

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE  
PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

VIRGINIE CHRÉTIEN

EXPLORATION DES CONCEPTS DE MOBILITÉ ET DE DISPOBILITÉ EN CRÉATION;  
PARCOURS D'UNE DÉMARCHE HYBRIDE SELON DES APPROCHES ET DES MISES EN  
ESPACE CONTEXTUALISÉES

AVRIL 2007



## 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.

## REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier Élisabeth Kaine à la direction et Marcel Marois à la codirection de ma recherche et tous deux membres du jury, pour m'avoir accompagnée dans mon parcours. Je remercie Jocelyne Fortin à la direction de Langage Plus, d'abord pour sa confiance et ensuite pour l'accueil à l'égard de mon projet de résidence et d'exposition *De l'entraînement l'effet*. Merci à Diane Laurier et à Sylvette Babin, toutes deux membres du jury, pour leur générosité. Merci à Marie-Hélène Leblanc et Maxime Bisson pour leurs corrections et commentaires précieux. Je souhaite également remercier mes proches et tout particulièrement Véronique Bouchard, Louise Migneault et Nadia Pelletier, pour leur présence et leur encouragement tout au long du chemin de la recherche. Un merci à ceux et celles qui ont participé de prêt ou de loin à la réalisation ce projet.

## RÉSUMÉ

C'est dans l'esprit d'un parcours qu'est construit l'essai qui vient et qu'est appréhendée la recherche actuelle. Ce parcours est celui d'une démarche et d'une exploration dont le trajet n'est pas connu. Un parcours qui se prête aux hasards des rencontres, des croisements, des dérives et de ce qui surgit du contexte de cette recherche-création.

Ma démarche actuelle en art réunit principalement la sculpture, l'installation et ce que je nomme « approche relationnelle ». La notion de disponibilité est ce qui témoigne le mieux du caractère hybride de mon travail de création. Le texte suivant tentera d'en faire ressortir l'importance à travers la présentation d'une genèse de mon travail artistique, d'une problématique de recherche théorique et pratique poursuivie au cours de deux années d'études et de l'évolution d'un travail de création dans le contexte d'une exposition à la galerie du centre d'artistes Langage Plus. Bien que le projet final de résidence et d'exposition *De l'entraînement l'effet* agisse à titre de référence en terme de production, cette recherche est davantage axée sur l'apport méthodologique et poétique de ce projet de création : c'est-à-dire sur l'évolution « processuelle » et contextuelle de la recherche-création. L'essentiel de l'écriture de ce mémoire a été rédigé dans cet esprit, chemin faisant.

Ainsi nous verrons, à travers une écriture qui suit l'évolution de ma recherche et qui évoque ma façon de travailler, comment le contexte et ce qu'il représente comme cadre a révélé et continu de révéler un univers de spécificités qui influence la production. C'est à travers le thème de la mobilité, d'artefacts et d'images qui en sont l'incarnation, qu'est exprimée une duplicité entre mobilité et statisme, dérive et fixité dont est fondamentalement porteuse cette recherche. Nous verrons en effet comment les concepts de dérives et de locations ont marqué la période qui correspond à la fin de mon parcours de recherche.

*De l'entraînement l'effet*, exposition dont l'essentiel du contenu a été réalisé *in situ* sur une période quinze jours, regroupe des objets ready-made, des dessins grand format, des textes poétiques, des formes peintes et des tableaux lumineux. C'est par leur disposition dans l'espace de la galerie que ces éléments acquièrent leur statut d'œuvre; un statut bien éphémère. L'hybridité de ma pratique se manifeste ici à travers des systèmes de représentations très variés; installatif, sculptural, graphique, théâtral, muséal ou relevant même de l'art populaire. Stationnarité et fixité sont devenu en quelque sorte les sièges d'observation de mon questionnement sur la mobilité.

Je propose l'évolution d'un parcours d'exploration du contexte de la recherche-création sur le thème de la mobilité par une démarche hybride. Un parcours qui privilégie la notion de disponibilité à l'intérieur d'approches, de créations et de mises en espace contextualisées.

Mots clés : contexte de création artistique, mobilité, disponibilité, parcours, mise en espace, rencontre, trouvaille et approche relationnelle.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	III
RÉSUMÉ	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
TABLE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	9
<b>CHAPITRE I : TRACES D'ITINÉRAIRE</b>	<b>12</b>
1.1 Bagage accumulé : s'orienter en fonction du passé	12
1.2 Parcours nécessaire : changer les balises	16
1.2.1 Problématique rencontrée : explorer le croisement des chemins	18
1.2.2 Contexte rencontré : considérer sa multiplicité	19
1.3 Trajectoire envisagée : visualiser le chemin de la recherche	20
1.3.1 Démarche empruntée : actualiser la pratique	21
1.3.2 Objectifs du parcours : poursuivre autrement sa route	22
<b>CHAPITRE II : MARCHES À SUIVRE</b>	<b>28</b>
2.1 Approches de l'écrit : adapter la méthodologie	28
2.1.1 Petites méthodes : approche heuristique et approche du récit de vie	29
2.1.2 Grande méthode : approche phénoménologique	30
2.2 Approches de production : articuler le faire	31
2.2.1 Grandes méthodes : disponibilité, mobilité et approche relationnelle	32
2.2.2 Petites méthodes : multiplicité des tactiques	35
2.3 Approches de diffusion : pratiquer la monstration	40
2.3.1 Petites et grandes méthodes :	
combinées pour une mise en espace contextualisée	40
2.3.2 Petites et grandes méthodes : réunies dans l'intense et l'éphémère	43

CHAPITRE III : EFFETS D'ENTRAÎNEMENT	48
3.1 Points de vue poïétiques : <i>De l'entraînement</i>	48
3.1.1 Dérives : une autre forme de progression	48
3.1.2 Localisations : le travail en résidence	51
3.2 Perspectives esthétiques : <i>l'effet</i>	60
3.2.1 Stationnement: la mise en espace comme résultat	60
3.3 Poussières réflexives : revoir le parcours	64
3.3.1 Revoir des notions clés : contexte de création, disponibilité, mobilité	64
3.3.2 Revoir mon rapport à la structure institutionnelle	66
CONCLUSION	68
BIBLIOGRAPHIE	71

## LISTE DES FIGURES

## Figure 1.1

*Dans les parages; des bêtes, des hommes, des rencontres*, Granby (2001). 15

## Figure 1.2

*Le maniement d'une Gaspésie*, première étape *Le chantier*, Cap-Chat (2003). 15

## Figure 1.3

*Espace Blanc*, Rimouski (2005). 17

## Figure 1.4

Vue d'ensemble de l'exposition *Culture Physique*, l'Oeuvre de l'Autre, Chicoutimi (2006). 23

## Figure 1.5

*Du point A au point B*, matériaux mixtes et bande sonore intégrée, exposition *Culture physique*, l'Oeuvre de l'Autre, Chicoutimi (2006). 24

## Figure 2.1

*La D.S.* (1993) Gabriel Orozco, image issue de *Marcher, créer*. 38

## Figure 2.2

*La D.S.* (1993) Gabriel Orozco, image issue de *Marcher, créer*. 38

## Figure 2.3

Vue de la galerie l'Oeuvre de l'Autre investie lors du projet de résidence et d'exposition *Culture Physique*, Chicoutimi (2006) 42

## Figure 2.4

*Migration, printemps hâtifs, quatre égarés*, installation de l'exposition *Culture Physique*, l'Oeuvre de l'Autre, Chicoutimi (2006) 45

**Figure 3.1**

*Puissance, facteur vent et c'est la fin*, tableau lumineux réalisé en collaboration avec Véronique Bouchard, exposition *Culture Physique*, Chicoutimi (2006)

53

**Figure 3.2**

Tableau lumineux réalisée avec une image (détail du carton d'invitation, figure 3.3) imprimée lors de ma résidence au Centre Sagamie et fait à partir de matériaux récupérés (2006). 53

**Figure 3.3**

Image documentaire de drave, trouvée au marché aux puces et recadrée pour illustrer le carton d'invitation *De l'entraînement l'effet*, Langage Plus, Alma.

54

**Figure 3.4**

Vue d'ensemble de l'exposition *De l'entraînement l'effet* composée d'une installation faite d'objets trouvés, tronqués et disposés au mur, d'un lanceur de baseball peint et d'un dessin d'une joueuse de tennis fait au crayon de bois. Ce dessin est traversé par la phrase suivante : LE MOUVEMENT DU CORPS EN CHUTE DANS LE COIN GAUCHE PRÈS DE LA PORTE QUI NE MÈNE PAS LOIN, *De l'entraînement l'effet*, (2006).

56

**Figure 3.5**

Installation faite de roulettes amassées au cours du temps. À gauche on peut lire l'inscription *DE SAISON EN SAISON* et près du sol *DES MIGRATIONS COMME UN COURANT*, *De l'entraînement l'effet*, (2006).

57

**Figure 3.6**

Vue d'ensemble de l'exposition, avec au sol et traversant la galerie de droite à gauche, le dessin du Lac Saint Jean et sa rivière fait à la mine de plomb, (2006).

59

**Figure 3.7**

Extrait poétique de l'installation composée d'objets tronqués ( figure 3.4), (2006).

61

**Figure 3.8**

Vue d'ensemble de l'exposition. En haut à droite, le dessin d'un enfant en luge, (2006)

62

## INTRODUCTION

Je propose ici un parcours de recherche et de création. À travers une démarche qui privilégie la notion de disponibilité, j'explore et j'interroge la mobilité, ses dessus, ses dessous. Ma présence et ma disponibilité au contexte de ma recherche universitaire ont su éveiller des préoccupations reliées au contexte plurivoque de la création et de son expression à l'intérieur de créations destinées à l'espace galerie. Ce retour à l'espace traditionnel d'exposition constitue d'ailleurs un important aspect de ma problématique.

Ma démarche se prédispose aux ouvertures possibles face à l'exploration de nouvelles méthodes et disciplines qui appuient et stimulent le caractère hybride, pluriel et poétique de ma pratique en art visuel. Le contexte rencontré au gré du parcours a contribué dans un premier temps, à modifier progressivement le code *déontologique* de ma propre pratique. Alors que mon attitude et mes approches créatrices se sont adaptées à ces nouvelles modalités. Le parcours a pris une tangente insoupçonnée, révélant une création tout aussi imprévue.

Le présent essai se divise en trois chapitres. Dans le premier chapitre, il est d'abord question de la genèse de ma pratique puis de la définition de la problématique et du sujet de la recherche. Nous y découvrons les traces de mon évolution artistique, des premières manifestations plastiques jusqu'à mon arrivée au Saguenay, marquant le début de cette recherche; j'y exprime mon inconfort actuel eu égard à toutes formes de catégorisation en art actuel et à ma volonté de décloisonnement en relation aux notions de représentation et de présentation. J'y présente ensuite ma pratique actualisée en fonction du thème de la mobilité, puis en dernier lieu, les objectifs de la recherche.

Le deuxième chapitre offre un portrait des approches de création préconisées. Il est consacré à la description des méthodes de création utilisées à l'intérieur de trois étapes qui concernent le processus de recherche : l'écriture (bien que celle-ci ne conduise pas directement à la réalisation d'une œuvre), la création et la diffusion; ces trois étapes sont appréhendées selon une division qui correspond d'une part aux petites méthodes et d'autre part aux grandes méthodes de travail.

Le troisième chapitre s'intéresse quant à lui au déploiement du projet final, *De l'entraînement l'effet*. Sont observées d'abord les influences *De l'entraînement*, c'est-à-dire qu'est exprimée l'expérience de la création selon un point de vue poétique, métaphorisée par les termes de dérive et de localisation. Par les dérives sont abordés les mouvements de progression non contrôlés et les déroutes dans le contexte de ma fin de parcours de recherche. Les localisations correspondent quant à elles à ces lieux de station et de stabilité qui auront permis au travail de création de prendre forme. Il est ensuite question de *l'effet* de cet entraînement, qui se présente sous des perspectives esthétiques concernant l'œuvre réalisée et sa présentation. Il est question ici d'observer la mise en espace des éléments dans la galerie tout en considérant ce que l'ensemble de cette création révèle.

Le dernier point intitulé : Poussières réflexives : revoir le parcours, aborde quant à lui quelques retombées de la recherche, d'après l'analyse des poussières soulevées, derrière comme devant. À la lumière de l'expérience vécue sont revisités quelques concepts clés et mon rapport à la structure institutionnelle.

## CHAPITRE I

### TRACES D'UN ITINÉRAIRE

*Or comme on sait : « L'esprit souffle où il veut ». Et dans sa course celui-ci franchit les frontières, il est fécondé par les diverses influences qu'il rencontre et il ensemence, à son tour, ceux qui se prêtent au dynamisme de son élan. Le vent de la culture se moque des illusoires barrières que l'on tente d'ériger pour protéger les divers conformismes de l'« établissement ».*

Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*,  
Librairie Générale française, 1997, p.45.

*Participer à l'esprit des lieux, c'est se greffer à un lieu et à sa spécificité et, en retour, contribuer à sa définition en renforçant ou en infléchissant ses spécificités. Processus de rétroaction, processus « dialectique ». S'ancre dans un lieu et dans sa spécificité contribue à marquer encore davantage cette spécificité, à la renforcer, à la limite, « l'inventer ». C'est que l'identité est toujours en mouvement, (...).*

Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*,  
Les Éditions Nota bene, 2000, p.20-21.

*Le « contexte » – venons-y – désigne pour sa part « l'ensemble des circonstances dans laquelle s'insère un fait », circonstances qui sont elles-mêmes en situation d'interaction (le « contexte » étymologiquement, c'est l'« assemblage », du bas latin *contextus*, de *contextere*, « tisser avec »).*

Paul Ardenne, *Un art contextuel. Crédit artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, Édition revue et corrigée, 2004, p.17.

## CHAPITRE I

### TRACES D'UN ITINÉRAIRE

Dans l'esprit d'un écrit qui se veut le reflet du parcours de ma démarche artistique, puis de ma recherche actuelle, ce premier chapitre présente les traces du récit de mon parcours artistique, de l'enfance à aujourd'hui. Les facteurs importants qui ont participé à la construction de mon sujet de recherche y sont mis en lumière, tout comme les prémisses de ma problématique de recherche. Dans un style d'écriture intime et simple, se racontent, s'affirment et se confirment les éléments clés ainsi que les objectifs de cette recherche-création.

#### 1.1 **Bagage accumulé : s'orienter en fonction du passé**

J'ai grandi en Gaspésie, avec la mer juste là, la rivière, la montagne; promenades sur la plage, journées d'été complètes à la rivière, randonnée pédestre, sports d'hiver, balades en voiture. Peu de choses distinguaient ces activités pourtant variées; le territoire et ses richesses se révélaient. Tel le géologue, métier que je rêvais d'exercer, je fouillais le sol et le paysage afin d'y trouver le plus fabuleux des détails. Très tôt, je me suis mise à cueillir, à ramasser toutes sortes d'objets : artefacts de l'homme et de la nature, roches, bois, verre poli, timbres, champignons.

