

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

NATHALIE BACHAND

L'IMMATÉRIEL DOMESTIQUE.

L'ESPACE DE L'INSTALLATION :

UN RAPPORT SIGNIFICATION/USAGE, OBJET/IMAGE

AOÛT 2003



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.

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

CONCENTRATION : CRÉATION

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

RÉSUMÉ

Le but de cette recherche-création est de mettre en lumière la dynamique qui se joue entre certaines notions pratiques/théoriques de mon travail en arts visuels : l'immatérialité, le domestique, l'objet, l'image, la signification, l'usage, l'espace et l'installation. La nature de cette recherche est d'abord artistique en ce sens qu'elle comporte une part de création : le projet d'exposition qu'accompagne ce mémoire. Aussi, le contenu de ce mémoire est de nature à la fois artistique, littéraire, sociologique et philosophique. Par ailleurs, l'ampleur de ce projet de recherche implique une exposition solo d'installation, cet aspect de l'art visuel qui explore et utilise le potentiel et les limites spatiales du lieu d'exposition.

Les sujets traités sont partagés entre la pratique et le théorique, parfois même entremêlés. Dans l'ordre du concret, ce travail se penche sur la modification des objets domestiques (peinture, assemblage, fragmentation) et sur leur coexistence dans l'espace d'exposition. Le caractère artistique de l'investigation spatiale se traduit en une recherche *sur* et *par* l'installation où mobilier et accessoires sont des sujets *pratiques* qui deviennent *théoriques*. En effet, le domestique fait l'objet d'une réflexion où s'entremêlent des données sociologiques, philosophiques et artistiques, sur l'usage et la signification des objets et images. Cette réflexion sur le domestique dans la quotidienneté se double d'une autre, en laquelle est postulé un potentiel immatériel du domestique. Ces deux sujets de réflexion, à grande part hypothétique, trouvent leur jonction en cette proposition : *L'immatériel domestique*. Ils seront abordés à travers une explicitation de certaines stratégies artistiques, à la fois génératrices et récurrentes : la mise en espace et l'intervention sur la surface des objets. *L'immatériel domestique* sera par la suite approfondi dans une réflexion sur le récit qui met en cause la notion de traduction en tant que tactique ouvrant un espace d'aménagement : un espace littéraire qui traverse l'espace visuel. Le récit étant lui-même une stratégie de création parallèle à celle de l'installation.

Cette proposition de travail trouve son ancrage dans les recherches actuelles sur la pratique de l'installation et renvoie à un questionnement de base sur ce qu'il convient d'appeler la « mise en espace », soit le travail et le temps par lequel les objets prennent place et position. C'est par leur organisation dans l'espace, les uns par rapport aux autres, qu'advient une mise à la vue de la part immatérielle dont ils sont porteurs. Cette organisation spatiale produisant effectivement, comme par effet de traduction, la démonstration syntaxique d'une cohésion visuelle. La proposition de recherche permet de réfléchir à la relation entre la mise en espace du quotidien réel et celle, imaginée, de l'installation dans un contexte de lieu d'exposition.

Mots clés : installation, espace, immatérialité, domestique, objet, image, signification, usage.

AVANT-PROPOS

Ma pratique en arts visuels, depuis plus de quatre ans, utilise le mobilier et ses accessoires comme matériau de base en création artistique. Cette création d'ordre plastique bifurque en une autre, littéraire, et génère bientôt sa propre motivation parallèle, dans un *Récit du rose*.

Le rose

Genèse

Dès le début ce fut rose. C'est venu en premier. La couleur et son sens en son envers. Sans résistance possible en cet élan. L'élancement est devenu une conviction. Tout s'est passé très vite. Tout était probablement déjà là, rose déjà, depuis un certain temps. Ailleurs.

Dire le temps et l'espace (rose). Une suspension, un espace domestique avec pour ressemblance au réel, une étrangeté, le plus souvent opaque. Quand on sent que le temps est si lent qu'il s'en faudrait de peu qu'on le dise immobile, je sais que les murs sont roses sous le perlé blanc. Le décapage s'apparente alors à la peinture. L'addition et la soustraction s'annulent, l'équation est inexistante dans l'immobilité.

Cette nécessité. En son envers ; symboliser, prétendre, remplacer, mystifier, raconter et éterniser. Ce ne sont que des convictions qui tendent à solidifier quelque chose : l'immatériel et le rose (?). On ne se recoupe pas dans l'osmose, on se confond.

Décrire (rose). L'absence d'image et, souvent, de mots m'oblige à proposer des hypothèses partielles. Le fragment est alors une partie de la solution. Il appelle la reconstitution mentale. Comme pour le membre amputé, la suite se greffe dans une volonté de réalité. L'étrangeté n'est jamais complète, ni uniforme. Sa particularité est dans son incomplétude même. Aussi, il m'arrive alors de la piéger. Dans un coin de mur (rose), dans la bordure de la moquette (rose), sous la table de la salle à manger (rose). Elle se démarque à peine du réel, il faut être attentif.

Aussi, je tiens à remercier tout particulièrement Michaël La Chance (UQAC), direction de recherche, membre du jury et directeur de la Galerie L'œuvre de l'Autre. Ainsi que Monique Régimbald-Zeiber (UQAM), amorce de direction de recherche et membre du jury, Diane Laurier (UQAM et UQAC), méthodologie de la recherche et membre du jury et la Galerie L'Oeuvre de l'Autre, de l'Université du Québec à Chicoutimi, pour l'accueil de *L'immatériel domestique est-il (rose) ?*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
AVANT-PROPOS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vi
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I	
LES ESPACES PRÉALABLES	10
1.1 Les objets et l'immatérialité : l'indicible espace	10
1.2 La surface des objets : un espace d'intervention	15
1.3 <i>Le récit du rose I</i>	9
CHAPITRE II	
LA NOTION DE <i>L'IMMATÉRIEL DOMESTIQUE</i>	21
2.1 Perspective méthodologique d'une recherche sur l'immanence <i>de</i> et <i>dans</i> l'espace ..	21
2.2 <i>Le domestique</i> . Concept de quotidienneté : objet et usage	24
2.3 <i>L'immatériel</i> . Concepts d'abstraction et d'invisibilité : image et signification	30
2.4 <i>Le récit du rose II</i>	35
CHAPITRE III	
LES ESPACES <i>INSTALLÉS</i>	37
3.1 La traduction : un espace d'aménagement	37
3.2 Le récit/le rêve/le rose	44
3.3 <i>Le récit du rose III</i>	48
CONCLUSION	51
BIBLIOGRAPHIE	54
ANNEXE (Documents visuels de l'exposition)	56

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Schéma : mise en plan de rêve</i> (2002)	9
1.2 Surface peinte : téléviseur, <i>Dispositif salon</i> (2003), détail	20
1.3 Surfaces recouvertes de tissus : coussins, <i>Dispositif salon</i> (2003), détail	20
2.1 <i>Diagramme : le verre à vin</i> (2002)	36
2.2 <i>Diagramme : la forme oblongue</i> (2003)	36
3.1 Nœud de fils et oreiller, <i>Dispositif chambre à coucher</i> (2003), détail	49
3.2 Nœud de fils et table de chevet, <i>Dispositif chambre à coucher</i> (2003), détail	49
3.3 <i>Schéma : mise en plan de rêve</i> (2002)	50
4.1 <i>Dispositif salle à manger</i> (2003), Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC	56
4.2 <i>Dispositif salon</i> (2003), Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC	57
4.3 Modelages de céramique peints, <i>Dispositif salon</i> (2003), détail	57
4.4 <i>Dispositif télé</i> (2003), Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC	58

INTRODUCTION

Cette recherche concerne *l'immatériel domestique* en tant qu'idée se réfléchissant dans le contexte d'une pratique artistique de l'installation. Ces deux notions que sont l'immatérialité et le domestique se rapportent aux aspects suivants : la signification, l'usage, l'objet et l'image. L'ampleur de ce travail demeure dans le périmètre de réflexion qu'exige et permet un projet de création artistique impliquant une exposition solo.

Un aspect important de la problématique de ce travail se trouve formulé par cette question de recherche : comment et en quoi les objets du quotidien modifiés, se traduisent-ils en éléments d'une immatérialité du domestique, dans l'espace de l'installation ? La recherche actuelle sur la pratique artistique de l'installation renvoie à un questionnement de base sur ce qu'il est convenu d'appeler la « mise en espace », soit le travail et le temps en lequel les objets prennent place et position. Par leur organisation dans l'espace, les uns par rapport aux autres, advient une mise à la vue de la part immatérielle dont ils sont porteurs. Cette organisation spatiale produisant effectivement, comme par effet de traduction, la démonstration syntaxique d'une cohésion visuelle. La proposition de recherche permet de réfléchir à la relation entre la mise en espace du quotidien réel et celle, imaginée, de l'installation dans le contexte du lieu d'exposition. L'objectif est de dégager un discours esthétique, critique ou d'investigation, relatif aux concepts de signification et d'immatérialité et ce, par un travail artistique, à la fois pratique et théorique, sur les objets domestiques, dans un projet d'installation. La méthode utilisée est l'approche heuristique, structure de recherche par laquelle l'écriture prend la forme, plus libre, de l'essai.

Ce mémoire est structuré en trois chapitres, lesquels sont chacun suivis d'un court texte de fiction nommé *Le récit du rose (I-II-III)*. Ces textes, se situant quelque part entre la poésie, la prose et la

nouvelle, doivent être compris comme des échantillons d'une écriture de fiction qui se trouve en parallèle et en interrelation avec notre pratique artistique de l'installation. Ainsi, la section 3.2, à la fin de ce mémoire, pourra surprendre par son caractère hybride. Car *c'est dans l'aboutissement, quelque chose comme la fin, que des vacances se forment, laissent place, au récit du rose du rêve.*

Il sera question, dans le premier chapitre, de deux types d'espaces préalables. D'une part, l'indicible espace où l'objet rencontre son potentiel immatériel et d'autre part, l'espace d'intervention artistique de la surface des objets. On verra ensuite, dans le deuxième chapitre, la notion de *l'immatériel domestique* que nous détaillerons en deux sections. La première questionne la notion du *domestique* par le concept de quotidienneté, plus large, où sont mis en cause l'objet et l'usage. L'autre section approfondit la notion d'*immatérialité* par les concepts d'abstraction et d'invisibilité, lesquels sont mis en relation avec les deux aspects que sont l'image et la signification. Je signale que ce deuxième chapitre débute par une section consacrée à la perspective méthodologique de la recherche : l'approche heuristique ainsi que la forme de l'essai, qui ont paru particulièrement adaptés pour traiter de la question de l'immanence *de* et *dans* l'espace. En dernier lieu, le troisième chapitre est un commentaire analytique et pragmatique, portant sur les espaces *installés*. Analytique d'abord, par une réflexion qui met en cause la notion de traduction en tant que tactique et mécanisme ouvrant un espace d'aménagement : cet espace du récit dans l'espace visuel. Pragmatique ensuite, par un approfondissement qui permet une mise en relation entre la fiction écrite et l'espace aménagé de l'installation. Cette dernière section doit être comprise comme étant à la fois descriptive et elle-même artistique, à la manière d'un exercice de style.

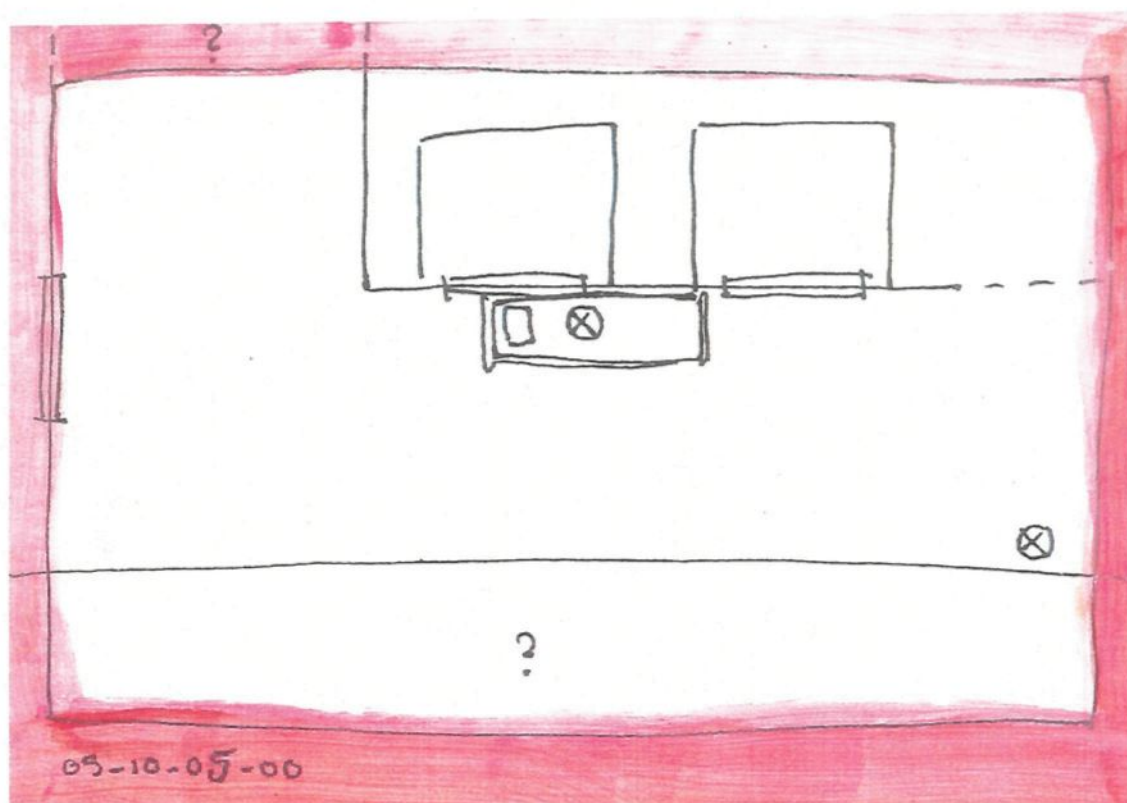


Figure 1.1 Schéma : mise en plan de rêve (2002)

CHAPITRE I

LES ESPACES PRÉALABLES

Dans ce premier chapitre, il sera question de deux types d'espaces préalables à cette recherche-création et aux notions et concepts qui s'en dégagent. Tout d'abord, je commencerai par une brève mise en contexte historique de ma pratique artistique pour ensuite aborder la question des objets et de l'immatérialité dans l'espace. Dans un deuxième temps, je poursuivrai en exposant en quoi la surface des objets m'est un espace d'intervention qui permet l'insertion d'une problématique esthétique liée à l'image.

