

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

BRUNO MARCEAU

LE FAUX-FUYANT DES CHOSES

DÉCEMBRE 2010

Ce travail de recherche a été réalisé

à l'Université du Québec à Chicoutimi

dans le cadre du programme

de Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

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

RÉSUMÉ

Ma pratique en arts visuels soulève des questions concernant les fondements de la valeur en art contemporain. J'interroge l'incommensurable extensibilité des frontières institutionnelles qui autorisent la différence.

Qu'est-ce que l'institution? Est-ce possible que ce système de sens engendre de l'insignifiant? Où se situent les limites de son altération?

Mon travail imite désavantageusement cet appareil qui engendre de la valeur. Pour ce faire, j'emprunte des jeux d'impostures qui côtoient l'incertitude, l'indécidable et l'insignifiant. Il en résulte une sorte de rabat qui force l'auteur et l'institution à une laborieuse gymnastique.

Mots-clés : art conceptuel, art contextuel, art / non-art, institutionnalisation, appropriation, insignifiant.

REMERCIEMENTS

Pour son écoute, sa patience et ses encouragements, je remercie Marie-Christine Riverin, sans qui je n'aurais jamais commencé ce travail.

Pour son ouverture, ses critiques et commentaires judicieux, je remercie Constanza Camelo Suarez sans qui je n'aurais jamais terminé ce travail.

Pour leur générosité et leur implication, je remercie les membres du jury, tout spécialement Jean-Jules Soucy et Mathieu Valade, sans qui ce travail n'aurait jamais été évalué.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTES DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
RECHERCHES SUBJECTIVES ET SPONTANÉES SUR L'EXPÉRIENCE DE CRÉATION.....	3
1.1 La fuite ou note de bas de page n° 3.....	4
1.2 Jour de la remise de ce mémoire.....	5
1.3 Quelques jours avant le jour de la remise.....	6
1.4 Récit du téléphone (la suite) : « t ».....	7
1.5 « L' ».....	8
1.6 Encore quelques jours avant.....	9
1.7 Récit du téléphone (la suite) : la suite.....	10
1.8 Récit du téléphone (la suite) : les départs.....	11
1.9 Récit du téléphone (la suite) : rapport d'orientation.....	12
1.10 Récit du téléphone (la suite) : qui est l'ennemi ?.....	13
1.11 Récit du téléphone (la suite) : contenus sémantiques râpeux.....	14
1.12 « L' » c'est la vie.....	15
1.13 Récit du téléphone (la suite) : mes mains ?.....	16
1.14 Je creuse un trou.....	17
1.15 La note de bas de page : l'accent italien.....	18
1.16 La note de bas de page : je me prononce.....	19
1.17 Je ne comprends pas et je m'en félicite.....	20
1.18 Les fesses du passant.....	21
1.19 Le petit poucet.....	22
1.20 Pagination p.29.....	23
1.21 Schéma.....	24
1.22 Comment terminer cette maîtrise ?.....	25
CHAPITRE II	
VERS UNE DESCRIPTION DE LA PRATIQUE.....	26
2.1 Variante.....	27
2.2 Repos.....	28
2.3 Trois variantes.....	29
2.4 Récit de la fuite.....	30
2.5 Pause intellectuelle.....	31
2.6 Signature de l'auteur pour une raison particulière.....	32
2.7 Introduction, développement, conclusion.....	33
2.8 J'ai de la difficulté à parler d'autres choses que ce dont je parle présentement.....	34

2.9 Il est ici question d'un public cible. Cet élément est fort important dans ma démarche. Qui sont les spectateurs potentiels de l'œuvre ? Autour de cette question s'installe un rapport au jeu. Quels spectateurs sont en mesure de faire ces liens : de comprendre ? Cette interrogation se traduit dans l'ensemble de ma pratique. C'est une forme de critique, de commentaire humoristique, à l'égard du milieu de l'art.....	35
2.10 Les rabats	36
2.11 Format actuel du mémoire	37
2.12 Autres formes possibles.....	38

CHAPITRE III

PRATIQUES ARTISTIQUES	39
3.1 L'idée d'espaces non-artistiques protégés : une amorce	40
3.2 Ceci explique cela	42
3.3 Comment en faire moins et toujours faire quelque chose ?	46
3.4 Faire du vent	50
3.5 Mini-galeries à Brubru	52
3.6 La pérennité des systèmes	56
3.7 Guillaume Ouellet : Guillaume Ouellet	59
3.8 Expropriations temporaires	64
3.9 Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble	69
3.9.1 Description de l'œuvre	69
3.9.2 Préambule	73
3.9.3 Au départ	73
3.9.4 Pendant	73
3.9.5 Après	74
3.9.6 Interprétation	74
CONCLUSION	76
ANNEXE	
Document visuel sur support DVD	
BIBLIOGRAPHIE	81

LISTE DES FIGURES

Figure 1 – Tautologie.....	24
Figure 2 – Exemple d'origami.....	37
Figure 3 – Premier exercice relatif à l'idée d'espace non-artistique protégé, 2007.....	41
Figure 4 – Premier espace non-artistique protégé, intérieur (détail), 2009.....	42
Figure 5 – Premier espace non-artistique protégé, intérieur (détail), 2009.....	43
Figure 6 – Premier espace non-artistique protégé, extérieur (détail), 2009.....	43
Figure 7 – Republication de l'œuvre <i>in situ</i> de Patrick Dubé, 2008.....	46
Figure 8 – Reçu de la republication de l'œuvre <i>in situ</i> de Patrick Dubé, 2008.....	47
Figure 9 – Faire du vent (le soufflet), 2008.....	50
Figure 10 – Mini-galeries à Brubru, 2008.....	52
Figure 11 – Mini-galeries à Brubru (détail), 2008.....	52
Figure 12 – Pérennité, 2007.....	55
Figure 13 – Pérennité, 2007.....	56
Figure 14 – Pérennité, copie de la facturation de mes services à la Ville de Montréal, 2007.....	57
Figure 15 – Projet Guillaume Ouellet et sa version altérée, 2009.....	59
Figure 16 – Pourquoi Massimo Guerrera ?, 2010.....	64
Figure 17 – Pourquoi Massimo Guerrera ?, 2010.....	65
Figure 18 – Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, 2011.....	69
Figure 19 – Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, 2011.....	69
Figure 20 – Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, 2011.....	70
Figure 21 – Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, 2011.....	70

LISTE DES VIDÉOS

3.9 Pourquoi Massimo Guerrera

INTRODUCTION

Je ne comprends rien et cela me fait plaisir. En tout temps, ce sentiment est systématiquement interrompu par ma raison, et cela, avant même que j'aie pu en jouir à mon gré. Toutes sortes d'expériences, de manière générale issues du hasard, sont à l'origine de cet état d'inter-sens. Nous avons tous déjà fait face à ce sentiment de vide spontané où les points d'ancrage rationnels de l'esprit (signes et concepts) sont sans valeur. Il s'agit d'un instant où le corps est au front, puisque l'esprit est surchargé, faisant tout son possible pour trouver des référents valables. Un grand moment de frayeur, mais surtout un rapport au temps et à l'espace nouveau, sans objet déterminé.

Les pratiques d'arts actuels me sont apparues comme un endroit propice à engendrer ce type d'expériences : sources continue d'idées, de théories, de contextes/actions et d'objets/installations inattendus, trop souvent même imperméables à ma raison. Ce qui sème le doute chez moi, c'est l'objet de légitimation de ce phénomène social qui a pour fonction d'identifier et de classer ce type de pratiques.

Le sublime est pour moi la somme de l'insignifiant et l'art en tant que système organisé qui ne peut assimiler ce concept sans rejeter sa nature : faire du sens étant son objectif et sa fonction. Ainsi, mes réflexions reposent sur les composantes de l'insensé, c'est-à-dire : le signifiant et le signifié, mais également, et surtout, le rôle primordial du médiateur comme inter-sens.

L'heuristique est une méthode de recherche qui propose l'écriture comme médiateur. Le texte donne à la pensée un lieu autre, médian, entre l'idée originale et les multiples retours sur elle-même. Le texte devient le principal instrument de la recherche.

Ce procédé d'écriture m'a permis de me rapprocher, parfois par voie détournée, de l'insignifiant. J'ai pu nommer, consciemment ou non, ce qui est propre à ma pratique : ce qui est obsédant, c'est-à-dire la recherche d'un vertige du non-sens et la perte du message dans un contexte donné. Ces explorations m'ont rapproché épisodiquement de ce qui façonne l'insignifiant.

Ce mémoire est composé en trois chapitres. Les chapitres « un » et « deux » sont le résultat du travail d'écriture relié à l'heuristique. Ainsi, une part importante des informations est en lien avec la structure typographique du texte. Le résultat est plus qu'un simple collage d'idées jouant sur les formes que revêt habituellement le texte conventionnel. Il s'agit d'une structure narrative qui interagit selon le contenu présenté. La mise en page et le texte s'interpellent afin de bonifier considérablement le contenu : cela se fait, entre autres choses, par des espaces laissés vacants, l'usage des majuscules, et une utilisation altérée des notes de bas de page.

Il est question dans le premier chapitre d'expliciter une sorte de genèse relative à ma nécessité de création. Divers récits fragmentés interagissent entre eux afin de souligner des thèmes d'ordre conceptuel propre à ma recherche théorique : l'intérêt pour le contexte, le rapport à l'insignifiant et à l'insensé. Dans le second chapitre, j'explicite les enjeux spécifiques d'ordre conceptuel de la recherche pratique. Sorte de continuité du premier, je discerne et interprète trois caractéristiques qui organisent la structure de ma pratique : le contexte, les jeux d'imposture et l'incessante flexibilité des systèmes de référence. Le dernier chapitre se compose de réflexions autour de certaines de mes réalisations. Celles-ci sont, en premier lieu, détaillées, puis interprétées avant d'être mises en relation avec des références empruntées aux champs de la théorie.

bonne lecture¹

¹ « Bonne lecture » est une figure récurrente dans ce texte. L'utilisation aléatoire des caractères majuscules et minuscules rappelle la problématique de l'insignifiant.

CHAPITRE I

RECHERCHES SUBJECTIVES ET SPONTANÉES SUR L'EXPÉRIENCE DE CRÉATION

CHAPITRE I

RECHERCHES SUBJECTIVES ET SPONTANÉES SUR L'EXPÉRIENCE DE CRÉATION

Il est question dans le premier chapitre d'expliciter une sorte de genèse relative à ma nécessité de création. Divers récits fragmentés interagissent entre eux afin de souligner des thèmes d'ordre conceptuel propre à ma recherche théorique : l'intérêt pour le contexte, le rapport à l'insignifiant et à l'insensé. Ainsi, j'articule les axes autour desquels gravite la problématique de cette recherche-création.

1.1 LA FUITE OU NOTE DE BAS DE PAGE N° 3²

² Je suis la fuite comme mouvement : à la manière d'un échantillon, d'un court extrait, d'une saisie mentale : je suis l'image de la fuite.

Mais avant la fuite, il y a le départ : l'endroit inimaginable. Le départ est inexistant malgré sa position indéniable de prédécesseur. Il est là, à la manière d'un rien, comme l'idée d'arriver peut sembler pour certains être un tout.

Je suis dans la fuite. Je me positionne quelque part dans l'intemporel, dans l'inespéré. Mon plaisir est le transport, l'intermédiaire, l'incessante variable. Je bouge à l'intérieur de la fuite et cela me suffit.

La fuite et moi sommes des copains : je me tiens avec (et non sans). Il m'arrive parfois de lui déplaire : je me prononce, je m'exécute.

Quoi faire pour y rester. Comment faire pour y être sans revenir? L'échec est perpétuel. Je n'y demeure pas, et étrangement, je ne peux revenir que partiellement. Revenir de « hors la fuite » ça veut dire partir pour toujours : *hors la fuite* comme un lieu, une idée, un endroit où vivre. *Hors la fuite*, c'est ici : c'est cette note de bas de page.

1.2 JOUR DE LA REMISE DE CE MÉMOIRE

20h – 21h30

Constanza s'inquiète³.

³ Constanza Camelo Suarez, directrice de maîtrise de l'auteur.

1.3 QUELQUES JOURS AVANT LE JOUR DE LA REMISE

20h – 21h30

Je tente de répondre au téléphone. Plutôt qu'un son déterminé qui me dirigerait vers sa source et m'aiderait dans mes démarches, celui-ci provient de l'ensemble des lieux. Pas nécessairement du plafond, ni des murs ou de l'extérieur de la pièce : il s'agit d'une sonnerie qui habite l'air ambiant. J'abandonne mes recherches et me résous à répondre sans l'acoustique du téléphone.

Je quitte le village en automobile. Je parle comme les gens qui parlent sans leurs mains.

1.4 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : « t »

20h - 21h30

Brtuno : « ? »

1.5 « L' »

« L' »⁴ pour « l' » de « l' » est « l' » de « l' » dans plusieurs cas, mais avant toute chose : je dois partir.

