

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RUINES ET DÉTRITUS: EXPLORATION DE LA NOIRCEUR ET DE
L'INCERTITUDE DU MONDE AU SEIN D'UNE INSTALLATION
MULTIDISCIPLINAIRE EN PEINTURE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
SIMON BILODEAU

NOVEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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 DES MATIÈRES

AVANT PROPOS	v
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES FONDEMENTS DE MON APPROCHE FORMELLE ET CONCEPTUELLE	3
1.1 L'héritage du minimalisme	3
1.2 L'absence de couleur	6
1.3 Le rapport entre peinture et sculpture	8
<i>Récit de création</i>	12
CHAPITRE II	
UN COMPLEXE DE TEMPORALITÉS	14
2.1 La temporalité du <i>faire</i> : accumulation et effacement	14
2.2 La coexistence de diverses temporalités	17
2.3 L'actualité	20
<i>Fukushima : récit d'actualité</i>	24
CHAPITRE III	
UN PROJET POUR IMAGINER FUKUSHIMA	26

3.1 Imagination et destruction	28
<i>L'exposition : récit d'expérience</i>	32
3.2 Monument : destruction et ruines	37
3.3 L'invisible	39
3.4 La noirceur	40
CONCLUSION	43
BIBLIOGRAPHIE	46

AVANT-PROPOS

Présentation du projet : *Ruines et détrit* : exploration de la noirceur et de l'incertitude du monde au sein d'une installation multidisciplinaire en peinture.

Dans la continuité de mes préoccupations et de mes recherches plastiques antérieures, mon projet vise à mettre en œuvre divers éléments qui s'apparenteraient aux ruines d'une civilisation déchu. Par la mise en scène d'un environnement blanc et froid où s'entremêleront peintures, sculptures, photographies et vidéos, je compte produire l'image fracturée d'un univers fictif qui, de façon critique, ferait écho au mode de développement de civilisations dont la démesure est intimement liée à l'exploitation intensive des ressources naturelles, matérielles et humaines. Tout en étant atemporels et anhistoriques, les restes et détrit exposés évoqueront le monde contemporain et ses excès. Le spectateur pourra repérer, sous les traits d'un paysage apocalyptique, les traces et les stigmates laissés par un système ordurier (le capitalisme?), fragilisé de l'intérieur par sa propre logique (spéculation, industrialisation massive, marchandisation, surconsommation, militarisation, etc.). Les vestiges d'un monde imaginaire s'apparentant étrangement au nôtre seront mis en scène, constituant le *no man's land* d'un futur antérieur, hanté par le passé et traversant le présent.

Mon approche formelle et conceptuelle est axée sur la négation : négation d'un certain visible qui renvoie aux codes et aux symboles de pouvoir en vigueur. Je veux subvertir ces codes et symboles afin de mieux les réfuter subvertir, les anéantir, pour ainsi les exposer à un regard critique différé. Le travail de négativité du visible que je poursuis relève d'une tentative de révéler ce qui n'est pas présenté directement, ce qui est en quelque sorte invisible, ce qui ne peut être vu. Au moyen d'une esthétique épurée et incolore, je souhaite développer un système de représentation qui nie d'emblée toute logique de séduction et de surenchère. Loin des limitations modernistes liées à la spécificité des médiums, je compte explorer les possibilités du déploiement tridimensionnel de la peinture dans un environnement conçu dans la logique d'une composition picturale, où tout ce qui est créé découle des tableaux présentés. Par l'emploi exclusif du noir et blanc, je désire prendre position contre ce qui me semble être

le piège de la couleur, à savoir son pouvoir inéluctable d'attraction, en remettant en cause la surenchère de la coloration artificielle dans le monde industriel et celui de la consommation. L'évacuation systématique de la couleur instaure un mode de déconstruction des codes chromatiques en vigueur et devient un moyen de distancer le spectateur face à mon œuvre et, par extension, face au monde fictif qui lui est présenté. Grâce à l'emploi de médias propres à l'archivage historique (photographie et vidéo) et à la production de reliques témoignant d'une civilisation déchuë, je chercherai à donner au spectateur l'impression qu'il se trouve dans un univers spatio-temporel autre que celui représenté, accentuant ainsi l'effet d'éloignement. Les photos et vidéos agiront, de plus, comme la documentation fictive d'une époque révolue, rendant plus crédible cette réécriture de l'histoire et de la vérité. La rigueur et le dépouillement formel sont pour moi des outils efficaces pour questionner, mettre en doute, voire pulvériser le fond idéologique dominant et proposer une vision critique s'inscrivant en faux contre toute hiérarchie et tout système abusif d'exploitation.

