

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

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

par

FRANÇOIS LAMONTAGNE

POUR UNE ONTOLOGIE DU CORPS

16 MARS 1994



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

RÉSUMÉ

Nous vivons une période où la raison ne semble plus une valeur absolue. Depuis la fin des années cinquante, on assiste à une perte de confiance du *cogito*. À la suite de ces changements idéologiques, chaque individu est davantage libre de matérialiser son propre regard sur la réalité. Au coeur de ce nouveau paradigme, apparaît un questionnement existentiel sur la réalité de notre corps en vertu de nos émotions et de nos désirs qui semble le point d'ancrage de l'être humain dans son environnement. L'installation fut la forme d'art qui a le plus exploité ce rapport concret à la réalité. À l'intérieur de l'installation, la coexistence de l'oeuvre et de l'expérimentateur permet de relativiser la manière par laquelle nous avons appris à voir le monde.

Je tends à pousser plus loin les interrogations de l'installation sur la notion de *corporalité*. Il me semble que le corps propre constitue le point nodal de notre existence sur lequel la conscience s'érige, et qu'elle demeure sous-jacente à toute attitude de perception et de représentation. Cette interrelation corps/représentation/perception est rendue possible par la mémoire, laquelle permet de faire resurgir un vécu émotionnel en correspondance avec l'«objet» de représentation ou de perception. Ainsi, la réalité consciente de l'homme, via son corps, s'articule selon trois modes spaciaux: l'espace physique, l'espace mental, l'espace émotionnel.

C'est précisément en me préoccupant de faire intervenir l'espace mental de la mémoire à l'intérieur de l'espace physique de l'installation que mon oeuvre s'élabore. Dans cet esprit, j'entretiens un lien étroit entre la sculpture et la photographie; l'une pour l'immédiateté de sa *concrétude*, l'autre pour son potentiel évocateur d'un ailleurs spatio-temporel. L'oeuvre devient ainsi significative de l'investissement de la totalité de la personne à travers chaque lieu qu'elle expérimente.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTE DES ILLUSTRATIONS	VI
INTRODUCTION	1
PARTIE 1: PARCOURS HISTORIQUE	4
1.1 Le déclin de la raison	5
1.2 L'installation: le corps au coeur de l'oeuvre	11
PARTIE 2: PARCOURS THÉORIQUE	16
2.1 L'espace du corps	17
2.2 L'a priori du corps propre lors de la représentation de la perception	22
PARTIE 3: PARCOURS ARTISTIQUE	29
3.1 Précision pratico-théorique	29
3.2 L'oeuvre exposée	35
CONCLUSION	42
BIBLIOGRAPHIE	43

LISTE DES ILLUSTRATIONS

<i>Mue</i> , vue partielle.....	33
<i>Mue</i> , vue partielle.....	34
<i>Lieux-dits</i> , vue partielle.....	40
<i>Lieux-dits</i> , vue partielle.....	41
<i>Lieux-dits</i> , détail.....	42

INTRODUCTION

En philosophie, on oppose souvent réalisme et idéalisme. Selon le premier, l'objet a sa propre réalité en deçà de la compréhension de l'homme. Selon le deuxième, l'objet prend forme par la conscience de l'homme. Notre intérêt n'est pas ici de savoir si l'objet existe par sa réalité propre ou par la conscience humaine. Il s'agit plutôt de porter l'attention sur la relation qui s'établit entre notre réalité et l'objet extérieur.

Pour ma part, cette réalité n'est pas celle d'un rationalisme pur par lequel nous aurions connaissance, par le pouvoir de la raison, de tout ce qui nous environne. Notre réalité procède avant tout du corps intégré au monde dont la conscience serait issue. L'espace n'est pas seulement le milieu où les objets que j'aperçois sont disposés, mais le milieu concret par lequel j'existe par mon corps et par lequel la conscience des choses m'est possible. La nature première de l'homme est moins la raison (*le cogito*) que le corps propre en tant que point nodal de l'expérience humaine. La conscience du corps dans l'espace est originaire de toute conscience. À l'encontre de l'idéalisme de Descartes qui considérerait le corps comme un objet au même titre que tout autre objet du champ des phénomènes, je considère le corps comme l'entité par laquelle *je suis*, précédant ainsi toute pensée déterminante. C'est en m'appuyant sur ce corps que le monde m'est perceptible et compréhensible.

Pendant toute la période de l'art moderne (de la deuxième moitié du XIX^e siècle à nos jours) nous interprétons le monde surtout par la pensée idéaliste. Cette conception a grandement influencé les artistes de cette époque. L'art d'abstraction pure, par exemple, semble une manifestation de la conception idéaliste de transcendance de l'idée sur l'objet. L'erreur fondamentale de ce mode de pensée est de se présenter le phénomène étudié comme une idée dissociée de l'expérience sensible. Tout intellectualisme, d'après moi, doit s'appuyer sur la manière dont nous sommes sensibles aux phénomènes s'il veut les saisir réellement.

Depuis quelques années, certains changements paradigmatiques ont considérablement remis en question la modernité. Ces changements sont importants puisqu'ils ont renouvelé notre rapport à l'oeuvre via une réflexion sur le réel, significative de la *concrétude* de notre expérience. L'oeuvre est aujourd'hui lieu de questionnement de notre existence. C'est dans ce contexte de renouvellement culturel que l'installation a pris son essor. Elle fut un mode artistique élaboré en lien étroit avec l'expérience concrète du corps dans l'espace. C'est pourquoi, je me dois d'étudier de près l'installation en assumant entièrement l'intérêt que je porte à la réalité du corps et en érigeant par la suite mes propres conceptions théoriques.

La deuxième partie y est entièrement consacrée. Je veux simplement jeter ici les bases d'une ontologie personnelle du corps qui, pour l'essentiel, est constituée d'un réseau existentiel entre corps et espace, indissociables l'un de l'autre. Toute attitude de perception et de représentation est issue, d'après moi, de ce lien étroit. Cette ontologie sera effectuée par le biais de la pensée philosophique (parce que celle-ci a un caractère

réflexif existentiel global) et de la psychologie du développement (parce que de cette dernière on peut tirer des points d'ancrage théoriques irréfutables).

Enfin, la dernière partie de mon travail est consacrée à la traduction formelle de ces préoccupations dans mon oeuvre. J'apporterai des précisions sur mes choix théoriques et ma réflexion, établissant le lien entre mon ontologie du corps et mon projet d'exposition.

PARTIE I

PARCOURS HISTORIQUE

Le corps humain est sans nul doute le sujet le plus souvent représenté en art. Aujourd'hui encore, de nombreux artistes s'y emploient à travers le monde. Par ailleurs, les œuvres du corps reflètent différentes préoccupations selon les modèles de pensée de chaque époque. Précisément, l'art référentiel du corps ne peut pas tomber en désuétude pour cette raison.

Plus que jamais, l'art référentiel d'aujourd'hui s'élabore au delà de la simple configuration graphique ou de l'agencement des couleurs. Ce type de création se singularise de toute autre référence au réel (paysage ou nature morte), car celui-ci se rapporte davantage à l'expérience de l'homme dans son environnement naturel et culturel. L'artiste, en plus de s'exprimer en tant qu'observateur, introduit la sensibilité de son corps tendu vers l'extérieur. Il articule une topologie d'enveloppement du corps significative d'une certaine actualisation de la portée de son existence envers son environnement. L'œuvre traduit alors, par le biais d'un apport émotif de l'artiste, la faculté relative d'adhérer au monde culturel.

Les artistes actuels se distinguent de ceux des époques antérieures en assumant la représentation du corps humain en tant que signe de réflexion de notre condition. La représentation n'est plus seulement mise en forme, mais réfère à ce que porte en soi le

sujet représenté. Cézanne, lorsqu'il peignait un portrait, se préoccupait avant tout de l'agencement des couleurs pour le rendu du tableau. Jana Sterbak, quant à elle, prend en charge la référence corps en interrogeant les pouvoirs relatifs de l'être humain face à la pression socioculturelle avec laquelle elle a appris à voir le monde. Ce paradigme esthétique suscite de plus, chez l'observateur, l'interrogation de sa propre réalité corporelle par laquelle l'oeuvre se complète.

Dans ce contexte, la représentation du corps n'est pas simplement un prétexte à la création, mais établit un rapport constant entre le réel et la création. Cette distinction est fondamentale, car elle engendra une rupture avec la modernité.

1.1 LE DÉCLIN DE LA RAISON

Depuis la Renaissance, l'ontologie de l'être de l'homme a été associée à la raison. Ce paradigme de la pensée a grandement influencé la création artistique dans ses changements et ses ambitions. La notion d'avant-garde, par exemple, est apparue indubitablement à un moment de l'histoire où la croyance en la progression continue du résultat de nos connaissances était particulièrement forte. Un bref parcours de l'histoire des idées jusqu'à certains événements du XX^e siècle laisse cependant entrevoir l'émergence d'un nouveau paradigme.

