

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

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

par

Marie Claude Smith

De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif

Août 1997



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

RÉSUMÉ

Nourri d'une réflexion sur ma propre pratique, ce travail de recherche s'est développé autour de la notion de dispositif. Orientant notre rapport traditionnel à l'objet d'art vers une toute autre perspective, *De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif* met d'abord en question l'œuvre dans ses fondements en tant qu'objet unique et achevé et l'inscrit dans un système relationnel où le spectateur est amené à réfléchir sur sa propre activité perceptive.

Ce projet tente aussi de mettre en évidence le fonctionnement, le statut et les enjeux du système de la représentation. Ainsi, il s'agit donc moins de faire un retour à la représentation dans l'œuvre que de porter ici une attention particulière sur ses mécanismes, de les déjouer et de les rejouer autrement.

Tout au long de cette recherche, je tente d'exprimer un certain parti pris pour la mobilité et l'équivocité. Afin de maintenir le sens toujours en oscillation, j'y explore les potentialités de plusieurs œuvres-dispositifs en faisant jouer leur pouvoir génératif. À la fois machines et machinations, elles visent à produire des effets spécifiques où peuvent s'actualiser la dimension spatio-temporelle de l'expérience esthétique, certains réglages du regard et des modes singuliers d'implication du spectateur. Enfin, cette idée *De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif* assume une fonction critique qui demeure à mon point de vue essentielle à tout travail de création.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à offrir mes sincères remerciements à ma directrice de recherche, Lorraine Verner, qui a su stimuler mon travail, autant du point de vue théorique que pratique, par la générosité et la pertinence de ses commentaires.

Je veux remercier aussi, Rodrigue Villeneuve et Gilles Sénechal pour leur participation comme membres du jury ainsi que Hélène Roy pour sa confiance et ses encouragements durant mon cheminement au programme de maîtrise en arts plastiques.

Je veux exprimer toute ma gratitude à Daniel Béland, Alexandra Langlois et Carol Dallaire qui m'ont soutenu sans réserve tout au long de ces deux dernières années. Enfin, je profite de cette occasion pour témoigner ma reconnaissance à la Galerie Séquence, à la Ville de Chicoutimi et au Fonds FCAR pour leur appui lors des différentes étapes de ce processus.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I - LE FILON OEUVRE/SPECTATEUR.....	6
L'installation : une notion instable.....	7
Quelques stratégies de mise en forme	9
CHAPITRE II - L'OBJET EN QUESTION.....	19
Vers la problématique de recherche.....	20
Machiner la résistance.....	22
Points d'eau.....	25
Çà et là peut-être!.....	28
Le jeu des répétitions.....	32
CHAPITRE III - MISE AU POINT « THÉORIQUE ».....	36
Des points d'encrage.....	37
Contagion des territoires	38
Précisions sur l'ambiguité.....	43
CHAPITRE IV - ENTRE ENCRAGE ET ANCRAGE, QUELQUES AJUSTAGES DE COÏNCIDENCES.....	47
Dispositif de réflexion	48
La proximité (...) de l'extrémité.....	49
Fixation sur la mobilité.....	59
Mise sous tension.....	60
Infini-point.....	64
Machinations	66
(An)amorphe optique	70
Peaux de lumière.....	79
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	100

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1 : <i>Où</i> , vue partielle.....	14
2 : <i>Où</i> , vue partielle.....	15
3 : <i>Où</i> , vue partielle.....	15
4 : <i>Orphanéus</i> , vue partielle.....	16
5 : <i>Woyzeck</i> , vue partielle	17
6 : <i>Circonstances et coïncidences</i> , vue partielle	18
7 : <i>Points d'eau</i> , vue partielle	33
8 : <i>Points d'eau</i> , vue partielle	34
9 : <i>Points d'eau</i> , vue partielle	34
10 : <i>Points d'eau</i> , vue partielle	35
11 : <i>Points d'eau</i> , vue partielle	35
12 : <i>Sténopé II</i>	41
13 : <i>Points d'enrage</i> , vue en double du dispositif.....	50
14 : <i>Points d'enrage</i> , <i>Sténopé II</i>	53
15 : <i>Sténopé I</i>	54
16 : <i>Points d'enrage</i> , <i>Sténopé II</i>	58
17 : <i>Points d'enrage</i> , <i>Sténopé I</i>	61

18 : <i>Points d'encrage, Sténopé I</i>	63
19 : <i>Points d'encrage, anamorphoses</i>	69
20 : <i>(An)amorphe optique, vue partielle</i>	77
21 : <i>(An)amorphe optique, vue partielle</i>	78
22 : <i>e/a, dyptique</i>	85
23 : Sans titre, tryptique.....	87
24 : <i>Presqu'île, vue partielle</i>	90
25 : <i>Presqu'île, vue partielle</i>	90
26 : <i>Presqu'île, vue partielle</i>	92
27 : <i>Presqu'île, vue partielle</i>	92
28 : <i>Presqu'île, vue partielle</i>	94

INTRODUCTION

Disons que je parlerai ici comme un dormeur qu'on aurait subitement éveillé au milieu d'un rêve et à qui on demanderait de parler de ce qu'il faisait à l'instant. S'il ne dit pas tout simplement qu'il dormait, il se mettra à raconter un tas d'histoires dont, jusqu'à cette occasion provoquée de parler, il n'avait pas conscience. La cohérence sera donc maintenant votre problème.

René Payant, *Vedute*, 1987.

INTRODUCTION

Voici, contenu dans cette introduction, l'esprit qui anime ce travail. Sachant que l'artiste (moi) n'est pas le mieux venu pour commenter l'œuvre et en donner le sens (pas plus que n'importe quel autre observateur), le texte qui suit se voudra davantage comme une lecture, une réécriture. Je voudrais ainsi signifier que ce que je dirai ici est un point de vue, un niveau d'analyse, une construction « théorique » qui résisterait toutefois à se constituer en principe de synthèse, à se présenter comme quelque chose de stable. Je ne conçois pas la théorie comme un modèle à suivre d'une manière dogmatique. Il s'agirait plutôt, à travers elle, d'aborder l'objet avec un angle d'approche, d'organiser une certaine rencontre.

Je voudrais rappeler simplement que cette échafaudage théorique tient à rester dans l'ordre du temporaire, c'est-à-dire toujours en révision. Cette théorie sans prétention — cette « modestie théorique » — dépendrait donc d'une certaine mobilité à « se penser » dans toute la complexité de ses acceptations croisées et ne nierait pas ainsi être porteuse de contradictions.

Ce travail part d'emblée de ma pratique artistique qui, depuis plus de dix ans, a été nourrie d'une préoccupation très marquée en ce qui touche principalement la corrélation œuvre/spectateur. Dès le départ, l'attention portée à cette relation s'est voulue avant tout critique du rapport traditionnel à l'œuvre, c'est-à-dire remettant en question le statut de l'œuvre en tant qu'objet de contemplation (et de consommation) à distance. C'est d'ailleurs en regard de cette problématique — sans vouloir faire trop de prémisses — que s'est amorcée ma réflexion via le travail d'installation.

Si le dispositif installatif m'est apparu d'abord comme un moyen détourné d'affranchir l'œuvre de sa condition d'objet que l'on regarde, c'est parce qu'à mon point de vue, il offre au spectateur une extension perceptuelle en incluant sa présence physique dans un espace de déambulation. Cette inclusion n'est pas sans effet pour le *regardeur*, car ce dernier ne se trouve plus simplement face à un objet, mais est incorporé à une *situation* dans laquelle il fait pièce, où il devient une composante¹.

Quiconque s'est prêté au *jeu* de l'installation a pu se rendre compte de ce retournement de situation qui requiert, en premier lieu, de son *utilisateur*, qu'il s'ouvre à l'expérimentation des possibles de la situation mise en place. Ensuite, riche de son expérience de l'œuvre, il en proposera une *lecture* qui sera nécessairement construction ou, autrement dit, une

¹Parler de l'œuvre comme *situation* amène à considérer celle-ci comme un *site*, c'est-à-dire comme un espace à parcourir et à vivre par le spectateur. On pourra alors parler de *mise en situation* du spectateur qui, en effectuant un parcours, se trouve dans une relation d'espace et de durée avec l'œuvre.

« lecture » qui sera « écriture » à son tour². Cette *lecture-écriture* témoignera de l'espace parcouru et vécu par le spectateur, un trajet inscrit dans l'espace-temps réel de sa déambulation.

Toutes ces préoccupations demeurent au cœur de ma recherche actuelle : *De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif*. À cette réflexion, s'est ajoutée au cours des deux dernières années, la question de la représentation. Dans cette optique de recherche où l'œuvre est pensée sous l'angle du dispositif, il s'agit moins de faire un retour à la représentation que d'en démont(r)er les mécanismes. En d'autres mots de mettre en évidence, par l'œuvre même, le fonctionnement, le statut et les enjeux de la représentation.

²En s'offrant ainsi au spectateur, l'œuvre ouvre le système de sa lecture (réception), elle présente une situation qui permet à celui-ci une liberté de penser ou, peut-être même, de se penser dans cette situation. Partie de l'œuvre, tout en lui demeurant extérieur, le spectateur en conjuguant avec son statut équivoque ne peut plus se poser comme simple consommateur ou contemplateur, il n'a plus sa place, disons sa distanciation traditionnelle. Son interprétation est marquée de cette inclusion ; sa lecture est écriture parce qu'il doit en quelque sorte se raconter, faire le récit de son expérience.

CHAPITRE I

LE FILON ŒUVRE/SPECTATEUR

CHAPITRE I

LE FILON ŒUVRE/SPECTATEUR

L'installation : une notion instable

De façon générale, la notion d'installation n'est pas en soi quelque chose de facile à cerner puisque l'utilisation fréquente du terme, depuis les deux dernières décennies, s'est faite dans une très large extension³. L'élasticité de la notion, ou plutôt sa malléabilité, loin de circonscrire et de limiter le sens, en élargit l'espace *topologique*, en problématisé le contenu notionnel. Si le terme « installation » désigne bien certaines œuvres, il dit peu à leur propos, ce qui n'empêcherait pas, cependant, de ressentir à travers elle une volonté critique.

On pourrait dire que c'est précisément l'instabilité de la (dé)nomination qui favorise le rapport critique que l'œuvre cherche à prendre en regard des formes modernistes de la pratique artistique. Le terme « installation » signalerait donc, par son *flou définitionnel*, le projet de distanciation (sa volonté critique) vis-à-vis des formes traditionnelles de

³Je reprends ici les propos de René Payant, « Une ambiguïté résistante : L'installation », in : *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, éd. Trois, 1987, pp. 335-338.

l'art en s'attaquant d'abord à la vision spécifique des disciplines de l'art moderne. Si, selon la théorie moderniste, chacune des disciplines devait faire, avec ses moyens propres, un retour critique sur elle-même pour ainsi s'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence⁴, au contraire, l'installation s'ouvrira à une pratique d'hybridation faisant éclater la notion même de spécificité.

Or, ce que l'ensemble des installations, si éloignées soient-elles les unes des autres, ont en commun, c'est justement leur caractère hybride. Si elles diffèrent de par leur absence de points communs évidents, elles se réunissent aussi dans leur diversité en contestant de cette façon le projet moderniste.

On s'accorde pour situer l'émergence des premières installations dans l'art contemporain autour du milieu des années 60. Bien que d'autres artistes au début du XX^{ème} siècle aient abordé sous différents aspects cette *forme d'art* — je pense ici à El Lissitzky, à Kurt Schwitters, à Marcel Duchamp, pour ne nommer que ceux-là —, il reviendrait aux artistes minimalistes d'avoir importé le terme et de s'être intéressés de près (sous l'effet de ce que l'on a nommé la « fin des idéologies ») au décloisonnement des pratiques dites « spécifiques »⁵.

⁴Clement Greenberg, « Modernist Painting », in : *Art and Literature*, n° 4, 1965, trad. in : *peinture, cahiers théoriques*, n° 8-9, 1974 ; « Post-Painterly Abstraction », in : *Art International*, 1964, trad. in : *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique de C. Gintz, Paris, éd. Territoires, 1979, pp. 10-20 et 33-36.

⁵Cf. « Specific objects » de Don Judd et « Notes on sculpture » de Robert Morris, tous deux traduits dans : *Regards sur l'art américain des années soixante*, respectivement pp. 65-72 et 84-92.

Mon propos n'étant pas ici de faire la genèse de la notion d'installation, et encore moins de tenter de cerner toutes les convergences et divergences qu'ont pu avoir les artistes de cette époque, je voudrais plutôt relever le fait qu'il est possible de diagnostiquer, à partir de la sculpture minimaliste, l'apparition d'une conception nouvelle de la *présence*⁶, par le travail de mise en situation en espace-temps réel de l'œuvre. Cette prise en considération de l'espace de présentation de même que la préoccupation pour le temps ou plus précisément pour la durée de l'expérience esthétique, ont ouvert la marche à différents types de propositions dont font partie aujourd'hui la performance et l'installation.

Quelques stratégies de mise en forme

Si les observations précédentes aident probablement à saisir mon travail en installation et à en situer plus largement la perspective entre ce qu'il a été et ce qu'il tend à devenir, je m'attarderai maintenant, de façon très brève, à quelques stratégies formelles élaborées par le passé pour montrer comment s'est articulée, jusqu'à récemment, la relation œuvre/spectateur. Je m'efforcerai donc de faire ressortir principalement des éléments qui me semblent pertinents et qui jouent un rôle dans l'élaboration de mon travail actuel.

⁶Cf. Daniel Charles, « esthétiques de la performance », in : *Encyclopædia Universalis, Les enjeux*, tome I, Paris, 1993, pp. 491-505. Aussi, le texte de Thierry de Duve, « performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », in : *Essais datés I, 1974-1986*, Paris, éd. La différence, 1987, pp. 159-205.

Ma pratique installative s'est orientée, je dirais de 1986 à 1995, vers ce que l'on pourrait *définir* comme des espaces construits, alliant à la fois des aspects de la sculpture et de l'architecture sans qu'il s'agisse, à proprement parler, de sculptures habitables ou d'environnements. Sans doute on peut aborder ce travail sous l'angle de la sculpture et dire qu'il participait, à son tour, à une reformulation du champ sculptural en élargissant ses paramètres, en pensant la sculpture dans un sens élargi⁷. Cependant, plus utile à mon propos, cette expansion du domaine sculptural est à mon avis beaucoup plus intéressante à envisager du point de vue pragmatique, c'est-à-dire du point de vue de son usage. Ces constructions équivoques, en se présentant comme sculpture *et* comme architecture, produisaient un retournement à l'intérieur même de la *nouvelle délimitation* ; retournement de la problématique de la forme vers une problématique du spectateur. René Payant a analysé ce *phénomène* en disant que :

Lorsqu'une sculpture n'est pas une architecture à regarder (parce qu'elle n'a pas le poids historique ou symbolique qui en ferait un monument) ni à utiliser (parce qu'elle est un édifice sans fonction), ou plutôt lorsqu'elle est une architecture à *se regarder utiliser*, elle devient un lieu de rencontre où les composantes s'entrechoquent, c'est-à-dire que l'architecture qui n'est pas à utiliser et la sculpture qui n'est pas qu'à voir repoussent le spectateur en une zone d'indécision dont il a à s'accommoder.⁸

La sculpture-architecture heurterait donc les codes d'utilisation conventionnelle en faisant jouer la sculpture dans l'architecture et l'architecture dans la sculpture. Cette *rencontre* suspendrait les rapports

⁷ Je fais référence ici, au texte de Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *in : October*, n° 8, 1979, pp. 31-44.

⁸ René Payant, « Une cérémonie comme un gant retournée », *op. cit.*, p. 321. C'est lui qui souligne.

d'usage qu'a *habituellement* le spectateur, quand celui-ci côtoie, séparément, la forme sculpturale ou architecturale. De la relation équivoque naîtrait une nouvelle situation, un procès de condensation qui affecterait son *usager*. Le rapport à ces œuvres s'en trouverait donc modifié. Celles-ci opéreraient stratégiquement en établissant pour le spectateur un ensemble singulier de relations spatiales, voire spatialisantes, engendrant, du coup (porté volontairement), un *désordre* de la perception.

Ces *sculptures*, telles que je les concevais, mimaient l'architecture en nous renvoyant à notre propre corps et ce, en favorisant d'abord la notion d'échelle : le *plus grand que soi*. L'idée d'échelle est, comme on le sait, fonction de la comparaison effectuée entre cette constante, qu'est la taille de notre corps, et l'objet. De cela, on peut dire qu'un objet de grande dimension, en nous gardant à distance, incorpore plus d'espace autour de lui qu'un objet plus petit. Toujours dans un rapport de dimension, Claude Lévi-Strauss pose dans *La science du concret* que dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties, cheminement inverse de l'approche du réel où nous avons tendance à aborder le tout depuis les parties⁹. Mon travail, en prenant de cette façon des dimensions relativement importantes, cherchaient à activer un espace en lui et autour de lui, afin qu'il s'ouvre à une expérience physique du corps¹⁰. Dans cet ordre de grandeur du *plus grand que soi*, il faut souligner un double effet.

⁹Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », in : *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962, pp. 26-44.

¹⁰C'est ainsi, qu'en parlant de mon travail, je disais qu'il s'agissait de convier le spectateur à une expérience singulière sous le mode de *la préhension* de l'œuvre, mode différent de l'apprehension, de la compréhension à distance.

Dans la *rencontre* de l'œuvre, le spectateur gardera d'abord ses distances pour en avoir une [quelconque] vue d'ensemble dans son champ de vision (restreint), mais c'est de cette vue [quelconque], insatisfaisante parce que nécessairement partielle, qu'il s'activera en quittant son point de vue pour en prendre un autre. C'est ainsi, par la relation d'échelle créée, ne permettant plus au spectateur de saisir l'ensemble d'un seul coup d'œil, d'un seul point de vue, que j'*invitais* le spectateur à la marche.

La mise en situation de la vision du spectateur — qui découvre l'œuvre partie par partie — a aussi été exploitée en segmentant l'espace de l'installation et en distribuant différents éléments dans l'espace de présentation. Cette ruse du dispositif témoignait encore de la nécessité d'en faire l'expérience : le spectateur, en marchant entre les éléments, entrait en quelque sorte dans l'œuvre et était dès lors appelé à se voir comme faisant partie de la situation créée. Ce dernier, dans une telle situation, pour le moins ambiguë, voyait son rapport à l'œuvre et à son lieu entièrement transformé, devenant partie intégrante de celle-ci tout en lui demeurant extérieur.

D'autre part, dans le travail dont il est question, la plus grande partie des matériaux, des formes et des techniques d'assemblage utilisés correspondait à ceux qui sont couramment employés dans le domaine de la construction de bâtiment. Le bois de charpente, les feuilles de contreplaqué, le recouvrement de plâtre, le polystyrène et le treillis métallique constituaient une bonne part de mon inventaire. L'ensemble de ces

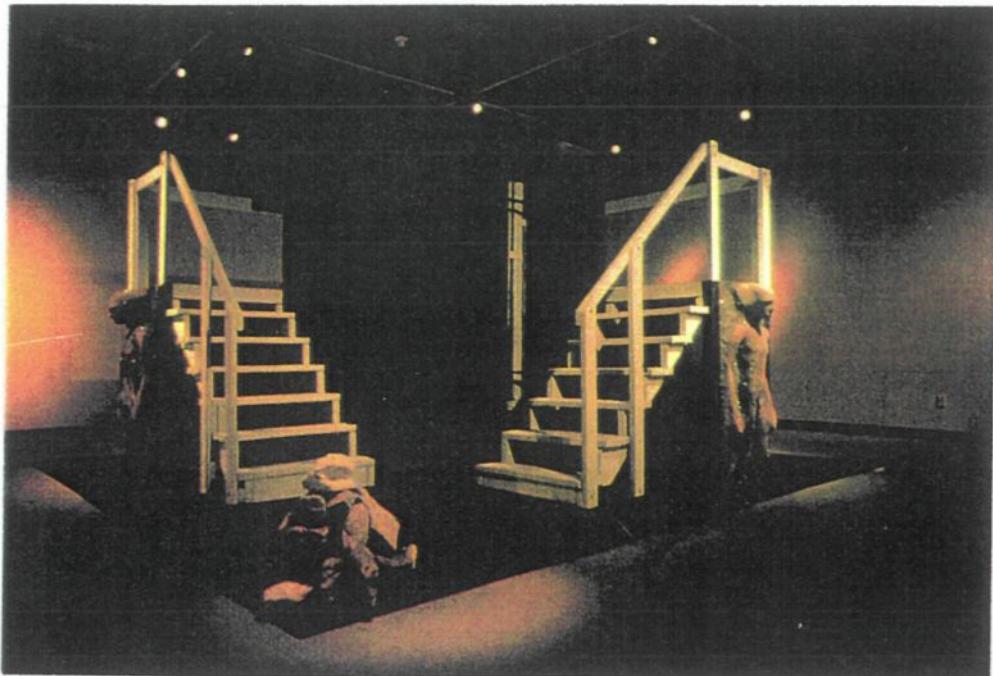
matériaux me servait à construire toutes sortes de structures où les allusions à nos espaces d'habitation n'étaient pas rares.