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Donald Judd, <i>Untitled (74-20 Bernstein)</i> , Vue de l'installation au Simon & Schuster Building. 10 unités d'acier inoxydable avec fonds peints à l'émail rouge, 30,5 x 61 x 35,9 cm (chaque); source : http://www.christies.com/lotfinder/lot/donald-judd-untitled-1974-4705663-details.aspx?intObjectID=4705663 , 1974	4
2	Richard Serra, <i>Fernando Pessoa</i> , Weatherproof steel, 900 x 300 x 20,3 cm, 2007-2008	4
3	Carl Andre, <i>Forty-Ninth Steel Cardinal</i> , Lauan: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 1979	4
4	Robert Morris, <i>Scatter Piece</i> , Felt, Vue de l'installation à la galerie Sprüth Magerss à Berlin, Feutre, cuivre, acier, plomb, zinc, aluminium et laiton, dimensions variables ; source : http://www.ggart.com/news/photoshow/9033411.html , 1968	4
5	<i>L'arc-en-ciel n'existe pas</i> . Acrylique et latex sur toile, 213 x 274 cm, 2004	7
6	<i>Vois comme c'est beau</i> , Galerie Verticale (vue d'ensemble). Médiuns mixtes, 245 x 600 x 450 cm, 2008	10
7	<i>Le monde était ici</i> . Acrylique, latex, cire, polypropylène et graphite sur bois, 240 x 101 cm, 2012	15
8	<i>Imagine ce que j'aurais pu peindre</i> , Galerie Joyce Yahouda, Mur d'atelier, six tableaux, miroirs, murale, acrylique et néons, 274 x 214 x 121 cm, 2010	17
9	<i>Hommage to Smithson and Pollock</i> , Vidéo couleur, (capture d'écran). Durée 40 min. Édition de 5, 2010	20
10	<i>Le monde est un zombie</i> , Maison des Arts de Laval (vue d'ensemble). Bois, miroir et ensemble de tableaux, 1 375 x 426 x 335 cm, 2011	22

- 11 *Le monde est un zombie/le monde est un zombie*, Centre d'exposition Saint-Hyacinthe, (vue d'ensemble). Bois, miroir et ensemble de tableaux, 1 280 x 579 x 548 cm, 2011 23
- 12 *Fukushima Daiichi. Vue de la centrale prise par le satellite Pléiades 1A le 18 janvier* ; Source : <http://regard-sur-la-terre.over-blog.com/article-un-an-apres-le-tsunami-retour-a-fukushima-avec-le-satellite-pleiades-101454894.html>, 2012 25
- 13 *Aujourd'hui, la fin de la fin*. Acrylique, latex et graphite sur bois, 66 x 134 cm, 2012 28
- 14 *Résidu Simon Bilodeau # 1 à 10*, Exposition Aujourd'hui, la fin de la fin, Galerie Art Mûr. Cendre, boîtier en bois et acrylique, 12 x 30 x 6 cm (chaque), 2012 30
- 15 *Résidu Simon Bilodeau # 3*, (détail) Exposition à Aujourd'hui, la fin de la fin, à la galerie Art Mûr, cendre boîtier en bois et acrylique, 12 x 30 x 6 cm, 2012 30
- 16 *Ce qu'il reste du monde (tableau # 1)*, Centre d'exposition Plein sud. Acrylique, cendre, latex et miroirs sur lauan, 192 x 87 cm, 2013 33
- 17 *Ce qu'il reste du monde (tableaux # 2 à 7)*. Acrylique, cendre, latex et miroirs sur lauan, 28 x 28 cm, 2013 33
- 18 *Ce qu'il reste du monde*, Vue de l'exposition au Centre d'exposition Plein sud. Matériaux divers : bois, acrylique, époxy et eau, 1 137 x 1 074 cm, 2013 34
- 19 *Ce qu'il reste du monde*, Vue de l'exposition au Centre d'exposition Plein sud. Matériaux divers : bois, acrylique, miroir, plexiglass et écran plat, 1 137 m x 1074 cm, 2013 35
- 20 *Ce qu'il reste du monde*, Vue de l'exposition au Centre d'exposition Plein sud. Matériaux divers : bois, acrylique, époxy, eau, miroir, plexiglass et écran plat, 1 137 x 1 074 cm, 2013 36
- 21 *Ce qu'il reste du monde*, (dessin), Centre d'exposition Plein sud. Graphite sur papier, 33 x 50 cm, 2013 37