Le passage de l'art moderne à l'art post-moderne suscite depuis quelques années de nombreuses réflexions dont la plupart s'appliquent à relever les particularités sous l'un ou l'autre de ces aspects: socio-économique, idéologique, critique, etc. Peu d'entre elles cependant englobent la totalité de la problématique, laissant glisser des points de vue

non négligeables. Je crois qu'il faut tout d'abord porter attention à la *pensée* régissant le mode de la modernité pour ensuite reconstituer cette historicité jusqu'au désamorçage post-moderniste. Mon approche sera donc épistémologique, car je tenterai de déterminer sous quels a priori l'homme a instauré ses conceptions. Je tenterai ainsi de mieux cerner le paradigme qui a insufflé ces modalités à la création artistique, de la fin du XIX^e siècle à nos jours. Certes, cette tâche n'est pas sans risques d'erreurs. Le contre-courant post-moderne a déstabilisé les mécanismes de la modernité, mais il n'a pas substitué pour autant de réelles idéologies. Le manque de recul historique nous oblige donc à la prudence.

L'apogée de la raison

Pour bien saisir les bases de la modernité, il me semble important de se reporter tout d'abord au XVII^e siècle. C'est époque où s'opère la scission entre la métaphysique et la physique. Les philosophes entreprenaient alors de se dissocier de l'a priori classique selon lequel l'incarnation de la volonté divine est en toute manifestation terrestre. Ils voulaient ainsi instaurer un plus grand pouvoir de la pensée logique. Ces événements sont généralement attribués à Descartes, considéré encore aujourd'hui comme le libérateur de la pensée rationnelle. Cette pensée a identifié l'homme à l'intelligence pure: «Cogito ergo sum» (Je pense, donc je suis). L'homme-pensant devient une entité indépendante et supérieure, où tout pouvoir sur la nature lui est dévolu. Pour l'auteur du *Discours de la méthode*¹, ni les sensations et perceptions, ni l'imagination par laquelle nous nous faisons une image des choses, aucune de ces formes de représentation n'implique l'existence. La raison cartésienne exclut le corps comme

¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, précédé de Jean-François Revel, *Descartes inutile et incertain*, Paris, L.G.F., 1973, 230 p.

mode d'expérience humaine. Selon elle, le corps n'est qu'une machine liée au monde au même titre que l'animal-machine. Ce n'est pas pour rien si la plupart des historiens contemporains de la révolution industrielle - époque justement caractérisée par le paroxysme de la pensée rationnelle, avec le **positivisme** - ont élevé Descartes au rang de la source première de la modernité. Or, cette époque coïncide avec le début de l'art moderniste.

L'idéologie de l'avant-garde

Dans ce contexte culturel, savoir correspond à pouvoir. L'intervention individuelle doit surtout être le produit d'une pression vers l'avant. L'individu est donc perçu comme le symbole d'une société grandissante, comme le point d'ancrage d'un progrès infini. Seuls quelques candidats, susceptibles d'acquérir les connaissances nécessaires, peuvent s'enorgueillir de correspondre à cette tâche de dépasser les frontières atteintes. C'est dans ce contexte que naquit l'idéologie de l'avant-garde en art, où seuls certains artistes détiennent le «pouvoir» d'engendrer de nouvelles formes d'art.

Tout a commencé au moment où des groupes d'artistes s'insurgent contre les idées de l'académisme. Mécontents des salons officiels, ils se manifestent de plus en plus en marge de ces lieux d'exposition conventionnels: Courbet et Manet ont leur propre pavillon à l'exposition universelle (1867) et les impressionnistes se retrouvent chez Nadar (1874). Commencent alors les ruptures esthétiques et le rôle grandissant du critique. Il se donne la tâche de formuler les caractéristiques propres au genre dont il se fera le défenseur. L'art devient une affaire de style, délaisse le référent réaliste pour devenir graduellement une problématique uniquement picturale. Détachée des valeurs

de l'académisme, l'oeuvre la plus susceptible de susciter l'intérêt est celle qui laisse le passé le plus loin derrière elle. Cette poussée toujours croissante vers l'avant est représentée par une élite. Cette émancipation conduit à un foisonnement de genres artistiques. Seulement pendant la deuxième décennie de notre siècle, on enregistre pas moins de dix mouvements différents. Par ailleurs, à cette époque moderniste, le symbole par excellence de la pensée rationnelle demeure la science. Les artistes n'échappent pas à cet état de fait et, sous certains aspects, ils y sont assujettis. Un regard porté sur le cubisme nous permettra de voir jusqu'à quel point les théories scientifiques s'immisçaient à l'intérieur du cadre artistique et contribuaient à l'idée d'avant-garde.

Science et objectivisme

Les cubistes ont critiqué l'utilisation, à partir de la Renaissance, de la perspective euclidienne. Ces artistes étaient cependant influencés par une théorie scientifique en vigueur à leur époque. Il s'agit de l'hyperespace ou quatrième dimension. Selon cette théorie, l'espace n'est pas limité à la tridimensionnalité. Cet espace est celui d'un corps déformant prenant une multitude de plans en déplacement parallèle continu à partir d'un point nodal d'expansion spatiale. La citation suivante d'Apollinaire, contemporain des artistes cubistes et militant pour ceux-ci, fait foi de l'incidence de cette théorie scientifique sur leurs recherches:

«[...] aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes, on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de *quatrième dimension*¹ .»

¹ Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 51-52.

Il serait aisé de poursuivre les exemples à l'intérieur de toute la période moderniste et d'établir des liens entre la théorie de la couleur de Chevreul et le pointillisme ou encore entre la psychanalyse et le surréalisme. La science, considérée comme le summum de l'expérience humaine, s'imposait comme modèle parce que l'individu était promu aux plus hauts sommets en son domaine et que la science était en tête de liste de ces conquêtes. La science s'infiltrait en art à cette époque caractérisée, selon Luc Ferry, par «l'originalité ou l'individualité [...] se concevant explicitement en fonction d'une certaine mise en histoire.»¹ Et lorsque les idées artistiques n'étaient pas influencées directement par des théories scientifiques, elles l'étaient par une propension à une rigueur objective

C'est le cas des artistes de l'abstraction. Certes, l'art abstrait s'articule par ses propres valeurs intrinsèques, mais sans pour cela s'écarter d'un souci d'objectivité particulier. Les artistes abstraits argumentaient leur démarche en l'appuyant de constructions rationnelles (qu'on pense seulement aux théories de Kandinsky ou d'un Klee). C'est ce même souci d'objectivité que l'on retrouve plus tard dans la théorie formaliste de Greenberg. Dans cette théorie, la spécificité du médium se veut appliquée avec rigueur: l'oeuvre d'art est art si aucun intermédiaire ou sujet n'altère ses qualités propres. Cet «objectivisme» marque une scission de l'art avec toutes les autres activités humaines, cette coupure constitue à elle seule l'aboutissement de l'art moderniste. Cette autoréférentialité, poussée à l'extrême dans les années cinquante, ne pouvait conduire qu'à un éclatement formel. Cet éclatement peut être examiné sous un regard plus vaste, celui d'un changement paradigmatique: l'affaiblissement du *cogito*.

¹ Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 264.

À la découverte de nouvelles valeurs

À la fin des années cinquante, on assiste à une perte de confiance envers le *cogito*. Foucault déstabilise les conceptions anthropocentriques qui édifient l'individu et qui l'identifient à une totalité sociale. La science perd sa valeur absolue et les artistes ne se sentent plus obligés d'introduire dans leurs travaux des nouvelles découvertes. Cela engendre de nouveaux modes savoir-pouvoir qui permettent un éclectisme multiculturel et formulent les notions fondamentales d'un nouveau paradigme. Ses points d'ancrage sont la *personne* et son rapport avec *l'autre*. L'autre porte ainsi en lui sa propre réalité, ayant la possibilité d'y faire prendre corps dans l'histoire. Il ne s'agit plus de justifier rationnellement l'art, mais de créer l'oeuvre par subjectivité entièrement assumée. L'oeuvre participe comme telle à l'histoire sans prétention de faire évoluer l'art. La différence, l'altérité, le dialogue sont les nouveaux leitmotivs de ce paradigme où la *personne* devient irremplaçable ainsi que son rapport à *l'autre*. Ce sont ces nouvelles valeurs qui permettent des mariages heureux entre disciplines, la multidisciplinarité en art.

L'historicité de la personne post-moderniste ne peut se concevoir sans un rapport concret avec son environnement: sa réalité corporelle. Cela rétablit la primauté du corps en tant que point central concret des deux notions essentielles philosophiques : l'espace et le temps. Ce concept de la corporalité est fondamental, car il déséquilibre le présomptueux pouvoir de la raison. De plus, il implique des relectures notables sur notre condition, nos aspirations, nos expériences, nos perceptions, etc.