J'ai bénéficié très tôt d'une grande liberté et de beaucoup de solitude. Enfant, je passais plusieurs heures seule, tranquille. Je déambulais dans les rues de Cap-Chat à bicyclette, à pied. J'apprivoisais les chiens errants. L'hiver se passait au centre de ski ou dans le banc de neige avec les enfants du voisinage. Je faisais des châteaux, je glissais très vite. Encore. Entre temps, j'observais mon père, Jean-Pierre. Je m'intégrais de plus en plus, avec l'âge, à ses petits et grands travaux ingénieux. Ainsi s'est développée ma sensibilité à créer à partir de ce qui est offert, disponible, déjà là.

Plus tard, au collège, j'ai rencontré un de mes professeurs les plus marquants, Gilles Girard. Son discours soulignait l'importance du contexte de présentation de l'objet sculptural et l'efficacité esthétique dans la simplicité de moyens. C'est sous cette influence, avec un bagage beaucoup plus riche en stratégies de mise en espace qu'en technique traditionnelle de savoir-faire, que je suis entrée à l'Université Laval, en arts plastiques, à l'âge de 19 ans.

Alors que j'entamais ma deuxième année au baccalauréat, j'ai profité d'un séjour en Gaspésie pour ramener à Québec des matériaux amassés et oubliés là-bas. Cette matière naturelle, associée au territoire gaspésien, a rencontré la matière *culturelle* accumulée à Québec, trouvée ça et là dans les marchés aux puces, les poubelles. C'est alors que mes assemblages se sont mis à fonctionner : ma création trouvait un sens. J'utilisais bois de mer, bois animal, bois usiné, fourrure, matières synthétiques et industrielles, objets usuels, et, par associations, je créais des formes sculpturales. Fruits de la rencontre de textures, de couleurs et de sens, ces objets sculpturaux impliquaient l'espace. Par l'installation, j'utilisais ce dernier comme acteur visuel, comme matériau. Mon travail se démarquait par cette caractéristique : je couvrais grand avec petit, je tapissais coloré. Mes préoccupations étaient davantage formelles et poétiques et touchaient déjà la notion d'identité reliée au territoire habité. Ma production était déjà liée à mon récit et à celui d'éléments provenant de mes environnements de vie.

À l'automne 2000, un appel de dossier attire particulièrement mon attention : celui du centre d'essai le 3<sup>e</sup> *impérial* de Granby, centre d'artistes qui réclame en quelque sorte la spécificité d'un art en milieu régional, hors les murs, tout terrain. C'est dans ces conditions que je fus invitée à vivre une résidence puis à réaliser une intervention sur le territoire montérégien. J'étais loin d'imaginer que les retombées de ce premier projet professionnel modifieraient ma démarche artistique à ce point. Du coup, à 21 ans, je vivais ma première résidence d'artiste, ma première présentation solo : dehors, dans un champ de maïs avec la

neige de novembre, seule à Granby, dans ma barge de dix-huit pieds ramenée de Cap-Chat (figure 1.1, page 14). Mon projet, *Dans les parages; des bêtes, des hommes, des rencontres*, réalisé durant la période de la chasse aux chevreuils, consistait à rassembler l'univers de la pêche à celui de la chasse par la création d'un mirador-bateau habitable, installé en face du kiosque d'enregistrement du gros gibier. Par cette expérience, j'ai été sensibilisée d'une part, à l'art et à la création dans leurs formes contextuelles et leurs enjeux régionaux et, d'autre part, à la réception de l'art par de nouveaux publics dans des lieux de diffusion alternatifs. J'étais lancée.

En 2003, alors que j'avais choisi de revenir vivre en Gaspésie, j'ai réalisé mon premier projet subventionné : *Le maniement d'une Gaspésie*. J'ai manié fort, pendant plusieurs mois. Je réactualisais une seconde fois un ancien bateau de pêche abandonné en un second *baterre*<sup>1</sup> appelé à être transformé, habité et véhiculé sur les routes de la Gaspésie (figure 1.2, page 14). Je marquais ainsi le début d'une série de projets réalisés en contexte réel, dans l'espace social, culturel et géographique. Dans chaque projet, un objet se trouvait transformé ou construit, devenant le noyau d'une intervention ou d'une manœuvre<sup>2</sup>. J'assistais et permettais par ma présence leur monstration sur le territoire. Des interventions, sous forme de parcours, allant des simples allers et venues d'une journée à des voyages de plusieurs jours. Des projets sculpturaux souvent mobiles et habitables me permettant d'aller à la rencontre d'un public étonné et de vivre l'espace.

Ces œuvres possédaient une grande capacité d'expansion physique, poétique et politique : d'abord puisqu'elles prenaient leur motivation d'objets abandonnés, trouvés, puis pris en charge et *reconduits* autrement par leur réactualisation et leur réanimation; ensuite

---

<sup>1</sup> Baterre est le néologisme trouvé pour évoquer la réalité de nombreux petits bateaux gaspésiens : trop vieux, ils sont abandonnés sur les rivages, hors de l'eau. Ils passent donc d'une réalité de *bateau* à celle de *baterre*.

<sup>2</sup> Le terme est d'Alain Martin Richard.



Figure 1.1, Baterre du projet, *Dans les parages : des bêtes, des hommes, des rencontres*, 2000, Granby.



Figure 1.2, Baterre du projet, *Le maniement d'une Gaspésie*, 2003, Cap-Chat

puisque les réalités sociale, territoriale et culturelle d'où elles émergeaient ou auxquelles elles référaient s'en trouvaient forcément modifiées, bousculées.

En 2005, les évènements Espace blanc (figure1.3, page 16), Manif d'Art III et Urbaine Urbanité III, réalisés respectivement à Rimouski, Québec et Montréal, en parallèle à ma maîtrise en art au Saguenay, ont en quelque sorte marqué la fin de cette série de projets en déploiement sur le territoire. Alors que j'intervenais, armée de courage, accrochée à mon objet devant un public si près mais si loin, je suis allée au bout de quelque chose. Probablement au bout d'une solitude et d'une foi. En effet, la réalisation successive de ces projets, combinée aux importants questionnements soulevés par ma recherche de maîtrise ont provoqué un certain étourdissement accompagné d'une perte de sens et de certains idéaux de ma jeune vingtaine.

## 1.2 Parcours nécessaire : changer les balises

La problématique de ma recherche s'est progressivement modelée au cours d'un passage à l'université qui s'est étendu sur deux ans. Elle est devenue le lieu de questionnements majeurs sur mon travail artistique et ses formes de présentation. Au fil de mes expérimentations en atelier, j'ai lentement constaté un important décalage entre mon travail de création réalisé en fonction d'une présentation traditionnelle en salle et celui qui s'élaborait pour être déployé dehors, en contexte réel. Engagée à l'intérieur d'un long processus de recherche universitaire qui bousculait mes assises, mes acquis, mes valeurs d'artiste et provoquant de nombreux malaises, je me devais de retrouver un certain équilibre et de nouveaux repères dans la multiplicité du contexte rencontré.



Figure 1.3, *Espace blanc*, 2005, Rimouski.

### **1.2.1 Problématique rencontrée : explorer le croisement des chemins**

Le contexte de ma déroute et de mes inconforts relevaient d'une appréhension ou plutôt d'une résistance vis-à-vis de l'institution. L'espace galerie m'apparaissait effectivement comme « institutionnalisé » et relevait d'une incompatibilité, croyais-je, avec les dogmes de l'art contextuel<sup>3</sup> auquel était associé mon travail d'intervention. Cette école de pensée de l'art contextuel discrédite l'art de la représentation (Ardenne, 2002 :19). La *représentation* étant dans le cas de l'art contextuel substituée à la *présentation* qui, elle, a comme caractéristique de se vivre dans la réalité immédiate, sous forme d'œuvre éphémère :

L'œuvre d'art « contextuelle » (...) n'a pas pour objet de « rendre quelque chose de nouveau présent » ( le sens du terme *représentation*), bref elle doit être appréhendée non en fonction de son achèvement, comme forme finie, mais en terme de processus.  
(Paré, 2003 : 40)

Il s'avère que le type d'expression artistique que j'avais développé, quelque peu en parallèle, autour du modèle « d'exposition » en galerie, relevait bel et bien de la *représentation*. Des œuvres « finies », certes éphémères y étaient présentées mais ne pouvant rayonner que difficilement au-delà de la réalité *suspendue* de l'espace galerie, interpellant le récepteur à une expérience de contemplation, entre les quatre murs de cet espace clos, celui de l'institution. C'est d'ailleurs ce que proposait l'une de mes premières propositions sculpturales réalisées à l'UQAC.

Ma problématique commence donc ici, précisément dans ma volonté première de faire se rencontrer ces deux formes que sont la *présentation* et la *représentation* et ce qu'elles impliquent comme attitude et méthode de création. J'aspire ainsi à me dégager de cette catégorisation, de cet hermétisme, ce cloisonnement ou du moins me dégager de la

---

<sup>3</sup> Paul Ardenne est auteur de l'ouvrage *Un art contextuel. Crédit artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* ( 2002 ). Il y développe des réflexions précédemment engagées par Jan Swidzinski dans les années soixante-dix sur les modalités d'un art en rupture avec les formes de représentation traditionnelles et qui surtout engage une relation avec la réalité, qu'elle soit sociale, politique, culturelle ou géographique.

scission qui s'opère dans les tendances théoriques et pratiques de l'art actuel. Division qui se produit d'une part entre un art de la représentation (de l'idéalisme et du simulacre qui lui sont péjorativement associés) et celui d'un art en situation, en contexte, c'est-à-dire qui « tisse avec » la réalité (Ardenne, 2002 : 17).

### **1.2.2 Contexte rencontré : considérer sa multiplicité**

L'élaboration de ma démarche d'artiste s'est depuis toujours développée en lien avec le contexte, d'abord puisqu'elle s'est toujours inscrite en relation avec le territoire, généralement celui des régions, et par extension, aux lieux non officiels de création et de présentation dont elles favorisent la création ( de par la carence d'institutions académiques et artistiques sur son territoire ). Or, à mes yeux, dans le contexte régional saguenéen, l'institution apparaît nettement dans le paysage : d'abord par la présence de musées, galeries, centres d'art, festivals de toutes sortes mais surtout parce que je m'inscris de surcroît à l'intérieur d'une recherche *universitaire*.

Mon problème de recherche se présente à travers ma volonté d'adapter ma pratique à la multiplicité de ce contexte, aux nouveaux paramètres qu'il propose et à ma complète liberté vis-à-vis cette réalité. Car effectivement, pour la première fois, je ne rencontre pas de facteurs imposants qui dicteraient une voie impérative reliée aux contraintes du contexte. Je suis libre dans un contexte de recherche complexe et polysémique. Et d'autant plus libre puisque je rencontre le confort de l'environnement universitaire (l'abondance de ses ressources), la présence de multiples institutions artistiques<sup>4</sup> et ma grande perméabilité. Un poisson et toute cette eau.

Pourtant ma liberté rencontre encore le besoin d'une affirmation identitaire reliée au territoire, à l'espace partagé, au « lieu commun » : ce lieu d'identité collective (Andrée Fortin,

---

<sup>4</sup> Alors qu'en Gaspésie il ne se retrouve qu'un seul centre d'artistes sur toute la péninsule, Ville Saguenay accueille pour sa part trois centres d'artistes autogérés.

2000 : 21). Une affirmation qui se présente telle une responsabilité. L'institution universitaire, comme lieu central de ma recherche, représenterait-elle ce nouveau lieu d'appartenance ?

Ces deux dernières années passées au Saguenay à réaliser ma maîtrise ont certes fait émerger une certaine forme d'appartenance au milieu universitaire mais m'ont surtout fait prendre conscience du territoire habité et des nouveaux rapports qui s'y nouent entre culture, espace et identité (Andrée Fortin, 2000 : 22). Des rapports révélés pour moi particulièrement par mon état de disponibilité au contexte et par l'exercice de la création.

Mon passage au Saguenay pour les fins d'une recherche a surtout affirmé mon besoin de pénétrer et de vivre des territoires, des espaces et des lieux variés pour ainsi les relier entre eux afin de construire le tracé de ma démarche, le récit de mon parcours, puis au passage, celui de l'autre. Ce qui m'intéresse au-delà de l'expérience de la création, c'est une expérience du *faire* dans la pratique d'espaces. Cette pratique de l'espace, Michel de Certeau (Certeau, 1990) l'entend comme un récit de voyage. Ce sont probablement les restes, les fragments de tous ces récits de voyages qui m'animent, et il se trouve que non seulement les espaces empruntés sont physiques, qu'ils concernent effectivement le territoire, les lieux de vie mais ils concernent aussi l'espace intellectuel de la recherche; celui de la connaissance, de la théorie, des liens entre les idées et les disciplines.

### **1.3 Trajectoire envisagée : visualiser le chemin de la recherche**

Cette section de chapitre se penche sur l'actualisation de ma démarche artistique ainsi que sur les pistes de recherche anticipées compte tenu d'une partie de la problématique décrite précédemment. Ici, la trajectoire envisagée est décrite dans ce qui participe à son caractère exploratoire et cela en regard des aspects à la fois établis et novateurs de la démarche. À cet égard le thème de la mobilité est abordé ainsi que le profil

hybride de ma pratique. Les objectifs de la recherche sont dépeints toujours et d'autant plus en fonction du contexte rencontré assurant ainsi la visualisation du chemin à parcourir

### **1.3.1 Démarche empruntée : actualiser la pratique**

Ma démarche artistique actuelle concerne toujours la sculpture et l'installation. Elle se prédispose cependant à diverses méthodes d'exploration qui appuient ou stimulent le caractère hybride et pluriel de ma pratique et répondent à mon grand besoin de variété. Une trame poétique surplombe tout mon univers de création dont les balises sont très instinctives. C'est à travers de ce filtre poétique et sensible que passent les notions plus complexes, celles qui représentent le noyau de mon travail de recherche. À l'intérieur de ce noyau se retrouvent les mots-clés suivants : contexte de création artistique, disponibilité, parcours, mise en espace, rencontre, trouvaille, mobilité et approche relationnelle. Ils seront tour à tour progressivement abordés dans le présent essai.

Les contextes de création et de monstration rencontrés tout comme les expériences vécues participent à faire de ma pratique une pratique hybride<sup>5</sup>. Une hybridité des formes et des modalités puisque je demeure essentiellement une artiste en arts visuels. Je cultive pourtant une disponibilité<sup>6</sup> qui caractérise ma démarche ; une disponibilité que certains choix, conceptions et attitudes viennent circonscrire. Certes, parcourir l'espace et considérer le contexte demeure important, manipuler les matières et les mots aussi, bien que l'emphase soit actuellement mise sur ce qui semble inconditionnellement se présenter comme un préalable, autre que l'univers poétique et intuitif dont j'ai brièvement souligné l'importance. Je veux ainsi parler d'un concept majeur qui vient depuis longtemps teinter la relation que j'entretiens avec le contexte : il s'agit de la mobilité.

---

<sup>5</sup> Notion développée à la page 32.

<sup>6</sup> Notion développée à la page 32.