⁴ Les déterminants « d' » et « l' » symbolisent une constante dans ma recherche. Juste avant que le spectateur ait suffisamment d'information pour conclure qu'il s'agit d'art, je m'arrête. Je cherche la juste mesure d'information à divulguer afin de m'assurer que celui-ci demeure dans l'inconnu. Bonne lecture.

1.6 ENCORE QUELQUES JOURS AVANT

20h - 21h30

Bruno : « Oui, allo ? »⁵

⁵ Le départ est un endroit qui nécessite une certitude. C'est, en quelque sorte, un lieu connu qui permet de se projeter vers l'inconnu. Les départs (puisque il peut y en avoir plusieurs) sont des prétextes de création. Je déteste les prétextes de création, car ils sont révélateurs d'intention. Même si parfois leur fonction est de s'exposer, voire s'imposer, afin de tromper (le spectateur, mais en premier lieu, le créateur), cela m'apparaît comme une servitude dont je souhaite m'affranchir.

Comment s'affranchir du départ? Comment s'affranchir de la zone prédéterminée? Et bien cela est impossible. Je ne réussis que partiellement par effet d'addition. Ainsi, j'essaie et cela devient mon prétexte : ma zone de départ. Bonne lecture.

1.7 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : la suite

20h - 21h30

Bruno : « **Constanza** ? »

1.8 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : LES DÉPARTS

20h00 – 21h30

Bruno : « **Constanza ?** »⁶

⁶ Le fait d'ajouter, par addition, une multitude de départs pour une seule lancée a pour conséquence d'amoindrir la valeur de la zone de certitudes sémantiques. Ainsi, c'est l'action d'additionner les départs qui est le territoire connu. Il s'agit d'un mouvement, d'une action, d'un déplacement constant vers l'intérieur. Il apparaît comme un micro-organisme autonome et cyclique. C'est un lieu d'élaboration à part entière.

Le résultat de mon travail est un mouvement vicieux qui oscille légèrement sur son axe. Son axe rotatif est le départ et l'arrivée. L'addition constante des départs provoque un effet de mouvement circulaire qui est une fin en soi. Sur une ligne temporelle imaginaire, le départ et l'arrivée sont au même endroit. Les deux positions s'annihilent et, par effet d'implosion, émettent de l'énergie. (Quel type d'énergie?)

1.9 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : RAPPORT D'ORIENTATION

20h - 21h30

Je suis de retour chez moi. Le téléphone sonne à nouveau.⁷

⁷ Le produit de la raison, qui agit à l'intérieur d'un réel physique et relationnel, est mis à l'épreuve par des déplacements de sens à la fois logiques, esthétiques, ludiques, absurdes et arbitraires. Ainsi, les relations qui lient les objets de la pensée sont, en quelque sorte, segmentés, (sectionnés, éclatés) et nécessitent l'implication du spectateur afin de reconstituer un sens à ce qui est exposé. C'est le «type d'énergie» évoqué à la page précédente.

Mais avant toutes choses, faut-il qu'il y ait quelque chose à distinguer qui sollicite l'intérêt et qui, par la même occasion, détermine le spectacle et le spectateur?

1.10 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : QUI EST L'ENNEMI?

20h - 21h30

Je cherche en vain l'acoustique du téléphone⁸. Je tente de répondre sans mes mains.

⁸ Mais qui est l'ennemi ? La question à cette réponse est plus menaçante que la réponse à cette question. bonne lecture.

1.11 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : CONTENUS SÉMANTIQUES RÂPEUX

20h - 21h30

Mes mains : « Brtuno ? »⁹

Mes mains parlent ! Elles parlent fort, avec un ton sévère. Je m'immobilise afin de me faire oublier. Après un certain temps, je tente un léger déplacement vers la gauche. Je glisse, de quelques centimètres seulement, la semelle de mon soulier sur le sol. Ma fuite semble bien opérer.

À suivre.

⁹ LA RAISON CHERCHE À SE TROUVER UN TROU POUR Y RESTER : UN ENDROIT AUQUEL S'ACCROCHER.

Ce que je propose, c'est des œuvres aux contenus sémantiques accidentés : râpeuses. La raison ne peut s'y glisser que par indifférence. Ne rien voir est probablement la plus belle et la plus simple des solutions. Ainsi, pas de questions, pas de tracas, mais toujours de l'art, caché, précieux, insignifiant.

Y a-t-il de l'art au bout du tunnel ?

Mes œuvres se présentent à la manière du hasard. Le spectateur s'interroge à savoir si ce qui lui fait face est le résultat d'impressions personnelles ou d'un système organisé préalablement. La question est gênante. La réponse est dans l'institutionnalisation de l'art : sorte d'incubateur pour insignifiant.

Mon travail agit comme un catalyseur. Empruntant les sentiers de l'insignifiant, mes œuvres s'effacent afin de mettre en premier plan l'interprétation du spectateur. Le résultat de mon travail n'est pas artistique en soi, il sert de révélateur aux divers possibles artistiques extérieurs à lui. Il met également en lumière la structure institutionnelle qui l'encadre. J'emprunte, pour y parvenir, les sentiers de la dérision, de l'outrance, de l'effacement. Il s'agit, en quelque sorte, d'une caricature de l'art contemporain fortement inspirée de l'art conceptuel, de l'installation, de l'art in situ, de l'intervention et/ou de l'art performance.

Qui est l'ennemi ? Le sujet de mon propos est l'entendement que l'on peut se faire de quelques choses : dont l'art et les systèmes d'institutionnalisation.

Comment faire de l'art sans être vu ? Ou plutôt : comment être vu sans faire de l'art ?

Je suis le pantin de la chose qui bouge.

1.12 « L' » C'EST LA VIE

« L' »¹⁰ c'est la vie,

La vie c'est « l' »,

Pourquoi s'en mêler ?

Ce que je fais tend à se cacher sous cet énoncé paradoxal.

¹⁰ « L' » figure à la fois l'absence et la présence d'art. « L' » est utilisé comme substitut du nom commun « art ».

1.13 RÉCIT DU TÉLÉPHONE (LA SUITE) : MES MAINS ?

20h - 21h31

Mes mains : « Bonjour Bruno ».

Bruno : « Constanza ? »¹¹.

¹¹ Constanza s'inquiète.

1.14 JE CREUSE UN TROU

20h - 21h30

Je creuse un trou et le recouvre (d'une manière sécuritaire) de gazon frais afin qu'il soit indiscernable. Puis, je me cogne intentionnellement la tête et ne me souviens de l'endroit ni du trou. Les passants passent tous les jours et n'y voient rien.

Le spectacle du trou caché continue sans nous, quelque part, là où il y a quelque chose : j'imagine, j'espère.

Cet art utopique existe et m'appartient. Il est difficile d'en parler puisqu'il est à moi, quelque part, j'espère.

1.15 LA NOTE DE BAS DE PAGE : L'ACCENT ITALIEN

20h - 21h30

Je remarque que l'accent que je prends pour simuler la voix de Constanza est le même que lorsque j'imiter Michaël La Chance. Je tenterai au cours de ma recherche d'améliorer ce point.

1.16 LA NOTE DE BAS DE PAGE : JE ME PRONONCE

20h - 21h30

« Bravo ! », dit Michaël. « Bravo ! », dit Constanza, toujours avec le même accent.¹²

¹² Je me prononce.

1.17 JE NE COMPRENDS PAS ET JE M'EN FÉLICITE**LA RAISON GLISSE : MÊME L'HIVER**

La raison glisse par indifférence sur un terrain rugueux et difficile. Je comprends et je souhaite adhérer à l'attitude du non-initié de l'art actuel.

Attention : « Je ne comprends pas et je m'en félicite ».

1.18 LES FESSES DU PASSANT

20h - 21h30

Je marche à côté d'un passant. Je le suis et adhère au rythme de ses pas. Nous marchons ensemble. Je suis discret. J'insère un morceau de pain dans son postérieur. Il me regarde et me sourit. Il ne s'est aperçu de rien : sauf de moi. Combien de temps cette matière restera-t-elle en place ? Quand découvrira-t-il l'intrus ? Où l'objet inséré refera-t-il surface ? Dans quel contexte ? Lors du bain ? Au déjeuner ? Jamais ?

1.19 LE PETIT POUSET

20h - 21h30

Je courtise l'indifférence sur les sentiers de l'insignifiant. Je cherche à savoir, à tracer le trajet entre la fuite et hors la fuite. À la manière du Petit poucet, je laisse (dans mon) derrière des miettes de pain.

Le pere et la mere les menerent dans l'endroit de la forest le plus épais et le plus obscur ; et, dés qu'ils y furent, ils gagnerent un faux-fuyant, et les laisserent là. Le Petit Poucet ne s'en chagrina pas beaucoup, parce qu'il croyoit retrouver aisément son chemin, par le moyen de son pain qu'il avoit semé partout où il avoit passé ; mais il fut bien surpris lorsqu'il ne put en retrouver une seule miette : les oiseaux étoient venus qui avoient tout mangé.¹³

Contrairement au protagoniste du conte pour enfants, je privilégie le pain aux cailloux : j'éprouve de l'appréhension par rapport à la réussite de mon entreprise. Je crains que le projet seul suffise. Après tout, l'objectif est de créer et non d'obtenir un produit.

¹³[http://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_passé_\(1697\)/Le_Petit_Poucet](http://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_passé_(1697)/Le_Petit_Poucet).

1.20 PAGINATION P.29

1.21 SCHÉMA

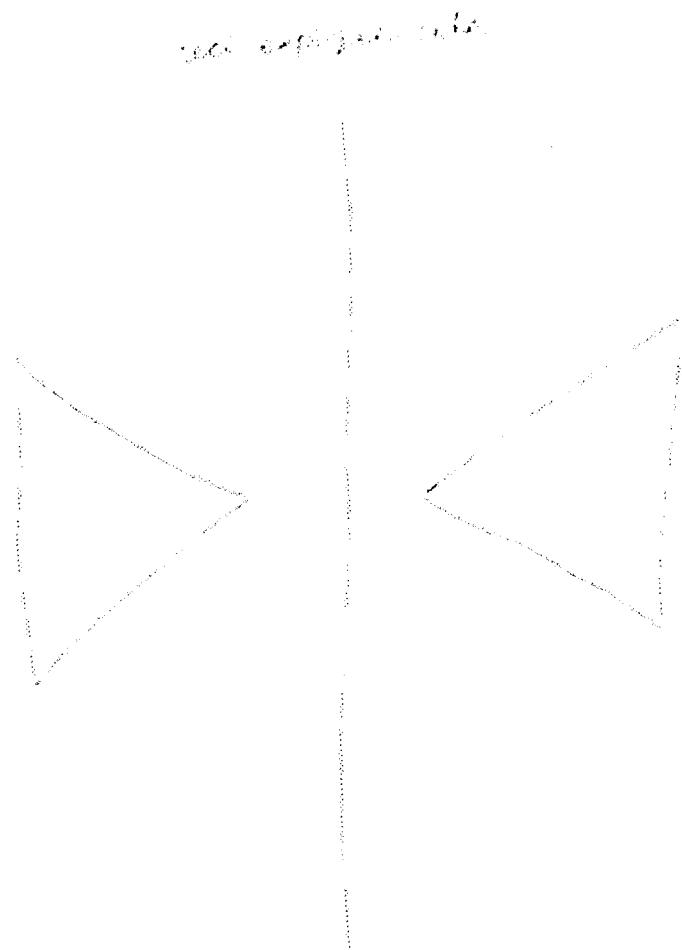


Figure 1 : Tautologie.

1.22 COMMENT TERMINER CETTE MAÎTRISE ?

COMMENT TERMINER CETTE MAÎTRISE (SANS EFFORT) ?

Hors la fuite, c'est mon bureau, c'est mon portable et les papiers « 8^{1/2} " x 11" » qui attendent dans l'imprimante.

Ils sont beaux ces papiers. Ils sont vierges et presque neufs : encore intacts. Je les observe à chaque instant. L'heure passe sans que je m'en aperçoive. Je m'imagine m'investir entièrement dans un exercice de rédaction inspirée et fructueuse. « Je suis discipliné et rigoureux. » : voilà ce qui se retrouvera sur la version définitive de mon mémoire.

J'écrirai partout en grosses lettres : « Je suis ailleurs, veuillez attendre ici. ».

CHAPITRE II
VERS UNE DESCRIPTION DE LA PRATIQUE

CHAPITRE II

VERS UNE DESCRIPTION DE LA PRATIQUE

Dans ce deuxième chapitre, j'explicite les enjeux spécifiques d'ordre conceptuel de la recherche pratique, sorte de continuité du premier chapitre. Je discerne et interprète trois caractéristiques qui organisent la structure de ma pratique : le contexte, les jeux d'imposture et l'incessante flexibilité des systèmes de référence.

2.1 VARIANTE

20h - 21h31

2.2 REPOS

20h - 21h30

2.3 TROIS VARIANTES

20h - 21h30

Je discerne trois variantes qui influencent directement la nature de mon travail : le contexte, la crédibilité de l'auteur (imposture intellectuelle) et l'incessante flexibilité des systèmes de référence, dont celui de l'art. Mes créations résultent d'un déplacement libre entre ces composantes. Les relations suggestives tendues entre diverses formes rendent incertaine la lisibilité des œuvres.

