

1106371
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ASSEMBLER, DESSINER ET TRANSCRIRE : UNE MISE À L'ÉPREUVE DE PROCÉDÉS
ARTISTIQUES RÉITÉRÉS SUR UNE LONGUE DURÉE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SIMON BERTRAND

MARS 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DE MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
RÉCIT DE PRATIQUE	
PARTIE 1 - ACCUMULATIONS	
Projet : <i>Méditation</i>	3
12 août 2007.....	4
23 septembre 2007.....	4
4 novembre 2007.....	5
19 février 2008.....	5
8 avril 2008.....	7
17 mai 2008.....	8
3 octobre 2008.....	10
5 novembre 2008.....	13
29 mars 2009.....	15
PARTIE 2 - STATIONS	
Station de transcription, exercices : <i>L'épreuve et Les Réécritures</i>	17
Dialogue : <i>L'épreuve et Les Réécritures</i>	21
Exercice : <i>Les Réécritures</i>	23
Dialogue : <i>L'épreuve et les Réécritures</i>	24
Journal : <i>Les Réécritures</i>	28
Station de dessin, exercice : <i>Pratique</i>	29
Dialogue : <i>Pratique</i>	31
Journal : <i>Pratique</i>	35
Station d'assemblage, exercice : <i>Assembler</i>	36

Journal : <i>Assembler</i>	38
Dialogue : <i>Assembler</i>	38
CONCLUSION.....	42
POST-FACE.....	45
BIBLIOGRAPHIE.....	50

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Claire Savoie qui m'a supporté dans ma pratique tout au long de la maîtrise et durant la rédaction du texte d'accompagnement. Nos discussions ont été pour moi grandement stimulantes. Aussi, je tiens à remercier Monique Régimbald-Zeiber, professeure à l'ÉAVM (École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM), André Clément, directeur à la maîtrise et professeur à l'ÉAVM, et Raphaëlle de Groot, chargée de cours à l'ÉAVM, pour leur générosité, leur support et leurs encouragements.

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
1. <i>Méditations</i> *	4
2. <i>Cahier</i>	6
3. <i>(Dis)continu</i>	8
4. <i>Les Réécritures</i>	18
5. <i>L'épreuve</i>	20
6. <i>Transcriptions</i>	29
7. <i>Pratique</i>	30
8. <i>Assembler</i>	36

* *Méditations* a été photographié par Sylvain Légaré, toutes les autres photos ont été prises par moi-même.

RÉSUMÉ

Je mets à l'épreuve différents procédés artistiques comme l'assemblage, le dessin et l'écriture, en les réitérant individuellement sur une longue période de temps. Ces exercices, regroupés en stations¹, sont exécutés et présentés simultanément dans un même espace. Le lieu d'exposition tout comme l'atelier sont alors le chantier de cette recherche et de ces accumulations qui se poursuivent continûment. Les gestes, traces et objets qui en résultent sont les prémisses d'une investigation sur les notions d'appropriation physique, de non-linéarité et d'aboutissement momentané². Que signifie « faire sien » un récit, un texte ou un livre, si ce n'est le fait de l'éprouver par son corps? Comment un processus continu implique-t-il une certaine discontinuité? Qu'est-ce qu'un point de chute sinon le résultat d'une décision? De par sa facture et son aspect performatif, chaque station renvoie à une temporalité qui est propre au corps. Ces accumulations sont pour moi la matérialisation de multiples durées³ formant des itinéraires irréguliers, des trajets fractals. Aussi, elles donnent à voir ce qui est *en train de se faire*.

¹ Le terme station signifie ici un instant dans un mouvement incessant; il s'agit aussi d'un point d'ancrage dans un continuum temporel.

² Ces questionnements impliquent une réflexion sur la notion de temporalité et, en ce sens, ils se distinguent des discussions entourant le Process Art qui, selon Cornelia H. Butler, privilégient l'apparence de la matière et la matérialité. Voir *Afterimage: Drawing through Process*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, p. 27.

³ Il s'agit de durées qui appartiennent au corps, multiples et inconstantes puisqu'elles sont des sensations comme l'indique Paul Valéry : « La durée est une sensation donc elle est non constante [...] Comme sensation elle a localité, intensité. » Voir *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1973, p. 1354-1355.

INTRODUCTION

Dans ce texte, je veux approfondir ma réflexion sur les notions de compulsion, d'appropriation, de durée, de point de chute et de procès⁴. Pour ce faire, ce texte d'accompagnement prendra la forme d'un récit de pratique. Il s'agit d'une reconstitution du parcours que j'ai effectué durant la maîtrise, construite à partir d'extraits réels et fictifs de différents carnets de travail incluant notes, descriptions, anecdotes, citations et dialogues retranscrits. Ces divers extraits datés et organisés chronologiquement permettront de retracer de manière discontinue le cheminement et l'articulation de ma réflexion sur mon travail. La forme du texte renvoie justement à celle de ma pratique en ce qu'elle rend compte de façon linéaire d'une progression non linéaire et du fait qu'il y a une co-présence de plusieurs registres d'écriture renvoyant aux diverses stations sur lesquelles je travaille simultanément. En fait, je considère le texte d'accompagnement comme une station en soi, au même titre que les autres. Ma façon d'écrire relève aussi de la compulsion, j'écris parfois sous le coup de l'impulsion, ainsi le lisons-nous à travers les petits faits de la vie quotidienne que je relate, mais aussi dans les actes et faits de mon travail. Dans ces notes, je dis tout, je dis trop, mon écriture opère donc dans l'excès.

La première partie, constituée principalement de notes et d'anecdotes, donne à voir le questionnement qui s'est opéré entre août 2007 et mars 2009, soit du début de la maîtrise jusqu'à aujourd'hui : Quelle est la motivation derrière le procédé d'accumulation? Comment puis-je articuler cette manière de travailler? Chaque extrait de cette partie débute par une mise en contexte.

La deuxième partie se penche sur le travail actuel et sur l'investigation qui est présentement en cours par le biais de descriptions et de dialogues retranscrits. Durant mon

⁴ Le procès, comme l'explique Jullien, est « ce qui ne cesse de se renouveler [...] cette capacité propre à du réel, tant qu'il est régulé, de venir continuellement à la vie et de durer ». *Ibid.*, p. 67-68. Je vois dans les gestes répétés et compulsifs un même renouvellement incessant.

exposition, je souhaite être en dialogue et interagir avec le public alors que je serai au travail dans la galerie. Que signifie s'approprier? À quoi sert l'aboutissement? Que se passe-t-il dans la répétition? Qu'est-ce qui fait que je continue à accumuler?

Finalement, ce texte peut être vu comme une extension de l'atelier dans la galerie. Non pas un lieu d'expérimentation de la pratique artistique, mais bien d'exploration d'idées et de concepts. En ce sens, le mémoire est comme une sorte d'atelier dans lequel des notions sont présentées, déplacées et remplacées. Le texte rend compte de la pensée qui le sous-tend au moment même où elle se cherche et se saisit. Dans cet ordre d'idées, suite à l'exposition et à la mise en espace des différents exercices, certains éléments abordés dans le présent texte ont été revus et remis en question dans un post-face.

RÉCIT DE PRATIQUE

PARTIE 1 - ACCUMULATIONS

Projet : *Méditations*

Le projet *Méditations* a fait partie du portfolio déposé lors de mon admission à la maîtrise. Je le présente en ouverture puisqu'il s'agit du premier projet dans lequel on retrouve à la fois une accumulation d'objets et une performance.

100 000 pailles à boire blanches sont retenues ensemble par un cadre de métal. Elles sont empilées à l'horizontale. La structure se tient à la verticale dans l'espace. Vu de près, la masse de pailles forme un mur blanc criblé de petits trous. En prenant un recul par rapport à la structure, une image semble apparaître. À une dizaine de pieds du projet, il est possible de voir au travers des pailles. La lumière qui passe dans chaque trou forme une seule image floue et pixélisée. Derrière les pailles, je suis assis sur un petit bloc et j'ai une vingtaine de pailles dans la main. Lentement et de façon rythmée, je passe une paille à la fois de la main droite à celle de gauche, jusqu'à ce qu'elles soient toutes dans la main gauche. Puis je fais l'inverse. Ce geste est une manière de compter le temps, il peut renvoyer aussi au temps que j'ai consacré à la construction de ce projet (fig. 1).



Figure 1 *Méditations.*

12 août 2007

Accumuler, assembler, construire dans l'excès. À quoi ressemblent 10 000 clous, 200 000 cure-dents ou 700 000 allumettes quand ils sont empilés? Que se passe-t-il lorsque le regard se perd et s'égaré dans le trop, lorsque l'œil cesse de compter? Pourquoi suis-je momentanément en déroute lorsque je regarde une accumulation? Qu'est-ce qui m'incite intérieurement à amasser compulsivement⁵ de telles quantités d'objets et de matériaux? Ou encore, que vient faire la performance dans tout ça?

23 septembre 2007

Bien que centrale dans ma recherche, la performance ne refera surface qu'à la fin de la première année.

⁵ Il s'agit ici de « l'impossibilité de ne pas accomplir un acte », comme le définit Marie-Josée Jean dans *Je te dis que je suis incapable de clore l'exercice* – Claire Savoie, Montréal, Vox, centre de l'image contemporaine, et Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2008, p. 26.

Dans le livre *Tony Cragg: In and Out of Material*, l'artiste explique qu'il cherche, avec les accumulations, à aller au-delà de l'objet et des matériaux, de les décoder⁶. Qu'est-ce que je cherche de mon côté? Peut-il y avoir un « au-delà » de la matière, possède-t-elle une face cachée? Accumuler et amasser peut-il être un moyen de tenter de décoder la matière, afin de la voir d'un nouvel œil? Il semble y avoir dans ces objets et matériaux entassés du *non-dit* et de l'inarticulé. Dans ma recherche, cet « au-delà » renvoie à la notion d'immatériel. Y a-t-il dans ces ramassis d'objets quelque chose qui me permettrait de m'en approcher? La compulsion de l'accumulation proviendrait-elle du besoin d'atteindre cette dimension immatériel. Le sculpteur Antony Gormley dit que la sculpture emploie des matériaux pour parler de l'immatériel de la même façon qu'elle utilise le poids pour suggérer l'apesanteur.

4 novembre 2007

Mon fils est né aujourd'hui, il s'appelle Maël. Il va subir une opération après-demain, nous resterons à l'hôpital pendant deux semaines.

Je cherche des objets de petites dimensions – pailles à boire, allumettes, boules de styromousse – et les accumule en grand nombre pour ensuite créer des assemblages homogènes. Il me faut repérer le type d'objet qui, une fois amassé, formera une texture granuleuse, irrégulière ou fragmentaire. C'est cette surface fractale qui me fascine. Les objets sont sélectionnés en vue de créer cette texture et ainsi de faire appel à leurs propriétés tactiles et visuelles. Aussi, l'intention que sous-tend mon travail semble concorder avec celle de Tom Friedman, qui consiste entre autres à créer des arrangements géométriques complexes à partir d'accumulations d'objets communs (*Untitled (Styrofoam Balls)*) (2001).

19 février 2008

J'ai mis de côté le travail en atelier et la manipulation d'objets et de matériaux pour me consacrer uniquement à l'écriture. Dans un cahier (fig. 2), je transcris à la main tous les

⁶ *Tony Cragg: In and Out of Material*, Cologne, Walther König, 2007.

travaux théoriques que j'ai préalablement écrits à l'ordinateur dans le cadre de mes cours à la maîtrise. À ces transcriptions se sont ajoutés des notes, réflexions, citations et échanges avec des enseignants ou étudiants. Le but de cet exercice est de procéder à une relecture, de revisiter les idées élaborées lors de la rédaction de ces textes, et surtout de les éprouver dans mon corps afin de me les approprier physiquement. Bien que je ne considère pas cet exercice d'écriture dans le cahier comme un projet, je vois qu'il y a des concordances importantes avec mes sculptures. Comme l'explique Robert Smithson à propos de son œuvre *A Heap of Language* (1966), l'écriture est devenue pour moi une matière : « Je considérais l'écriture plus comme une sorte de matériau à assembler que comme un genre de projecteur analytique [...] Je construisais mes articles de la même manière que je construisais mes œuvres⁷ ». J'accumule des mots de la même manière que je regroupe des objets, c'est-à-dire compulsivement et de façon compacte. Étant donné l'état provisoire de la plupart des concepts élaborés autour de ma pratique, il s'est avéré important de recueillir et de préserver toutes les traces qui témoignent de mon cheminement.

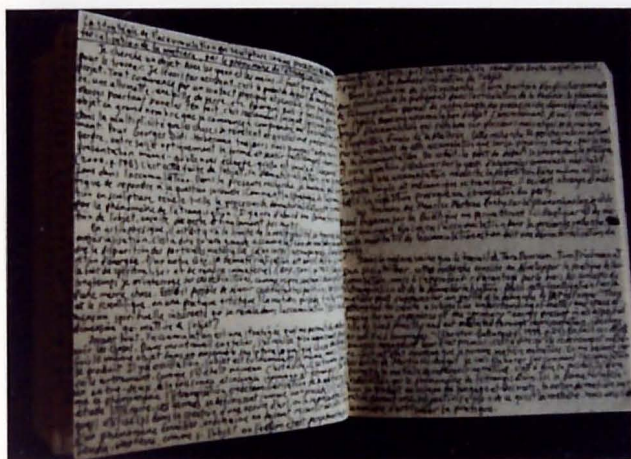


Figure 2 Cahier.