On pourrait dire que ces constructions étant présentées comme sculptures étaient à utiliser comme de l'architecture : elles étaient à traverser, à marcher, à descendre ou à monter, enfin à expérimenter sans qu'on puisse, par contre, s'y installer à demeure. C'est en éprouvant ainsi l'effective inutilité architecturale de ces sculptures, de même que les limites de la relation visuelle à la sculpture, que le spectateur retrouvait l'indépendance de son corps¹¹. C'est aussi d'ailleurs, de l'inaccomplissement de leurs fonctions respectives, que se produisait l'écart critique que cherchait à prendre mon travail par rapport à des codes qui se voudraient trop prescriptifs.

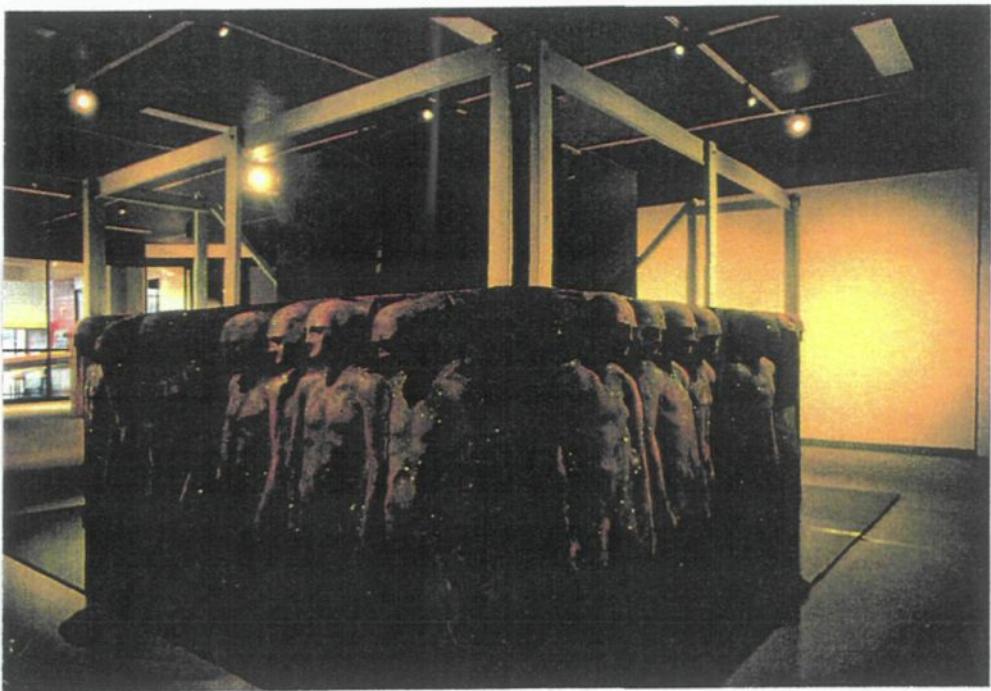
On avait affaire, dans ce travail qui s'est échelonné de 1986 à 1995, à des *condensations* et à des *déplacements*, que je qualifierais aujourd'hui de *tempérés*. Le processus de concentration des unités travaillées (sculpture et architecture) n'allait pas jusqu'à les défigurer et les rendre méconnaissables ; il s'arrêtait quand étaient obtenus des ensembles dont les unités étaient encore identifiables, mais les relations imprévues. En effet, même si ses assemblages hétérogènes perturbaient un tant soit peu l'ordre établi en introduisant un certain désordre, ils demeuraient de faible intensité. Je pourrais ajouter, après réflexion, que ce manque d'intensité était probablement dû à la *surcharge* de contenu (symbolique) où, d'une certaine

¹¹Cf. R. Payant, *op. cit.*, p. 321.

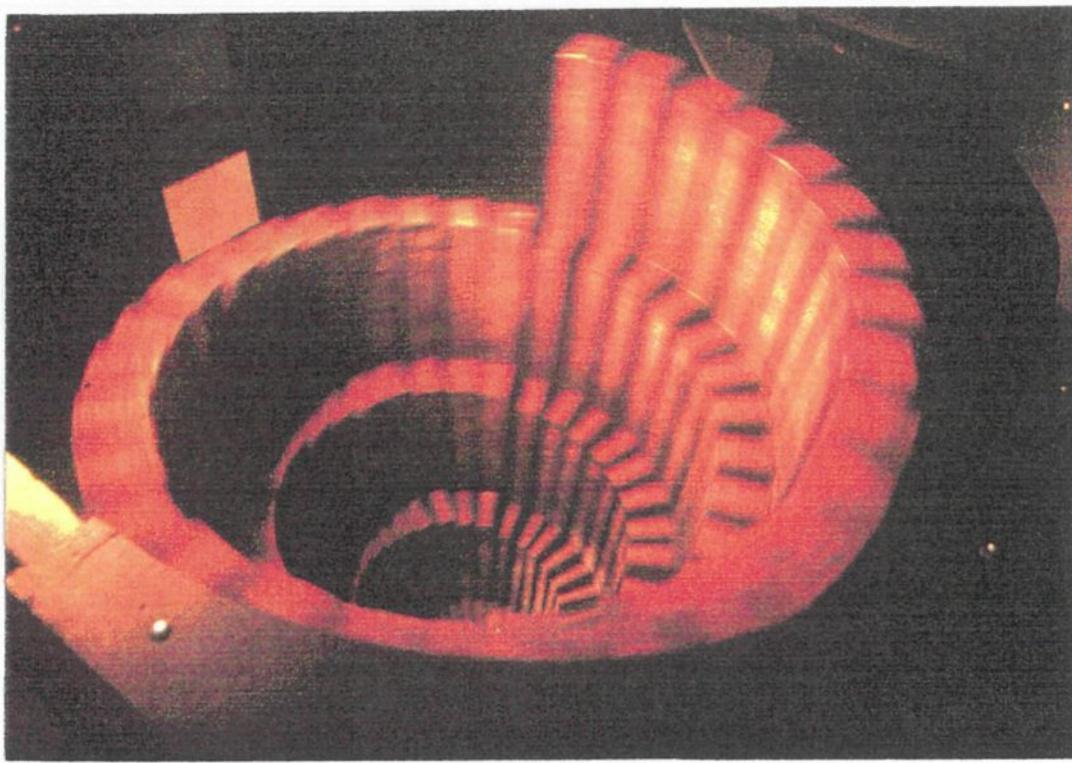
façon, s'engluaient les effets recherchés dans le dispositif. En décortiquant le processus de représentation, on pourrait dire que l'accent était mis sur le référent davantage que sur la conscience réflexive de ce référent ; l'intérêt pour le signe était encore le signe comme représentation/figuration, comme valeur plus ou moins reproductive et plus ou moins rapidement consommable.



1. *Où*
(vue partielle)
430 x 430 x 244 cm,
matériaux mixtes, 1988.



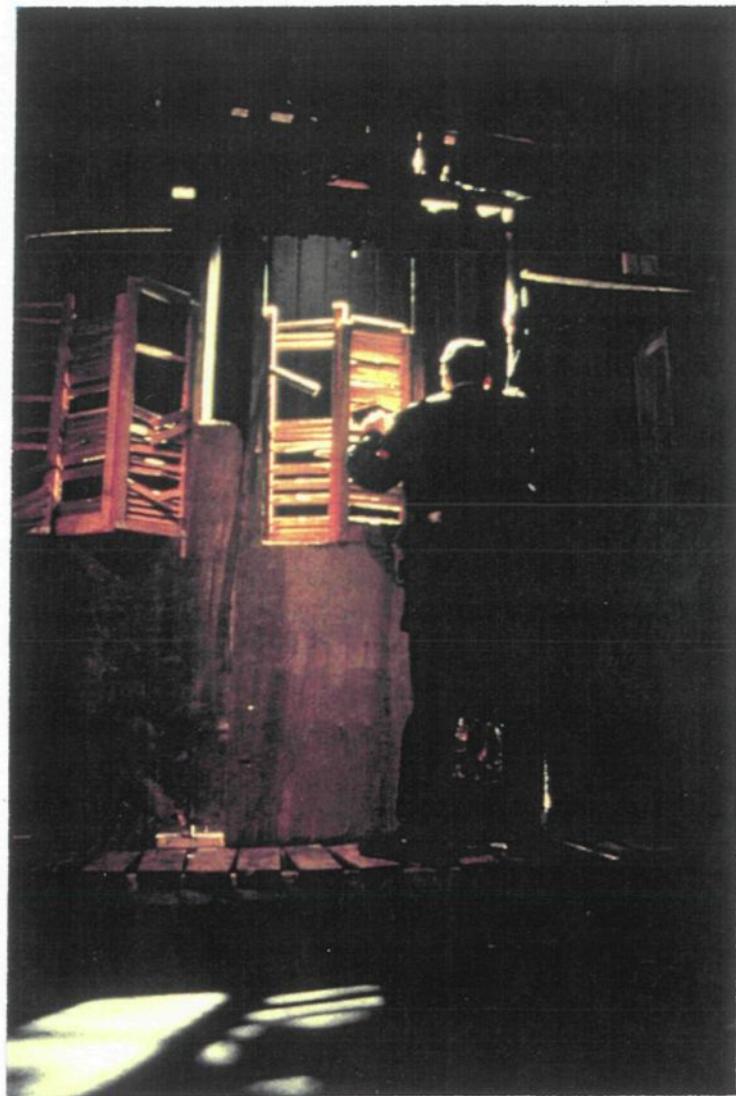
2. *Où*
(vue partielle)
430 x 430 x 244 cm,
matériaux mixtes, 1988.



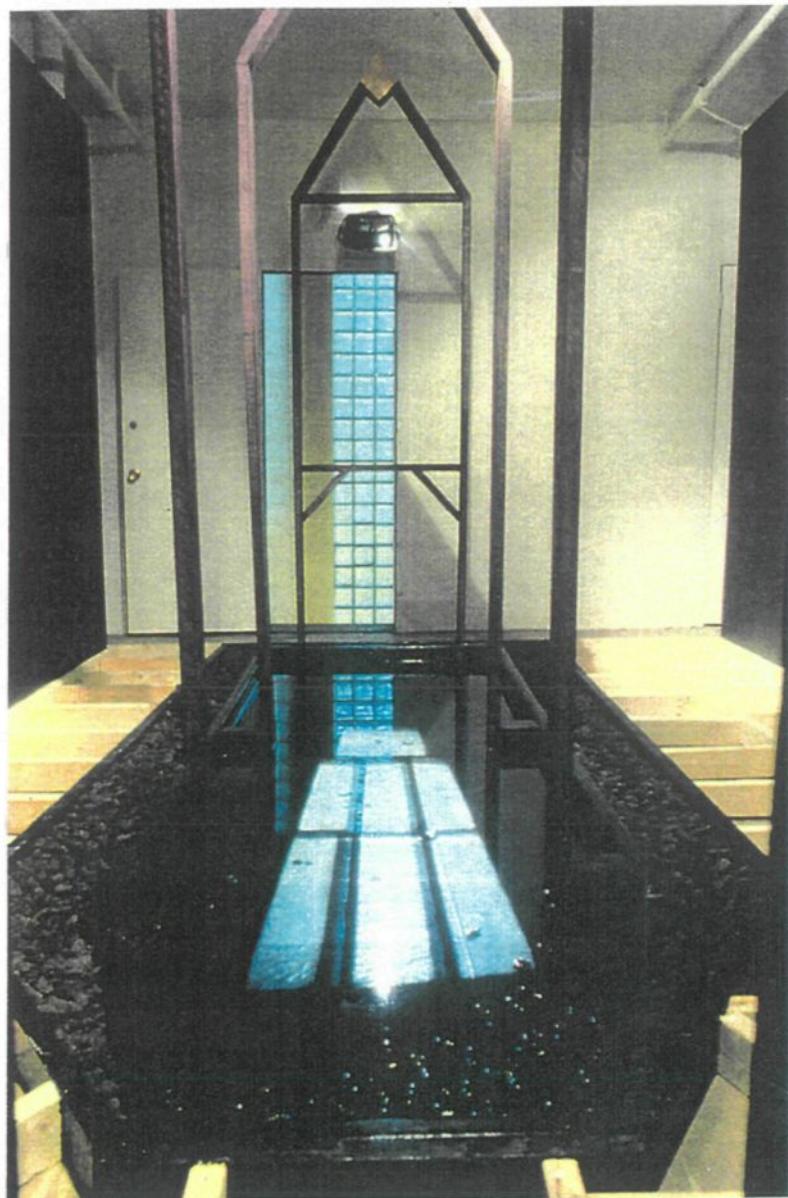
3. *Où*
(vue partielle, mécanisme)
430 x 430 x 244 cm,
matériaux mixtes, 1988.



4. *Orphanéus*
(vue partielle)
300 x 240 x 240 cm,
matériaux mixtes, 1993.



5. *Woyzeck*
Scénographie
(vue partielle)
matériaux mixtes, 1994.



6. *Circonstances et coïncidences*
Œuvre *in situ*,
(vues partielles)
matériaux mixtes et
projection diapositive, 1995.

CHAPITRE II

L'OBJET EN QUESTION

CHAPITRE II

L'OBJET EN QUESTION

Vers la problématique de recherche

De ces premières observations (du filon œuvre/spectateur), qui restent j'en conviens, une première étape dans ma réflexion, il est possible de dégager quelques éléments qui sont, à mon avis, signifiants en regard de ma pratique et surtout de ma problématique de recherche actuelle soit : *De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif.*

Si j'estime aujourd'hui nécessaire de revoir la notion d'œuvre sous l'angle du dispositif, c'est que, de mon point de vue, beaucoup de mon travail, en ne faisant que restaurer les vieilles lunes de l'idéologie de la représentation, avait perdu de sa teneur critique. Or, dans cette perspective de recherche, avec *De l'œuvre en tant que dispositif*, il s'agira moins de vouloir faire un retour à la représentation, qu'un retour sur la représentation.

Cette attitude est déjà manifeste dans le premier chapitre où j'ai volontairement évacuée une partie des *contenus*, pour privilégier l'analyse

des effets de l'œuvre envisagée comme dispositif. C'est donc dire que cette problématique n'était pas nouvelle (superficielle) dans ma pratique, mais qu'elle y opérait déjà de façon souterraine.

Somme toute, mon intérêt pour l'œuvre n'est plus nécessairement axé sur la valeur transitive de la représentation, mais beaucoup plus sur les différents « modes d'être » de celle-ci. L'œuvre devient *l'entremetteuse*, l'intermédiaire d'un *contact* entre deux parties. Elle est un espace de *couplage* qui établit certains types de rapports avec son *usager*, à la fois lieu d'attache et de brisure (charnière). Donc, *l'œuvre en tant que dispositif* ne serait pas avant tout représentation, mais intérêt pour le dispositif de la représentation.

Ainsi, je proposerai pour le moment que mon projet de recherche s'ordonne à une idée qui pense l'œuvre en termes de « machine ». Et, pour être plus juste, en se tournant du côté des Grecs, il faudrait entendre l'idée de « machination » dans celle de machine et considérer l'œuvre/machine comme « ruse »¹². Le dispositif ne sera alors que des procédés, des tactiques, des artifices qui atteignent non seulement les fondements même de la notion d'œuvre d'art, mais qui n'épargnent pas non plus la notion d'auteur et tous ses présupposés métaphysiques .

¹²Cf. Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence — La mètis des Grecs*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1974. La *mètis* désignait pour les Grecs un type particulier d'intelligence, une prévoyance à toute épreuve. Cette intelligence s'exerçait sur des plans très divers, mais était toujours reliée à un travail d'ordre pratique.

Machiner la résistance

Mon travail tente ainsi par différents procédés (jamais clairement nommés), de mettre en déroute la lecture de l'*objet*, ou du moins de la retarder. En pratique, on pourrait dire que *la ruse est mise en œuvre* pour suspendre l'accomplissement de la lecture et perturber l'ordre communicationnel, donc pour problématiser la relation œuvre/spectateur. De cette volonté de *résistance affirmée*, de ce *désir à l'œuvre*, il serait déjà possible d'entrevoir dans l'idée de dispositif, un refus de répondre à un système d'unification qui voudrait contenir cette relation, la maîtriser¹³.

Cette *dysfonction* de la machine-œuvre est donc réglée, c'est-à-dire machinée pour ralentir. Elle vise à produire des écarts qui retardent l'autre machine, celle de la réception, en vue d'y faire résistance sans par contre s'y opposer vraiment.

Aujourd'hui, c'est précisément cette *résistance organisée* dans l'œuvre qui fonde pour moi le lieu de sa spécificité, qui, faut-il le dire, ne serait pas étrangère à ce qu'on nomme depuis plus de quinze ans, à la suite de Jean-François Lyotard, *la condition postmoderne ou la fin des grands récits*¹⁴.

¹³ Parlant de la domination du discours rationaliste et de son désir « d'enclure tout objet dans le champ de la signification », Lyotard nous dit que ce « désir de savoir ne peut être satisfait ; il ne fait que s'accomplir ; cet accomplissement, loin de le combler, donne aliment à de nouvelles exigences. » J.-F. Lyotard, *Discours/Figure*, Paris, éd. Klincksieck, 1971, p. 218. Par ailleurs, le désir, pour Lyotard, n'est pas simplement défini en termes de « manque », c'est-à-dire ce qui est à satisfaire ou à combler, mais plutôt comme un dispositif dont l'accomplissement détermine de nouvelles conditions. Cf. aussi, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973.

¹⁴ Je fais ici référence aux ouvrages de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, éd. de Minuit, 1979 et *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée, 1986.

Voyons d'abord comment cette idée du dispositif s'arrimait à cette préoccupation qu'est la relation œuvre/spectateur, pour ensuite mieux saisir comment celle-ci s'est développée dans le cadre de ma recherche.

De et par sa *fragmentation*, le dispositif (installatif) ne peut être embrassé d'un seul regard et de surcroît d'un seul point de vue. Cette situation engendre une œuvre qui n'est pas inféodée au pouvoir de l'œil mais qui, au contraire, appelle tout le corps dans sa mobilité. De même, ce déplacement du spectateur affecte la lecture de l'œuvre, celle-ci ne pouvant être vue que partie par partie, comme autant de petits éclats de récit. De plus, cette logique du fragmentaire laisse place à un espace de *lecture* accidenté où l'identité globale de l'œuvre est dès lors remplacée par des identifications *parcellaires* se succédant dans les effets de la marche, hésitante et errante, marquée d'interruptions et de reprises. Cette atomisation du corps de l'œuvre implique donc, de la part du spectateur, un réajustement constant dans sa *lecture syncopée* et nécessite une adaptation continue quant à l'organisation du sens¹⁵.