2.4 RÉCIT DE LA FUITE

« Je suis dans le contexte », dit La Fuite, qui se cachait.

« Par ici », ajouta-t-elle.

Et lorsque le Spectateur engagea un déplacement vers le contexte, elle disparut.

« Je suis dans l'art », dit La Fuite. « Viens me retrouver si tu désires gagner une certaine compréhension face à ce qui t'es exposé », ajouta-t-elle.

Le Spectateur, qui n'était pas trop bête, rétorqua : « Si tu te nommes La Fuite, je crains de te chercher inutilement. Je resterai donc immobile afin de m'exposer à tes invisibles déplacements ».

« Fais comme bon te semble, répondit alors La Fuite, mais je crains que tu te lasses après un certain temps. »

Quelques longues heures plus tard, le spectateur sortit de la pièce où il se trouvait : il était naïf et beau. « Je crains d'être naïf et beau : comme toi lors de ta première carie dentaire. »

2.5 PAUSE INTELLECTUELLE

Quand je fais de la création, la question n'est pas de savoir si le résultat est artistique ou non, il s'agit plutôt de s'interroger sur le rapprochement des objets dans le contexte de médiation. Est-ce que ceci est intelligible ? L'impossibilité de répondre (se voir interloqué) est souvent gage de réussite. Mes œuvres s'inspirent d'une pause intellectuelle. Leur résultat calque la perception de l'ignorance parfaite. C'est un nouveau rapport au temps et à l'espace : une sorte de retour à la réalité après un dur coup à la tête.

2.6 SIGNATURE DE L'AUTEUR POUR UNE RAISON PARTICULIÈRE

SIGNATURE DE L'AUTEUR : _____

DATE : _____

2.7 INTRODUCTION, DÉVELOPPEMENT, CONCLUSION

DÉVELOPPEMENT

Mes recherches imitent désavantageusement l'effet de la médiation des institutions de l'art, incluant les artistes. C'est, entre autres choses, un aspect saugrenu de l'idée d'appropriation et de propriété qui est mise de l'avant dans mon travail d'intervention, d'assemblage et d'installation. Je m'interroge sur la propriété et la valeur des idées, des choses artistiques ou non. C'est le résultat de l'hétérogénéité des pratiques soutenues par l'institution et la souplesse de cette dernière qui est caricaturée dans mon travail. Je tente toutefois de le faire avec retenue afin de suggérer une forme d'outrance dans l'art, plus particulièrement l'art conceptuel. Par exemple : je prends un objet quelconque et je le juxtapose à un autre objet encore plus quelconque que le premier. Je les place à l'intérieur d'un espace banal. Dans un contexte comme celui décrit précédemment, y a-t-il lieu de faire mention de « l' » ? Si vous avez répondu oui à la question, veuillez ne pas nous en tenir rigueur.

2.8 J'AI DE LA DIFFICULTÉ À PARLER D'AUTRES CHOSES QUE CE DONT JE PARLE PRÉSENTEMENT

J'ai de la difficulté à parler d'autres choses que ce dont je parle présentement.

C'est-à-dire que si mes œuvres sont constituantes d'un système de sens prédéterminés (l'institution de l'art), il est pour ma part inconcevable d'ignorer ce fait. Mon travail en arts visuels évoque, entre autres choses, cette réalité. Il parle de la forme qu'il revêt et du contexte dans lequel il se trouve. C'est une mise en abîme.

2.9 IL EST ICI QUESTION D'UN PUBLIC CIBLE. CET ÉLÉMENT EST FORT IMPORTANT DANS MA DÉMARCHE. QUI SONT LES SPECTATEURS POTENTIELS DE L'ŒUVRE ? AUTOEUR DE CETTE QUESTION S'INSTALLE UN RAPPORT AU JEU. QUELS SPECTATEURS SONT EN MESURE DE FAIRE CES LIENS : DE COMPRENDRE ? CETTE INTERROGATION SE TRADUIT DANS L'ENSEMBLE DE MA PRATIQUE. C'EST UNE FORME DE CRITIQUE, DE COMMENTAIRE HUMORISTIQUE À L'ÉGARD DU MILIEU DE L'ART.

Il est ici question d'un public cible. Cet élément est fort important dans ma démarche. Qui sont les spectateurs potentiels de l'œuvre ? Autour de cette question s'installe un rapport au jeu. Quels spectateurs sont en mesure de faire ces liens : de comprendre ? Cette interrogation se traduit dans l'ensemble de ma pratique. C'est une forme de critique, de commentaire humoristique à l'égard du milieu de l'art.

2.10 LES RABATS

Sa rabattre sur la forme et laisser la forme se rabattre sur elle-même.

Constanza est contente et le jury aussi. Je m'inquiète.

2.11 FORMAT ACTUEL DU MÉMOIRE

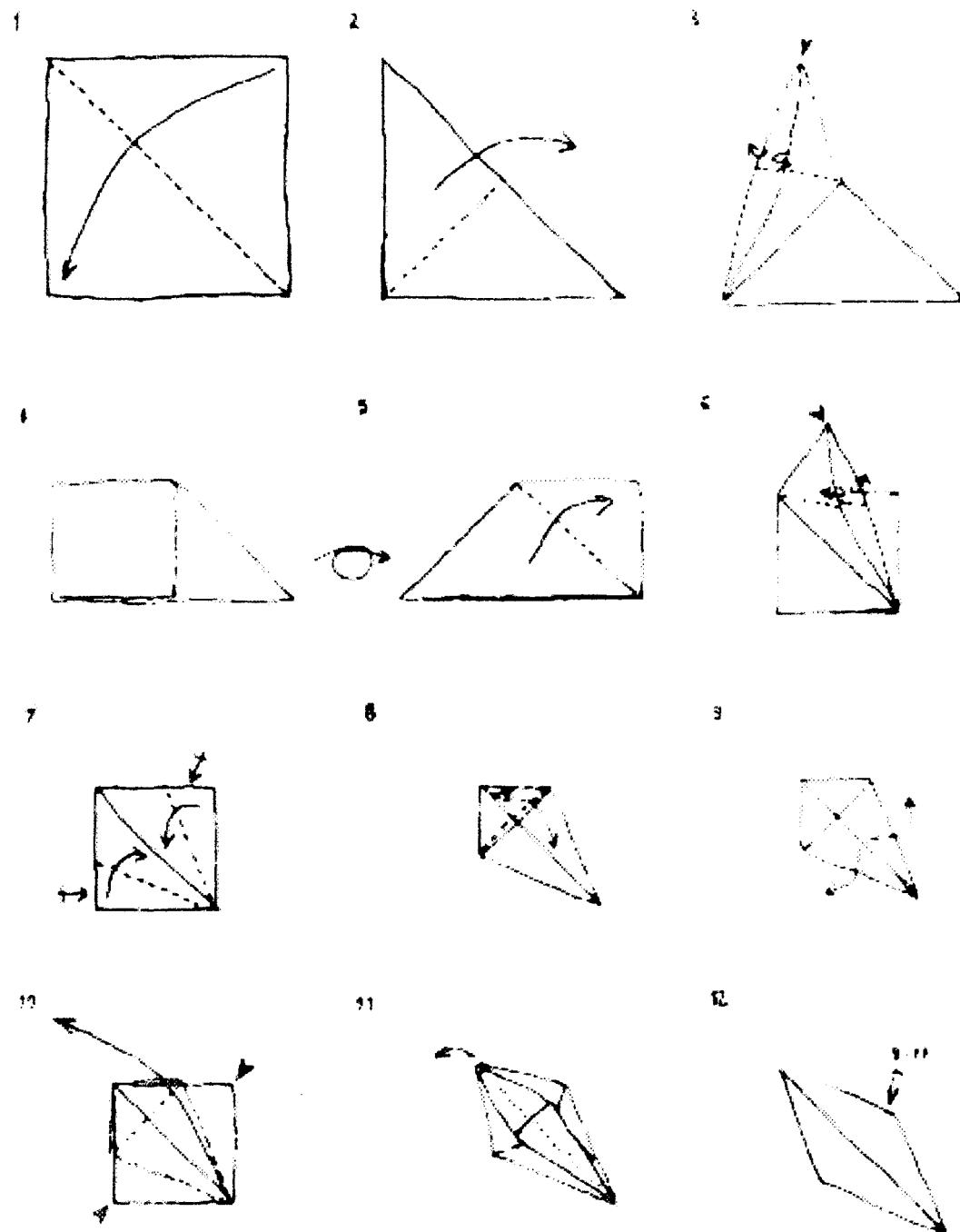


Figure 2 : Exemple d'origami.

2.12 AUTRES FORMES POSSIBLES

Rabattre le médiateur sur lui-même : les formes et les effets des médias parlent d'eux-mêmes, perpétuellement. Laissez parler les médias : laissez parler la forme.

Voici mon bureau.

En cas d'urgence : adressez-vous à moi.

CHAPITRE III
PRATIQUE ARTISTIQUE ET RÉFÉRENCES THÉORIQUES

CHAPITRE III

PRATIQUE ARTISTIQUE ET RÉFÉRENCES THÉORIQUES

Le dernier chapitre se compose de réflexions autour de certaines de mes réalisations. Celles-ci sont, en premier lieu, détaillées, puis interprétées avant d'être mises en relation avec des références empruntées aux champs de la théorie.

3.1 L'IDÉE D'ESPACES NON-ARTISTIQUES PROTÉGÉS : UNE AMORCE

Les résultats de mes recherches sur l'art actuel m'ont mené à poser une question plus ironique que réfléchie : « qu'est-ce qui n'est pas de l'art ? ». Ainsi, joignant une simplicité de moyens et un besoin brûlant de faire face à une réponse tangible, j'ai déterminé un périmètre (voir figure 3 à la page 41), afin de me confronter à une affirmation. Conséquemment, l'énoncé « qu'est-ce qui n'est pas de l'art ? », tout comme la question inverse, « qu'est-ce qui est de l'art ? », prend forme dans l'idée et le geste de détermination. « Qu'est-ce que ? » semble être une solution approximative suffisante.

Ce qui semble être une piste constructive, suite à ce geste d'apparence ridicule, vient principalement de l'extension que l'on peut en extraire. J'ai ainsi exposé la logique suivante : si l'intérieur du périmètre n'est pas artistique, et que certains lieux, fruits de l'institutionnalisation de l'art, déterminent ce qui est ou devrait être considéré comme artistique, comment identifier, voire nommer, la zone intermédiaire ? Certaines réponses qui tendent vers l'absurde me semblent pertinentes à exposer. Voici quelques propositions : « espaces possiblement artistiques », « espaces potentiellement artistiques », « espaces vraisemblablement artistiques ».



Figure 3 : Premier exercice relatif à l'idée d'espace non-artistique protégé, Montréal, février 2007.

Ce raisonnement emprunte librement à celui exposé par Duchamp avec les *ready-made* : il s'agit d'un autre axe de réflexion par détournement. Cette manière d'aborder l'art a pour conséquence d'opérer des vides plutôt que de suggérer des réponses. « Qu'est-ce que ? », sans orienter la question sur la présence d'art, se rapproche plus du résultat de la quête que les questions précédentes. Il s'agit d'une question qui prend la forme d'une réponse.

Le sujet qui interroge partiellement est forcément devant l'inconnu. « Qu'est-ce que ? » est en quelque sorte une plate-forme de lancement qui permet au sujet de s'évader. C'est un aller sans retour, puisque la logique est brisée.

3.2 CECI EXPLIQUE CELA

Les espaces non-artistiques protégés (ENAP) ont pour but de mettre en opposition la nature et la fonction de certains espaces avec l'idée d'art. La finalité du projet tend vers l'identification de plusieurs lieux, en région et sur l'ensemble de la province, par l'entremise de points GPS. Ainsi, l'ancien établissement Chic Pontiac Buick, situé sur la rue Racine à Chicoutimi, est le premier d'une série d'ENAP.

La singularité de ce lieu prend forme dans sa fonction actuelle d'entrepôt d'objets hétéroclites. Il est effectivement impossible pour un passant non-initié de déterminer la nature du lien établi entre les divers objets qui s'y trouvent; ils ont été rassemblés, puis divisés, selon un ordre inconnu, désormais périmé. L'endroit se présente comme un ensemble riche en symboles, à la manière d'une installation «ready-made».

Attention, ceci n'explique rien.



Figure 4 : ENAP, (extérieur), 80, rue Racine Est, Saguenay (Québec), automne 2009.



Figure 5 : ENAP, intérieur, 80, rue Racine Est, Saguenay (Québec), automne 2009.