Le concept de mobilité joue un rôle d'agent de liaison entre ce qui constitue le caractère hybride de ma pratique et entre les différentes étapes du processus de création<sup>7</sup>. Mon intérêt pour ce concept est considérable et se voit stimulé d'abord par ma propre mouvance dans l'environnement. Des déplacements réels ayant d'autres desseins que celui de vouloir faire œuvre dans l'immédiat, comme ce fut le cas dans certaines œuvres réalisées antérieurement ou dans l'approche de certains artistes qui m'influencent tels que Francis Alÿs. Je m'intéresse à la mobilité qui construit différentes relations d'identités à l'espace. Les loisirs sportifs, les déplacements quotidiens, le rapport physique au travail sont autant de sujets que sous-entend la mobilité dont il est question et qui sont ici associés à l'exercice de la création.

Dans la présente recherche, la mobilité est exploitée principalement comme thème, mais également comme méthode<sup>8</sup>. En ce qui concerne son exploitation comme thème, le projet de résidence et d'exposition *Culture physique*, réalisé en collaboration avec Véronique Bouchard et présenté en mars 2006 à la galerie l'Oeuvre de l'Autre, constituait une importante introduction sur ce thème. Le projet engageait mes dernières préoccupations reliées à l'espace traditionnel de présentation. La mobilité s'y trouvait exploitée par évocation, d'abord dans la fixité des formes et des images, comme le manifeste bien une vue d'ensemble de l'exposition (figure 1.4, page 22) puis par l'intégration de récits narratifs présentés sous forme d'objet sonore (figure 1.5, page 23). Mon projet de fin de maîtrise *De l'entraînement l'effet* se présente donc dans la poursuite de ce projet de résidence et d'exposition.

### **1.3.2 Objectifs du parcours : poursuivre autrement sa route**

J'envisage témoigner, par mes prochaines explorations et par la réalisation du projet de résidence et d'exposition *De l'entraînement l'effet*, de ce type de pratique perméable aux paramètres disciplinaire et méthodologique souples allant à la rencontre de la pluralité du

---

<sup>7</sup> Le prochain chapitre distingue et met en lumière ces différentes étapes du processus.

<sup>8</sup> C'est à l'intérieur du chapitre consacré aux méthodologies de la recherche que la notion de mobilité comme méthode est développée, à la page 33.

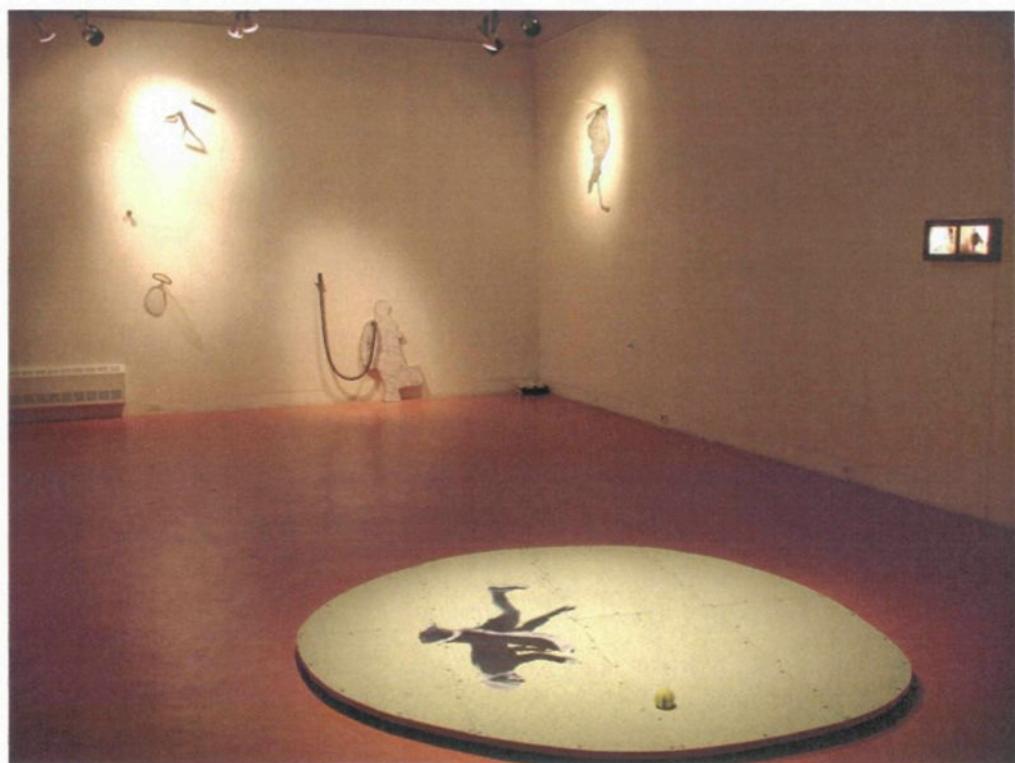


Figure 1.4, Vue d'ensemble de l'exposition *Culture Physique*, 2006.

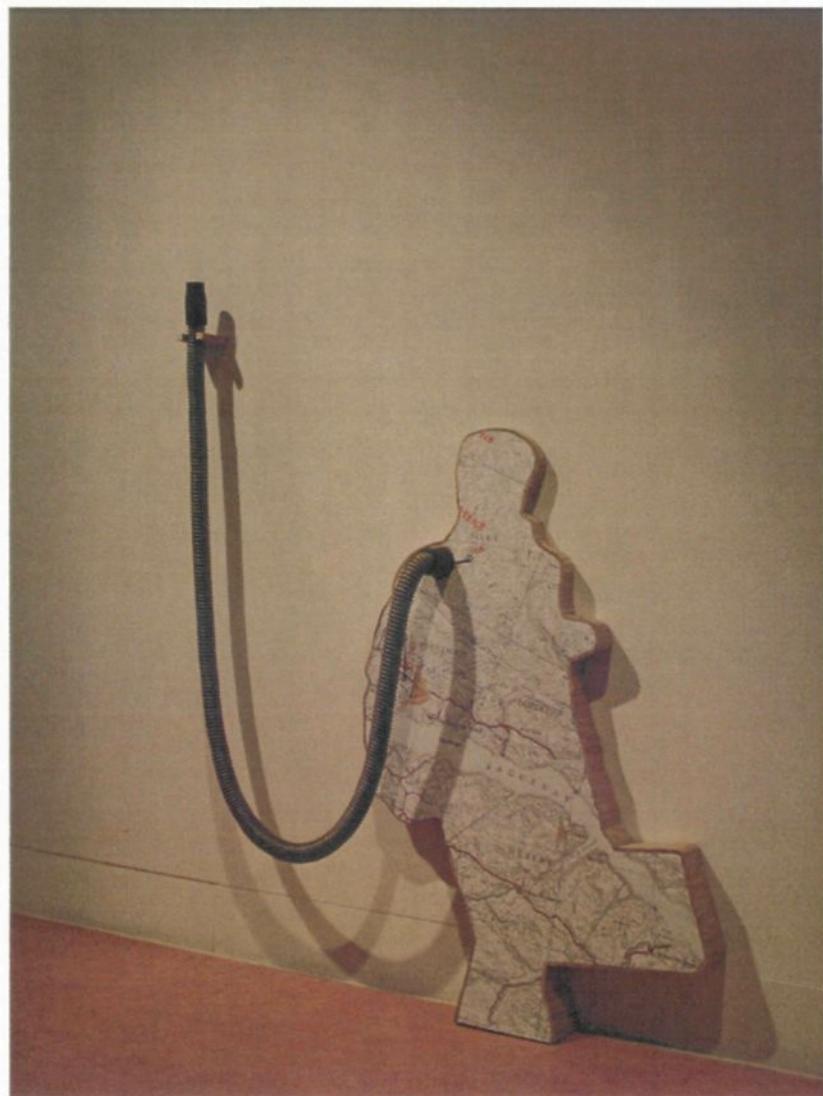


Figure 1.5, *Du point A au Point B*, 2006

contexte de création investi. C'est-à-dire que plusieurs facettes du contexte rencontré sont susceptibles d'être considérées; le cadre universitaire (physique et théorique), la présence de nombre d'institutions culturelles, les aspects géographique, historique et culturel de la région, les propriétés physiques du lieu de présentation. Voilà bien ce que j'entends par contexte de création : l'esprit d'une globalité plurivoque. Dans le cadre de cette recherche, la notion spécifique du contexte de création est privilégiée, tant sur le mode de la création que sous l'angle de la réception.

Ce contexte « gigogne » sera considéré en regard de la mobilité; la mienne, celle des autres ou celle d'objet. Une mobilité que je souhaite exprimer par le statisme des formes et l'intégration « d'images » sonores. Ainsi, ce projet me permettra de renouveler mon rapport à la création et à la monstration en ceci que la sculpture, l'installation et la mise en espace seront appréhendées dans le contexte précis d'une création *in situ* et d'une présentation solo à la galerie du centre d'artistes Langage Plus. En intégrant l'espace de présentation institutionnel et par la combinaison de diverses méthodes de création, je désire explorer et illustrer la mobilité en assurant une continuité à des produits culturels délaissés ainsi qu'à des trouvailles<sup>9</sup>; je veux rendre vivante, par différents processus d'association et de manipulation et sous différentes formes installatives, une dynamique active, historique et poétique qu'ils portent et supportent. Un réel sera dégagé et une fiction engagée par les manipulations, les installations et les mises en espace réalisées.

Les méthodes de création utilisées sont reliées aux spécificités offertes par le contexte de création actuel, en termes de ressources, de possibilités techniques et de rencontres humaines. À titre d'exemple, le son est un medium utilisé puisque l'équipement et les ressources techniques de l'université le permettent. Bien que de nouvelles méthodes de travail apparaissent en cours de recherche, j'envisage combiner celles-ci aux anciennes

---

<sup>9</sup> Sous l'appellation de trouvailles sont considérés tous les matériaux, objets ou images trouvés involontairement dans l'environnement de la recherche.

méthodes, plus établies, en adaptant les unes à la présence des autres. Ces différentes et nouvelles modalités de création permettront de générer de nouvelles rencontres, tant formelles qu'humaines. Celles-ci seront engendrées par le voisinage d'une variété d'approches méthodologiques préconisées dans mon travail de création. Elles marqueront des préoccupations qui concernent le processus de création, comme l'association imprévue et saisissante d'un matériau trouvé la veille avec une image captivante posée sur le babillard depuis des mois; elles concerteront alors l'identité formelle. À d'autres moments, les rencontres réalisées éveilleront davantage mon processus d'identité spatiale, eu égard à l'espace physique, culturel et géographique occupé puis investi.

Ainsi, ma recherche se vit tel le moment d'un enracinement temporaire à l'intérieur d'une nouvelle dynamique régionale exprimée dans ma relation au contexte saguenéen. Par cette expérience, mon besoin de décloisonnement et d'ouverture se voit révélé, avec comme aboutissement le désir de partager cette liberté dans l'élaboration d'approches, de créations et de mises en espace contextualisées. La création de l'épithète « contextualisé », appliquée aux méthodes de création, aux œuvres et à la considération de leur mise en espace dans le lieu de réception, met l'emphase sur l'influence du contexte qui les a vu ou fait apparaître : celui de ma recherche. Mon travail tente ainsi, depuis sa naissance et jusqu'à la mise en espace de l'œuvre finale, d'assouvir une soif de considération et d'exploration du contexte polysémique de création, dans une exploitation des ressources disponibles et des spécificités qu'il offre. Une dialectique animée par ce désir de couvrir, parcourir et pratiquer des espaces disponibles, de s'enraciner, dedans comme dehors, afin d'activer ce qui était en latence pour enfin aller à la rencontre de mon propre récit, de l'autre et de l'inattendu.

## CHAPITRE II

### MARCHES À SUIVRE

*Je voudrais réfléchir sur une façon – peut-on la nommer méthode? – de déployer, de lier, d'entrelacer les aspects théoriques lors de la rédaction du mémoire,[...] qui mimerait le parcours même du processus de création.*

Julie Faubert, dans *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Guérin, Montréal, 2004, p.141.

*La pratique du déplacement s'affirme comme outil spéculatif non seulement dans son utilisation directe en tant que simple et pur mouvement participant de la cinéplastique, mais également à travers l'emploi d'artefacts qui en sont l'incarnation la plus évidente ou exemplaire de la mobilité.*

Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2002, p.48.

*Le destin de l'art, non sans cohérence, rejoint ici le destin de l'humanité lequel se caractérise autant par la fixation que par le nomadisme.*

Paul Ardenne, *Un art contextuel. Crédit artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, Édition revue et corrigée, 2004, p.178.

## CHAPITRE II

### MARCHES À SUIVRE

Petites actions et grandes postures articulent ma démarche d'artiste et de chercheur. Ce sont précisément ces approches méthodologiques que le prochain chapitre tente d'éclairer. Un portrait d'ensemble sera brossé, selon une division qui correspond aux étapes suivantes de la recherche-création : l'écriture du mémoire, le processus de production de l'œuvre puis enfin la monstration de cette dernière. Je me permettrai d'utiliser les termes de grande méthode et de petite méthode<sup>1</sup> afin d'aborder les trois étapes citées précédemment. L'utilisation de l'épithète «hybride», caractérisant ma démarche, prendra ici son sens. Nous verrons comment l'utilisation et le croisement d'approches variées, de la mobilité à la mise en espace contextualisée, en passant par l'approche relationnelle, construisent ce caractère hybride de ma démarche.

#### 2.1     **Approches de l'écrit : adapter la méthodologie**

Bien que la maîtrise en recherche-création soit davantage axée sur la production artistique, il n'en demeure pas moins que l'apport théorique, incluant l'écriture du mémoire, représente une exigence incontournable. J'estime nécessaire d'observer et de considérer mon rapport à l'écriture, en dépit du fait que cet essai ne soit pas conçu et appréhendé comme un travail de création artistique. L'écriture participe ici à soutenir la pratique, rôle non négligeable qui lui aura valu très tôt ma considération particulière. C'est en regard de méthodologies de recherche reconnues, qui auront contribué à mieux me situer, que mes approches de l'écriture seront observées.

---

<sup>1</sup> Je m'appuie sur les réflexions de Manon De Pauw ( Tactique insolite, 2004 : 155), qui s'intéresse à la méthodologie en recherche-création en la divisant en deux familles : elle utilise d'une part l'appellation de « grande méthode », pour distinguer ce qui correspond davantage à l'attitude de recherche de ce qui, d'autre part, se rapproche davantage des opérations, gestes et actions qu'adoptent le créateur au quotidien et qu'elle identifie comme appartenant plutôt au registre de « petite méthode ».

### 2.1.1 Petites méthodes : approche heuristique et approche du récit de vie

Lorsque j'observe les méthodes qui ont permis l'écriture de ce mémoire, je cherche à établir une cohérence entre la manière dont sont manipulées et assemblées les idées qui concernent ma pratique artistique et celle dont s'articule la pratique elle-même. À cet égard, Diane Laurier et Pierre Gosselin (*Tactiques insolites*, 2004 :171), ont abordé la question des artistes en quête d'une méthodologie de recherche qui serait adaptée à la pratique.