Mais encore, cette lecture de l'œuvre n'est pas le résultat d'une structure d'éléments qui s'additionnent pour produire effectivement du

¹⁵Ma recherche s'est amorcée ainsi en poursuivant l'idée d'une certaine économie de moyens dans la réalisation des œuvres. Cette réduction de la matière visait dans un premier temps, à prendre simplement une distance calculée à l'égard des matériaux et à tenter d'alléger mon travail par la soustraction d'éléments que je ne jugeais plus nécessaires. Ce travail en soustraction devait me permettre de me concentrer sur ce qui m'importait davantage, à savoir, mettre en relief l'idée derrière l'œuvre, retarder la lecture par des moyens divers qui ne seraient pas nécessairement liés exclusivement à l'installation.

sens. À l'inverse, ces dispositifs aménagent des lieux troublants, « qui en appellent à de multiples connexions plutôt qu'à des conjugaisons signifiantes »¹⁶. La dynamique propre à ces œuvres court-circuite l'ordre, la synthèse ; elle *dé-lie*. Cette situation *déconcertante* vise, de façon plus générale, à se désenclaver des discours de « légitimation », axés sur des critères « positifs » de cohérence et de rentabilité, et se caractérise plutôt par «l'incrédulité à l'égard des métarécits »¹⁷.

En fait, cette mise en situation du regard (et du corps) du spectateur « installe » celui-ci dans une position autre et le convoque différemment dans l'acte perceptif et je dirais, dans ses habitudes de réception. (*De l'œuvre en tant que dispositif* confronte à de nouvelles expérimentations, à de nouvelles expériences (autant spatiales que temporelles), qu'elle exige une nouvelle sensibilité/disponibilité.

Il faut voir en ces dispositifs une mise en « complexité » de l'activité perceptive, sollicitant parfois de façon inédite celui qui l'envisage et qui envisage de s'en servir. Complexification de la perception, au sens que Henri Atlan donne à la « complexité » en tant que reformulation auto-

¹⁶R. Payant, « From landuage to landuage », in : *Parachute*, n° 23, été 1981. Le titre est emprunté à *Finnegans Wake* de James Joyce. Texte réédité dans *Vedute*, op. cit., pp. 339-349, ici page 340.

¹⁷Je citerais aussi ce passage de *La condition postmoderne* : « La société qui vient relève moins d'une anthropologie newtonienne (comme le structuralisme ou la théorie des systèmes) et plus d'une pragmatique des particules langagières [...]. Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs : il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs. » C'est moi qui souligne.

organisatrice d'un système confronté à l'information d'abord impossible à ingérer et à gérer¹⁸.

La complexification de la perception serait aussi à rapprocher du fait que l'œuvre envisagée comme dispositif, s'offre tout en résistant à sa mise en représentation ; la décrire serait nécessairement se raconter, faire le récit d'une expérience, parce que le descripteur est à la fois le destinataire de l'œuvre et un élément de sa forme. Ce serait donc dire aussi que ce dispositif, tout en incluant le spectateur pour l'affecter, l'éclaire après coup sur les conditions de son regard. Dans et par cette mise en situation, il l'informe sur l'état de sa subjectivité en tant que spectateur.

*Points d'eau*¹⁹

Points d'eau, tel qu'il a été conçu, se servait du lieu (la Galerie Espace Virtuel), à la fois comme support et matériau de l'œuvre. Le dispositif, par un jeu de renvois continuels, posait dans son déploiement la question de l'ambiguïté. Découvrir l'œuvre, c'était au fond découvrir le lieu réel tel qu'il était mis en jeu (provisoirement) par l'intervention. Ainsi, l'espace de présentation pouvait être à la fois l'espace de la représentation et du représenté, de même que des images en temps réel (de ce lieu) pouvaient en côtoyer d'autres en différé sans qu'on puisse aisément faire de distinctions nettes entre le « ça est » et le « ça a été ».

¹⁸Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, éd. du Seuil, 1978.

¹⁹Exposition solo tenue du 8 au 29 février 1996, à la Galerie Espace Virtuel, au 534 Jacques-Cartier Est, à Chicoutimi. Dispositif qualifié d'installation-vidéo-*in situ*.

Jeu de rétractions et de télescopages, *Points d'eau*, par sa « mise en complexité » pourrait se définir alors comme un ensemble de forces organisées pour échapper aux discours qui prétendraient l'interpréter, la contenir toute, l'ordonner à une communicabilité (consommabilité). Résistance donc faite aux énoncés qui chercheraient à stabiliser « l'objet en question », à figer la proposition dans des significations paralysant son énergie propre. Non que l'œuvre *Points d'eau* fasse exception et rende impossible l'exercice du commentaire (comme toute production humaine, elle peut être objet d'analyse). Elle tente cependant de ralentir ce discours, de l'affecter en incluant son émetteur, en l'obligeant pour en témoigner d'en avoir fait effectivement une expérience et de là, d'en produire un récit où il aura lui-même à se raconter.

On pourrait dire que le fonctionnement de ce dispositif était détraqué, c'est-à-dire sans considération pour la production d'une quelconque signification (d'une finalité). Dans ce *travail*, les afflux d'énergie y étaient déployés et brûlés dans une pure dépense. Il aurait sans doute été vain, dans *Points d'eau*, de vouloir y lire des intentions. Il s'agissait davantage d'y vivre des intensités.

Donc, cette *machination* n'aspirait pas à préserver le spectateur du doute, à consolider un référent, à l'ordonner à un point de vue qui le dote d'un sens reconnaissable (consommable), à répéter une syntaxe qui permette au spectateur de déchiffrer expéditivement les images et les séquences et

ainsi, à arriver sans heurt à la conscience de sa propre identité. Le dispositif *Points d'eau* retardait, retenait, faisait durer la *situation œuvre/spectateur* en maintenant l'œuvre en deçà de ce qu'on pourrait appeler la « bonne représentation ». Il se voulait « la trace d'une énergie qui condense, déplace, figure, élabore, sans égard au reconnaissable »²⁰ ; il tentait de mettre en question, d'exacerber la question même du sens.

Il faudrait peut-être alors chercher un *sens* à cette dérégulation de l'œuvre, à ce manque de constance, et faire surgir de là, la question du désir ; reconnaître en elle une « force à l'œuvre », qui travaille selon un régime, ou plutôt un « non-régime », et qui propose de et par son *organisation*, l'insaisissable dont elle serait l'expression. Œuvre du côté du désir ou désir à l'œuvre, *Points d'eau* désobéissait à toute velléité de communication, son sens étant à voir davantage dans la mouvance même qu'elle tentait de « figurer ».

Points d'eau soulignait, dans une oscillation/vacillation, la situation discursive mise en place plus que le caractère affirmatif de sa proposition. Cette œuvre tentait de nier la fonction même du système de la représentation en la frappant d'un *dysfonctionnement*. Sans souci pour la signification, elle laissait ses composantes libres des contraintes syntaxiques, et sa mécanique, dans un va-et-vient incessant, faisait se renvoyer les

²⁰J.-F. Lyotard, *Discours/Figure*, p. 238. Aussi, au sujet de la bonne forme : « L'ACINÉMA », *Des dispositifs pulsionnels*, pp. 53-69 et « La peinture comme dispositif libidinal », pp. 237-280. Au sujet du réalisme : *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, pp. 17-23.

éléments entre eux sans qu'il y ait de *sens* qui dirige vraiment la lecture ou sans que la lecture n'eut Un sens.

Cette stratégie/énergie introduisait l'affolement dans la machine de la représentation. Elle dé-liait les composantes de l'œuvre, en les désarticulant. L'œuvre était une « mauvaise forme » ou encore une « anti-bonne forme ». L'énergétique, indifférente à l'unité de l'ensemble, posait le sens en vrac en laissant à ses éléments leur plein de sens, leur signification en puissance. La machine-œuvre, ainsi détraquée, pouvait se libérer de son obligation de signifier en pointant sa fonction critique²¹.

Çà et là peut-être!

Voyons maintenant comment tout ceci était *mis en œuvre*, comment était machinée cette situation qui se voulait prégnante pour le spectateur. Par où commencer d'abord? Et je répondrai : *çà et là peut-être!*

Des éléments étaient disposés à l'intérieur de la salle d'exposition, et d'autres, avant l'entrée principale de la galerie, au milieu de la place qui sert de *seuil* au centre socio-culturel. Ces éléments, à l'extérieur, posaient *problème* en ce qu'ils passaient inaperçus ; une boîte à l'apparence *insignifiante* était installée là, sans qu'on puisse penser qu'elle faisait partie de l'installation. Cette boîte cachait bien son jeu. Fermée, solidement vissée de tous les côtés, elle n'offrait rien de plus — pour le spectateur qui l'aurait

²¹Cf. J.-F. Lyotard, « Le désir dans le figural », *Discours/Figure*, pp. 271-279.

remarquée — que son extérieur. En fait, elle avait un œil, c'était une « machine de vision », pour reprendre l'expression de Paul Virilio²². À l'intérieur de celle-ci, était dissimulée une caméra, branchée en circuit fermé, qui produisait donc des images en temps réel. L'objectif de la caméra (l'œil) était dirigé vers le haut, complètement à la verticale, regardant vers le puits de lumière (un autre œil), nous donnant à voir le ciel à l'extérieur. Le regard de la caméra, au passage, mont(r)ait les étages du bâtiment en rotonde et laissait voir, au bord de la rampe, dans l'entre-vue, des *acteurs* pénétrant dans la lumière.

Cette caméra, qui était reliée par un fil jusqu'à un moniteur situé à l'intérieur, dans la salle d'exposition, *réunissait à distance* le dehors et le dedans, du matin au soir. Cette télésurveillance en temps réel ramenait donc une *présence* située à l'extérieur jusqu'à l'intérieur, comme si elle voulait donner une extension au regard du spectateur. L'image était transmise par un moniteur-témoin qui avait été suspendu à la renverse, trente centimètres au-dessus d'un puits (point d'eau) rempli d'encre et d'eau. Cette image n'était donc visible que dans son reflet, dans sa (re)transmission par le liquide²³.

Les *points d'eau*, au nombre de quatre, étaient aménagés au ras du sol, trouant ainsi le plancher de la salle. Ce plancher avait été couvert en partie de carreaux semblables à ceux qui y étaient déjà avant la transformation du

²²Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, éd. Galilée, 1988.

²³L'image (re)transmise aurait pu être visible sur l'écran-témoin mais aux risques et périls du spectateur qui n'aurait pas eu peur de se mouiller. Il devait d'abord se mettre à quatre pattes, puis en reluant sous les jupes, voir ce qui autrement restait caché.

lieu. Ces nouveaux carreaux mimaient les autres mais, comme je l'ai dit, partiellement. Le recouvrement ajouté sur les trois quarts de la superficie totale de la salle laissait voir une démarcation (entre le nouveau et l'ancien plancher) d'un centimètre et quart d'épaisseur²⁴.

Le *point d'eau* le plus grand, situé au centre de la pièce, était surmonté d'un grand cercle blanc qui faisait office de *couvercle-écran*. Sur ce dernier, défilaient des images produites par un projecteur-vidéo, installé tête en bas dans l'entre-plafond, accessible par une tuile enlevée (du plafond suspendu)²⁵. Ces images (en différé) avaient été tournées antérieurement et donnaient à voir une prise de vue de la rotonde dont il était question tout à l'heure, mais d'un point de vue inverse, en plongée, cette fois du haut vers le bas. Au montage, a été superposée à cette prise de vue une autre en filigrane, représentant de l'eau, plus précisément des vagues. Le va-et-vient de l'eau, le flux et reflux de la marée balayaient (magnétiquement) l'écran circulaire blanc où s'entremêlait aussi, dans l'épaisseur de l'image, la vue inversée de la rotonde. Au creux de celle-ci, circulaient *des figurants* (*inconnus*) qui s'étaient laisser prendre, à leur insu, dans le filet de l'image. Ils circulaient en contournant la boîte-œil, elle me voyant les voir, saisissant la prise.

²⁴Au sujet du mimétisme, Jacques Lacan propose que : « L'effet du mimétisme est camouflage, au sens proprement technique. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure.» In : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 92. Ainsi dans *Points d'eau*, le lieu joue de l'effet mimétique en travaillant « à se défaire comme fond, en se faisant chose parmi les choses, en se faisant bigarrure [...] » Ici sur "l'espace-bigarrure", Johanne Lamoureux, « Lieux et non-lieux du pittoresque », in : *Parachute*, n° 39, juillet-août 1985, pp. 10-19.

²⁵Soit dit en passant, j'aime bien l'expression « plafond suspendu » qui désigne un faux plafond, un plat fond qui ne plaonne pas vraiment.

Deux autres puits, eux un peu en retrait, de chaque côté du plus grand, étaient partiellement entourés de moniteurs branchés en série. Ces moniteurs, quatre d'un côté et cinq de l'autre, présentaient en synchronie un montage de vingt minutes d'images tournées sur le toit de l'édifice. Ce montage proposait toujours le même sujet : une vue sur une girouette (tourne-vent) qui tourniquait au gré du vent²⁶. Ce sujet avait été traité en palimpseste au montage. Il y avait les images de la girouette mobile prises en plan fixe, et par-dessus, les images de cette même girouette mais, cette fois, prises en *caméra-épaule* qui, par un léger « bougé » de leur cadre, laissaient supposer la présence de l'opérateur²⁷. Il y a eu encore, dans ce premier montage (de girouette sur girouette), l'ajout d'une troisième couche ; le passage d'une lune (petit cercle blanc) du coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Cette dernière manipulation s'effectuait de façon intermittente. Elle signalait vaguement, dans un désordre temporel, le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour par la fluctuation de l'intensité lumineuse de l'ensemble du montage.

²⁶Détail subtil. Dans son tournoiement, la girouette fabriquée d'un tuyau coudé montrait tour à tour, par ses orifices, un cercle blanc puis un cercle noir.

²⁷Au sujet du « bougé », Lyotard propose ceci : « Un discours est épais. Il ne signifie pas seulement, il exprime. Et s'il exprime, c'est qu'il a lui aussi du bougé consigné en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens. » J.-F. Lyotard, *Discours/Figure*, p. 15.

Le jeu des répétitions

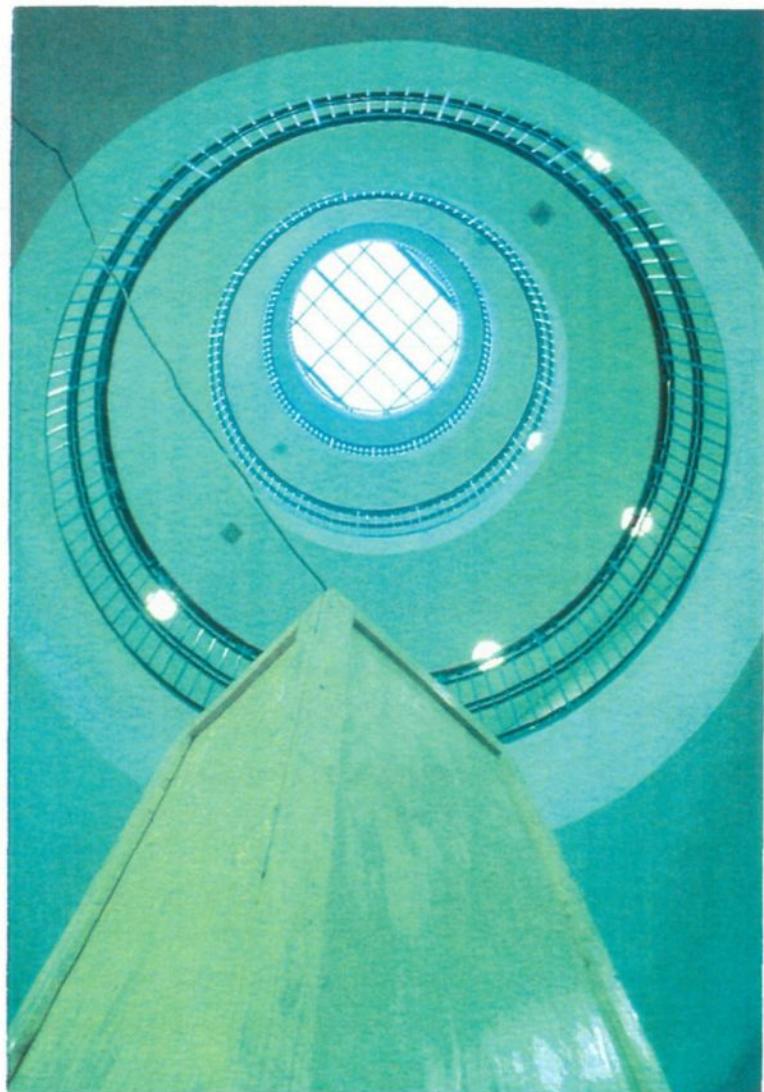
Entre joindre et oindre, il n'y a qu'un pas pour parvenir à une description qui glisse ou qui patine.

Encore une foule d'autres éléments auraient pu alimenter cette *description*, ou peut-être, moins de détails et plus de *lîni(éa)ment* auraient permis de s'y retrouver plus rapidement. Dans cette mise en texte du dispositif on retrouve quelques effets de ralentissement contenus dans l'œuvre. La répétition, la redondance, la redite écoulement des énergies sans raison apparente et produisent des petits retards de lecture. La production de ces ralentis, à même le tissu de l'écriture, tente de reprendre à son compte l'idée derrière l'œuvre.

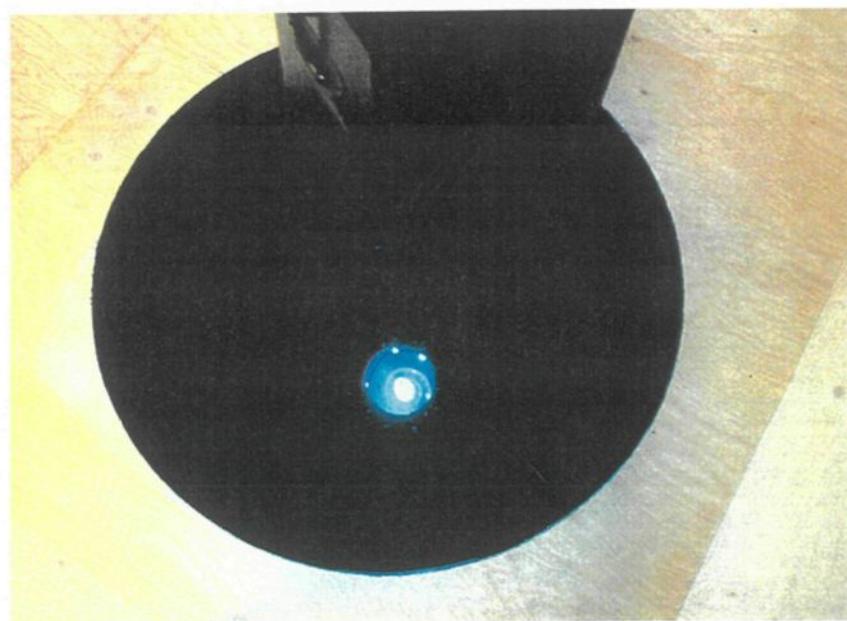
Le passage de l'œuvre au texte « consigne », dans sa *reprise*, du « bougé ». Il est énergétique. Il sera toujours différent de son expérience, et, de surcroît, le récit de cette expérience sera toujours marqué de la présence de celle (ici) qui vous raconte. Puits-œil, trou, puits d'encre et d'eau, puits de lumière et puits noir, point d'eau, écran-couvercle, lune, tuiles de plancher et de plafond, en haut, en bas, à gauche, à droite, etc.