1.1 Les objets et l'immatérialité : l'indicible espace

Ma pratique de l'installation prend son ancrage historique dans la conception Duchampienne¹ de l'objet usiné/usuel et se situe au croisement de l'objet surréaliste, tel qu'on le retrouve dans *Le déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim² et de l'environnement pop art tel que la *Chambre à coucher, Ensemble I* (1963) de Claes Oldenburg³. L'art conceptuel, tel qu'entendu par Kosuth⁴ vers 1969 et se réclamant « de la conception avant-gardiste de *l'art comme idée* » (Harrison et Wood, 1997, p. 916), n'est pas étranger à mon approche de l'art en tant que système signifiant lié au langage. En effet, une part importante de mes propositions artistiques « ne sont pas d'ordre pratique mais de caractère linguistique » (Harrison et Wood, 1997, p. 923).

¹ Marcel Duchamp (1887-1968), artiste français naturalisé américain. « En 1913, sa *Roue de bicyclette sur un tabouret* illustre sa notion du ready-made (objet tout fait), estimant que choisir un objet signifie déjà créer une œuvre d'art. [...] ayant remis en question l'approche traditionnelle et anticipé sur les théories ultérieures, il est considéré comme le grand avant-gardiste et précurseur de l'art du Xxe siècle. » (*L'art au 20^e siècle*, 2000)

² Artiste suisse, née à Berlin (1913-1985) et « figure féminine dominante du mouvement surréaliste » (*L'art au 20^e siècle*, 2000).

³ Artiste américain d'origine suédoise (1929-). « Oldenburg, un des protagonistes majeurs du Pop Art américain, a commencé par reproduire des denrées comestibles telles que hamburgers, cornets de glace et tartes, pour passer ensuite à des objets « durs » tels que des évier, des téléphones et des aspirateurs réalisés dans des matières molles (*Soft Objects*). » (*L'art au 20^e siècle*, 2000)

⁴ Artiste conceptuel et photographe américain (1945-), Joseph Kosuth « est un représentant majeur de l'art conceptuel analytique. » (*L'art au 20^e siècle*, 2000)

Cependant, je dois d'emblée me dissocier d'une conception de l'art qui ne serait que « tautologique et ne décrirait rien d'autre que lui-même. » (Schneckenburger, 2000, p. 534-535)

Ma pratique de l'installation s'enracine dans une réflexion sur l'immatérialité : un premier problème se pose. Comment donner à voir ce qui, par définition, ne se voit pas ? Or, je détourne la question en ajoutant que ce n'est pas tant donner à voir qui importe que *donner à penser* l'immatérialité. Cette dernière présuppose son opposé, d'ailleurs présent dans sa sonorité (on nomme avant d'écrire), c'est-à-dire la matérialité. C'est parce qu'il y a *matérialité* que mon intérêt se porte vers son absence possible. Comme le mentionne Michel Maffesoli⁵ dans son ouvrage *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne* (1979) : « La réalité est reconnue poreuse, ou encore constituée de ce qui n'a pas de réalité. La matière est aussi composée d'antimatière. » (Maffesoli, 1979, p. 76)

Dans le cadre de cette recherche, j'entends donner une forme à cette immatérialité qu'on ne saurait voir autrement que par l'art. Cette forme de l'immatérialité est présente dans l'objet lui-même, lorsqu'il appartient déjà au domaine du quotidien, de l'espace domestique. Aussi, j'entends principalement par objet : un meuble ou un accessoire du quotidien (je reviendrai plus particulièrement sur la notion de quotidienneté à la section 2.2). Ainsi on peut parler, à la manière de Pierre Cabanne à propos du travail de Arman⁶ (*Arman*, 1993) de « différents éléments de la réalité quotidienne consommable, banalisée par l'utilisation et l'usure ». (Cabanne, 1993, p. 14) L'objet est porteur de sa propre immatérialité comme une manière de « dédoublement dont le rêve est la forme achevée » (Maffesoli, 1979, p. 78).

⁵ Professeur à l'Université de Paris-V (Sorbonne) et directeur du Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien.

⁶ Artiste français, naturalisé américain (1928-). C'est l'un des créateurs du « nouveau réalisme ».

L'immatérialité dont il est question évoque une forme de fantôme de l'objet. C'est pourquoi je double l'idée de *fantôme* par celle de *fantasme*⁷. Il m'apparaît alors que la dimension esthétique de mon travail repose sur mon propre désir de la représentation de l'objet, ma volonté *fantasmatique* de produire une image de l'immatérialité. En effet, le travail sur l'objet, que l'on peut nommer modification, altération et bien souvent peinture ou coloration, n'est pas une fin en soi et ne suffit pas à rendre cette idée de l'immatérialité. Cette dernière, étant en quelque sorte évanescence, ne se donne à penser que dans une cohésion d'objets qui, non seulement lui permet de s'ancrer, mais la soumet à cette même cohésion dont elle ne sort que dans la désunion des objets. C'est ici qu'intervient la question de l'espace, préalable à la mise à la vue de l'immatérialité.

La mise à la vue passe par la mise en espace. Bien sûr, il s'agit d'une évidence propre à toute installation. Cependant, je fais ici allusion à ce qui émerge de l'organisation des objets dans l'espace. Cette cohésion, qui se trouve être l'installation, favorisera une traduction, un passage, vers la mise à la vue de la part immatérielle des objets. Le sens que prend ici le terme traduction n'est pas que lié au langage, il concerne le fait d'exprimer, de reproduire de façon transposée ; manifester, révéler et ce, dans un rapport conjoint entre la matière et le langage. « Et en ce sens, [comme le mentionne Antoine Berman⁸ dans *L'épreuve de l'étranger* (1984)], il faut considérer plutôt la traduction comme *sujet* de savoir, comme origine et source de savoir. » (Berman, 1984, p. 290)

La traduction est d'abord contenue dans la matière transformée et manipulée, comme résultat de modifications et d'associations d'objets, pour ensuite prendre place dans le langage en tant que reconnaissance (je reviendrai plus spécifiquement sur la notion de traduction à la section 3.1). Aussi je

⁷ « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. » (Laplanche et Pontalis, 1971, p. 152) Retenons, de cette définition psychanalytique, l'idée de *scénario imaginaire* ainsi que celle de *désir inconscient*.

⁸ Linguiste, traducteur et théoricien de la traduction.

présuppose une activité cognitive de nommer, d'identifier la matière et les objets qui se rapportent directement à l'expérience du spectateur. Par ailleurs, du point de vue de l'artiste, ce phénomène est réversible. C'est-à-dire que je choisis de *nommer* l'objet et son contexte avant d'intervenir sur celui-ci : c'est ce qui prend forme dans le langage qui va influencer sur mon travail artistique. Je tends visuellement, formellement, vers ce qu'exprime d'abord le langage et ce, indépendamment de sa formulation mentale ou écrite. Car, comme le souligne Martine Cornuéjols⁹, « les représentations verbales peuvent concerner des entités abstraites, autant que concrètes, alors que les représentations imagées sont plus spécifiques d'entités concrètes » (Cornuéjols, 2001, p. 36). Cette *permission* vers l'abstrait, par le langage, m'est nécessaire dans la mesure où je souhaite montrer ce qui se raconte : « L'image et le mot ont ainsi des facultés de représentation symbolique différentes qui les rendent complémentaires. » (Cornuéjols, 2001, p. 185)

Ma problématique est ancrée dans une réflexion sur comment et en quoi l'espace favorise une traduction de l'immatérialité des objets. La recherche actuelle dans la pratique de l'installation renvoie à un questionnement de base sur ce qu'il est convenu d'appeler la *mise en espace*. Cette mise en espace constitue mon principal terrain d'investigation. C'est le périmètre de jeu où se mettent en place les éléments et la direction de mes objectifs de recherche. C'est ainsi que la signification, l'usage, l'objet et l'image, en regard de leur relation spécifique à ce que je nomme *l'immatériel domestique*, sont les données à partir desquelles devra s'élaborer un discours esthétique et critique. Cet objectif est une volonté d'extraire l'abstrait du concret, le langage de la matière, c'est une forme de traduction, c'est aussi un moteur de travail.

Le discours critique que je tends à formuler est lié à l'usage des objets dans le quotidien. Ainsi, certaines questions peuvent être posées : comment et en quoi la quotidienneté devient-elle banale,

⁹ Professeur et chercheur en sciences cognitives.

singulière ou extraordinaire ? La présence des objets qui la composent est-elle passive ? Dans quelle mesure un objet domestique est-il dit fonctionnel ? Qu'advient-il suite à sa modification ? La réalité quotidienne recèle une part d'esthétique qui est directement liée aux objets de consommation. Il s'agit d'une forme de *non choix* esthétique auquel nous sommes assujettis pour cause de nécessité : mon discours esthétique devient, dans un même temps, critique. De plus, mon travail artistique devient alors l'occasion d'une réflexion sur la réalité esthétique dans laquelle nous vivons le quotidien à travers les objets et leur usage. Qu'en serait-il d'une réalité *fantasmée* ? Mon travail offre des pistes de réponse à cette question et ce, dans une volonté semblable à celle de Sandy Skoglund, cette artiste américaine, dont les « œuvres photographiques sont le résultat d'installations réelles où elle met en scène personnages, animaux, objets en céramique et éléments du quotidien. » (Sabaté Beriain, 2000, p. 20) Une image telle que *Germes are Everywhere* (1984) de Skoglund, où les objets (téléviseur, lampe, fauteuil, etc.) sont peints et modifiés afin de créer un environnement halluciné est en effet marquée par une esthétique que l'on peut aussi reconnaître dans mon travail.

Je qualifie cet espace d'indicible car c'est l'« avant » et même le « pendant » du travail sur les objets qui vont s'y installer. Ainsi, l'immatériel demeure tel tant qu'il n'y a pas eu mise en espace ou passage de cet espace dans un autre registre où certaines choses vont se dire. Ce qui reconduit à la question initiale : comment et en quoi les objets du quotidien modifiés se traduisent-ils dans l'espace de l'installation en éléments d'une immatérialité du domestique ? Cette question soulève les points qui permettront de qualifier les traits principaux relatifs à la mise en espace. Ainsi, la traduction, l'aménagement et le récit sont des notions qui, par leur approfondissement, vont mettre en lumière la structure sous-jacente et émanante qui fait de l'espace le support principal de mon travail. Ces notions seront abordées au troisième chapitre de ce mémoire. Je mentionne seulement, pour l'instant, que c'est par l'interaction de ces notions qu'opère un mécanisme qui *fait dire l'indicible*.

1.2 La surface des objets : un espace d'intervention

L'autre espace préalable est celui de la surface des objets. Je le dis *préalable*, bien qu'on le retrouve ensuite dans l'installation, car il est cet espace plane sur lequel s'effectue l'essentiel du travail de modification des objets. Concrètement, la surface de l'objet s'offre en tant qu'espace de recouvrement où la peinture viendra jouer un rôle prépondérant. Car les surfaces des téléviseurs, tables, chaises, bibelots, coussins, etc. sont le plus souvent peintes ou recouvertes de tissus (fig. 1.2 et 1.3, p. 20). Dans mon travail, l'application de peinture ne réactive pas un discours sur « la peinture », comme c'est le cas pour certains travaux de Bertrand Lavier¹⁰ (par exemple, l'exposition *Cinq pièces faciles*¹¹ où l'on retrouvait des objets repeints : réfrigérateur, piano, armoire, etc.) et ce, bien que soient présentes dans ma pratique certaines préoccupations de peintre. Précisons que Bertrand Lavier se considère peintre avant tout, alors que, de mon côté, c'est la dimension sculpturale qui vient en premier, pour ensuite se transformer en un aménagement de l'espace.

Mon rapport à la peinture se situe entre la coloration et la teinture où l'expression du geste ne peut être prise en considération : je peins principalement au rouleau et à l'aérosol. L'esthétique du *fini rouleau* n'est pas un choix arbitraire : son importance réside en un rapport au mur, objet-surface où il est habituellement utilisé. La surface du mur me tient lieu de questionnement de base quant à notre relation au bidimensionnel pictural. Cette préoccupation qui part de la surface des objets et se déplace vers la surface de l'image, se trouve en parallèle d'une autre (sinon la même) où l'objet se substitue à sa qualité fonctionnelle et l'image se substitue, quant à elle, à sa valeur de signification (mais je reviendrai sur ces deux aspects aux sections 2.2 et 2.3). Ainsi, le principe de surface devient une forme de point de jonction entre objet et image, en ce sens où le travail sur l'objet s'apparente à une pratique

¹⁰ Artiste français (1949-).

¹¹ Galerie Eric Fabre, France, novembre 1981. Cf. Jacques Soullou, « Apologie du recouvrement », *Art Press*, no 75, Paris, novembre 1983.

proche du pictural et ce, dans un rabattement de celle-ci sur l'objet. Toutefois, il ne s'agit pas d'une volonté de faire image de l'objet. Ce dernier n'est pas déconstruit dans sa matérialité et demeure tridimensionnel.

D'un point de vue perceptivo-conceptuel, la surface se donne comme rencontre de l'objet, point limite à partir duquel on éprouve sa présence. Aussi, peut-être pourrait-on alors parler de l'apparence de l'objet, de sa présence en tant que pure apparence. En ce sens, je pense à Paul-Laurent Assoun¹², qui dans son article sur Francis Ponge¹³ dans *Ponge, Pièces* (1988), mentionne que :

Ce parti pris de penser du côté des choses suppose une appréhension des surfaces – qui nous éloigne de toute «psychologie des profondeurs». Mais justement la dimension de mystère se réintroduit au ras des «apparences» : c'est justement parce que les choses s'offrent sans retenue ni limite à la perception qu'elles mettent le langage qui leur est dédié à la merci d'un mystère. (Assoun, 1988, p. 163-164)

Cette idée implique aussi celle d'*apparaître/disparaître* qui elle, mène à questionner ce qui est donné à voir, toujours, tout autour. Ici, je parle de la réalité quotidienne, tangible et concrète de l'environnement domestique. Ainsi, notre regard, notre geste rencontre quotidiennement cette surface des objets qui nous entourent, avec lesquels nous cohabitons dans une constance qui rassure. Car c'est dans la constance et la récurrence que nous trouvons l'assurance de la réalité des choses. Par mes interventions sur la surface des objets, je mets en question notre assurance quant à l'apparence de ces objets, cette dernière pouvant receler une forme de potentiel immatériel.