⁷ Simon Morley, *L'art les mots*, trad. de l'anglais par Lydie Echasseraud, Paris, Hazan, 2004, p. 158.

8 avril 2008

Quelle est ma pratique? J'ai le sentiment de ne pas en avoir. Vraiment. En ce moment, j'écris, je transcris, je retranscris. Dans ce cahier, je me défoule. Je fuis l'atelier. Je suis loin d'être dans ma pratique. Je ne travaille plus. Je rencontre une enseignante et lui explique, elle me répond que je suis au travail dans ce cahier et qu'il est important que je continue d'écrire.

L'écriture est un acte compulsif, je passe plusieurs heures dans mon cahier, c'est physique, j'en ai besoin à chaque jour, lorsque je n'écris et ne transcris pas, je ressens un manque, c'est viscéral. J'en ai mal à la main et au poignet. La surface dense créée par l'accumulation de mots me rappelle les assemblages que j'ai conçus à partir de pailles, d'allumettes et d'autres petits objets. Le geste d'écrire à la main devient de plus en plus important dans l'articulation de ma pratique. J'ai le sentiment d'être en performance lorsque j'écris dans mon cahier. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un cahier d'écriture rempli de notes et de transcriptions; il est aussi question de l'acte d'écrire et de transcrire, c'est-à-dire que l'exécution même fait partie intégrante de l'ensemble de ce travail. Ici, le processus prévaut sur le produit. Comme dans les mots entassés sur les pages, il y a dans ma manière d'écrire à chaque jour, pendant plusieurs heures, la manifestation d'une même compulsion.

Dans ces transcriptions et annotations, parmi toutes ces traces cursives, il y a la marque d'un corps, d'un effort soutenu, d'un temps incarné, d'une trace *parlante*⁸. Cette idée est importante dans mon travail de recherche en ce moment puisqu'il s'agit d'une trace qui témoigne d'un corps en mouvement dans l'espace et le temps, d'un mode d'inscription qui ne

⁸ Maurice Merleau-Ponty propose une réflexion intéressante sur l'idée de trace parlante : « La question est de savoir comment un objet dans l'espace peut devenir la trace parlante d'une existence, comment inversement une intention, une pensée, un projet peuvent se détacher du sujet personnel et devenir visibles hors de lui dans son corps, dans le milieu qu'il se construit. » Voir *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 401.

viser pas seulement à transcrire la parole grâce à des caractères lisibles, mais surtout à rendre compte de « l'énergie du corps par un outil prolongeant la main⁹ ».

17 mai 2008

Les objets et matériaux me manquent, aujourd'hui je suis allé dans un *WallMart* et j'ai acheté deux énormes sacs remplis de boules de styromousse. Tout en poursuivant mon travail d'écriture, je suis retourné dans l'atelier à l'UQÀM et j'ai recommencé à amasser des objets et matériaux. Leur surface s'est complètement recouverte de mots et de phrases écrits à la main. Densité, irrégularité, fractale. Cette présence de l'écriture est à l'origine de ma problématique en ce moment : Quels sont les rapports entre les traces cursives et les objets accumulés? Pour le projet intitulé *(Dis)continu*, je transcris à la main la nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Luis Borges¹⁰ sur des boules de styromousse (fig. 3). Le but est de la copier textuellement, à raison de trois ou quatre mots sur chaque boule. Les boules sont ensuite déposées pêle-mêle dans un plat en plastique. Est-ce une manière d'explorer la limite entre lisible et illisible, ordre et chaos? Est-il aussi question d'un temps qui appartient au corps?



⁹ Mórley, *L'art les mots*, p. 6.

¹⁰ *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965.



Figure 3 (Dis)continu.

À cet égard, j'identifie mon approche à celle de Roman Opalka, dont le processus de travail, qui consiste à peindre une suite de nombre, renvoie à un temps incarné. Par ailleurs, mon intention avec ce projet n'est pas de représenter le temps en continuité, mais bien en discontinuité. Dans ce tas de mots désordonnés, l'histoire mais aussi la lecture qu'on peut en faire sont discontinues. Malgré cela, en lisant les mots sur les boules, une à la suite de l'autre, il se forme du sens. Il se produit des liens sémantiques imprévus entre les mots qui sont pourtant disparates. À chaque lecture que je fais, un nouveau récit prend forme, et avec elle une autre temporalité, comme si *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* pouvait ici en contenir une infinité¹¹. Les associations libres qui se créent introduisent « dans la discontinuité un

¹¹ Dans un même ordre d'idées, Thierry Raspail et Gérard Wormser offrent une lecture de la nouvelle écrite par Borges : « *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* postule que n'importe quelle seconde de la réalité crée une nouvelle branche du temps [...] et que la réalité n'est peut-être qu'une version réduite d'une réalité multiple qui s'étendrait bien au-delà de ce que nous croyons être le temps ». Voir *L'expérience de la durée*, Lyon, Sens Public, 2006, p. 115.

désordre ouvert aux multiples et infinies possibilités¹² ». Une pensée de la discontinuité en tant que rupture, s'inscrit ainsi non pas seulement du côté de la négation, de l'impossible accès au sens, mais suppose ici un autre mode de construction de la signification.

3 octobre 2008

Plus tôt dans la journée, je discutais avec un enseignant et lui expliquais que j'avais le sentiment de *ne pas* avoir de pratique, seulement des projets ici et là. En me remémorant cette discussion, j'oublie ma tranche de pain dans le « toaster » et elle brûle, l'extincteur hurle! Et CLIC! Silence. Un moment de lucidité : je n'ai pas d'atelier! Celui de l'UQÀM est trop loin, j'habite à une heure de Montréal, j'y vais seulement pour mes cours. Il me faut un espace, de l'espace dans ma vie pour ma pratique. Je me lance, effréné! Il y a une chambre dans le sous-sol de notre maison qu'on utilise comme débarras. Elle est remplie jusqu'au plafond, Je la vide et la nettoie de fond en comble. Voilà! Je n'ai pas eu cette charge de cours *parce que* je dois me concentrer sur ma pratique. *Il faut faire du ménage*¹³! C'est fait, j'ai mon espace. La toast brûlée dans la main, je me rappelle le 14 juin dernier, lors du séminaire que nous avons eu avec Monique. Je réalise vraiment aujourd'hui à quel point cette expérience a été importante pour moi et mon travail.

Pour ce séminaire, Monique invite Raphaëlle de Groot et lui donne carte blanche. On commence chaque séance avec différents exercices physiques qui me rappellent mes expériences en théâtre. Génial. Puis Raphaëlle nous invite à apporter des objets de tous genres ayant une valeur ou non pour nous, pourvu qu'on veuille s'en débarrasser. Elle appelle ça des *restes* : restes d'un projet qui n'a pas fonctionné, d'un événement qu'on veut oublier, d'une œuvre qu'on a mise de côté, du bordel de notre atelier, bref, des restes de restes. Avec ces objets et ces choses, nous créons, tous ensemble, des assemblages temporaires. À tour de rôle, nous avons un moment pour intervenir dans ce qui se construit. Plusieurs d'entre nous

¹² Isabelle Chol, *Poétique de la discontinuité, de 1870 à nos jours*, actes de colloque, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 18.

¹³ Monique Régimbald-Zieber, professeure des arts à l'UQÀM, a utilisé cette expression à plusieurs reprises lors d'un séminaire.

entrent dans l'espace, ajoutent ou changent un objet de place puis retournent s'asseoir. De mon côté (et je ne suis pas le seul), je fracasse, je lance, j'écrase, je déchire, je piétine, je casse, je fais beaucoup de bruit, je dérange. Je veux déranger. Quelqu'un me dit : « Ça, c'est du Simon! » C'est vrai, ça me ressemble. Cet exercice est comme une mise à nu. *Il faut que ça saigne*, comme disait Boris Vian. Je prends chacun de ces moments comme une performance puisque c'est l'action qui prime ici, non l'objet qui est rajouté ou la manière dont il est placé. Pour moi, *tous* les gestes que je pose font partie de l'exercice, l'accumulation en est seulement le résultat¹⁴. J'ai le sentiment que si je place les objets, rien ne se passe, ils sont placés. Par contre, si je les fracasse, ou plutôt si je les *mets à l'épreuve*, je perds le contrôle momentanément et ne cherche plus à les organiser spatialement. Les éclats, morceaux et fragments d'objets vont *où bon leur semble*. De l'assemblage d'objets homogènes auquel je suis habitué dans mon travail, je passe ici à une accumulation hétérogène.

Retour dans le présent. Les grandes questions affluent dans ma tête, les pièces du casse-tête sont en train de se placer, je le sens.

De retour dans mon nouvel atelier. Il y a des projets en construction ici et là, qui traînent : un cahier d'écriture, des boules de styromousse recouvertes de mots, une transcription sur une toile de l'*Odyssée*. Il y a aussi des projets antérieurs : différents assemblages construits à partir d'accumulations de pailles à boire, d'allumettes, de clous, de billes de verre. Tout est pêle-mêle. Y a-t-il une pratique dans tout ce bordel? Y a-t-il quelque chose qui fait un lien entre mon travail récent qui implique l'écriture et les assemblages « pré-maîtrise » d'objets homogènes, sans pour autant que *tout* soit nécessairement recouvert de mots¹⁵? Silence. Je m'assoie parmi toutes ces choses, je regarde la toast brûlée, songeur. Soudain, elle me répond : « Moi, je ne vois pas une pratique, j'en vois plusieurs ». Vertige.

¹⁴ Avant le 14 juin, je considérais l'accumulation comme étant le but de mon travail, je cherchais à *faire* des accumulations. Maintenant, je pose des gestes sur une longue durée qui *engendrent* des accumulations.

¹⁵ Il y avait un écart, qui était pour moi problématique, entre mon travail récent et ce que j'ai fait avant la maîtrise. Je croyais alors que ma pratique consistait à tenter d'abolir cet écart en recouvrant les objets accumulés de mots et de phrases.

J'ai la sensation de regarder mon atelier à vol d'oiseau. Bien que disparates à mon avis, tous ces projets sont dans un seul espace. Un seul espace dans lequel *je pratique*. Je n'ai pas de pratique, il y a un atelier, un lieu dans lequel je travaille, c'est tout. En me cherchant une *pratique*, je ne voyais pas ce qui était en face de moi, littéralement¹⁶. À réfléchir autant, j'en ai oublié la toast. Cette dernière continue en me disant : « Et rappelle-toi, Simon, tu peux pratiquer avec n'importe quoi, même une toast brûlée! » C'est ça! Si l'écriture a pris beaucoup de place dans mon travail récemment, elle ne constitue pas pour autant l'essence de ma pratique, elle en fait plutôt partie. Il est peut être plus difficile d'articuler plusieurs pratiques en même temps, mais ça me donne plus de place, ça respire mieux. *Je peux faire ce que je veux*. Cette phrase simple (que j'oublie trop souvent) est pourtant infiniment complexe dans le cadre de la maîtrise¹⁷.

J'ai trouvé un autre projet! Dans une course folle, je ramasse des objets qui sont là par terre pour je ne sais quelle raison : de la corde, un peu de colle, une chandelle, un pic de tente jaune, une ampoule, une patte de lit en bois, une batterie *Energizer*, du blé séché et la toast. Je les assemble en les collant et les attachant frénétiquement, compulsivement. Ça marche! Silence. Mais qu'est-ce qui marche au juste? Je fais un autre assemblage avec différents objets pour en savoir davantage, un autre, et puis un autre. Je veux savoir. Deux semaines passent. Il faut que le temps passe. Je cesse pendant quelques jours, puis recommence. Je dois recommencer, en faire plusieurs, les amasser, essayer encore, pendant un mois, trois ans, qui sait.

Parmi tous ces projets en cours, il y a des accumulations, du temps, de la répétition, du corps. Il y a aussi des gestes importants : assembler, dessiner, transcrire. En fait, ce ne sont pas des projets, mais bien des exercices. Je m'exerce. Je mets à l'épreuve ces différents

¹⁶ J'ai passé la plus grande partie de la maîtrise à travailler sur mes différents projets de transcription. Je cherchais cette chose qu'on appelle pratique. Qu'est-ce que c'est ça? Introuvable, je suis alors retourné au travail et j'ai regardé *comment* je pratique, de façon littérale.

¹⁷ La Maîtrise a été une mise à nu et une occasion pour moi de jeter à bas les barrières que je m'imposais. C'est un processus qui se poursuit encore aujourd'hui.

procédés artistiques par la répétition. Mais dans quel but, à quelle fin? Se peut-il qu'il y ait derrière la compulsion de l'accumulation une investigation?

5 novembre 2008

Lorsque je fais un casse-tête, il y a un moment où tout se met à s'accélérer, les pièces semblent se placer par elles-mêmes à une vitesse vertigineuse.