Les composantes de *Points d'eau* (dans l'œuvre et le texte) n'agiraient pas comme des signes qui s'additionnent pour permettre la saisie d'une direction sémantique, mais tentent de déjouer cette fixation pour en dédoubler les signifiés possibles, créant ainsi un plus large potentiel de signification. Déstabilisation du sens, fixation sur la mobilité, volonté de

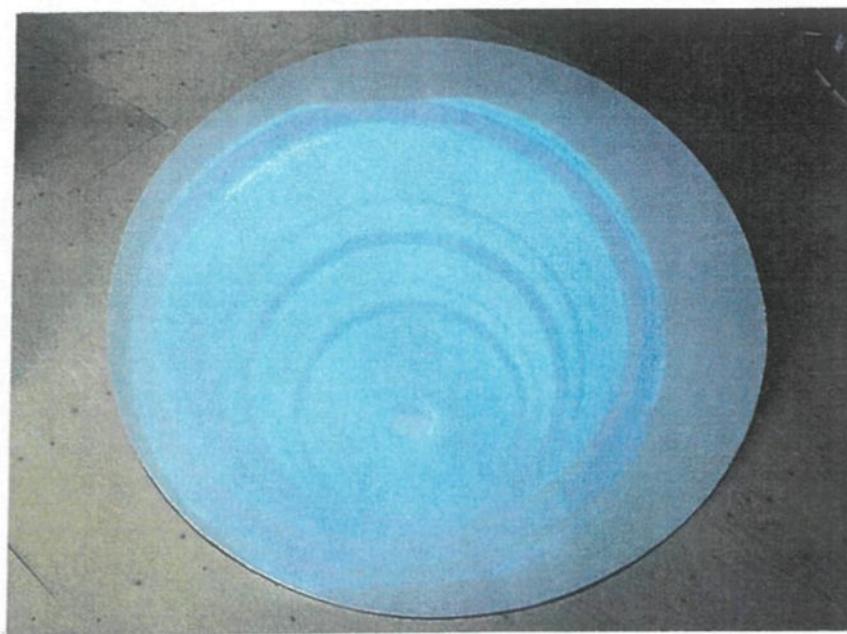
parasitage, brouillage stratégique seraient autant d'opérations visant à maintenir le sens dans une oscillation, qui à son tour, tenterait de retenir l'œuvre à ce moment de résistance à la représentation.



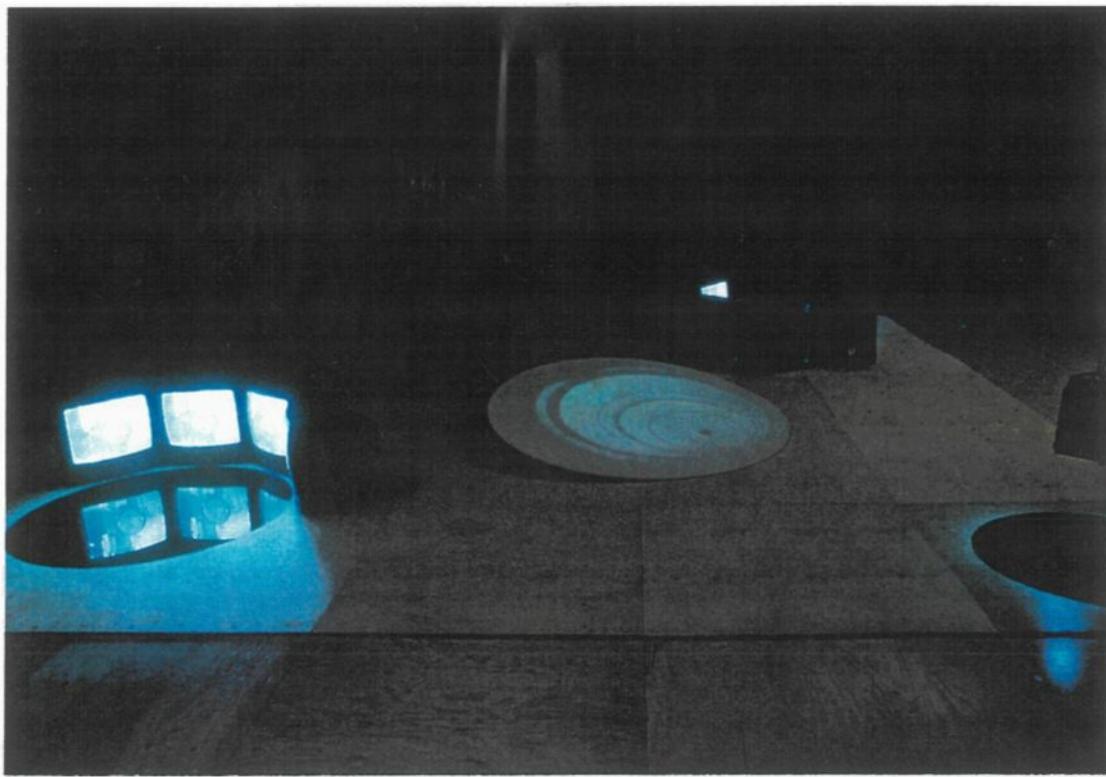
7. *Points d'eau*
(vue partielle),
la boîte-œil sous la rotonde,
matériaux mixtes, 1996.



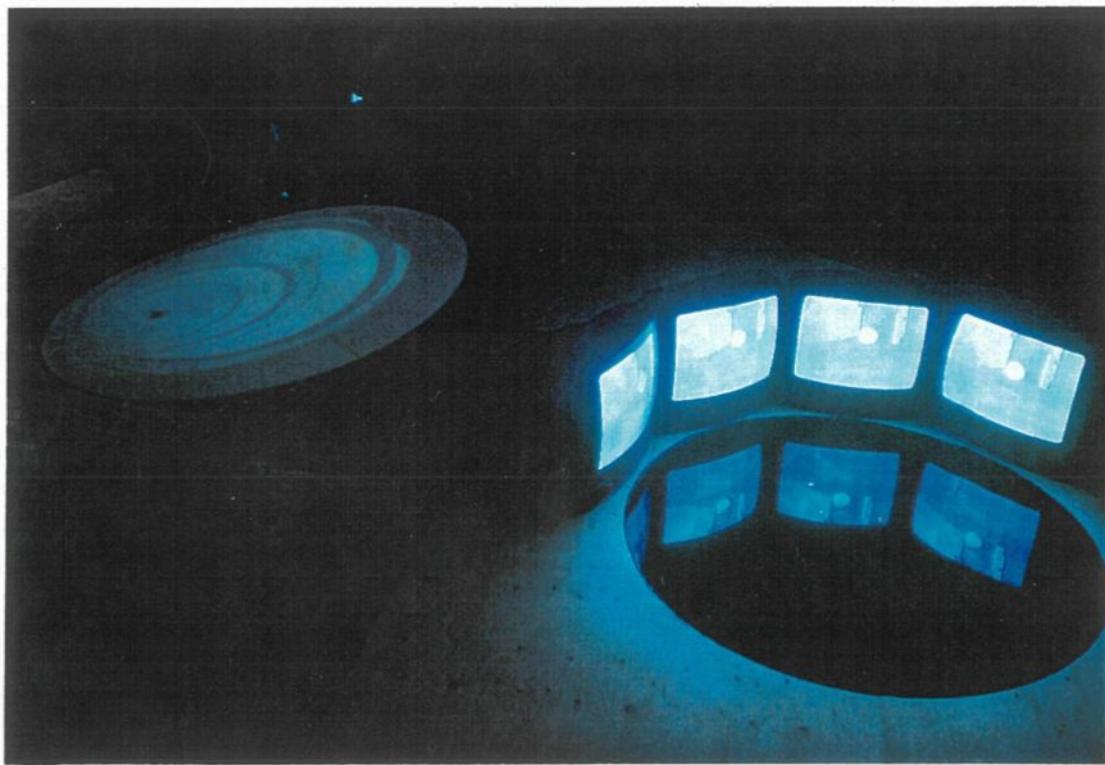
8. *Points d'eau*
(vue partielle),
écran-témoin et
un des points d'eau,
1996.



9. *Points d'eau*
(vue partielle),
couvercle-écran et
projection vidéo, 1996.



10. *Points d'eau*
(vue générale),
installation-vidéo,
1996.



11. *Points d'eau*
(vue partielle),
installation-vidéo,
1996.

CHAPITRE III

MISE AU POINT « THÉORIQUE »

CHAPITRE III

MISE AU POINT « THÉORIQUE »

Des points d'encrage

C'est d'abord dans l'esprit de prolonger le travail déjà amorcé à travers la réalisation de l'installation *Points d'eau* à l'hiver 1996, que s'est dessiné le projet *Points d'encrage*, réalisé à l'été de cette même année. C'est en effet avec *Points d'eau* qu'est apparue la figure du puits (c'est ce à quoi renvoie d'ailleurs l'expression point d'eau : endroit où l'on trouve de l'eau, source, puits), et c'est de cette même figure que m'est venue l'idée d'une suite de trois interventions extérieures, en plein air : *Points d'encrage*.

De *Points d'eau* à *Points d'encrage* s'est effectuée une dérive du puits. Du premier contexte d'exposition où l'objet-puits était fixé (ancré) au sol, immobile, j'ai cherché ensuite à le « reporter », à le faire voyager dans un tout autre cadre, celui du paysage comme lieu autre d'inscription, d'expérimentation et de réflexion.

L'idée de « faire voyager un puits » relève en somme du paradoxe : il est communément admis que ce sont les voyageurs (nomades) eux-mêmes

qui se déplacent vers le puits et non l'inverse. Mais encore, je dois dire qu'à travers cette proposition de « faire voyager un puits », s'actionnent les mêmes mécanismes de raisonnement et de poésie qui étaient déjà présents dans le travail précédent (*Points d'eau*), mais d'une façon, ici, plus manifeste.

Une dérive encore, du fait d'être passé des points d'eau à des points d'encre, ou plus précisément d'encrage, ceux-ci étant plus près du geste, de l'opération consistant à encrer, plus près du mécanisme de l'inscription. Du « puits-point d'eau » n'aura subsisté en apparence que la forme du point, la marque, mais aussi a survécu de cette mutation fluide, la percée, le trou²⁸.

Contagion des territoires

Points d'encrage donc, parce que ce projet consistait effectivement à installer en différentes situations des points d'encre, de les reporter dans le paysage, mais aussi, parce que phonétiquement ce titre laissait supposer, paradoxalement, certaines attaches, certaines assises « théoriques », des lieux (abstraits) de fixation ; au sens de la doxa : des points d'ancre.

²⁸Cf. l'hypothèse de Jacques Derrida au sujet du dessin, selon une formulation d'allure scientifique : « Soit le dessin = tr » (« + R (par dessus le marché) », *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 195). Comment introduire l'effet du "tr" du trou qui travaille l'écart du dessin et de l'écriture? « Ce rien, nom, la chose même, c'est aussi ce point-signé, l'imprévisible lapsus sur lequel le sujet trébuche, ce "tr" (dont Duchamp dit qu'il est très important), le "tr" sur lequel trébucheront à leur tour les regardeurs. » (T. de Duve, « Le temps du ready-made », *Marcel Duchamp. Abécédaire. Approches critiques*, vol. 3, 1977, p. 180). Trapsus? Le "tr" trouve l'écriture discursive et le dessin représentatif. Cf. L. Verner, « La bêtise du dessin dans la Boîte Verte et le Grand Verre », *Qu'est-ce que penser, en art? Du « conventionnalisme » de Marcel Duchamp et la construction des notes de la Boîte Verte*, thèse de Nouveau Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, décembre 1991, inédite, pp. 53-55.

L'« incorrection » du titre est ici consciente, construite, en quelque sorte « machinée » pour ralentir la lecture, l'affecter. L'irrégularité de l'énoncé « points d'enrage » crée une brèche dans le fonctionnement normalisé, standardisé de la langue. Ce manquement à l'orthodoxie réglant l'écriture ouvre sur un champ sémantique (conceptuel) — il *installe* dans l'ordre du langage, dans sa matérialité, une interruption momentanée, une syncope²⁹ dans la pensée — par ce qui est sous-entendu dans ce qui est explicitement dit, ou lu.

Entre encrage et ancrage³⁰, il y a certes un écart orthographique et sémantique, mais cet espacement se dessine silencieusement : il s'écrit ou se lit, mais il ne s'entend pas. De même, les points dans l'espace d'un texte, sont eux aussi non phonétiques. Ils y ménagent cependant des pauses, des silences ; ils y installent une temporalité. Les points (d'enrage) sont, en ce sens, des « signes » scriptographiques qui, dans le paysage, se voient mais ne se disent pas (j'y reviendrai).

Ce qui m'importe de signaler à travers ces observations, c'est qu'entre ces jeux silencieux (entre *Points d'enrage* et *points d'ancrage*) s'étire un

²⁹A titre indicatif, voir : Louis Marin, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », in : *De la représentation*, Paris, éd. Gallimard/du Seuil, coll. Hautes études, 1994, pp. 364-376.

³⁰Je ne voudrais pas éluder l'apport qu'ont eu ici certains écrits de Jacques Derrida, particulièrement « La différance », in : *Théorie d'ensemble*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1968, pp. 43-68. Mon texte n'est cependant pas systématiquement collé aux propos de l'auteur; je dirais plutôt que la pensée de la *différance* sert ici d'opérateur. Aussi, concernant cette discrète intervention graphique e/a : J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, éd. de Minuit, pp. 4-5.

rapport invisible qui ne renverrait ni strictement à l'intelligible, ni au sensible, mais à des zones d'indécision, à un no man's land³¹. Ces marques muettes voudraient faire résistance au système des oppositions traditionnelles³². Rien ici ne serait alors à sens unique et irrémédiablement figé. Au contraire, il s'agirait plutôt d'y exprimer un certain parti pris pour la « mobilité », d'affirmer une attitude particulière de l'esprit et non d'élaborer un système, encore moins une doctrine ou une méthode.

J'avancerai d'entrée de jeu, qu'il y a en ce travail d'inscriptions (entre *Points d'enrage* et *points d'ancrage*) du pratique dans le théorique et du théorique dans la pratique. Qu'outre-clôture se manifeste un désir qui disloque, qui (dé)limite tout un système d'antinomies convenues, tout un héritage de croyances basées sur l'identité et la différence. Il s'agira moins de vouloir abolir ces systèmes d'oppositions que d'y tracer des chemins, des rapports nouveaux.

³¹ Le no man's land est un lieu dont la spécificité est de n'être ni l'un, ni l'autre, ni ce bord-ci, ni ce bord-là ; l'entre-deux de ce lieu : espace étrange de l'intervalle.

³²Ce qui me touche principalement dans la pensée de la *différance* chez Derrida, c'est précisément ce rapport entre le même et l'autre où ne s'abolit pas l'opposition entre deux termes mais plutôt, où il y a résistance (détour, délai, espacement) qui suspend l'accomplissement, le remplissage du totalement autre. C'est d'ailleurs ce que le terme *différance* vient compenser par rapport à la différence comprise communément comme totale altérité. Pour Derrida, « le même est précisément la *différance* (...) comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre, d'un terme de l'opposition à l'autre. » Il poursuit en reprenant des couples d'oppositions sur lesquels sont construits selon lui, la philosophie et dont vit notre discours pour y voir «non pas s'effacer l'opposition mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la *différance* de l'autre, comme l'autre différé dans l'économie du même ». À titre d'exemples l'intelligible comme *différant* du sensible, comme sensible différé ; la culture comme nature différée. *Ibid.*, p. 48 et pp. 58-59.



12. Point d'enrage
(Sténopé II ; vue générale),
1996.

Autrement dit, il se tend dans l'espace de ces marquages ou de ces (re)marques une certaine organisation du « sens » qui tente de retarder (de différer), de « temporiser » la situation théorie/pratique. Mise en suspens, interruption qui insistent sur l'ouverture dans la continuité, voyant la théorie comme pratique différée ou la pratique comme théorie « différante ».

Points d'encrage témoigne, à sa façon, d'une capacité des « formes » à s'enchaîner, des possibilités de glissement, d'imbrication, de rapports de continuité ou de rupture qui donnent à ces mêmes formes une autre dimension. Précisons encore une fois que cette *petite machinerie* ne détruit pas les entités données : théorie, pratique ; sensible, intelligible ; conscience, inconscience ; concept, intuition ; nature, culture, pour ne nommer que celles-ci. Elle ne veut pas ruiner ces édifications, disons plutôt qu'elle les pose, puis les interroge, les analyse en somme. Elle les déconstruit.

On aurait ainsi affaire à une activité de (dé)construction qui prend son mouvement dans un pouvoir de « contagion ». (Dé)construire ne renvoie pas à construire au sens d'édifier, mais détourne le terme pour nommer une pensée à l'œuvre, c'est-à-dire une pensée qui s'intéresse plus au processus de conception et d'hybridation et qui ne saurait admettre la certitude d'avoir à se figer en un « monument ». Une pensée à l'œuvre aussi, parce que celle-ci ne se veut pas un système définitivement clos, mais davantage un questionnement. Donc, qui (dé)construit, ne conclut pas, mais ouvre des portes de réflexion à travers des séquences et des raisonnements.

Cette *machinerie* n'échoue pas, pour autant, à signifier. Elle révèle nécessairement un lieu conceptuel qui oblige à confronter la *spécificité du composite* et, de cet « assemblage », à se prêter à un calcul interprétatif. L'« œuvre » est un objet-question. Dans cette perspective, l'espace de l'« œuvre » est à parcourir, elle n'est pas à percer. Elle pose sans cesse du sens mais toujours pour l'évaporer. Cette pratique est traversée par une idée précieuse : affranchir l'œuvre de son obligation de signifier en pointant sa fonction critique. Pratique *débridée*, elle refuse d'assigner à l'objet un « secret », c'est-à-dire une signification ultime. Cette initiative ne peut consister qu'à déclôturer, déstabiliser des structures de forclusion pour laisser le passage à de l'impensé. *Points d'enrage* s'accorde donc la liberté de tracer des chemins nouveaux à même du déjà-là, c'est un moyen de diversion, pris au sens étymologique, une aberration ; une pratique d'« expression », une poétique de l'écart.

Précisions sur l'ambiguïté

De et par la simple formulation du projet (*Points d'enrage*), commence déjà à opérer ce que je nomme l'*ambiguïté productive* et ce par l'oscillation du sens de la proposition elle-même. Cette expression fait partie depuis déjà un certain temps de mon vocabulaire, elle a été créée pour exprimer la qualité amphibole d'une proposition, mais plus particulièrement, pour désigner ce que cette proposition par son caractère incertain produit comme effets. Autrement dit, l'*ambiguïté productive* pourrait être saisie comme l'apport dynamique permettant la prolifération sémantique. Le couple (enrage et ancrage) engage nécessairement du

mouvement ; l'ambiguité ainsi productive est une *idéo-graphie* qui consiste à préciser le sens (pro)pulsif de l'ambiguité. Cette expression, pour poursuivre dans la même veine, s'apparente à la locution *potentialité du sens*, entendue comme la mise en suspens du pouvoir de représentation univoque ou absolue, de la signification simple.

En général, le contexte oblige à choisir entre l'un des deux sens (ancrage ou encrage) et à oublier l'autre. Ici, au contraire, ce ne sera pas le cas, puisque le mot double (homophone ou homographe) est considéré comme « précisément et précieusement ambigu ». En gardant au mot ses deux sens, il se produit nécessairement un effet « clin d'œil » comme dirait Barthes : « comme si l'un d'eux clignait de l'œil à l'autre » et que le sens du mot fût dans cette œillade, « ce qui fait qu'un *même mot*, dans une *même phrase*, veut dire *en même temps* deux choses différentes³³ ».

Points d'encrage, formulation qui s'« entend » volontairement dans toute son ambiguïté donc, ou devrais-je dire, son équivocité. Stratégiquement, *Points d'encrage* ouvre sur un champ de possibles. Il y est question d'une stratégie de déplacement, qui n'est pas une simple stratégie au sens où l'on dit que celle-ci oriente la tactique depuis une visée finale. Elle est plutôt sans finalité, comme une tactique aveugle, une errance.

³³R. Barthes, « Amphibiologies », in : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1979, p. 76.

Ce *stratagème* sans fin (limite et but) aurait une certaine aptitude à faire « bouger »³⁴. Ainsi, de cette manière, elle affolerait la machine de la communication ; elle ne mènerait pas vers un signifié de manière directe, mais prolongerait, ferait durer ses déplacements dans une recherche de jouissance ; elle esquisserait une possibilité d'*écriture*.

Par ailleurs, la recherche de jouissance ne sera pas ce qui comble le désir (l'assouvit), mais ce qui l'excédera, le déroutera, le dérivera. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre de cette dérive, ce n'est pas autant la polysémie qui est célébrée, aimée ; c'est davantage la duplicité, où il s'agirait moins d'entendre tout (n'importe quoi) que d'entendre autre chose.

