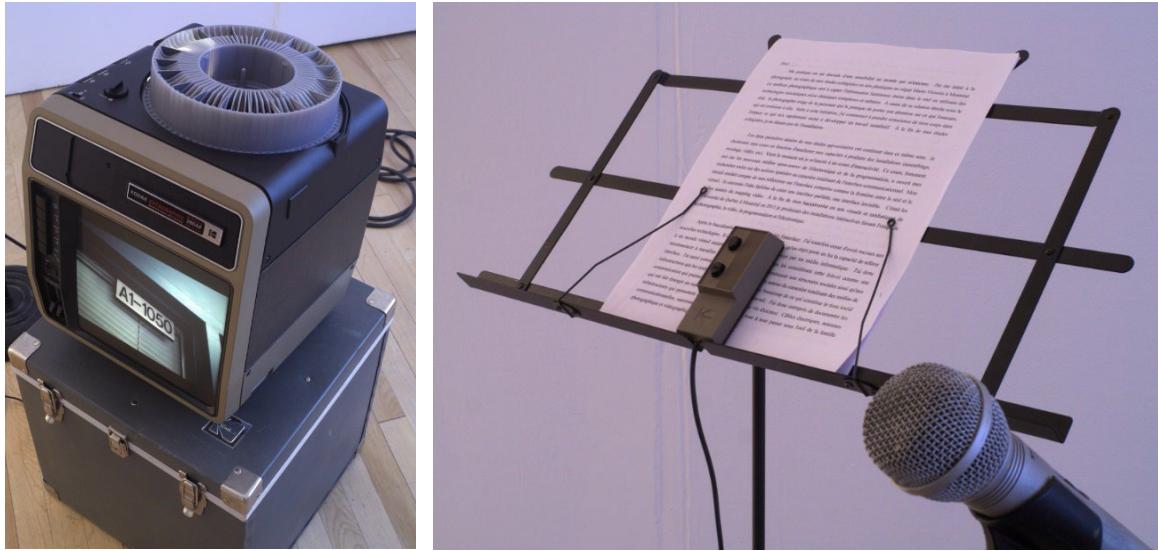
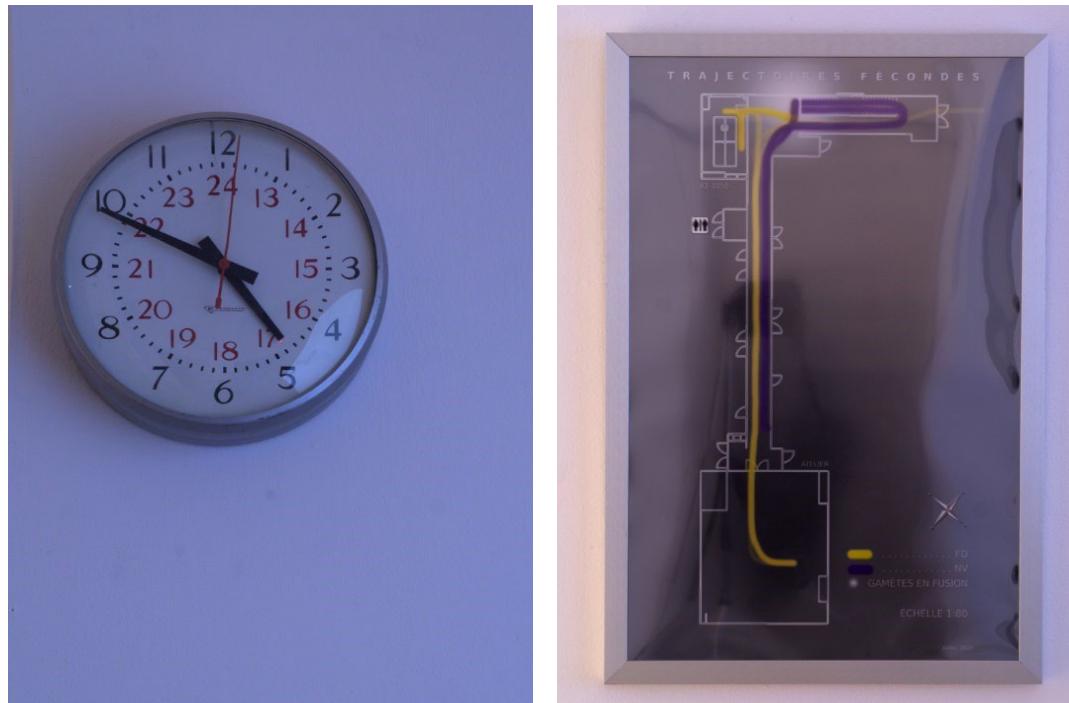