Stations. Ce sont des stations de travail. Je me suis levé ce matin, j'avais ce mot en tête. J'ai dû faire un rêve dont je ne me souviens pas. Un déclic, un « mot-clic », un mot-clef¹⁸. Pourquoi ce mot, d'où vient-il, quel sens a-t-il par rapport à mon travail? Silence. Dans cet espace où je pratique, il y a des choses *en construction*, même ce qui est fini ne l'est pas vraiment. Je réutilise, retravaille et retouche souvent ce qui était pourtant terminé. Il semble que j'aie de la difficulté à percevoir l'achèvement, l'aboutissement. Justement, qu'est-ce qu'un point de chute? Qu'est qui fait qu'il y en a un? À quoi sert-il? Je ne cherche pas nécessairement l'inachèvement. En fait, je crois qu'il est important parfois de finir les choses. Mais je veux savoir comment et pourquoi faut-il finir. Toutes ces accumulations d'objets, de traces et de gestes s'effectuent sur de longues durées. Dans cet espace, dans l'atelier, il y a un mouvement incessant, celui du travail. Lorsque je réfléchis au mot station, je pense justement à plusieurs postes en lesquels opère un même mouvement, ou encore à différents points d'ancrages dans un continuum temporel. D'une même façon, dans mon travail, les stations marquent un moment précis dans ce qui se construit. Ce ne sont pas seulement des accumulations qui donnent à voir différents types de durées, elles sont aussi *en train de se faire*. Ce qui est fait *et* ce qui se fait. Dans cet espace à travailler, je poursuis ces exercices. Emporter les stations et pratiquer dans la galerie, tel quel.

De façon similaire, je suis au travail dans la galerie, comme l'était Raphaëlle de Groot lors de son exposition *En exercice*. Par contre, il n'est pas question ici de donner « à

¹⁸ Dans le cadre du cours de méthodologie, nous étions invité à *chercher* des mots-clefs. Ici, à l'inverse, c'est plutôt le mot qui m'a trouvé.

voir un processus de fabrication de soi¹⁹ » qui s'effectue « par le biais de contraintes – aveuglement, accoutrements handicapants²⁰ », ce qui renvoie selon moi à une image *métaphorique* de l'artiste aux prises avec la création. De mon côté, je ne m'impose pas de contraintes physiques²¹ pour être en situation de travail, je suis au travail, c'est tout. Comme le disait Montaigne : « Quand je danse, je danse; quand je dors, je dors [...] »²². Il s'agit d'une transposition *littérale* de ce que je fais dans mon atelier²³. Il n'y a pas de frontières entre le travail et sa mise en exposition, seulement des lieux qui diffèrent. Je suis toujours en pratique. Il n'y a que du travail. Le lieu d'exposition tout comme l'atelier sont alors le chantier de cette recherche et de ces accumulations qui se poursuivent continûment.

Alors, quelle est cette recherche, comment ces accumulations et ces gestes en train de se faire sont-ils les prémisses d'une investigation? Je suis dans mon atelier et regarde autour. Il y a, dans les différents exercices de transcription, une forme de mise au corps, une appropriation physique de ce qui est écrit, des textes, des histoires, des livres, dans l'acte même d'écrire à la main. Il y a, dans mon travail, la marque de multiples discontinuités ici et là, à même la continuité qui est impliquée : des trous, des arrêts, des oublis, des écarts, etc. Je vois tous ces exercices en cours comme des aboutissements momentanés, comme si chacune des stations, lorsqu'on la regarde à un moment donné, est une pause, voire un répit, dans la compulsion.

¹⁹ de Groot, *En exercice...*, *op. cit.*, p. V.

²⁰ *Ibid.*

²¹ C'est-à-dire, la contrainte physique (aveuglement, accoutrements handicapants, etc.), quelle qu'elle soit, ne fait pas partie du protocole de travail que j'ai établi.

²² Michel de Montaigne, *De l'expérience en essais chapitre 13 du livre 3*, Paris, Gallimard, 2002, p. 108.

²³ Par rapport à la notion de littéralité en arts, on peut penser à l'œuvre *Leaning, Clear, Glass, Square* de Joseph Kosuth, de 1965.

29 mars 2009

Voici une description de la journée du 29 mars 2009. Je prépare mon exposition finale qui aura lieu à la Galerie de l'UQAM en octobre prochain tout en travaillant sur le présent texte d'accompagnement. À noter qu'il y a des journées où je travaille moins et même parfois (c'est rare) pas du tout.

Je suis toujours en pratique, que je sois dans mon atelier ou pas. Petit déjeuner avec Maël et Marie, lecture magazine *Esse* n° 19. On va reconduire le petit à la garderie. Marie va travailler. Retour à la maison puis en bas dans l'atelier. Plusieurs exercices en cours : écrire le texte d'accompagnement, assembler des objets, transcrire la Bible, dessiner des cercles. Chaque jour est différent, parfois je commence par la transcription ou le dessin; aujourd'hui, c'est l'assemblage. Ouvrir la petite fenêtre. Mettre de la musique, brancher le fusil à colle chaude, trouver le ruban adhésif. Faire un peu de place. S'asseoir sur le coussin en face du *tas*. Deux heures passent, une pièce prend forme. Il faut s'arrêter, la mettre de côté un moment, attendre. Téléphone, courriels et café. Retour dans l'atelier. Il est bientôt midi, un peu de lecture, *Du « temps »* de Jullien. Transcription d'une annotation du livre sur un bout de papier. Dîner. Lecture du magazine et courriels. Redescendre en bas et allumer les lumières pour la transcription. Bouger les doigts vigoureusement avant de débiter. Téléphone. Refermer la porte afin que le chat n'y entre pas. Retour en bas, avec le téléphone. Déposer les lunettes, prendre le *livre* et le crayon qui sont vis-à-vis de l'endroit où je suis rendu sur le papier. Vérifier si le dernier mot sur le papier est bien celui indiqué dans le livre. Placer la pile de papier pour imprimante encore scellé au bon endroit et monter dessus afin d'être à la bonne hauteur pour écrire. Respiration. Une heure et quarante-cinq minutes passe. Une ligne et demie plus loin, environ cinq pages. Il faut s'arrêter avant que la main ou le poignet ne fasse mal. Noter dans le livre où j'ai cessé de transcrire. Le mettre vis-à-vis de l'endroit où je suis rendu sur le papier avec le crayon. Bouger les doigts et le dos engourdis. Reprendre les lunettes. Aller chercher de quoi souper à l'épicerie. Retour dans l'atelier. Bientôt l'heure d'aller chercher Maël. S'asseoir devant l'ordinateur. Écrire le texte d'accompagnement, une heure passe. Aller à la garderie. Retour à la maison. Collation avec Maël. On va au parc, il fait beau. Faire le souper. Marie revient du travail. Souper. Retour en

bas. Prendre la craie de plomb, se réchauffer le bras, faire des cercles dans un mouvement continu, changer de main, trente minutes passent. Déposer la craie. Éteindre les lumières et remonter.

PARTIE 2 – STATIONS

Station de transcription, exercices : *L'épreuve* et *Les Réécritures*

La deuxième partie est consacrée à la démarche et au travail actuel. Pour chaque station, il y a des notes et des dialogues (non datés). J'écris mon texte d'accompagnement dans mon atelier, je regarde les exercices qui sont en face de moi et les décris tels qu'ils sont. Ensuite, je raconte comment je « pratique ».

Copier des livres à la main dans le but de me les approprier. *L'épreuve* et *Les Réécritures* sont des exercices qui consistent à transcrire deux livres, l'*Odyssée*²⁴ d'Homère et *La Bible - Nouvelle traduction*²⁵. Ce travail de transcription peut rappeler celui de Rober Racine dans *Gustave Flaubert 1880-1980 Escalier Salammbô*. Pour ce projet, Racine s'était acquitté de transcrire à la main le livre *Salammbô* de Flaubert pour ensuite en faire la lecture à haute voix sur un escalier construit à partir de données qu'il a extraites du livre. De mon côté, il s'agit de réunir sur une seule surface un texte en entier afin de le donner à voir dans sa totalité. L'écriture menue et linéaire me permet ainsi de compresser le récit tout en rendant la lecture possible. Aussi, les erreurs de transcription sont biffées et visibles dans *Les Réécritures*; c'est une manière pour moi de montrer les traces du processus de transcription (fig. 4). Transcrire ces chef-d'œuvres est pour moi un moyen de les réinvestir et de m'en imprégner. La volonté d'appropriation rejoint ici cette idée qu'il faut « s'emparer de tous les codes de la culture, [...] de toutes les œuvres du patrimoine mondial, et de les faire fonctionner²⁶. » C'est en m'appropriant ces œuvres *tels quels*, c'est-à-dire en les transcrivant intégralement et en les éprouvant physiquement, qu'il m'est possible de les faire fonctionner,

²⁴ Homère, *Odyssée*, trad. du grec par Victor Bérard, coll. Folio Classique, Paris, Gallimard, 1999.

²⁵ *La Bible – Nouvelle traduction*, trad. sous la dir. de Frédéric Boyer, Jean-Pierre Prévost et Marc Séguin, Paris, Bayard, 2005.

²⁶ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les Presses du Réel, 2003, p. 10.

c'est-à-dire de les rapprocher de moi, de les réinsérer dans la culture actuelle, mais aussi dans mon corps et mon quotidien afin qu'ils soient porteurs d'un sens plus personnel et plus actuel.

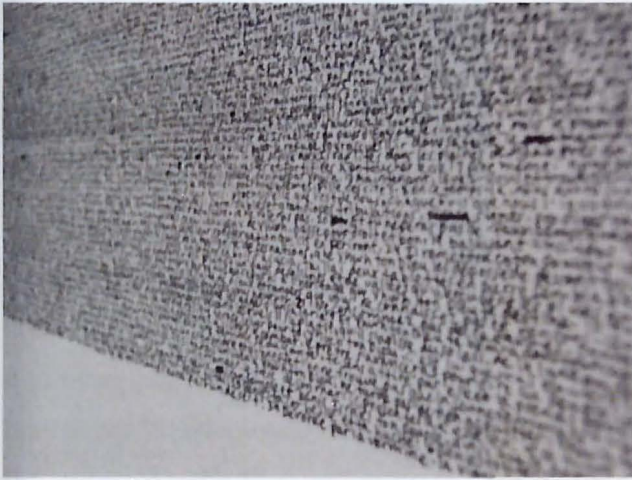


Figure 4 *Les Réécritures.*

Avec l'exercice *L'épreuve*, il sera possible de voir la totalité du voyage d'Ulysse (fig. 5). Le geste de transcription est pour moi une forme de réécriture, une manière de *narrer* par ma main et dans mon corps l'histoire de ce personnage. Y aurait-il un parallèle entre le

périple d'Ulysse et la tâche de transcrire à la main ce livre de 437 pages. Ou encore, la notion d'épreuve s'inscrit-elle au cœur même de cet acte de réécrire à la main ces deux livres en particulier? Il est question de voyager à travers les mots, de l'acte d'écrire, mais aussi du fait de lire. La lecture retrouve ici une temporalité et une spatialité, c'est-à-dire que pour lire cette histoire je dois me déplacer dans l'espace, d'un bout à l'autre de la toile. La transcription semble mettre en évidence le caractère définitif du temps comme nous le retrouvons dans l'histoire d'Ulysse. À ce propos, Jan Kélévitch écrit dans *L'Irréversible et la nostalgie* : « Ulysse revient à son point de départ, mais il a vieilli entre temps [...]. Ulysse est maintenant un autre Ulysse, qui retrouve une autre Pénélope²⁷. » Même si le voyageur revient en arrière, le trajet effectué ne peut être révoqué; un retour n'efface pas l'aller. La linéarité et la répétition résultant de la copie forment l'itinéraire emprunté par ma main; il s'agit en fait d'une cartographie du livre l'*Odyssée*. Ma main a traversé la toile, cette étendue est comme l'océan sur lequel a voyagé le héros. Un chapitre, comme celui dans lequel Ulysse rencontre le Cyclope, devient alors un *lieu* sur la surface de la toile, comme sur une carte.

²⁷ Jan Kélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974; cité dans Raspail et Wormser, *L'expérience de la durée*, p. 42.

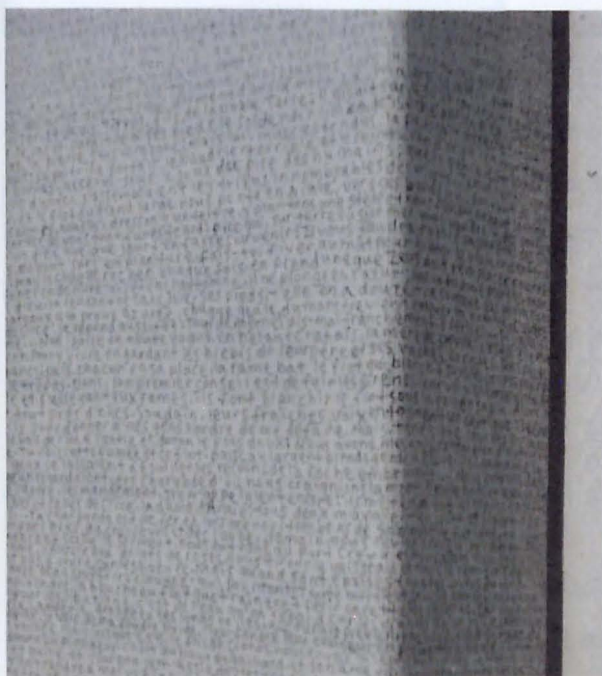


Figure 5 *L'épreuve.*

L'exercice *Les Réécritures* consiste à transcrire la Bible à l'encre noire sur un papier de 5 mètres de longueur par 1,5 mètres de hauteur, monté sur un support en bois. Le panneau sur lequel se trouve le papier est adossé en angle sur le mur et déposé sur une tablette de la même longueur. Étant donné que l'exercice de transcription se fait debout, cet angle permet de faciliter le travail du poignet et du bras durant l'exécution. La Bible dans la main gauche, le crayon dans la droite, le geste est exécuté avec lenteur et précision. L'écriture est encore une fois menue et linéaire. La transcription est intégrale, seul le numéro de la page ne se retrouve pas sur le papier. Étant donné que les notes de bas de pages sont regroupées à la fin du livre, elles seront transcrites en dernier. Chaque caractère est transcrit tel quel, aucune intervention ou interprétation ne s'ajoute au texte original. Chaque lettre, chaque mot, chaque phrase passent par le corps, les doigts, le bras, le dos, les yeux, le souffle. Parmi la surface compacte et dense de mots accumulés se trouvent ici et là des petites taches noires, des

biffures. Certains mots ont été rayés, couverts, cachés, effacés, voire oubliés²⁸. En fait, il s'agit d'erreurs de transcription. Chaque faute est biffée de manière à ce que le ou les mots deviennent *quasiment* illisibles, après quoi l'erreur est corrigée et le texte est continué. Ces taches sont bien visibles, en évidence, aucunement dissimulées. Elles trouent le texte, le mettent en suspens. Ces biffures se produisent par accident, elles forment des non-lieux. Aussi, elles tracent le passage discontinu du texte par la main sur le papier. Elles révèlent le geste dans sa maladresse, son imprécision, son incapacité, sa défaillance. Ces erreurs représentent pour moi les fuites de la concentration et l'impossibilité même de transcrire²⁹.