La surface est ce que l'on voit, la constitution interne demeurant, jusqu'à un certain point, inconnue. Or, dans le cas des matières (bois, céramique, plastique, etc.), on associe l'intérieur à l'image extérieure. On possède, pour la plupart, les connaissances culturelles qui permettent d'imaginer

¹² Psychanalyste et professeur à l'Université de Paris-VII (Denis-Diderot).

¹³ Poète français (1899-1988).

l'allure interne d'une table de bois coupée en deux. Ainsi, on associe facilement, et même instinctivement, le contenu lié à la surface. Les matières en sont un bon exemple mais il en est de même pour ce qui est de la dimension biologique d'un être vivant ainsi que de l'aspect fonctionnel de certains objets (verre, téléviseur, bibliothèque, etc.). Ce dernier type d'association est moins instinctif que lié aux connaissances acquises du corps et de notre environnement :

Les processus perceptifs mis en jeu lors de l'identification d'objets se modifient avec la familiarisation que nous avons de ces objets et des circonstances dans lesquelles ils apparaissent. Un objet familier dans un contexte familier est identifié très rapidement, même si les informations sensorielles sont insuffisantes à un sujet non familier de l'objet pour l'identifier. (Cornuéjols, 2001, p. 125)

Ma préoccupation conceptuelle quant à la modification des surfaces réside en un décalage dans le rapport externe/interne. De quoi est constitué un objet dont la surface est peinte ? Quelle est la fonction d'un coussin recouvert de peinture ? Comment un téléviseur peint peut-il être fonctionnel ? Peints au rouleau comme le mur, ces objets sont-ils de gypse, de plâtre ? Ce questionnement sur la matérialité des objets mène à d'autres questions/réflexions qui habitent mon travail : et s'il n'y avait rien de visible à l'intérieur ? Si ces surfaces n'étaient que des fantômes/fantasmes de l'objet ? Si l'on se trompait sur cette idée de l'intérieur des objets ? Ce questionnement sur la surface peinte implique la matière dans sa possibilité d'absence mais aussi la peinture dans son potentiel de présence en laquelle la question serait de *rendre visible*. En effet, puisque la surface peinte n'est pas une assurance de ce qu'il y a derrière, elle peut ainsi prendre le statut de *faire voir* quelque chose qui ne serait rien d'autre que cette même surface, c'est-à-dire une coloration, une teinte tel un infrarouge, un bleu de cobalt qui mettrait à la vue ce qui normalement ne l'est pas.

Ainsi, le blanc, rose, rouge et les teintes fluorescentes endossent cette caractéristique métaphorique liée à l'immatérialité potentielle des objets. Dans *L'immatériel domestique est-il (rose) ?*, ces choix sont centrés sur le rose comme qualité abstraite de l'objet du quotidien. Or, comme le souligne ce titre,

l'utilisation de la parenthèse met en doute ce même rose. Est-ce bien le rose ? Bien que le rose soit mon principal parti pris, d'autres couleurs (présentes dans certains dispositifs de l'exposition) y jouent un rôle similaire, mais à des degrés différents.

Mon obsession de donner forme et visibilité à l'immatérialité se traduit, pour une bonne part, par le *blanchissage* des objets. Avant même d'être promu au rose (signe distinctif d'un statut particulier), les objets pâlisent. Quand la blancheur serait une manière de mise à la vue de l'invisible (ou de l'*invu*¹⁴), alors le rose marque l'*appartenance* (ou la *provenance* ?) immatérielle de l'objet. Il apparaît alors - ce qui peut sembler surprenant - que l'invisible demeure plausible alors que l'immatériel est un possible de l'ordre du fantasme, peut-être impossible. En effet, le recouvrement des objets leur donne une allure *dysfonctionnelle* : la confiance de l'usager est ébranlée, voire diminuée. Ces objets, désœuvrés, *perdent en matérialité*, se rapprochant ainsi plus de l'image de l'objet que de l'objet lui-même.

Le rose comme appartenance/provenance *immatérielle* relève d'un principe féminin mais non féministe. Si ce principe découle d'abord de ma propre condition féminine, il n'est pas seulement présent par défaut. En effet, *l'immatériel domestique* dont je parle est celui qui cohabite avec une présence féminine : son envers en son absence. Et peut-être puis-je dire son *ouvrage*¹⁵ en son absence : ce travail d'artiste comme de couturière nécessite le même matériau qu'est le fil et c'est par ce faufilage des significations, que se donne à voir une délicatesse du sens des *choses, roses si souvent derrière (ou devant) le bleu froid du choc au sol et à l'écran, de l'objet et de l'image.*

¹⁴ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, 1996 (2^e éd.).

¹⁵ Objet produit par le travail d'un artiste mais aussi : travail textile, d'aiguille ou de tricot.

1.3 *Le récit du rose I*

C'est dans le crépuscule seulement que, oui, tout juste là. Dans le mélange de réverbération du bleu du téléviseur et de la dernière teinte qui traverse. Ça donne étrange : les roses s'incrument, le précieux de nos présences, tantôt.

Hier je regardais le téléviseur dans le fauteuil le plus pâle. Ma figure bleutée devait retenir les émotions : je suis aussi mon propre spectateur et je veille à garder la mesure. Personne n'est témoin mais quelque chose trahit toujours. Je crois que c'est derrière. On dévisage par-dessus ma tête avec une étrange insistance. C'est à croire que le crépuscule est parfois inégal. Dirait-on intégral ? Dire. C'est toujours tellement difficile. Et à voir dans cette lumière, dans les bleus sur roses qui ne sont que des lits d'éclats. D'étoiles. Peut-être.

Du fauteuil le plus pâle, j'observe le salon. Ici, il neige dans la chaleur du rose : refroidir les ardeurs pour l'objectivité. D'ailleurs, avec attention et minutie, on peut voir les indices : les objets aussi se font trahir. Et comme face au téléviseur, nous avons au moins cette certitude, à défaut d'une véritable conviction. Oui, parce que sujets et objets alors .

C'est dans ce crépuscule que tout à commencé : le rose et les objets et puis, quelque chose d'autre. Ça passe dans les lumières, tout autour, peut-être à travers : il y a parfois une image qui semble s'en extraire. C'est peut-être aussi ce fantôme, cette insistance derrière moi. Mais une autre certitude : quelque chose m'échappe.

Le crépuscule mène au sommeil. Plus loin.

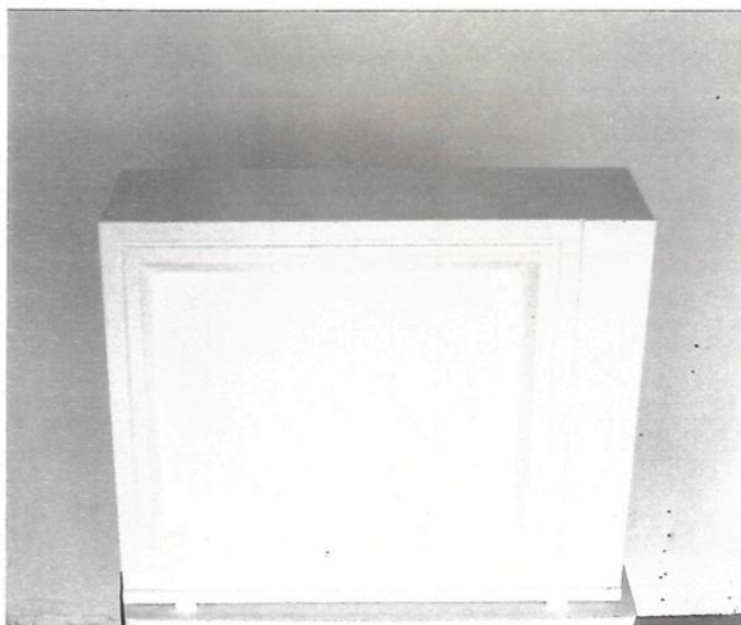


Figure 1.2 Surface peinte : téléviseur, *Dispositif salon* (2003), détail



Figure 1.3 Surfaces recouvertes de tissus : coussins, *Dispositif salon* (2003), détail

CHAPITRE II

LA NOTION DE L'IMMATÉRIEL DOMESTIQUE

Ce deuxième chapitre sera consacré aux deux notions théoriques principales qui se trouvent au centre de ma recherche. La notion du domestique apparaît d'emblée incluse dans le concept de quotidienneté, plus large, plus opérant, quand ce dernier peut remettre en question l'objet et l'usage. Tandis que la notion de l'immatériel est comprise dans les concepts d'invisibilité et d'abstraction. Avant d'approfondir ces notions clés de ma recherche, tant plastiques que théoriques, on pourra voir sous quelle perspective méthodologique cette recherche se trouve structurée.

2.1 Perspective méthodologique d'une recherche sur l'immanence *de* et *dans* l'espace

Avant toute chose, quelques mots sur la notion d'immanence. Par définition, ce terme signifie l'expérience d'une intériorité de la chose, d'un être, d'un objet : qui résulte de la nature de la chose elle-même. Je parle ici de l'immanence *issue de* l'espace, mais aussi qui se trouve être *présente dans* cet espace. Mais autre chose : c'est de l'espace spécifique de mon travail d'installation qu'il est question, l'espace des premières stratégies d'installation et des derniers arrangements de la mise en place des dispositifs. La perspective méthodologique de cette recherche porte donc sur l'immanence propre à mon espace d'installation. Avant d'élaborer un peu plus longuement sur cette méthode de recherche liée à l'immanence, l'approche méthodologique dont il est proprement question sera explicitée.

La perspective heuristique est une approche regroupant un certain nombre d'étapes « qui vont de l'identification d'un problème, passant par son élucidation et aboutissant à une communication écrite des résultats » (Laurier, 2002, p. 4). En outre, ce qui caractérise son intérêt, à mon sens, réside dans le

fait qu'elle favorise l'étape de la rédaction, lui conférant des qualités investigatrices qui permettent de préciser et d'approfondir les avenues de la recherche à travers le processus d'écriture lui-même.

Cette approche se retrouve sous deux versions, dont la première, peu précise, n'est pas formée d'étapes de recherche mais plutôt d'un *état d'esprit* lié à la découverte¹⁶ dans l'écriture/lecture. Ma recherche se base sur la deuxième version de cette approche : plus structurée et se prêtant avantageusement au travail de recherche en atelier :

L'approche heuristique est considérée comme un processus interne de recherche parce qu'elle met en évidence l'expérience personnelle du chercheur, la description de ses propres activités de recherche et les trans-formations qu'il vit au niveau de ses attitudes et de ses valeurs. (Viens, 1997, p. 19)

C'est dans cet esprit que la perspective heuristique est ici utilisée. Elle est une constituante active de la phase de rédaction de ce mémoire-crédation car elle agit comme une dynamique interne d'écriture, bien présente quoique indécélable.

Les étapes de cette approche méthodologique sont les suivantes : la *prise de conscience*, le *processus de l'expérience ou l'exploration*, la *compréhension* ainsi que la *communication*. Je mentionne que la deuxième étape se doit d'être considérée sur une assez longue période, celle nécessaire à l'accumulation et la macération de réflexions, d'idées, d'expérimentations pratiques. C'est l'étape par laquelle on s'imbibe, en quelque sorte, de son sujet de recherche à travers diverses formes d'exploration qui permettent d'orienter, de réorienter cette même recherche, mais qui permettent aussi d'extraire le type de connaissances que cette recherche est en mesure de produire. La troisième étape qui est celle de la *compréhension* doit être entendue comme étant un *moment de saisie* plus objective de la recherche :

¹⁶ *Heuristique* : du grec *heuriskein*, « trouver ».

Le chercheur est à l'étape de l'éclaircissement, de la conceptualisation et de l'intégration des découvertes. Il utilise sa capacité personnelle et unique d'intuition et d'insight pour découvrir des modèles et des significations et formuler des concepts rigoureux. La foi que quelque chose va se passer, que l'inconnu va se révéler et que le chercheur pourra l'entendre est nécessaire à tout individu engagé dans une telle recherche. (Viens, 1997, p. 22)

Comme je l'ai précédemment mentionné, la perspective heuristique se caractérise principalement par son potentiel de *découverte* à travers le processus d'écriture. De mon point de vue, il s'agit d'une forme d'immanence de la connaissance : de par sa nature, le processus d'écriture renferme quelque chose qui lui est inhérent, une forme de connaissance qui lui est interne. L'écriture elle-même est ce qui fait ressortir ce savoir inhérent aux mots coexistants dans l'écrit. Mon travail d'installation est sensiblement semblable, en ce sens qu'il s'oriente sur le potentiel de *découverte* à travers le processus de mise en espace : une immanence *de* et *dans* l'espace. C'est ainsi que la perspective heuristique m'est apparue être la méthodologie de recherche la plus pertinente, celle qui ouvre à ma recherche les possibles avenues qui lui sont nécessaires.

Ces possibles avenues sont, en sommes, celles que l'on ne peut découvrir que dans le tournant des choses, les recoins où l'on ne serait pas allé si l'on avait moindrement résisté devant l'incertitude de l'exploration. C'est une méthode de travail (d'atelier comme d'écriture) où il est fondamental de se laisser guider par des intuitions, des spontanités ainsi que ce qu'on pourrait nommer des accidents, des surprises. Par ailleurs, afin de favoriser la venue des avenues dans l'écriture, j'y juxtapose une autre perspective : celle de l'essai. En effet, j'accorde une certaine liberté au ton de l'écriture afin d'y laisser poindre des idées qui pourraient relever de la *découverte*. Les qualités d'immanence sont favorisées et augmentées dans la connaissance, étant donné la place que je leur aménage dans le cours de la recherche. La structure de ce mémoire relevant d'un maximum de rigueur, la forme de l'essai ne s'y trouve qu'en transparence : teintes et tonalités dans la cohésion des mots. Par ailleurs, l'approche

heuristique est circulaire plutôt que linéaire. Ainsi, les étapes décrites plus haut sont plutôt récurrentes et interactives que successives. La perspective de l'essai s'en trouve avantagée : la circulation du sens y étant importante, voire nécessaire.

2.2 *Le domestique*. Concept de quotidienneté : objet et usage

Du mouvement du *sens* on retourne vers son origine dans la circularité de la répétition du geste quotidien. Ce dernier est d'abord entendu ici, au sens de concept, en référence à Henri Lefebvre¹⁷ (*Critique de la vie quotidienne*, 1962).