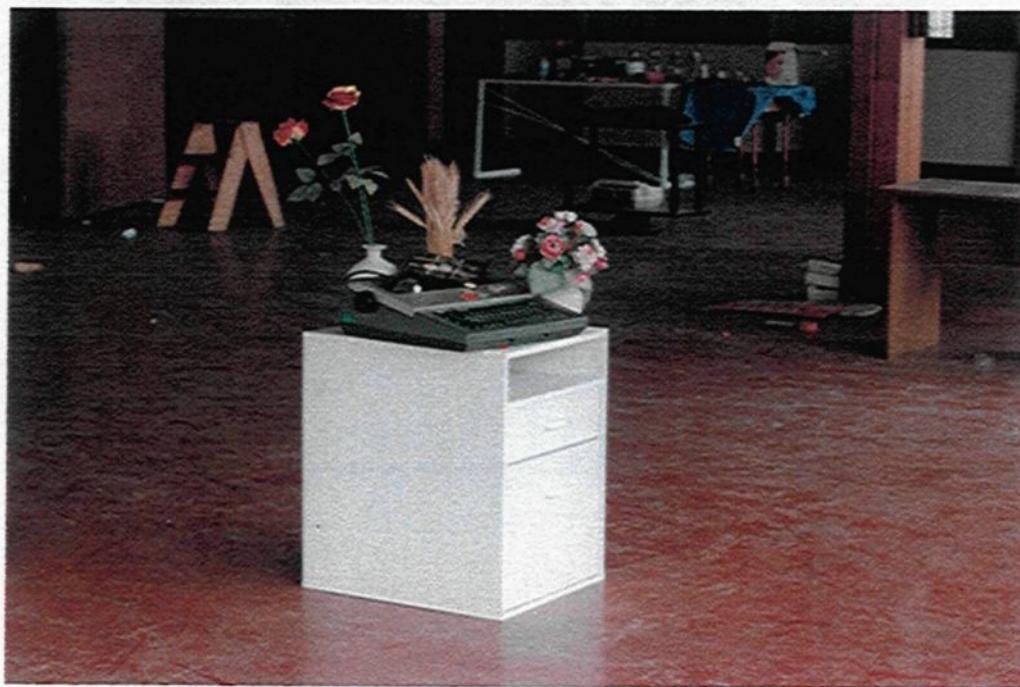


Figure 6 : ENAP, intérieur (détail), 80, rue Racine Est, Saguenay (Québec), automne 2009.

En effet, il semble que seule la pratique artistique peut racheter le sens perdu de cette *exhibition* illégitime. Plutôt que de suivre ce raisonnement et d'associer cet espace au domaine artistique, j'ai décidé de renverser cette logique en le consacrant ENAP. Cet acte de détermination se présente comme une solution saugrenue qui inverse les rôles dans le processus de la pensée. Il témoigne que la norme est autre, qu'elle devient marge, et vice versa. Il s'agit évidemment d'un simple détour qui prend pour cible, non sans humour, l'institutionnalisation de l'art et son aspect ésotérique.

Dans son ouvrage *Malaise dans l'esthétique* (2004), Jacques Rancière affirme : « [...] La valeur de révélation polémique est devenue indécidable. Et c'est la production de cette indécidabilité qui est au cœur de bien des artistes». ¹⁴

Le concept d'indécidabilité de Rancière peut être défini comme étant une sorte de subversion des systèmes de légitimation de l'art contemporain. « Il n'y aurait plus de distinction perceptible entre l'art et les réalités dans lesquelles nous vivons, le monde de la marchandise et de la consommation, l'usage courant des objets et du spectacle, et la seule subversion restante est alors de jouer sur cette indécidabilité ». ¹⁵

Par extrapolation, l'achèvement de ce concept côtoie l'insignifiant¹⁶. Ce dernier, empruntant les chemins de l'utopie par l'absurde et la dérision, est en quelque sorte le résultat maximal de l'indécidabilité. En effet, s'appuyant sur le constat de Rancière, on peut affirmer que la valeur de révélation polémique est inexistante une fois diminué l'effet de médiation. Ainsi, on peut comparer ces formes en un quelconque « n'importe quoi ». C'est la certification de l'institution qui donne à ce

¹⁴ Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004

¹⁵ Fraser, Marie, *Aux bords de l'art, L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Canada, Les éditions esse, 2008.

¹⁶ Le terme «insignifiant» est utilisé au sens de «qui ne signifie rien» : d'insensé. À ne pas confondre avec une autre interprétation plus populaire qui associe le terme à «la banalité quelconque», au «sans intérêt».

« n'importe quoi » des qualités d'œuvre en exil. Mais avant d'être étranger chez soi, il faut d'abord reconnaître ses origines. Dans ce cas, les œuvres ne sont rien si elles ne côtoient pas préalablement l'idée d'art.

L'insignifiant en art est encore plus apparent lorsqu'on prend pour exemple des pratiques comme les interventions dans des lieux publics ou les actes performatifs. C'est dans ce contexte que des gestes banals, comme boire un verre d'eau, sont attribués à un autre ordre de lecture. C'est le médiateur qui marque la distinction. L'indécidabilité met en péril cette distinction : l'insignifiant l'ignore. Ceci résulte à une forme d'art utopique, libre de tout pouvoir déterminant. La finalité de l'idée d'espaces non artistiques protégés a pour objectif d'évoquer ce constat.

Ces réflexions sont également omniprésentes dans l'ensemble de ma pratique : où se situe cette mince ligne qui sépare l'indécidable de l'insignifiant ? Pour ma part, la réponse est dans l'idée d'art : première (ou dernière) forme d'institutionnalisation.

3.3 COMMENT EN FAIRE MOINS ET TOUJOURS FAIRE QUELQUE CHOSE ?

Dans le cadre des exigences d'un cours à la maîtrise, j'ai récupéré l'œuvre d'un de mes collègues. Ce dernier avait publié dans la rubrique « prière » d'un journal régional l'image ci-dessous (voir figure 7 à la page 46).

Son intervention *in situ* était particulièrement propice à une appropriation. Mon geste saugrenu met en avant-plan l'hermétisme du système de l'art et sa relation au système économique. Malgré une publication à l'échelle régionale, seuls les membres de notre groupe ont pu saisir la valeur artistique de cette intervention. Cette « dite » valeur artistique est rendue possible grâce au contexte. C'est la nature même de notre présence au cours qui rend légitime ce geste d'appropriation.

Un déplacement est également à considérer : les moyens techniques (artistiques) se soustraient à des moyens économiques. Conséquemment, la valeur artistique est assujettie à une valeur économique. Dans ce cas particulier, il s'agit d'environ soixante dollars canadiens. Ainsi, l'œuvre fut présentée au groupe avec un reçu de l'achat publicitaire (voir figure 8 à la page 47).

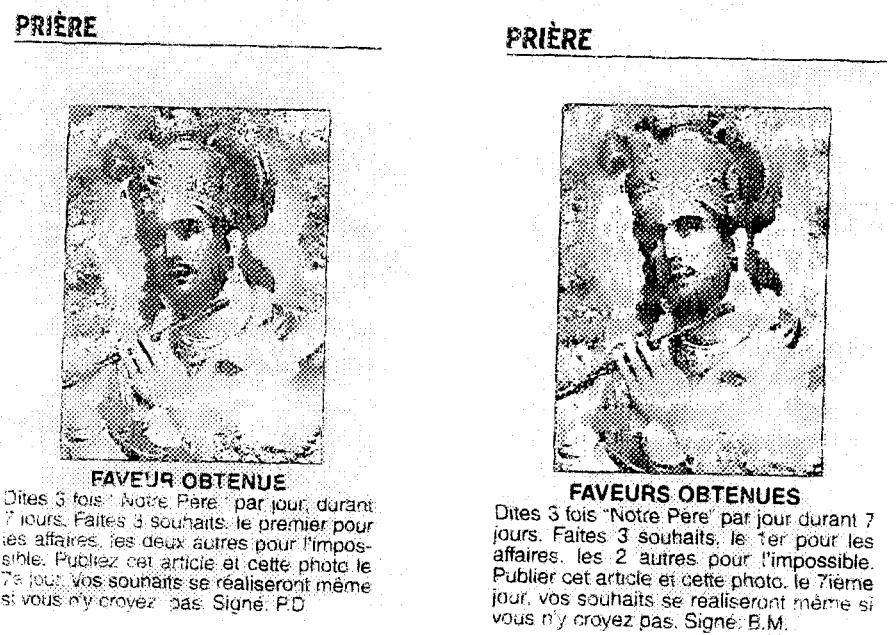


Figure 7 : Republication de l'œuvre in situ de Patrick Dubé, *Le Quotidien*, octobre 2008.

L'acte d'appropriation est en soi dépourvu de sens, spécialement dans le champ de l'art, où l'originalité, la singularité de l'œuvre sont relatifs à sa valeur (marchande). Ainsi, c'est le déplacement de l'appropriation qui vient enrichir, racheter en quelque sorte la légitimité perdue : c'est le contexte qui marque la différence. Dans le cas de cette republication, la différence est intentionnellement appauvrie, voire indiscernable.

Il s'agit principalement d'un déplacement temporel (l'œuvre est présentée une semaine plus tard dans le même contexte que l'originale : même salle de classe, mêmes spectateurs). La matérialité de l'œuvre est inexistante puisqu'elle est subordonnée à un travail de médiation économique : j'ai téléphoné au bureau de vente du journal et j'ai payé mon achat par carte de crédit. Pour ainsi dire, je n'ai presque rien fait et pourtant quelque chose s'impose : la perversion des intermédiaires. Il s'agit d'un emprunt qui fait suite à l'œuvre originale.

 Le Quotidien 1051 boulevard Talbot, Chicoutimi (Québec G7H 5C1 - classees@lequotidien.com Tél.: (418) 549-4444 - Sans frais: 1-800-868-3658 - Télécopieur: (418) 690-8360	
Les Petites Annonces... C'est fait!	
N° d'annonce : 1584810 Date : 30/09/08 Reçu	
Nom: BRUNO MARCEAU Représentant: Sandra Simard Compagnie: BRUNO MARCEAU Rubrique: Prières Adresse: 140-A RUE BOSSE Date(s) de parution: 07/10/08 à 07/10/08 CHICOUTIMI, QC G7J1L4 Insertion(s): 1 Téléphone: (418) 602-0795 Lignes: 13 Télécopieur: Courriel: Montant avant taxes: 51,00 \$ N° 899355515 RT0003 TPS: 2,55 \$ N° 1086797387 TQ0003 TVQ: 4,02 \$ Payé: 57,57 \$ Dû: 0,00 \$ IMPORTANT	
<small>Depuis la première journée, veuillez lire attentivement votre annonce. En cas d'erreur, il faut nous en aviser le plus tôt possible, car notre responsabilité se limite à la période comprise entre la première parution erronée et le premier jour ouvrable suivant cette parution. Nous ne sommes responsables que du montant facturé pour la période précitée.</small>	
<small>PAVEURS D'ENTRENUIS</small> <small>Depuis 3 fois "Nom-Prénom" par jour durant 7 jours. Faites 3 souhaites le 1er pour les 1ères 2, les 2 autres pour l'impossible. Publiez vos souhaits dans la section "Paveurs d'entrenuis" du journal. Votre vœu sera exaucé le jour suivant. Veuillez se renseigner, même si vous n'y aviez pas signé. M.</small>	
	
<small>AVIS DE CONFIDENTIALITÉ</small> <small>Le présent document est destiné à l'usage exclusif de sa destinataire et de ses collaborateurs. Il ne doit pas être divulgué à des tiers, sauf autorisation écrite de la personne à l'origine de l'information. Si, néanmoins, il est divulgué par erreur, il doit être rendu à l'origine de l'information. Il est interdit de copier ou de reproduire tout ou partie de ce document sans l'autorisation écrite de l'origine de l'information. Veuillez lire l'avis de droits réservés immédiatement. Ce document est confidentiel.</small>	

Figure 8 : Reçu de la republication de l'œuvre de Patrick Dubé, octobre 2008

Une de mes intentions dans ce travail est d'apparenter le rôle de l'artiste à celui d'un agent relationnel. Par opposition au prestige qu'accordent les mœurs de notre société à la fonction de l'artiste, le rôle de l'agent relationnel est principalement accessoire, voire négligeable. Sans compter que le développement technologique, et conséquemment les choix économiques des corporations, fait subir à cette réalité de fortes mutations : la fonction sociale (le travail d'agent relationnel) se substitue à la fonction technique par son recours à diverses plateformes virtuelles.

La perversion des intermédiaires, c'est non seulement investir les réseaux des médiateurs pour les introduire au système de l'art, mais également, et surtout, confondre l'art au très peu.

Ce qui est perverti, ce sont « les » médiateurs. Je propose un métissage des systèmes de sens. Les médiums utilisés dans ce travail sont les liens communicationnels, institutionnels, entre l'art et l'économie.