Dialogue : *L'épreuve et Les Réécritures*

Ce dialogue, tout comme les autres, est constitué d'éléments réels et fictifs. Une partie de cet échange n'a donc jamais eu lieu. Je me suis prêté à un jeu en me supposant l'interlocuteur. Cette mise en forme m'a permis d'écrire plus librement, de me questionner davantage et d'explorer d'autres points de vue. Certaines questions dans ces dialogues m'ont été posées auparavant par des étudiants et enseignants durant la maîtrise.

M-C : C'est donc ça, mon dieu, quelle entreprise !

S : Mon dieu oui...

M-C : Tu écris si petit, si droit, on dirait un tissage.

S : Je veux qu'on puisse lire et qu'on puisse voir cette écriture dans sa totalité, en un coup d'œil.

M-C : Que vas-tu faire s'il te manque de la place, comment peux-tu déterminer l'espace qui est nécessaire?

²⁸ Bien que ces biffures soient le résultat de pertes d'attention, pourraient-elles renvoyer de façon indirecte à l'histoire de la Bible. Comment traduire l'héritage du passé, arraché à la situation présente du monde dans lequel nous vivons, pensons et travaillons? Comment recevoir les Écritures bibliques sans considérer l'oubli dans lequel nous les avons plongées et les maintenons? Comme le mentionne Frédéric Boyer : « L'histoire de la Bible dans notre culture est aussi faite d'effacements, d'absences, de pertes. » Voir *La bible, notre exil*, Paris, P.O.L., 2002, p. 98.

²⁹ C'est-à-dire l'impossibilité de transcrire tel quel.

S : Avec la transcription de l'*Odyssée*, j'ai inséré environ 300 pages sur une surface faisant le cinquième de la dimension du papier sur lequel je transcris la Bible, qui compte 2 500 pages.

M-C : Oui, mais ça reste une estimation.

S : Pour être honnête, ce n'est pas crucial. En fait, je m'inquiétais du fait de ne pas réussir à intégrer la totalité du texte dans l'espace au début de l'exercice *L'épreuve*, mais après avoir transcrit 300 pages, après tant d'heures, de jours et de mois, l'inquiétude s'est dissipée.

M-C : Le but change aussi.

S : Oui, un peu. Il s'agit encore de transcrire un livre, de le donner à voir, mais il est question aussi du fait que je n'arrive pas à transcrire. Je continue de transcrire parce que *je n'y arrive pas*. La fin du livre n'est pas la fin de la transcription, après celui-ci, il y en aura un autre.

M-C : Que veux-tu dire, tu n'y arrives pas ?

S : Dans les deux sens du terme, ne pas être arrivé et ne pas être capable.

M-C : Pourtant je le vois, tu transcris ?

S : Oui, en effet je transcris et j'arrive éventuellement à la fin du livre. Par contre, il n'y a pas de point de chute, sinon momentané. La transcription, plutôt le geste de transcrire se poursuit. Je ne sais trop comment dire, ce geste, en moi, ne *s'épuise pas*, il me fuit constamment.

M-C : C'est la même chose pour les autres exercices ?

S : Oui. En fait, plus je répète ces gestes – dessiner un cercle, assembler des objets et transcrire des livres –, plus ils deviennent inépuisables et insaisissables.

M-C : On dirait aussi qu'il s'agit d'une sorte d'insatiabilité de ta part.

S : Peu importe la tâche, plus je répète, plus je deviens insatiable.

M-C : Aussi, il y a une perte de sens dans la répétition.

S : Oui, mais ce n'est pas le sens que je poursuis, c'est le geste lui-même.

M-C : Poursuivre un geste ?

S : Le saisir, dans le sens de comprendre *et* de prendre. Non pas seulement intellectuellement, mais plutôt physiquement, dans l'acte même et dans son immédiateté. Par contre, je n'y arrive pas, puisqu'il y a toujours une fuite, c'est-à-dire une *fuite d'attention*. Est-ce possible d'arriver à terme avec un geste à travers la répétition ?

M-C : Les acteurs répètent jusqu'au soir de la première, la représentation marque un terme à la répétition, il y a une forme d'aboutissement.

S : Mais le second soir, les gestes se précisent encore et ainsi de suite. La première n'est peut être pas le terme. Autrement dit, la fin, ici, ne justifie pas les moyens. L'exposition n'est qu'un moment parmi d'autres.

M-C : Tu parles alors d'un perfectionnement sans fin? Mais, il y a éventuellement une maîtrise du geste.

S : Dans ma recherche, je me questionne justement là-dessus. Qu'est-ce qu'un point de chute sinon le résultat d'une décision, de ma part ou de la part de quelqu'un d'autre à ma place? La seule chose que je maîtrise, c'est ma décision; le geste, lui, est sans borne. Il y a perfectionnement et spécialisation, jusqu'à la limite de mon entendement³⁰.

M-C : Alors pourquoi ne t'arrêtes-tu pas?

S : Avec chaque exercice, il y a une même pulsion. Il y a une même poursuite effrénée et continue. Un même besoin, voire une nécessité *compulsive*, d'être constamment en mouvement, à l'affût d'une attention qui défaille. De manière imagée, je ne suis au repos intérieurement que lorsque je suis *en marche*³¹. Tout ce travail consiste en une manière de fouiller, de sonder cette compulsion en la laissant faire son œuvre, en la laissant opérer. De tenter de savoir pourquoi je continue et j'accumule.

Exercice : *Les Réécritures*

Le corps en entier est sollicité dans cet exercice; debout des heures durant, le bras dressé, le poignet légèrement appuyé sur le panneau où se trouve le papier, la tête penchée, l'œil fixé³². Le regard va et vient entre le livre et le papier, le mouvement de la main

³⁰ À la fois à la limite de mes facultés intellectuelles et de ma santé mentale.

³¹ Dans *Le Petit Prince* écrit par Antoine de Saint-Exupéry (Paris, Gallimard, 1999), le Petit Prince rencontre un homme sur une toute petite planète durant son voyage. Cet homme doit constamment allumer et éteindre un lampadaire étant donné que le jour ne dure qu'une seule minute. Il demande au Petit Prince ce qu'il doit faire s'il veut se reposer. Le garçon lui répond qu'il n'a qu'à marcher sans arrêt en direction du soleil, de cette façon la nuit ne viendra pas. Dans un même ordre d'idées, le lampadaire dans ma tête cesse de s'allumer et de s'éteindre seulement si je suis en marche. C'est-à-dire que mon esprit est au repos seulement lorsque je poursuis quelque chose. Encore, y aurait-il un parallèle à faire avec la lumière de l'atelier que j'allume et éteins à chaque jour?

s'interrompt et continue d'écrire en alternance. Cet aller-retour fait penser à une respiration : inspirer les mots du livre et les expirer sur le papier. Lire et écrire. Après un certain temps, le livre devient lourd, le crayon aussi. Il faut s'arrêter. Une ligne ou deux par jour, après quoi le corps a mal, ce qui n'est pas nécessaire puisqu'il ne s'agit pas de l'épuisement du corps ou de la matière, mais bien d'éprouver un geste sur une longue durée. L'exercice de transcription de *La Bible - Nouvelle traduction* prendra environ deux années selon les estimations faites à partir de l'exercice *L'épreuve*; ne pas travailler trop, mais à chaque jour. Le corps n'apprécie guère la lenteur : lire lentement, bouger lentement, respirer lentement, avancer lentement. Il est plus facile de courir que de rester immobile. Recommencer exactement la même chose à chaque jour, c'est certes une forme d'automatisme, mais à chaque jour il faut choisir, décider de continuer³³. Il y a toujours un moment d'ennui au début, mais après que les heures, les jours, les mois, les années passent, l'ennui disparaît³⁴, ce qui laisse place à autre chose.

Dialogue : *L'épreuve* et *Les Réécritures*

M-C : Pourquoi ne pas transcrire le journal ou un magazine? Pour quelles raisons cherches-tu à t'approprier ces deux livres en particulier?

S : Le concept d'appropriation peut renvoyer à une variété de démarches. D'un côté, on peut y voir l'usurpation, la falsification et même le vol. D'un autre côté, il est question d'une

³² D'une même façon, Rober Racine explique dans ses mots cet investissement du corps : « Dans *Les Pages-Miroirs* se trouvent enfouies une moitié de mes yeux et une bonne partie de mon dos. *Les Pages-Miroirs*, c'est d'abord et avant tout un travail physique où le corps tout entier est investi, envahi. » *Le dictionnaire – suivi de La Musique des mots*, préf. Danielle Legentil, coll. Itinéraire, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 41.

³³ Peu importe à quelle station je me trouve, il y a toujours cette continuité, cette permanence et ce caractère répétitif. Dans son livre *Culture et société*, Herbert Marcuse explique que ces mêmes caractéristiques « sont les traits distinctifs, non pas d'un travail donné, mais de la pratique humaine qui s'y exprime, qui en est le fondement, la source. » Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 31.

³⁴ Dans le bouddhisme zen, rappelle John Cage, on dit : « si quelque chose ennue au bout de deux minutes, essayer quatre. Si l'ennui persiste, essayer huit, seize, trente-deux, et ainsi de suite. On finit par découvrir qu'il n'y avait pas ennui du tout, mais un vif intérêt. » Raspail et Wormser, *L'expérience de la durée*, p. 54.

démarche qui se situe du côté de l'emprunt, du réinvestissement personnel, de la distanciation, du prélèvement, ou encore de l'imprégnation. Dans ce cas-ci, l'appropriation peut alors être une forme de rencontre.

M-C : Simon, tu t'embourbes. Pourquoi *tu* choisis ces livres?

S : Il s'agit de faire mien quelque chose qui est déjà en moi, et que je *crois* connaître. Ces deux livres sont pour moi des monuments intouchables, ce sont des piliers de la culture occidentale : « Qu'est-ce que la Bible? La question elle-même est fondatrice de notre culture, de notre rapport aux ensembles écrits, à ce qui fait trace³⁵. » Je ne suis pas chrétien, ni croyant, mais je reconnais la place et l'importance des écritures bibliques, et c'est la même chose pour les écrits d'Homère. J'ai le sentiment de les connaître intimement, même si je ne les ai pas lus. Je sens aussi qu'ils ont joué et jouent encore un rôle important dans ma vie, dans la manière dont j'ai été éduqué et dans ma façon de percevoir ce qui m'entoure : la souffrance, la mort, l'amour. Il s'agit donc, à travers la transcription de tenter de saisir cet héritage qui est en moi *malgré moi*, de m'en imprégner, de le prendre, de le faire mien. L'héritage est si bien assimilé que nous ne le percevons plus, mais nous en dépendons toujours.

M-C : Pourquoi ne pas simplement lire ces livres? Ce serait une manière de comprendre cet héritage dont tu parles. Y a-t-il une sorte d'apprentissage de l'écriture à travers cet exercice de transcription? Pourquoi choisir de les transcrire à la main intégralement?

S : Il s'agit d'approprier physiquement, de faire en sorte que les traces rendent compte du corps qui les a faites. Hanne Darboven, artiste conceptuel œuvrant dans les années 1960-70, expliquait d'une façon similaire que ce qu'elle cherchait était « la transformation, par le biais d'une écriture manuscrite, d'une forme chargée de sens en une forme vécue³⁶ ». Bien que son travail ne soit pas de la transcription à proprement parler, il y a dans ce qu'elle dit un peu de ce que je cherche à faire. De mon côté, il se produit aussi une transformation. Par contre, les mots, les phrases et le texte préservent leur sens tout en devenant une forme vécue, ce qui n'est pas le cas dans le travail de Darboven. Je cherche à mettre ces textes dans mon corps et

³⁵ Boyer, *La Bible, notre exil*, p. 27.

³⁶ Morley, *L'art les mots*, p. 167.

à ce qu'ils le traversent. Après tout, « l'héritage a lieu à travers nous, en nous traversant de part en part, et non hors de nous³⁷ ».