Figure 14. Le télex projecteur ektagraphique de Kodak et le micro à côté du lutrin portant mon texte de conférence installés à l'exposition collective en marge de la RIMA 2019, au centre l'Écart de Rouyn Noranda.
© Fratzel Descadres

Pour l'exposition collective qui était organisée en marge des conférences, j'ai présenté les résidus de ma conférence performative. Le télex, le micro sur son pied et un lutrin portant mon texte de conférence étaient rassemblés au centre de l'espace dont je disposais dans la galerie du centre d'art l'Écart. Le mur derrière eux recevait la projection de la vidéo qui jouait en trame de fond pendant ma conférence. Sa musique était quant à elle diffusée sur un petit haut-parleur camouflé prêt du projecteur pour contaminer par le son toute l'exposition collective.

J'ai enfin ajouté sur le deuxième mur que j'avais à ma disposition, perpendiculaire au premier mur, l'horloge scolaire et le plan architectural que j'avais présenté au centre Le Lobe lors du Micro-Festival Mobile. Tranquillement, le corpus d'artefacts renvoyant à mon récit mythologique prenait de l'expansion.



*Figure 15. Horloge scolaire en ready-made et plan architectural imprimé sur acétates avec cadre en aluminium. Vues de l'exposition de la RIMA 2019, au centre l'Écart de Rouyn Noranda.
© Fratzel Descadres*

3.4.4. FLASHE FÊTE

J'ai été invité à faire une semaine de résidence suivie d'une semaine d'exposition à la Galerie d'Art du Collège d'Alma dans le cadre de la Flashe Fête au printemps 2021. J'en ai profité pour explorer la diffusion en direct sur internet en plus de présenter deux performances devant les étudiants en arts du Collège d'Alma.



Figure 16. Images fixes tirées des archives de la diffusion en directe sur Facebook Live de ma résidence à la Galerie du Collège d'Alma pour la Flashe Fête 2021.
Reproduit avec la permission de IQ l'Atelier

En effet, j'ai accroché une tablette électronique dans un coin de la galerie et diffusé en direct via le compte Facebook de la Flashe Fête l'entièreté de ma résidence. Je me connectais en arrivant le matin et me déconnectait du média social à mon départ en fin d'après-midi. Sauf pour les performances, on pouvait uniquement me voir travailler sur Facebook Live puisqu'un rideau noir bloquait les vitrines de la façade de la galerie. J'ouvrirais seulement le rideau pour les performances. Le public était néanmoins tenu à l'extérieur de la galerie parce que je gardais la porte fermée. On me voyait par la vitrine et les sons que je produisais pendant les performances étaient diffusés sur des radios disposées dans les corridors du collège.

Pour la première performance, j'ai projeté au mur une vidéo similaire à celle de la RIMA à la différence que celle-ci suit le parcours de la personne qui a ramassé et jeté ma sculpture pendant mon exposé oral du 9 octobre 2018. La vidéo contient une trame sonore composée d'une boîte à rythmes, une basse électrique ainsi qu'un piano électrique interprétant les accords du *Duo des Fleurs* de Léo Delibes. Ma performance consistait à accompagner la pièce de Delibes au chant et à la batterie simultanément.