Dans son ouvrage *Contribution à une réflexion sur la liberté artistique d'appropriation*, Christiane Chalut (1999) déclare :

*En France, depuis le XVIIIe siècle, l'institution légale de lutte contre la pratique d'appropriation est le droit d'auteur. Il accorde à l'auteur une singularité qui s'incarne dans la notion d'originalité, et des droits qui distinguent curieusement originalité de l'idée et originalité de la forme : le droit d'auteur ne reconnaît à l'auteur ses droits que dans la mesure où son œuvre prend une forme originale; l'originalité de l'idée, quant à elle, n'est pas reconnue ni protégée. C'est l'originalité de la forme qui fait l'œuvre et l'originalité de sa personnalité – reflétée dans son œuvre – qui fait l'auteur. L'originalité qui suppose la production d'une chose nouvelle, singulière, première, impliquerait donc une création pratiquement ex nihilo, un divin rapport au néant, une œuvre étrangère en tout cas et imperméable à toutes les autres choses créées avant elle.*¹⁷

Mettre à mal la notion d'originalité : façonnier le très-peu.

¹⁷ Chalut, Christiane. *Contribution à une réflexion sur la liberté artistique d'appropriation*, Biblio du Libre <http://www.freescape.eu.org/biblio>.

Ma parenté avec la pratique d'appropriation se fait exclusivement dans un rapport avec le contexte. Ainsi, c'est le contexte qui engendre et, en quelque sorte, justifie la légitimité du geste, de l'œuvre. C'est sur le contexte que repose mon droit à l'appropriation. C'est un rapport au jeu. C'est un acte qui gravite autour des notions de réflexion, de tautologie et de pléonasme. C'est également un commentaire sur la légitimité de la construction du savoir : en particulier artistique, culturel et historique.

La pratique d'appropriation est une sorte d'embûche à la raison qui force le spectateur au déplacement de son interprétation. Pour obtenir une certaine forme de compréhension sur l'acte d'appropriation, le spectateur doit se rabattre sur le contexte. Une proposition artistique achevée, une fois contrainte à l'appropriation, devient objet d'une nécessaire réinterprétation. L'œuvre est ainsi reconduite à un geste, une action, une attitude outrageuse. C'est la notion d'originalité des idées qui est mise de l'avant dans ce geste et c'est précisément cela qui l'assimile à l'idée de désinvolture. Le concept d'originalité est indissociable de l'idée d'art. Chalut, dans le court extrait présenté ci-dessus, souligne la primauté législative de la notion d'originalité de la forme sur celle des idées. Or, ma pratique d'appropriation tente de mettre à mal la notion d'originalité tout en demeurant dans le champ de l'art. L'idée est de faire apparaître le médiateur, l'institution. Il ne s'agit pas d'une idée originale.

Que se passe-t-il si la forme et l'idée ne sont pas originales ?

L'idée d'appropriation est originale lorsqu'elle réintroduit l'œuvre originale dans un autre contexte. Ainsi, le contexte est également, voir même, plus porteur de sens que l'œuvre. En fait, c'est la relation entre le contexte et le geste d'appropriation qui donne de la valeur à l'idée et qui importe l'ensemble dans le champ de l'art. Mais que se passe-t-il si le contexte que propose

l'appropriation est similaire à l'originale ? C'est là une question que pose la « Republication de l'œuvre in situ de Patrick Dubé », explicitée précédemment.

3.4 FAIRE DU VENT

Assemblage présenté à la galerie L'Œuvre de l'Autre en décembre 2008, cette œuvre, plus traditionnelle, au sens d'objets présentés en galerie, revêt plusieurs facettes à caractère symbolique. Il s'agit d'une forme de commentaire d'ordre général relatif à la valeur (artistique, identitaire, sociale...) et à la fonction.

Il s'agit (comme illustré à la figure 9), de la représentation artificielle des caractéristiques du feu : à l'exception de la chaleur, tous les éléments sont représentés. L'aspect sonore, s'apparentant au crépitements du feu, est imité par le va-et-vient du ruban en mouvement qui frappe aléatoirement le sac de plastique.

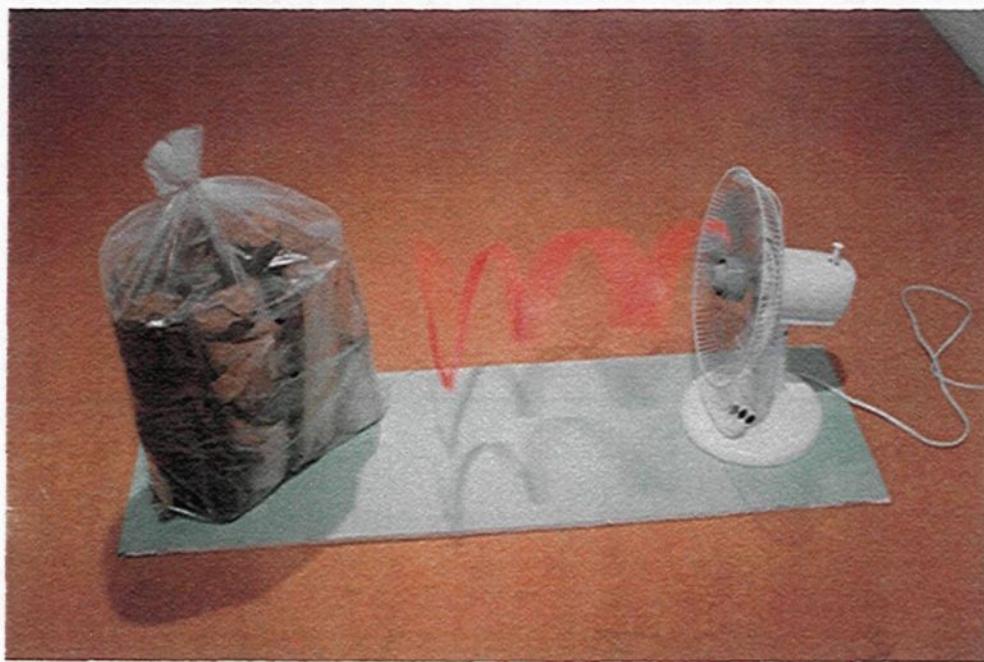


Figure 9 : Faire du vent (le soufflet), L'Œuvre de l'Autre, décembre 2008

Cet assemblage emprunte une forme narrative dans laquelle la quête du sujet est vouée à l'échec : la flamme ne peut atteindre le combustible. Paradoxalement, c'est la pellicule plastique qui fortifie l'identification du sujet en engendrant une qualité sonore analogue aux crépitements du feu. Par déduction, l'échec de la quête génère au sujet une valeur additionnelle.

Ainsi, cet assemblage fait allusion à une certaine infécondité des systèmes de sens : ce qui n'exclut pas l'institutionnalisation de l'art. Ce dernier est implicitement suggéré par la nature du lieu qui l'héberge.

3.5 MINI-GALERIES À BRUBRU

Ce travail est le résultat d'un assemblage présenté à L'Œuvre de l'Autre en mars 2008. Cette œuvre prend la forme d'une mise en scène mariant art, institution et éléments du quotidien. Des matériaux de construction économiques sont organisés et forment à la fois une scène et un décor. Trois portes à rabat sont exposées. Sur l'une d'elles, on retrouve une mention : « mini-galerie à Brubru, de retour dans 5 minutes ». Les deux autres portes sont fermées et regroupées. Une inscription leur est attribuée : « galerie d'art fermée ». Une veste est accrochée sur la première porte. Cette dernière dissimule partiellement une lampe de chevet qui éclaire l'ensemble et suggère une éventuelle prestation. Enfin, la scène comporte aussi un tabouret de quincaillerie et un fil électrique. (Voir figures 10 et 11 à la page 52)

L'esthétique précaire et improvisée de la mention « mini-galerie à Brubru, de retour dans 5 minutes » renforce la vraisemblance de la mise en scène. Jouant sur les frontières qui séparent l'art (le spectacle) et le quotidien (le banal), cette installation met en avant-plan le rapport aux référents : en particulier aux référents temporels et esthétiques.

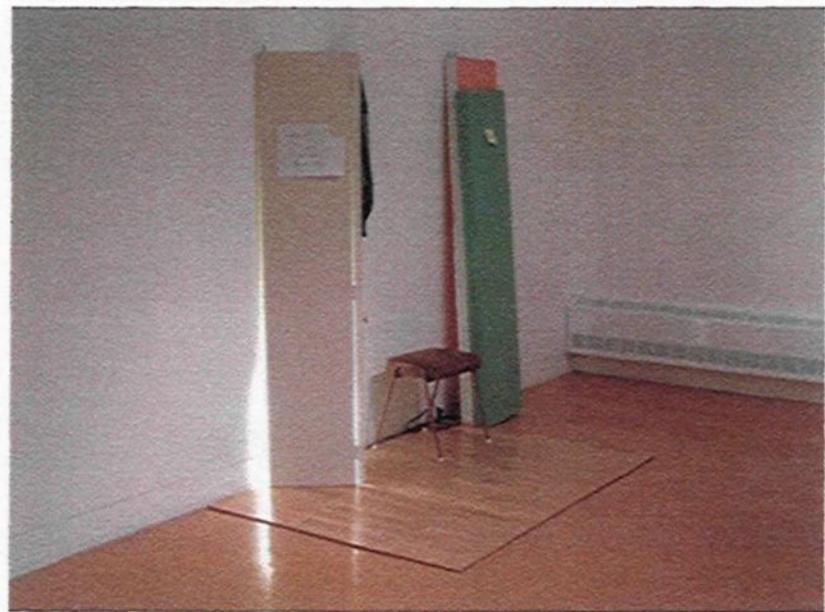


Figure 10 : Mini-galeries à Brubru, L'Œuvre de l'Autre, mars 2008

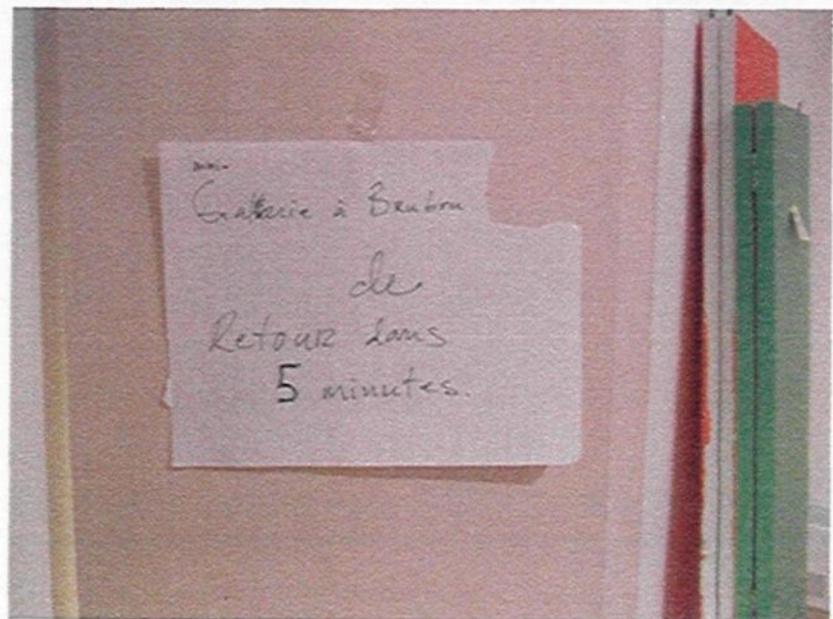


Figure 11 : Mini-galeries à Brubru (détail), L'Œuvre de l'Autre, mars 2008

L'information relative à la durée est invalide, puisqu'aucun spectateur ne connaît le moment du départ de Brubru. Conséquemment, il est impossible d'évaluer l'heure de son retour et de déduire à quel moment ou pourra assister à ce qui semble être une éventuelle prestation.

Ce rapport à l'attente des spectateurs est double. Il est question d'attente esthétique dans la mesure où l'art a pour fonction de satisfaire certaines expectatives du spectateur. Paradoxalement, ce tableau proposé par un amalgame d'objets tirés du quotidien ne présente aucune qualité requise afin d'être élevé au rang de « grand art ». Ainsi, le spectateur rabat ses espoirs sur une autre forme d'attente, celle relative au temps : c'est l'attente d'une prestation, d'un miracle qui viendra remplir le manque.

Je cherche à mettre en place un système qui expose le désir du spectateur : c'est la quête comme sujet. Ainsi, la relation avec l'œuvre dans un espace et un temps donné est primordiale. L'œuvre, c'est le spectateur qui attend, qui espère être sauvé par le spectacle. L'œuvre exploite cette sensation du retour vers soi. C'est une forme de nihilisme esthétique qui affirme, non sans humour, que l'art est dépourvu de solution.

L'œuvre prend la forme d'un rabat : le spectacle c'est le spectateur dans un temps et un lieu donnés.

Un parallèle peut être établi entre les deux œuvres précédemment décrites et le constat établi dans *La condition postmoderne* (1979), de Jean-François Lyotard :

La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc., chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques sui generis. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci. Nous ne formons pas des combinaisons langagières stables nécessairement, et les propriétés de celles que nous formons ne sont pas nécessairement communicables. Ainsi la société qui vient relève moins d'une anthropologie newtonienne (comme le structuralisme ou la théorie des systèmes) et

davantage d'une pragmatique des particules langagières. Il y a beaucoup de jeux de langage différents, c'est l'hétérogénéité des éléments. Ils ne donnent lieu à institution que par plaques, c'est le déterminisme local.¹⁸

Ce qui rapproche ma pratique au discours de la postmodernité défini par Lyotard, c'est le jeu. Le constat établi par l'auteur relate un état d'incertitude où les référents sont multiples et mobiles. Ce sont là des qualités propices au jeu. Dans ma pratique, le rapport au jeu est d'ordre identitaire : des jeux d'imposture, de tromperie, de mise en abîme, mais également, des jeux de cache-cache, de fuite et de réflexions tautologiques.