Enfin, ce qui échouera ici à se délivrer, sera le sens précis, unique, de la proposition, tout comme d'ailleurs dans ce que j'avais convenu d'y développer : une *réflexion sur la réflexion*. À son tour, *la réflexion sur la réflexion* se propose comme un jeu (ludique et machinique) qui ferait participer l'espace définitionnel du substantif. Réflexion, à savoir le changement de direction d'un corps qui en a choqué un autre. Réflexion aussi, le retour de la pensée sur elle-même en vue d'examiner plus à fond une idée, une situation, un problème. Et enfin, réflexion, la pensée exprimée qui, dans son extension la plus familière, peut se risquer quelquefois à des (re)marques « déplacées ». *La réflexion sur la réflexion* « renverrait » à toute la configuration de ses significations. Ainsi, amorcer une réflexion sur la

³⁴Voir ici même, au chapitre II, la note 16.

réflexion ne ressortirait pas ici au discours du Savoir, du Vrai, mais au contraire deviendrait matière à interprétation(s), à réflexion(s) encore.

CHAPITRE IV

ENTRE ENCRAGE ET ANCORAGE QUELQUES AJUSTAGES DE COÏNCIDENCES

CHAPITRE IV

ENTRE ENCRAGE ET ANCORAGE QUELQUES AJUSTAGES DE COÏNCIDENCES

Dispositif de réflexion

Comme je l'ai dit précédemment, de l'installation *Points d'eau*, il m'a été possible de récupérer une partie choisie du dispositif, un puits, et de le réutiliser à des fins exploratoires³⁵. Un puits, somme toute, formellement assez simple, construit à partir d'une planche de bois (de 120 x 120 x 1,3 cm) avec en son centre un trou (92 cm de diamètre). Cette même planche était ensuite couverte à l'arrière par une pièce de vinyle noir luisant, maintenue à l'aide d'agrafes. La planche et le vinyle ainsi fixés ensemble, étaient ensuite calfeutrés à l'aide d'un scellant acrylique afin d'assurer une parfaite étanchéité entre les deux parties. La petite dimension et la légèreté de ce système ont été privilégiées afin d'en permettre la manutention aisée et le transport sur le toit d'une voiture.

Ce dispositif, une fois déposé au sol, pouvait servir de cuvette « hypermince » et être rempli d'une fine couche de liquide. Ce liquide était composé

³⁵ La partie récupérée est un carreau du plancher troué. À ce sujet voir précédemment, chapitre II, illustration 8, page 34.

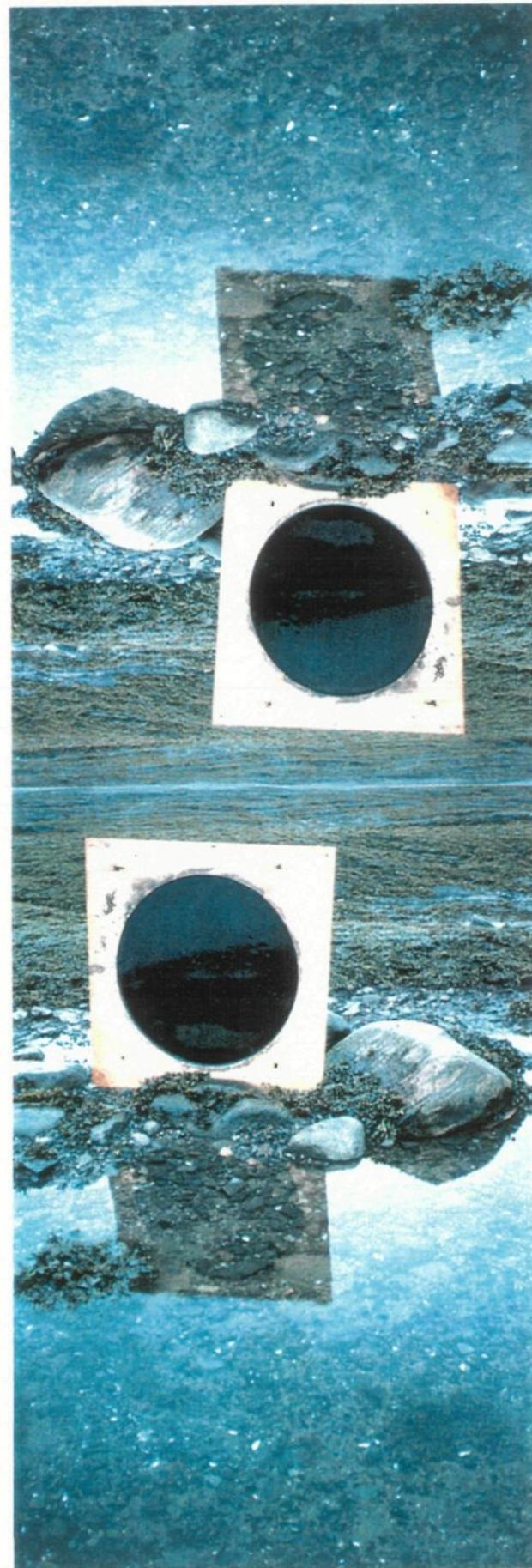
d'eau saturée d'encre noire, dans des proportions qui devaient rendre le mélange le plus opaque possible afin d'éviter qu'on puisse percevoir l'épaisseur du système.

Ce stratagème procurait un effet de profondeur illusoire, profondeur qu'il n'était possible d'évaluer, qu'en y plongeant un doigt³⁶. L'effet « sans-fond » était ainsi obtenu, à deux conditions : que le petit bassin soit rempli à ras bord du mélange (liquide) d'encre opaque, et qu'il ne subsiste aucune trace de la paroi inférieure de la cuvette. Les côtés de la planche étaient aussi camouflés selon l'endroit qui avait été préalablement choisi pour l'installation. Le *point d'encrage* était, le plus souvent, enterré au plus près de la surface du sol, placé bien au niveau et, ensuite, « maquillé » avec des éléments trouvés sur le site.

La proximité (...) de l'extrémité

Le petit « appareil » (le *point d'encrage*) en lui-même m'intéresse pour ce qu'il produit en effet de *détournement*. La possibilité de mettre à proximité des extrémités, me captive, m'enchante même. Le *point d'encrage* est ce lieu-jointure de coïncidences et de divergences, de ruptures et continuités : un espace d'articulation qui lie et distingue à la fois.

³⁶ Petite digression. Je voudrais vous amener à l'Évangile selon saint Jean (XX, 24-29) où saint Thomas (Didyme) refuse de croire à la résurrection du Christ avant d'avoir touché ses plaies. Petit aparté pour souligner mon étonnement quand j'ai vu lors de l'exposition *Points d'eau*, des spectateurs tremper leurs doigts dans l'encre du puits pour en tester la profondeur. Je ne prétends pas les spectateurs crédules au point de croire en l'illusion créée, mais le fait de piquer leur curiosité jusqu'à ce qu'il veuille se rassurer (trouver fond), m'a assez amusée.



13. *Point d'encrage*
(montage photographique),
vue du dispositif à la verticale,
1996.

Ainsi, par le « mince-profound » élaboré dans ce seul et même objet, la ruse de profondeur, obtenue par une machinerie aussi mince, est à mon point de vue, fort (ré)jouissante. L'encre opacifie le fond jusqu'à rendre sa proximité imperceptible, et, à sa surface, elle fait miroiter des « images » mises en perspective, des vues presque aussi « vraies » que celles obtenues en regardant à l'horizon, par une fenêtre.

La paroi spéculaire (double), c'est une machine duplicitrice. Attardons-nous un moment sur cet aspect, avant d'aller plus loin. Faisons un détour par la peinture pour tenter de saisir certaines subtilités qui, autrement, passeraient inaperçues.

On le sait, la première sémiologie picturale est caractérisée par une théorie de la transparence, les signes étant donnés à la place d'autres choses et faisant du tableau une surface transparente « comme une fenêtre ouverte sur le monde ». Erwin Panofsky décrit le système de la perspective comme :

L'aptitude à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent, de telle sorte que la notion de support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent, [que...] notre regard traverse pour plonger dans un espace extérieur imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité mais seulement découpé par les bords du tableau.³⁷

La structure formelle qui assure la représentation mimétique doit en d'autres termes se dissiper d'un coup, au moment même de la vision du tableau. Elle doit s'effacer d'emblée en ne laissant aucune trace des

³⁷ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975, p. 39.

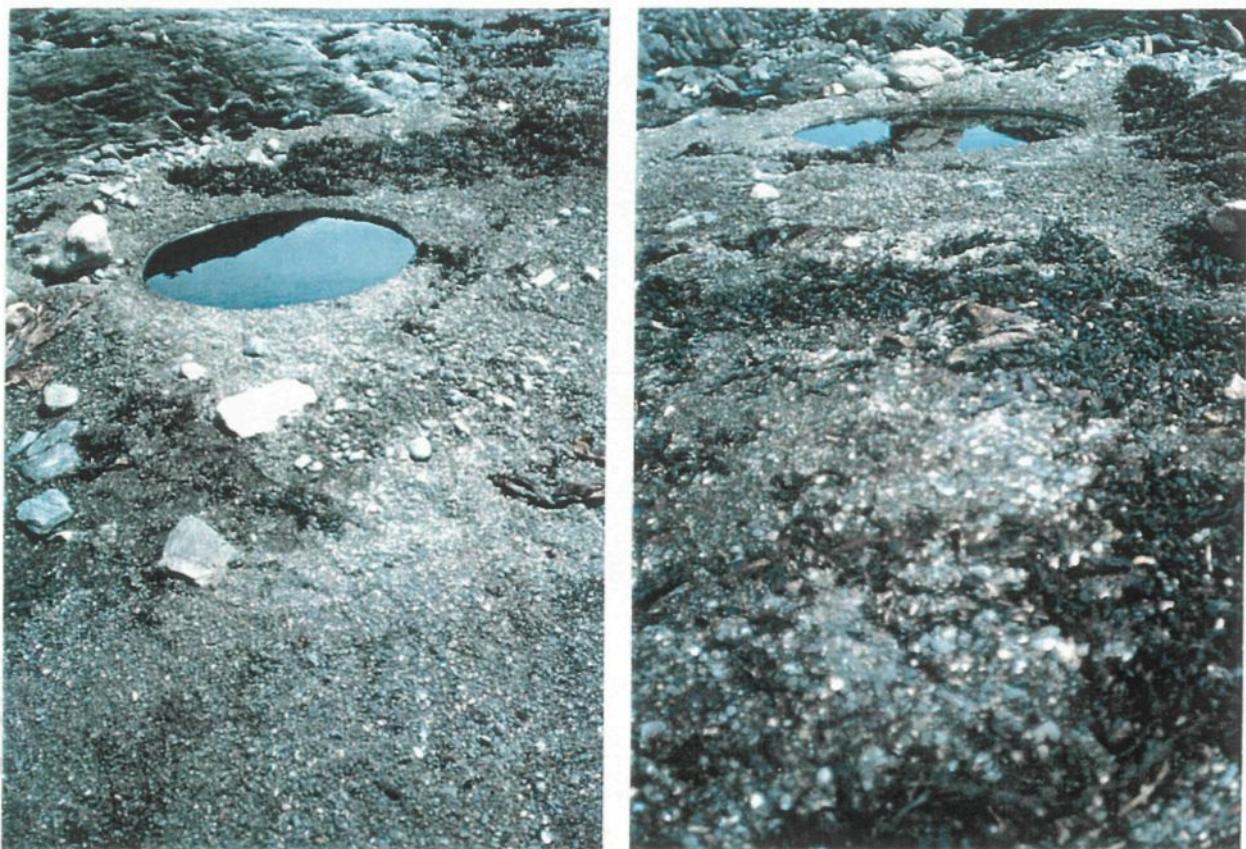
opérations effectuées pour ainsi obtenir le résultat escompté. La dénégation du support pictural viserait ainsi (par l'illusion créée) à restituer pour le spectateur une situation de pure vision mettant entre parenthèses le fait de l'énonciation. La perspective est l'une des assises les plus importantes dans la construction de ces images puisqu'elle permet à celles-ci de se faire oublier comme représentations (comme vicariance) ; « dans leurs transparences organisées, laisser apparaître, être une autre présence, celle du représenté qui semble se présenter de lui-même »³⁸.

Dans cette situation, vu d'un certain point de vue, le *point d'encrage* produit ses « images » en suspendant, un bref instant, le fait de son énonciation (la mise en place du dispositif par son auteur) à la faveur de l'énoncé, du représenté. L'encre, à sa surface, reproduit comme dans un miroir le mirage des « choses » qui l'environnent. L'encre s'« efface » en tant que substance opacifiante, pour se faire recouvrir d'une petite *peau de lumière*.

Très près, l'encre permet de faire voir au regardeur bien placé, dans l'instant de sa vision, une image où toutes les parties juxtaposées (à la surface du point) apparaissent simultanément superposées dans l'espace représenté. Notre regard traverse le « hublot » et plonge littéralement dans cet espace mimétique. La nature y est doublée. Cependant, elle n'y est pas doublée au sens de remplacer — de substituer un présent à un absent ; le paysage ne s'est pas évanoui pour autant —, ou, elle n'y est pas doublée non

³⁸ René Payant, « Les enjeux de la perspective », in : *Vedute*, p. 152.

plus au sens de dépasser ; encore moins doublée, comme trahir (tromper) ; mais doublée davantage au sens d'en augmenter l'épaisseur ; d'y mettre du « feuilletté »³⁹. Elle se (re)présente dans (sur ou sous) son modèle ; elle s'y (re)présente avec elle.



14. *Point d'encrage*
(Sténopé II ; vues générales)
1996.

³⁹ Roland Barthes parle ainsi de la photographie qui semble toujours emporter son référent avec elle, « tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement (...). La photographie appartient à cette classe d'objets feuillettés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet ». C'est moi qui souligne. *La chambre claire*, Paris, éd. Seuil/Gallimard, cahier du cinéma, 1980, p. 17.



15. Point d'encrage
(Sténopé I ; vues générales)
1996.

Cette trame du « feuilletté », Jacques Derrida y a aussi réfléchi, notamment dans le cadre du projet *Choral Work*, auquel il a participé avec Peter Eisenman. Il écrit :

Parmi tous les instruments à corde évoqués dans ma lettre (piano, harpe, lyre), il (Eisenman) en choisit un, dont il réinvente le jeu dans sa propre langue, l'anglais. Et en inventant un autre dispositif architectural, il transcrit cette réinvention linguistique, la sienne.⁴⁰

La lyre est évoquée pour la superposition de couches (en anglais, *layers*) qui résonnent ensemble sans que l'une s'impose à l'autre, sans s'arraisonner mutuellement, sans raisonner l'une sur l'autre :

Toutes ces couches de sens et de formes, de visibilité et d'invisibilité s'étendent (*lie*) les unes dans les autres, sur ou sous les autres, devant ou derrière les autres, mais la vérité de ce rapport ne s'établit jamais, elle ne se stabilise dans aucun jugement. Elle fait toujours dire, allégoriquement autre chose que ce qu'on dit. En un mot, elle fait mentir. La vérité de l'œuvre est cette puissance mensongère, ce menteur (*liar*).⁴¹

Si, dans cette situation, on pourrait dire qu'il y a « co-présence », — le référent et sa (re)présentation, l'être et son semblant — ces épousailles sont ponctuelles, elles ne *captivent* qu'un temps. La représentation mimétique qui se crée à la surface de l'encre, *voile* en quelque sorte les dessous de l'acte de représentation et trompe l'œil un bref instant en s'épaississant de la consistance du réel. Le plaisir de l'effet trompe-l'œil se situerait, d'après Lacan :

Au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui, [...] il apparaît

⁴⁰Jacques Derrida, *Psyché : inventaires de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 504.

⁴¹*Ibid.*

à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose.⁴²

Le trompe-l'œil, en façade, s'offre donc pour autre chose que ce qu'il (n')est, et dans ce jeu de *fausse représentation*, le *bougé du regard* vient ici découvrir ce qui ailleurs fonctionne en silence en se rendant invisible. La séduction du trompe-l'œil n'est donc pas exclusive au lieu de la représentation (du représenté), il ne trompe aucunement l'esprit. Ses charmes sont à chercher plus à fond, du côté de la machination et c'est pourquoi le regard demande à voir au-delà du *voile*. Un simple mouvement lui révèle la « chose » et lui procure du plaisir. C'est en *découvrant* la ruse que le regard jubile, jouit du simple plaisir que procure la révélation des dessous.

Le point d'encrage double, disions-nous; c'est une machine à peindre, à reproduire du paysage. Mais ici, contrairement à la peinture « perspectiviste », l'organisation picturale de l'espace, la scénographie, se construit sans grand calcul géométrique, sans le métier, sans le savoir-faire du peintre et sans trop d'effort, bien qu'il y ait, faut-il le dire, une certaine organisation du pigment. Rappelons simplement où commence la peinture : par l'inscription d'une marque sur une surface. René Passeron propose à ce sujet une définition qui pourrait nous être encore utile :

L'artiste se trouve d'abord devant une surface vierge, souvent plane, [...] délimitée dans son espace visuel et sur laquelle il a l'intention de faire apparaître (par des moyens divers) des formes dignes d'être regardées.

⁴²Jacques Lacan, *Le séminaire* (livre XI), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1973, pp. 102-103.

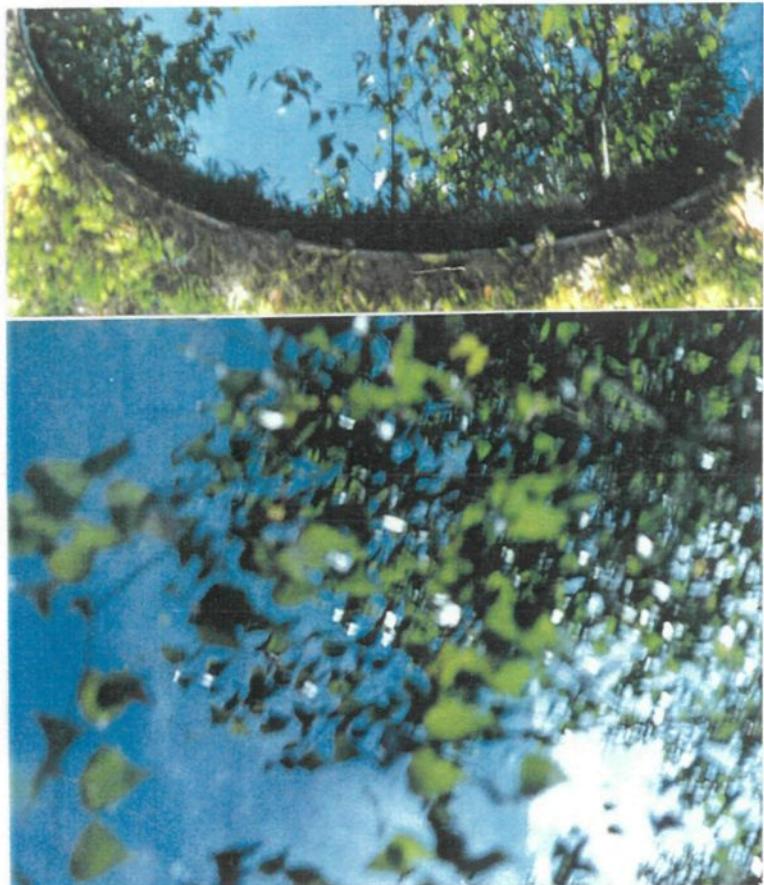
L'acte élémentaire de peindre est de poser sur cette surface une touche, en sorte que dès cet instant, l'apparence de la surface soit modifiée [...]. La peinture commence là.⁴³

Le point inaugure la peinture. L'organisation du pigment dans le *point d'enrage*, s'est faite ainsi, d'une seule marque, un point d'encre sur le sol, ici support.

Cependant, le *mirage* ne dure pas, il ne prend pas corps. Il suffit d'un simple déplacement pour que se produise un revirement (de situation) et que la mince *peau de lumière* tourne de l'œil et s'évanouisse en ne laissant que du noir. Il faut, pour rétablir l'*évanescence*, pour qu'elle revienne à elle, revenir sur nos pas, en (ex)position plus favorable.