Le quotidien est donc le plus général et le plus singulier, le plus social et le plus individuel, le plus évident et le mieux caché : stipulé dans la lisibilité des formes, prescrit par les fonctions, inscrit dans les structures, il constitue la plate-forme sur laquelle s'érige la société bureaucratique de consommation dirigée.

Le quotidien est donc un concept. Pour le dégager, il a fallu que domine la réalité qu'il désigne et que disparaissent les vieilles obsessions de la pénurie. (Lefebvre, 1980, p. 899)

Et comme il le mentionne ensuite : «Le quotidien se définit donc comme l'ensemble des fonctionnalités qui lient et relient les systèmes en apparence distincts». (Lefebvre, 1980, p. 899) En désignant le quotidien sous le dénominateur commun du fonctionnel, il y a déjà une référence implicite au concret. J'entends par concret, l'agir et les objets de cet agir. N'y a-t-il pas un *geste de l'objet* ? C'est-à-dire propre à celui-ci. Chaque objet fonctionnel étant une sorte de donnée inerte du quotidien activée par nos gestes, répétés et toutefois toujours différents, à chacun comme à chaque fois. Or, en quoi est fondée cette notion de la répétition ?

Le quotidien se situe au croisement de deux modalités de la répétition ; le cyclique, dominant dans la nature, et le linéaire, dominant dans les processus rationnels. Le quotidien implique d'un côté des cycles (les nuits et les jours, les saisons et les récoltes, l'activité et le repos, la faim et sa satisfaction, le désir et son assouvissement, la vie et la mort) et de l'autre des gestes répétitifs, ceux du travail, ceux de la consommation. (Lefebvre, 1980, p. 899)

¹⁷ Philosophe et sociologue français (1901-1991).

Le processus de réitération est donc interne à la quotidienneté. C'est un mouvement circulaire de répétition qui lui est propre. Dans la prédominance de la répétition mécanique, le cyclique semble devenir un *pris pour acquis* que chacun tend à occulter de sa propre conscience. Sans aucun doute : une nuit, un jour et une nuit et un autre jour et la nuit suivante. L'absence du doute est comme cette *vacance* des certitudes qui s'occupent à autre chose, elles n'ont rien à assurer, à rassurer. Aussi, cette vacance ou plutôt cette vacuité, ne peut se former que dans la répétition du geste qui mène à l'oubli du sens. Ainsi, dans cette même vacuité, dont la quotidienneté actuelle est productrice, se trouve, s'ouvre un espace d'intervention artistique dans lequel peut se révéler une forme d'*extraordinaireté*. Comme le mentionne encore Lefebvre : « Le surréel, l'extraordinaire, le surprenant, voire le merveilleux, ne font-ils pas aussi partie du réel ? Pourquoi le concept de quotidienneté ne révélerait-il pas l'extraordinaire de l'ordinaire ? » (Lefebvre, 1980, p. 899)

L'intervention artistique n'est pas de l'ordre de l'extraordinaire. La modification et l'association d'objets est plutôt une stratégie faite de choix, de décisions et de retranchements. Peut-être aussi est-elle de l'ordre de l'aménagement, mais on y reviendra plus longuement à la section 3.1. Ainsi, l'intervention artistique dont je parle s'inscrit dans une pratique de l'installation. Cette stratégie de mise en espace d'une évocation du quotidien permet de créer cette ambiguïté entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Aussi, j'entends par extraordinaire, l'inhabituel plus que le fantastique. Il s'agit donc de jouer sur le périphérique limite de ce lieu commun. L'inhabituel est contraire à la définition intuitive du quotidien. Mais ne s'agit-il pas seulement d'une question d'habitude ? Aussi, étant le lieu de toutes les habitudes, de toutes les répétitions individuelles, le moindre indice inhabituel peut devenir signe de l'extraordinaire, extravagance dans la routine du geste.

Comme mentionné précédemment, c'est dans cette même répétition que se forme une vacuité du sens où justement, l'inhabituel prend le sien propre. Par ailleurs, peut-être peut-on penser à Michel Maffesoli alors qu'il mentionne que « dans la vie quotidienne, dans la vie banale, on trouve [...] une importante dimension fantastique qui prend naissance dans la brèche que crée la duplicité, le dédoublement »¹⁸. (Maffesoli, 1979, p. 78) En effet, pour Maffesoli « la fiction est le « double » de la vie quotidienne, dans le sens le plus fort du terme, celui que maints penseurs ont souligné et qui pointe avec force le désir d'éternité. » (Maffesoli, 1979, p. 82) Sans contredit, un retour de la boucle se forme entre l'idée de *rêve/fiction* et celle de *fantôme/fantasme* (section 1.1). En effet, il s'agit dans les deux cas d'une mise à distance de la quotidienneté, dans la réalité de l'agir social comme dans la création artistique.

Ainsi, dans ma pratique de l'installation, les modalités du quotidien sont détournées par des interventions où notre reconnaissance visuelle est questionnée. En fait, le *difficilement reconnaissable* prend le pas sur l'ensemble pour ensuite donner à ce qui reste identifiable, un surcroît de sens et de signification. C'est-à-dire que, reconnaissant certaines choses, certains objets, on rattache notre compréhension du reste à ces mêmes éléments. Il s'agit ainsi de la question de la *nécessité du sens* liée et produite à même (cette évocation de) l'environnement dans lequel est postulée sa propre perte de sens. De ce point de vue, le questionnement posé s'articule de *l'intérieur*. C'est un positionnement des idées à la manière d'un réarrangement, d'un aménagement, intérieur aussi. Plutôt que d'opposer les objets domestiques à un contrepoids extérieur, je les redéfins à même leur propre espace, celui du quotidien. Du coup, le concept de quotidienneté est lui aussi redéfini au sein de l'installation.

Cette redéfinition consiste en une proposition de *possibles* au sens fantasmatique. Le fantasme est cette représentation de l'imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients (voir n. 1, chap. 1).

¹⁸ Entendons du rêve et de la fiction.

Les désirs sont ici à l'image des rêves en tant qu'espaces où se meuvent des *possibles*. Ces derniers prennent deux formes, celles des potentialités (pouvant advenir) et celle des latences (en voie d'advenir). Dans le quotidien réel, rien n'advient. Or, l'installation est un *envers du décor*. Un espace où est donné à voir la dimension onirique et fantasmatique du quotidien. Les *agirs* répétitifs de la quotidienneté ne sont-ils pas des aménagements de l'espace mental où se produit un glissement de la réalité ?

Vera Frenkel¹⁹ est une artiste dont les préoccupations prennent place dans l'espace du quotidien. Aussi, comme le mentionne Lydia Haustein dans le catalogue d'exposition ... *du transitbar* (1994) :

En assemblant et en juxtaposant de façon inattendue des fragments épars du quotidien, elle met plutôt en relief la division qui existe dans notre esprit et que nous expérimentons à tous les jours, une division amenée par la fusion de formes de pensée diamétralement opposées avec des conventions et des codes sociaux homogènes.

Vera Frenkel se penche sur la perception et les préjugés quotidiens, montrant que le regard familier est en fait détourné des choses, orienté vers une autorité cachée : les manœuvres subconscientes d'un monde médiatisé ou d'une entité collective qui stigmatisent l'individualité. (Haustein, 1994, p. 91)

Ainsi, par une pratique de l'installation vidéo, Frenkel questionne les rapports de force entre l'individu et le quotidien et ce, dans un regard qui met en cause les conventions sociales. La quotidienneté y est donnée à voir « par l'utilisation de matériel puisé dans la réalité, à la fois montré tel quel et transposé à l'art. » (Haustein, 1994, p. 82) Sa manipulation des objets passe par le contenu des bandes vidéo, présentes parmi les objets (meubles et accessoires du quotidien) dans les installations, plutôt qu'à travers des interventions d'ordre plastique sur les objets, comme c'est le cas dans ma pratique. Dans son cas, l'objet *téléviseur* sert de médiateur à la pratique vidéographique. Aussi, bien que son questionnement lié au quotidien soit très présent au niveau visuel, il ne s'agit pas de sa

¹⁹ Artiste d'origine tchèque qui, depuis 1949, vit au Canada et enseigne présentement dans le département d'arts visuels de l'Université de York en Ontario.

principale préoccupation. Par ces aménagements d'espaces, c'est surtout la question de la mémoire identitaire, individuelle et sociale, qui est mise en cause. La quotidienneté en est la trace matérielle, le souvenir.

Dans le travail de Frenkel et le mien, coïncide l'idée d'un insu du quotidien. Dans son cas, cet insu est l'indice d'une intimité, d'un caractère personnel. Dans le mien, il renvoie à l'immatérialité, comme complémentarité fantasmatique du concept de quotidienneté (nous aborderons spécifiquement la notion de l'immatériel à la section suivante). Ainsi, j'aborde la quotidienneté comme une réalité qui en sous-tend une autre. C'est un parti pris du revers des choses auxquelles il m'est nécessaire de donner forme. Aussi, c'est le domestique, en tant que réalité concrète propre au quotidien, qui est l'objet de cette investigation du *revers*.

Le quotidien est un concept large, qui s'étend au-delà de l'espace privé, celui de l'appartement, de l'intérieur domestique. Il emmène avec lui, à l'extérieur, les gestes répétés et les habitudes réitérées desquels chacune des journées se voient porteuses, sinon contraintes. Ainsi, je concentre mon travail sur l'*intérieur* : j'imagine, je ramène, garde et conserve les choses à l'intérieur. Comme le mentionne Michel de Certeau²⁰ dans *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner* (1994) : « Habiter à part, hors des lieux collectifs, c'est disposer d'un lieu protégé d'où la pression du corps social sur le corps individuel est écartée, où le pluriel des stimuli est filtré ou, en tout cas, idéalement devrait l'être ». (de Certeau, 1994, p. 207) C'est en ce sens, du retrait du collectif vers l'individuel, que peut prendre place l'extraordinaire issu du fantasme. Ce n'est que dans l'espace et le mécanisme de l'intime, tel celui du dormeur, que se manifeste une forme de visibilité du rêve.

²⁰ Philosophe et sociologue français (1925-1986).

La quotidienneté implique aussi la notion d'usage. Par *usage*, j'entends un agir lié au domestique, s'effectuant dans l'espace domestique. La présence des objets, pour lesquels je viens tout juste de mentionner ma préoccupation, commande des gestes, des actes liés aux fonctions que nous rattachons à ces mêmes objets. Comme le souligne de Certeau, cette question de l'usage est de vaste étendue :

La diversité des lieux et des apparences n'est rien comparée à la multiplicité des fonctions et des pratiques dont l'espace privé est à la fois le décor meublant et le théâtre d'opération. Ici se répètent en nombre indéfini dans leurs menues variations les séquences de gestes indispensables aux rythmes de l'agir quotidien. (de Certeau, 1994, p. 207)

L'usage demeure ici un questionnement d'ordre théorique où la part pratique n'est envisagée que sous la forme de l'hypothèse. La notion d'usage est associée à celle de signification (qui sera abordée à la section suivante). L'absence d'usage effectif produit une mise en évidence des significations liées au fonctionnel/décoratif.

Mon questionnement sur l'usage est aussi lié à la *compréhension* de l'objet. L'idée qu'on se fait du potentiel d'usage d'un objet provient d'abord de la reconnaissance visuelle et l'image de l'objet joue un rôle inductif quant à la compréhension de l'usage. Dans mon travail, ce rôle est déjoué plutôt que joué. En effet, l'objet transformé, modifié, tend à déjouer les attentes liées à l'usage. On en retire une mise en cause de la question de l'image/réalité de l'objet, comme le mentionne ce passage de *Micropsychologie et vie quotidienne* (1976), un ouvrage d'Abraham Moles et Elisabeth Rohmer :

Il entre par conséquent dans le champ de la vie quotidienne et par là d'une micropsychologie qui poursuit pour but de rendre compte des irrationalités apparentes du comportement humain pour mettre en évidence la dissonance entre les images d'un objet et la réalité de cet objet. L'automobile est pour tous les citoyens de la société industrielle un objet important, la prise de courant ne l'est pas, c'est sur elle que probablement apparaîtront les distorsions d'image les plus grandes. (Moles et Rohmer, 1976, p. 96)

Le principe de réalité n'est pas nécessairement une garantie de cohésion entre l'objet et son image. Dans les réalités de moindre importance, un déséquilibre se produit, c'est une *distorsion* de l'image à laquelle on associe les fonctions de l'objet. Est-ce à dire que l'image perçue est corrélative de la réalité, et que ni l'une ni l'autre ne sont d'une quelconque authenticité ? C'est dans cet ordre d'idée que je réfléchis à la question de l'usage dans mon travail, sachant que mon univers artistique ne réfère pas entièrement à la réalité entendue et habituelle. C'est pourquoi il m'apparaît pertinent de poser l'usage en tant qu'évocation du geste. Ce dernier étant un référent du réel, on peut se demander si sa permission ferait en sorte de renforcer l'étrangeté (du spectateur devant le dispositif) ou de la diluer.

2.3 *L'immatériel*. Concepts d'abstraction et d'invisibilité : image et signification

L'abstraction de l'image et l'invisibilité de la signification sont deux données de ma recherche qu'il m'est impossible de dissocier. La notion d'image appelle celle de signification. J'entends par abstraction : ce qui est privé de réalité concrète ou de référence à des éléments matériels. Il s'agit de l'abstraction au sens de l'immatérialité : l'abstrait/concret. L'invisibilité de la signification rejoint encore ce rapport à l'immatériel : cette signification qu'on ne voit pas, non seulement abstraite mais invisible. J'introduis ici Gottfried Martin qui, dans son ouvrage *Leibniz. Logique et métaphysique* (1966), rapporte cette réflexion de Leibniz²¹ : « Car ce qui est concret est vraiment une chose ; ce qui est abstrait est non pas une chose mais un mode d'une chose. Or, la plupart des modes ne sont que des relations de la chose à l'intellect ou des possibilités d'apparaître. » (Martin, 1966, p. 201) Ainsi, ce mode de la chose qui la fait se rapporter à l'intellect est justement ce qu'il faut entendre ici par l'abstraction de l'image.

²¹ Philosophe et savant allemand (1646-1716).