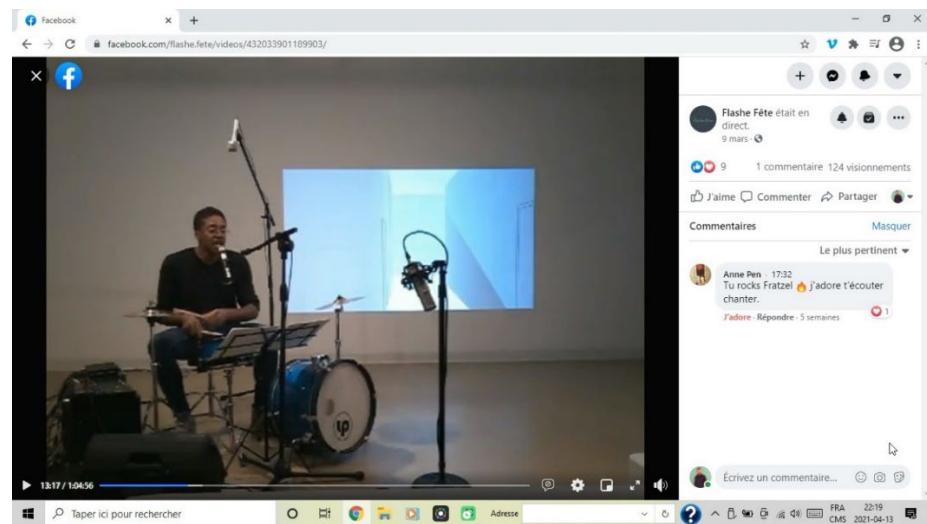


Figure 17. Image fixe tirée des archives de la diffusion en directe sur Facebook Live de ma première performance pendant ma résidence à la Galerie du Collège d'Alma pour la Flashe Fête 2021.

Reproduit avec la permission de IQ l'Atelier

À la deuxième performance, j'ai simplement repris la conférence que j'avais présentée à Rouyn-Noranda à l'occasion des Rencontres Interuniversitaires des Maîtrises en Art. Chaque performance a été suivie d'une discussion avec les étudiants en art du Collège d'Alma. C'étaient bien entendu des occasions supplémentaires pour moi de transmettre encore plus d'informations concernant mon travail et ma recherche.

J'avais divisé la galerie en deux parties grâce au mur accordéon disponible dans cet espace d'exposition. J'ai traité l'espace avant comme un lieu de diffusion et l'espace arrière comme une salle de production, un atelier. Les performances se sont faites dans l'espace avant et toute la préparation dans l'espace arrière. J'ai ensuite gardé la même disposition pour l'exposition qui a suivi la résidence.



Figure 18. Espace production de ma résidence à la Galerie du Collège d'Alma pour la Flashe Fête 2021.
© Fratzel Descadres

L'espace de diffusion montrait encore une fois le plan architectural et l'horloge scolaire que j'avais déjà exposés. Le télex avec les diapositives de la séance photographique que j'ai faite à l'UQAC, le micro sur pied ainsi que le lutrin avec le texte de ma conférence étaient également présents dans cette exposition. Cette fois-ci, les photographies issues de la deuxième séance de production des diapositives étaient présentées sur des impressions grand format accrochées aux murs parallèles à gauche et à droite de la galerie.