De plus, la surface *réfléchissante* subit les immixtions de la moindre brise qui en fait frissonner l'*épiderme*, trahissant du même coup l'« impression ». Si, à l'inverse, le temps se fait doux et qu'il n'y a pas un souffle pour faire onduler le plan d'encre, celui-ci s'anime de petits insectes *patineurs* qui glissent en égratignant la toile. Le parasitage de ces insectes brise la transparence de la *glace* et ce traitement de surface s'ajoute aux autres effets d'opacification. Mais, si la patine est, comme a dit Gide, la récompense des chefs-d'œuvre, il ne faut pas trop s'en formaliser.

⁴³ René Passeron, *Clefs pour la peinture*, Paris, éd. Seghers, 1969, p. 38. Un support ne demeure pas éternellement *vierge* : les inscriptions souillent sa surface. Il y a de cette souillure dans le *point d'enrage*.



16. *Point d'encrage*
(Sténopé III ; réflexions)
1996.

Fixation sur la mobilité

Quelques pas de côté donc, révèlent un tout autre « tableau ». Le *point d'encrage* se *vide* de sa figuration pour laisser voir la paroi liquide et (maintenant) opaque. « Fin » du spectacle, le rideau tombe. Représenter signifie, ici, autre chose. Représenter, c'est aussi faire la parade ; c'est exhiber, montrer, insister. Dès lors, c'est l'acte de représenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie.

À l'extrême opposé de la théorie classique de la représentation picturale qui s'évertue à liquider le signe en tant que signe (mythe de la transparence), se trouve la théorie moderniste de Greenberg de la peinture opaque qui insiste sur le plan du tableau alors plutôt conçu comme un mur. Conception d'une peinture anti-illusionniste et anti-figurative donc, qui atteste qu'il ne s'agit plus du tout de produire une illusion fantasmatique de profondeur sur un écran (toile) traité comme une vitre, mais au contraire de faire voir les propriétés plastiques (lignes, points, surfaces, valeurs, couleurs) dont la représentation ne se sert que pour les effacer.

On pourrait interpréter cette situation dialectiquement — dans sa négativité — en regard de la théorie classique de la représentation. Cependant, ce serait omettre que malgré l'absence de figuration et d'illusion de profondeur, il y a là, dans la spécificité formelle du *point d'encrage* (devenu opaque), l'affirmation d'une résistance, d'une force à l'œuvre non moins signifiante. Et par ailleurs, ce serait aussi oublier que la représentation

classique, à son tour, avait des ruses pour afficher ponctuellement une part de son opacité. Ainsi l'encre bouche, ouvre ; ouvre et/ou bouche, c'est selon.

Mise sous tension

La petite machine (le dispositif du *point d'encrage*) met sous tension, entre transparence et opacité, le sens même du mot « représentation ». Elle ne tente pas ainsi d'effacer l'opposition (de la liquider) mais davantage de la liquéfier. Liquéfaction qui aurait pour effet de faire fonctionner quelque chose comme signifiant jusque dans le signifié.

Intrinsèquement, c'est la notion de signe qui est paradoxale, il découvre et cache à la fois la chose signifiée. On peut « lire » la chose représentante soit comme chose, soit comme représentante, ou mieux encore, envisager les deux à la fois dans sa mouvance. Le représentant fait réflexion sur lui-même en même temps qu'il représente le représenté. Le signe ne peut être vraiment signe, comme le dit avec pertinence François Récanati, « qu'à se réfléchir dans la représentation qu'il opère ; [...] il se réfléchit (il se pense) dans le même temps qu'il représente quelque chose d'autre que lui-même. » C'est aussi dire que « le sens d'un énoncé (d'une œuvre) n'est donc pas indépendant du fait de son énonciation »⁴⁴.

Quelques pas suffisent donc pour constater que le *point d'encrage* fait trou de deux manières (équivoques). Tout près, à son bord, s'il trouve,

⁴⁴ François Récanati, *La transparence et l'énonciation*, Paris, éd. du Seuil, 1979, pp. 15-28.

comme je l'ai dit plus haut, en nous laissant voir en enfilade l'illusion d'une quasi-réalité, avec un recul, il trouvera aussi, mais cette fois, en brisant la continuité du subjectile (le sol), en marquant le paysage.



17. *Point d'encrage*
(Sténopé I ; vue générale)
1996.

La marque ainsi faite *pointe* la surface d'inscription, elle l'indique. Le paysage s'en trouve (temporairement) modifié. Mais cette modification, aussi infime soit-elle, a pour effet de renvoyer à l'acte même de l'énonciation, à savoir à son auteur ; elle est l'indice de la présence *signifiée* de celui-ci dans le paysage. Le lieu est pour ainsi dire modulé d'un « je » implicite, « je » tout contenu en un seul point ou, si l'on considère l'ensemble du parcours effectué (l'installation du point d'encrage en trois lieux différents), trois « je » comme trois points de suspension. Trois points qui sont espaces réservés (*suspendus*) — comme on dit de la réserve en peinture — réservé à un virtuel ; à la fois force et possible ; potentiel. Les points suspensifs indiquent que le sens est là, silencieux, en surplomb de la succession *linéaire*.

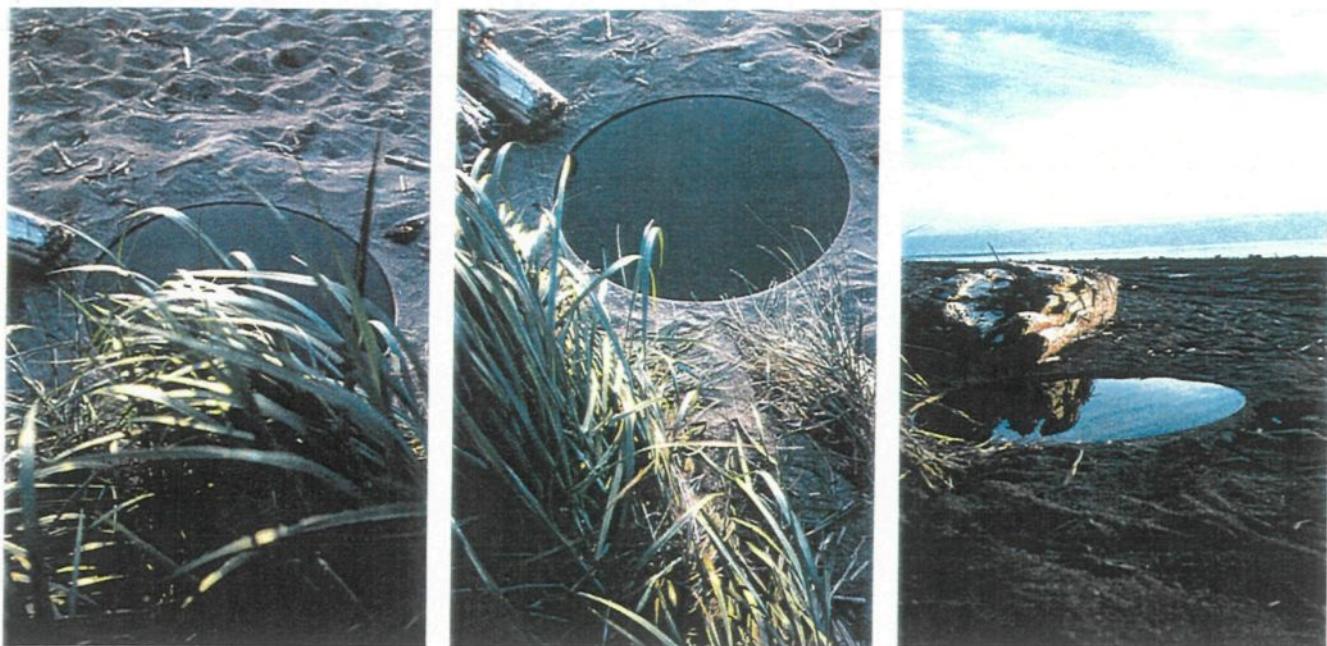
Ce « je » en soi n'affirme rien⁴⁵. Il ne dit encore rien mais se montre prêt à tout dire. Mais si « je » c'est peu dire, c'est pourtant faire par une économie de langage un geste d'auto-indication, j'insiste, d'auto-indication et non d'auto-identification, où le sujet est *parlé* plus qu'il ne parle⁴⁶. Le « je » ici, est parole qui se montre et silence par absence d'énoncé, c'est un acte *manqué*. Par opposition à tout usage communicatif, il se *définit* essentiellement comme productivité, comme dépense gratuite. La reprise de l'énonciation du « je », sa répétition en trois points, vient marquer une

⁴⁵ À ce sujet voir : Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1972, pp. 115 et 323.

⁴⁶ Lacan propose que « c'est toujours dans le rapport du *moi* du sujet au je de son discours, qu'il vous faut comprendre le sens du discours pour désaliéner le sujet » et que « vous ne sauriez y parvenir si vous vous en tenez à l'idée que le *moi* du sujet est identique à la présence qui vous parle. » ; « Fonction et champ de la parole et du langage », in : *Écrits I*, Paris, éd. du Seuil, coll. Point, 1966, p. 186.

résistance à la signification : « je je je » comme pour maintenir la signification dans sa potentialité, avant qu'elle ne s'accomplisse, avant qu'elle ne prenne forme dans un système fortement charpenté.

En d'autres mots, le « je-point » figurerait ce moment où le désir comme énergie qui travaille, comme force, est déjà manifesté, mais où la force de ce désir n'a pas encore été orientée vers la production d'une signification en transformant la mouvance de l'énergie en mouvement vers des canaux précis. Le *point d'encrage* serait, dans cette situation, presque rien, mais un lieu gros de tous les possibles.



18. *Point d'encrage*
(Sténopé I ; vues générales)
1996.

Infini-point

Klee, à travers sa grammaire des éléments de la forme, suggère que le point de départ (théorique) de la peinture n'est pas le point statique, au repos, mais « le point dans une optique dynamique, considéré comme agent »⁴⁷. Klee conçoit donc le point comme auto-mobile, c'est-à-dire se déplaçant de son propre mouvement. Ce point en mouvement, c'est la genèse de la forme :

Mouvement primordial d'où s'engendre la forme et à travers lequel la ligne vient au jour, la ligne qui n'est d'abord astreinte à aucun point, qui part en promenade sans but particulier, qui se développe et erre librement.⁴⁸

Ces considérations nous rapprochent de notre propos. Elles sont, à mon avis, importantes en regard du *point d'enrage* et de la *potentialité de sens* « contenue » en lui.

Ici, le point n'est pas la métaphore de l'infini, comme dans la peinture albertienne où il est le lieu de convergence des lignes de fuite — « point, *figure de l'infini qui s'y résorbe* »⁴⁹ — mais le point en tant que signifiant « travaillant à l'infini ». Le *point d'enrage* renonce au titre de point d'impact (but et limite), il se refuse d'être pensé comme résultat. Il passe au-delà de l'œuvre, c'est-à-dire de l'œuvre comme message produit et clos. Le point en somme, devient l'agent opératoire qui se meut de sa propre

⁴⁷ Paul Klee, *La pensée créatrice (écrits sur l'art 1)*, Paris, éd. Dessain et Tolra, 1973, p. 105.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Je fais ici, largement référence à l'analyse de Hubert Damisch tirée du chapitre 7: « Égale infini », in : *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, éd. du Seuil, 1984, pp. 189- 228.

énergie. Point en deçà du point, refusant de se fixer définitivement tel un point en balade.

Le *point d'enrage*, dans les diverses mises en *situation*, jouerait moins à titre de signe (de figure) qu'à celui de pure signifiance : « signifiance qui ne veut rien dire, mais qui signifie infiniment »⁵⁰. L'*encre-point* se donnant à voir (s'actualisant) sous un *jour* continuellement changeant, met en suspens (en potence) sa fin ; il s'en éloigne de plus en plus dans l'infini signifiant. Le *point d'enrage* ne liquide pas la notion de signe, il la liquéfie ; il est « tout près du signe, mais en gardant toujours ses distances par rapport à lui. »⁵¹

Refusant d'adhérer, il est en constante oscillation dans le sans fin des opérations possibles. Le *point d'enrage*, petite machine *liquéfactive*, travaille incessamment, avec insistance, sans pour ainsi dire prendre consistance ; insistance incessante du signifié fuyant sous le signifiant. Travail à la *chaîne* du fait que le signifiant ne remplit sa fonction — d'engendrer la signification — qu'à s'éclipser pour faire place à un autre, avec lequel il s'intriguera⁵².

Travail — entre dessin et écriture — qui ne procède pas dans le sens qui va du signe au symbole, de l'écriture à la parole, mais au contraire, travail à

⁵⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁵¹ Voir à ce propos "la différentielle signifiante" : Julia Kristeva, « L'engendrement de la formule », in : *Sémiotikè, recherche pour une sémanalyse*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1969, pp. 217-310.

⁵² Au sujet de la *chaîne signifiante*, voir Jacques Lacan : « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in : *Écrits I*, pp. 249-289.

rebours, remontant de la parole vers l'écriture, dans l'*en deçà* du signe pour faire jouer à plein son pouvoir génératif, sa potentialité de signifiance infinie. Travail scriptural mettant en question la valeur d'origine, de point de départ ; se donnant plutôt comme pluriel et différencié à l'infini, comme mobile, comme jeu.

Machinations

À l'idéalisme d'un sens antérieur à ce qui l'« exprime », le *point d'enrage* opposerait alors le matérialisme d'un jeu du signifiant qui produit les *effets de sens*. Utopie ou idéalisme de la représentation qui ne trouve pas, même dans les *images re-produites* à la surface de l'encre, son accomplissement ; la matière signifiante (*l'encre-point*) insistant de plusieurs manières sur sa *mobilité* et supportant une représentation toujours défaillante. À ce propos écrit Lyotard :

Nous avons l'Idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. Nous avons l'Idée de simple (le non-décomposable), mais nous ne pouvons pas l'illustrer par un objet sensible qui en serait un cas. Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destinée à « faire voir » cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisant.⁵³

L'encre, paroi liquide, matière réfléchissante, *miroir*. Machine apparemment fidèle, le miroir est la machinerie reproductrice par excellence. « La paroi d'un miroir est une machine alimentée par les objets

⁵³ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne? », in : *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée, 1986, pp. 26-27.

qu'on lui présente et qui produit d'autres objets, les images qu'elle réfléchit. Or le produit diffère de l'objet présenté »⁵⁴. Le miroir-plan, s'il garantit bien d'une part la similitude des deux objets (l'objet réel et son reflet), les affecte, d'autre part, d'une propriété curieuse : l'incongruence. Le reflet renverse les positions. Ce qui est vraiment à gauche se retrouve spéculairement à droite et vice versa :

Machine duplicative, le miroir peut être pris comme une machine duplice ; à la première on peut faire confiance, elle rend ce qu'on lui donne ; la seconde est rusée. La ruse n'est pas seulement l'infidélité du miroir, elle tient à ce que sa fidélité et son infidélité se produisent ensemble, celle-ci dissimulée dans celle-là. La ruse s'inclut elle-même dans une dissimulation sans finalité, où le droit abrite le tort et en est travaillé.⁵⁵

Comme nous l'avons déjà dit, et sans doute est-ce important d'y insister, la ruse est « une forme d'intelligence » pouvant s'exercer dans différentes activités.⁵⁶ Elle désignait pour les Grecs, sous le nom de *mètis*, une prévoyance à toute épreuve. Elle était un savoir qui cumulait en lui les feintes les plus subtiles et les habiletés les plus diverses. Être doué de *mètis* ou de ruse, c'était posséder cette faculté qui permet de s'adapter à différentes situations et de faire preuve d'un esprit qui peut facilement se retourner et retourner le cours des événements à son avantage.⁵⁷

⁵⁴ J'emprunte abondamment, au sujet du "miroirique", à l'analyse qu'a faite Jean-François Lyotard sur Marcel Duchamp, en particulier les textes « paroi » et « machinations », in : *Les TRANSformateurs DUchamp*, Paris, éd. Galilée, coll. écritures/figures, 1977, pp. 42-58 et 59-95, ici p. 51.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁶ Cette partie est grandement inspirée de l'ouvrage déjà cité de Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence — La mètis des Grecs*.

⁵⁷ J.-F. Lyotard prend pour modèle la sophistique des Grecs qui est une « logique » de la machination, bien qu'il s'empresse ensuite de spécifier que la pensée par modèle soit l'ennemi de la machination. « Ce sont les sophistes grecs, les Protagoras, les Gorgias, les Prodicos, les Antiphon, qui l'ont montré et mis au point. A tout discours doit s'en opposer un autre

Cette réversibilité de la ruse est l'une de ses caractéristiques essentielles. Non seulement la ruse peut-elle agir par un retournement de la situation et inverser les rapports de force, mais elle possède en elle-même cette réversibilité qui, tout comme le poulpe pris à un hameçon, pourra s'en défaire en retournant son corps comme un gant, l'intérieur devenant l'extérieur. Ainsi, celui qui est doué de *mètis* ne considère jamais les choses sous un seul angle, mais toujours sous au moins un double point de vue, se maintenant ainsi dans l'équivocité et l'ambiguïté, se gardant l'alternative au moment d'être saisi de changer de côté.

C'est par une autre machination que le dispositif du *point d'encrage*, utilisé d'abord en position horizontale, couché sur le sol, a pu aussi servir en position verticale et jouer de ce redressement. Une fois mis debout, la paroi de vinyle noir laissait entrevoir par le biais de son reflet (sec) des images déformées, des visions anamorphotiques. La peau vinylique soigneusement astiquée, renvoyait d'étranges et confuses chimères où l'apparent éclipsait le réel.

rigoureusement parallèle, mais allant à conclusion contraire : la sophistique est d'abord l'art de bien tenir ces discours duplices, *dissoi logoi*. » (*Les TRANSformateurs DUchamp*, p. 48).



19. *Point d'encrage*
(vues anamorphotiques
en quatre volets)
1996.

La ruse permet encore ici de renverser des rapports de force, d'en retourner l'impact par un subterfuge optique. Le regard oblique ou vision latérale décentre le point de vue et permet de montrer des paysages déformés par le jeu de la perspective. Généralement considérée dans l'histoire de l'art comme un facteur de réalisme restituant la troisième dimension, la perspective n'apparaît plus ici comme une science de la réalité, mais davantage comme un outil forgeant des hallucinations. Elle est « avant tout un artifice qui peut servir à toutes les fins. »⁵⁸

De même, la ruse (et le dispositif perspectiviste en est une) peut toujours changer de visage et présenter son autre face polymorphe, capable de métamorphoses, ou se dissimuler sous un masque, se travestir, se faire la doublure d'un autre jouant un double jeu. Elle peut prendre des formes multiples et changeantes ; elle est un visage à mille facettes.

(An)amorphe optique

Intelligence qui se déplace en zigzag, prenant de nombreux détours et les courbes les plus inattendues, la machination est enfouie partiellement et travaille *plus ou moins en creux*. Elle n'apparaît jamais entièrement dans la pratique où elle est engagée, dissimulant la simulation ou simulant la dissimulation.

⁵⁸ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5.

(An)amorphe optique c'est le nom d'une de ces ruses qui se prétendait autre que ce qu'elle était, qui se présentait sous une fausse représentation.

Par quelques ajustages de coïncidences, il serait possible de faire le lien entre les *Points d'encrage* et le dispositif baptisé *(An)amorphe optique*. La question du point de vue et de sa mobilité — pour ne nommer que ces aspects — seraient peut-être une clé à ce *problème*. Précisons encore que cette problématique (du point de vue et de sa mobilité) s'entend ici de façon très large, dans toute sa potentialité de sens. Donc, bien qu'en apparence ces deux dispositifs semblent disjoints et n'avoir entre eux que peu de ressemblance, je vous dirais simplement qu'ils se faisaient écho par les voi(es)x de l'*optique*.

Nous avons dit plus tôt que le *Point d'encrage* bouche, ouvre ; ouvre et/ou bouche, c'était selon. *(An)amorphe optique*. joue à sa manière de cette ambiguïté *ouvert/fermé* ; elle serait, elle aussi, un dispositif à charnière sur lequel tourne le sens⁵⁹.