L'instabilité des systèmes de référence en art contemporain me sert en quelque sorte de faux-fuyant. Le fait est que le référent et le référé sont tous deux mobiles, instables. Ainsi, il est difficile, voire impossible pour le spectateur d'affirmer avec certitude ce qui lui est présenté.

Si j'emprunte ces stratégies, c'est entre autres choses pour mettre en lumière une structure : celle de l'institutionnalisation de l'art et, indirectement, l'état postmoderne dont parle Lyotard. Le médiateur d'art est le véritable sujet de mes œuvres. Il y a au départ un prétexte qui est par la suite désamorcé afin de laisser paraître le filigrane : sorte de sceau certificatif émis par le biais de la médiation.

Ainsi, l'hétérogénéité des éléments dont parle Lyotard est présentée dans l'ensemble de mon travail en art visuel, mais plus particulièrement dans les Mini-galeries à Brubru et Faire du vent (le soufflet), comme le théâtre d'un discours sous-jacent, celui de l'institution.

¹⁸ Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

3.6 LA PÉRENNITÉ DES SYSTÈMES

En mars 2007, j'ai recouvert de peinture couleur « béton » des graffitis anonymes situés sous un viaduc de la ville de Montréal. Cette intervention est une sorte de commentaire autour de la légitimité des systèmes, plus particulièrement celui de l'art. Elle fait allusion à la distinction institutionnelle qui génère de la valeur. Cette action interroge ce qui perpétue, ce qui assure la pérennité d'une chose au détriment d'une autre : elle fait figure de sélection « fabriquée », par opposition à la sélection « naturelle » de Darwin.

L'intervention apprête la valeur artistique à un territoire restreint et convoité. C'est une caricature de la quête de postérité. Il s'agit en quelque sorte de faire de l'art au détriment de l'autre : un calque de la pensée capitaliste.



Figure 12 : Pérennité, intervention autour de l'idée d'art, Montréal, mars 2007.



Figure 13 : Pérennité, intervention autour de l'idée d'art, Montréal, mars 2007.

Ce geste établit également un pont entre diverses perceptions du domaine de l'art. Le graffiti incarne à la fois une libre expression affranchie des cadres intellectuels et muséaux. Par opposition, l'art que je qualifie à titre provisoire d'« élite », correspond à ce qui maintient les institutions muséales, et indirectement le système économique actuel.

La couleur « béton » est appliquée afin de symboliser la relation entre l'art d'élite et l'économie : l'art est au service de l'économie. L'artiste peintre se travestit en peintre de bâtiment. Il assure, par l'hybridation de ses fonctions (culturelle et économique), la pérennité des systèmes en place et, par la même occasion, sa possible ascension vers la postérité.

Ce geste propre à l'entretien des infrastructures est habituellement assuré par le budget de la Ville. Ainsi, la finalité du projet prend forme par une facturation de mes honoraires à la Ville de Montréal (voir figure 14 à la page 57).

<i>Bruno Marceau</i>				
DATE <i>MARS 2007</i>				
NOM <i>Ville de Montréal</i>				
ADRESSE				
VENDU PAR SOLO BY	C.R. COO	A PAYER CHARGE	ACQUETE ON ACCOUNT	MONNAIE REPORTÉE AMOUNT FWD
<i>MAIN D'OEUVRE</i>				
2	1 X	15 \$		
3		15 \$		
4				
<i>MATÉRIALIX</i>				
5	3.78 L		43.72 \$	
6	<i>peinture à</i>			
7	<i>l'huile</i>			
8				
9				
10				
TPS/GST <i>3.20</i>				
TVA/HST <i>5.03</i>				
TOTAL <i>72.32 \$</i>				
N° D'ENR. DE TAXE TAX REG. NO. <i>07</i>				
SIGNATURE				
Blueliner 6300L25 LIVRET DE VENTE - SALES BOOK ©Blueliner®, 2006				

Figure 14 : Copie de la facturation de mes services à la Ville de Montréal, mars 2007.

Dans son ouvrage *Un art contextuel* (2002), Paul Ardenne affirme:

Le « contexte » [...] désigne pour sa part l'« ensemble des circonstances qui sont elles-mêmes en situation d'interaction » (le « contexte », étymologiquement, c'est l'« assemblage », du bas latin *contextus*, de *contextere*, « tisser avec »). Un art dit « contextuel » regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de « tisser avec » la réalité. Une réalité que l'artiste veut faire plus que représenter, ce qui l'amène à délaisser les formes classiques de représentation [...] pour leur préférer la mise en rapport directe et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel.¹⁹

C'est ce rapport « direct et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel » qui m'incite à mettre en place des propositions à caractère « contextuel ». Mon travail s'apparente à un discours à la fois sociologique et esthétique : parfois plus sociologique qu'esthétique au sens où il s'agit d'un

¹⁹ Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. Flammarion, Paris, 2002, 255 pages.

commentaire sur ce qui procure de la valeur à l'esthétique. C'est, en quelque sorte, un jeu qui gravite autour de l'incertitude et de l'indécidabilité. Est-ce esthétique ou est-ce une critique d'un certain esthétisme ? Conséquemment, est-ce de l'art ou est-ce un commentaire sur l'art (l'institution) ? Toutes ces questions sont valables et invalides à la fois.

Dans mon travail, la relation avec le contexte est primordiale pour brouiller les pistes. C'est le rapport aux référents qui est obscurci. Le jeu des perceptions place le spectateur au centre de l'œuvre. Non seulement le système de l'art n'est plus une référence valable mais il devient élément de la composition. Ainsi, le spectacle et le spectateur se rencontrent sur la même scène, celle du réel. Le travail de distinction est mis de l'avant et doit être pris en charge par le spectateur.

Mon intervention contextuelle intitulée Pérennité symbolise ce constat. Le spectateur, afin d'atteindre une certaine compréhension de l'ensemble, doit entamer un processus de raccordements des références. Ce travail de rétrospection interroge la valeur et la légitimité de la connaissance qu'incarnent les cadres esthétiques, institutionnels.

3.7 GUILLAUME OUELLET : GUILLAUME OUELLET

Au printemps 2009, j'ai publié des cartons couleurs sur lesquels se trouvait la reproduction falsifiée d'une affiche grand format : l'œuvre de Guillaume Ouellet exposée à l'Espace PLATE-FORME du centre d'artistes Le Lobe, à Chicoutimi.

Cette affiche représente la première étape d'un projet relationnel d'envergure gravitant autour de la thématique de l'identité. Comme illustrée ci-dessous, l'affiche se compose d'un visage juxtaposé à un numéro de téléphone. Le résultat est une œuvre relativement aride et sans intérêt pour celui ou celle qui n'exécute pas l'action suggérée : composer le numéro de téléphone. C'est principalement sur cette stérilité esthétique que j'ai échafaudé ma proposition.

Toute la valeur artistique de l'œuvre de Guillaume Ouellet repose sur l'exactitude des référents chiffrés. Empruntant les dimensions et la forme d'un carton d'invitation, j'ai distribué dans divers lieux culturels de Chicoutimi, une seconde version sur laquelle le numéro de téléphone original est substitué à mon numéro de téléphone familial.



Figure 15 : Projet Guillaume Ouellet, Espace PLATE-FORME, Le lobe, Chicoutimi, printemps 2009.



Version altérée diffusée sur cartons de couleur, 10 x 15 cm, printemps 2009.

Conséquemment, j'ai détourné une part des appels et ainsi perturbé la valeur artistique de l'originale. La seconde version a pour conséquence de créer un précédent et semer le doute chez le spectateur. Le référent étant ainsi miné, la valeur artistique de l'œuvre est rabattue sur le médiateur d'information, c'est-à-dire l'affiche et l'esthétique de ses composantes.

Dans cette intervention, l'objectif était de mettre en lumière la précarité de la valeur artistique en art conceptuel. La plasticité de l'œuvre n'est presque pas altérée et pourtant toute sa valeur est mise en péril. Il y a de quoi s'y méprendre. Même l'auteur de l'œuvre originale m'a partagé avoir été mystifié par l'intervention. Au premier abord, il croyait que le directeur du centre d'artiste avait publié des cartons promotionnels de son travail. C'est seulement après quelque temps qu'il a constaté la « différence ». Cette intervention, lors de sa mise en œuvre, n'était pas tout à fait

parachevée. Ainsi, je crois que de changer un seul chiffre de la série révèlerait plus justement la nature de mon propos.

Sol LeWitt affirme dans son ouvrage « Sentences on conceptual Art » (1969) :

- 05 *Les pensées irrationnelles doivent être suivies d'une manière logique et absolue.*
- 12 *Une œuvre d'art peut être comprise comme un conducteur entre l'esprit de l'artiste et celui du spectateur.*
- 17 *Toutes les idées sont artistiques lorsqu'elles sont associées au domaine des arts et qu'elles correspondent aux conventions artistiques.*
- 19 *Les conventions de l'art sont altérées par les œuvres d'art.*
- 21 *La perception des idées mène à de nouvelles idées.*
- 24 *La perception est subjective.²⁰*

Mon travail est-il d'ordre conceptuel ?

Le résultat de ce travail pratique met-il à l'avant-plan l'idée ou la forme ?

La matière sert-elle l'idée ou vice versa ?

Il s'agit, entre autres choses, d'exposer une certaine vulnérabilité de l'art conceptuel. Je désire exposer, faire paraître, les faiblesses des conventions que proposent l'art comme idée. Je tente de trouver l'équilibre entre l'esthétique conceptuelle et celui relatif à la matérialité des formes. L'objectif d'une telle démarche est de dissiper le premier par le second, ou plutôt, de les placer en contradiction. Mon travail est un commentaire sur l'ambigüité vis-à-vis l'esthétique convenue en art contemporain. Conséquemment, la part de l'art conceptuel est non négligeable dans ce discours institutionnel.

Phrase 5 :

Est-ce que les pensées irrationnelles doivent être suivies d'une manière logique et absolue ?

Qu'est-ce qui est irrationnel ? Ce qui est rationnel dans un cadre spécifique de convention

²⁰ LEWITT, SOL. "Sentences on conceptual Art", Art-Language, vol. 1, no. 1, Coventry, May 1969.

05 Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.

12 A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.

17 All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.

19 The conventions of art are altered by works of art.

21 Perception of ideas leads to new ideas.

24 Perception is subjective.

(Trad. libre)

(économique, éthique, spirituel, religieux) peut être considéré irrationnel dans un autre. De plus, dans le champ de l'art, l'irrationnel tend à être récupéré comme étant rationnel et vice versa. Mes œuvres prennent en compte cette réalité propre à l'institution de l'art. Il s'agit d'une réalité de transgression des conventions. Alors, comment transgresser ce système bien établi de transgression ? Comment peut-on appliquer la règle suggérée par LeWitt ?

Lorsque je fais une proposition artistique, je tente d'amoindrir les lieux de transgression. Conséquemment, mes œuvres se situent entre le rationnel et l'irrationnel afin d'exposer des zones d'inter-sens.

Phrases 12, 21, 24 :

Le constat proposé dans la phrase 12 est relatif au rôle du médiateur comme inter-sens. Dans mon travail, j'essaie d'exposer mes idées comme étant des « conducteurs libres ». Pour ce faire, je dois intervenir à l'intérieur des diverses formes de médiation. Ainsi, le circuit des références est interrompu : le medium est le message²¹ et le message est incertain. En suspension entre l'artiste et le spectateur, l'œuvre s'éternise dans une zone intermédiaire. C'est le résultat de la subjectivité des perceptions.

Phrase 17 :

Le propos de LeWitt est présenté comme une affirmation constructive, positive. Inversement, mon travail interroge l'élasticité de ce fait. Certes, il s'agit d'un propos juste, mais cela expose les pratiques d'art à une possible anesthésie, à l'hermétisme, à l'insignifiant-signifié. Mon travail est un commentaire plus ou moins humoristique qui caricature, en quelque sorte, ce constat.

Phrase 19 :

L'idée comme art fait désormais partie des conventions de l'art. C'est pourquoi la part d'art conceptuel qui est inclue dans mon travail n'est pas considérée comme une finalité, mais plutôt

²¹ McLuhan, Marshall, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York, Bantam Books, 1967.

comme une prémissse ou une composante. C'est d'ailleurs là un commentaire récurrent dans mon travail : l'art pour l'art est une tautologie soutenue par la médiation de l'institution.

L'ensemble de ces réflexions tirées du texte de LeWitt s'apparente notamment à mon travail d'appropriation de l'œuvre de Guillaume Ouellet détaillé ci-dessus.