Depuis quelques décennies, il se publie, en effet, une pléthore d'ouvrages de phénoménologie du corps. Des ethnologues, des psychologues, des philosophes et des psychanalystes s'engagent à percevoir la réalité de l'être par rapport à son enveloppe charnelle. Ils utilisent et enrichissent aussi les modes de compréhension de l'espace. En art, c'est sans nul doute les artistes de l'installation qui ont eu la tâche de participer à ce développement. Ils intègrent la notion du corps propre et emploient la sollicitation kinesthésique par laquelle l'autre (l'observateur) détient une partie de l'oeuvre à faire.

1.2 LE CORPS AU CŒUR DE L'ŒUVRE

L'installation intègre la problématique de la corporalité, non pas simplement en tant que sujet à représenter, mais par le fait que la présence du corps de l'expérimentateur participe à l'ensemble de l'oeuvre. Par ailleurs, il y a eu un tel engouement pour l'installation, depuis quelques années, qu'on est en droit de se demander s'il n'est pas dû à une mode. Les pages qui vont suivre ont pour but de s'interroger sur les caractéristiques de l'installation en vertu du corps propre de celui qui l'expérimente. Il est utile de rappeler dans quel contexte elle est née, pour ensuite tenter d'y voir plus clair sur sa nature.

Pour la plupart des théoriciens, l'installation est apparue au cours des années soixante par le biais de l'art minimaliste. Déjà, à cette époque, les protagonistes de cette forme d'art affirmaient l'importance de la présence physique du spectateur. Pour eux, le corps était un élément constitutif de «l'installation» et le spectateur devait prendre conscience de sa propre présence à l'intérieur de cet espace. Pour parvenir à cette nouvelle conception, il fallait tout d'abord retirer l'oeuvre d'un monde à part dans lequel on l'avait

toujours perçue. C'est ainsi que l'élimination du socle aura permis le passage de la présentation de l'oeuvre à la présence de l'oeuvre. Sans piédestal, la distanciation entre la matière et le corps est abolie et cela produit une extension perceptuelle où le spectateur devient expérimentateur, où l'oeuvre est en expansion dans l'espace partagé avec lui.

À la même époque commençait la déconstruction de la notion de spécificité formelle attribuée au choix du médium, ce qui exerça une pression sur les artistes du moment qui s'obligeaient jusque-là à produire à partir de techniques et de matériaux inhérents à la discipline choisie. Or, les objets peints et les amalgames de bois et de métal chez les minimalistes furent une première atteinte aux idéaux greenbergien de par leur hétérogénéité matérielle. Dans les années soixante-dix, des moyens d'expression de plus en plus variés se côtoyèrent, jusqu'à se manifester par des oeuvres particulièrement hybrides. Des auteurs, comme Diana Nemiroff¹, pensent que l'installation est devenue naturellement la manifestation artistique par excellence, parce qu'elle permet l'agencement spatial de la sculpture, de la peinture, du dessin, de la photo, etc.

Cet éclatement formel de l'oeuvre d'art conduisit également à un bouleversement délibéré des limites des lieux d'exposition. En effet, l'objet d'art n'est plus perçu comme un contenant-contenu dans un espace dont les limites correspondent aux arêtes de l'oeuvre. Il est devenu un objet ayant le pouvoir de projection qualitative dans l'espace en une multitude de directions. De fait, en interaction avec les autres objets exposés dans le même lieu. C'est pourquoi les artistes minimalistes s'interrogèrent sur

¹ Diana Nemiroff et Jessica Bradley, *Chants d'expérience*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1986, p. 17.

l'aspect des lieux d'exposition. Donald Judd, investigateur important de la pensée minimaliste, manifesta, dans un article publié en 1967¹, ses opinions sur la façon dont les galeries devaient être conçues. Il concluait en se déclarant insatisfait de celles qui étaient disponibles. Beaucoup d'artistes délaissèrent ces espaces aseptisés pour inscrire leurs oeuvres à l'intérieur de sites naturels, pour créer un rapport sculpture/lieu déterminant. Robert Smithson, protagoniste important de la pensée post-moderne, créa un rapport sculpture/site tel que Jean-Pierre Criqui déclara qu'il poussa le concept « jusqu'à faire une sculpture un site². » Il réintroduit ainsi deux éléments à la sculpture qui étaient exclus lors du modernisme: le temps et le lieu. Par tous ces événements, la conscience de l'expérimentateur de sa propre présence physique est augmentée. Aujourd'hui, écrit Jocelyne Lupien:

«[...] l'échelle du site de l'installation n'est plus celle d'un espace qu'on verrait à vol d'oiseau mais plutôt, à échelle du corps et de ses proxémiques, elle provoque désormais une expérience intime et plus physique³.»

Ce retour à l'échelle humaine incite à une plus grande attention envers le rôle de l'espace du lieu choisi. La notion de présence est double: la présence de l'oeuvre et notre propre présence à l'intérieur de l'espace converti par l'oeuvre. Ainsi, cet espace prend en charge le corps propre de l'expérimentateur pour un investissement total dans l'oeuvre, par l'oeuvre et donnant sens à l'oeuvre. Elle met en fonction les modes d'aperception de l'espace de l'homme et les relativise en tant qu'être-corps en perpétuel positionnement.

¹ Donald Judd, «Artists on Museum», *Arts yearbook*, no 9, New York, 1967.

² Cité par Yve-Alain Bois, «Modernité et postmodernité», *Les Enjeux*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 1990, p. 478.

³ Jocelyne Lupien, «L'installation, nominaliste d'un genre», *Espèces d'espace*, UQAM, Montréal, 1991, p. 9.

Malheureusement, aujourd'hui, l'installation a beaucoup perdu de sa particularité fondamentale qui la caractérisait. Celle-ci a perdu peu à peu son aspect tridimensionnel de sollicitation kinesthésique. Nous nous retrouvons devant une impasse : l'impossibilité de définir le genre installation. Elle devient ainsi de plus en plus une notion vague. La critique est encline à la nommer installation-photo ou installation-véo ou installation-peinture, etc. Cet état de fait est sujet à interrogation, car l'installation est née avec l'objectif de contrecarrer l'idée formaliste linéaire de l'oeuvre métonymique du médium employé. Selon René Payant:

«[...] l'hétérogénéité, la diversité, l'absence de points communs évidents [...] englobant trop d'oeuvres différentes, [le terme installation] menace de faire éclater la *notion*¹.»

Le terme galvaudé d'installation est peut-être voué à une mort imminente. Ou encore, on l'emploiera en considérant simplement que l'art contemporain en général est de l'installation. René Payant la considère déjà comme le nom post-moderne de l'oeuvre d'art.

Car la spatialisation et la sollicitation kinesthésique du corps du spectateur est le fil conducteur de toute installation. Une telle investigation d'un espace réel tridimensionnel dans lequel le spectateur déambule n'a cependant rien en commun avec l'espace plan de la peinture, car celui-ci est uniquement de l'ordre de l'espace mental. L'installation fut déterminante dans l'histoire de l'art précisément parce qu'elle a permis à l'oeuvre d'être expérimentée dans l'espace réel. Plus, elle a permis en art l'expérimentation phénoménologique de l'être-corps.

¹ René Payant, «Une ambiguïté résistante : l'installation», *Parachute* (numéro spécial consacré à l'installation), Montréal, (été 1951), no 39, p. 6.

Pour arriver à ce rapport à l'oeuvre, il a fallu tout d'abord donner un rôle primordial à la sculpture, ensuite extrapoler son potentiel spatial pour enfin instaurer l'installation. Antérieurement, la surface de la sculpture établissait la limite d'un espace, tel un contenant spatial, signalé par le socle. L'installation a permis d'élargir le champ spatial à celui de l'ensemble du lieu, prenant en compte le spectateur qui s'y situe par rapport aux objets s'y intégrant; l'oeuvre est en quelque sorte signifiant et l'expérimentateur signifié. Selon moi, seule l'oeuvre qui possède ces caractéristiques devrait être nommée installation.

Par conséquent, l'installation correspond aux objectifs de la post-modernité, dont celui de réintroduire le sujet en art. Un sujet qui, vivant au coeur de l'oeuvre, à la fois libre et indépendant, la qualifie par sa présence. C'est donc un mode artistique qui interpelle le spectateur par de multiples sensations corporelles et dans lequel celui-ci se situe continuellement et simultanément aux déplacements qu'il exécute à travers ce lieu converti. Aussi, il me semble logique de poursuivre la recherche en se questionnant sur la perception de l'espace en vertu du corps propre de l'expérimentateur.

PARTIE II

PARCOURS THÉORIQUE

Dans la partie précédente, nous avons fait un parcours historique pour cerner l'incidence qu'a eue l'histoire des idées dans le développement des arts. Après le déséquilibre du *cogito ergo sum* a vu le jour un nouveau regard épistémologique par lequel la corporalité investit une nouvelle direction aux différents sujets d'étude. Ensuite, nous avons examiné l'installation comme genre artistique de la corporalité.