- 22 *Ce qu'il reste du monde*, (détail), Vue de l'exposition au Centre d'exposition Plein sud. Plateforme : cendre, acrylique, époxy, eau et bois, 457 x 457 cm, 2013 38
- 23 *Ici et ailleurs*, Vue de l'installation au Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Acrylique sur bois, miroir et murale, 152 x 192 x 12 cm, 2011 40

Résumé

Ce texte d'accompagnement porte un regard sur ma démarche de création et les œuvres qui en découlent. Je cherche à offrir un chemin d'accès à la compréhension de mon travail, qui est marqué par l'ambiguïté et une certaine complexité. Le processus d'écriture m'a permis d'analyser et de mieux comprendre le sens de mes choix plastiques et de ce qui les motive, en prenant la forme d'analyses, de réflexions et de récits.

Dans un premier temps, je décris les rapports formels et conceptuels que mon travail entretient avec certains aspects du minimalisme. J'explique également ce qui a déterminé l'absence de la couleur au sein de ma pratique et comment s'y est établie une relation ambiguë entre peinture, sculpture et installation. La deuxième partie est consacrée à la temporalité et ses nombreuses déclinaisons dans mon travail, à travers la production même de mes œuvres et leurs moyens de présentation, par la création d'univers où se côtoient diverses temporalités et par l'entremise de mes incursions dans l'actualité de notre monde. La troisième et dernière partie se concentre plus spécifiquement sur le projet d'études que je présente ici et sur ce qui a permis de l'imaginer, un événement ayant marqué le monde entier et pour longtemps, l'accident nucléaire de *Fukushima Daiichi*. Cette dernière partie me permet de réfléchir sur plusieurs notions qui sont à la base de ce projet et de mon travail de façon plus large, soit l'imagination, la destruction, le monument, la ruine, l'invisible et la noirceur.

En mettant en forme ce qui me semble paradoxal et conflictuel au sein du fonctionnement des systèmes idéologiques auxquels nous sommes assujettis, je veux faire apparaître ce qui ne peut être vu que par la disposition et la dispersion de ce qui compose l'image de notre monde. Ce questionnement prend forme dans une pratique multidisciplinaire, qui fait appel à différents moyens de transposition des idées : la peinture, la sculpture, l'installation et, plus récemment, la vidéo. J'effectue ce travail de destruction avec la conviction que celui-ci rend possible une lecture de l'inaccessible, qu'il permet de faire apparaître un certain invisible.

L'artiste plasticien se trouve dans une situation fatalement désavantageuse. Pourquoi ? Parce qu'il est « condamné à la positivité ». C'est-à-dire ? Qu'en tant qu'être humain faiseurs d'images, nous ne disposons pas de cette possibilité qui est la nôtre en tant qu'être parlant : nier un état de fait, le présenter comme probable ou vraisemblable, ou même parler d'un néant ; en tant que faiseurs d'images, ces possibilités nous sont totalement fermées. Le peintre est prisonnier de Parménide, il ne dispose de corrélats optiques ni pour le « ne pas », ni pour le « peut-être ». Il n'est pas en mesure de représenter un homme qui ne vient pas, il ne peut faire apparaître comme par magie sur le papier un homme qui vient peut-être ; qu'il montre un homme, alors il montre un homme.¹

Günther Anders

¹ Günther Anders, *George Grosz*, Paris, Allia, 2005, p. 69.

INTRODUCTION

Mes recherches en arts visuels se fondent sur un examen des liens que nous entretenons avec le monde dans lequel nous évoluons. Elles proposent une mise en scène d'événements et d'objets choisis afin de rendre visibles certains aspects dissimulés par les dispositifs de contrôle de nos sociétés. En mettant en forme ce qui me semble paradoxal et conflictuel au sein du fonctionnement des systèmes idéologiques auxquels nous sommes assujettis, je veux faire apparaître ce qui ne peut être vu que par la disposition et la dispersion de ce qui compose l'image de notre monde.