3.8 EXPROPRIATIONS TEMPORAIRES

Lors d'un séminaire avec Massimo Guerrera, j'ai exécuté une performance qui prenait place dans une des installations de l'artiste. Le contexte de performance m'a permis d'interpréter librement un discours parallèle à celui de Massimo Guerrera. Ainsi, l'idée de propriété, d'auteur et de créativité fut déplacée temporairement.

Je me situe au centre de l'installation proposée par Massimo Guerrera. Mon bras gauche est embarrassé d'une tasse à café et d'une veste rabattue sur l'avant-bras. Avec mon bras disponible, je désigne sporadiquement des endroits dans l'espace. C'est le début d'un exposé hasardeux dans lequel je sculpte et découpe l'espace. La précarité des affirmations est soutenue par un discours intentionnellement confus et arbitraire.

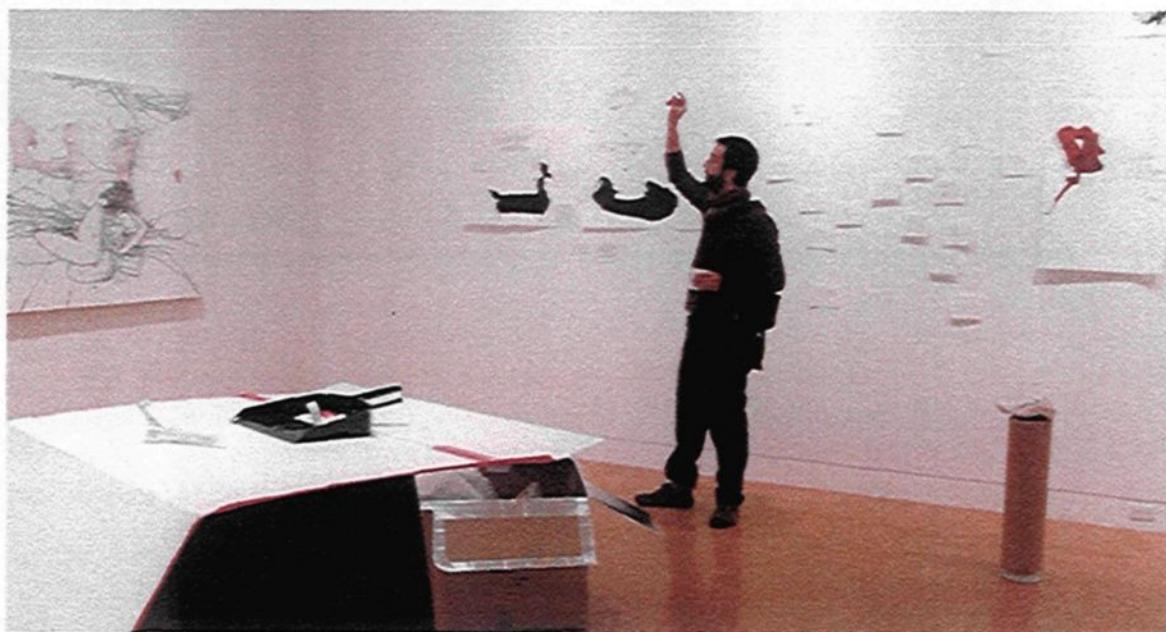


Figure 16 : Performance, Pourquoi Massimo Guerrera ?, Galerie L'Œuvre de l'Autre, novembre 2010.



Figure 17 : Performance, Pourquoi Massimo Guerrera ?, Galerie L'Œuvre de l'Autre, novembre 2010.

Par l'entremise de mes affirmations, je me suis approprié, au hasard, certaines des œuvres de Massimo Guerrera. À d'autres moments, ce n'est que la partie d'une œuvre qui faisait l'objet de détournement. Ainsi, le support, le mur et le coin inférieur d'un dessin accroché s'exposaient à des expropriations temporaires.

« Ça, c'est moi », en pointant un objet. « Ça, ce n'est pas moi », à propos de l'œuvre voisine. La valeur symbolique de ces actions prenait sens dans une forte dualité entièrement engendrée par la présence de l'artiste. Celui-ci était en quelque sorte pris au piège par cette forme de théâtre dont il constituait le contenu (voir le document visuel en annexe sur le support DVD).

Il s'agissait, entre autres choses, d'une sorte de caricature du système d'art. Massimo Guerrera portait le chapeau de l'instituteur qui détermine en attribuant une valeur. Ma performance avait pour objectif de précéder l'appareil évaluatif en le calquant désavantageusement par des jeux d'incertitudes perpétuelles.

Je m'insère dans le discours de l'autre afin de provoquer un déplacement. Dans un premier temps, je me déplace – je m'impose – dans un récit parallèle : celui maintenu par l'autre. Dans un deuxième temps, comme un trop-plein, ce mouvement a pour conséquence un réajustement de position de la part de la personne visée et des témoins présents. La victime de cette intrusion doit se repositionner dans le contexte et réaffirmer son statut identitaire – défendre les frontières de son récit. L'œuvre prend forme dans cet échange implicite ou explicite.

Dans *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* (1999), Nathalie Heinich établit le constat suivant :

Ainsi est né un nouveau genre de l'art, en lequel ses défenseurs voudraient voir le nouveau paradigme : celui qu'on appelle aujourd'hui l'art contemporain. Cette troisième catégorie des arts visuels tels qu'ils se pratiquent aujourd'hui repose sur la transgression systématique des critères artistiques, propres aussi bien à la tradition classique qu'à la tradition moderne, puis contemporaine. En cela, il se distingue radicalement de l'art classique, mais pas de l'art moderne, qui avait lui-même expérimenté toute une série de transgressions plastiques des règles traditionnelles de l'art. La distinction avec l'art moderne est, en revanche, radicale, lorsque la transgression concerne non seulement les cadres esthétiques, mais aussi les cadres disciplinaires, voire les cadres moraux et même juridiques.²²

Le sujet de ma recherche, ma problématique, ou plutôt le problème de ma problématique ou le contenu de mes œuvres, c'est le cadre : plus spécialement, les cadres artistiques. C'est ce que je définis comme étant l'institution, le système d'art ou les médiateurs. Ce sont là des cadres immuables et nécessaires sans lesquels l'art, le jeu de l'indécidabilité, s'engouffrent dans un territoire propre à l'insignifiant. Même transgressés, les cadres artistiques demeurent.

Les frontières sont nécessaires à toute pratique de transgression. Le jeu de l'indécidabilité et de la transgression atteint certaines limites lorsqu'ils se rapprochent de l'insignifiant. Comment présenter sans présenter ? Comment faire de l'art sans faire de l'art (puisque l'art c'est le médiateur) ? Une œuvre (intervention, installation, performance) sans la contribution de l'institution, du cadre, sans sa certification artistique, perd sa notion de finalité : ce n'est plus de l'art. Ainsi, du point de vue du passant (puisque il ne s'agit plus de spectacle), la proposition sans son cadre

²² Heinich, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris, L'échoppe, 1999

institutionnel s'apparente à l'insignifiant, au hasard, au sans intérêt, à l'insensé. L'art c'est son cadre et les pratiques actuelles sont restreintes par ce périmètre qui distingue l'indécidable de l'insignifiant. Le rapport au jeu qui permet une sorte de va-et-vient sur ces frontières est d'autant plus tributaire de la conservation du cadre sans quoi le jeu perd son essence de transgression.

Pour transgresser, il faut préalablement dresser et maintenir.

Dans ma pratique, j'expose les cadres : en particulier celui de l'institution artistique. À mon sens, faire de l'art, c'est en quelque sorte, une tautologie. La certification institutionnelle est l'art : elle permet à l'insignifiant de franchir la frontière, de signifier. Ainsi, dans ma pratique, l'art est le maintien et le déplacement des cadres. Mon travail de performance intitulé *Pourquoi Massimo Guerrera ?* gravite autour de ce constat.

Je mets en lumière ce qui met en lumière, afin d'engendrer une ouverture, de libérer du sens, suggérer de nouveaux territoires. C'est l'éclatement, l'implosion : les frontières s'annihilent.

Plus loin, dans le même ouvrage, Nathalie Heinich (1999) propose :

La difficulté à accepter l'art contemporain est d'autant plus grande que celui-ci tend à opérer un déplacement de la valeur artistique, qui ne réside plus tant dans l'objet proposé que dans l'ensemble des médiations qu'il autorise entre l'artiste et le spectateur : récits de la fabrication de l'œuvre, légendes biographiques, traces de performances, réseaux relationnels, écheveau des interprétations, murs de musées sollicités pour intégrer ces objets qui leur font violence, contribuent tout autant, sinon plus, à faire l'œuvre, que la matérialité même de l'objet.²³

La légitimité des œuvres qu'emprunte l'intermédiaire de la médiation est tributaire d'un référent extérieur : l'institutionnalisation de l'art. Son acceptabilité dans le champ de l'art est subordonnée en grande partie par l'institution qui endosse sa valeur. L'œuvre médiatisée, une fois diminuée de son accréditation, quitte la conviction et vacille sur un axe de vraisemblance. Une part de mon travail en arts visuels tire profit de ce territoire d'ambigüité. Il s'agit, entre autres choses, de suggérer de nouvelles incertitudes issues de l'incertitude de la médiation. Ou inversement, de

²³ Heinich, Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'échoppe, 1999.

mettre en lumière l'incertitude de la médiation par le produit d'une nouvelle incertitude. C'est là toute l'essence de l'œuvre Pourquoi Massimo Guerrera ?

3.9 BRUNO NE FAIT PAS ABSTRACTION DE SON ENSEMBLE

Ce qui suit est le regroupement de certaines réflexions autour de mon travail à l'Espace PLATE-FORME du centre d'artistes Le lobe. Cette micro-résidence s'est tenue du 5 au 15 janvier 2011.

3.9.1 DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Avant d'entrer dans une description formelle de l'œuvre, je me dois d'orienter le lecteur qui ne connaît pas les lieux où prenait place mon installation.

L'espace Plate-forme est situé au-dessus de l'entrée principale des ateliers d'artistes Touttout, à Saguenay. L'espace est divisé en deux parties. L'une est extérieure, sorte de toit qui protège la porte d'entrée. L'autre, celle qui nous intéresse, est à l'intérieur et est situé en haut d'un vestibule. Les deux espaces ont relativement la même dimension (soit environ 5 mètres de largeur, 2 mètres de profondeur et 3 mètres de hauteur) et sont divisés par un mur entièrement fenêtré (ce qui rend visible l'intérieur de l'extérieur et vice versa).

Mon œuvre est un mur érigé sur l'ensemble de l'espace intérieur. Celui-ci est entièrement couvert de petites perforations. Ainsi, le contenu intérieur de l'espace est partiellement voilé par cette structure. Sur le versant intérieur du mur, c'est-à-dire celui qui est exposé au spectateur, un cadre (d'environ 1 mètre carré) également perforé est accroché au centre du mur.



Figure 18 : Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, Le Lobe, janvier 2011.

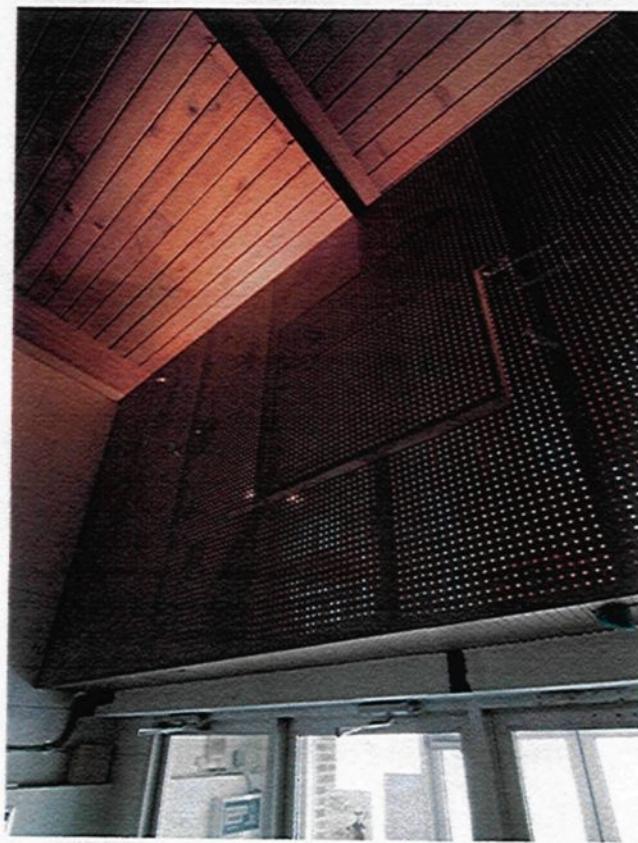


Figure 19 : Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, Le Lobe, janvier 2011.

De l'extérieur du bâtiment, par le mur fenêtré, mais partiellement obstrué par des vénitiennes verticales, il est possible d'entrevoir ce qui occupe l'espace intérieur. Il s'agit d'objets du quotidien comme : une passoire, des outils de menuiserie, des bâches et des matériaux translucides, des appareils lumineux et des ventilateurs. Une affichette, elle aussi perforée, expose la mention « heures d'ouverture » à la vue des passants.