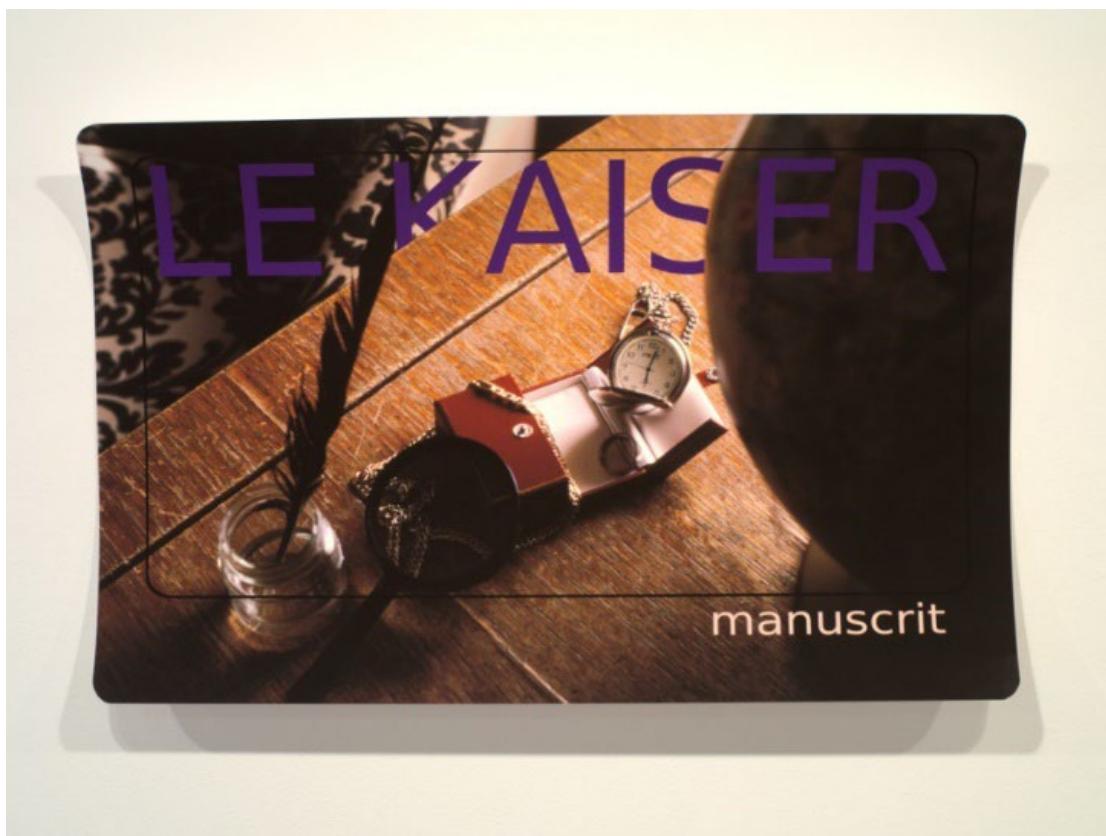


Figure 19. Le Kaiser manuscrit. Détail d'exposition à la Galerie du Collège d'Alma pour la Flashe Fête 2021.
© Fratzel Descadres

Au centre de l'espace avant de la galerie, j'avais déposé le caisson de transport de la sculpture disparue, les moules de plâtre qui ont servi à produire la sculpture avec des photographies imprimées au laser sur du papier ordinaire 21 centimètres sur 27 centimètres dessus une table basse carrée en contreplaqué. Ces photos me montrent en train de construire le mythe entourant la disparition de ma sculpture. On m'y voit en train de travailler sur la modélisation 3D dont je me suis servi pour créer les vidéos et le plan architectural. On m'y voit aussi faire un exposé oral.

J'ai conservé l'espace arrière de la galerie en salle de production. À droite, un ordinateur portable avec une imprimante était déposé sur une table pliante. Une seconde table arborait une collection appareils médiatiques analogiques. À gauche une table était recouverte de restant de gâchis de plâtre pour imiter l'allure des ateliers de sculpteurs. Au fond de l'espace, une bande de papier à écran vert était collée au mur du plafond au plancher. Un appareil photo installé sur un trépied au centre de l'espace production était braqué vers l'écran vert.

Inversement à la semaine de résidence lors de laquelle le public avait accès à mon travail à partir de l'espace production via la diffusion en direct sur Facebook, il était impossible pour les visiteurs de l'exposition d'entrer dans l'espace arrière de la galerie. Je n'avais gardé qu'une petite ouverture d'une dizaine de centimètres dans le mur accordéon. Avec cette disposition de la galerie, les spectateurs étaient entourés d'artefacts relatifs à la portion fictive de mon récit et je les gardais à distance de mon travail de production.



Figure 20. Détails d'exposition à la Galerie du Collège d'Alma pour la Flashe Fête 2021.
© Fratzel Descadres

3.4.5. EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE

Durant cette résidence de la Flashe Fête, ma première à vie, j'ai également commencé la production des artefacts que je viens tout juste de présenter, à la même galerie, celle du Collège d'Alma, dans une toute nouvelle exposition solo. Cédulé sur la plage horaire de la rentrée culturelle de l'automne 2021, cette diffusion m'avait été octroyée par le comité de sélection de la galerie à la suite de ma participation à leur appel de dossier annuel en janvier 2020.

Encore cette fois, j'avais divisé la galerie en deux espaces. J'ai par contre octroyé l'accès à l'espace arrière par une ouverture d'un mètre légèrement décentré vers la gauche dans le mur accordéon. Cet arrangement me permettait de garder l'installation vidéo que j'ai produite dans un maximum de pénombre.

Le titre de l'exposition était *La naissance du Kaiser : agent révélateur (pour interface seulement)*. Elle a ouvert ses portes au public le 2 septembre 2021. On était accueilli dès l'entrée de la galerie par une banderole rétractable sur pied montrant un personnage se voulant le Kaiser debout cadré en plan italien. Une lumière aveuglante émane de son être de sorte qu'on ne reconnaît pas ses traits, seulement sa silhouette. Il pose devant une bande de papier à écran vert. Les visiteurs de la précédente exposition auront reconnu une partie de l'installation de la salle de production puisque c'est au moment de la résidence de la Flashe Fête que j'avais pris les clichés. Le titre de l'exposition est divisé entre le haut et le bas de la banderole.