Ce questionnement est multidisciplinaire, car il fait appel à différents moyens de transposition des idées : la peinture, la sculpture, l'installation et, plus récemment, la vidéo. Il y a quelques années, mon travail explorait principalement la peinture et sa mise en espace. Par la construction d'environnements destinés à recevoir mon travail pictural, ma pratique artistique s'est rapidement transformée pour s'ouvrir sur l'installation. Au départ, je m'efforçais de fabriquer en trois dimensions des éléments repérables dans mes tableaux, à la seule fin de montrer que ce qui était peint était aussi présent dans notre réalité. Dans les œuvres récentes, ce qui est peint ne réfère plus à des éléments aussi concrets et spécifiques. Ce que je tente maintenant en vain de représenter, ce sont, entre autres, les signes du passage des éléments d'un état à un autre, d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, etc. Bien que la peinture ne soit plus l'unique médium avec lequel je m'exprime, je prête une réelle importance à sa réalisation et à sa signification au sein de ma pratique. La peinture est réalisée en tant qu'objet, et autour d'elle s'élabore tout un univers que je construis. Depuis quelques temps cependant, je détruis cet univers. J'effectue ce travail de destruction avec la conviction que celui-ci rend possible une lecture de l'inaccessible, qu'il permet de faire apparaître un certain invisible.

Ce mémoire sera divisé en trois parties qui permettront d'approfondir cette réflexion. Dans un premier chapitre, je présenterai les rapports formels et conceptuels que mon travail entretient avec le minimalisme. J'expliquerai également ce qui a déterminé l'absence de la couleur au sein de ma pratique et comment s'y est établie une relation ambiguë entre

peinture, sculpture et installation. Dans un second chapitre, je montrerai comment mon intérêt pour la temporalité se décline de diverses manières dans mon travail : à travers la production même de mes œuvres et leurs moyens de présentation, par la création d'univers où se côtoient diverses temporalités et par l'entremise de mes incursions dans l'actualité de notre monde, à travers l'abstraction des sujets que j'y puise et la détérioration de leur intelligibilité. Enfin, le troisième chapitre se concentrera plus spécifiquement sur le projet d'études que je présente ici, et sur l'événement qui a permis de l'imaginer, un événement ayant marqué le monde entier et pour longtemps : l'accident nucléaire de *Fukushima Daiichi*. Cette dernière partie sera l'occasion de réfléchir sur plusieurs notions qui sont à la base de ce projet et de mon travail de façon plus large, soit l'imagination, la destruction, le monument, la ruine, l'invisible et la noirceur.

CHAPITRE I

LES FONDEMENTS DE MON APPROCHE FORMELLE ET CONCEPTUELLE

Pour commencer, il convient d'exposer les fondements de mon approche formelle et conceptuelle en établissant une filiation critique avec l'art qui me précède, le minimalisme en particulier. Dans cette optique, ce premier chapitre vise à éclairer la genèse des enjeux qui sont explorés dans mon projet d'études à partir d'œuvres et de projets que j'ai réalisés antérieurement en peinture et en sculpture.

1.1 L'héritage du minimalisme

Mon travail prend en compte l'héritage culturel de l'art moderniste américain d'après-guerre, et interroge sous un angle critique certains paradigmes esthétiques qui ont pris place à cette époque. Comme beaucoup de mes contemporains, je me rapporte aux travaux des artistes minimalistes des années soixante, tels que Richard Serra, Donald Judd, Carl André, ou encore Robert Morris, mais sans m'en tenir uniquement à une approche formaliste. Je m'intéresse tout particulièrement à la manière dont les minimalistes ont contribué à forger l'identité de l'art américain en développant une esthétique industrielle qui, tout en rompant avec le romantisme de l'artiste en vigueur jusqu'à l'expressionnisme abstrait (avec Pollock, entre autres) et en vidant l'art de toute subjectivité et de tout anthropomorphisme, a permis de rendre visibles les structures hégémoniques du pouvoir capitaliste telles qu'elles s'expriment à travers des formes standardisées et déshumanisées, dans les objets qu'il produit, son architecture, les moyens de production, etc. Ainsi, les liens que je tisse entre ma pratique picturale et sculpturale et le minimalisme sont à la fois formels et conceptuels : comme le montrent mes œuvres et comme je tenterai de l'expliquer dans ce mémoire, ces deux niveaux sont pour moi indissociables l'un de l'autre.