M-C : Étant donné que tu n'interviens pas dans les textes que tu transcris, tu soulèves un questionnement par rapport à la notion même d'appropriation.

S : Si je change les mots ou en modifie l'ordre, est-ce cela qui détermine qu'il y a appropriation? L'appropriation telle que je l'envisage dans ces exercices est surtout un acte physique : Que signifie « faire sien » si ce n'est le fait d'éprouver par son corps? Comment est-il possible d'atteindre, de saisir ou de s'approprier la Bible ou l'*Odyssée* alors qu'ils sont pour moi inatteignables. Que j'intervienne ou pas ne fait aucune différence par rapport à la place qu'ils occupent en moi et hors de moi³⁸. Je dois les copier tels qu'ils sont; les voir et les prendre pour ce qu'ils sont avant de souhaiter les traverser de quelque façon que ce soit. La seule manière que je puisse les toucher, c'est en les vivant dans mon corps.

M-C : Il ne faut pas oublier que lire est aussi un acte physique, qu'il s'agisse d'une lecture à voix haute ou intérieurement.

S : Oui. Pour être plus précis, j'aurai vécu ces textes non pas seulement en les lisant, mais bien aussi en les *réécrivant* – c'est la différence, c'est là que j'y vois une réelle appropriation. Dans une perspective similaire, Maurizio Cattelan affirme : « To be defeated, power must be approached, reappropriated and endlessly replicated³⁹. » De mon côté, il ne s'agit pas tant de « vaincre » le pouvoir qu'ont ces textes sur moi, mais plutôt de le saisir et de le rendre physique en répliant ces textes.

M-C : Je comprends.

S : Rober Racine dit souvent qu'il aurait pu écrire *Les Pages-Miroirs*, c'est-à-dire raconter en écrivain tel Italo Calvino ou Jorge Luis Borges, l'histoire d'un être bizarre qui découpe tous

³⁷ Boyer, *La Bible, notre exil*, p. 123.

³⁸ Bruce Bégout nomme un phénomène d'impuissance similaire lorsqu'il élabore sur la notion du quotidien : « Appartenant à cette structuration passive de ce *qui se fait en nous sans nous*, le monde quotidien ne peut lui-même être modifié par la seule action d'une volonté singulière. » *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 39. D'une certaine manière, ces textes que je transcris semblent faire partie de ce monde quotidien dont parle l'auteur.

³⁹ Uta Grosenick et Burkhard Riemschneider, *Art Now, 81 Artists at the Rise of the New Millennium*, Cologne, Taschen, 2005, p. 62.

les mots du dictionnaire pour ensuite en enluminer les retailles, les pages restantes. Comme il le dit lui-même : « Écrire cette histoire m'aurait pris trois ou quatre jours et aurait tenu en huit ou neuf pages. Mais non. Au lieu de les écrire, je les ai faites. Et c'est toute la différence⁴⁰ ». De mon côté, j'aurais pu simplement lire ces livres, en modifier le texte, ou encore en faire une analyse, une critique, voire une étude sémiologique ou historique, mais au lieu de cela, je les ai *fait*, et ce en les réécrivant⁴¹.

M-C : Tu m'avais dit tantôt que ça n'avait pas d'importance que tu termines le livre; dans ce cas, il ne serait pas transcrit intégralement.

S : C'est vrai. Je n'arrive pas à saisir ces livres, et c'est pourquoi je continue de les transcrire. Même en faisant attention, il y aura toujours des erreurs.

M-C : Mais les copistes ont transcrit la Bible à la main pendant plusieurs centaines d'années. Éventuellement, tu te perfectionneras et ça deviendra possible.

S : Oui, tu as sûrement raison. Par contre, alors que les copistes transcrivaient à des fins de conservation et de transmission, de mon côté je cherche à comprendre le mécanisme de l'appropriation⁴². Donc, les accidents de parcours, les erreurs, les biffures, les essais et le fait de ne pas arriver à transcrire intégralement font partie de ce processus que je veux montrer. Et dans ce processus, je laisse voir ce qui arrive, mais je ne l'occasionne pas.

M-C : Je vois.

S : Est-ce que la surface va pouvoir contenir le texte en entier? Est-ce que je vais réussir à le transcrire intégralement et donc à me l'approprier? Plus je pense à ces questions et plus il est clair que l'essentiel, c'est que je fasse la démonstration de la *tentative*.

M-C : Pourquoi cette Bible spécifiquement ?

⁴⁰ Anne-Marie Ninacs, *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel*, catalogue d'exposition (8 février – 25 mai 2003), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 39.

⁴¹ Ces textes retranscrits ne sont pas des copies exactes. Même si mon intention est de retranscrire intégralement, l'acte de copier engendre ici des erreurs. De ce fait, je suis plutôt en train de recomposer ces textes.

⁴² Bien que mon but soit l'appropriation du contenu de ces textes, je ne vois pas l'appropriation comme un résultat à atteindre, mais plutôt comme un processus. Je cherche, j'essaie et je tente de m'approprier, sans réellement y arriver.

S : Il s'agit de la première version française qui a été traduite à partir des premiers textes hébreux. Les autres Bibles en langue française ont toutes été traduites à partir des traductions grecques et latines. De plus, son objectif s'avère novateur : réconcilier deux univers étrangers l'un à l'autre, celui de la littérature contemporaine et celui de l'exégèse biblique. Les écrivains et les traducteurs qui ont travaillé sur cette version ont voulu s'approprier la Bible, et d'une certaine manière ils l'ont eux aussi réécrits.

Journal : *Les Réécritures*

Je garde toujours un papier et un crayon à proximité dans mon atelier pour y inscrire mes impressions alors que je suis au travail. Il s'agit de pensées qui me viennent dans l'acte.

Mon œil apprend, je suis capable de retenir de plus en plus de mots, mon écriture devient de plus en plus rapide. Le papier est froid, le frottement sourd du crayon, chaque mot, chaque phrase a son rythme, son battement, son chuchotement. Même si je cesse de transcrire pendant un moment, ma main continue de le faire par habitude, je transcris des notes, des articles de journaux, des publicités (fig. 6). Je pense à autre chose en même temps, deux ou trois phrases ont été transcrites et je réalise que j'étais ailleurs. Je me relis, il n'y a pas de fautes. Cette fois-ci, j'ai fait une erreur, j'étais pourtant concentré sur le texte. La raison est que le mot se retrouve sur deux lignes différentes juste à côté. J'écris jusqu'au mot en question et regarde dans le livre pour voir la suite, mais sur une autre ligne où se trouve le même mot. Je reviens au papier et continue de transcrire, il y a une erreur, je vérifie dans le livre à nouveau, j'ai bel et bien sauté une ligne.

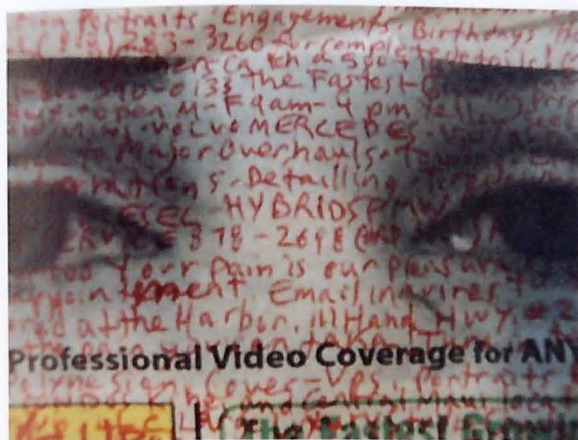


Figure 6 Transcriptions.

Station de dessin, exercice : *Pratique*

Je commence ici par une explication de ce qu'est l'exercice, ensuite j'en fais une description à partir de ce que je vois. J'ai choisi ce titre puisqu'il renvoie, de façon ironique dans le cas de cet exercice, à la fois à la notion de pratique artistique et de perfectionnement.

L'exercice intitulé *Pratique* a pour but de dessiner un cercle parfait d'un mètre de diamètre à main levée (fig. 7). Pour y parvenir, le même geste doit être répété et développé sur une longue période de temps. Il s'agit d'être à la fois en pratique et en représentation de cette pratique, dans une expérimentation et dans une mise en exposition. Dans plusieurs de ses œuvres, Raphaëlle de Groot se montre au travail se disant adopter une « contre-posture⁴³ » comme attitude de création, par le biais de contraintes qu'elle s'impose⁴⁴. De mon côté, il s'agit aussi d'être en situation de pratique, par ailleurs, ceci n'implique pas de provoquer un état de « dépossession⁴⁵ » et de « vulnérabilité⁴⁶ » comme chez de Groot. Alors que cette

⁴³ de Groot, *En exercice...*, p. 30.

⁴⁴ Accoutrements handicapants, aveuglement et suppression du visage.

⁴⁵ de Groot, *En exercice...*, p. 1.

posture laisse sous-entendre selon moi la quête d'*authenticité* mise en valeur par la contrainte, la mienne procède d'une position autre, soit celle de la littéralité, c'est-à-dire tenter de représenter le travail et l'apprentissage dont il relève⁴⁷. La répétition est ici un moyen d'apprendre. Les traits accumulés marquant cette progression renvoient à la notion de perfectionnement dont la nature implique ou suppose une sorte d'obsession. L'objectif visé étant concrètement impossible, l'idée même de point de chute est constamment remise en question. Cette visée est sans cesse relancée⁴⁸.



Figure 7 *Pratique.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁷ C'est-à-dire non investie d'une « mission » autre que celle d'un apprentissage.

⁴⁸ Dans un même ordre d'idées, Ad Reinhardt écrit au sujet de son travail : « peindre et repeindre inlassablement la même forme. L'intensité, la perfection ne viennent qu'avec une routine, une préparation, une répétition, une attention fort longue et solitaire. » Charles Harisson et Paul Wood, « L'art en tant que tel », dans *Art en théorie. 1900-1990 : une anthologie*, trad. Annick Baudoin, Paris, F. Hazan, 1997, p. 890.

Sur un papier de 5 x 5 pieds posé au mur, un cercle est dessiné à la craie de plomb. Le trait est foncé, gras, répété. En fait, il s'agit d'une superposition de cercles faits à partir d'un seul trait continu. L'accumulation de craie et l'empreinte de la pression exercée sur le papier rendent le papier ondulé sur le pourtour du dessin. La surface est texturée, il y a un reflet grisâtre où le trait est plus prononcé. En plus de la trace sur le papier, il y a simultanément l'exécution du geste dans l'espace. La craie dans une main, le bras en extension, l'autre bras en contrepoids, le corps en entier s'active. Le bras fait un mouvement circulaire à répétition, il y a comme un élan initial. Après un instant, le mouvement semble s'engendrer de lui-même. Le bras qui descend prend de la vitesse pour remonter, le tout se fait alors avec moins d'efforts. On dirait que le bras bouge par lui-même, qu'il est autonome. Le torse et les jambes travaillent de façon à ce que l'épaule reste au centre le plus possible et ainsi conserver l'équilibre. Il en résulte un léger balancement du corps de gauche à droite. Tantôt, le regard suit la pointe de la craie dans son mouvement, tantôt, il se pose *ailleurs*⁴⁹. Le papier réagit au passage de la craie, comme si celle-ci creusait le papier. Cette friction provoque un bruit grave et continu. L'espace en est envahi. Le son du frottement varie selon la vitesse du geste circulaire en augmentant et en diminuant. Lorsque la craie remonte du côté gauche du cercle, le bruit se fait lent et grave, lorsqu'elle redescend du côté droit, un son fort et aigu est causé par l'accélération.

Dialogue : *Pratique*

J : Tu cherches à faire un cercle parfait.

S : Oui.

J : Qu'est ce que tu exposeras?

S : Comme pour les autres stations, je vais être sur place dans le lieu d'exposition à pratiquer, à faire des cercles et à les accumuler.

J : Qu'est-ce qui prime, le geste ou la trace?

⁴⁹ J'entends ici ailleurs sur le papier et aussi nulle part, c'est-à-dire dans le vide.

S : Être à la fois au travail et montrer les résultats de ce qui se construit. Par ailleurs, lorsque le geste est très répétitif, comme c'est le cas ici, j'ai le sentiment qu'il ne s'agit pas tant de résultats, mais bien de sécrétions.

J : Que veux-tu dire ?

S : Je répète toujours la même chose, je m'applique à arriver au cercle parfait. Il y a de petites variations qui viennent s'ajouter au geste, mais il reste essentiellement pareil. Tout autre changement est évité, il s'agit d'utiliser la même méthode afin de l'éprouver. En refusant de me placer dans une situation d'imprévisibilité, je « condamne le répétitif au rejet vers le biologique⁵⁰ ». Ne créant rien de *nouveau*, je sécrète et devient « nature produisante⁵¹ ». C'est-à-dire, le geste est tellement répétitif qu'il en devient automatique, voire quasiment involontaire, c'est pourquoi je perçois les résultats du travail comme des sécrétions. Je ne sens pas que je suis en train de dessiner, mais plutôt que je produis des traces.

J : Donc, le but n'est pas réellement d'arriver au cercle parfait.

S : Comme dans les autres stations, c'est en quelque sorte un prétexte pour investiguer. En fait, il n'y aura d'aboutissement que lorsque je me convaincrai que le cercle est *assez* parfait.

J : Mais comment peux-tu voir qu'il est parfait s'il y a accumulation de cercles un par-dessus l'autre?