En effet, les images que je crée sont bien souvent des diagrammes, dessinés en lignes pures et pointillées. Ces derniers sont des *modes de chose* au sens où ils modélisent un objet, par exemple un verre à vin ou une *forme oblongue* de même hauteur. Mais aussi au sens où le dessin de cet objet est un mode d'existence de cette chose. L'invisibilité de la signification est inhérente à cette *relation de la chose à l'intellect* : la relation est invisible alors que l'intellect est producteur et traducteur de signification. Hans-Georg Gadamer²² mentionnait, dans son ouvrage *Vérité et méthode* (1976 pour la traduction française), à propos de la modélisation : « Ordinairement, on appelle aussi « modèle » (*Modell*) une chose par laquelle une autre chose, qui n'est pas elle-même perceptible, est rendue visible : par exemple le modèle d'une maison à l'état de projet, ou le modèle de l'atome. » (Gadamer, 1976, p. 73) Ce type de dessin donc, que je nomme diagramme, est *un mode d'une chose*, par lequel se donne à voir un *possible métaphysique* de l'objet. C'est dans ce rabattement de l'objet en image que se trouve l'abstraction de celle-ci. L'abstraction est ce qui ressort de l'objet qui n'est plus concret, mais immatériel.

Que l'image vienne avant ou après l'objet, elle en demeure indissociable.

L'essence de l'image se situe comme au milieu de deux extrêmes. Ces extrêmes de la représentation sont : le pur renvoi, qui constitue l'essence du signe, et la pure fonction de suppléance (Vertreten), qui est l'essence du symbole. Il y a quelque chose des deux dans l'essence de l'image. Sa fonction de suppléance contient le facteur du renvoi à ce qui se représente en elle. (Gadamer, 1976, p. 80)

[...]

Ce qui est symbolisé a donc certainement besoin d'être représenté dans la mesure où lui-même est immatériel, infini, irréprésentable, tout en étant susceptible d'être représenté. Car ce n'est pas parce qu'il est lui-même présent qu'il peut être présent dans le symbole. Donc, un symbole ne renvoie pas seulement à autre chose ; en remplaçant, il représente. Or remplacer signifie rendre présent ce qui ne l'est pas. Ainsi le symbole remplace, en représentant une chose, c'est-à-dire en la rendant immédiatement présente. (Gadamer, 1976, p. 83)

²² Philosophe allemand (1900-).

Mon travail sur l'image questionne à la fois la fonction de suppléance et celle de renvoi. Le verre à vin et la forme oblongue sont deux objets qui, de manière différente, se trouvent mis en cause par ce questionnement. Le premier par son absence, le second dans sa présence. En effet, le verre à vin, sans jamais être présent, est à la fois signe sur la table (renvoi) et symbole au mur (suppléance) (fig. 2.1, p. 36). Par contre, le dessin de la forme oblongue opère une double fonction de renvoi et de suppléance où les objets en cause sont présents et visibles (fig. 2.2, p. 36). Elle représente un lien entre deux objets distincts mais liés dans ce que l'un est la schématisation formelle de l'autre (j'y reviendrai vers la fin de cette section).

Mon rapport à l'image consiste principalement en ce qu'elle permet des *possibles* de l'objet. Par elle, je peux mettre à la vue ce qui sinon demeure invisible. S'agit-il de donner à voir des *significations* ? En effet, peut-être est-ce là le retour de la boucle, du moins en partie. Gadamer dit encore : « L'image est un processus ontologique ; en elle l'être se donne dans une manifestation visible dotée de sens. » (Gadamer, 1976, p. 71) Au large du sens, se trouve cette multitude de significations qui, fluides oui, coulent à rebours du visible.

Dans un même ordre d'idée, Jean-Luc Marion²³, dans son ouvrage *La croisée du visible* (1996), marque une distinction entre l'invisible et ce qu'il nomme l'*invu* :

L'invu relève certes de l'invisible mais ne se confond pas avec lui, puisqu'il peut le transgresser en devenant précisément visible ; alors que l'invisible reste à jamais tel – irréductible récalcitrant à la mise en scène, à l'apparition, à l'entrée dans le visible – l'invu, invisible seulement provisoire, exerce toute son exigence de visibilité pour, parfois de force, y faire irruption. L'invu n'a de cesse que de surgir dans le visible. (Marion, 1996, p. 51)

²³ Philosophe et professeur à l'Université de Paris-IV (Sorbonne).

L'immatériel domestique porte en lui une forme d'invisibilité qui appartient à ce que Marion nomme l'*invu* : un *non visible* en voie de surgir, une présence fantomatique en latence. S'il est éventuellement à *voir*, n'est-il pas alors présent ? Cette idée, de la *présence invue*, m'est un moteur important de la création de récits alimentant ma pratique de l'installation. Récits où cette présence que l'on ne voit pas, entre dans le voisinage du fantasme de l'usager, du locataire. Collaborent-elles en vue d'intervenir dans le quotidien ? Le fantôme et le fantasme ne logent-ils vraiment que dans les rêves ?

Je ferai ici un bref retour sur les notions d'espace et d'objet, pour mieux retourner à cette question de l'image. Selon Jean-Luc Marion :

L'invisible ainsi dégagé – à savoir l'invisible qui dégage le visible de lui-même – se distingue radicalement de tout vide réel, pur défaut et désert de choses. Les choses remplissent un espace réel, d'ailleurs jamais véritablement vide dans les conditions de l'expérience effective. L'espace réel, vide ou non, ne se voit pourtant pas sans un regard. Or, ce regard distend le visible par la puissance de l'invisible. (Marion, 1996, p. 15)

Ce regard qui *distend le visible* est vraisemblablement celui du spectateur, du visiteur. Peut-être pouvons-nous dire, qu'en général, le spectateur voit plus que ce qu'on lui donne : la complémentarité de son imaginaire propre est ponctuelle et constante. Toutefois, hors de toute considération d'ordre général, je positionne mon travail comme étant la résultante d'une distension de la matérialité domestique. Je cite encore une fois Marion :

Si quotidiennement nous voyons d'innombrables visibles sans pourtant nous y arrêter plus longtemps que ne le requièrent l'utilité et le désir, c'est que nous ne voyons alors que de simples visibles prévus, autrement dit des objets, disponibles parce que produits et maniés.

[...]

Le tableau (entendons l'art) nous confronte avec un non-objet, indisponible, non maniable, non (re-)productible, non maîtrisable. Un non-objet certes, un contre-objet et non pas un simple anti-objet [...]. (Marion, 1996, p. 76)

Cet objet *non maniable* est, d'une certaine manière, l'expression du fantasme de l'usager. Au départ immatériel, il s'incarne bientôt dans l'aménagement de l'espace. La forme oblongue, sorte d'objet/image fantasmatique, est un exemple de *non-objet*. Elle est issue d'un processus en lequel s'est effectué un certain nombre de renvois, de la matérialité à l'immatérialité. Il s'agissait de solutionner sa mise en image, de schématiser sa représentation afin de produire des dessins de l'objet bibelot. C'est en cherchant une approche à la fois stratégique et simplificatrice, qu'est apparue une forme oblongue dont les dimensions sont sensiblement les mêmes que celles d'un bibelot de format moyen. Par la suite, ces dessins d'investigation se sont complexifiés jusqu'au diagramme, finalement reproduit au mur par des bouts de fils à coudre, collés avec du médium acrylique. Cette transposition est une forme de *dématérialisation* de l'objet. Ainsi, rendu immatériel et hors de l'espace (au mur), une autre nécessité s'est imposée, celle de ramener l'objet dans l'espace, mais sous sa forme *fantasmée* : la forme oblongue et non plus l'objet bibelot.

2.4 Le récit du rose II

C'est après le crépuscule que peut survenir le reste. C'est après que les teintes contiennent l'incertitude.

Hier, alors que le téléviseur ne me renvoyait que la neige comme un manège d'étoiles, j'ai dû conclure ou peut-être abdiquer : je différencie mal.

Comment dit-on ? Passons à la salle à manger plutôt qu'au salon.

Alors que les heures tardives se figeaient, les unes sur les autres, j'étais un verre de rouge, accoudée à la table blanche.

En sommes, que pouvait-il arriver, sinon qu'un rose, dans ma tête se forme, aussi violent qu'un mal de crâne cassé, qu'un mal de cœur de minutes qui passent plus, sur l'horloge comme au cœur : vomissement de soi-même dans le blanc immobile.

En effet, le rose advient dans une dilution de soi.

Dans le calme de ma veillée d'hier, je n'ai pas tiré de conclusion : les preuves sont toujours absentes, ne reste qu'une conviction viciée, poison qui relie le crépuscule à l'aube. Le silence, filet d'heures, n'a retenu qu'un filet, comme de sang, d'un quelconque rouge.

Sur la table, des babioles de nuit.

Dessous je ne sais toujours pas.

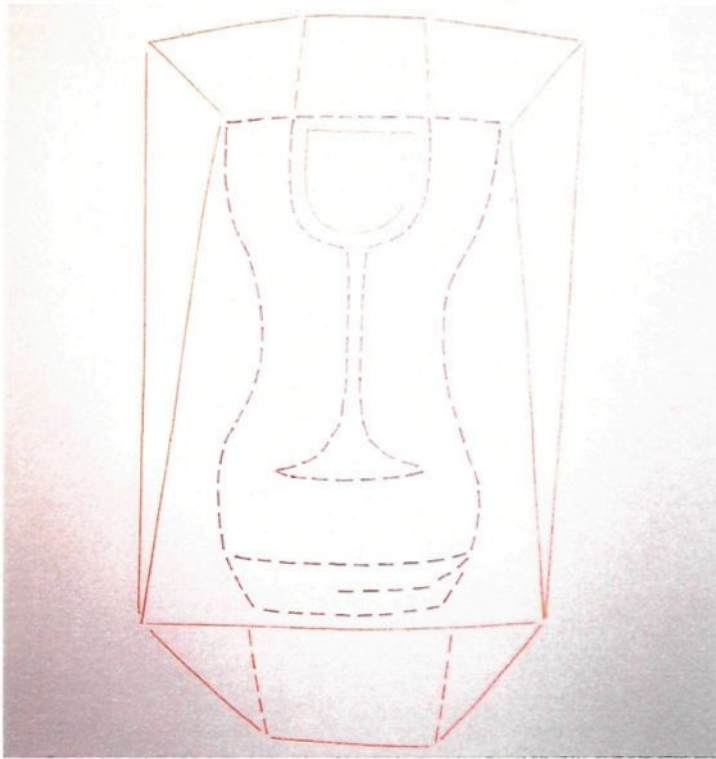


Figure 2.1 *Diagramme : le verre à vin* (2002)

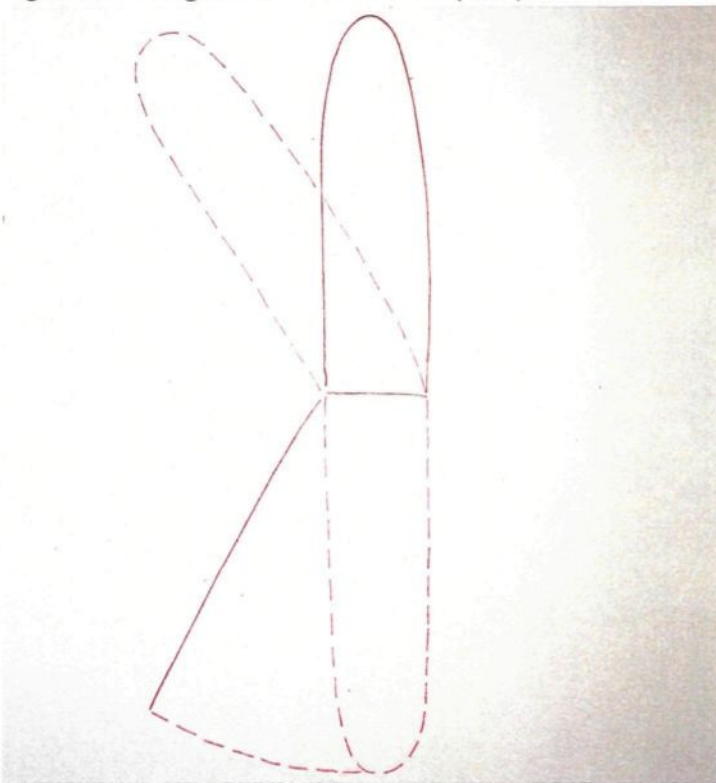


Figure 2.2 *Diagramme : la forme oblongue* (2003)

CHAPITRE III

LES ESPACES *INSTALLÉS*

Ce troisième chapitre se concentre sur des aspects spécifiques du travail de mise en espace de cette recherche-création où l'installation est comprise comme un espace en lequel prend place *l'immatériel domestique*. Je commencerai en abordant la question de la traduction comme espace d'aménagement, c'est-à-dire là où se trouve la jonction entre récit et objet. Ce qui mènera à poser un regard sur la cohésion de trois données importantes de ce projet d'exposition que sont le récit/le rêve/le rose.

3.1 La traduction : un espace d'aménagement

La traduction doit être entendue ici au sens large, c'est-à-dire comme une manière d'exprimer, de manifester quelque chose par une transposition. Il s'agit d'une tactique artistique qui s'inscrit dans une logique de l'écriture. En effet, *L'immatériel domestique* est une installation n  e en parallèle d'une pratique de l'écriture dont les trois *récits du rose* de ce mémoire sont un échantillon.

La traduction du récit (  crit ou mental) est à l'image du mot qui passe dans la forme. L'objet modifié est alors comme un mot de la phrase. Ces objets accumulés sont ensuite rassemblés à la manière de l'aménagement d'une pièce d'un intérieur. Cet aménagement est un résultat plus ou moins arbitraire orienté vers un discours esthétique et critique. De cette mise en espace réelle, un espace tangible du récit s'est formé et transformé. Partant d'un premier espace de récit, j'oriente et produis le travail plastique, pour retourner vers un autre espace de récit qui, n'étant jamais tout à fait le même, est à l'image d'un double en concret. C'est ici qu'est concerné « *le mouvement de la traduction* : car celui-ci part en effet du propre, du même (le connu, le quotidien, le familier), pour aller vers l'étranger,

l'autre (l'inconnu, le merveilleux, l'*Unheimlich*) et, à partir de cette expérience, *revenir à son point de départ*. » (Berman, 1984, p. 76-77) Le premier récit écrit apparaît comme étant l'ombre portée du deuxième, constitué d'objets et de matière. Cette matière se révélant alors l'image de l'immatérialité évoquée dans l'écrit. En outre, à la différence de l'écrit, le récit aménagé est aussitôt évacué des personnages dont les gestes et l'usage témoignent de l'étrangeté immatérielle de faits liés au domestique. Le spectateur devient un personnage qui est inclus malgré lui dans ce récit constitué d'objets. C'est ainsi qu'il apparaît (comme il est mentionné à la section 1.1), que l'espace est nécessairement indicible : parce que je sais qu'il dira autre chose que ce que le récit écrit donne à comprendre ou à ne pas comprendre.