J'en suis venu à questionner la dimension idéologique sous-jacente aux moyens d'expression propres au minimalisme, dont l'esthétique s'est largement répandue dans le contexte du capitalisme au 20^e siècle. Je propose ainsi une relecture de certaines caractéristiques

formelles des œuvres de ce mouvement, telles que l'épuration des formes, les compositions régulières de type sériel, le recours à des unités modulaires et des grilles géométriques, l'exclusion de la touche humaine au profit de modes de production et de matériaux industriels, ainsi que les modes de présentation froids et directs des objets dans l'espace. Cela m'amène à donner un sens nouveau aux stratégies de ces artistes. Le minimalisme exprime à mes yeux une déshumanisation qui traduit l'état dans lequel se trouve le monde après la Seconde Guerre mondiale : un monde transformé par l'horreur de l'Holocauste, par l'industrialisation de la guerre et par la menace nucléaire, un monde dans lequel la machine semble avoir pris le dessus sur celui qui l'a créée.



Figure 1 Donald Judd, 1974

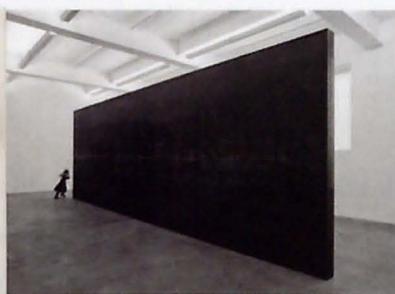


Figure 2 Richard Serra, 2007-2008



Figure 3 Carl André, 1979



Figure 4 Robert Morris, 1968

La logique de standardisation propre à la culture industrielle et technologique domine le monde et est repérable partout dans le paysage contemporain, dans les objets que l'on consomme, l'architecture de nos villes, les sites de production, les espaces d'étalage des

marchandises, les cartes maîtresses de nos appareils électroniques, etc. Comme le souligne l'historienne de l'art Anna C. Chave dans son article « Minimalism and the Rhetoric of Power », les œuvres des minimalistes comme Donald Judd, Robert Morris et Carl Andre sont profondément ancrées dans cette culture, qui, en définitive, est une culture de pouvoir :

By manufacturing objects with common industrial and commercial materials in a restricted vocabulary of geometric shapes, Judd and the other Minimalist artists avail themselves of the cultural authority of the markers of industry and technology. Though the specific qualities of their objects vary – from the corporate furniture-like elegance of Judd's polished floor box, to the harsh, steel mesh of Robert Morris's cage-like construction of 1967, to the industrial banality of Carl Andre's Zinc-Zinc *Plain* of 1969 – the authority implicit in the identity of the materials and shapes the artists used, as well as in the scale and often the weight of their objects, has been crucial to Minimalism's associative values from the outset.²

Selon Chave, le minimalisme met en forme une approche « brutale » et « autoritaire » qui fait écho au climat socio-politique des États-Unis dans les années soixante, un climat marqué par la Guerre froide et d'importantes manifestations de pouvoir, tant militaires que corporatistes, avec l'émergence des grandes multinationales.³ C'est ce « complexe militaire-industriel »⁴ auquel se rattache formellement le minimalisme qu'il m'importe avant tout de mettre en évidence dans mon travail. Sur ce plan, mon questionnement rejoint aussi les préoccupations du penseur allemand Günther Anders. Dans un ouvrage de 1960 intitulé *Le temps de la fin*, ce dernier décrit la situation du citoyen dans ce monde vidé d'humanité au lendemain de la guerre comme étant « définitivement dans le temps de la fin » : « Dans le temps de la fin signifie dans cette époque où nous pouvons chaque jour provoquer la fin du monde », écrit-il ; « Définitivement signifie que le temps qui nous reste est pour toujours le temps de la fin : il ne peut plus être relayé par un autre temps mais seulement par la fin. »⁵ Cette idée d'une fin vécue au présent est ce que je tente de mettre en forme à travers un univers plastique

² Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5 (janvier 1990), p. 44-45.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Günther Anders, *Le temps de la fin*. Paris, Éditions de L'Herne, 2007 [1960], p. 122

évoquant la froideur de certains travaux d'artistes minimalistes d'après-guerre, mais surtout, qui en révèle les failles, en poussant la logique réductionniste du côté de la négation et de la destruction.