Le second artefact que l'on croisait était accroché au mur de droite très près de la porte d'entrée. Il s'agissait du manifeste du Kaiser. Un papier aquarelle, une plume noire

trempant dans un petit pot de vitre contenant de l'eau, un peigne et une paire de jumelles étaient déposés sur une tablette en contreplaqué légèrement penchée vers l'avant. Deux lignes verticales, perceptibles par des jeux de reflets générés par la lumière de l'éclairage, semblaient avoir été dessinées sur le papier par la plume à l'aide de l'eau.



*Figure 21. Image de la banderole rétractable du Kaiser et Le manifeste du Kaiser à mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres*

Juste à côté de cette pièce, un haut-parleur à mi-chemin entre un moniteur de scène et un radio antique était déposé sur un tapis bleuté au sol. Le boîtier du haut-parleur était fait de contreplaqué et sa façade était recouverte d'un tissu doré très usé. Une antenne sort de son côté pour rejoindre le mur où elle est accrochée. De la propagande sonore pour le compte du Kaiser était diffusé par le haut-parleur sous forme de phrases décousues les unes des autres. Derrière le haut-parleur, j'avais accoté un pot en vitre bleu foncé portant des fleurs en plastique au mur.



Figure 22. La propagande du Kaiser à mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres

Face à ces deux artefacts, le manifeste et la propagande, une table de jeu de pichenotte se tenait debout près du mur de gauche de la galerie. Son dessus portait le plan architectural de l'étage où je recevais mes cours au début du parcours à la maîtrise. Une pichenotte était déposée sur la table de jeu et un trou à peine plus grand que la pichenotte était perforé à l'endroit du plan où j'avais jadis déposé *Le chat trébuché Place Valois* en préparation pour un exposé oral. Il était permis aux visiteurs d'essayer le jeu.



*Figure 23. Le jeu de pichenotte du Kaiser à mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres*

Ensuite, un triptyque photographique était installé de part et d'autre de la galerie. Au mur de gauche, près du jeu de pichenotte, une première image, et du côté droit, près du haut-parleur à propagande, les deux autres images. Tout comme la banderole rétractable, ces images sont issues de la séance de prise de vue que j'ai effectuée pendant ma résidence de création du printemps. Des bandes de papier peint étaient collées sur les murs derrière les tirages laminés sur plaque de MDF biseauté. Au format de 28 centimètres sur 35 centimètres, les impressions numériques sont des portraits du Kaiser.

Sur les photographies, le personnage que j'interprète moi-même se tient debout devant son bureau. Il y a sur la table recouverte d'une bande d'écran vert un globe terrestre, une enregistreuse cassette, une loupe et une série de diapositives dans une pochette transparente. La plume, le pot en verre ainsi que le peigne présent sur la tablette du manifeste se retrouvent également sur la table dans le triptyque. Sur les trois images, le Kaiser regarde à travers sa paire de jumelle, la même qui côtoie les autres accessoires du manifeste. Il porte un tablier et une petite bourse en bandoulière. Au-dessus de la tête du personnage sied le dessin d'une flamme. Dans les portraits, la bande d'écran vert derrière le conquérant est remplacée par une photo de la chaîne de montagne autrichienne Kaiser ou par une photo de nuages menaçants.



Figure 24. Les laminés du Kaiser à mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres

Après le triptyque, debout sur une petite tablette accrochée au mur de gauche, on retrouvait un diaporama de quatre diapositives juxtaposées dans une pochette de plastique. Une courte banderole de lumière à la DEL collée au mur rétroéclairait le diaporama. J'avais réutilisé pour cet artefact des diapositives provenant de ma séance photographique montrant des accessoires du Kaiser.



Figure 25. Diaporama à mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres

Devant l'ouverture d'un mètre dans le mur accordéon, le drapeau du Kaiser était suspendu du plafond de la salle. Imprimé sur tissu en orientation portrait, l'artefact de 120 centimètres sur 180 centimètres est divisé en trois parties verticales égales. Deux bandes grises encadrent celle du centre où on peut aussi voir des nuages menaçants. Au cœur du

drapeau, dans un cercle vert, un dessin grossier des montagnes Kaiser est surplombé du dessin d'une flamme, le même que dans le triptyque. Une frange verte pend du bas du drapeau.