(...) ils (les artistes) veulent formaliser un savoir théorique ou discursif lié à leur engagement dans la pratique artistique, et pour ainsi saisir ce qu'ils cherchent à formuler, ils ont le sentiment de devoir passer par des processus semblables à ceux de la pratique artistique ou du moins inspirés par eux. Sans quoi ils ont l'impression de passer à côté de ce que la pratique artistique leur permet spécifiquement de sentir et de connaître, de passer à côté de l'essentiel. (*Tactiques insolites*, 2004 :171)

Dans cet esprit, la perspective heuristique est une approche qui m'apparaît correspondre à une facette importante de mon processus de création. Pour décrire simplement les correspondances entre ma manière de travailler et cette approche méthodologique, je donnerai l'exemple de la retaillle de bois. Il arrive fréquemment en atelier que, à la suite d'une opération de sciage, je m'intéresse davantage à la retaillle d'une pièce de bois taillée, qu'à la pièce de bois initialement désirée. Transposé à l'écriture, ce comportement se traduit par le fait d'accorder une attention particulière à ce qui émerge de rencontres et de réflexions théoriques insoupçonnées, créant des avenues nouvelles, parfois plus intéressantes que celles anticipées. Ainsi, bien que la perspective heuristique à l'intérieur de cet essai ne soit pas appliquée systématiquement, on y reconnaît des traces puisque des pistes d'écriture majeures apparaissent à la suite d'un simple revirement de mots et donc de sens. Mon plan de rédaction a été sommairement esquissé de sorte à laisser une place importante à ces heureux imprévus.

J'ai remarqué que mon approche de l'écriture était inspirée d'une autre méthode de recherche qui agit en complémentarité. Celle-ci consiste à « travailler à partir du récit de vie pour mieux saisir le « système de [la] pratique » et mieux comprendre le sens (l'alignement ou la direction) de [la] démarche d'artiste » (notes du cours, *Méthodologie de la recherche*, Diane Laurier, automne 2004). J'associe cette méthode à la notion de parcours élaborée au chapitre précédent, en ceci que c'est mon parcours de vie et d'artiste qui dresse ici une forme de linéarité chronologique me permettant d'établir la structure globale de mon écriture. En observant la table des matières de ce mémoire apparaît un parcours évolutif où les expériences additionnées donnent en effet l'alignement général de l'essai. Cette caractéristique de mon travail, qui relève de l'observation et de la prise de conscience de mon propre parcours à travers des environnements physiques et humains, est probablement reliée à une attitude de recherche.

### **2.1.2 Grande méthode : approche phénoménologique**

L'approche phénoménologique consiste à prendre conscience de phénomènes tels qu'ils se présentent à l'esprit en faisant table rase de la connaissance livresque (notes du cours, *Méthodologie de la recherche*, Diane Laurier, automne 2004). Celle-ci me semble correspondre à la grande méthode de recherche adoptée puisque l'attitude induite par son application est déterminante et surplombe toute cette recherche-création. Je qualifierais d'ailleurs cette attitude, le mienne, *d'approche phénoménologique du parcours de la recherche artistique*. Une approche reliée à l'expérience que je fais d'abord du monde et du quotidien, puis de la création et de ma situation d'artiste.

De manière spécifique, ma maîtrise en recherche-création se présente ici comme la situation d'analyse. « Pour le phénoménologue, ce n'est qu'après l'étude des choix, des sens possibles de l'action dans une situation, que l'on peut entreprendre la recherche des facteurs qui ont entraîné ces choix » (notes de cours, *Méthodologie de la recherche*, Élisabeth Kaine,

1995). Ce n'est idéalement qu'à *posteriori* ou du moins complètement en parallèle à l'observation première de cette situation que l'analyse théorique s'élabore. La connaissance livresque telle que considérée en second lieu est susceptible d'établir discrètement de nouvelles connexions qui permettent de faire ressortir davantage les phénomènes étudiés.

Cette perspective phénoménologique aligne à la fois l'univers théorique et pratique, puisqu'elle concerne de manière générale l'apprehension du monde extérieur. Elle permet donc d'assurer le pont communicationnel entre écriture et création. Le processus de création et de production se caractérise quant à lui par un état de disponibilité cultivé à l'égard des phénomènes qui accompagnent la manipulation d'objets, d'images, d'espaces ou plus largement de sujets, dans le contexte de la recherche. La perspective phénoménologique construit ou du moins participe à l'élaboration du sens de l'œuvre. Étant disponible à ce qui se présente comme ouverture et accident, une partie du sens d'une œuvre se révèle donc dans le faire et non exclusivement *a priori*. « Toute création véritable est événement : simplement, cela advient » (Marcel Jean, David Naylor, 1999 : 17). En effet, le sens est à venir et advient à travers le processus de création. C'est à l'intérieur du chapitre trois que sera observée l'expérience de création « événementielle » du projet *De l'entraînement l'effet* et les nouveaux liens que les œuvres qui le constituent ont révélés. Voyons dans un premier temps comment s'articulent les approches de création.

## 2.2 Approches de création : articuler le faire

Mes approches de la création s'articulent également de manière à se chevaucher et à s'influencer l'une et l'autre. Comme nous l'avons vu à la section 2.1, elles s'organisent et se divisent pareillement en deux familles. D'abord, la famille des grandes méthodes permet de faire le portrait de ce qui participe à construire davantage mon attitude et ma posture générale d'artiste en création, alors que la seconde, représentée par les petites méthodes,

suggère quant à elle l'essentiel des gestes et des approches de création, tant techniques que plastiques, qui interviennent dans la mise en forme de cette attitude.

### **2.2.1 Grandes méthodes : disponibilité, mobilité et approche relationnelle**

La disponibilité apparaît d'emblée comme la première grande méthode décrivant le mieux l'attitude qui caractérise ma démarche de création. Cette disponibilité est l'ouverture que j'accorde à mon environnement, aux différences, à l'ensemble des phénomènes décrits précédemment, qu'ils soient naturels ou culturels. C'est mon état de présence à l'ici-maintenant et à l'autre, comme ma curiosité et ma générosité à l'égard de l'imprévu et de l'inattendu. Cette posture d'ouverture me semble en effet être à l'origine de ma quête incessante de nouveauté, de changement, de combinaison. Et voilà que cette disponibilité entraîne naturellement chez moi la rencontre de plusieurs façons de faire.

La présence de diverses approches et méthodes justifie d'ailleurs l'utilisation du vocable « pratique hybride ». L'emploi de ce terme plutôt que celui de « pratique multidisciplinaire » par exemple, réfère davantage pour moi à une manière de considérer, de faire et d'utiliser qui serait métissée, et ce principalement dans la discipline des arts visuels. Pratique multidisciplinaire en revanche renvoie plutôt à une manière de faire, d'utiliser et de considérer différents médiums et médias de création et de présentation, et qui concerne davantage l'aspect formel de la pratique. Une nuance subtile, mais importante. Je considère d'ailleurs « pratique hybride » davantage en regard de la poïétique que de l'esthétique, ce qui me semble approprié pour aborder la méthodologie de la création d'autant plus que mon problème de recherche concerne des préoccupations qui sont davantage d'ordre méthodologique et « processuel » que formel ou symbolique.

Mon travail s'est prêté et se prête encore au jeu des disponibilités certes, mais également au jeu des possibles, de la demande et de la nécessité, aspects rattachés

évidemment aux situations tant personnelles, professionnelles que géographiques qu'un artiste est appelé à rencontrer. Je suis sensible au fait que les circonstances et contextes de création et de diffusion variés que j'ai connus et que je rencontre façonnent ma pratique. Mon processus de création s'en alimente de manière à engendrer une pratique mouvante. Il en est de même pour nombre d'artistes, bien que tous n'y accordent pas une attention particulière. Mes déplacements, mes expériences de résidences d'artistes et mes déménagements nombreux d'une région à l'autre du Québec représentent certainement des moteurs d'attitudes et de méthodes de création qui expliquent d'ailleurs en partie mon rapport singulier aux territoires et aux régions.

C'est ici qu'apparaît la notion de mobilité que je considère également comme étant une grande méthode. Il est étonnant de constater la variété de formes que la mobilité emprunte. Elle se manifeste parfois comme médium, comme on l'a vu pour mes projets d'intervention mobiliste. Elle est exploitée parfois comme sujet et thème mais apparaît également comme méthode de création. À cet égard, Thierry Davila, en parlant de la marche, décrit le déplacement « comme outil de travail tout autant lié à des objets créés, à des artefacts qu'au corps (...) » (Davila, 2004 :21). La mobilité joue un important rôle de liaison pour chacune des composantes de ma pratique, en ce sens qu'elle se retrouve dans toutes les étapes du processus de création.

Dans le cadre de ma recherche actuelle, la mobilité utilisée comme méthode concerne le processus de création, donc de production. Elle n'est pas une méthode de diffusion, ni de présentation et ne concerne la réception que lorsqu'elle apparaît comme thème. Elle ne se manifeste réellement (dans l'action physique) que dans le processus de création et n'a pas, dans le cadre de cette recherche, le dessein de vouloir « faire œuvre » dans l'immédiat, comme ce fut le cas dans certaines interventions ou manœuvres réalisées antérieurement où le déplacement devient le motif même de l'œuvre. Ayant ainsi exploré la

mobilité dans sa forme *d'objet d'art*, ma relation à cette dernière en explore aujourd'hui les présences, les formes et influences en tant que méthode dans le faire, mais davantage comme thème et comme sujet d'étude dans l'œuvre.

Afin de bien situer ma conception de la mobilité et l'étendu de ce thème, il y a ce que j'appellerais la mobilité-nomade, qui représente davantage les grands déplacements dans l'espace et le temps; celle qui s'élabore dans mon cas au gré des projets réalisés, des résidences d'artistes, des voyages, des déménagements. Cette mobilité a forgé ma sensibilité devant l'instable, le précaire, le changeant. Or, ma recherche révèle un nouveau rapport à la mobilité, en ceci que ma situation actuelle se vit telle une résidence d'artiste, qui se serait prolongée sur deux ans. Une longue résidence me permettant d'être assez stable pour regarder d'autres modèles de mobilité à travers un enracinement, bien relatif, dans le contexte de ma recherche. Pourrais-je nommer celle-ci mobilité-sédentaire? Enfin, je m'intéresse actuellement à une forme de mobilité qui participe au rapport d'appartenance et d'identité de l'individu dans sa vie de tous les jours : mobilité quotidienne, routinière, sportive, la mienne et celle des autres.

Mon intérêt pour l'autre et plus largement mon désir d'établir de nouvelles relations significatives avec des gens de mon environnement a fait s'opérer un second glissement faisant passer une méthode appliquée dans le processus de diffusion vers le processus de création. Il s'agit de l'esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001), également détournée de son utilisation commune de faire œuvre pour être intégrée et adaptée à mon processus de faire, tout comme la mobilité. Ce transfert ne fait dès lors plus de l'échange interhumain, pivot de l'esthétique relationnelle, un objet esthétique à part entière (Bourriaud, 2004 : 27). Ce que je retiens de l'expérience que j'ai faite de la pratique de l'esthétique relationnelle, c'est mon besoin de générer de nouvelles relations interhumaines. En faire une formule esthétique me rendait inconfortable. Le terme de « poïétique relationnelle » décrirait bien l'esprit de ma

méthode, quoique celui d'« approche relationnelle » représente bien ce « mouvement par lequel on s'avance vers quelqu'un », tel que définit par *Le petit Robert de la langue Française* pour décrire le mot « approche ». À l'intérieur d'« approche relationnelle » sont considérées d'une part les expériences d'échanges engendrées à travers le développement d'un projet et d'autre part l'idée générale de *rencontre*, que ce soit avec des objets, des images, des matériaux, des disciplines. Dans le cadre de l'œuvre *Du point A au point B* ce sont par exemple les témoignages audio de personnes remarquées à l'université, qui se sont retrouvés enregistrés<sup>2</sup> pour devenir une installation sonore racontant leur expérience singulière de la mobilité. Les nouveaux récits engendrés par les transformations ont par ailleurs été écoutés et approuvés par les personnes concernées avant d'être mis en espace à l'intérieur de l'œuvre installative *Du point A au point B* (figure 1.5, page 24).

Nous verrons plus précisément dans les petites méthodes comment s'exploitent, se manifestent et s'appliquent ces trois grandes méthodes de création dans les gestes du quotidien. Des gestes qui adaptent et assemblent simplement différents médiums et supports de création et plus formellement différents objets, images, récits sonores et poétiques.

### **2.2.2 Petites méthodes : multiplicité des tactiques**

Se déplacer, rencontrer, trouver, manipuler, assembler, faire usage, voilà l'essentiel des opérations et tactiques autour desquelles gravite l'ensemble des opérations employées au quotidien en création. Un cycle commence d'abord par ma mobilité: par la marche à pied, la bicyclette ou l'automobile, qui sont les principaux moyens permettant ma mobilité et me permettant de parcourir territoires, villes et occasions. Cette étape correspond à l'exploration, au repérage, mais aussi à l'incubation. La mobilité inspire, elle est créative. Mes déplacements, mes activités journalières, mes tournées de brocantes m'amènent d'abord à

---

<sup>2</sup> Les témoignages sont enregistrés à partir d'une caméra vidéo (la personne est seule avec la caméra et réalise son témoignage à son rythme, sans question pré-déterminée et sans la présence gênante de qui que ce soit). Ceux-ci se retrouvent par la suite manipulés, tronqués, épurés et mis en relation étroite dans une seule bande sonore où le témoignage de l'un rencontre celui de l'autre dans leur déroulement simultané et parfois leur chevauchement.

faire des découvertes matérielles qui expriment cette mobilité et « en sont l'incarnation la plus évidente ou exemplaire » (Davila, 2004 :48), mais aussi à stimuler mon intérêt à l'égard de diverses manifestations, peut-être banales mais significatives, qui représentent des mises en action du corps et de la matière<sup>3</sup>.

Mes propres déplacements physiques voire également mes errances intellectuelles sur des territoires de recherche plus vastes, participent à accroître la disponibilité dont j'ai parlé précédemment. Celle-ci redouble devant les nombreux paysages d'où émergent matériaux et idées. Par exemple, dans une expérience typique de déplacement, mes pensées peuvent être absorbées à imaginer un dénouement pour une mise en espace alors que quelque chose sur mon parcours attire mon attention : ici, des balles molles, là un individu fascinant. C'est le phénomène hasardeux de la trouvaille; j'ai le sentiment de trouver et de découvrir subitement quelque chose ou quelqu'un. La trouvaille, c'est en quelque sorte la reconnaissance de la valeur. La cueillette accompagne bien souvent cette trouvaille. L'une et l'autre sont la plupart du temps inhérentes à ma mobilité dans l'environnement. La cueillette de données, qu'elles soient photographiques, sonores ou matérielles, me permet de saisir, de prendre en charge, de devenir en quelque sorte acquéreur d'éléments dont le potentiel semblait inexploité. Comme le souligne Bourriaud, « Apprendre à se servir des formes,...) c'est avant tout savoir les faire siennes et les habiter. » (Bourriaud, 2004 : 10). Par cette attitude, je m'inscris dans la lignée actuelle de créateurs qui travaillent à partir du donné, ce que Bourriaud nomme un art de la postproduction (Bourriaud, 2004). Un paquet d'informations existantes est ainsi sélectionné à partir du réel, accumulé, approprié et finalement réintroduit dans un nouveau cycle, par la création ; la sculpture, l'installation, la mise en espace contextualisée.