Le rapport que j'entretiens avec l'héritage minimaliste s'exprime de différentes manières dans mon travail. Dans ce qui suit, je mettrai l'accent sur deux principaux aspects formels de ma pratique en peinture : d'abord, mon usage exclusif du noir et du blanc pour la réalisation de toute oeuvre; ensuite, l'ouverture de ma peinture à l'espace tridimensionnel de la sculpture, et les enjeux de la relation au spectateur que soulève l'idée d'une peinture installative comme celle que je propose. Les enjeux plus conceptuels seront abordés dans les chapitres 2 et 3.

1.2 L'absence de couleur

Par l'emploi exclusif du noir et blanc, qui relie ma pratique à l'épuration formelle du minimalisme, je désire prendre position contre ce qui me semble être le piège de la couleur, à savoir son pouvoir inéluctable d'attraction, en remettant en cause la surenchère de la coloration artificielle dans le monde industriel et celui de la consommation. En cela, je m'inscris en faux contre l'argumentation de Batchelor qui, dans son essai « La peur de la couleur », pose un regard critique face au rejet de la couleur dans un grand nombre de productions artistiques contemporaines.⁶ L'évacuation systématique de la couleur instaure un mode de déconstruction des codes chromatiques en vigueur et devient un moyen de distancer

⁶ David Batchelor, *La peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement 2001, p. 15. Batchelor pose par moments un regard critique, mais parfois caricatural, sur l'absence de couleur dans divers lieux et pratiques artistiques contemporaines, en fabriquant au passage le terme *chromophobia* pour nommer ce qu'il décrit comme une peur de la couleur. Certains exemples abordent cependant de façon stimulante la question de l'absence de la couleur, notamment lorsqu'il décrit la signification de la blancheur chez Conrad et Melville : « [...] il y a une instabilité dans l'apparente uniformité du blanc. La terreur menace derrière la vertu; sous la pureté se trouve l'annihilation ou la mort. Pas la mort au sens d'une vie terminée, mais un aperçu de la mort dans la vie : l'annihilation de chaque espoir et de chaque désir, de chaque repère connu, de chaque illusion... Pour les deux écrivains, l'un des plus terribles cas de blancheur est un « brouillard laiteux » immobile et silencieux, qui est « plus aveuglant que la nuit », et pour les deux, face à une telle blancheur, la couleur semble superficielle de façon intolérable et presque insultante.»

le spectateur face à mon œuvre et, par extension, face au monde fictif qui lui est présenté. La couleur requiert un temps long pour parvenir à sa maîtrise ; la mettre en jeu dans un tableau impose de multiples restrictions. Bien qu'elle ajoute une complexité à toute forme de représentation, je privilégie constamment son retrait pour aller directement à l'essentiel, à la structure de l'image peinte, au dessin de l'idée et non à son aboutissement dans la couleur.



Figure 5 *L'arc-en-ciel n'existe pas*, 2004

Cette modalité fondamentale de mon approche en peinture s'est imposée avec la présentation de *L'arc-en-ciel n'existe pas*, un tableau que j'ai réalisé en 2004, tout de noir et de blanc. En affirmant que l'arc-en-ciel n'existait pas, je remettais en doute ce qui nous est présenté dans les médias qui utilisent la couleur à outrance. Je me positionnais aussi face à ce que l'arc-en-ciel représente dans l'imaginaire collectif, soit le merveilleux, le fantastique, le féérique ; en fait, tout ce qui laisse croire que le monde est magnifique et sans bavure. En proposant un univers en noir et blanc, j'ai voulu neutraliser les effets esthétiques aussi bien qu'idéologiques générés par la présence de la couleur. Cette stratégie s'inscrit donc dans une

logique de négation. Pour moi, abolir la couleur est d'abord une manière de révéler, par la négative, le caractère artificiel de notre époque hyper colorée et d'interroger ce qui se cache derrière, ce que sert à camoufler la couleur. Vider l'univers pictural de la couleur est aussi une manière métaphorique de signifier la déshumanisation du monde réel. Comme l'a bien vu Roland Barthes dans son célèbre texte sur la photographie, la couleur agit idéologiquement tel un maquillage de la réalité, au sens où elle permet de donner un semblant de vie à quelque chose de mort : « La couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). Car ce qui m'importe, ce n'est pas la "vie" (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée. »⁷