Ce dispositif réalisé dans le cadre de l'*Événement Genet*⁶⁰ en novembre 1996, a été élaboré autour de l'idée de l'anamorphose et ce, en reprenant

⁵⁹ Je me réfère ici à cette porte — ouverte et fermée — dans l'atelier de Duchamp. Voilà un bel exemple d'un esprit rusé capable d'un retournement qui prend, en « flagrant délit d'inexactitude » dit Duchamp, le principe selon lequel une porte ouvre et ferme une entrée. La porte devient ainsi réversible, en ouvrant elle ferme et en fermant elle ouvre.

⁶⁰ Cet événement organisé autour de l'œuvre de Jean Genet a eu lieu à l'Université du Québec à Chicoutimi. L'exposition collective (*Selon Genet*) qui était rattachée à cet événement s'est tenue du 14 au 24 novembre 1996 à la Galerie l'Œuvre de l'autre du pavillon Sagamie, 930, Jacques-Cartier Est. L'exposition présentait les œuvres de Carl Bouchard, Claudine Cotton, Daniel Jean, Bruno Tremblay, Hélène Roy et de moi-même.

quelques-unes de ses caractéristiques. Dans la construction anamorphotique, il y a avant tout le projet d'une dissimulation, d'une mise en scène du secret. Le sujet d'une telle construction se verra donc momentanément défiguré pour ensuite se redresser, être restitué à l'aide d'un miroir courbe (pour l'anamorphose cylindrique) ou par le regard oblique (pour les perspectives anamorphotiques, accélérées ou ralenties) :

La nature de l'anamorphose fait qu'il se produit une relation particulière avec l'image ainsi représentée, qui semble à première vue indéchiffrable. Une des ressources de l'anamorphose est donc la faculté de cacher un sujet [...]. Dans le contexte des représentations en perspective normale, l'anamorphose fait dissonance, mais considérée sous l'angle visuel requis l'image déformée donne après-coup une signification nouvelle au tableau.⁶¹

L'étymologie du terme souligne la participation active de l'observateur qui est appelé à reconstituer lui-même l'image : du grec *ana* — en remontant, qui marque le retour vers, et *morphe* — forme. La déformation anamorphotique nécessite, selon Jurgis Baltrusaitis, « une remontée des formes pour résoudre l'illisibilité provisoire de l'image »⁶². En réclamant cette participation du spectateur, vous comprendrez que l'anamorphose devenait pour moi du plus grand intérêt.

Il s'agit donc, dans la construction anamorphotique « normale », d'une évasion des formes hors d'elles-mêmes, mais qui implique un retour par le changement de position (le biais) de son observateur — dans le cas des

⁶¹ Fred Leemann, *Anamorphoses, jeux de perspective*, Catalogue du musée des arts décoratifs de Paris, exposition tenue à Amsterdam en 1975 et à Paris en 1976. Le catalogue ne possède pas de pagination, mais la citation est reprise à la partie IV : "La forme et sa signification".

⁶² J. Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 5.

perspectives anamorphotiques — ou par l'emploi d'un miroir tubulaire — pour l'anamorphose cylindrique. Mais qu'en serait-il d'une forme qui refuserait de se livrer complètement et que le regard oblique ne corrigerait pas? Et que devrions-nous penser de cette position latérale du regardeur qui, plutôt que de révéler le secret, s'avérerait au contraire encore plus décevante quant à la résolution de l'énigme? (*An*)amorphe optique effectue ce renversement dans l'ordre des choses et pousse plus loin encore en prenant dans son piège le *regardeur impuissant* qui venait voir⁶³.

La machine(*An*)amorphe optique jouait « librement » les jeux de l'anamorphose ; elle se permettait de tricher. Si elle faisait allusion à différents types de dispositifs anamorphotiques, c'était pour ensuite les détourner de leur fonctionnement habituel. D'une part l'élément *central* qui faisait office d'écran, un cylindre de voilage blanc sur lequel se représentaient les images, s'il captait véritablement la *projection* c'était pour simultanément l'« avaler » dans sa courbure. D'ailleurs, ce *tube-écran* n'est pas sans rappeler le miroir permettant de faire émerger des figures de leur tourbillon, l'outil nécessaire pour résoudre les anamorphoses cylindriques. D'autre part, le positionnement de biais du spectateur dans l'installation — corigeant normalement les images construites en de curieuses perspectives — ne favorisait ici aucun redressement mais au contraire, amplifiait l'effet d'« avalement » des figures, dont une bonne partie allait se perdre dans la courbe de l'écran.

⁶³ Le regardeur se voyait impuissant parce qu'il était confiné à un espace de vision réduit. Il se limitait à un corridor noir et étroit, clos par une porte grillagée qu'il ne pouvait traverser, celle-ci étant fermée à clé.

La machination ne s'arrêtait pas là. Les images restant à voir se faisaient désirer et cette situation relevait de la mécanique de projection utilisée : la *camera obscura*. L'observateur arrivant de la lumière devait attendre que son œil s'acclimate à l'obscurité nécessaire à la révélation des images. Après un certain délai, le spectateur tentait de saisir les *petites vues* au programme, un montage vidéo de dix minutes (en alternance) de quelques scènes repiquées au film de Jean Genet, *Chants d'amour*. Je dis bien « tentait de saisir » parce que, ce qui par l'attente pouvait être vu, n'était pas vraiment matière à se *rincer l'œil* mais plutôt chose à le « brouiller » encore plus. L'emploi de la *camera obscura* comme mécanisme de projection complexifie à sa manière la représentation, puisque celle-ci *renverse* toujours son *sujet* ; elle le *retourne* et fait voir ce qu'est voir.

Ainsi, l'œuvre (*An)amorphe optique*, à l'insu du spectateur, mettait en scène son désir de voir. Le dispositif utilisé tentait de freiner la représentation par toutes sortes de procédés, il activait la pulsion scopique. Du coin de l'œil (position subreptice de loucheur ou d'observateur en retrait),⁰ dans l'obscurité, le voyeur qui aurait cherché à embrasser du regard des images devant se reconstituer et espérant, de surcroît, apercevoir des scènes érotiques sous-jacentes, aura été déçu, car les images, de son point de vue (réduit), ne lui offraient à cet égard que très peu de satisfaction.

La position de « voyeur vu » était accentuée par la *prise* du spectateur via une caméra branchée en circuit fermé. Cette caméra était couplée à un

moniteur qui retournait sur le tube-écran une image renversée, celle-ci passant au *filtre* de la *camera obscura*. Le voyeur, ne pouvant pas vraiment échapper à cet œil qui le cadrait de la tête au bas de la ceinture, se retrouvait ainsi *face à lui-même, se voyant voir* ou plutôt, *voyant son désir de voir*. Il se voyait ainsi pris dans la position qui lui y était assignée, derrière les barreaux de la porte dans un « bien pris qui croyait prendre ».

Par ce mécanisme de surveillance, l'œuvre *(An)amorphe optique* mettait en scène la position du spectateur dans le dispositif et déplaçait le centre de la scène vers lui. Elle procédait ainsi à une série de retournements où l'observateur devenait l'observé, où il était l'un et l'autre simultanément.

Le reflet du spectateur reproduit (tête-bêche) sur le cylindre de voilage, flirtait avec les *images* de *Chants d'amour* qui, de temps à autre, laissait supposer dans la « trame du palimpseste » la présence des deux *corps*. Les jeux de voiles (trames) du cylindrage à double épaisseur permettaient des effets subtils de *dessus-dessous* produisant la *chevauchée*⁶⁴.

Trame du palimpseste ; stratigraphie mobile, feuillettée, art de l'hétérogène, de l'interruption, de la non-coïncidence ; art qui adjoint le *dis-joint* en maintenant l'écart et en le mettant en œuvre comme *tel*. L'interrupteur maintient ensemble *et* la rupture *et* le rapport à l'autre, lui-même structuré à la fois comme attraction et interruption, interférence et différence : rapport sans rapport.⁶⁵

⁶⁴ À remarquer qu'un genet est aussi un petit cheval de race espagnole.

⁶⁵ J. Derrida, « Maintenant l'architecture », *Psyché*, pp. 490-491.

Le biais anamorphotique de l'œuvre demandait plus qu'un simple changement de position ou de mode de perception de l'observateur pour résorber l'éénigme qu'elle présentait. Le subterfuge d'anamorphose serait l'expression d'une relation qui pourrait être établie, par analogie, avec la fonction allégorique. Au sujet de l'allégorie, Pierre Fontanier souligne :

L'allégorie consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile.⁶⁶

D'autre part, pour Christian Pringent :

Ce que l'anamorphose a d'intéressant et d'inquiétant, ce n'est ni la forme des déviations qu'elle propose, ni la nature de l'objet découvert mais le maintien simultané de la double « version », la coupure, qui en résulte, le trouble qu'implique cette coupure.⁶⁷

De là le rapprochement (par analogie) entre la vision anamorphotique et la fonction allégorique que l'on peut mettre en relation d'après une convenance conceptuelle qui semble les réunir — « celle du "double-sens" de l'allégorie et de la "double version" de l'anamorphose »⁶⁸. Et encore l'idée par laquelle il est possible de penser autrement la représentation, par une *expression* qui souligne une attitude particulière en face de l'univers du

⁶⁶ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 114. Je tiens à remercier ici Lorraine Verner pour son apport considérable sur l'anamorphose, à ce sujet voir : *Qu'est-ce que penser, en art? Du « conventionnalisme » de Marcel Duchamp et la construction des notes de la Boîte verte*, Thèse de Nouveau Doctorat. Ici la Partie III, "Anamorphose, allégorie et secret de l'entité imaginaire".

⁶⁷ C. Pringent, « Aux grands anamorphoseurs », in : *L'ennemi*, Paris, Christian Bourgois éd., 1982, p. 134.

⁶⁸ Lorraine Verner, *op. cit.*, p. 265.

langage. « L'anamorphose nous dit que lire exige qu'on meure à la représentation, au fantasme de la présence. »⁶⁹



20. (An)amorphe optique
(installation ; dispositif
de la *camera obscura*,
vue à l'entrée), 1996.

⁶⁹ J.-F. Lyotard, *Discours/figure*, cf : « Auto-illustration, double renversement », op. cit., p. 377.



21. (An)amorphe optique
(vue intérieure de la *camera obscura*)
1996.

Peaux de lumière

[...] une couleur nue, et en général un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours bântes, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses.

Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*.⁷⁰

Peaux de lumière c'était l'intitulé choisi pour l'exposition clôturant mon travail de recherche en maîtrise. Ce titre témoigne de l'intérêt que je porte depuis un certain temps à la substance lumineuse et fait écho, d'une certaine manière, par l'idée de « peaux », aux surfaces sensibles, voire photosensibles avec lesquelles j'ai travaillé. Cette expression employée d'abord pour décrire les images qui se formaient à la surface de l'encre dans le projet des *Points d'encrage*⁷¹, m'a semblée ensuite toute appropriée pour qualifier le travail réalisé dans l'installation *Presqu'île*, œuvre *in situ* qui tenait lieu de « pièce de résistance » pour mon exposition finale.

Un parcours du travail qui a précédé l'exposition *Peaux de lumière* me permet d'avancer que la lumière dans ces différents « états » a été souvent un *objet* d'intérêt dans la réalisation de mes dispositifs. Je pense ici

⁷⁰Maurice Merleau-Ponty, extrait de « L'entrelacs, le chiasme », in : *Le visible et l'invisible*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1964, p. 175.

⁷¹Ici même page 57.

à *Circonstances et coïncidences* (1995), à *Points d'eau* et *Points d'enrage* (1996) ou plus récemment, à *(An)amorphe optique* (1996) où, dans tous ces cas, la lumière jouait un rôle déterminant. Ces jeux de luminosité ne sauraient être possibles sans établir d'autre part, certaines conditions d'obscurité nécessaires pour percevoir les variations de la lumière sous différentes intensités sensibles. Ces préoccupations d'ombre et de lumière suivent d'une certaine manière ma démarche conceptuelle vis-à-vis les enjeux de la représentation. Ainsi, la substance lumineuse n'est pas prise en compte pour permettre le « bien voir », j'entends par là une répartition de la lumière qui viserait à stabiliser l'activité perceptive, mais se présente davantage comme l'objet dynamique pouvant exercer une pression sur l'instance de la perception, pouvant y introduire de l'indéterminé.

Deux volets, très différents l'un de l'autre, comptaient l'exposition *Peaux de lumière* qui eut lieu du 15 au 23 mai 1997 dans la tour de l'entrepôt du Vieux Port de Chicoutimi. Le site choisi m'a semblé adéquat dès le départ pour y proposer cette exposition puisque l'espace réparti sur deux étages, convenait à mon avis aux types de présentation que j'envisageais. Une première salle située au premier plancher montrait des images photographiques et numériques ainsi qu'une projection vidéographique. La deuxième salle accessible par un escalier proposait aux visiteurs d'expérimenter un dispositif de *camera obscura*.

Dans ces deux volets, j'ai tenté de mettre en scène la substance lumineuse tout en cherchant à y inscrire d'une double façon le temps, à la

fois instant et durée. Le premier volet de l'exposition situé au premier étage se voulait plus près d'une présentation d'images « façon conventionnelle »⁷². Même si pour certains cette part de l'exposition avait une saveur plus documentaire puisqu'elle présentait des images d'interventions réalisées auparavant (projet *Points d'enrage*, été 1996), il n'en demeure pas moins que les idées maîtresses de ces œuvres restent pour moi les mêmes, un travail de modelage de la lumière et une préoccupation pour la dimension temporelle de l'image.

Généralement, ce que l'on voit de l'image photographique c'est son rapport iconique, elle nous fait voir quelque chose. Les images photographiques exposées ne faisaient pas exception à cela, elles documentaient des travaux artistiques éphémères, mais disons qu'elles tentaient de le faire d'une certaine façon. Les œuvres *Sténopé I* et *Sténopé II* sont sûrement celles qui se prévalent le plus de la fonction iconique de la photographie. Elles montrent des vues plus ou moins rapprochées des deux interventions *in situ* en laissant une bonne place à l'identification des éléments du site : l'herbe, le sable, le goémon, les rochers, les pierres, l'eau, le ciel, etc.

Plus particulièrement pour *Sténopé II*⁷³, le choix du cadrage oriente la lecture vers l'interaction œuvre/paysage et la modification apportée au site

⁷²Je dirais avec le recul que j'ai maintenant, qu'il était risqué de vouloir faire un tel type de présentation dans un lieu aussi peu conventionnel. Ce premier espace « appellait » tout autrement et je n'ai pas su l'« écouter » suffisamment.

⁷³Référez-vous à l'illustration no. 12, p. 41. Pour l'exposition, la photographie d'origine a été reproduite par impression couleurs à jets d'encre au format de 40 X 55 cm.

se révèle discrètement par un jeu mimétique, une fine *peau de lumière*. Ainsi, la petite mare d'encre installée en bordure du fleuve Saint-Laurent dans la zone d'estran, sert de miroir pour le bleu du ciel et pour une pierre qui tendent ensemble à se confondre avec le reste de l'environnement, d'autres pierres et d'autres mares d'eau bleue. Bien sûr, le pourtour régulier du point (d'encre) laisse peu de doute sur l'origine humaine de l'intervention et trahit en quelque sorte la parfaite dissimulation. Toutefois, pour un spectateur non-initié au projet des *Points d'enrage*, le statut véritable de l'image (*Sténopé II*) reste en suspens. L'ambiguité réside avant tout dans la proportion des éléments qui la composent, laissant davantage de place aux environs plutôt qu'au marquage du site lui-même. L'image est pour le regardeur, avant d'être le *tenant-lieu* de l'opération effectuée par l'artiste, une vue sur un paysage avec un « quelque-chose-qui-cloche ». C'est principalement à travers cet accroc, par ce trou, qu'est réintroduite la dimension du temps; il ne s'agit plus simplement d'une vue *intemporelle* d'un rivage fluvien, mais par ce *punctum* singulier, de l'enregistrement d'une marque faite volontairement dans le paysage à un moment donné et dans un lieu particulier.⁷⁴.

Pour le dyptique *Sténopé I*⁷⁵, la double prise de vue s'est faite en serrant le *sujet* d'un peu plus près. On constate alors que la lecture des deux

⁷⁴Toute photographie comme on le sait est une découpe temporelle, un « ça-a-été », mais la photographie ayant comme stricte sujet la nature est, pour ainsi dire, plus difficilement assignable à cette dimension temporelle. C'est une analyse un peu plus poussée qui peut permettre de dater encore de façon très large et approximative ce genre d'image. Par exemple, le médium utilisé peut devenir dans une certaine mesure un révélateur du temps, photo noir et blanc ou couleur, impression au laser ou à jets d'encre, etc.

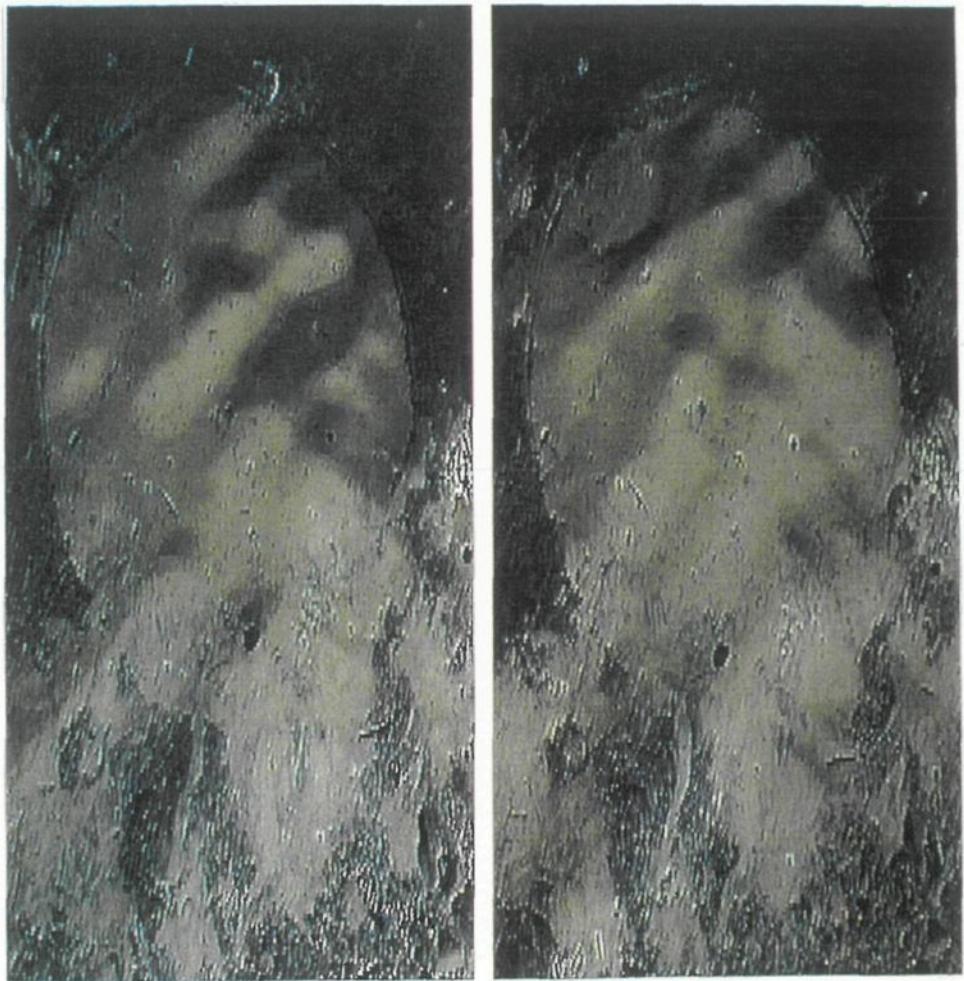
⁷⁵Référez-vous à l'illustration n°15, p. 54. Pour l'exposition, les photographies d'origine ont été reproduites par impression couleurs à jets d'encre au format de 40 X 60 cm.

images ne correspond plus tout à fait à l'effet décrit précédemment. D'abord, le regard se promène d'une photographie à l'autre répertoriant des similitudes quant au lieu de la prise. Après un inventaire plus ou moins rapide, il est possible d'avancer que le sujet traité, cette fois, est bel et bien ce point apparaissant dans les deux photographies et que celui-ci a été pris sous deux angles complètement différents. Je ne reprendrai pas ce que j'ai eu l'occasion de noter déjà au sujet des *points d'encrage*, j'attirerai cependant votre attention sur la dimension temporelle qui se joue ici entre les deux images. En fait, l'image photographique ne peut enregistrer le temps que sous la forme d'un étalement spatial, c'est-à-dire en découplant une situation et en y reproduisant ses changements successifs dans le temps. *Sténopé I* reprend cette idée du déploiement spatio-temporel en présentant deux états différents du même sujet. L'écart spatio-temporel qui se crée entre les deux images accentue l'effet de discontinuité. On pourrait dire alors que le laps de temps est d'une certaine façon contenu dans la marge, dans le saut, qu'il est sous-entendu dans le passage de la première à la deuxième situation du sujet traité. L'écoulement du temps n'est pas à proprement parler représenté dans l'une ou l'autre de ces images et l'ajout d'autres images n'aurait sans doute qu'accentué l'effet de décalage temporel que produisent des images immobiles. Le flux du temps est en soi imperceptible par la photographie. Et étrangement, c'est ce *défaut* de l'image photographique qui rend sa charge temporelle d'autant plus forte.