Les dispositifs de cette exposition sont des fragments de traduction. Un récit, aussi court soit-il, n'est jamais totalement transposé en dispositif d'installation. C'est sans compter les variantes qui s'introduisent dans ce travail entre les mots et la matière. Or, c'est précisément dans cette *marge d'erreur* que se situe l'intérêt de la traduction, au sens large que l'on entend. Traduire d'un langage à un autre implique toujours une part de gain et une autre de perte, tant au niveau de la signification, de la précision, que du ton du récit. Ce gain/perte, au strict sens du langage, est un enjeu majeur du phénomène de traduction. En effet, comme il est mentionné dans *L'épreuve de l'étranger* : « L'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique. » (Berman, 1984, p. 284) Toutefois, dans un contexte *visuel*, cet aller-retour ouvre un espace d'expérimentation propre à mon travail de recherche-crédation : « La traduction apparaît comme l'un des lieux où s'affrontent mesure et démesure, fusion et différenciation – comme un lieu de danger (la « confusion des langues »), mais aussi de fécondité. » (Berman, 1984, p. 273)

L'immatérialité est quelque chose qui, par les mots, prend une infinitude de possibilités. Il n'existe pas de paramètres de base afin de traduire l'immatériel. Tandis que le récit se démène en mots afin de

raconter une mise en situation de *l'immatériel domestique*, sa transposition visuelle se voit contrainte en une étrange forme de silence, quand l'immatérialité qui se trouve être vue ne puisse être dite. Délire, dit-on ? Or, « l'invisible évidence ne reparaitra qu'en fanant de sa blancheur la brillances des choses et des images. » (Marion, 1996, p. 141) Un silence s'impose : par une blancheur des objets en lesquels se laisse voir une invisibilité, une immatérialité. Comme le mentionne Francis Ponge dans *Méthodes* (1961) : « chacun des objets de ce monde, c'est-à-dire chaque mot, doit forcément être un *signe* pour *plusieurs* des objets du monde. Il s'agit d'un système *signifiant*. » (Ponge, 1961, p. 186) Il y a dans le *non objet* immatériel, une absence du mot qui, du coup, en autorise une présence multiple, du mot comme de la signification sensée l'accompagner. C'est au creux de l'indicible et de l'invisible que le mot, tout comme l'objet, peut prendre la valeur spécifique que seule la transposition aura permise.

Concrètement, il se passe dans ce phénomène de traduction quelque chose comme un passage au tamis. Dans le récit, le mobilier, les objets sont entiers mais, suite au passage dans la matière, il ne subsiste que des fragments, comme des signes qui oscillent entre le linguistique et le visuel, dans une pensée semblable à celle de Roland Barthes²⁴ :

L'imagination syntagmatique ne voit plus (ou voit moins) le signe dans sa perspective, elle le prévoit dans son extension : ses liens antécédents ou conséquents, [...] aussi la dynamique de l'image est ici celle d'un agencement de parties mobiles, substitutives, dont la combinaison produit du sens, ou plus généralement un objet nouveau ; il s'agit donc d'une imagination proprement fabricative, ou encore fonctionnelle (le mot est heureusement ambigu, puisqu'il renvoie à la fois à l'idée d'une relation variable et à celle d'un usage). » (Barthes, 1964, p. 211)

Souvent, la rencontre et le jeu, des matières ou des formes, obligent à faire certains choix. Ce processus d'élimination est nécessaire dans la mesure où les objets ne sont que décalés du réel : le

²⁴ Écrivain et critique français (1915-1980).

verre à vin est fantasmé mais il est encore un verre à vin. Il faut se méfier de la surcharge qui irait au-delà de la traduction, elle introduirait un surplus qui *immobiliserait* le déplacement de sens recherché : quelque chose de plus serait dit plutôt qu'être dit autrement. On peut penser au fauteuil (coussins de fauteuils) ainsi qu'au lit (matelas confort) qui sont réduits en *objets surfaces*. Ici, je pense à Michel de Certeau qui, dans *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* (1990), mentionne qu'il « y a une étrangeté du quotidien qui ne fait pas surface, ou dont la surface est seulement une limite avancée, un bord qui se découpe sur le visible. » (de Certeau, 1990, p. 142) Cette réduction de l'objet est d'abord une fragmentation où ne demeurent que les aspects les plus signifiants, tant au niveau du récit à traduire que du travail d'intervention artistique sur l'objet.

Cette logique de l'écriture, précédemment mentionnée, voisine celle du dessin : ce dernier est une stratégie intermédiaire entre le mot et l'objet : une première traduction vers l'aménagement. Cette recherche a participé d'une pratique du dessin qui ouvre sur une intuition formelle, liée aux objets eux-mêmes. Pour en donner une idée concrète, parlons d'un dessin de lignes, continues et pointillées où s'insèrent des idées de volume, en pans colorés et transparents. Ces dessins se rapprochent du diagramme, du plan et du schéma et deviennent parfois des images autonomes, éléments picturaux de l'installation. À partir du tracé formel d'objets du quotidien (coussin, verre à vin, table, chaise, etc.), s'accumule une série de dessins rapides qui les décomposent, découpent, déconstruisent et *décontextualisent*, au dehors de l'espace domestique, afin d'en donner l'idée d'une existence *métaphysique* dans un *non espace temps* qui cesse de référer à la réalité. Techniquement, la simplicité des moyens est privilégiée : stylos, feutres, crayons de couleurs. Cette recherche formelle se double souvent d'un travail de mise en espace par le dessin duquel ressort des principes d'association, de cohabitation et de coexistence des objets.

Cette pratique du dessin permet de réfléchir aux possibilités d'intervention matérielle sur les objets et d'aménagement de ceux-ci. Car cette volonté d'abstraction de l'objet met inévitablement en relief la part irréductiblement concrète de celui-ci. Comme je le mentionnais précédemment, cette élaboration de schémas métaphysiques oriente mes choix quant aux interventions et modifications qui se veulent des *caractéristiques immatérielles* des objets. En effet, je leur découvre un potentiel immatériel par cette stratégie du dessin, par cette liberté de la pensée dans le tracé intuitif et partial auquel est soumis l'objet. À travers les possibilités d'ajouts et de retraites des lignes réelles qui dessinent l'objet, il se met en place une vacuité visuelle et conceptuelle par laquelle il s'introduit un potentiel de signification métaphysique, laquelle est mise en relief par l'installation/aménagement des objets.

Ces derniers, décoratifs ou fonctionnels, me sont des potentiels de révélation et d'affirmation de l'immatériel dans le matériel. Déjà, au départ, dans la réalité quotidienne, ces objets ne sont jamais innocents et relèvent d'un arbitraire bien caractérisé :

Un lieu habité par la même personne pendant une certaine durée en dessine un portrait ressemblant, à partir des objets (présents ou absents) et des usages qu'ils en supposent. Le jeu des exclusions et des préférences, l'arrangement du mobilier, le choix des matériaux, la gamme des formes et des couleurs, les sources de lumières, le reflet d'un miroir, un livre ouvert, un journal qui traîne, une raquette, des cendriers, l'ordre et le désordre, le visible et l'invisible, [...], et plus encore la manière d'organiser l'espace disponible, [...], tout compose déjà un « récit de vie » avant même que le maître de céans n'ait prononcé le moindre mot. (de Certeau, 1994, p. 206)

Sans chercher à faire de mon installation un *portrait* d'aménagement, il s'y dresse néanmoins une image de ma propre subjectivité, laquelle veut se confondre en une autre image plus générale, celle en laquelle chaque spectateur possède une part de responsabilité, par la participation active de son propre imaginaire. Comme le mentionne Jean Baudrillard dans *Le système des objets* (1968) : « L'homme n'est pas libre de ses objets, les objets ne sont pas libres de l'homme. » (Baudrillard, 1968, p. 67). Il en

va sensiblement de même pour ce qui est de mon travail avec les objets : ma volonté de création rencontre sans cesse l'irréductible périphérie symbolique des objets auxquels je m'intéresse.

L'aménagement est une stratégie et une notion qui implique un questionnement sur le fonctionnel et le décoratif, sur le quotidien et l'exception à celui-ci. Aussi, on ne peut traiter cette question sans mentionner le travail de Ken Lum²⁵, cet artiste canadien vivant à Vancouver qui, dans le milieu des années '80, travailla autour de cette notion d'aménagement. Manon Blanchette, alors conservateur en chef du Musée d'art contemporain de Montréal, mentionnait dans son catalogue d'exposition *Ken Lum* (1988), que «L'utilisation de meubles en sculpture revient à transposer un cadre d'habitation à l'intérieur de l'espace d'exposition et l'œuvre tente de faire la synthèse de cette contradiction.» (Blanchette, 1988, p. 8) En effet, *L'immatériel domestique* présente ses aménagements comme de possibles invitations, de potentiels usages, dont la part d'improbabilité provoque l'arrêt nécessaire à la construction de cette synthèse, celle où l'évaluation du spectateur alterne entre aménagement et installation.

Le parallèle avec Ken Lum se situe au niveau du « transfert des fonctions des objets » (Blanchette, 1988, p. 10) car, bien que mon travail cherche une forme de mise en situation du spectateur face au non-usage de meubles et objets, il ne constitue pas une critique de la consommation et le questionnement enclenché par *L'immatériel domestique* est, disons-le, plutôt baroque que minimal : de l'oreiller, nous allons au rêve, du fauteuil et du téléviseur à la neige, de la table et du verre à vin à la surface rouge, insondable. Ken Lum, pour sa part, renforce l'idée d'une nécessité d'aménagement par le dysfonctionnement de fauteuils et divans au centre desquels on ne peut se rendre pour s'asseoir : y a-

²⁵ Artiste et professeur à la University of British Columbia de Vancouver (1956-).

t-il *suraménagement* ? Ou encore, d'un autre fauteuil où se trouve un débordement de coussins : s'agit-il d'un excès de confort ?

Baudrillard mentionne encore :

Les formes, ainsi dégagées des fonctions pratiques et du gestuel humain, deviennent relatives les unes aux autres et à l'espace qu'elles « rythment ». C'est là aujourd'hui notre définition du « style » des objets : le mécanisme en étant virtuel ou sous-entendu [...], seule la forme est présente qui vient l'envelopper de sa perfection, de sa « ligne », qui vient « habiller » et omettre une énergie abstraite et cristallisée. (Baudrillard, 1968, p. 75)

On peut qualifier l'aménagement par cette relativité des formes entre elles mais aussi, ces formes sont peut-être la cristallisation d'un potentiel qui, même réel, va demeurer inconnu. De cette manière, je postule une forme d'énigme de l'aménagement : on ne peut savoir exactement ce qu'il contient, ce qui s'y trame. Car « Les objets sont devenus aujourd'hui plus complexes que les comportements de l'homme relatif à ces objets. Les objets sont de plus en plus différenciés, nos gestes le sont de moins en moins. » (Baudrillard, 1968, p. 79) Ainsi, leur coexistence dans l'installation renforce cet aspect de leur complexité. Et comme le souligne de Certeau :

S'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (par exemple, par une place où l'on peut circuler) et d'interdiction (par exemple, par un mur qui empêche d'avancer), le marcheur²⁶ actualise certaines d'entre elles. Par là, il les fait être autant que paraître. (de Certeau, 1990, p. 149)

Le visiteur a ce pouvoir de multiplication et de variation du parcours dans l'aménagement du lieu, dans l'installation exposée. Parcours qui permettent au récit unique, l'actualisation d'une multiplicité, de cet *ensemble infini* (tel que Borges l'imagine dans *L'aleph*) qui habite le lieu d'exposition. Car, en sommes, « Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par

²⁶ Entendons le visiteur.

autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus [...] » (de Certeau, 1990, p. 163). Oui, c'est exactement là que se trouve la suite...

3.2 Le récit/le rêve/le rose

Le questionnement central et concret de cette recherche-crédation se condense dans cette phrase, cette question : *L'immatériel domestique est-il (rose) ?* Est-il possible de poser cette question sans avoir l'impression d'un mauvais rêve (rose) ? Nous allons voir en quoi les trois dispositifs principaux de cette installation sont orientés par ces trois données que sont le récit, le rêve, le rose. Il importe de préciser que ces courtes analyses contiennent chacune une part hypothétique qu'oblige le travail encore en cours de ce projet d'exposition. En effet, bien que connaissant l'orientation, ainsi qu'une bonne part du contenu, de chaque dispositif, il faut garder à l'esprit, comme il a été mentionné plus avant, qu'une portion importante de l'aménagement/installation ne se décide que dans l'espace même, lors du montage. En amorçant cette partie plus descriptive, je pense à Borges²⁷ qui, dans *L'aleph* (1967 pour la traduction française), mentionne que :

Par ailleurs, le problème central est insoluble : l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini. En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables ou atroces ; aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence. Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage. J'en dirai cependant quelque chose. (Borges, 1967, p. 207)

²⁷ Écrivain argentin (1899-1986).

J'en dirai quelque chose dans l'anticipation, dans l'exigence de la matière, où figent parfois des mots, formulations stoïques d'une conscience d'objets. « Ainsi, à l'épaisseur des choses ne s'oppose qu'une *exigence* d'esprit, qui chaque jour rend les paroles plus coûteuses et plus urgent leur besoin. » (Ponge, 1948, p. 114) C'est dans *Le parti pris des choses* (1948) que Francis Ponge formule cette pensée de *l'urgence dans l'exigence* que peut supposer notre cohabitation avec les choses, les objets.

Au salon : un téléviseur, des fauteuils, une table basse, de la moquette ? De la neige et des étoiles ? Certains objets ne se posent qu'en question, non pas simplement parce que leur présence dans l'installation m'est incertaine, mais aussi parce que leur possible présence dans un salon réel dépasse elle-même l'incertitude, au strict sens réaliste l'on s'entend. Ainsi, neige et étoile sont deux éléments qui ne s'entrecroisent que par l'intermédiaire du rêve dans le récit. Il s'agit aussi, et peut-être même avant tout, d'une association qui joue sur les significations attribuées par le langage. La démystification de cette poésie se révélera peut-être instructive : la neige du téléviseur est une *émission* provenant d'un signal vidéo capté dans l'espace : lieu d'étoiles. Sans qu'il soit nécessaire de s'expliquer tout cela, peut-être faudrait-il rappeler que l'intuition est une donnée importante derrière ces jeux de signification.