S : Il s'agit d'un travail en série. Je me pratique à faire des cercles sur un papier pendant un certain temps, ensuite je passe à un autre papier lorsque je me sens prêt. J'y trace alors un premier cercle puis je m'arrête et le regarde pour voir s'il est parfait. Étant donné qu'il ne l'est pas, je continue d'accumuler des cercles sur le premier dans le but de poursuivre ma pratique et ce jusqu'à ce que je passe à un autre papier.

J : Tu nous montres le fait même de *vouloir* faire un cercle parfait, c'est-à-dire l'apprentissage, la pratique et l'obstination. Il y a quelque chose d'ironique aussi.

S : Je pose un regard sur ce qu'est l'obsession, il y a donc peut-être quelque chose de caricatural.

J : Que veux-tu dire par là? Caricature de quoi, de quelle figure?

⁵⁰ René Passeron, *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*

S : On peut y voir une caricature de la pratique artistique et de l'ambition démesurée de l'artiste qui se prend au sérieux dans le processus. Pour moi, il y a de l'ironie dans cette image de la figure de l'artiste à la poursuite de la perfection et de la maîtrise. Finalement, il s'agit d'une caricature de moi-même et de ma propre pratique.

J : Aussi, je vois dans les stations divers types de répétition.

S : Oui. René Passeron classe les répétitions en cinq catégories, ce qui me permet de mieux les saisir par rapport aux stations. Certains exercices comportent en effet plusieurs types de répétition.

J : Quelles sont ces cinq catégories?

S : Il y a d'abord la répétition *stérile*, celle qui ne débouche sur rien : « C'est celle de Sisyphe, de la pétrification des conduites dans une répétitivité dans issue⁵². » Je me demande : La répétition doit-elle immanquablement arriver à quelque chose pour ne pas être stérile? Que signifie déboucher sur quelque chose? D'une certaine façon, je m'intéresse aux marques laissées sur le sol par la pierre et les pas de Sisyphe, mais aussi par les actions qu'il doit répéter pour remonter cette pierre en haut de la montagne. Bien que l'entreprise de Sisyphe ne conduise à rien, il y a néanmoins dans cette chorégraphie absurde une forme de *construction*. En regardant de près, je remarque que, dans cette répétition, rien ne se répète de la même façon à chaque fois. Chaque pas est différent du précédent. Il y a ici une accumulation dans cette répétition qui ne débouche pourtant sur rien. Dans ce sens, il ne peut y avoir de répétition qui soit réellement stérile, puisqu'il y a toujours une construction qui est en cours.

J : Transcrire un livre et dessiner un cercle parfait comportent des buts précis. Par ailleurs, à la station d'assemblage, il ne semble pas y en avoir.

S : Avec chaque assemblage que je termine, j'arrive à un but, mais aussitôt j'en commence un autre, et c'est la même chose pour les autres stations. Ce n'est pas que je sois insatisfait du résultat, c'est simplement que je saisis vraiment ce que je fais lorsque je suis en train de le faire, sinon c'est absurde.

J : Je vois.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

S : Il y a aussi la répétition *ascétique*. Cette répétition stérile peut revêtir d'un sens rédempteur : « La répétition trouve hors d'elle-même des justifications doctrinales. Que ce soit la pénitence (christianisme), la connaissance (bouddhisme) ou la simple santé de l'athlète (esprit olympique)⁵³. »

J : Y a-t-il derrière ce travail cet esprit de rédemption?

S : Non, je ne crois pas. Lorsque je cherche à faire signifier mon travail, c'est toujours de façon littérale, c'est-à-dire que je décris ce que je vois le plus objectivement possible et m'interroge concrètement sur ma manière de travailler. Il s'agit d'un regard axé sur ce qui se produit dans la répétition.

J : Quelles sont les autres catégories?

S : Ensuite, il y a la répétition *intégrée*. Le bon artisan, l'opérateur habile, l'exécutant virtuose ne pensent pas à leur savoir-faire, à ce que le violoniste appelle son « mécanisme », quand ils sont parvenus, par entraînement et répétition antérieurs, à la plénitude de leur art⁵⁴. Lorsque je travaille sur de longues durées, il m'arrive souvent d'être ailleurs pour un bon moment. Je pense à autre chose pendant que le geste se poursuit de lui-même. Quand je reviens à moi-même, c'est comme si j'étais resté concentré. Ce mécanisme dont parle Passeron *cache* selon moi la marque de ce déraillement mental.

J : Quels sont les deux autres?

S : Il y a la répétition *structurale* interne à l'œuvre, plus ou moins apparente pour celui qui la regarde.

J : Les traces de la répétition dans ton travail sont très apparentes, elles marquent un rythme. Elles sont même en évidence.

S : Oui, c'est vrai. Je veux montrer *tout* le processus et le produit de la répétition. Dans sa structure même, l'accumulation compte sur une forme de répétition.

J : Et la dernière catégorie?

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

S : Finalement, il y a la répétition *avant*. Ici s'enchevêtrent deux modèles de répétition, celui de la *répétition préparatoire* qui parvient non sans difficulté à la perfection (relative) de l'évènement préparé, et celui de la *reprise interminable*, à travers une longue suite d'exercices, d'un modèle premier⁵⁵. La répétition avant semble être celle qui se rapproche le plus de ce qui se produit dans les différentes stations.

M : Que veux-tu dire?

S : Il y a à la fois dans mon travail la présence d'une répétition préparatoire et d'une reprise interminable. Je m'interroge justement sur cette distinction entre ces deux modèles de répétitions. En quoi pourraient-ils relever d'un même modèle? Justement, lorsque je suis *en train de travailler*, la distinction semble s'effacer, il n'y a que le geste, à la fois préparation et recommencement incessant. Dans l'actualisation de l'action, les deux modèles ne forment qu'un, il y a un perfectionnement sans qu'il n'y ait pour autant de maîtrise, ni même éventuelle⁵⁶. Mon travail est comme une préparation interminable.

« Si, dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : "Est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois"? »⁵⁷»

Journal : *Pratique*

Je ne peux pas pratiquer cet exercice trop longtemps puisqu'il est très exigeant physiquement. C'est comme un entraînement; au début, je faisais dix minutes maximum, maintenant j'en fais quinze. Le son de la craie sur le papier et le mouvement du bras m'hypnotisent, c'est comme une forme de méditation, j'en oublie le téléphone qui sonne. Mes cercles commencent à s'améliorer.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶ De façon imagée, on peut penser ici à deux lignes apparemment parallèles mais convergeant l'une vers l'autre et qui pour se rejoindre nécessiteraient un espace infini.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995; cité dans Ninacs, *L'emploi du temps*, p. 37.

Station d'assemblage, exercice : *Assembler*

Des objets et des matériaux préalablement trouvés ou achetés sont assemblés sur une base quasi-quotidienne (fig. 8). De manière spontanée et sans but spécifique, sinon celui d'éprouver le procédé de l'assemblage, je forme des arrangements polysémiques de petites dimensions et les accumule en série sur une période indéterminée. Ici, c'est le geste répété qui prime, les assemblages étant perçus davantage comme les produits de l'exercice que comme des sculptures à proprement parler. Ma manière de produire ces assemblages emprunte à celle de l'artiste sériel en ce qu'il « ne cherche pas à produire un bel ou mystérieux objet, mais fonctionne comme un archiviste qui catalogue les résultats de ses prémisses⁵⁸ ». De plus, j'organise chaque « pièce » réalisée en y inscrivant, sur un ruban adhésif, la date de fabrication, ensuite je dispose les pièces chronologiquement dans l'espace. Entre ces assemblages, il y a parfois des jours, voire des semaines qui passent; ces écarts représentent les *moments* de non-travail ou de non-aboutissement.



Figure 8 *Assembler.*

⁵⁸ Sol LeWitt, « Serial Project #1 », *Aspen Magazine*, n°s 5-6 (1966), non paginé.

Un tas d'objets, de matériaux : une ampoule, des cheveux, un téléphone, une boîte de thon, des fleurs séchées, de la corde jaune, du papier journal, un livre *Histoire de la Musique*, de la laine d'acier, une horloge, du ruban adhésif, des roches, un pot d'aspirine, un verre en styromousse, un étui à lunettes, un rasoir électrique, des lunettes protectrices, un magazine, un morceau de bois, un pot de parmesan, de la mousse de sècheuse, du papier collant, un gant de latex bleu, un cadran, un dinosaure en porcelaine, un pot d'épices à steak, des pilules, des branches d'arbres, de la laine minérale, du fromage, de la corde blanche, une éponge verte, un pain enveloppé dans un plastique, un pot de fleur, un paquet de condoms, du fil de pêche 50 lbs, une calculatrice, un livre de Paul Auster, un chandelier, un pot de vitamines, des pelures d'orange, du papier d'aluminium, un rouleau de papier de toilette, des bûches, du ruban adhésif rouge, du scellant pour salle de bain, des poils de chien, du blé, du lubrifiant, de la colle chaude, une bouteille de bière, un pot de câpres, un *iPod*, un chandelle bleue, un bas noir, une brosse à dents, etc.

Assis sur un coussin au sol en face de ce tas, mes mains fouillent, touchent, frôlent, tassent et prennent. Un objet est trouvé, rejeté, puis ramassé encore, la main le palpe, puis le dépose à nouveau. La main se pose délicatement sur un autre objet pendant que la seconde cherche, ce qui fait du bruit, les objets et matériaux se cognent, s'empilent. Un second objet est sélectionné et palpé, tentative d'assemblage, l'objet retourne dans le tas. Le corps s'étire pour attraper un autre objet, tentative, les deux objets sont laissés de côté, sans retourner dans le tas. La main trouve un nouvel objet, aussitôt l'autre main prend le pistolet à colle chaude pour le coller aux deux objets qui étaient juste à côté. Ça ne fonctionne pas, ils sont alors décollés et relancés dans le tas. Entre-temps, la main a pris de la corde, les deux objets qui étaient déposés juste à côté sont attachés ensemble. Ça tient, pour l'instant. Rien n'est vraiment solide, tout est précaire, mais *ça tient*. On dirait que les objets s'attirent et se repoussent à différents moments. Assembler, désassembler, ré-assembler. Encore un va-et-vient. Ce qui fonctionne maintenant peut ne pas fonctionner plus tard. Il y a des tentatives, des silences, puis de longues hésitations, des temps morts, ensuite tout se passe rapidement, intensément, les mains semblent aller plus vite que la tête, encore un vide, et puis d'autres

tentatives⁵⁹. J'assemble les objets et matériaux avec divers types de cordes, de fils et de ficelles, j'utilise de la colle chaude, différentes variétés de rubans adhésifs et papiers collants. Aussi, les objets et matériaux sont retenus ensemble par la friction ou de façon mécanique. Attacher, coller, percer, lier, unir, plier, coincer, « taper ». Dans chaque assemblage, les éléments naturels et artificiels sont liés ensemble au point qu'ils semblent devenir une seule et même chose.

Journal : *Assembler*

Qu'est-ce qui fait que ça tient? Ce n'est pas facile à dire, je le sens quand ça fonctionne, il y a un déclic. Dans l'acte d'assembler, je commence par mettre des objets ensemble. Je les regarde, ils sont trop organisés. Je prends l'assemblage et je le tords, le tourne à l'envers, le lance par terre, le fracasse, sans pour autant le détruire complètement. C'est à cet instant que ça se passe habituellement, alors que l'assemblage est sur le point de se démanteler. Les objets semblent se placer d'eux-mêmes. Je retouche ici et là, voilà.

Cet assemblage me semblait pourtant terminé, mais quelque chose n'allait pas. Dans un élan, je l'ai écrasé avec mon pied. Chaque assemblage est comme une phrase, les objets et matériaux sont comme des mots, C'est une opération syntaxique. Il y a ici un lien entre le fait d'écrire et l'acte d'assembler, chaque juxtaposition d'objets provoque de nouveaux liens sémantiques.

Dialogue : *Assembler*

D : Ce travail me fait penser un peu à celui de Serge Murphy.

S : Oui, en effet. Par contre Murphy s'intéresse aux assemblages d'objets en soi, c'est-à-dire sculpturalement, alors que je m'intéresse davantage au geste d'assembler. Les pièces qui en résultent sont pour moi les restes de cet exercice.

⁵⁹ Comme il a été possible de le constater dans les autres stations, ma pratique explore aussi l'automatisme comme procédé de travail.

D : Est-ce que tu as des règles pour travailler?

S : Assembler avec la plus grande variété d'objets possible est la règle que j'ai établie au tout début et à laquelle je tiens encore. Sinon, tous les moyens sont bons, même si j'en privilégie certains, pourvu que ça tienne.

D : Je vois des choses périmées, des objets encore dans leur emballage, de vieilles affaires, de la nourriture, des médicaments, des plantes... Il y a du végétal, de l'artificiel, de l'animal, et même de l'humain. Est-ce que c'est toi qui recueilles tout cela?

S : Oui et non, ça provient entre autres de ma maison, de mon travail, de mon atelier, de la rue, de magasins, de l'extérieur. Je ne ramasse pas seulement les déchets, mais aussi des objets encore utiles, fonctionnels et dont j'ai encore besoin. Aussi, j'invite les personnes de mon entourage à faire pareil. Un ami m'a dit l'autre jour comment toutes les *petites choses* de son quotidien sont devenues plus visibles depuis le début de mon projet. En regardant constamment autour de moi à la recherche de choses, j'ai l'impression d'être continuellement au travail, en travail.