L'approche de l'installation m'apparaît cependant insuffisante. Certes, celle-ci introduit le corps de l'expérimentateur à l'intérieur de l'oeuvre, mais elle n'évoque pas pour autant l'ensemble de la problématique de l'être de l'homme comme *entité corporelle et spatiale*.

C'est pourquoi mon objectif ici est de construire une ontologie personnelle de l'être de l'homme. La première section est consacrée à l'espace dans le but de montrer à quel point cette notion, en elle-même, est avant tout assujettie à la conscience du corps. La deuxième section tentera de démontrer que la conscience de l'espace et la conscience du corps sont indissociables lors de la représentation et de la perception.

2.1 L'ESPACE DU CORPS

L'espace n'est pas simplement le lieu par lequel la disposition des objets est possible. Il est le milieu de l'expérience sensible de l'être humain où s'actualise sa conscience à la réalité. Une étude psychologique et philosophique nous permettra de comprendre comment la conscience de l'espace s'élabore. Nous verrons que, tout au long du développement de la personne, la perception de l'espace est déterminée par l'image du corps propre.

De nombreux écrits semblent démontrer que l'espace euclidien est encore incontournable. C'est le cas de la psychologie du développement chez Piaget. Ce dernier eut l'intelligence de bien différencier l'espace perceptif et l'espace de représentation. Le premier procède de la topologie tandis que le second est totalement calqué sur le modèle euclidien. L'apprentissage de l'espace, selon lui, suit un cheminement très défini: l'identification du moi et du schéma corporel, puis le potentiel d'exploration, ensuite la transposition symbolique et enfin sa représentation métrique. Chez Piaget, la topologie est une représentation primitive de l'espace aux toutes premières années de l'enfance. C'est grâce à une compréhension euclidienne de l'espace que sont possibles les changements dus aux déplacements de l'objet ou du sujet une fois assimilés, et la reconnaissance des objets dans l'ensemble de ces changements spatiaux. C'est à partir de l'espace sensori-moteur greffé sur divers espaces organiques antérieurs, tels les espaces postural et proprioceptif, que se construit peu à peu l'espace de représentation, contemporaine de l'apparition du langage. La manipulation progressive des objets conduit à l'analyse des figures et des formes tandis que s'élabore la notion capitale de permanence de l'objet. On sait que

cette invariabilité de l'objet est l'un des principes de la géométrie euclidienne par lequel il est possible de définir les proportions des corps physiques et de mesurer les objets ainsi que les distances.

Par ailleurs, Piaget se préoccupait surtout de l'élaboration de l'intelligence. L'espace symbolique était pour lui un élément supérieur de l'individu. De plus, les différents stades ressortant de ses études ne semblent pas se chevaucher. À en croire Piaget, l'individu délaisserait totalement les étapes précédentes qui ont formé sa constitution psychologique. Conséquemment, Piaget a contribué effectivement à intégrer le schéma corporel dans la compréhension de l'espace, mais le corps ne garde en bout de ligne qu'une importance mineure.

Pour ma part, toute conscience de l'espace est telle qu'elle découle toujours de la conscience du corps. Chaque personne, enfant ou adulte, interprète les objets de perception et de représentation selon l'image de son corps dans l'espace. Aussi, la scission due à la sensibilité corporelle entre l'espace perceptif et l'espace représentatif ne correspond pas à notre réalité. Selon moi, l'espace mental et le pouvoir de symbolisation sont possibles grâce à la sensibilité corporelle qui demeure sous-jacente. Entre les notions de perception à l'intérieur de l'espace physique et l'espace représentatif il y aurait lieu de nommer un troisième espace: l'espace émotionnel. C'est lui qui portera l'individu à l'attention envers son environnement.

Le corps dans l'espace

Selon Henri Wallon, investigateur de la psychomotricité, l'identification du moi et celle du corps propre sont simultanées à la conscience de l'espace lors du développement psychologique. Ainsi, les propriétés de l'espace topologique (enveloppement, transformation, continuité/discontinuité) et celles de l'apprentissage intellectuel (exploration, projection, symbolisation, appréciation métrique) sont constantes dans l'apprentissage de l'espace. Cet espace est toujours à revivre au moment d'investir l'image du schéma corporel en un lieu nouveau ou nouvellement agencé. Cela implique une multitude de relations du corps et des objets avec un environnement dans lequel le sujet doit perpétuellement se situer. Les objets disposés dans un espace donné supposent alors une multitude de rapports perceptifs objet/sujet. Ils s'imprègnent en la personne en instaurant un vécu émotionnel. Ainsi, un espace peut contenir de nombreux micro-espaces en vertu de la disposition des objets, elle-même variable selon la localisation du sujet concerné où toutes les notions près/loin, haut/bas, derrière/devant, prennent signification.

Cette référence au corps propre particularise l'espace en fonction de ses orientations et en fonction des tensions que le corps subit en vertu de la promiscuité ou de l'éloignement de ce qui l'environne et de l'action possible sur cet environnement. Ce que j'aperçois là-bas ne constitue pas la même «réalité» que lorsque je m'en serai approché. De là, nous pouvons dire que l'espace relatif au corps propre est régi par deux sous-espaces: l'espace ambiant et l'espace immédiat. Le premier est celui de la globalité, celui d'un lieu que je parcours du regard. Distancié, j'établis des correspondances objectives entre ce qui s'y trouve. Le deuxième est celui qui se

structure davantage qualitativement par rapport à moi dans l'espace de prolongement du corps. C'est là, situé à distance telle, que le corps propre est particulièrement concerné et que toutes les sensations sont invoquées. Dans le même espace ambiant, je peux ressentir des effets forts différents selon la liberté de mes gestes et la déambulation que j'effectue en fonction de la disposition des objets dans l'espace.

Chaque individu perçoit l'espace à partir de lui par une image égocentrique où l'espace se déploie du moi vers l'extérieur. C'est à partir de cette notion qu'Abraham A. Moles a développé son étude psychosociologique de l'espace¹. Selon lui, la personne se perçoit le centre du monde, à partir duquel ce dernier se déploie par couches successives (qu'il appelle coquilles) par rapport au moi et perd de son importance proportionnellement à son éloignement. Ce concept, Moles l'a appelé le système de *l'ici, maintenant*. Il s'agit donc d'une perception à partir du corps propre, dont la peau est la frontière émotive et la première coquille. C'est à partir d'elle que se définissent les autres coquilles relativement à la contrainte et à la liberté que les lieux impliquent. Or, à la limite des gestes immédiats (l'ensemble des gestes possibles sans que le corps ait à se déplacer: deuxième coquille) s'instaure une sphère de protection virtuelle, une bulle phénoménologique déterminant les rapports du moi, du milieu et des autres. Dans cette deuxième coquille, les objets ne sont tolérés que lorsqu'ils ont une utilité personnalisée de gestes à poser pour soi. Seule une certaine relation d'intimité permet un rapprochement de l'autre à l'intérieur de la bulle phénoménologique. Hors de ces cas, l'individu se sent menacé, déséquilibré psychologiquement à l'intérieur de sa sphère d'action libre. Moles poursuit cette notion de libre arbitre dans l'espace immédiat en attribuant une importance capitale à l'espace de la pièce (troisième

¹ Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978, 245 pages.

coquille) et à l'espace d'appartement (quatrième coquille), frontière du privé et du public. La quatrième coquille constitue un univers d'action libre, un lieu personnalisé, agencé en fonction de l'individu. C'est l'accomplissement du *moi, ici, maintenant* où tout s'organise par rapport au moi. L'habitation constitue donc un lieu de protection psychologique, sans confrontation - il y a moi ici et les autres ailleurs - permettant à l'individu de contrôler son environnement où aucun déplacement ne met en danger sa bulle phénoménologique.

La bulle phénoménologique confère donc à l'individu son ancrage psychologique. Elle témoigne aussi d'une tendance intrinsèque et instinctuelle qu'a l'individu de s'approprier l'espace. En effet, si chaque personne s'identifie comme centre du monde, c'est bien qu'il s'attribue l'espace auquel il participe. Moles dira qu'en tout lieu et à chaque instant l'individu tend à s'approprier l'espace. L'espace est pleinement investi et assumé par le sujet lorsqu'il génère une autoprotection du corps propre appropriative de l'espace. C'est cette présence comme insistance à *être là* dans la réalité actuelle de l'espace immédiat qui fonde et imprègne en l'homme la notion d'espace.

Nous avons pu remarquer, chez les auteurs cités précédemment, l'importance de la conscience du moi dans la perception de l'espace. Pour Piaget, le moi n'a un rôle prédominant qu'aux stades inférieurs de la formation de la personne. Il est nécessaire pour que l'espace devienne une réalité consciente. Wallon, quant à lui, montre que le moi se redéfinit à chaque nouvelle expérience en vertu de sa réalité corporelle. Enfin, Moles intègre d'emblée le moi dans la perception de l'espace chez l'adulte, par l'étendue successive qu'exige son corps. Ces théories sont donc significatives de la primauté du

moi, comme entité corporelle, qui est le point d'ancrage de toutes les interprétations de la notion d'espace.