*Figure 26. Le drapeau du Kaiser à mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres*

De l'autre côté du mur accordéon, j'avais produit une installation vidéo. Les deux murs se rejoignant en coin au fond à droite portaient chacun une projection vidéo. Celle de gauche est la vidéo que j'ai présentée à la RIMA, où on suit mon parcours le matin du 4 octobre 2018 dans le corridor devant l'atelier collectif des étudiants à la maîtrise en art de

l'UQAC. La projection de droite est la vidéo que j'ai présentée dans la première performance de ma résidence à la Flashe Fête, c'est-à-dire, celle qui suit le parcours de la personne qui a fait disparaître *Le chat trébuché Place Valois* le 9 octobre 2018. Au coin de la salle, entre les deux projections, un écran plat sur pied de 50 centimètres sur 30 centimètres, debout sur un socle, diffusait la vidéo de mon exposé oral, l'exercice pédagogique qui m'a poussé à vouloir faire sortir ma présentation du local A1-1050.

Les trois vidéos étaient synchronisées afin que les événements se déroulent dans l'installation en suivant l'ordre dans lequel ils ont eu lieu dans le réel. Les trois trames sonores étaient transmises par des haut-parleurs et les murs dans l'espace occupé par l'installation vidéo étaient peints en gris mis à part les portions recouvertes par les projections qui sont restées blancs. Deux bancs de 150 centimètres de longueur étaient mis à disposition des visiteurs pour leur permettre de regarder confortablement la séquence entière qui durait quand même 35 minutes.



Figure 27. Vues de l'installation vidéo de mon exposition de fin de maîtrise.
© Fratzel Descadres

La manière dont j'ai divisé la galerie en deux espaces guidait l'appréhension de l'exposition par le spectateur. La partie avant de l'exposition était uniquement meublée d'artefacts référant au personnage fictif du Kaiser tandis que l'installation de la partie arrière réfère au moment qui a été vécu dans le réel par l'ensemble des témoins et protagonistes de cette affaire.

Les productions autour du Kaiser revêtaient un aspect intimiste rappelant l'espace privé d'une maison. Les éléments du manifeste se retrouveraient normalement sur un bureau de travail, le haut-parleur à propagande était déposé sur un tapis idéal pour un salon. Le jeu de pichenotte se joue habituellement dans les chaumières, souvent dans le sous-sol. Le papier peint revoie à la décoration d'intérieur et les photographies laminées sont des émulations d'un portrait d'un ancien président haïtien qui trônait jadis dans la maison où j'ai grandi.

Du côté de l'installation vidéo, j'ai plutôt employé un aspect institutionnel. On me voit donner un exposé oral dans un cours à l'université. Les modélisations 3D d'une partie de l'UQAC sont à l'échelle et reproduisent des déplacements avec le plus d'acuité et de fidélité au réel possible. Mon intention pour cette production était de tendre vers le documentaire tout en préservant un mode de présentation très répandu dans le domaine de l'art actuel.

Outre les diffusions que j'ai eu l'occasion de monter durant mon passage à la maîtrise, je prépare d'autres interventions dans l'espace public et d'autres expositions. Sans oublier que ce mémoire marquant la fin d'un cycle académique demeure un artefact de plus dans mon plan média pour propager mon récit mythologique au-delà de l'Université. À présent, au terme de sa gestation, que le Kaiser soit lancé dans le monde à la conquête du réel!

CONCLUSION

Aujourd’hui encore, égal aux 12 dernières années, je m’efforce en tant que plasticien de circonscrire et définir l’interface. À cet effet, mon travail emploie diverses stratégies largement éprouvées dans le contexte de l’art actuel. Références à peine camouflées, importance du quotidien et du banal, autofiction, manipulation des codes sociaux, jeux d’échelles, trompe-l’œil, nouveaux médias et médias obsolètes, non-pérennité, manœuvres et interventions servent tour à tour à induire une expérience esthétique, celle de la révélation de l’interface, chez le consommateur de ma production.