---

<sup>3</sup> Je veux parler d' activités telles que la danse sociale qui a lieu toutes les semaines au vieux port pendant l'été, d'individus qui pratiquent assidûment une activité sportive ou encore de mon attachement vis-à-vis une image de draveurs québécois. Image que l'on retrouve d'ailleurs sur le carton d'invitation de l'exposition *De l'entraînement l'effet* ( figure3.3, page 54 ).

Les objets qui attirent actuellement mon attention et à partir desquels je travaille sont souvent ceux qui portent une histoire manifeste tels que les objets usés subsistants du passé. Ils portent non seulement la trace de leur âge, mais aussi du temps qu'ils ont vu s'écouler. Depuis longtemps je m'intéresse à des objets qui me semblent avoir effectué plus d'un aller-retour, qui suggèrent déjà l'action et le déplacement. Des éléments arrêtés qui ont pourtant un passé *mouvementé* et qui en portent la marque. Je veux ainsi parler de mon attirance pour les vieilles embarcations, les bûches tronquées puis traînées par le courant de la rivière et rapportées par le fleuve, les brosses, les balais, les souliers, les balles, les articles de sports... Ils incarnent pour moi l'idée du passage, de la mobilité dans l'espace et le temps.

Orozco, artiste sculpteur mexicain, s'est intéressé à transfigurer ce type d'objets. En effet, *La D.S.*, sculpture réalisée en 1993 (figures 2.1 et 2.2, page 38), se veut le résultat de fragmentation, de soustraction et de recomposition, de remise à neuf ( Davila, 2004 : 26) d'une vieille voiture destinée auparavant à pourrir. Dans le même esprit, les tactiques de création utilisées permettent d'assurer le prolongement et le détournement de ces objets ne serait-ce que par le nouvel usage qui en est fait ; du moins, un usage esthétique. Les formes utilisées sont à la fois conservées mais manipulées, transformées, sciées, détournées, recyclées et quelquefois deviennent le prétexte de nouvelles opérations. Le passé et l'histoire sont donc considérés à la fois dans une perspective de conservation et de renouvellement.

Par ailleurs, en ce qui concerne le travail d'atelier en particulier, le passage par un logiciel, un médium, une technique, ou un matériau spécifique est déterminé selon la disponibilité des ressources. L'exercice que constitue l'identification de ce qui apparaît de



Figure 2.1 *La D.S.*, (1993), Gabriel Orozco.

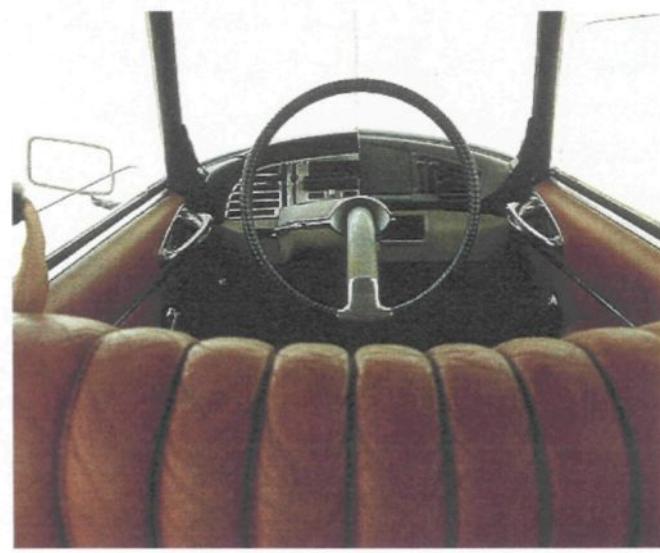


figure 2.2, *La D.S.*, (1993), Gabriel Orozco.

manière récurrente est difficile. Cependant, je note que l'expression *utiliser les moyens du bord* exprime la simplicité de mon approche et transmet également l'esprit de l'ensemble des petites méthodes que je caractériserais de fin bricolage. Que ce soit par le dessin, les jeux de mots, le travail du bois, diverses méthodes d'assemblage comme le collage, la couture ou plus récemment par le travail de l'image et du son, les opérations se veulent simples, justes, voire discrètes.

J'accorde ici une attention particulière aux façons toutes nouvelles de faire qu'a révélées ma recherche au fil de la réalisation de ma maîtrise. Il s'agit du travail du son, plus particulièrement de bandes narratives audio et, plus récemment, de l'exploitation de l'image numérique (les ressources techniques, humaines et matérielles étant réunies pour faciliter et inciter mon passage par ces médiums de production). En effet, l'accessibilité au studio de son de l'université, combinée à la présence du technicien Denis Bouchard a rendu l'exercice de manipulation du son d'autant plus facile d'accès et agréable. Aussi ma collaboration avec le Centre d'impression numérique Sagamie, rendue possible suite à l'obtention de la bourse Denis Langlois, en mars 2006, m'aura permis et me permettra d'apprioyer l'image et bientôt l'intégration de cette dernière dans mon univers sculptural. C'est à l'intérieur de l'exposition *Culture physique* que l'image numérique, de petit et de grand format fut d'abord exploitée. Ces nouveaux médiums artistiques permettent de créer des liens sur des territoires formels beaucoup plus vastes.

Je constate que ma disponibilité rencontre la disponibilité des ressources environnantes et la pluralité des possibles. Bien que la manipulation et l'utilisation des ressources en atelier occupent une place déterminante, nous verrons maintenant comment la mise en espace des éléments dans le lieu de présentation est une méthode majeure qui fait littéralement le pont entre le processus de création et celui de monstration. C'est à cette

étape que l'œuvre prend véritablement sa forme dépendamment du contexte, de l'espace et des limites qui l'accueillent.

## 2.3 Approches de diffusion : pratiquer la monstration

Je choisis de consacrer une section particulière à la dernière étape du processus de création. Il s'agit d'une étape où les méthodes employées, petites et grandes, le sont toujours en considération et en fonction d'une pratique de la monstration. En ceci que la mise en espace comme création est envisagée pour les fins d'une seule présentation (exposition) et mise en vue du travail de création. C'est à cette étape que le sens se construit en relation directe au lieu et par la rencontre des interventions les unes avec les autres (résultat d'une création *in situ* sous forme de résidence dans le lieu). C'est avec l'information offerte par le contexte physique de présentation que je m'impose de travailler.

### 2.3.1 Petites et grandes méthodes :

#### combinées pour une mise en espace contextualisée

C'est sous l'appellation de mise en espace que j'inscris les stratégies par lesquelles j'interviens dans l'espace physique. Cet espace devient le support de l'oeuvre à réaliser, et, dans le cas qui nous intéresse, prend la forme d'une salle d'exposition, soit celle de Langage Plus. C'est à son égard que la mise en espace est réalisée. En ce qui concerne l'étalage des stratégies d'intervention, c'est principalement par le travail *in situ* et l'installation que cette dernière prend forme. Fragments, objets industrialisés, matière, dessins au graphite, écriture poétique s'organisent dans l'espace comme les mots d'un poème. Réactualiser et réinventer plastiquement, formellement et poétiquement ces éléments dans le lieu *pratiqué* et avec les limites de ce lieu rendu actif (puisque devenu un atelier le temps de la résidence) représente le défi à relever.

Il me semble pertinent de rendre le moment du processus d'installation que représente la mise en espace, à cheval entre création et présentation, ouvert au public afin que soient rendues visibles ou du moins transparentes les opérations de création dans le lieu; opérations de la construction du sens. C'est pourquoi ma résidence à Langage Plus, tout comme celle réalisée pour le projet *Culture Physique*, est rendue publique sur une durée de dix jours. À ce propos je pense au film *Le peuple migrateur* et à son *making of*: ce dernier m'a beaucoup plus captivée puisqu'il ouvre à mon avis sur une réalité supplémentaire à laquelle le film n'accorde point d'importance. Ce *making of*, sans pour autant négliger le contenu du film, offre de l'information sur le processus de création du documentaire. En ce sens, fournir au récepteur des clés de compréhension liées aux étapes du processus de création (qu'il est libre ou non d'utiliser), me semble important pour participer à la construction de liens significatifs et donc de sens. Un sens non pas fermé, mais orienté.

En outre, la mise en espace contextualisée est la notion qui amalgame nombre de mes préoccupations comme : le travail en contexte, le travail d'atelier, la création *in situ*, les jeux de positionnement d'éléments dans l'espace, la construction de sens dans le processus de création. Lors de la mise en espace, une partie de la création est réalisée *in situ*, sur le vif, dans le lieu même de présentation, qui devient le temps de cette mise en espace, lieu de création et forcément atelier. En quelques heures, la galerie prend effectivement l'allure d'un atelier occupé depuis des mois. Un atelier enfin incarné où s'accumulent objets, outils, images, matériaux de toutes sortes (figure 2.3, page 42). Leur rencontre et voisinage réels dans l'espace de l'exposition me confirment mon besoin de « voir ensemble », de saisir, de manipuler, d'associer. Mon intérêt pour le travail d'atelier, pour la manipulation de la matière et surtout pour la transformation est ici alimentée de la plus belle façon. Artiste manieuse, j'aime tenir dans mes mains la matière à transformer. *Le petit Robert* nous informe de l'étymologie et de la définition de l'atelier de la manière suivante : n.m – *astelier* 1332; de *astelle* « éclats de bois ». Le sens premier du mot atelier découlait davantage de l'action, par



Figure 2.3 Vue de la galerie L'Oeuvre de l'Autre, investie lors du projet de résidence et d'exposition *Culture physique*, Chicoutimi, 2006

la référence directe au résidu produit par cette dernière : l'éclat de bois. C'est du moins de cette façon que j'aime comprendre le terme atelier tout comme je me plais également à croire que l'espace galerie, ce lieu classique de présentation, est dynamisé et rendu « espace pratiqué » par sa transformation temporaire en atelier.

Lors de la mise en espace, du matériel se retrouve partout, rassemblé physiquement dans un même et vaste lieu. Un dialogue intime entre matière et espace est ainsi provoqué. Mes créations demandent ce dialogue. Nombre d'entre elles doivent ainsi être adaptées et c'est pourquoi leur évolution dépend de nos présences respectives au lieu. Les œuvres ne sont pas nécessairement conçues pour l'espace mais bien adaptées à ce dernier et à ses limites; murs, plancher et plafond sont considérés. Je remarque ici la prépondérance des interventions qui sont mises en relation avec l'espace frontal que représente chaque mur. Mon travail sculptural compose surtout avec les limites verticales du lieu. Il a le souci d'intégrer l'entièreté de ces quatre faces blanches. Ma considération physique de l'espace se veut totale. Je constate à quel point le travail *in situ* est primordial, puisque cette mise en espace représente pour moi ce qu'il y a de plus authentique, de plus spontané, de plus risqué, de plus éphémère aussi.

### **2.3.2 Petites et grandes méthodes : réunies dans l'intense et l'éphémère**

La période de mise en espace est de bien courte durée. Elle se fait rapidement, intensément et spontanément. La rapidité avec laquelle je travaille procure une intensité que je recherche dans l'exercice de création. Avant l'arrivée en salle, aucune œuvre n'est totalement complétée. Il y a une part importante de risque dans cette course contre la montre; le vernissage est programmé et aura lieu dans quelques jours.

C'est la relation que l'œuvre tissera avec l'espace qui viendra en quelque sorte déterminer cette complétude. Ainsi, l'objet ou l'installation ne jouit d'aucune autonomie en

dehors de ce temps de présentation, de re-trouvaille, qu'aucune intempérie ne viendra perturber. Parce que l'espace qu'est la galerie se voit un lieu parfaitement contrôlable, du moins prévisible en terme de conditions. Le vent, la pluie, la luminosité ne font pas ombrage sur le jeu de la mise en espace. Ce contrôle des conditions me rassure. J'assure alors la rencontre et la cohabitation de sens de tous les objets et images accumulées au fil des semaines, des mois et parfois des ans. Voilà qu'un balai se retrouve en résidence pour la troisième fois. Trouvera-t-il sa place cette fois ? Sera-t-il un élément clé de ma narration poétique ? Si tel est le cas, ce balai n'existera comme ponctuation artistique de cette mise en espace que le temps de sa mise en vue, d'une durée de quelques semaines tout au plus.

« *Esse es percipi* ; être c'est être perçu » (Ardenne, 2005, p.114).

Se pourrait-il que ce qui m'intéresse en création soit de voir s'incarner le résultat de tous les processus réunis, de la rencontre hasardeuse de toutes les retailles et reliquats conservés des étapes antérieures et, dans l'espace, mis en colocation temporaire? C'est par ailleurs cette éphémère colocation qui accentue l'intensité de ce *vivre-ensemble*. Qui n'apparaît peut-être somme toute clairement que pour moi. Bien que j'aspire à faire transparaître nombre des étapes du processus, celles-ci appartiennent néanmoins au passé et ne s'incarnent que lorsqu'elles peuvent l'être. L'œuvre d'art finie, en opposition à l'œuvre en cours<sup>4</sup>, porterait alors la trace nostalgique de tout ce dont elle est porteuse sans toutefois pouvoir l'exprimer. Elle incarne, qu'elle le veuille ou non, les processus qui l'ont vu naître, en ce sens qu'elle en est le résultat palpable.

La mise en espace, cette organisation ponctuelle des éléments dans le lieu produit un effet de collectivité, en ce sens qu'elle nous donne à lire les éléments pourtant séparés dans l'espace dans un être-ensemble<sup>5</sup>. D'autant plus que la mise en espace et le sens

---

<sup>4</sup> L'utilisation de ces appellations distinctes est celle de Paul Ardenne bien que le contenu de sa réflexion ne porte pas sur le sujet actuellement abordé.

<sup>5</sup> Terme emprunté à Mafessoli, pour parler de la société comme zone de contact.