C'est à partir du corps dans l'espace que toute extériorisation est rendue possible. Par là, l'aperception d'un objet se confond avec l'expérience sensible antérieure du corps avec cet objet. La représentation est rendue possible par cet a priori de la conscience interdépendante du corps propre. La conceptualisation de l'espace lui-même doit provenir de cette réalité. Par exemple, lorsque que l'on situe un objet dans l'espace géométrique par les relations de haut et de bas, de gauche et de droite, c'est bien parce que l'espace est qualifiable par rapport au moi qui s'y situe. Aussi, le corps dans l'espace demeure le premier modèle de la transposition symbolique.

2.2 L'A PRIORI DU CORPS PROPRE LORS DE LA REPRÉSENTATION ET DE LA PERCEPTION

Jusqu'à présent, nous avons vu l'importance du corps dans la définition de l'espace. Cela a contribué à saisir comment la conscience de l'espace découle de *l'image consciente du moi assumée dans sa localisation* (bulle phénoménologique). La réalité de l'espace est avant tout le milieu concret dans lequel nous existons. La conscience de l'espace est possible parce que nous y participons concrètement. Nous ferons maintenant le chemin inverse, à savoir de quoi découle la conscience du corps. Ensuite nous étudierons la représentation et la perception en vertu de la présence corporelle qui demeure l'a priori.

Si le corps procède de l'espace, de quoi découle la conscience du corps? L'un et l'autre sont si étroitement liées qu'il n'est pas possible de les dissocier, ils s'édifient

mutuellement. Pour Lurçat, « la connaissance du corps propre procède de la connaissance de l'espace et en même temps elle la rend possible¹. » Pour d'autres auteurs comme Leroi-Gouran, « les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, [et] espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés [...] »². » Nous nous en rendons compte, cette matérialisation est rendue possible par l'existence du corps dans l'espace. La psychologie du développement a permis de comprendre comment le moi doit se détacher de l'espace ambiant et atteindre graduellement une différenciation totale du monde ambiant. Au cours de ce processus, la conscience du corps et celle de l'espace se structurent simultanément. Aucune « attitude » de création ou de représentation n'est possible avant que soit faite cette distinction psychologique. Pour Sami Ali, c'est le corps propre qui vient modeler l'objet dans ce cheminement d'objectivation graduelle. Et c'est encore grâce à l'insertion corporelle primordiale que l'espace se met à exister en se déployant en profondeur. Un bref regard sur l'agencement psychophysiologique originel, où l'affect a un rôle important à jouer, nous permettra de mieux comprendre comment la conscience du corps et celle de l'espace s'érigent.

Lors des premiers mois d'adaptation à la réalité, l'enfant n'est sensible que par un tonus global (sensation interoceptive). Pour Henri Wallon, c'est sur cette sensibilité corporelle (énergie vitale) que s'instaure une « attitude » corporelle d'émotivité qui réagit aux stimuli extérieurs. Il s'agit d'un processus d'ajustement tonique selon que le sujet est plus ou moins touché par les événements. C'est grâce à ce processus que, peu à peu, l'enfant sera amené à identifier sa propre réalité. Cette suite d'actions/réactions due

¹ Liliane Lurçat, *L'enfant et l'espace*, Paris, P.U.F., 1976, p. 27.

² André Leroi-Gouran, « La mémoire et les rythmes », *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1965, page 135.

à des interventions du milieu le touche et l'éveille à la conscience de soi. Au départ, l'enfant a une perception diffuse de l'espace dans lequel son corps est, pour ainsi dire, fusionné, où ses désirs sont projetés à tout ce qui incombe à son environnement. La réalité des objets est relative aux besoins. Ceux-ci se confondent à la topologie des lieux qui est pressentie par l'enfant comme une entité dépendante. C'est par une succession d'expériences psychomotrices qu'il sera amené à faire des distinctions spatiales. Progressivement, il pourra différencier totalement son moi du non-moi. L'imagination et l'intelligence apparaissent ici issues d'un prolongement virtuel de l'image du corps propre dans l'espace. C'est-à-dire qu'elles s'érigent sur celle-ci qui demeure sous-jacente à ces activités.

La représentation

La représentation serait possible par l'organisation primaire de l'investissement psychomoteur de l'enfant dans l'espace. L'objet de représentation serait relatif à la manipulation antérieure d'objets correspondants par le sujet. L'intelligence permettrait de nouveaux rapports entre objets selon de nouvelles expériences, grâce au processus d'adaptation et de réciprocité entre expériences nouvelles et expériences initiales. Par cette adaptation primordiale dans l'espace s'effectue un rapport constant entre ce qui est représenté et ce qui a été situé par les premières manipulations.

Au départ, l'attitude physique est régie par l'adaptation. À la phase primaire de l'individu, l'espace physique n'est qu'automatisme. Il se caractérise par des réactions face aux pressions exercées par le milieu, chacune de ces dernières poussant à une attitude instinctuelle adéquate. La fuite et le combat, pour prendre des exemples

simples, sont des réactions immédiates, concrètes, impératives, relationnelles au milieu. Lors de ces réactions, le sujet réagit spontanément; le temps d'exécution ici ne permet pas l'investissement émotif. Par contre, un état émotionnel correspondant peut précéder ou succéder la réaction instinctive immédiate. Le mode de la représentation s'édifie graduellement sur ces réactions d'adaptation qui se sont enregistrées chez la personne et symbolisées hors du champ d'expérience immédiate. Aussi, l'impression immédiate qu'on a à la représentation d'une chose est, selon moi, issue de la réaction et de la manipulation originelles d'objets comparables. C'est cette expérience antérieure qui donne aux objets de représentation une teneur subjective «actuelle»; telle une transposition du corps propre en action dans l'espace réel, dans le champ virtuel de la symbolisation.

«Par là l'émotion a servi de transposition entre le pur automatisme, qui reste subordonné aux incitations successives du milieu, et la vie intellectuelle qui, procédant par représentations et symboles, peut fournir à l'action d'autres motifs et d'autres moyens que ceux du moment présent et la réalité concrète¹.»

On retrouve ici, chez Wallon, les trois modes spatiaux de la personne: l'espace physique, l'espace émotif, l'espace de représentation. Ces espaces ont leurs structures caractéristiques et procèdent à la fois l'une de l'autre. À l'âge adulte, toute intervention, qu'elle soit réelle ou virtuelle, s'établit par un chiasme d'échanges «psycho-physio-émotifs», de part et d'autre de ces trois modes d'aperception spatiale.

On comprendra, dès lors, que l'image du corps dans l'espace est l'a priori de la représentation. Le développement psychologique, de l'enfant à l'adulte, permet ce

¹ Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1949, p. 74.

potentiel d'abstraction après que soit définie l'image du corps comme entité indépendante. Précisément, la représentation se caractérise par un potentiel de faire coïncider différentes «images» après les avoir isolées pour les «localiser» dans un espace virtuel. Merleau-Ponty écrivait que «toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps¹.» Pour Sami-Ali, psychanalyste toute représentation objective garde en elle une image inconsciente du corps. Il écrit:

«L'activité synthétique de l'intelligence doit partir de l'intuition sensible, et elle y revient tout au long de son élaboration. Chemin faisant, l'intelligence façonne le perçu qui, à son tour, confère aux opérations abstraites leur poids de réalité. De cette origine du corps propre, quelque chose persiste, irréductible, en deçà de toute axiomatisation².»

La perception

La perception peut elle aussi engendrer une distanciation du moi et de l'expérience concrète immédiate de mon corps, notamment lors de la perception visuelle. Mais la perception se structure au siège de ces références émotives, dont le corps demeure l'a priori. Celles-ci sont mises en activités par la mémoire. La perception n'est pas passive, elle est constituée d'interférences affectives du sujet regardant. Elle est élaborée à partir d'un mode d'appréhension du corps en action. Elle stimule la totalité du corps tendu vers l'extérieur. La mémoire intervient, simultanément avec l'attention délibérée de la perception, et avant toute investigation rationnelle. Lors de l'acte de percevoir, il y a retour de la sensibilité des choses dû à des manipulations antérieures. Selon Bergson, il y a une sélection d'éléments perceptifs, lors de la perception, qui

¹ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 239.

² Mahmud Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimaard, 1974, p. 81.

concerne particulièrement l'observateur où sont étroitement interreliées mémoire et perception. Toujours d'après Bergson, c'est par une condensation mnémonique de l'expérience que la perception est réalisée. Le percept en présence s'ajoute, tel un corpuscule, à une chaîne d'éléments mémoriels, et où «le passé n'est qu'idée, le présent est idéo-moteur»¹.