Comme c'est le cas pour bien d'autres artistes, la méthode ainsi que les médiums dont je me sers pour produire dépendent toujours du projet à mener. Je suis un artiste multidisciplinaire qui affectionne en particulier la photographie, la vidéo, le moulage ou l'installation multimédia. Je demeure néanmoins très ouvert à travailler avec d'autres formes d'expression lorsque le projet le demande. Un aspect performatif, la tradition orale ainsi qu'une proximité avec la littérature ont par ailleurs agrémenté ma pratique depuis le début la présente maîtrise.

Tous ces supports d'information sont particulièrement appropriés dans l'opération d'induction d'idées chez un public. C'est très précisément à cette tâche que je les affecte. S'ils sont certes efficaces indépendamment les uns des autres, c'est en combinant leurs offres qu'ils atteignent les capacités les plus notoires. C'est pourquoi j'essaie toujours de présenter plusieurs artefacts simultanément.

Ma recherche agit de façon à définir le cadre artistique et conceptuel me permettant de transmettre une expérience esthétique inédite par des moyens de diffusion réservés ou non à l'art. Sa non-linéarité aide à garantir une ouverture sur d'autres questions. Il faut éviter d'attendre des réponses fermées dans l'interprétation de mon travail. Lorsqu'il y a apparence d'insolvabilité de la question, alors une recherche artistique riche, profonde et opulente devient possible. L'exposition, l'intervention ou la performance sont alors considérées en tant qu'espace de diffusion de l'état d'une recherche à un moment précis au lieu d'être vécues en spectacle.

Je suis reconnaissant d'avoir été initié à une littérature provenant d'un vaste éventail de domaines d'étude corroborant mes intuitions quant à la nature de l'interface et de ces incidences sur le reste de notre existence. L'interface a une histoire, une étymologie. Bien que les développements techniques récents soient impressionnantes, la réduction de la définition de l'interface au seul domaine de l'informatique numérique est indécente. Comment peut-on oublier la mythologie, la communication orale et le télégraphe chape? Je me consacre pour ma part à une production artistique dont le mandat est de faire reconnaître l'étendue du concept de l'interface.

Avec une œuvre comme celle du récit mythologique du 9 octobre 2018 qui donna naissance au Kaiser, les conclusions de ma recherche démontrent non seulement que l'art est à même de révéler l'interface, elles demandent également d'accepter l'autonomie de l'art vis-à-vis des acteurs qui s'en réclament.

BIBLIOGRAPHIE

- Barnard, M. (2001). *Approaches to understanding visual culture*. Palgrave.
- Barreau, H. (2001). Épistémologie et ontologie. *Le Portique*(7), 238. Récupéré sur <http://journals.openedition.org/leportique/238>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.
- Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Les presses du réel.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses de réel.
- Buckland, M. K. (1991). Information as thing. *Journal of the american society for information science*, 5(42), 351-360.
- Craig, P. E. (1978). *The heart of the teacher: A heuristic study of the inner world of teaching*. Boston University.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Buchet/Chastel.
- Dillon, A. (2002). Information architecture in JASIST: Just where did we come from? *Journal of the american society for information science and technology*, 53(10), 821-823.
doi:10.1002/asi.10090
- Edwards, B. (1979). *Drawing on the right side of the brain*. Penguin Books.
- Englehardt, J. V. (2002). *The language of graphics*. University of Amsterdam.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses*. Gallimard. Récupéré sur <https://www.cnrtl.fr/definition/herm%C3%A9neutique>
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society*. Polity Press.
- Goffman, E. (1956). *The presentation of self in everyday life*. University of Edinburgh.
- Heinich, N. (1996). *Être artiste*. Klincksieck.
- Kuhn, T. S. (2008). *La structure des révolutions scientifiques*. Flammarion.
- Loubier, P. (2005, Automne). Par hasard et en passant. Sur quelques oeuvres rencontrées en marchant. *Esse*(55).
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: the invisible art*. HarperPerennial.
- McLuhan, M. (1968). *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme*. HMH.
- Meyrowitz, J. (1985). *No sense of place: the impact of electronic media on social behavior*. Oxford University Press.
- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*. éditions Stock.

- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research : design, methodology, and applications*. Sage.
- Nadeau, R. (1994). La philosophie des sciences après Kuhn. *Philosophique*, 21(1), 159-189.
- Norman, D. A. (2013). *The design of everyday things: Revised and expanded edition*. Basic Books.
- Popper, K. R. (1991). *La connaissance objective*. Aubier.
- Valéry, P. (1944). *Variété V*. Gallimard.