Partons de ce point : *salon, salle à manger et chambre à coucher* sont des divisions de l'espace domestique à l'intérieur desquelles se trouvent des fragments de rêve. *Ces fragments sont-ils (roses) ?* *Au salon : les fauteuils ne sont pas tous du même rose, il y en a un dont on peut dire qu'il est le plus pâle. Personne n'y est assis ?* Personne ne s'assoit dans ce dispositif où les roses et les blancs cherchent une pénombre commune qu'unifie le bleuté télévisuel, vidéographique. Dans quelle mesure suis-je maintenant dans l'hypothèse ? Il est en effet difficile de le mesurer : injectons de l'espoir à la possibilité pour ne pas se contenter de *rêver*. *De cet instant, silence visuel que cache le bruit de nuit.* *Au salon, il y a sur la table . . .* Quelque chose, qu'assurément la fonction d'utilité de la table porte,

supporte son opposé : un bibelot que l'on contemple, idole moderne du quotidien. En effet, la céramique est une matière qui permet de donner forme à la porosité du rêve. *Est-elle (rose) ?*

À la salle à manger personne ne mange. Quelqu'un s'est-il enivré ? Je n'ai pas faim : que faire de cet espace de soi-même alors qu'il ne va contenir que des chimères, celles que l'on préfère garder sous la table ? À la salle à manger : une table et des chaises, un verre à vin. Aussi : du blanc et du rouge, attablés à cette surface sur laquelle se posent, tour à tour, objets et questionnements, à travers le regard du visiteur. Cette surface est aussi une manière de vase communiquant entre le dessus et le dessous : de la matérialité et son envers, comme une immersion vers l'opposé.

Dans le dispositif *salle à manger*, la table de cuisine est déjà détournée de sa fonction première. En effet, plutôt que d'y manger, on s'y enivre, on se rapproche d'un état de rêverie dans le prolongement du repas, peut-être préalable, peut-être quelques heures avant qu'on y passe voir. Est-ce avant ou après le salon ? Il y a dans ces différentes évocations comme une même léthargie, simultanée et continue, dans l'immatérialité domestique. Une léthargie comme une immobilité du rêve : du rose sur le blanc. *Il se raconte, du rose sur le blanc, en quelques endroits : sur et sous les tables, dans les verres, sur les sièges, parfois au mur et au plancher. C'est souvent dans l'incertitude, mais nous voyons certaines choses. En effet, il y a une confirmation du rêve dans le récit. Une confirmation du rose du rêve dans le récit.*

C'est dans la chambre à coucher que les rêves se donnent le mieux à voir. Dans la chambre : un matelas, l'oreiller, la table de chevet et la lampe. La moquette ? Autre chose : ces images, l'écran. Le récit est dans la coexistence des objets de la chambre, (du salon, de la salle à manger). Le rêve n'est impliqué que par le rose des objets du récit. C'est par ce dernier que l'immatérialité du rêve prend appui sur les objets domestiques, fétiches solides de fantômes/fantasmes familiers. Dans la chambre,

un nœud sur l'oreiller est comme la fleur d'un sommeil où s'entremêle une ligne de pensée : ce tracé trouble (fig. 3.1 et 3.2, p. 49). Mais aussi un tracé en pointillés, perdus éparés dans le fond d'un tiroir (peut-être). Le pointillé se perd dans la chambre, indice discret d'un désordre, d'un décalage des références au réel linéaire. Sur la table de chevet, des objets *ou rien : qu'attablé au sommeil on lâche prise sur le reste, ces fils conducteurs.*

Il y a dans la chambre, fin du parcours, ce pointillé du début, dans la petite salle. En effet, l'entrée se fait dans une rencontre entre l'image et l'objet, comme une genèse d'immatérialité. Ces dessins/diagrammes sont une forme de mise à la vue du rapport objet/image, tel qu'abordé dans le tout début du travail pratique de cette recherche. Comme il a été mentionné à la fin de la section 2.3, ces dessins sont une stratégie de dématérialisation de l'objet et d'élargissement de ses possibilités formelles (fig. 2.1, 2.2, p. 34).

Je cite à nouveau de Certeau lorsqu'il mentionne que :

Ce fragment d'une société et d'une analyse, c'est d'abord la maison, qui est, on le sait, la référence de toute métaphore. Il faudrait dire : une maison. Par les pratiques qui articulent son espace intérieur, elle inverse les stratégies de l'espace public et elle organise en silence le langage [...]» (de Certeau, 1990, p. 84)

Les récits liés aux dispositifs de *L'immatériel domestique est-il (rose) ?* sont issus de cette organisation silencieuse du langage que l'usage instaure dans la maison, le logis. Le logis est la structure de base de ce projet d'installation, en laquelle la part de récit peut, elle aussi, se voir structurée. Il n'y a de murs qu'imaginés, ouvrant et fermant le passage de notre lecture, d'une pièce à l'autre, dans un mouvement alternant entre la conscience claire d'un monde réel habité et d'un autre, en lequel on ne peut se permettre qu'un bref passage, à la fois trouble et instable. D'une certaine façon (qui est la mienne), un modèle en est ici proposé.

3.3 *Le récit du rose III*

Dans la chambre à coucher, la périphérie est variable : les rêves se réverbèrent sur les murs, glissent. Dans cette pièce, c'est un peu particulier. C'est-à-dire, le rose ne provient pas d'ailleurs : il y est immanent. Oui, parce qu'en fait, que ce soit par la lumière ou la matière, il émane d'un même point, cette genèse. Ce récit du rose du rêve est à la fois cause et prétexte : je le superpose à lui-même et cet écran devient une surface, encore immatérielle.

C'est dans la chambre à coucher que la tête se pose, se dépose d'elle-même, dans son nœud d'histoires, de mémoires. Oui, au matin à l'éveil il y a ce nœud, comme une extraction du crâne cassé, d'hier. Peut-être oui, tant de choses se passent entre l'absorption du rouge par le blanc et l'osmose du sommeil.

Sur la table de chevet, la lampe éclaire le contenu du tiroir ouvert : blanc. Rien que l'immatérialité du blanc sur lui-même, dans son ouverture vers le visible. Dans le tiroir se forme une réverbération du rose du rêve : seul l'insomniaque pourra s'en douter.

Et comme rien n'est certain . . .

Peut-être faudra-t-il relire la genèse, se rappeler quelques détails, des inductions d'indices, roses.

Laisser sur le seuil, les songes d'hier, pour d'autres.

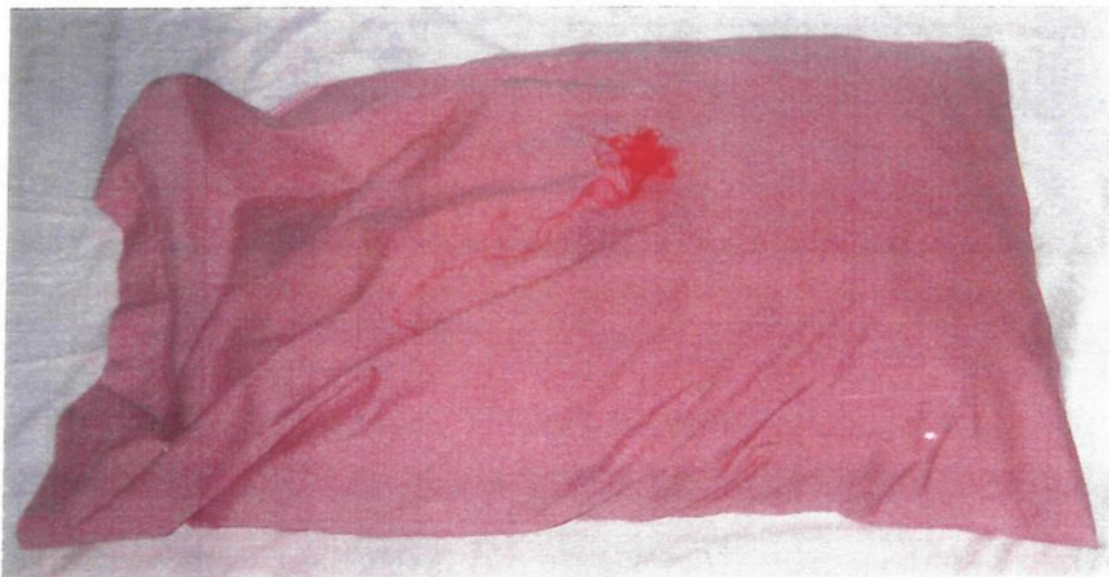


Figure 3.1 Nœud de fils et oreiller, *Dispositif chambre à coucher* (2003), détail

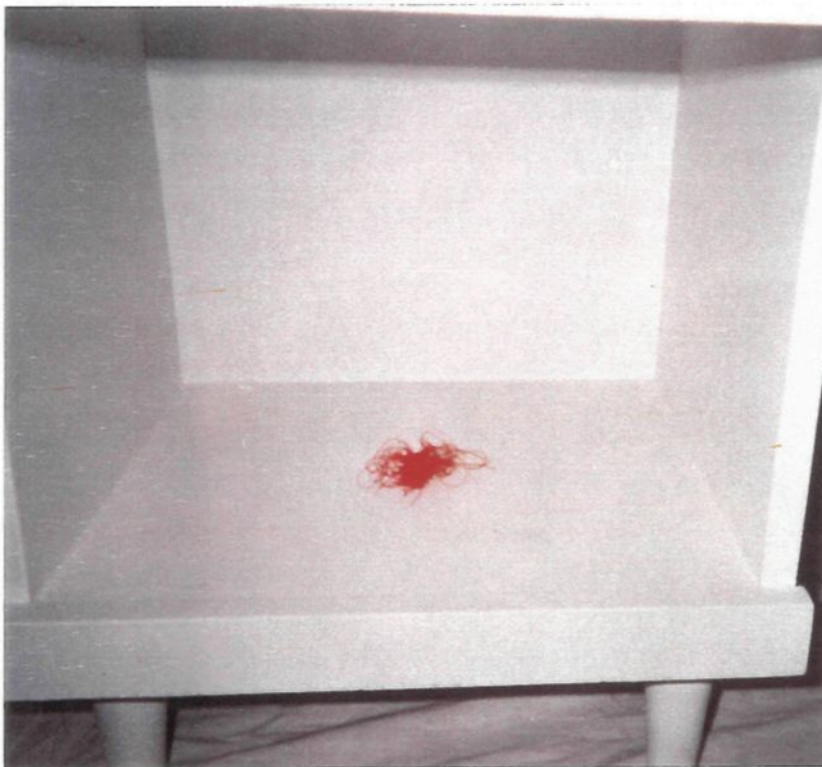


Figure 3.2 Nœud de fils et table de chevet, *Dispositif chambre à coucher* (2003), détail

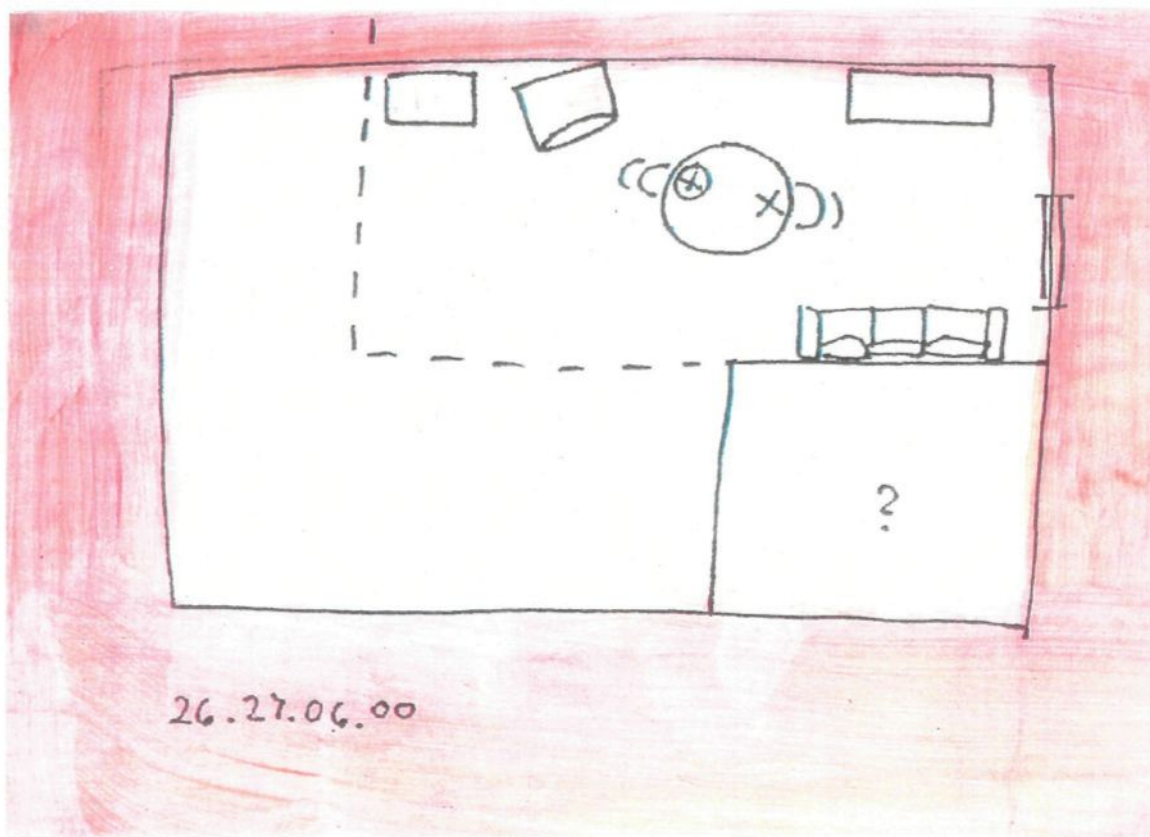


Figure 3.3 Schéma : mise en plan de rêve (2002)

CONCLUSION

Le contenu de ce mémoire, texte d'accompagnement de l'exposition intitulée *L'immatériel domestique est-il (rose) ?*, est issu d'une démarche artistique, pratique et théorique, dont la nature vise l'avancement des connaissances et de la recherche universitaire en création en arts visuels. Aussi, ce travail se trouve enserré dans un périmètre de réflexion que permet, et dans ce cas qu'exige, une pratique artistique s'échelonnant sur deux années et aboutissant à une exposition solo.