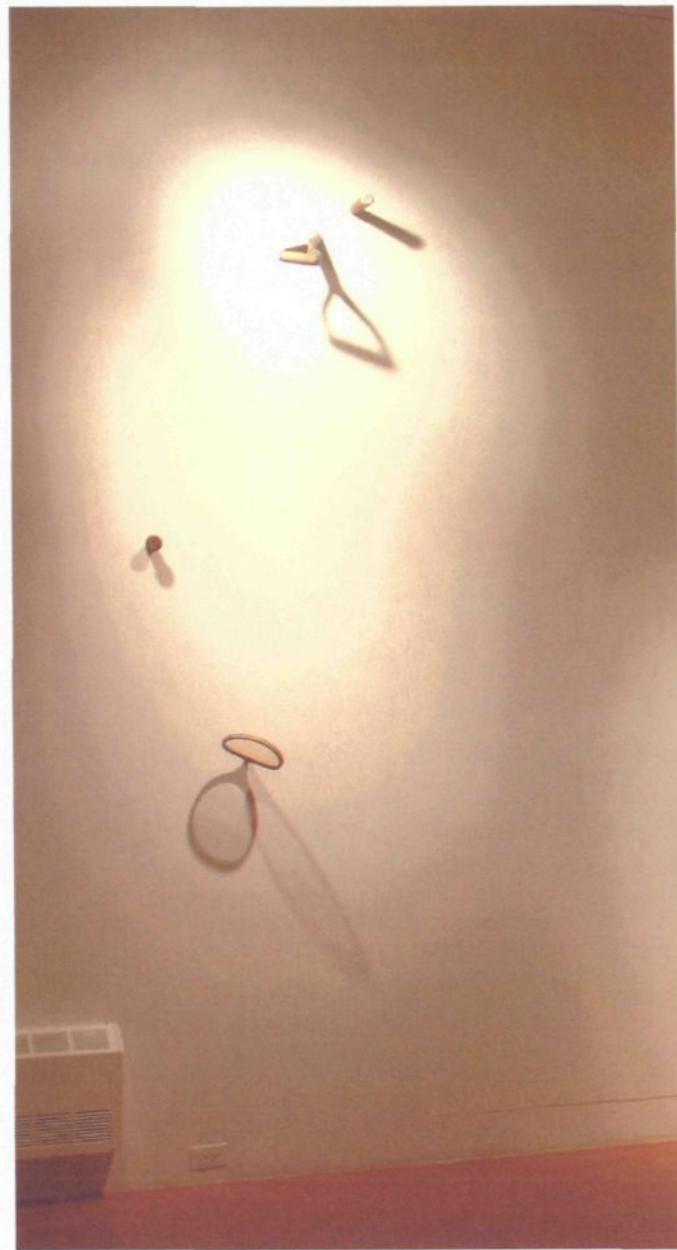


Figure 2.4, *Migration, printemps hâtifs, quatre égarés*, installation de l' exposition *Culture Physique*, Chicoutimi (2006)

qu'elle évoque les présentent et les personnifient tels des organismes bel et bien en *activation*, ici-maintenant. L'œuvre *Migration, printemps hâtif, quatre égarés*, en témoigne bien (figure 2.4, page 45) tout comme l'ensemble de l'œuvre réalisé lors de la résidence à Langage Plus ( figure 3.4, 3.5, 3.6, et 3.8, au chapitre suivant ). Il y a construction d'un récit, d'une narration poétique à lire de bas en haut, de haut en bas, de gauche à droite, et qui n'existera que le temps de l'exposition. Puis, à la fin de celle-ci, chacun des éléments retournera sagement dans une boîte ou dans l'atelier, le long d'un mur et reprendra son statut d'objet autonome ou de matériau à récupérer, isolé et dépourvu du sens qu'il avait pourtant précédemment incarné par mon oeuvre. On comprend que mes œuvres ne s'intègrent que difficilement dans un système mercantile. Elles sont ce qu'elles sont, ici et maintenant. Ailleurs, ce sera complètement autre chose. C'est peut-être en ceci qu'elles résistent toujours à l'institutionnalisation.

## CHAPITRE III

### EFFETS D'ENTRAÎNEMENT

*Ici et là.*

*Le rythme de la théorisation prend un autre souffle, plus libre,  
éclaté.*

*Prenons le temps de respirer et penser différemment.*

*Inconstance dans l'organisation. Merci.  
Je me demande plusieurs fois et je me bouge. Maintenant.*

Journal personnel, septembre 2006

*je suis une nostalgie mouvante de ce qui nous a mené plus loin*

Extrait de texte poétique intégré à l'exposition *De l'entraînement l'effet*

*Car rien n'est jamais terminé, même après une fin quelconque : « la descente n'est pas achevée », et sur cet élan, il est toujours possible de se rendre plus loin, de modifier sa trajectoire. Du geste à l'acte, passant par l'action et jusqu'à l'histoire, c'est dans la vie de tous les jours que l'individu s'inscrit dans le devenir de sa collectivité.*

Jean-François Caron, *Le mobile immobile*, Journal culturel *Voir*, décembre 2006

## CHAPITRE III

### EFFETS D'ENTRAÎNEMENT

Ce chapitre aborde le processus de création et la création elle-même en regard de l'expérience vécue lors du projet de résidence et d'exposition *De l'entraînement l'effet*. Cette expérience est observée en fonction des objectifs de recherche fixés au préalable et des ajustements qui se sont opérés. Elle est traduite en deux fractions qu'annonce le titre de mon projet final. Le premier terme, *De l'entraînement*, appréhendé selon des points de vue poïétiques, aborde l'essentiel des aspects de la recherche pratique considérée en progression, mais ici imagée par les notions de dérives et de localisations. Le second terme, *l'effet*, se présente quant à lui sous des perspectives esthétiques concernant l'œuvre réalisée, sa présentation et son contenu. Le dernier point soulève quant à lui quelques réflexions autour de l'ensemble de la recherche et des notions clés .

#### 3.1 Points de vue poïétiques : *De l'entraînement*

*De l'entraînement*, c'est ce qui se passe réellement dans le vif du processus créateur : dans la rencontre du courant de la création à celui de la recherche. *De l'entraînement* concerne la pratique et le faire comme processus de création et comme phénomène, qui appartiennent toujours à la poïétique mais ne sont plus considérés selon une perspective méthodologique. Le travail artistique qui prend forme est marqué par des mouvements non contrôlés, ici métaphorisés par la notion de dérives. Ces mouvements se stabilisent, trouvant refuge dans les lieux de résidence pour ainsi être appréhendés par le terme de localisations.

##### 3.1.1 Dérives : une autre forme de progression

Ce que j'entends par dérives ce sont les égarements, les doutes, les errances vécus à l'intérieur de ma route de création et de recherche, au moment où commence bel et bien mon projet final. À cette étape de fin de maîtrise, le parcours s'opère différemment. Ce ne sont plus les mêmes facteurs qui agissent sur l'avancement de la recherche. Je considère simplement le phénomène tel qu'il apparaît.

Mes rapports à la structure académique ainsi qu'aux exigences de cette recherche continuent d'affecter considérablement mon rapport à la création. Comme je l'ai souligné au premier chapitre, évoluer dans ce cadre institutionnel me déstabilise à plusieurs égards et ce, tout au long des différentes étapes du processus de recherche-création. À cette phase-ci, je ressens de manière plus significative une dichotomie entre la recherche universitaire et ce qu'elle implique comme cadre structurant, et la création, dans ce qu'elle suppose d'aléatoire. Ce qui génère en moi un sentiment d'inconfort. Comment composer avec l'environnement de recherche universitaire et cette structure académique qui affectent mon travail de création? Comment ne pas considérer le milieu universitaire comme premier contexte de travail alors que j'y passe mes journées entières ? Alors que ma vie est orientée en fonction de cette recherche ? Alors que l'équipement et les ressources humaines présentes rendent possibles mille et une nouvelles explorations ?

Ainsi, en plein cœur de parcours, alors que d'anciennes balises tombent, je ne suis plus en contrôle de mon avancement, je dérive. Au-delà de ma volonté, je dérange mes acquis et brouille toutes formes de confort et d'établissement dans ma pratique. Je résiste à mes anciens repères artistiques et esthétiques. J'ignore ou dévalorise les nouveaux, ne leur reconnaissant que peu de valeur. C'est l'égarement et la déroute. Je résiste à l'entraînement, à l'évolution naturelle de la création. Dérives de résistance.

À cette étape-ci de la recherche, n'étant point capable de produire, j'accorde plus d'importance à la genèse de la création et à ses conditions qu'à la création comme résultat sensible. Le chemin parcouru m'importe davantage que la destination ou quelque forme de résultat. Je ne vois actuellement de sens que dans l'observation de ma propre condition. Ainsi, devant la conscience de mon égarement réel à même ce courant académique et créatif, je me réfugie dans l'examen de mon processus de recherche-création. N'était-ce pas

le lieu universitaire, puis ma situation de chercheur qui ont contribué ainsi à désorganiser mon rapport à la création, au *produit à réaliser*?

Dans les semaines qui précèdent le dépôt de cet essai et mon entrée en résidence, je me vois comprimée par la structure académique, par mes écrits, par les exigences de la recherche et la progression inévitable des choses. Je suis entièrement préoccupée voire obsédée à respecter les orientations, les objectifs et les exigences théoriques de la recherche. Me voilà tour à tour stagnante, dérivante, un mois durant, alors que je devrais m'affairer à préparer mes résidences, à avancer la production. Au lieu de cela, je tourne et me retourne, je panique, j'hésite, je fige. Mon atelier est un lieu d'angoisse. Je ne peux rien écrire de plus, rien créer. Cet état de doute d'une incroyable force me conduit à me pencher sur la cohérence de la recherche et sur ces notions que représentent la disponibilité et la mobilité. Peut-on parler de disponibilité alors que je me suis forgée des barrières et des peurs qui sont venues m'enlever le plaisir de la création ? Et qu'est ce que cette mobilité alors que je suis pétrifiée dans la structure ? Dans cet entraînement et devant l'épuisement, je ne peux pas faire abstraction de cette conjoncture. C'est l'art en situation. Le voilà, mon contexte de recherche : ma situation de dérive. Tous ces contextes et ces territoires que je désirais explorer se révèlent être beaucoup plus émotifs et intérieurs que je l'avais anticipé. Je comprends que je me suis mise en abîme, trouvant mon propre personnage à l'intérieur de ces contextes gigognes.

J'entrerai inévitablement en résidence dans cet état de déroute. Autour de moi des images, des objets, quelques bribes d'écriture. Les témoignages audio de trois personnes sont également en cours de manipulation. Je ressens cependant peu d'enthousiasme à l'égard de ce médium qu'est le son et qui soudain m'apparaît trop complexe. Un matériel très éclectique compose mon atelier; images cartographiques et photographiques, objets ready-

made, matériaux bruts tant naturels qu'industriels, dessins de silhouettes humaines en actions et enregistrements de témoignages audio.

### 3.1.2 Localisations : le travail en résidence

Le terme localisations illustre mes positionnements et mes ancrages dans cette fin de parcours plus ou moins trouble. Mes deux courtes résidences de création, réalisées au mois d'octobre et de novembre de l'automne de cette fin de maîtrise, respectivement à Alma au centre d'impressions numériques Sagamie et à Langage Plus, représentent ces lieux de station. De ces localisations découlent l'essentiel des créations de l'exposition *De l'entraînement l'effet*.

Mon passage sur quelques jours espacés à Sagamie permet un apprivoisement progressif des multiples possibilités qui s'offrent à moi eu égard à l'impression numérique. Étant de manière générale beaucoup plus sensible aux qualités de la matière qu'aux qualités de l'image, c'est d'abord la grande variété des types de papier d'impression qui attire mon attention, puis la grande variété des possibles. Étant très peu familière avec ce médium, j'ai choisi de poursuivre sur les pistes engagées lors du projet *Culture physique* et de travailler l'image trouvée. Je lui fais subir de minimes transformations infographiques : recadrage, agrandissement, ajustement de la luminosité et du contraste. Quelques-unes des images sont imprimées dans l'intention d'être présentées en transparence, sous forme de boîtiers lumineux tel que celui réalisé en collaboration avec Véronique Bouchard pour *Culture physique* (figure 3.1, page 53). D'autres sont imprimées sur un vinyle souple et très résistant, permettant des manipulations plastiques diverses sans que l'impression et le support risquent d'en être affectés : perforation, découpage, voire peinture de l'image deviennent des interventions susceptibles d'être réalisées en résidence. Certaines images pourront donc être supportées par un objet, ou mise en étroite relation avec ce dernier. Lors de ma résidence en salle, je souhaite mettre également l'image en espace en l'émancipant d'une quelconque

forme de cadre, de manière à la présenter en relation, en association directe avec l'objet et le mur.

À la fin de ma résidence au Centre Sagamie, je compte une dizaine d'impressions de petits et de moyens formats avec lesquelles j'entrerai en résidence à Langage Plus. Ces images sont de l'ordre de la représentation ; bois flottant à la dérive, scène d'exploration nordique en chien de traîneau, image cartographique de l'île d'Alma, homme des années quarante transportant un colis mystérieux. À mon grand étonnement, certaines images prennent un statut d'œuvres autonomes, ou du moins d'objets finis. Celles mises en boîtes lumineuses sont de cet ordre, les boîtiers leur conférant cette autonomie. Ces derniers sont réalisés en bois récupéré, juste avant mon entrée en galerie. Voici l'un de ces deux boîtiers présentant le détail d'une scène de drave, (figure 3.2, page 53) scène documentaire que j'ai d'ailleurs choisie pour illustrer mon carton d'invitation (figure 3.3, page 54).

J'entre en résidence avec du matériel choisi. Les objets ready-made sont à l'honneur : traîne à neige, chaise berçante, bogie, quille, rondelles de hockey, volants de badminton, roulettes, balles. J'ai également plusieurs petits dessins réalisés en atelier durant les deux dernières années. De simples dessins de silhouette humaine et animale en action. À travers ceux-ci apparaît la figure du draveur, autre référence à l'image du carton d'invitation. J'envisage par des jeux d'associations, des rencontres formelles et l'intégration de récits sonores et écrits mettre en lien ces éléments par leur disposition dans l'espace et leur référence à la mobilité :

Lors de sa résidence, l'artiste s'approprie la galerie comme un territoire à construire. Les matériaux sélectionnés et mis en espace renaissent, incarnant le souvenir de cette mobilité. Images trouvées, objets tronqués, récits sonores, dessins et écriture envahissent le lieu, s'y adaptent et s'y déploient, malgré leur fixité apparente (...) L'artiste propose une œuvre imprévisible qui évoluera de jour en jour suivant l'évolution de son travail en salle<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Extrait du communiqué de presse de l'exposition *De l'entraînement l'effet*, par Jocelyne Fortin, directrice de Langage Plus.



Figure 3.1 *Puissance, facteur vent et c'est la fin*, tableau lumineux réalisé en collaboration avec Véronique Bouchard, exposition *Culture Physique*, Chicoutimi (2006)



Figure 3.2 Tableau lumineux réalisée avec une image ( détail du carton d'invitation, figure 3.3) imprimée lors de ma résidence à Sagamie et fait à partir de matériaux récupérés (2006).



Figure 3.3 Image documentaire de drave, trouvée au marché aux puces et recadrée pour illustrer le carton d'invitation *De l'entraînement l'effet*, Langage Plus, Alma.