Par exemple, la vision est un mode spécifique de percevoir le monde, qui demeure interreliée à la totalité des stimulations corporelles. L'attention momentanément portée sur la texture de l'objet ne peut être «saisie» qu'en intégrant à la sensation visuelle la sensation tactile reconnaissable. Le rôle de la vision n'est pas unilatéral. Cette dernière engendre chez la personne un processus à l'intérieur duquel l'entièreté du corps de la personne est sollicitée. On peut se figurer un réseau complexe où chaque type de sensations communique plus ou moins directement avec tous les autres types. Tous les points de ce réseau sont stimulés, complétés et nuancés entre eux pour que la perception soit complète.

Lors d'une attention soutenue, celle-ci doit s'appuyer sur d'autres objets de perception qui ont laissé leurs traces à l'intérieur du sujet pour que la perception soit complète. Et la nouvelle expérience de perception recouvrera momentanément ces dernières pour ensuite s'amalgamer à ceux-ci, pour agir ensemble lors d'une expérience ultérieure. C'est ce jeu constant entre ce qui est donné à voir et ce qui se loge à l'intérieur de nous qui me permet de dire que toute perception demeure corporelle, même quand on ne peut intervenir directement en acte sur l'objet perçu. Cependant, pour que le sujet s'investisse émotivement lors de la perception extérieure dans une virtualité du corps en

¹ Henri Bergson, *La mémoire et la matière*, Paris, P.U.F., 1962, p. 71.

action, toujours faut-il qu'il porte une attention particulière envers l'objet de perception hors de son champ d'action. Il faut qu'il puisse au préalable se dégager de l'attention de sa bulle phénoménologique.

Lors de la perception, il y a une mise en commun d'un «connu» avec le perçu, et cela par le biais de la faculté de représentation par laquelle le perçu est reconnu. Ensuite, le perçu se singularise et se subjectivise parce que cette «reconnaissance» comporte des antécédents émotifs de la personne observatrice. En effet, l'objet perçu est toujours en relation avec une image de soi dans l'espace (espace émotionnel) qui s'incorpore dans l'espace virtuel situé entre le «monde en soi» (espace de représentation) et le «soi au monde» (espace physique) où les nouvelles expériences s'imprègnent en filigrane, se rajoutant imperceptiblement à la sensibilité et à l'image du corps propre. Par cela, chaque parcelle du monde a, selon la plus ou moins grande attention qu'on lui porte, le potentiel de fixer en soi quelque chose d'immuable.

On voit ainsi apparaître de nouveau les trois espaces qui s'activent au moment d'une nouvelle expérience de perception. À l'intérieur de cette dernière, c'est bien l'espace émotionnel qui est le plus directement sollicité, c'est lui qui incline à l'attention. Mais les deux autres espaces doivent être mis en fonction pour une saisie complète de l'objet de perception. La faculté mentale de la mémoire permet de faire émerger des correspondances entre des expériences de l'espace physique passées et le perçu actuel. Ensuite, plutôt simultanément, la faculté de représentation enregistre le perçu actuel et enrichit à son tour l'espace émotif. Ce chevauchement des trois espaces est constant. Quel que soit l'espace mis en fonction au départ, ce dernier conduira nécessairement aux autres. Les trois espaces forment ainsi une boucle indissociable de la personne.

PARTIE III

PARCOURS ARTISTIQUE

Le but de cette dernière partie est de suivre le déroulement de ma pratique artistique en regard de mes préoccupations théoriques. Au départ, mon travail consistait à l'investissement total de l'espace du lieu d'exposition par des objets sculpturaux de sollicitation kinesthésique. Après avoir voulu pousser plus loin cette démarche, j'en suis arrivé à une transfiguration notable de mon travail, jusqu'à l'ouvrir à la mise en scène contrôlée de signes liés à la problématique de la corporalité. Le changement qui s'est effectué à l'intérieur de ma pratique sera démontré au point 3.1. J'insisterai plus particulièrement sur l'oeuvre de fin de parcours au point 3.2.

3.1 PRÉCISION PRATICO-THÉORIQUE

L'installation¹ fut, en quelque sorte, le point de départ de mes réflexions. Je m'étais donné pour tâche d'expérimenter la présence du spectateur à l'intérieur du lieu de l'oeuvre. J'avais l'intention d'introduire l'expérimentateur dans un espace spécifique

¹ À propos de l'installation dont j'ai cherché à saisir la spécificité dans la première partie et dont la désignation m'apparaissait utilisée abusivement, j'en arrive aujourd'hui à une conclusion différente de celle que j'escomptais. Je crois que la raison de son omniprésence est due à ce que, par elle, la lecture de l'oeuvre a changé en elle-même, c'est-à-dire en vertu de l'extension perceptuelle dans l'espace. De quelle manière l'oeuvre s'intègre à l'espace? Quels sont les rapports entre le sens de l'oeuvre et sa dimension ou son impact spatial et corporel? Ces questionnements sont autant d'éléments importants qui participent à la lecture de l'oeuvre installative. Et je dois en quelque sorte compter sur cette acquisition historique dans mon travail actuel.

sollicitant le plus possible toute forme de sensation corporelle. À ce stade, il me semblait que ces effets de la matière sur le corps étaient le point commun de toute installation.

Dans cette intention, j'ai tenté de tirer un parallélisme entre la théorie de Moles et l'espace d'exposition, entre la psychologie de l'espace personnel et la mise en situation de l'observateur dans une salle d'exposition. Je me suis dit qu'il y a toujours des portions d'espace laissées libres après la disposition d'oeuvres dans un lieu. Cet espace est disponible à la formation de petits groupes de visiteurs qui peuvent oublier ce qu'il y a à voir. Si on aménageait un espace pour qu'il soit totalement utilisé à la présentation de l'oeuvre, les objets interféreraient avec la bulle phénoménologique de l'individu, quel que soit l'endroit où il se trouverait. Le spectateur serait alors en confrontation avec l'objet qui, en quelque sorte, symboliserait l'autre (le moi de l'artiste), parce que la distance entre eux serait plus restreinte que la bulle phénoménologique ne le permet.

Dans un premier temps, mon intention était de donner à l'installation cette forme particulière. En effet, l'installation, exploitée de la manière décrite plus haut, aurait indubitablement un langage spécifique, imposerait un espace sculptural, comblerait totalement le lieu, le prendrait entièrement en charge. Le visiteur y déambulerait en solitaire. Il ne pourrait être question de partager un espace entre deux oeuvres, la promiscuité entre deux personnes serait inconfortable psychologiquement de par notre culture (Edward T. Hall). Dans un pareil contexte d'exposition, l'oeuvre serait appréhendée par un ensemble de propriétés corporelles, aussi bien kinesthésiques, que posturales, proprioceptives, etc. De nature exclusivement sculpturale, mon oeuvre

devait être disposée de façon à ce que chaque particule de l'espace laisse percevoir à l'expérimentateur l'importance de sa présence à travers les sculptures. Quel que soit l'endroit où il se trouverait, un ou des objets interféreraient avec sa bulle phénoménologique. L'installation ne permettrait pas la distanciation physique de protection du *moi, ici, maintenant*. Toujours en position de toucher, l'expérimentateur ne pourrait faire abstraction des sculptures dans son environnement immédiat. Ces dernières chevaucheraient, interpénétreraient l'espace de la bulle phénoménologique.

Toutefois, mon travail en atelier, mes réflexions théoriques ainsi qu'une exposition solo (janvier 1993) m'ont conduit à remettre en question la ligne directrice de départ. D'une part, cela aurait été une traduction toute objective d'une théorie appliquée à la lettre, car ce travail ne tenait pas compte de la possibilité d'invoquer le vécu propre de celui qui l'expérimente. D'autre part, de me consacrer presque exclusivement à l'organisation spatiale de l'oeuvre, j'en oubliais de m'appliquer à la forme sculpturale.