J'ai traité, principalement, de deux concepts clés que sont l'immatérialité et le domestique. Ainsi la philosophie et la sociologie se sont rencontrées au croisement d'un discours esthétique et artistique. D'un point de vue plus pratique, on a vu comment des stratégies telles que la mise en espace, l'intervention sur la surface des objets, la traduction comme espace d'aménagement et l'écriture de récit, sont à la fois génératrices et récurrentes dans cette pratique de l'installation.

La problématique de recherche qui se trouve à l'origine de ce travail repose sur un questionnement de base sur ce qu'il est convenu d'appeler la « mise en espace », soit un travail et un temps en lequel les objets prennent place et position. C'est par leur organisation dans l'espace, les uns par rapport aux autres, qu'advient une mise à la vue de la part immatérielle dont ils sont porteurs. Il se produit donc une traduction qui, partant du langage, effectue une véritable démonstration syntaxique de la cohésion visuelle de l'œuvre. La proposition de recherche de ce travail a permis de réfléchir à la relation entre la mise en espace du quotidien réel et celle imaginée, de l'installation dans un contexte de lieu d'exposition.

Par ailleurs, l'approche heuristique s'est avérée une méthodologie de recherche qui a permis une libre circularité dans les allers-retours entre la pratique et la théorie : principaux pôles de la recherche en création artistique. Cette manière de *découvrir* et *connaître* par la progression de la pratique en atelier a trouvé son équivalence dans la rédaction de notre mémoire et par l'utilisation de la forme de l'essai, lorsque la pensée se complexifie par une certaine permissivité dans l'écriture.

Ce travail de recherche a établi une réflexion portant sur les relations de proximité existant entre l'immatérialité et le domestique, l'objet et l'image, la signification et l'usage, et ce, dans un rapport particulier à l'espace de l'installation, qui est l'aménagement. Ce dernier s'est révélé le terme clé qui fait jonction entre la réalité du quotidien et celle du fantasme ou du rêve. L'aménagement appartient au domestique alors que le rêve est lié à l'immatériel. Toutefois, ces deux aspects se trouvent être des stratégies d'orientations visuelles : l'aménagement du rêve et le rêve de l'aménagement sont deux manières de *voir* cette installation.

L'autre importante facette de cette recherche est la mise en contexte d'un mécanisme de création entre une pratique de l'écriture de fiction et une autre de l'installation. Lorsqu'il ne suffit plus au récit d'être en arrière-plan, comme d'une pensée derrière les objets, pour que soit complet le projet de création artistique, peut-être l'intervention des mots devient-elle pertinente. Le mémoire de maîtrise est alors un lieu privilégié du langage, mais c'est sans résoudre la question de sa cohabitation avec le visuel, même et surtout, d'une cohabitation silencieuse et invisible : rien n'atteste la présence d'un récit sinon la possibilité effective de lecture du récit lui-même. En ce cas, il persiste une impression d'effacement du visuel derrière le langage : allers et retours du plan avant.

C'est d'ailleurs sur cet aspect que se poursuit une réflexion artistique, dans la mesure où elle implique une interrelation plus étroite entre ces deux pratiques que sont l'écriture et l'installation. C'est dire que la dimension théorique d'un tel questionnement se trouve inévitablement empreinte d'une qualité littéraire, de connivence avec toute forme d'écriture. Comme le mentionne Anne Cauquelin²⁸ dans *Les théories de l'art* (1998) : « Ce monde, qui éclot avec l'œuvre dans le jeu de l'art, est langage. » (Cauquelin, 1999, p. 70) Ce monde *vu*, dont les mots se mobilisent dans un intervalle d'émergence.

²⁸ Philosophe, auteur et professeur à l'Université de Picardie en France.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- ASSOUN, Paul-Laurent, Pierre Aurégan, Véronique Bartoli-Anglard et Serge Cabioc'h. 1988. *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces*. Paris : Ellipses, 255 p.
- BARTHES, Roland. 1964. *Essais critiques*. Coll. «Points». Paris : Éd. du Seuil, 276 p.
- BAUDRILLARD, Jean. 1968. *Le système des objets*. Coll. «Tel». Paris : Éd. Gallimard, 283 p.
- BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger*. Coll. «Tel». Paris : Éd. Gallimard, 311 p.
- BORGES, Jorge Luis. 1967. *L'aleph*. Trad. de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand. Coll. «L'imaginaire». Paris : Éd. Gallimard, 220 p.
- CABANNE, Pierre. 1993. *Arman*. Coll. «Classiques du XX^e siècle», dir. par Bernard Lamarche-Vadel. Paris : La différence, 151 p.
- CAUQUELIN, Anne. 1999. *Les théories de l'art*, 2^e éd. corr. Coll. «Que sais-je ?». Paris : PUF, 128 p.
- CORNUEJOLS, Martine. 2001. *Sens du mot, sens de l'image*. Coll. «Savoir et formation», dir. par Jacky Beillerot et Michel Gault. Préf. de François Rastier. Paris : L'Harmattan, 418 p.
- DE CERTEAU, Michel. 1990. *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, 2^e Éd. ref. par Luce Giard. Coll. «Folio/essais». Paris : Éd. Gallimard, 350 p.
- DE CERTEAU, Michel, Luce Giard et Pierre Mayol. 1994. *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, 2^e Éd. ref. par Luce Giard et Pierre Mayol. Coll. «Folio/essais». Paris : Éd. Gallimard, 415 p.
- GADAMER, Hans-Georg. 1976. *Vérité et méthode*. Coll. «L'ordre philosophique», dir. par Paul Ricoeur et François Wahl. Paris : Éd. du Seuil, 533 p.
- HARRISON Charles et Paul Wood (dir. publ.). 1997 (trad. Française). *Art en théorie, 1900-1990 : Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Sous la dir. de Anne Bertrand et Anne Michel. Trad. de l'anglais par Annick Baudoin [et al.]. Italie : Éd. Hazan, 1279 p.
- LAURIER, Diane. 2002. *Méthodologie de la recherche (notes de cours, maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, automne-hiver 2001-2002)*. Montréal : UQAM.
- MAFFESOLI, Michel. 1979. *La conquête du présent – Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Coll. «Sociologie d'aujourd'hui», dir. par Georges Balandier. Préf. de Gilbert Durand. Paris : PUF, 227 p.
- MARION, Jean-Luc. 1996. *La croisée du visible*, 2^e éd. Paris : PUF, 155 p.
- MARTIN, Gottfried. 1966. *Leibniz. Logique et métaphysique*. Trad. de l'allemand par M. Régnier. Paris : Beauchesne, 260 p.

MOLES, Abraham et Elisabeth Rohmer. 1976. *Micropsychologie et vie quotidienne*. Coll. «Médiations». Paris : Éd. Denoël/Gonthier, 110 p.

PONGE, Francis. 1948. *Le parti pris des choses*. Coll. «Poésie». Paris : Éd. Gallimard, 221 p.

PONGE, Francis. 1961. *Méthodes*. Coll. «Folio/essais». Paris : Éd. Gallimard, 248 p.

RUHRBERG, Karl, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke et Klaus Honnef. 2000. *L'art au 20^e siècle*. Sous la dir. de Ingo f. Walther. Köln : Taschen, 840 p.

VIENS, S. 1997. *Exploration heuristique d'un malaise éprouvé dans la pratique de l'éducation artistique*. Essai de Maîtrise inédit, Sherbrooke, Université de Sherbrooke (Faculté d'éducation).

Catalogues d'expositions

BLANCHETTE, Manon. 1988. *Ken Lum*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 février-22 mai 1988). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. 36 p.

GAGNON, Jean, Lydia Haustein, Jeanne Randolph et Irit Rogoff. 1994. *Vera Frenkel . . . from the Transit Bar/ . . . du Transitbar*. Catalogue d'exposition (Toronto, The Power Plant, 25 novembre-8 janvier 1995, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 9 mai-27 octobre 1996). Toronto : The Power Plant, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Articles de revue

SOULILLOU, Jacques. 1983. «Apologie du recouvrement». *Art Press*, no 75 (novembre).

SABATÉ BERIAIN, Hélios. 2000. «Sandy Skoglund». *Le Sabord*, no 55 (printemps), p. 20.

Articles d'encyclopédies et de dictionnaires

LAPLANCHE, Jean et J.-B. Pontalis. 1971. «Fantasme». *Vocabulaire de la psychanalyse*, 3^e éd. ref. par Daniel Lagache (dir. publ.). Paris : PUF, 525 p.

LEFEBVRE, Henri. «Quotidien et quotidienneté». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1980.

ANNEXE

Documents visuels de l'exposition :
L'immatériel domestique est-il (rose) ?
Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC
22 octobre au 7 novembre 2003



Figure 4.1 Dispositif salle à manger (2003), Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC

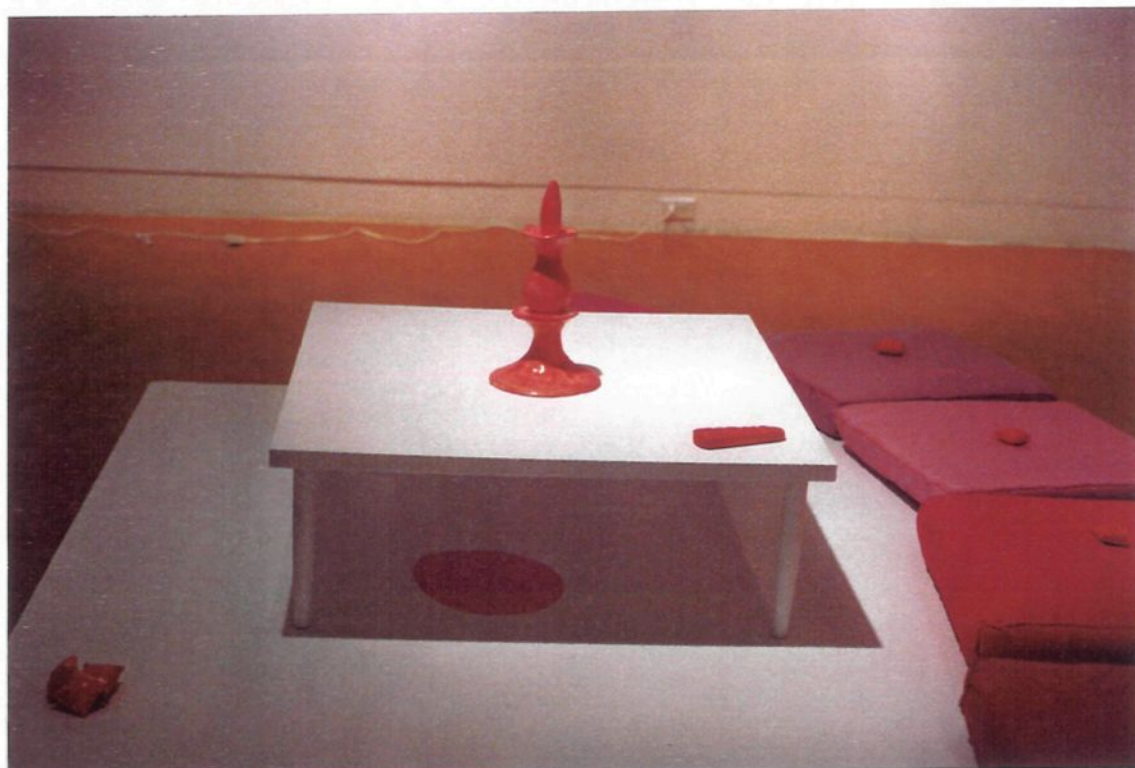


Figure 4.2 *Dispositif salon* (2003), Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC

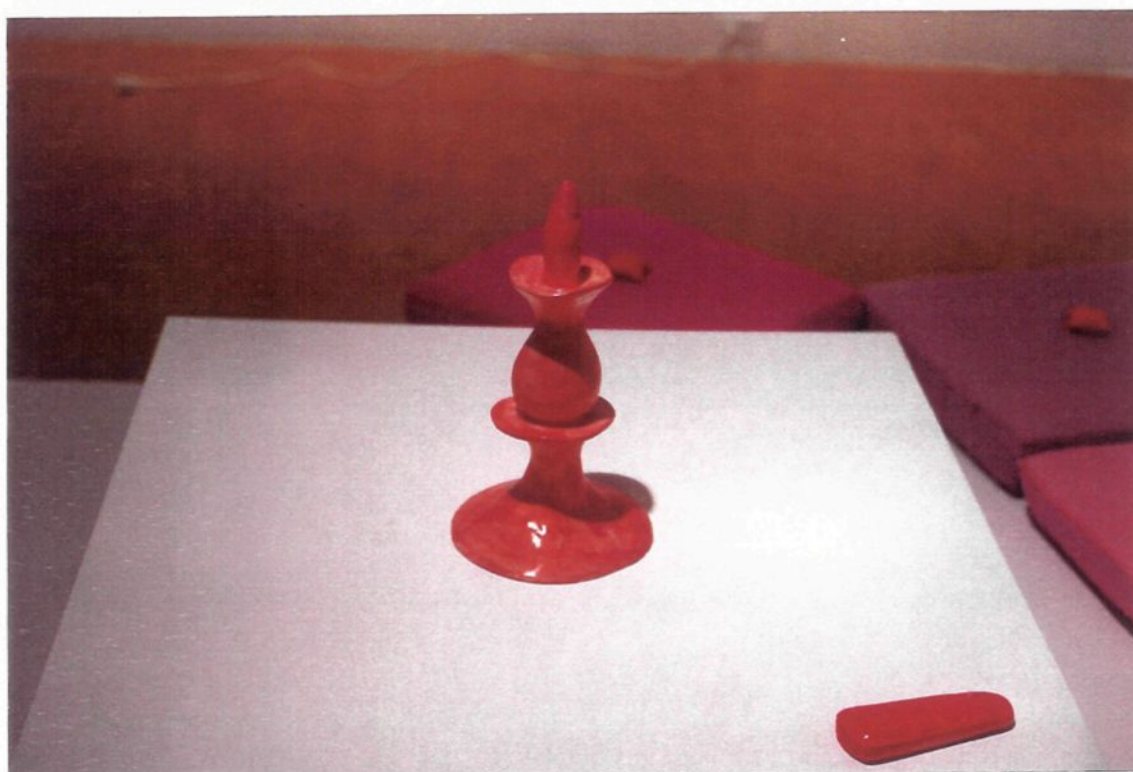


Figure 4.3 Modelages de céramique peints, *Dispositif salon* (2003), détail



Figure 4.4 *Dispositif télé* (2003), Galerie L'œuvre de l'Autre, UQAC