Figure 20 : Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, Le Lobe, janvier 2011.



Figure 21 : Bruno ne fait pas abstraction de son ensemble, Le Lobe, janvier 2011.

L'ensemble, vu de l'intérieur, offre des effets optiques de couleur et de lumière réjouissants. De plus, selon l'angle de vue des spectateurs, le cadre, en bas-relief, passe du visible à l'invisible.

3.9.2 PRÉAMBULE

Malgré moi, grâce à moi, mon œuvre finale ne correspond pas tout à fait à mes attentes.

3.9.3 AU DÉPART

J'avais tracé une ligne théorique plutôt définie qui orientait ma démarche pratique vers une trajectoire donnée. Je ne croyais pas prendre de risque. J'avais confiance en mes moyens et en la clarté de pensée que me procurait mon travail antérieur.

3.9.4 PENDANT

Et voici que je cherche en vain une idée, une blague, un concept qui rejetterait l'ensemble du contexte de présentation et qui marquerait, surlignerait la part de nécessité que prend la médiation dans l'art. Je m'imaginais transgesser l'un des systèmes de sens : peu importe lesquels (centre d'artistes, institution d'enseignement de l'art, la maîtrise, le jury. Mon intention était de faire valoir la nécessité de la différence : du système de différenciation. Ma devise de départ s'apparentait à quelque chose comme : « l'art est dans l'institutionnalisation de l'art ». Mon œuvre aurait dû être une critique de l'institution : ce n'est pas tout à fait le cas. Je me suis rabattu sur une certaine réjouissance optique et non uniquement sur le dévoilement d'une idée faisant part d'un commentaire sur l'art. Qu'est-ce que dissimule cette dite « réjouissance optique » ?

3.9.5 APRÈS

Certes, il y a dans cette œuvre un rapport indéniable au concept, mais le succès de ce travail n'est pas entièrement tributaire de cette caractéristique. C'est en partie le gain esthétique visuel qui a su donner de la valeur à cette œuvre. Et pourtant, mon mémoire et l'ensemble de mes réflexions relatives à mes réalisations artistiques font fi de cette réalité. Conséquemment, je considère essentiel d'associer ce constat à mes réflexions antérieures.

3.9.6 INTERPRÉTATION

Le cadre perforé, homogène au mur qui le supporte, rappelle le système de monstration conventionnel en art. La source d'un certain intérêt esthétique (couleurs, formes, lumière, etc.) issu de l'assemblage d'objets usuels derrière le mur, va au-delà du périmètre proscrit par le cadre : la composition s'étend sur l'ensemble du mur. Conséquemment, le cadre perd sa fonction de monstration. Il devient un élément formel. Il contribue ainsi à un second discours, parallèle au premier. C'est le désir d'affranchir la matière de sa valeur sémantique en mettant au premier plan ses qualités esthétiques. Ainsi, la valeur du cadre est hybride, située entre deux référents : l'un formel, relatif à un effet optique de bas-relief, l'autre conceptuel, faisant écho des conventions institutionnelles en art.

Ce travail est un discours sur la perte des référents qui a pour conséquence de libérer du sens. Ceci est possible par l'assemblage, sur un même plan, de divers éléments qui, a priori, sont hétéroclites. C'est une proposition qui suggère une certaine association ou dissociation des contraires, soit sémantiques, soit formels.

Ce constat, plus global, inclut celui relatif à l'institutionnalisation de l'art sans rejeter pour autant la valeur formelle de mon travail. Ainsi, les entailles faites au mur, le choix de l'emplacement de chaque objet, l'ajout de matériaux translucides qui procurent des effets de couleurs, sont explicités par cette interprétation. Chacun est en relation avec l'autre à différentes échelles : l'un rappelle l'autre, ou le rejette, soit par sa forme, sa couleur ou sa valeur sémantique. Le tout

propose un ensemble hybride où les signes se rencontrent de manière inattendue. C'est un langage à décoder.

CONCLUSION

Dans mes propositions, j'admetts jouer le jeu de l'art tout en préservant une distance considérable par l'entremise de l'ironie et du persiflage. Baudrillard affirme en faisant référence à l'état d'hyper réel : « tout se métamorphose en son terme inverse pour se survivre dans sa forme expurgée. »²⁴ Dans le même ordre d'idées, je prétends faire renaître le sujet de mes actions en simulant leur mort par l'ironie de mes intentions. L'institution artistique peut à nouveau jouer le rôle de médiateur puisque ce qu'elle présente est le dévoilement des effets de la médiation.

Le discours ludique que j'emploie discrédite le statut d'authenticité inhérente accordée aux créations artistiques. Mes propositions suggèrent un niveau de lecture qui amuse. Par le jeu, elles retranchent toute interprétation relative à une intention franche et directe. C'est par le biais de l'humour et de la déconstruction que mes propos prennent leur sens. Ils se formulent par l'intermédiaire de la négation.

Lorsque ce premier pas est franchi, il est possible d'accéder aux intentions sous-jacentes qu'il illustre au premier abord leur forme. Le ludique me permet de côtoyer des sujets vastes qui me sembleraient autrement inaccessibles.

LA BEAUTÉ

Ce qui est beau pour moi se manifeste par l'esprit. C'est en quelque sorte l'acte d'intellectualiser qui met en perspective ce qui est saisi par les sens. C'est un travail de mise en contexte et un rapport de mise en relation qui est établi par l'esprit. Évidemment, cela ne signifie pas que je fasse abstraction des qualités inhérentes aux divers effets sensoriels. C'est en quelque sorte un blocage, ou plutôt, une retenue : un réflexe dont l'origine est le résultat de mon geste d'institutionnalisation du beau.

²⁴ Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p.35

LE GOÛT

Le désir d'échapper à l'emprise du goût est un goût en soi. J'adhère à ce goût. Mes œuvres sont le résultat d'un effort relatif au rejet, à la déconstruction. La manière d'y parvenir s'apparente à une caricature des systèmes de sens (plus spécialement l'institutionnalisation de l'esthétique, mais également tout système de référence.)

L'IN SIGNIFIANT-SIGNIFIÉ, UN GOÛT COMME UN AUTRE.

Mon rapport à l'esthétisme est altéré par la réalisation de l'œuvre finale. Il semble que l'incident qui m'a mené à une réalisation qui tend vers une beauté plastique m'a fait prendre conscience d'une certaine vulnérabilité de mon discours sur l'institutionnalisation de l'art. Ce que j'ai cru être un constat imperturbable, l'insignifiant-signifié, s'avère être un simple attachement à un type d'esthétisme. J'ai éprouvé, par l'expérience de création, un certain vertige face à l'insignifiance. Il me faut l'avouer, le succès de mon travail dépendait d'une certaine signifiance, même si celle-ci se définissait ironiquement par son insignifiance.

RÉSUMÉ DU CONSTAT

Si l'objectif de la maîtrise est de chercher afin de trouver. Je crois que pour ma part, j'ai retrouvé ce que j'avais perdu : l'écoute d'un art extérieur à la pensée, un art qui va au-delà d'un simple commentaire ou d'une critique sur l'esthétique.

L'art est pour moi le mariage de deux types de déplacement : l'un personnel, l'autre institutionnel. Leur course est variable, et toujours relativement dépendante. Ainsi, l'idée d'art est constamment en mouvement : insaisissable dans son ensemble, imperméable à celui qui, par la

raison, désire l'incarner. Dans ce sens où l'art est ponctuel, hétéroclite, j'affirme que « l'Art²⁵ nous fait défaut ». Ainsi, le contenant est vidé de son contenu : il ne reste que le contenant, la médiation.

Je crois toujours en la fertilité de ce constat. Or, mon expérience en résidence m'invite à élaborer un discours moins contraignant, plus général, qui inclut celui sur l'institutionnalisation de l'art. Dans cette œuvre, il ne s'agit pas seulement d'un discours relatif à l'institution, c'est également une affirmation sur l'autonomie du signe et l'autonomie de la valeur esthétique sur le sens.

L'ensemble de mon travail en arts visuels propose un discours hybride qui se situe quelque part entre leur aspect formel et conceptuel. C'est une négation radicale des référents, ce qui inclut l'institutionnalisation de l'art. Mes œuvres sont, en quelque sorte, un amalgame hétérogène de symboles et de signes flottants. Mon travail propose des zones d'incertitudes à décoder.

À la lumière de ce constat, il serait pertinent de faire un rapprochement entre les œuvres présentées dans ce mémoire (antérieures à l'œuvre finale) et l'œuvre finale. Il s'agirait d'un travail d'ordre rétroactif qui viserait à interpréter les éléments visuels des œuvres qui contribuent à un discours sur la perte de référent. Cette approche permettrait de confirmer ce qui semble être « mon institutionnalisation » esthétique.

LE FAUX-FUYANT DES CHOSES

« Le faux-fuyant des choses » est la figure que j'ai choisie afin d'illustrer les intentions de ma pratique en arts visuels. Cette affirmation rappelle mon désir de maintenir l'ambigüité des points de repère. Elle sous-entend mon goût pour l'insignifiant-signifié. Elle propose un état d'inter-sens.

²⁵ L'utilisation du « a » majuscule fait figure de l'art comme une unité homogène.

FAIT VÉCU RÉCUPÉRÉ AFIN D'ILLUSTRER MES RÉFLEXIONS SUR L'IDÉE D'ART

Seul dans une salle de bain publique à l'UQAC, je constate une note d'avertissement placée sur la toilette : « Attention ! Toilette bouchée. » Jusque-là, tout se passe dans un certain état de normalité. Après cette découverte, j'en conclus, comme j'imagine la plupart des usagers étant en mesure de lire la note, que la toilette était bouchée et que je devais trouver un autre endroit pour me débarrasser de mes excréments. Ce qui m'apparut alors me vient incontestablement de mon bagage culturel et de mon obsessionnelle recherche sur l'idée d'art. S'agissait-il d'une intervention d'ordre esthétique mise en place par l'un de mes collègues ? Cette possibilité vint semer le doute dans mon esprit. Ce doute me plut à un point tel que, consciemment ou non, j'ai maintenu, ce qui dès lors s'était transformé en un sentiment plus agréable que déplaisant.

Qu'est-ce que l'idée d'art ? Avais-je besoin d'un créateur ou d'une association accidentelle (ce que certains identifieraient comme une déformation professionnelle, ou encore, d'une pathologie schizophrénique) ? Il ne s'agit pas uniquement du gouffre théorique concernant le rôle du spectateur et du créateur, mais surtout, d'un questionnement se rapportant à l'institutionnalisation de la pratique et le réel fondement de l'art (l'*habititus* de Bourdieu). Qu'est-ce que l'idée d'art ?

Dans cette expérience personnelle, je suis le médiateur : le spectacle portatif, c'est moi. Je suis le contaminant contaminé qui contamine grâce à ses sens. Attention, je suis aveugle, sourd, muet et manchot. L'art, c'est quand je ne fais pas attention. L'art, c'est l'addition de connaissances sur l'art dispersées au hasard dans un contexte déterminé.

Je prends l'art dans mes mains,
 Ça ressemble à du sable.
 Je tends les bras vers l'extérieur,
 Je tourne sur moi-même à grande vitesse,
 Je libère la tension qui crispe mes poings.
 Ma blonde arrive : je dois tout ramasser.

J'ai ressenti le besoin de « tirer le renvoi d'eau ». De toute évidence, la résolution de l'intrigue n'allait en rien m'aider à répondre à l'interrogation exposée ci-dessus : qu'est-ce que l'idée d'art ?

BIBLIOGRAPHIE

Livres :

- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Flammarion, Paris, 2002, 255 pages.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulations*. Paris, Galilée, 1981
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris, Les éditions de minuit, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1984 (Tome I)*. Gallimard, Paris, 1700 pages.
- FRASER, Marie. *Aux bords de l'art, L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Canada, Les éditions esse, 2008.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de minuit, 1998.
- HEINICH, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris, L'échoppe, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris, Les éditions de minuit, 1979.
- MANIGLIER, Patrice. *Le vocabulaire de Lévi-Strauss*. Paris, Ellipses, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. New York, Bantam Books, 1967.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.
- SWIDZINSKI, Jan. *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art?* Les Éditions Intervention, Québec, 2005, 155 pages.
- WATZLAWICK, Paul. *How real is real?* Édition Vintage, 1977, 266 pages.
- WATZLAWICK, Paul. *The Invented Reality: How Do We Know What We Believe We Know? (contributions to constructivism)*. Édition W.W. Norton & Company, 1984, 352 pages.
- WATZLAWICK, Paul, *Comment réussir à échouer*. Norton, 1986, trad. Seuil, 1988.

Articles de revue :

- CHALUT, Christiane. « Contribution à une réflexion sur la liberté artistique d'appropriation », Biblio du Libre <http://www.freescape.eu.org/biblio>.
- LEWITT, Sol. « Sentences on conceptual Art », Art-Language, vol. 1, no. 1, Coventry, May 1969.