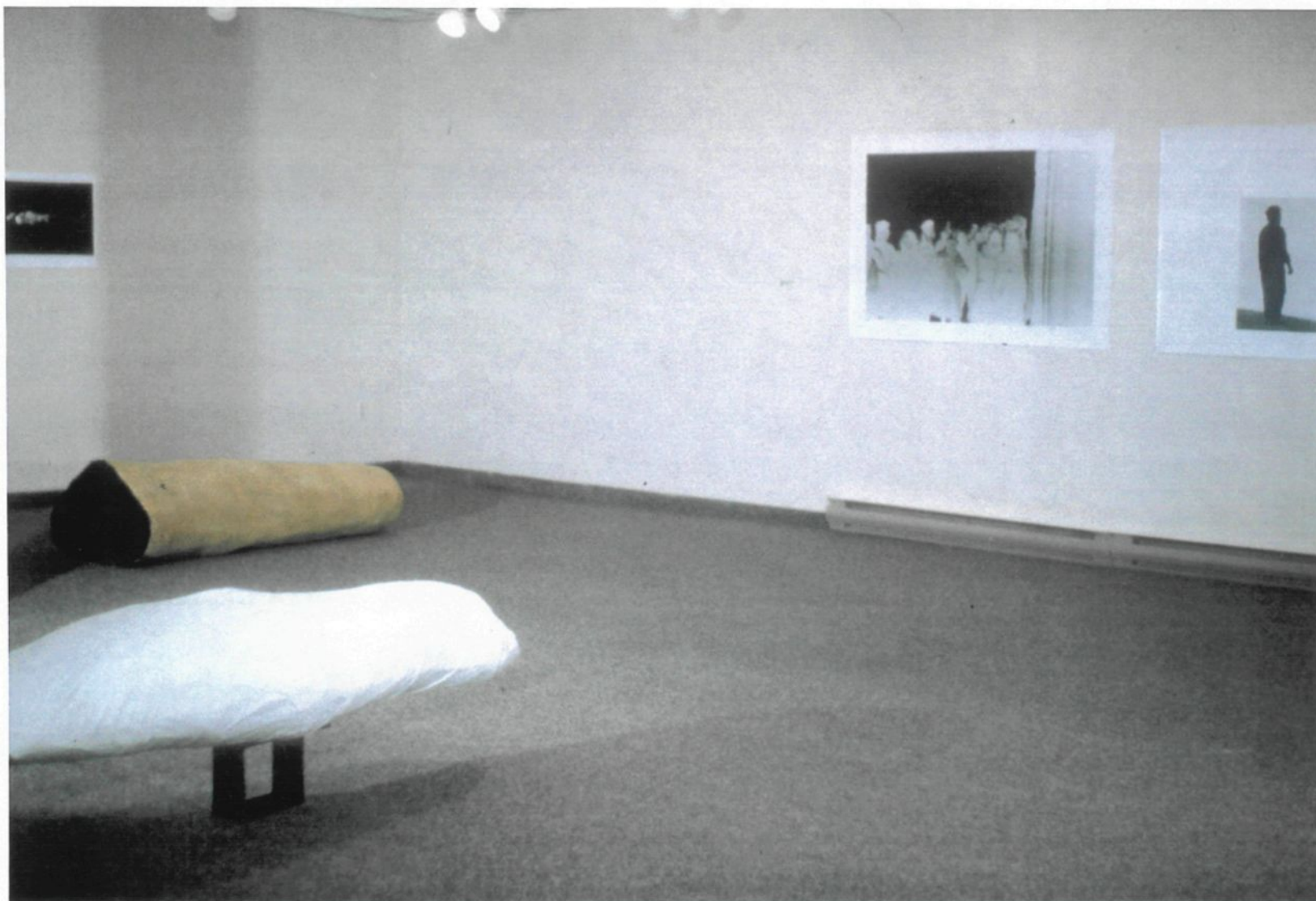
C'est l'exposition en janvier 1993 qui m'a poussé à ces conclusions. J'ai pu entrevoir dans ce travail des corps qui évoquaient certaines sensations liées à l'expérience de l'être humain dans l'espace. Cette installation était constituée d'un ensemble d'objets verticaux s'apparentant indirectement à la forme du corps (ill. 1). Ensuite, trois sculptures formaient des sortes de cocons humains disposés à l'horizontale. Ces dernières étaient accompagnées de quelques photographies présentant des individus dispersés dans des espaces neutres (ill. 2).

Les photographies et le deuxième groupe de sculptures furent exécutés au moment où je délaissais mon approche objective du corps dans l'espace. Il ne s'agissait donc plus

de construire uniquement un lieu d'expérimentation. J'aspirais déjà à incorporer aux oeuvres des signes représentatifs, de nature spatiale et corporelle, pour qu'elles soient évocatrices en soi de la corporalité de chacun de nous. De cette manière, le spectateur pouvait s'approprier les modalités de l'exposition sans qu'elles lui soient imposées.



1. *Mue*, vue partielle; tissu, plâtre, acrylique



2. *Mue*, vue partielle; tissu, acrylique, sciure de bois, photographie

3.2 L'ŒUVRE EXPOSÉE

Le projet dont il est question ici procède d'une problématique du corps dans l'espace physique de l'installation mise en relation avec l'espace mental de la mémoire. Dans cet esprit, j'entretiens un lien étroit entre la sculpture et la photographie; l'une pour l'immédiateté de sa *concrétude*, l'autre pour son potentiel évocateur d'un ailleurs spatio-temporel. En effet, la photographie se rapporte au temps et à l'espace, et de là, à l'espace mental de la mémoire qui peut se «rappeler» l'existence de ce qui a été souligné par l'«acte photographique». C'est donc, entre l'insistance de la sculpture à être là et l'insistance de la photographie à présenter ce qui n'est plus, que la présence de l'expérimentateur s'articule à l'intérieur de cette installation. C'est pourquoi les sujets photographiés sont anonymes, telles des entités interchangeables au gré des lieux traversés. Et les éléments sculpturaux sont élaborés en tant que signes d'échanges de la matière et de l'être en positionnement dans l'espace.

L'installation s'élabore en trois parties distinctes qui, cependant, s'interpellent les unes les autres. Les deux premières sont composées d'un diptyque photographique et d'une sculpture dont la forme évoque un réceptacle corporel. Le premier ensemble est significatif de la corporalité du corps physique, tandis que l'autre est structuré davantage pour signifier l'espace mental par lequel nous avons une relative liberté face à notre corps. Les deux ensembles sont en interrelation, englobant à eux deux l'entièreté de la personne où espace physique et espace mental sont indissociables. La troisième est une sculpture à la verticale, qui se réfère plus directement à la stature du spectateur qui l'expérimente.

Le premier ensemble présente le réceptacle au sol, sur une plate-bande de terre face à une diptyque photographique : l'une présente un homme de dos, l'autre une photographie d'un paysage panoramique. Entre le réceptacle et le diptyque se trouve une sculpture dont l'aspect formel s'apparente à la montagne qui se dessine à l'intérieur de la photo-paysage (ill. 3). Le second ensemble présente le réceptacle (de forme davantage épurée) sur plaques de verre disposé sur un polyèdre vitré contenant de la terre. Cette sculpture est placée devant une photographie entièrement bleu ciel et une autre représentant un visage, en très gros plan, portant le regard au loin (ill. 4). La sculpture verticale, isolée des deux ensembles, se présente plutôt frontalement; elle est de même configuration que les réceptacles, mais elle est remplie d'argile (ill. 5).

Le point nodal de l'oeuvre est en quelque sorte un corps différé dans l'espace. Chaque élément en est l'extension spatiale du corps en relation au lieu immédiat de l'installation et avec un *ailleurs* évoqué par la photographie. Le sujet photographié de dos est présenté sans contexte pour que sa présence se laisse deviner dans la sculpture. J'ai mis en scène l'ensemble des oeuvres pour que ce sujet soit localisable par le biais de l'imagination à tout endroit du lieu d'exposition. J'ai voulu créer un certain effet de disparité entre la présence immédiate et l'espace d'un là-bas toujours possible. La personne en présence est donc photographiée sur fond noir, décontextualisée, pour l'associer virtuellement aux éléments sculpturaux de l'installation. Le sujet n'est pas assignable à un lieu déterminé par la photographie, sa présence reste libre de toute agencement perceptuel. Ce personnage est ainsi englobé par l'ensemble de l'installation, comme l'expérimentateur dont la présence doit s'ajuster à cette espace spécifique. J'ai voulu que sa présence soit comme flottante à la surface de chaque

chose perceptible. Ainsi, le parcours mental de l'exposition relativise la teneur émotionnelle de l'objet perçu devant soi.

Cet effet est confirmé par les deux réceptacles où le corps humain semble s'ajuster parfaitement. Celui qui est disposé sur une plate-bande de terre a l'aspect de la trouvaille archéologique. De facture brute à l'extérieur et d'une fine texture à l'intérieur, il nous rappelle l'épiderme et, par là, il témoigne du passage effectif d'un corps. Le second réceptacle sur plaque de verre est parfaitement lisse et permet au regard de le saisir dans une immédiateté apparente. Ce réceptacle participe à un éloignement symbolique du corps de la personne, en l'occurrence de celui qui est présenté par un gros plan du visage qui ne laisse voir que les organes des sens, ceux qui permettent de percevoir les choses au loin, en des lieux où le corps est distancié. Cet éloignement des choses perçues renvoie le spectateur, par le libre espace mental qu'il suggère, à l'étroitesse de sa localisation physique. Cependant, le pouvoir évocateur de l'espace mental tend à insérer virtuellement le corps dans l'espace sur lequel l'attention est portée. Dans une certaine mesure, il fait évanouir la frontière de la distance physique dans une réciprocité ici et là-bas. Dans cet esprit, le deuxième réceptacle a été disposé en hauteur, sur du verre, en correspondance avec la plage bleu ciel du diptyque, pour signifier cet éloignement corporel éprouvé lors de la perception distanciée du rapport corporel. Le socle pointe un objet qui n'appartient pas au lieu en propre. Comme l'espace rapporté par la photographie qui est l'empreinte d'un lieu qui n'est là que par la faculté de l'espace mental. Or, la photographie permet de faire coïncider le lieu sculptural (ici) avec des lieux que «j'» aurais traversés (là-bas) d'un passé accessible par la pensée. La personne photographiée est d'une certaine manière ici et là-bas, dans

une sorte d'appropriation virtuelle semblable à la tendance appropriative de la bulle phénoménologique.