D : Pourquoi est-ce que tu t'arrêtes et passes à un autre assemblage?

S : Je ne sais pas trop, il y a un moment où ça semble marcher et je décide d'arrêter pour en faire un autre. Je veux investiguer ces moments d'aboutissement et les motifs qui m'incitent à cesser de travailler sur une pièce et à en débiter une autre.

D : Certaines personnes pourraient croire que tu as voulu faire des créatures, des chimères. Est-ce que c'était ton idée initiale?

S : Non vraiment pas. Beaucoup de gens font des commentaires sur les assemblages, mais très peu sur l'acte d'assembler. C'est peut-être trop banal. D'un autre côté, je reconnais qu'on peut leur attribuer des caractéristiques anthropomorphiques : plusieurs semblent se tenir sur des pattes et avoir des membres comme des bras ou des antennes. De plus, ils sont tous à peu près de mêmes dimensions.

D : Ils semblent animés.

S : Il y a des constances dans la façon que je les assemble.

D : Que veux-tu dire?

S : Sans pour autant en avoir l'intention, je me suis développé une *manière* de travailler, c'est pourquoi il y a une répétition dans les caractéristiques que possèdent ces assemblages. D'un autre côté, du fait que l'exercice va s'étendre sur plusieurs années, cette manière de

fonctionner va nécessairement se modifier. Les caractéristiques que l'on voit présentement ne seront peut-être plus les mêmes dans deux ou trois ans. Justement, j'inscris les dates de fabrication et place les assemblages chronologiquement dans le but de donner à voir les changements qui opèrent dans l'acte d'assembler. Pour l'instant, si la figure ou la forme « bestiale » apparaît, je ne la refuse pas⁶⁰.

D : Où est l'aboutissement de la forme dans ce qui prend forme? C'est un processus qui n'a pas de fin. Comment cet exercice se terminera-t-il alors?

S : Je ne sais pas, c'est ce que je veux savoir. Comme pour les autres stations, dans l'actualisation même des gestes, il y a quelque chose sans début ni fin, c'est-à-dire hors de la forme. Même dans les transcriptions, l'achèvement n'est que momentané, la fin d'un livre ne marque pas la fin de la transcription. Il y a un point de chute puisque le tableau est terminé et que le livre est transcrit, mais étant donné que je travaille sur plusieurs projets de transcription simultanément, l'acte de transcrire ne cesse jamais. Il y a plusieurs livres, mais il y a un seul geste continu. Quand je suis au travail, *en train de transcrire*, que ce soit la Bible ou un autre livre, le mouvement de ma main reste sensiblement le même. Lorsque je répète un même geste pendant plusieurs mois, tout devient comme transitoire et incessant, j'ai le sentiment que la répétition produit un élan qui fait que le geste recommence sans cesse, compulsivement et qu'il se produit presque par lui-même.

D : Se je te comprends bien, tu parles de deux choses : être dans l'acte du travail et observer les traces qui en résultent.

S : Pour préciser : être dans l'acte me donne une perspective privilégiée sur ce qui est en train de se construire. Je ne le vois pas de l'extérieur en observateur, je suis *dedans*. Je le vois de l'intérieur et c'est là toute la différence. De ce point de vue, *dans* le travail, les points de chute, aboutissements, formes et figures deviennent momentanées et transitoires.

D : Ça c'est du Simon! Peux-tu être plus concret et me donner un exemple?

S : Vieillir a toujours déjà commencé; on a toujours déjà commencé à se défaire, à se raidir, à s'user. Il n'y a pas plus de point de départ, datable, du vieillissement qu'il n'y a de

⁶⁰ Par rapport à la figure et la forme, François Jullien explique dans son livre *Du « temps »*, que dans la langue chinoise, « il n'y a pas de notion de forme archétype, mais seulement notion de ce qui *prend forme (xing)* en s'actualisant. » p. 21.

quelconque aboutissement; il n'y a pas de terme au vieillir : il est sans « forme » et sans « fin ». La mort seule fait hiatus, mais la décomposition continue.

D : Quand tu mentionnes qu'il y a quelque chose qui recommence constamment et qui est sans borne, tu sembles parler aussi de la compulsion.

S : Oui, peut être, mais comment penser la compulsion? Dans chacune des stations, les traces de mon travail organisé de façon linéaire et chronologique dans l'espace rendent compte d'une durée qui appartient au corps et d'une progression partant d'un point et se terminant à un autre point. D'un autre côté, le fait d'être au travail et l'accumulation en train de se faire renvoient à une pensée de la transition, de ce qui a ni début ni fin, de ce qui est en cours, de ce qui est momentané, mais aussi de ce qui se répète incessamment. D'une même façon, Jullien parle d'une pensée de la *transition processive* :

[...] qu'on ne pense plus comme deux bords, point de départ et d'arrivée, « futur » et « passé ». Surtout, elle aurait impliqué qu'on oriente les choses à l'envers; ou, pour être plus rigoureux – et c'est là ce qui change tout – qu'on se garde *d'orienter* les choses : au lieu d'aller « du » futur « vers » le passé, un processus se déploie et se renouvelle à partir de ce qui est engagé, il avance mais sans aller *vers*, il est sans destination⁶¹.

⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

CONCLUSION

Dans ce texte d'accompagnement qui a pris la forme d'un récit de pratique, il s'agissait de reconstituer le parcours que j'ai effectué durant la maîtrise à partir d'extraits réels et fictifs de différents carnets de travail. Datés et organisés chronologiquement, ces extraits m'ont permis de retracer de manière discontinue le cheminement et l'articulation de ma pratique. Maintenant, sous quel angle devrais-je faire le bilan de ma recherche? Il semble y avoir autant de manières de conclure qu'il y a eu de pistes de réflexions. Quelles sont les correspondances entre le texte et ma pratique?

Durant l'accumulation, il n'y a pas de point de chute, sinon momentané. Le geste d'amasser, comme celui d'écrire, est sans borne. L'aboutissement n'est pas un point dans l'espace ou un moment dans le temps, c'est plutôt le résultat d'une décision, celle d'arrêter, de finir, de *conclure*. Mais qu'arrive-t-il si la décision inverse est prise, comme c'est le cas dans ma pratique?

Tout ce travail consiste en une manière de sonder la compulsion en la laissant opérer et d'étudier le fait « d'être au travail ». Que deviennent l'aboutissement, l'appropriation, la durée, la continuité et la linéarité dans une répétition qui se veut sans fin? D'un autre côté, comment ces idées de non-aboutissement, de renouvellement incessant, de discontinuité, de non-linéarité et de compulsion, élaborées dans le présent texte, viennent-elles finalement « s'échouer » sur le point de chute du texte lui-même?

Est-ce possible de *saisir* la « main qui transcrit », les « doigts qui assemblent » et le « bras qui dessine », dans l'immédiateté et dans l'acte même? D'une même façon, dans le texte, il s'agissait de « capter » la réflexion sur ma pratique alors qu'elle se construit. En cherchant à *rester* dans le vif de l'action, j'ai constaté les fuites de l'attention et les limites du corps, c'est-à-dire l'impossibilité même de m'y maintenir. Aussi, l'impossibilité de me maintenir au temps présent. Il y a toujours des trous, blancs, pauses, écarts, oublis, erreurs,

biffures, trébuchements, etc. Mon travail, mais aussi le texte d'accompagnement, sont fait de ce va-et-vient mental et physique.

L'action en moi ne s'épuise pas, bien au contraire, elle se renouvelle. Comme il a été possible de le constater autant dans mes exercices que dans ma façon d'écrire, l'automatisme, la répétition et l'impulsion sont ici des procédés de travail. Il y a une même nécessité compulsive d'être à la poursuite de ce quelque chose que l'on nomme la précision, la perfection ou la maîtrise. Dans les stations comme dans le texte, l'intention n'est pas d'atteindre ou même d'approcher ces visées, mais seulement de montrer un processus qui s'élabore dans le temps. Les buts sont ici des prétextes pour être constamment au travail afin d'investiguer la compulsion et de voir comment ce processus continu engendre une remise en question des idées préconçues comme l'aboutissement, l'appropriation, etc. Il ne s'agissait donc pas de tenter d'expliquer ce qu'est la compulsion, mais plutôt d'en *rendre compte* dans l'écriture elle-même.

Dans la station de transcription, il s'agit de « prendre acte » sur ce que je crois connaître. Donner à ces textes, à ces mots chargés de sens, une forme vécue en les réécrivant tout en cherchant à me les approprier. Il me faut les copier tels quels, car vouloir en modifier le contenu serait plutôt s'en éloigner. Je ne considère pas l'appropriation comme une fin en soi, transcrire me permet plutôt d'en étudier le mécanisme. L'appropriation opère ici dans la copie, la réplique et la répétition.

Ma pratique est comme une préparation interminable. D'un côté, il y a une progression dans la mise en espace des différents éléments accumulés, de l'autre il y a un mouvement, ou *procès* comme le nomme Jullien, qui avance sans réellement arriver quelque part et qui se forme sans pour autant devenir une forme. À travers les multiples extraits, anecdotes, descriptions et dialogues, le texte aussi cherche à rendre compte d'un même élan.

Cette pensée de l'action est encore une fois une manière de poser un regard littéral sur le travail. Dans le même esprit que Joseph Kosuth⁶², je dirais que la littéralité est peut-être une façon de regarder l'art en général. S'il n'est plus question aujourd'hui de savoir ce qui est ou n'est pas art, il s'agit plutôt de tenter de voir le travail artistique pour ce qu'il est, soit une reconstitution de la réalité qui relève d'une intention. À l'image de ce texte d'accompagnement constitué d'éléments réels et fictifs, je réalise que mon travail se construit aussi comme un récit. Ce texte, que je considère comme une station en soi, m'a permis de mieux saisir comment mon travail est aussi le résultat d'une reconstitution que ma position littérale⁶³ a servi à définir.

⁶² Kosuth explique sa pensée : « Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. C'est-à-dire que vues dans leur contexte – en tant qu'art – elles ne fournissent aucune information quelle qu'elle soit sur quelque fait que ce soit. L'œuvre d'art est une tautologie en ceci qu'elle est une présentation de l'intention de l'artiste, c'est-à-dire que l'artiste dit que cette œuvre particulière est de l'art, ce qui veut dire qu'elle est une définition de l'art. » Ingo F. Walther (dir.) *et al.*, *L'Art au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2002, p. 535.

⁶³ Cette position est à la fois dans le regard que je pose sur ma pratique et dans mon travail qui joue d'une certaine littéralité.

POST-FACE

Voici une reconstitution du dialogue qui a eu lieu entre les membres du jury et moi-même lors de l'évaluation de mon travail de mémoire-création. Il est à noter à que j'ai construit ce dialogue à partir des rapports critiques qui m'ont été remis suite à l'exposition. J'ai sélectionné et retranscrit certaines questions qui ont été posées dans ces rapports et j'ai tenté d'y répondre comme si j'y étais.

C : Quelle est donc cette figure, ici, mise en représentation, est-ce toi même en ta qualité d'artiste ou est-ce celle, plus générique, de l'artiste, c'est-à-dire, un rôle dans une investigation plus large, et selon quelles conventions? S'agit-il d'une autoreprésentation?

S : L'espace de travail équivaut en effet à celui de *ma* représentation, en cela il pourrait s'agir effectivement d'une autoreprésentation. Je ne cherche pas à investiguer la figure de l'artiste de façon générique, je cherche plutôt à utiliser la galerie comme espace de travail et à continuer les exercices qui sont en cours. Je répète différents gestes, accumule les résultats et investigue, par une mise à l'épreuves de divers procédés, l'aboutissement, l'appropriation, la non-linéarité dans le travail artistique.

C : S'exercer à faire de l'art en galerie, et par ce fait, exposer une œuvre en train de se faire, parfois avec toi-même au travail, et de par cette mise en exposition, présenter le tout comme une œuvre d'art en soi dans le contexte d'une exposition, n'est-ce pas cela que tu fais ici?

S : En effet, mais ces considérations sur la représentation de l'artiste au travail supposent une posture enracinée dans un questionnement plus large sur le rôle de l'artiste, tandis que ma position est plutôt ancrée dans le travail, dans la pratique elle-même, semblable à celle de l'artisan. Je reconnais que la galerie est un espace de représentation. Cela dit, je veux simplement montrer comment je m'exerce, avec quels outils et ce qui est fait.

C : La façon que tu as choisie de disposer les choses fait aisément comprendre que l'objet d'exposition, c'est avant tout le chantier de l'exploration de l'artiste, méthodologie incluse.

S : Plus précisément, *mon* chantier. Il est évident pour moi que la galerie est un lieu d'expérimentation et de représentation, l'un comprend l'autre. Il y a donc une image de l'artiste qui se crée et un questionnement qui en émerge.

C : Aurait-ce été envisageable que quelques personnes se relayent pour continuer les exercices?

S : Je pourrais en effet écrire des instructions afin de permettre à quelqu'un d'autre de s'exécuter à ma place, mais ce n'est pas mon intention. Dans le programme que je me suis fixé et que je tente d'éprouver, il est essentiel que j'expérimente concrètement les exercices. Dans ce sens, bien qu'il y ait des implications théoriques dans mon travail, je me sens plus près du praticien que du théoricien. J'emprunte et m'empare du matériel culturel, le transforme et le rediffuse. Aussi, je m'exerce, et ainsi, met en exposition l'apprentissage des diverses pratiques. Je me suis établi des règles et conventions. Tous les aspects de mon travail sont également importants : développer les exercices, en faire l'expérience et accumuler les résultats. Si quelqu'un d'autre travaille à ma place, mon programme est alors incomplet puisque je n'ai pas vécu physiquement l'exercice.