Mon travail en résidence se déroule sur deux semaines, du 3 au 17 novembre 2007. L'essentiel des créations se conçoit ici-maintenant, *in situ*, exception faite des deux tableaux lumineux que je dois tout de même mettre en espace de manière significative. Je tiens un livre de croquis. Ces derniers me permettent de visualiser les éléments en cohabitation. Je dispose mes dessins d'atelier de manière à les mettre à ma vue. Dès le début de la résidence, je travaille avec l'épiscope, un outil assez archaïque muni d'une lampe et d'une loupe permettant l agrandissement d'images ou de textes. Je fais quelques tests de mise en espace et j'effectue ma première intervention décisive, le deuxième jour, en peignant un lanceur de baseball, d'une seule et même couleur soit celle du plancher de la galerie, d'une beige jaunâtre. Tronquée de moitié de manière à sembler émerger du mur, la balle qu'il lance est quant à elle bien réelle. (figure 3.4, page 56). Le lendemain, un dessin tout à fait insoupçonné prend forme sur le mur, lui aussi dessiné grandeur nature grâce à l'épiscope. Ce dessin est la transcription d'un photographie datant d'une vingtaine d'années où l'on voit ma sœur, glissant dans une luge, sur un fond blanc de neige. Je m'inspire de l'orientation de cette descente en luge pour placer une quantité impressionnante de roulettes accumulées au cours des dernières années. Telle une migration d'oiseaux, j'installe chacune des roulettes au mur, tout en prenant fréquemment du recul. ( figure 3.5, page 57)

J'accroche le tableau-hublot lumineux (figure 3.2 page 53) sur un des murs en imaginant un voisinage avec l'homme apparaissant à l'extrême gauche de la scène documentaire de drave (figure 3.3, page 53), reproduit grandeur réelle. J'y médite. Je fais des tests d'éclairage pour vérifier la rencontre des œuvres à mettre en lumière à celles possédant une lumière émergeante. À la fin de la première semaine, je me lance dans un projet ambitieux en terme de temps; dessiner au sol à la mine de plomb le lac Saint-Jean et sa rivière, de sorte à ce celle-ci traverse la galerie en largeur, divisant ainsi la salle en deux parties. Voyant l'ampleur de cette intervention, quelques amis viennent me prêter main forte.



Figure 3.4 Vue d'ensemble de l'exposition *De l'entraînement l'effet* composée d'une installation faite d'objets trouvés, tronqués et disposés au mur, d'un lanceur de baseball peint et d'un dessin d'une joueuse de tennis fait au crayon de bois. Ce dessin est traversé par la phrase suivante : LE MOUVEMENT DU CORPS EN CHUTE DANS LE COIN GAUCHE PRÈS DE LA PORTE QUI NE MÈNE PAS LOIN, *De l'entraînement l'effet*, 2006

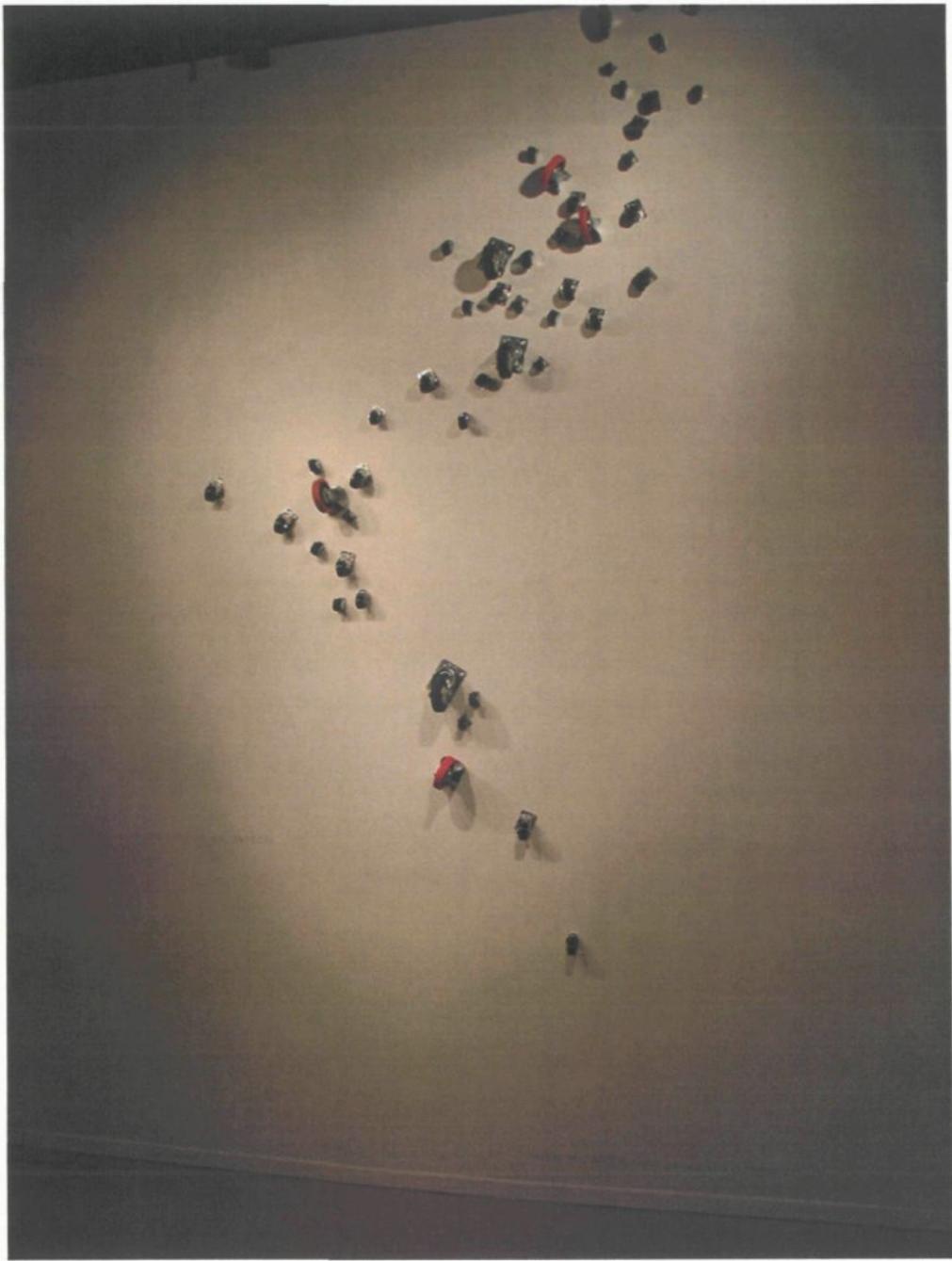


Figure 3.5 Installation faite de roulettes amassées au cours du temps. À gauche on peut lire l'inscription *DE SAISON EN SAISON* et près du sol *DES MIGRATIONS COMME UN COURANT*, *De l'entraînement l'effet*, 2006.

À la difficulté d'intégrer l'impression photographique s'est substituée la nécessité de membler l'espace qu'elle aurait occupée. Considérant le peu d'équipement disponible à Langage plus, la technique élémentaire de création qu'est le dessin devient à mon grand étonnement un des principal médium de l'exposition. J'entame une autre intervention en dessin grand format juste au-dessus du lanceur de baseball; celui d'une joueuse de tennis, tête en bas et raquette à la main. Il nécessite une dizaine d'heures de crayonnage (figure 3.4, page 56).

Chaque proposition est faite à la fois avec spontanéité et réflexion. Comme le positionnement sur le mur de cette série d'objets tronqués (figure 3.4, page 56), en réponse aux roulettes sur le mur opposé. Je m'amuse avec mes quelques centaines de rondelles de hockey comme avec la chaise berçante peinte de la même couleur que le plancher; je les place ici quelques jours, là quelques heures, je les observe dans diverses positions, puis je décide. Une boule de quille et sa quille, toutes deux sciées de manière à ce qu'elles semblent émerger du sol, deviennent les éléments clés d'une joute en duo, avec la rivière dessinée comme ligne de jeu (figure 3.6 page 59).

Les éléments se placent jour après jour dans une rencontre respectueuse avec leur voisinage. Je fais le choix d'abandonner le travail sonore à cause de problèmes techniques. Je choisis alors d'amener la présence du récit et l'aspect narratif par l'écriture. Je suis à deux jours du vernissage. À partir des impressions du moment, je construis des phrases ou séries de mots poétiques destinés à chaque zone-installation, et ce dans le respect de ce que je souhaite qu'elle évoque. À l'aide de l'épiscope, chaque mot est agrandi et crayonné sur les murs, donnant lieu à une poésie discrète qui se révèle dans l'expérience de la déambulation (figure 3.7, page 61). Ce qui participe à unifier l'exposition où chaque scène chevauche la seconde, comme sous l'effet d'un courant.



Figure 3.6 Vue d'ensemble de l'exposition, avec au sol et traversant la galerie de droite à gauche, le dessin du lac Saint Jean et sa rivière, fait au crayon de plomb, 2006

### **3.1 Perspectives esthétiques: *l'effet***

L'ensemble de l'œuvre déployée dans le lieu d'exposition est le résultat d'une mise en espace rigoureuse de chaque élément visuel. C'est dans un délai d'une quinzaine de jours qu'a pris forme le contenu du projet *De l'entraînement l'effet*, dont l'œuvre n'existera que le temps de ce stationnement en galerie. C'est notamment par la disproportion des échelles, le détournement de perception, le rapport singulier entre fiction et réalité ainsi que le travail de l'espace dans un au-delà temporel et spatial qu'est majoritairement créé *l'effet* de l'exposition.

#### **3.1.1 Stationnement: la mise en espace comme résultat**

La sensibilité et la simplicité du médium dessin, combinés à l'installation d'objets ready-made et l'intégration de texte, rend la recherche plastique réalisée lors de la résidence particulièrement singulière. Dessins, infiltrations discrètes de poésie, dispositions d'objets, figures peintes, le tout rendu par le caractère éphémère d'une mise en espace qui donne à l'œuvre son intensité dans l'ici-maintenant. La présence des dessins en relation avec les objets tridimensionnels posés sur les murs et sur le plancher de la galerie crée un vaste territoire imaginaire et interactif et cela à travers des systèmes de représentations très variés : installatif, sculptural, graphique, théâtral, muséal ou relevant même de l'art populaire. La vue d'ensemble présentée en page 62 en témoigne bien.

Une scène se présente en effet réponse ou en complémentarité à une autre, dans un va-et-vient entre le passé et le présent, le souvenir et la présence. Le visiteur est appelé à vivre une expérience à même ce territoire étendu où la mobilité devient un dénominateur commun sous entendu qui unifie les différents éléments constituant l'ensemble de l'exposition. Ce thème se révèle entre autres par des références aux univers distincts que

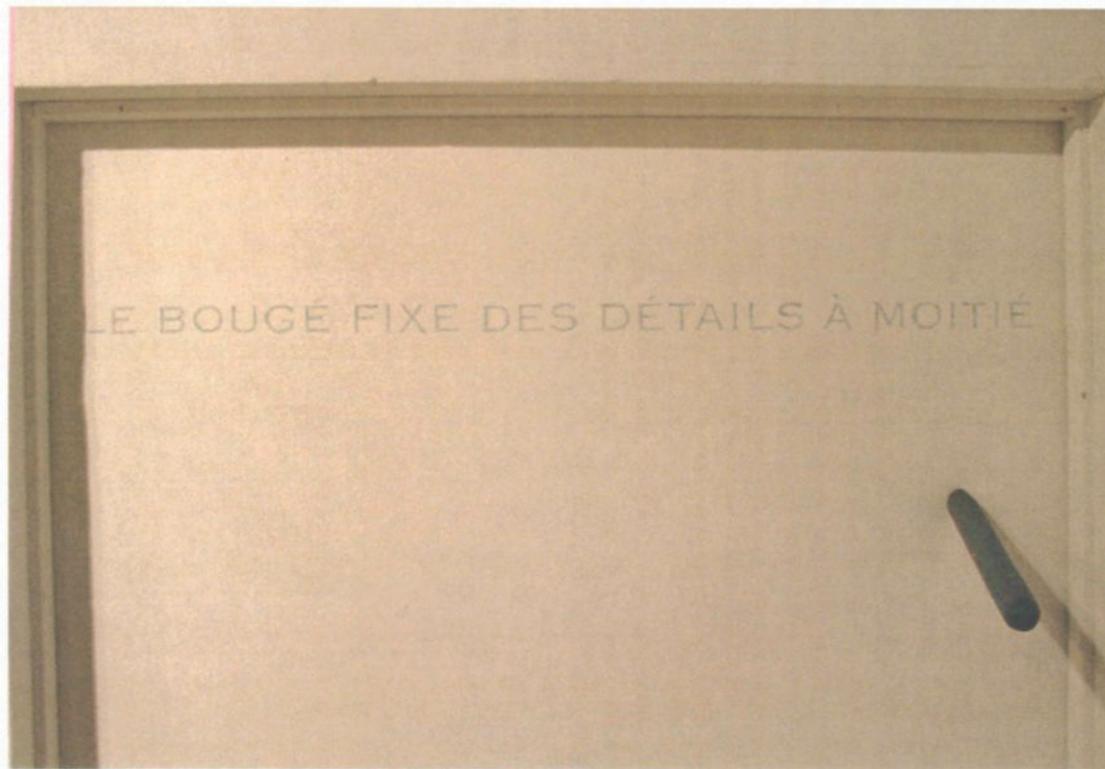


Figure 3.7 Extrait poétique de l'installation composée d'objets tronqués ( voir figure 3.4), 2006.



Figure 3.8, Vue d'ensemble de l'exposition. En haut à droite, le dessin au graphite d'un enfant en luge, (2006)

sont ceux du travail, de la conquête, du sport ou du jeu dans ce qu'ils suggèrent comme déplacement et implication physique du corps humain.

La rencontre entre les objets réels (chaise, balles, roulettes) et les éléments qui relèvent de la transcription (dessin, texte, forme humaine peinte voire ombres portées d'objets créées par l'éclairage) participent à amplifier un rapport réalité/fiction conférant une dimension imaginaire plus importante. Le détournement de perception, rendu entre autres dans les prolongements illusoires de formes, contribue à dynamiser l'espace clos de la galerie. En donnant l'impression qu'elles existent au-delà de l'espace réel, les interventions ouvrent sur un ailleurs peut-être pas si lointain :

Non seulement Chrétien se réapproprie-t-elle l'espace de la galerie, mais elle réinvente l'espace et sa portée, débordant littéralement de la pièce, forçant une expansion de l'univers d'exposition, lui créant un au-delà presque physique comme on le voit peu fréquemment. Disposant des objets tronqués à la surface des murs, elle réussit à détourner notre perception, qui a le réflexe de recréer leur partie manquante, nous inculquant cette impression qu'ils se continuent au-delà du possible<sup>3</sup>.

Tout semble effectivement vouloir s'échapper de l'espace d'exposition ou y entrer; par le bas, le haut d'un mur ou le plancher. Les éléments, pourtant fixes, se comparent à des électrons libres pris dans un moment arrêté : celui de l'exposition. En suivant ces ponctuations visuelles éclairées une à une dans un environnement propice au dialogue sémantique, le visiteur découvre au rythme de sa déambulation dans le lieu, la part poétique de chacune d'elle.

C'est d'ailleurs à un parcours qui s'effectue sur plusieurs niveaux auquel est convié le visiteur. Il est certainement convié à un parcours poétique mais également à un parcours physique, personnel, collectif et historique par des références au territoire régional, à

---

<sup>3</sup> Cette citation est extraite de l'article de Jean-François Caron portant sur l'exposition. *Le mobile immobile*, Journal cultuel **Voir Saguenay-Alma**, décembre 2006, p.13.

l'univers de l'enfance, à l'histoire du Québec ou à nombre de sports nord-américain. Tous ces référents sont non seulement mis en espace mais également mis en scène. Ils portent inévitablement le statut provisoire et temporaire que leur confèrent ces positions. Une nostalgie certaine émane du lieu. Peut-être que cette nostalgie a quelque chose à voir avec le sentiment que j'ai d'en être à penser la fin du parcours.