Le corps de la personne photographiée de dos du premier diptyque agit autrement, du simple fait de l'entière présence physique. Il apparaît désapproprié de sa gestuelle par la pose passive et la manière dont l'espace immédiat le submerge de noirceur. Cet anonymat de la perte, en correspondance avec la photo-paysage, suggère au spectateur sa solitude devant l'immensité de notre monde. Ce diptyque photographique représente la distance incommensurable entre soi et cette étendue, significative du jeu entre espace mental et espace physique. Cette photo est en relation avec la forme de bois peinte dont la facture picturale est telle que l'objet semble presque une apparition. Celle-ci a été conçue à la manière de l'impression photographique d'un objet réel qui a *été là*. Car, si elle participe à l'espace physique du lieu, sa signification est déterminée par la montagne d'un autre lieu souligné par une photographie. De cette manière, cette sculpture fait le pont entre ce qui est constitutif de la mémoire et ce qui est immédiatement corporel. Aussi, j'ai choisi de photographier un paysage formé d'une vaste étendue pour l'ambiguïté qu'il procure à cause de l'impossibilité de s'y situer corporellement. Se situer dans ce là-bas implique une autre étendue devant soi et ainsi de suite, indéfiniment. À l'intérieur d'un tel espace envahissant, la localisation du corps reste diffuse.

La sculpture contenant de l'argile ne permet pas, quant à elle, de s'y loger virtuellement; elle témoigne de l'empreinte que laisse en nous le passage à travers l'espace d'un lieu gardé dans la mémoire. Aussi, la trace humide sur l'argile, en signifiant ce passage, est analogue à l'impression photographique. L'empreinte

photographique, témoignant d'un passé révolu, peut engendrer un retour sur soi, relativisant la localisation immédiate, faisant refléter sur celle-ci, l'historicité de l'expérience de la personne. C'est de cette manière que l'empreinte humaine sur la sculpture verticale stimule l'attention.

Ce travail découle donc de réflexions personnelles sur l'ambiguïté de la présence humaine, entre la prégnance du lieu sur un corps et la mémorisation d'une réalité évanescence. Il n'y a pas de localisation fixe de l'enveloppe corporelle du sujet photographié; l'un ou l'autre des milieux évoqués n'apparaît, dirait-on, presque que comme un sursis à sa disparité. C'est pour cette raison que j'ai introduit dans l'installation le jeu de changement d'échelle entre la photo de paysage et l'objet peint, pour conduire l'expérimentateur à relativiser le lieu immédiat de l'exposition par un objet qui s'apparente au souvenir d'un autre lieu. L'expérimentateur prend en compte, si l'on peut dire, le degré de distanciation possible de l'espace d'exposition avec le lieu représenté. Autrement dit, le fait de reproduire l'objet d'un lieu perceptible par la photo reconduit symboliquement l'expérimentateur à ce lieu représenté tout en le confrontant à un objet matérialisant cet espace mémorisé. L'expérimentateur doit laisser sa bulle phénoménologique pour saisir les liens étroits entre la photo (lieu de la mémoire) et la sculpture (lieu physique), et pour ainsi se laisser imprégner de cette localisation particulière entre ici et ailleurs.

Mes intentions ne se bornent donc plus aux effets produits à l'intérieur du lieu d'exposition. À travers eux, je désire signifier l'aléatoire présence humaine en deçà de la démarche de s'incarner, renouvelée en chaque espace au cœur du monde matériel.



3. *Lieux-dits*, vue partielle; plâtre industriel, argile, bois, acrylique, photographie



4. *Lieux-dits*, vue partielle; plâtre, verre, argile, bois, acrylique, photographie



5. *Lieux-dits*, détail; plâtre, argile, acrylique

CONCLUSION

Conformément à ma démarche artistique, l'élaboration de ma communication fut celle d'une mise en relief de notre condition d'être corporel. Celle-ci témoigne d'une indissociabilité du corps et de l'esprit (espace physique et espace mental) à l'intérieur de laquelle l'être humain assume ses désirs, ses émotions et ses réflexions à travers son corps, source de son ancrage existentiel. Ma réflexion réfute le dualisme classique de l'âme et du corps où l'esprit est reclus dans les limites du corps. Si l'homme a l'aptitude de passer au-delà de son corps, il se situe toujours dans l'expression de celui-ci dans sa quête de l'absolu. Nous portons donc notre corps par la conscience que nous en avons et, en deçà et au-delà de lui, nous investissons un rapport sensible unique au monde.

Cette imbrication du corps et de l'espace mental est constitutif, selon moi, de la condition d'être humain. Cette imbrication témoigne de ce que nous avons appelé la post-modernité. En l'occurrence, elle exprime un rapport avec *l'autre* où l'expression s'engage totalement par toutes les facettes de notre entité corporelle. Le corps devient ici une valeur positive par laquelle se fonde le processus de l'expression et de réflexion, qu'elles soit intériorisées ou extériorisées.

Justement, mon travail part de cette correspondance de l'extériorité et l'intériorité pour établir une coexistence entre ce que l'on retrouve devant soi et la teneur émotionnelle que l'on porte en soi.

BIBLIOGRAPHIE

- ACTES DU COLLOQUE, *La Photographie et l'art contemporain. Actes du colloque*, numéro hors-série 2 de la revue Esse, Montréal, 1988.
- ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*. Paris, Gallimard, 1991, 377 pages.
- ANZIEU, Didier. *Moi-peau*, Paris, Denod, 1989, 237 pages.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, 162 pages.
- BERGSON, Henri. *La mémoire et la matière*, Paris, P.U.F., 1962, 282 pages.
- BOIS, Yves-Alain. Modernité et postmodernité, Les Enjeux, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1990, p. 473 à 490.
- BROCH, Herman. *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, 378 pages.
- BRUAIRE, Claude. *Philosophie du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, 264 pages.
- CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*, Paris, P.U.F., 1992, 128 pages.
- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 189 pages.
- DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 143 pages.
- DESCARTES, René. *Discours de la Méthode*, précédé de REVEL, Jean-François, *Descartes inutiles et incertain*, Paris, Lib. Gén. Française, 1973, 230 pages.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 208 pages.
- DOLTO, Françoise. *L'image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 375 pages.

- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, éd. Labor, coll. «Média», 1990.
- DURAND, Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, éd. de la Différence, coll. «Essais», 1988.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, 470 pages.
- FRANK, Didier. *Heidegger et le problème de l'espace*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 132 pages.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 280 pages.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 223 pages.
- GUIRAUG, Pierre. *La sémiologie*, Paris, P.U.F., 1974, 125 pages.
- HALL, Edward T. *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 256 pages.
- HEIDEGGER Martin. *Être et temps*, Paris, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, Coll. «Bibliothèque de philosophie», 1986, 324 pages.
- JARROSON, Bruno. *Invitation à la philosophie des sciences*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 233 pages.
- JUDD, Donald. «Artists on Museum», *Arts Yearbook*, no 9, New York, 1967.
- KRAUSS, Régis, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, éd. Macula, coll. «Histoire et théorie de la photographie», 1990.
- LEROI-GOURAN, André. «La mémoire et les rythmes», *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1965, 286 pages.
- LIGER-BÉLAIR, Jean-Bernard. *L'ombre nécessaire, phénoménologie du corps*, Paris, Editions du Félin, 1990, 286 pages.
- LUPIEN, Jocelyne. «L'installation, nominaliste d'un genre», *Espèces d'espace*, UQAM, Montréal, 1991, 32 p.
- LURÇAT, Liliane. *L'enfant et l'espace*, Paris, P.U.F., 1976, 207 p.
- LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*, Paris, P.U.F., 1954, 126 pages.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 pages.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 532 pages.
- MOLES Abraham et Elisabeth ROHMER. *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978, 245 pages.
- MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 376 pages.
- M'UZAN (De), Michel. *De l'art à la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 208 pages.
- NEMIROFF, Diana et BRADLEY, Jessica. *Chants d'expérience*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1986, 212 p.
- PAYANT, René. «Une ambiguïté résistante : l'installation», *Parachute* (numéro spécial consacré à l'installation), Montréal, no 39, été 1985, pages 6 à 9.
- SAMI-ALI, Mahmud. *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, 264 pages.
- WALLON, Henri. *Psychologie et dialectique, écrits de 1929 à 1961*, présentés par Émile JALLEY et Liliane MAURY, Paris, Casterman, 1978, 241 pages.
- WALLON, Henri. *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion, 1970, 239 pages.
- WALLON, Henri. *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1949, 301 pages.