D : L'aspect le plus intéressant de l'exposition concerne sa structure interne et les possibilités suggérées d'une méta-pratique. La dimension historique et la relation entre les « stations » unissent les diverses pratiques et les transforment en des éléments d'une méta-pratique. Vous pourriez exploiter son potentiel et l'utiliser comme médium.

S : Cette perspective me semble intéressante et il faudrait que j'effectue des recherches pour l'approfondir. Dans un même ordre d'idées, pendant la mise en espace de mon exposition, j'ai réalisé qu'il était important pour moi de présenter les trois stations ensemble. Quelqu'un m'a demandé si je voudrais éventuellement les exposer de façon individuelle. Cette question me semble majeure quant à la poursuite de mon travail. Cela dit, je n'ai pas encore la réponse. Ces stations fonctionnent-elles par elles-mêmes ou est-ce seulement la relation entre elles qui mérite un intérêt?

C : On peut considérer les stations de travail comme trois segments d'un même questionnement quant à certains enjeux spécifiques de la pratique artistique.

S : Oui, c'est-à dire : voir comment un travail en continu, comme celui que j'exécute, peut engendrer une remise en question des notions telles que celles de point de chute, la visée, la maîtrise, la perfection, l'emprunt, la répétition, l'appropriation et le travail « à vide »⁶⁴.

D : Il y a une tension qui s'effectue dans ton travail entre le but, le processus et le produit final.

S : Pour moi, l'intérêt de cette tension réside dans le fait qu'elle renvoie immédiatement à ce qui est en train de se faire durant les exercices. Celle-ci serait créée entre autres par l'écart qu'il y a entre l'intention initiale (transcrire la Bible en entier), le travail en cours, (la main qui transcrit), et ce qui est fait (l'accumulation de mots).

D : Cela dit, l'activité physique prend ici un rôle premier, ostensiblement plus important que les résultats de l'activité. L'activité physique y est présentée comme étant une valeur intrinsèque, l'acceptation d'une éthique générale de la pratique artistique. Au lieu de l'offrir comme justification, un questionnement de la notion d'activité physique pourrait être préférable.

S : En effet, l'activité physique, le geste, l'action, tous ces termes ont été un moyen de décrire ce que je faisais réellement durant les exercices, comment je m'exerçais. Cela dit, je ne crois pas qu'il me faille en rester là. Suite à l'exposition, je comprends à présent qu'il ne s'agit pas seulement d'un processus expérimenté par le corps, mais plutôt de cette tension que vous mentionnez. L'activité physique ne serait donc plus au centre de mon argumentation comme justification, mais bien en périphérie comme faisant partie de l'ensemble du questionnement quant aux enjeux de la pratique artistique.

D : Le terme appropriation ne semble pas adéquat à rendre compte de ce qui s'effectue dans le travail. Bien qu'il soit clair qu'il y a une intention dans le travail d'intégrer, voire assimiler, le matériel qui est accumulé à travers l'activité physique – assembler, dessiner, écrire – néanmoins, il semble que le contenu du matériel « approprié » (en particulier dans le cas des transcriptions) est secondaire. Dans quelle mesure le contenu réel de la Bible est-il « présent » dans la version que tu as transcrite?

⁶⁴ La station d'assemblage est un exemple de ce travail « à vide », dans le fait qu'il n'y a pas de but spécifique sinon celui d'accumuler les assemblages sur une période de temps indéterminée.

S : En effet, le contenu, c'est-à-dire les mots transcrits, les cercles et les assemblages sont secondaires par rapport aux actions qui sont posées. Je me questionnais à savoir s'il serait possible que l'on puisse s'approprier physiquement un livre ou un texte en le transcrivant. Je m'intéressais davantage au mécanisme, au processus et à l'intention de *s'approprier* la Bible qu'à savoir s'il y avait appropriation ou non dans le résultat. Encore, le contenu de la Bible ne pouvait pas être réellement et entièrement présent⁶⁵ étant donné les erreurs de transcription et les fuites d'attention durant le travail. Justement, je me demande ce que serait une réelle appropriation?

D : Comment le résultat du travail différerait-il si un autre livre était utilisé, comme un dictionnaire ou une encyclopédie?

S : Il est vrai que l'action de transcrire reste la même. Néanmoins, je ne transcrirais pas le dictionnaire ou une encyclopédie de la même manière que la Bible. Le format, le type d'écriture, l'encre et le support ne seraient pas les mêmes. La matérialité appliquée change pour tous les exercices de transcription, elle diffère selon les contenus: la Bible est transcrite à l'encre, l'*Odyssée* au crayon de plomb, tous deux sur des supports différents, papier et canevas. Je transcris *Fictions* de Borgès au crayon feutre noir sur des boules de styromousses. Étant donné qu'il s'agit de livres dont je n'ai pas encore fait la lecture, le choix des matériaux et procédés est influencé par *l'idée* que je me suis faite du contenu de ces textes.

C : Donner à voir d'une seule saisie l'ensemble d'un récit, nous fait appréhender l'écriture et la lecture dans un rapport tout autre au temps et à la durée; la linéarité du récit étant évacuée au profit de la somme - contenu et labeur- qu'il représente.

S : Et c'est la même chose pour les deux autres stations, il y a une accumulation de l'effort enregistré dans la trace laissée sur le papier et dans la répétition des assemblages.

D : Encore, dans les assemblages, les matériaux semblent être séparés de leur signification originale. Comme si le sens de chaque élément était effacé et qu'aucune nouvelle signification n'était investie dans le produit final.

S : Il se peut que cette séparation provienne de la façon que je présente les objets et les matériaux. Je ne fais pas de distinction entre un téléphone, une boîte de jus et un contenant d'aspirines. Ils sont de valeur égale. Je les traite comme une matière, des « choses », que

⁶⁵ C'est à dire le contenu ne pouvait être transcrit *tel quel*.

j'assemble sans tenir compte de ce qu'ils sont ou de ce qu'ils représentent. Cette manière de travailler évacue la signification par le fait que je ne cherche pas à créer du sens, j'accumule.

D : Le terme compulsion ne semble pas correspondre à la manière dont tu travailles. Il serait bon de considérer la différence entre le fait de prendre la décision de s'engager dans une activité intense et laborieuse - comme celle de copier la Bible dans son entièreté -, et de se trouver soi-même psychologiquement incapable de ne pas le faire. La décision d'entreprendre un tel projet est intéressante en soi, qu'est-ce qui motive à s'engager d'une telle manière dans un projet aussi laborieux et exhaustif?

S : La notion de « compulsion » m'a servi à relever certaines particularités dans mon travail.

S'il n'y avait pas réellement d'acte compulsif au sens psychologique, les accumulations qui en résultent renvoyaient néanmoins à cette notion, comme pour le terme appropriation. En effet, dans mes exercices je ne suis pas incapable de ne pas travailler, c'est plutôt l'inverse.

Comme je l'ai constaté durant l'exposition, lors de mes sessions de travail, je prends parfois des pauses, je discute avec des visiteurs, je cesse un exercice pour en poursuivre un autre, etc.

En fait, je choisis librement comment je m'exerce et décide des contraintes. Dans chacune des stations, il y a en effet une décision qui provient de l'intention d'investiguer les notions dont j'ai parlé plus tôt. Cela dit, pour moi, c'est la poursuite continue et quotidienne du travail, sa durée, qui suscite un questionnement et qui nécessiterait une réflexion plus approfondie. Dans un même ordre d'idées, j'ai développé dernièrement deux nouveaux exercices qui consistent à faire des nœuds dans une corde et à déplier des trombones, tous deux sur une période indéterminée. Comme pour les autres exercices, à chaque séance de travail, jour après jour, la décision initiale doit être prise et reprise. Mais au fond, qu'est-ce donc qui m'incite intérieurement à reprendre le travail, à répéter les mêmes gestes? Un besoin, une nécessité?

BIBLIOGRAPHIE

Livres d'artiste et catalogues d'exposition

- Butler, Cornelia H. *Afterimage: Drawing Through Process*. Catalogue d'exposition (11 avril – 22 août 1999). Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 1999, 152 p.
- Charron, Marie-Ève, Marie-Josée Jean, Jacinto Lageira, Bernard Lamarche et Claire Savoie. *Je te dis que je suis incapable de clore l'exercice – Claire Savoie*. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine. Rimouski : Musée régional de Rimouski, 2008, 120 p.
- Ninacs, Anne-Marie. *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel*. Catalogue d'exposition (8 février – 25 mai 2003). Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 78 p.
- Raspail, Thierry, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans. *Expérience de la durée : Biennale de Lyon 2005*. Paris : Paris-Musées, 2005, 368 p.

Articles

- Foster, Hal. « An Archival Impulse ». *October*, n° 110 (automne 2004), p. 3-22.
- LeWitt, Sol. « Serial Project #1 ». *Aspen Magazine*, n°s 5-6 (1966), non paginé.

Lectures diverses

- Bégout, Bruce. *La Découverte du quotidien*. Paris : Allia, 2005, p. 17- 52.
- Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Paris : Gallimard, 1965, 185 p.
- Bourriaud, Nicolas. *Post-Production. La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : Les Presses du Réel, 2004, 96 p.
- Boyer, Frédéric. *La Bible, notre exil*. Paris : P.O.L., 2002, 124 p.
- Chol, Isabelle (dir.). *Poétique de la Discontinuité, de 1870 à nos jours*. Actes de colloque. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, 512 p.

- Grosenick, Uta et Burkhard Riemschneider. *Art Now, 81 Artists at the Rise of the New Millennium*. Cologne : Taschen, 2005, 352 p.
- Gleick, James. *La Théorie du chaos : Vers une nouvelle science*. Trad. de l'anglais par Christian Jeanmougin. Paris : Flammarion, 1999, 431 p.
- Harrison, Charles et Paul Wood. « L'art en tant que tel ». Dans *Art en théorie. 1900-1990 : une anthologie*. Trad. de l'anglais par Annick Baudoin. Paris: F. Hazan, 1997, 890 p.
- Homère. *Odyssée*. Trad. du grec par Victor Bérard. Coll. Folio Classique. Paris : Gallimard, 1999, 512 p.
- Jullien, François. *Du « temps », Éléments d'une philosophie du vivre*. Paris : Grasset, 2001, 211 p.
- Marcuse, Herbert. « Les fondements philosophiques du concept économique de travail ». Dans *Culture et société*, p. 31. Paris : Éditions de Minuit , 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1976, 531 p.
- Montaigne, Michel de. *De l'expérience en essais chapitre 13 du livre 3*. Paris : Gallimard, 2002, 231 p.
- Morley, Simon. *L'art les mots*. Trad. de l'anglais par Lydie Echasseriaud. Paris : Hazan, 2004, 223 p.
- Noble, Richard, Anthony Gormley et Michael Mack (dir.). *Antony Gormley*. Londres : Steidl Publishing, 559 p.
- Passeron, René (dir.) en collaboration avec le Groupe de Recherches Esthétiques du C.R.N.S. *Création et répétition*. Paris : Clancier-Guénaud, 1982, 206 p.
- Racine, Rober. *Le dictionnaire – suivi de La Musique des mots*. Préf. Danielle Legentil. Coll. Itinéraire. Montréal : L'Hexagone, 1998, 224 p.
- Raspail, Thierry et Gérard Wormser. *L'expérience de la durée*. Coll. Parangon. Lyon : Sens Public, 2006, 158 p.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Le Petit Prince*. Coll. Folio. Paris : Gallimard, 1999, 97 p.
- Valéry, Paul. *Cahiers*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1973, p. 1354-1355.
- Walther, Ingo F. (dir.) et al.. *L'Art au XX^e siècle*. Cologne : Taschen, 2002, 840 p.

La Bible – Nouvelle traduction. Trad. sous la dir. de Frédéric Boyer, Jean-Pierre Prévost et Marc Séguin. Paris : Bayard, 2005, 2510 p.

Mémoire

Groot, Raphaëlle de. « En exercice : Mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance ». Mémoire-crédation de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 34 p.

Œuvre

Kosuth, Joseph. *Leaning, Clear, Glass, Square*, 1965. Quatre plaques de verre: 100 x 100 cm chacune. Coll. Panza di Biumo, Varèse. Telle que reproduite dans *L'Art au XX^e siècle*. Cologne : Taschen, 2002, 840 p.

simon bertrand

assembler, dessiner, transcrire

23 octobre au 21 novembre 2009

Vernissage: jeudi 22 octobre à 17h30

galerie de l'uqam

www.galerie.uqam.ca

.....
Appuis: CRSH et Bourse du Fonds des professeurs de l'ÉAVM



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
PAVILLON JUDITH-JASMIN, LOCAL J-R 120

MARDI À SAMEDI DE 12 H À 18 H

1400, RUE BERRI (ANGLE SAINTE-CATHERINE EST), MTL
T 514 987 8421

WWW.GALERIE.UQAM.CA

galerie de l'uqam

Barbara Wall
Assistante gestion prog. études avancées
Maîtrise en arts visuels et médiatiques
UQAM

1