### **3.2 Poussières réflexives: revoir le parcours**

Cette section a pour objectif de revoir l'ensemble de la recherche avec un certain recul. Des réflexions importantes sont ici rassemblées afin d'apporter des éclaircissements sur nombres d'incidences qu'aura engendré ce parcours de recherche. Beaucoup de poussière a été soulevée, et c'est en considérant sa suspension et son dépôt éminent que je regarde le paysage de ma recherche. Ainsi, à la lumière de l'expérience vécue, certains mots clés et objectifs fixés initialement sont revisités.

#### **3.3.1 Revoir des notions clés : contexte de création, disponibilité et mobilité**

La métaphore des poussières n'est pas anodine pour aborder la question de ce qui reste en suspension à la suite d'un passage. J'ai le sentiment d'avoir soulevé de nouvelles problématiques autour de mon rapport à la création. Bien des aspects ont été bougés, provoqués, déstabilisés. D'abord, les objectifs de recherche fixés à l'origine du projet de maîtrise soulevaient surtout une volonté de prendre en considération l'ensemble du contexte, en travaillant à partir de données qui le représentent, pour revenir à une mise en espace en galerie. Or, j'ai constaté la difficulté d'avoir à travailler en ayant pour mire un objectif qui en sous-entend plusieurs autres. Je réalise que ma façon de travailler, c'est mon regard porté sur des sujets découverts dans mon environnement, qu'ils soient humains ou matériels.

En cherchant des éléments avec lesquels travailler, je rencontre inévitablement des éléments d'intérêt qui, au premier abord, n'ont rien à voir avec la situation de recherche

anticipée. Mon travail d'artiste m'invite à reconnaître la valeur des trouvailles faites, même si elles ne se révèlent pas en lien direct avec le contexte immédiat et mon sujet de recherche. Par exemple, la silhouette du joueur de baseball; cette forme me touche, dans son mouvement, son énergie. Et pourtant mon contexte n'a rien à voir avec ce joueur. En fait, je réalise qu'une reconnaissance doit s'opérer envers l'objet et l'image. Cette reconnaissance s'opère dans le temps. Il n'y a que le temps, dans ma relation avec des éléments trouvés et non cherchés intentionnellement, qui permet de créer une relation d'attachement nécessaire. Or, mon rapport au temps a été forcément changé à l'intérieur du cadre de la recherche et mon attitude de création, caractérisé par la disponibilité, en a été affectée. La spontanéité et le côté instinctif habituellement impliqués tout au long du processus de création ont été rabattus par ce cadre pour finalement revenir en force lors de la création *in situ* à Langage Plus.

Parce je travaille presque essentiellement à partir de produits, de symboles déjà existants, il importe que ma relation à ces derniers ne soit pas forcée. J'ai voulu d'ailleurs me soumettre à une activité de recherche très dirigée pour tenter de provoquer des trouvailles, par exemple à travers le visionnement d'archives photographiques du passé régional et des lectures sur l'histoire du Saguenay. Ces activités et matériaux, bien que fort intéressants, ne se sont pas révélés très déterminants en terme de résultante plastique. Force est d'admettre qu'en ce qui concerne la création, je ne peux pas forcer les choses. J'ai tenté de rapprocher les méthodologies appliquées dans cette recherche à la nature de mon travail pratique bien que je n'aie cependant pas réussi à me sentir confortable dans ces nouveaux rapports. À un moment qui m'a semblé très long, ma propre situation de recherche-création a pris toute la place, de manière à dévier le regard porté sur mon environnement, ce contexte polysémique que je savais rempli de nouveautés.

En ce qui concerne la mobilité, j'ai voulu l'explorer dans la fixité des formes. Quel rôle la mobilité occupait-elle à l'intérieur de cette recherche? Était-ce bien de mobilité dont il était

question ? Au terme de mon parcours de recherche, il me semble bien que ce thème où du moins ce qui s'en apparaît au point de vue sémantique, concerne bel et bien mon travail artistique. La notion de dérive, apparue en cours de route, donne un aperçu de l'étendu qu'a pu prendre le thème qu'est la mobilité à travers ma recherche.

### **3.3.2 Revoir mon rapport à la structure l'institutionnelle**

Au cours de ma maîtrise et particulièrement durant mes expériences de résidence, j'ai constaté le pouvoir des structures fixes sur mon passage. Travailler en collaboration avec ces centres d'artistes et avec l'institution universitaire a permis une prise de conscience et une reconnaissance de ce qu'ils représentent comme espaces d'accueil et de promotion de la recherche en art.

(...) parce qu'elle est là, parce qu'elle a des moyens, parce qu'elle est une chambre d'écho médiatique, parce qu'on peut l'utiliser à son gré, pour ce que l'on est et pour ce que l'on fait (...) la structure artistique est aussi, last but no least, le lieu de la dé-solitude de l'artiste (Ardenne, 2005 :117)<sup>4</sup>.

En effet, exercer son art à l'intérieur de différentes structures artistiques et cadres institutionnels et ainsi, comme le dit si bien Ardenne, « loger » sa production, met l'artiste en position d'usager, puis en situation de collaboration. D'ailleurs, je pense que l'artiste peut faire usage de la forme institutionnelle comme il fait usage de toutes autres formes qu'il s'approprie. Il est intéressant d'observer le sens et les retombées qui émergent de la stabilité que génère cette *location*, que j'ai choisi de considérer. Stationnarité et fixité sont devenues en quelque sorte les sièges d'observation de mon questionnement sur la mobilité. En ceci que j'ai choisi de loger, de localiser ma création et ma production, et de m'intéresser particulièrement à une forme de post-mobilité, à l'immobilité de la mobilité.

---

<sup>4</sup> En regard de l'institution et de la relation que les artistes en arts actuels entretiennent avec celle-ci, Paul Ardenne, dans *Lieux et non-lieux*, revoit du moins la position adoptée dans *Un art contextuel* et pose une réflexion moins catégorique qui invite à la nuance. Je partage cet esprit du compromis.

J'ai rapidement abordé au premier chapitre la question de ma perte de foi et de mon sentiment de solitude dans la création. Il y avait dans ma recherche cette nécessité de trouver un sens dans une création basée sur la complicité, le partage, l'échange. C'est également ce sens que j'ai cherché en revisitant l'institution avec de nouveaux objectifs. Je m'y suis par contre quelque peu égarée. J'ai eu peur de la superficialité, peur de déployer une énergie dans la progression qui se serait perdue. En observant la situation sous un angle différent, je réalise que l'institution, comme lieu de passage, a aussi pris l'allure d'une halte temporaire autour et à travers laquelle je me suis mobilisée :

De par sa structure même, le « passage » est, d'ailleurs, un bon exemple de l'enracinement dynamique (...) C'est peut-être ce paradoxe qui éveille l'imaginaire de tout un chacun et le rend réceptif à l'intrusion de l'étrange et de l'étranger, le prédispose à l'aventure et à la rencontre. ( Mafessoli, 1997 : 87)

Cet enracinement dynamique et cette prédisposition à l'aventure se sont manifestés à travers mon désir de me voir créer à l'intérieur d'un contexte de création périlleux puisque inhabituel. *De l'entraînement l'effet a représenté ma première exposition solo en galerie dont l'essentiel de la production a été réalisée lors de la résidence de création *in situ*.*

C'est également à l'intérieur de ce passage institutionnel que j'ai découvert le plaisir de la création partagée, avec Véronique Bouchard dans le projet *Culture physique* ou encore avec des complices rencontrés, qui m'auront accompagnée de différentes façons lors de mon exposition finale. Je pense aux personnes impliquées à l'intérieur de diverses structures artistiques et dont le travail est d'accompagner les créateurs : Elisabeth Kaine, Marcel Marois, Claude Lebeau et Denis Bouchard à l'UQAC, Emili Dufour à Sagamie, Julien Boily et Jocelyne Fortin à Langage Plus, pour ne nommer que les plus significatives. À ce titre, la structure artistique, quelle qu'elle soit, peut être considérée comme un merveilleux espace de rencontre, de partage et de dé-solitude en création. Il n'en tient qu'à nous de s'y mouvoir avec liberté.

## CONCLUSION

Mon parcours de recherche s'achève. Rappelons-nous ce qui m'importait initialement avant d'observer les retombées de ce projet de recherche. Je souhaitais témoigner d'une pratique aux paramètres disciplinaires et méthodologiques souples allant à la rencontre du contexte polysémique de création. Ma démarche hybride désirait emprunter des approches et méthodes de création contextualisées, qui sont inspirées et disponibles à l'égard du contexte, de ses possibles et de ses ressources. Je souhaitais ainsi décloisonner ma pratique afin qu'elle se dégage de catégorisations qui s'opèrent en art visuel entre présentation et représentation. Je cherchais un terrain de création plus libre, plus dégagé, à travers la réalisation d'une création qui soit appréhendée par un état de disponibilité et l'exploration de la mobilité comme méthode de création mais surtout comme thème. Une mobilité que je souhaitais exprimer par le statisme des formes dans l'espace de la galerie. Je voulais également que ce projet me permette de renouveler mon rapport à la création et à la monstration par une approche de la sculpture, de l'installation et d'une approche relationnelle adaptée aux conditions de la création. Ainsi par l'intégration de l'espace de présentation traditionnel et par la combinaison de ces divers objectifs de création, je désirais explorer et illustrer la mobilité en assurant une continuité à des produits culturels délaissés (images, objets et matériaux) ainsi qu'à des trouvailles prélevées de mon environnement.

Dès le début de la recherche, un sentiment d'engagement plus important au contexte de la recherche universitaire qu'à tout autre contexte s'est construit de sorte à me faire perdre certains des repères utilisés jusqu'alors en création. J'ai compris que je devais considérer cette expérience de recherche telle une résidence d'artiste et le terme de cette expérience envisagée en réponse au cadre qui l'a accueillie ; le cadre général étant celui

d'une recherche universitaire réalisée en présence de nombreuses institutions artistiques dans la région. Le problème de ma recherche s'est présenté à travers ma volonté de concilier différentes formes et approches de création et de re/présentation dans le contexte d'une collaboration avec deux centres d'artistes d'Alma, et d'une présentation de mon travail en salle.

De manière générale, la majorité des objectifs fixés ont été atteints bien qu'il ait été difficile d'y voir tout au long du parcours. L'œuvre réalisée reflète l'objectif général visé, celui de modifier la manière de diffuser le résultat de ma pratique dans le contexte du chevauchement entre un art de présentation et de représentation.. *De l'entraînement l'effet* présente de nouvelles stratégies installatives qui mettent en interaction des intérêts déjà présents mais ici mis de l'avant.

Certains aspects du travail de recherche ont emprunté des voies insoupçonnées pour se manifester et cela eu égard aux objectifs. Ils ont dérivé vers des voies de détournements. Ainsi le recours au langage écrit plutôt qu'au langage sonore ou à l'utilisation du dessin grand format plutôt qu'à l'impression numérique comme médium de représentation, sont devenus des vecteurs communicationnels plus spontanés et m'ont finalement rassuré sur mes capacités à créer intuitivement et rapidement avec ce que cela suppose d'anxiété. Le caractère hybride de ma pratique s'est quant à lui manifesté autant du point de vue esthétique, par la variété des systèmes de représentation utilisés à l'intérieur de l'exposition *De l'entraînement l'effet*, que d'un point de vue poétique, dans la diversité des méthodes employées en création. D'autre part, la difficulté d'établir une relation entre moi et l'autre a fait dévier l'aspect relationnel du travail de création. Il s'est plutôt manifesté entre les objets et moi, et entre les éléments entre eux à l'intérieur du lieu d'exposition, que dans l'établissement d'une relation me liant à d'autres personnes.

À l'heure actuelle, je comprends que cette recherche m'aura permis de constater et de comprendre que cette forme de création en contexte universitaire a secoué bien des aspects à l'intérieur de ma pratique. J'ai vécu nombre de déroutes et d'égarements qui sont venus m'enlever ma spontanéité créatrice, que je considère essentielle. Cette aventure de recherche et les défis que je me suis posés durant le parcours sont parfois devenus des entraves à cet idéal état de disponibilité recherché en création. Il est important de considérer que la sensibilité et le senti sont revenus en force en fin de parcours alors qu'une perte d'orientation majeure compromettait la progression envisagée. Le côté intuitif demeure tout de même la pierre angulaire de ma création finale.

Somme toute l'aventure m'a convaincue de mes capacités à créer des relations de toutes natures à l'intérieur d'un contexte périlleux et que la spécificité de ma création réside dans son étroit rapport avec les circonstances de son évolution et de son exécution. Cette expérience me persuade d'être apte à confronter continuellement ma pratique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

- ARDENNE, Paul (2002), *Un art contextuel*, Paris, Éditions Flammarion, 255 p.
- BABIN, Sylvette (dir.)(2005), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 245 p.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 123 p.
- BOURRIAUD, Nicolas (2003), *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les presses du réel, 93 p.
- DAVILA, Thierry (2002), *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries et dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 192 p.
- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien. 1 arts de faire*, Paris, Gallimard, 349 p.
- FORTIN, Andrée (2000), *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Éditions Nota bene, 319 p.
- JEAN, Marcel et David NAYLOR, (1999), *Entretiens*, Québec, Éditions Nota bene, 90 p.
- LAURIER, Diane et Pierre GOSSELIN (dir.)( 2004), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin,183 p.
- MAFFESOLI, Michel (1997), *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Le livre de Poche, 190 p.

### Périodique et journal

- CARON, Jean-François, « Le mobile immobile», Journal culturel *Voir* , Saguenay-Alma, N° 350, du 14 au 20 décembre 2006, p.13.
- PARÉ, André-Louis (2003), « L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne », *Esse arts et opinions*, N° 49, (automne), p. 40-47.

### Lectures complémentaires

- BACHELARD, Gaston (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 215 p.
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, 288 p.
- BELLEMARE BRIÈRE, Véronique ( 2000), « Saguenay-Lac-Saint-Jean », *Esse*, (automne-hiver), p. 4-27.
- BÉRUBÉ, Annie, et Sylvie COTTON, (dir.) (1997), *L'installation : pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 255 p.

- CHAGNON, Johanne, André GREUSART et Jocelyn FISSET (1996), « Gaspésie », *Esse*, N°28, (printemps), p. 19-50.
- DE LA NOÜE, Joel (dir.) (2000), *La création artistique à l'université. Acte du colloque de la Commission de la recherche de l'Université Laval*, Québec, Éditions Nota Bene, 109 p.
- DURAND, Guy Sioui (1997), *L'art comme alternative. Réseaux et pratique d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Éditions Inter, 466 p.
- LOUBIER, Patrice, et Anne-Marie NINACS, (dir) (2001), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 243 p.
- LOUBIER, Patrice (2003), « Un art public inostensible », *Espace sculpture*, N° 65, (automne), p. 27-30.
- MARTEL, Richard ( 2006), « Entre micro et macro politique. Paul Ardenne en entrevue », *Inter art actuel*, N°93, (printemps), p. 17-25.
- RODRIGUEZ, VÉRONIQUE (2004), « Œuvres finies ou en perpétuel achèvement », *Espace sculpture*, N° 69, (automne), p. 18-21.
- WHITE, Kenneth (1987), *L'esprit nomade*, Paris, Éditions Grasset, 349 p.