L'autre dyptique présenté dans ce premier volet d'exposition et intitulé *e/a* joue lui aussi sur l'effet de décalage temporel que produisent les

produisent des images immobiles. Le flux du temps est en soi imperceptible par la photographie. Et étrangement, c'est ce *défaut* de l'image photographique qui rend sa charge temporelle d'autant plus forte.

L'autre dyptique présenté dans ce premier volet d'exposition et intitulé *e/a* joue lui aussi sur l'effet de décalage temporel que produisent les images photographiques. Dans le cas de *e/a* cependant la stratégie a été inversée, c'est-à-dire que l'écart créé entre les deux images est plus subtil. En apparence, les deux éléments de ce couple sont semblables, même format, même médium, même coloration, même sujet et même cadrage. Pourtant, si on est plus attentif, on y perçoit le léger « bougé » des masses d'ombre et de lumière qui la composent. Même s'il ne s'agit pas ici d'une saccade comme tout à l'heure mais d'un déplacement fluide, il y a néanmoins *contretemps* dans le tracé du mouvement. Le duo montre deux instants, extraits du flot temporel, et si rapprochés soient-ils dans le temps de prise, il n'en demeure pas moins que ceux-ci restent la mémoire d'une coupure de continuité.



22. *e / a*
(Dyptique) 120 X 132 cm
Impressions couleurs à jets d'encre
1997.

Avec les trois œuvres précédentes, à chaque prise de vue, il y a eu extraction d'un court moment fixé par la photographie. Chacune d'elles ne possèdent pas de durée mais témoignent plutôt d'instants où il y a eu choix, geste et impression de lumière. On passe souvent sous silence le caractère indiciel de la photographie par rapport à sa fonction iconique. Dans la mesure où on comprend que l'image photographique est aussi l'empreinte chimique de la lumière, on saisit mieux l'incidence qu'a le temps sur celle-ci au moment de la prise de vue. Ainsi, la durée de la formation de l'empreinte sur la surface photosensible devient d'une certaine manière lisible quand il y a surexposition ou sous-exposition d'un sujet. La photographie documentaire qui se dit « objective » essaie autant que possible d'éviter ces effets parce qu'elle entretient un rapport analogique avec la vision humaine. La photo est liée essentiellement aux facteurs temps et lumière, autrement dit à la vitesse d'obturation et au choix de l'ouverture.

Cette corrélation (temps et lumière) manipulable à l'infini ne m'est pas restée étrangère dans l'élaboration de mon travail. Le tryptique présenté dans *Peaux de lumière* en est un exemple. Les traces laissées par la lumière et la durée d'exposition y sont visibles. Bien entendu, ces marques de brûlure ou de carence lumineuse peuvent apparaître pour certains comme des défauts, tout dépend toujours de la manière dont nous considérons les images. En ce sens, la photographie est d'un statut complexe, à la fois icône et index, et c'est probablement sa nature équivoque qui me la rend si sympathique.



23. Sans titre
(Tryptique) 170 X 84 cm
Impressions couleurs à jets d'encre
1997.

D'autre part, le tryptique en question relance à mon avis la problématique de la temporalité d'une autre façon. La stratégie employée est en soi assez simple. Trois images donc, donnent à voir dans leur déploiement non pas trois instants, mais l'effet d'un seul. Cet effet de condensation du temps est produit par les deux images qui forment les extrémités du trio. En fait la troisième image n'est que le double inversé (de gauche à droite) de la première. Ce jeu de *miroir* est accentué par le contenu des images dans lesquelles un cadre courbé tire une *ligne* de fuite qui pourrait se rejoindre dans le hors-champ des trois images. La photographie glissée entre les deux autres, suggère cette idée de fuite par la vue inclinée d'un paysage dont la ligne d'horizon est rendue incertaine à cause du flou atmosphérique. De plus, cette inclinaison de l'image ainsi que le manque de définition laisse penser à une vue aérienne obtenue à travers le hublot embué d'un avion en marche. Cette image insérée étire l'instant ou retarde la réunion des deux courbes. Elle produit un intervalle qui, dans l'*entretemps* de ce rendez-vous, ouvre sur la *perte de vue*, sur le lointain. L'utilisation du hors-champ favorise le débordement fictionnel et influe sur l'imaginaire du spectateur. La relation entre le champ et le hors-champ laisse croire à une continuité spatiale et temporelle. Proximité des extrémités, est-ce dans la machination, ce que donne à voir l'ar(r)ête des miroirs?

La fixité de l'image photographique empêche la perception du temps dans son écoulement parce qu'elle exclut le tracé continu des mouvements. Le temps vécu comme durée devient toutefois possible à travers des

médiums comme la vidéo et le cinéma qui annulent l'effet de décalage propre à la photographie. La projection vidéo présente dans le premier volet de l'exposition et mise en parallèle avec la photographie, exploitait ces rapports fixité/mobilité et instant/durée. Le spectateur non-initié à ce type de dispositif, où la source de projection est dissimulée, restait un moment mystifié en voyant les images s'animer. D'aucun visible, l'appareil de projection installé dans le cagibi voisin de cette première salle, faisait défiler sur l'écran de voile translucide des images en mouvement reprenant le thème des *points d'enrage*. La vidéo, au rythme de trente images/seconde, était reçue comme quasi-flux perceptif actuel grâce au défilement successif et continu des images. La mobilité de l'image faisait ressentir le temps comme présent, comme temps vécu alors même qu'on savait que ce que l'on voyait, avait eu lieu auparavant.

En quelque sorte, ce travail vidéographique pouvait servir de pont à l'installation *Presqu'île* qui se trouvait à l'étage supérieur. Si la problématique de la temporalité comme durée y était reprise, il s'agissait dans le cas de cette intervention éphémère d'y éprouver le temps réel par l'expérience de la *camera obscura*. Par définition, la *camera obscura* entretient une relation d'immédiateté avec le présent, par la synchronie qu'elle établit avec ce qu'elle *regarde* et transmet simultanément, en direct. En effet, faisant cohabiter fixité et mouvement, ce dispositif optique est au plus près de l'expérience que nous vivons lorsque notre regard se porte de manière attentive sur le monde visible.



24. *Presqu'île*
(vue partielle de la *caméra obscura*)
1997.



25. *Presqu'île*
(vue partielle de la *caméra obscura*)
1997.

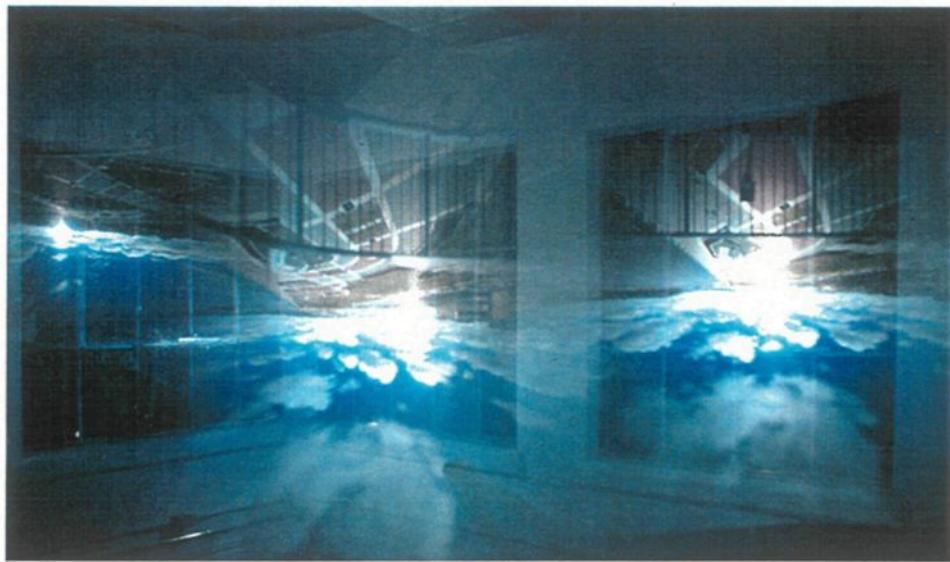
L'idée de *Presqu'île* est liée à celle de « presqu'image », c'est-à-dire à celle d'une image qui reste instable et qui ne prend jamais consistance sur son support, demeurant ainsi fuyante et indéterminée. Dans son esprit, cette installation est très proche du travail réalisé avec le *dispositif des Points d'enrage* et ce, quant à la précarité des images *produites*.

Presqu'île s'insère dans la poursuite de tout un travail d'inscription de l'œuvre dans l'espace réel et la tour de l'entrepôt du Vieux Port représentait en ce sens, un lieu propice à ce type d'intervention. Lieu désaffecté, l'étage supérieur de la tour retrouvait dans le cadre de cette installation, sa vocation d'origine elle redevenait un site privilégié d'observation.

Paradoxalement, l'espace vitré sur les quatre côtés de cet étage était obscurci à l'aide de carton noir qui empêchait de voir au dehors. Des trous (sténopés) pratiqués à certains endroits sur le fond noir laissaient la lumière pénétrer dans la pièce. La substance lumineuse qui filtrait à travers ces petites ouvertures était captée par un *voile-écran* fixé au pourtour de la salle. La blancheur diaphane de ce voilage accrochait les faisceaux de lumière et permettait à des images inversées de s'y révéler transitoirement. Aussi, le tissu souple qui descendait du plafond ondoyait au moindre courant d'air ce qui avait pour effet de maintenir les images représentées dans une constante oscillation.



26. *Presqu'île*
(détail)
1997.



27. *Presqu'île*
(vue partielle)
1997.

Une plate-forme circulaire sur laquelle marchait le spectateur servait de *jetée* et lui donnait accès au centre de la salle. Cet élément n'a pas trouvé toute son utilité puisque des difficultés d'ordre technique ont empêché d'installer convenablement le bassin de liquide devant entourer la *jetée*. Ce réservoir d'encre devait à la fois servir de support aux reflets liquides des images et visait à créer un certain rapport de distance entre le spectateur et les images sur le voile.

Presqu'île invitait le spectateur à un trajet scopique indéterminé. Il se déplaçait, se rapprochait, s'éloignait, se retournait ; il laissait errer son regard ici et là, choisissant de voir ou de ne pas voir, de reconnaître ou d'ignorer. Ce sont les petites bouches de lumière qui alimentaient cet échange fragile s'opérant entre l'intérieur et l'extérieur. Le procédé de la *caméra obscura* permet de séparer l'acte de perception du corps physique de l'observateur, il décorporalise la vision en y substituant un relais. L'œil du regardeur était ainsi tout à fait distinct du dispositif qui permettait aux images d'entrer et de se former. Aussi, ces dernières n'étaient jamais tout à fait présentes subissant des transformations incessantes selon les variations des intensités lumineuses de la journée, du passage des nuages ou des intempéries. La dimension transitoire des images offrait, dans leur apparition-disparition, le spectacle de l'avènement du visible, laissant prendre conscience à l'observateur que la perception visuelle n'est possible que par les intensités lumineuses qui la modulent.



28. *Presqu'île*
(détail)
1997.

CONCLUSION

CONCLUSION

Ce projet de recherche, *De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif*, s'est d'abord nourri d'une réflexion sur ma propre pratique en suivant le filon œuvre/spectateur. Ce retour « critique » a permis de situer davantage ma problématique de recherche et surtout d'établir que la perception de l'œuvre, son expérience par le spectateur, constituent, encore aujourd'hui, un enjeu déterminant dans l'élaboration de mon travail.

L'installation ayant occupé une grande place dans ma pratique artistique depuis les dix dernières années, a été ici l'objet d'une reconsideration. Si auparavant mes propositions se sont élaborées à travers des questionnements touchant davantage les aspects reliés à la dimension spatiale, cette recherche, tout en poursuivant cette idée, à tenter d'inscrire dans l'œuvre de façon plus manifeste la dimension temporelle.

Cette préoccupation pour le temps a été essentielle dans l'articulation de mon propos et est venue accentuer la notion de « mise en situation ». Ce concept de l'« œuvre en situation » place le rapport traditionnel à l'objet d'art dans une toute autre perspective. Il met en question l'œuvre dans ses fondements, en tant qu'objet unique et achevé, et l'inscrit plutôt dans un système relationnel où le spectateur est amené à réfléchir sur sa propre

activité perceptive. Celui-ci, tout en expérimentant les possibles de la *situation* en espace-temps réel, s'y trouve incorporé, il en devient une pièce, une composante.

Toute expérience esthétique se fait dans le temps donc, ne se donnant pas d'emblée — contrairement au mythe moderniste (version greenbergienne) qui voudrait que l'œuvre se livre dans l'instant — elle implique une durée plus ou moins longue. L'œuvre, dans le contexte de son expérimentation, se présente ainsi essentiellement comme un processus, à travers ses différents « modes d'être ». De plus, l'exploration physique, étant l'une des modalités privilégiées dans cette activité perceptuelle, permet de remettre en cause l'instantanéité de la perception tout comme la notion de point de vue unique. Ce processus, qui s'effectue en espace-temps réel (ici-maintenant) pour le spectateur est donc fortement lié au concept de *présence*.

Un des aspects importants de ma démarche est de solliciter à prime abord l'activité mentale du spectateur, de déplacer l'attention qu'il porte habituellement à l'objet d'art vers ses présupposés, vers les principes présidant à sa conception. Cependant, si ma pratique accorde une importance particulière à l'élaboration conceptuelle, elle ne renonce pas à une réalisation concrète. Elle tente de mettre en évidence, par l'œuvre même, le fonctionnement, le statut et les enjeux du système de la représentation.

À partir de ces considérations, on pourra avancer que *l'œuvre en tant que dispositif* se situe en deçà de l'image, en deçà des formes narratives et des questions de style, en se saisissant des modèles même de la représentation pour les déjouer et les rejouer autrement. Il s'agit d'isoler et de déployer dans l'espace les constituantes élémentaires de la représentation pour les réorganiser, les repositionner ensuite selon de nouvelles configurations. Mon intérêt pour la *mécanique* de représentation, qui prend forme à travers cette idée de « dispositif », assume donc une fonction critique qui demeure à mon point de vue essentielle à mon travail de création.

Conséquemment, l'important pour moi n'est pas de produire des représentations en plus, mais de rendre manifeste le procès de leurs productions, de révéler les modalités de leur perception à travers de nouvelles propositions. En intitulant ce projet de recherche sous l'angle pragmatique : *De l'usage de l'œuvre en tant que dispositif*, j'ai tenté, entre autres choses, de mettre de l'avant que la prise en considération de l'acte d'énoncer (de l'événement énonciatif) est une condition incontournable de la représentation. De même, le travail de mise en œuvre, prend sa propre forme pour objet. Précisons que le travail de et par la forme auquel je pense ne consiste pas à oublier, à négliger, à réduire le contenu, mais seulement à ne pas s'arrêter au *seuil* de ce dernier.

La notion de dispositif est aujourd'hui au centre de mon travail de création. À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque),

il vise à produire des effets spécifiques. Le dispositif se construit par l'organisation des différentes composantes d'un mécanisme qui, à la fois structure et génère une expérience esthétique chaque fois singulière. Plus qu'une simple organisation technique, il peut être à la fois concept de l'œuvre et jouer le rôle d'analyseur.

L'apparition de dispositifs incluant la vidéo, la projection de diapositives ou les images numériques est à mon sens liée à mes questionnements portant sur le statut et les enjeux de la représentation. Ces médiums s'offrent comme instruments privilégiés où peuvent s'actualiser certains réglages du regard ou des modes particuliers d'implication du spectateur. Jusqu'à maintenant, ma recherche en ce sens s'est tournée vers l'exploration de nouvelles surfaces de projection (eau, encre, voilage) et vers l'invention de divers systèmes de captation de l'image. Celle-ci devient (comme le spectateur) mise en situation et n'est plus qu'un terme dans une relation.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- ATLAN, Henri, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, éd. du Seuil, 1978.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984, 223 p.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1979 ; *La chambre claire*, Paris, éd. Seuil/Gallimard, cahier du cinéma, 1980.
- CHARLES, Daniel, « Esthétiques de la performance », *Encyclopædia Universalis, Les enjeux*, tome I, Paris, 1993, pp. 491-505.
- DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, éd. du Seuil, 1984.
- DE DUVE, Thierry, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I, 1974-1986*, Paris, éd. La différence, 1987 ; *Marcel Duchamp. Abécédaire. Approches critiques*, vol. 3, 1977.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, 443 p. ; « La différence », *Théorie d'ensemble*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1968, pp. 43-68 ; *Marges de la philosophie*, Paris, éd. de Minuit, 1972 ; *Psyché : inventaires de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- DÉTIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence — La métis des Grecs*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1974.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1972, 475 p.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.
- GREENBERG, Clement, « Modernist Painting », « Post-Painterly Abstraction » traduits dans : *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique de C. Gintz, Paris, éd. Territoires, 1979, pp. 10-20 et pp. 33-36.
- JUDD, Don, « Specific objects », traduit dans : *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique de C. Gintz, Paris, éd. Territoires, 1979, pp. 65-72.
- KLEE, Paul, *La pensée créatrice (écrits sur l'art 1)*, Paris, éd. Dessain et Tolra, 1973.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1973, 256 p. ; *Écrits I*, Paris, éd. du Seuil, coll. Point, 1966, 296 p.

LAMOUREUX, Johanne, « Lieux et non-lieux du pittoresque », *Parachute*, n° 39, Montréal, juillet-août 1985, pp. 10-19.

LEEMANN, Fred, *Anamorphoses, jeux de perspective*, Catalogue du musée des arts décoratifs de Paris, Cologne, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962.

LYOTARD, Jean-François, *Discours/Figure*, Paris, éd. Klincksieck, 1971, 428 p. ; *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973, 320 p. ; *La condition postmoderne*, Paris, éd. de Minuit, 1979, 111 p. et *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée, 1986, 169 p. ; *Les TRANSformateurs DUchamp*, Paris, éd. Galilée, coll. écritures/figures, 1977, 156 p.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, éd. Gallimard/du Seuil, coll. Hautes études, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1964, 360 p.

MORRIS, Robert, « Notes on sculpture » traduit dans : *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique de C. Gintz, Paris, éd. Territoires, 1979, pp. 84-92.

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975.

PASSERON, René, *Clefs pour la peinture*, Paris, éd. Seghers, 1969.

PAYANT, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, éd. Trois, 1987, 685 p.

PRINGENT, Christian, « Aux grands anamorphoseurs », *L'ennemi*, Paris, Christian Bourgois éd., 1982.

RÉCANATI, François, *La transparence et l'énonciation*, Paris, éd. du Seuil, 1979, 215 p.

VERNER, Lorraine, *Qu'est-ce que penser, en art? Du « conventionnalisme » de Marcel Duchamp et la construction des notes de la Boîte Verte*, thèse de Nouveau Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, décembre 1991, inédite.

VIRILIO, Paul, *La machine de vision*, Paris, éd. Galilée, 1988, 165 p.