L'usage du noir et du blanc fait donc partie des moyens formels que j'emploie pour réfléchir la possibilité d'une mort du monde actuel, soit pour construire un monde « au temps de la fin », selon la formule d'Anders. Je crée un univers qui est non seulement décoloré, mais qui présente les signes d'une destruction (objets reconnaissables démolis, ruinés), soit les indices d'une éventuelle chute des idéaux soutenus en notre temps et incarnés visuellement au sein d'une culture industrielle, technologique et militaire généralisée. Aussi, le noir et blanc agit physiquement au sein de notre compréhension du temps, en inscrivant le passé au sein même du présent, qu'il s'agisse du passé de l'histoire réelle ou bien encore d'un passé que l'on anticipe face au futur qui nous guette. Mon travail va jusqu'à prétendre qu'il *est* ce qui reste d'un autre temps, que ce qui est présenté, sous une forme ou une autre, représente l'avant, le passé auquel auraient survécu ceux qui regardent les tableaux, au présent.

1.3 Le rapport entre peinture et sculpture

Un autre élément que je retiens du minimalisme est la remise en question des catégories traditionnelles de « peinture » et de « sculpture » au profit de la mise en relation de ces deux médiums, ce que souligne d'ailleurs David Batchelor dans son essai *Minimalism*.⁸ À propos

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, France, Gallimard, 2000. p. 128

⁸ David Batchelor, *op. cit.*, p. 14-15, 21-23.

du texte « Specific Objects » de Donald Judd, Batchelor décrit la nouvelle catégorie d'œuvres d'art que propose cet artiste : elle se définirait dans l'entre-deux de la peinture et de la sculpture en prenant en compte l'espace littéral, c'est-à-dire l'espace réel, au-delà de l'espace traditionnel de la représentation. Il ajoute que, dans son essai « Notes on Sculpture » de 1966, Robert Morris a pour sa part redéfini la sculpture en fonction de l'expérience du spectateur et de son inclusion physique dans l'espace de présentation des objets, posant ainsi les bases de l'art d'installation.⁹

La manière dont mon approche picturale intègre la sculpture a partie liée avec les réflexions de ces artistes. Dans mon travail, la sculpture est le médium qui permet de donner une présence réelle au tableau en l'inscrivant dans un espace tridimensionnel et donc, d'appréhender sa fiction en une réalité du monde. Confectionnées à partir de matériaux de construction, mes sculptures ne sont pas pensées pour durer : elles sont, pour la plupart, réalisées dans le simple but de permettre au lieu d'exposition de prendre part à l'univers pictural qui est proposé. Lorsque je planifie, que je pense et que je réalise mon travail en peinture et en sculpture, que j'imagine son déploiement dans l'espace et son exposition, je me rends compte que je construis un lieu pour rendre possible la reconnaissance de ce qui est au cœur des œuvres peintes. Étant liées iconographiquement entre elles, mes sculptures et mes peintures établissent un dialogue entre les divers éléments qui prennent place au sein de leur lieu d'accueil. Cet arrimage entre la peinture et la sculpture permet de situer ma pratique picturale dans le champ de l'installation. En ce sens, ma peinture pourrait être qualifiée de « peinture installative ».

En outre, mes œuvres découlent du désir de permettre au spectateur de vivre une expérience immersive dans laquelle un constant aller-retour entre l'œuvre peinte et la sculpture provoque l'ambiguïté des références au réel. Cette stratégie était exploitée explicitement lors de ma première exposition solo *Vois comme c'est beau* présentée à la Galerie Verticale à l'automne 2008. Au centre de la pièce, sur une plateforme de 5 par 2,5 mètres et haute de 15 centimètres, un pied d'arc-en-ciel brisé peint de noir et de blanc était érigé et une lumière émanait de sa partie supérieure. Tout autour du pied de l'arc-en-ciel, des éléments

⁹ *Ibid.*, p. 23-27.

tridimensionnels représentant une nature schématisée jonchaient le sol, comme si l'arc-en-ciel, en s'y déposant, les avaient fracassés. Six tableaux étaient accrochés sur les murs entourant cette plateforme. Entre la plateforme et les murs, j'avais laissé seulement 90 centimètres pour circuler, ce qui obligeait le spectateur à déambuler en périphérie de la pièce. De cette manière, le visiteur se situait constamment entre l'univers pictural et celui de la sculpture placée au centre de la pièce. Cette stratégie de positionnement ambigu du spectateur permettait d'avoir un regard simultané sur la peinture et la sculpture composant l'exposition. La scénographie de l'exposition ne donnait cependant pas le recul nécessaire pour voir les tableaux dans leur ensemble.

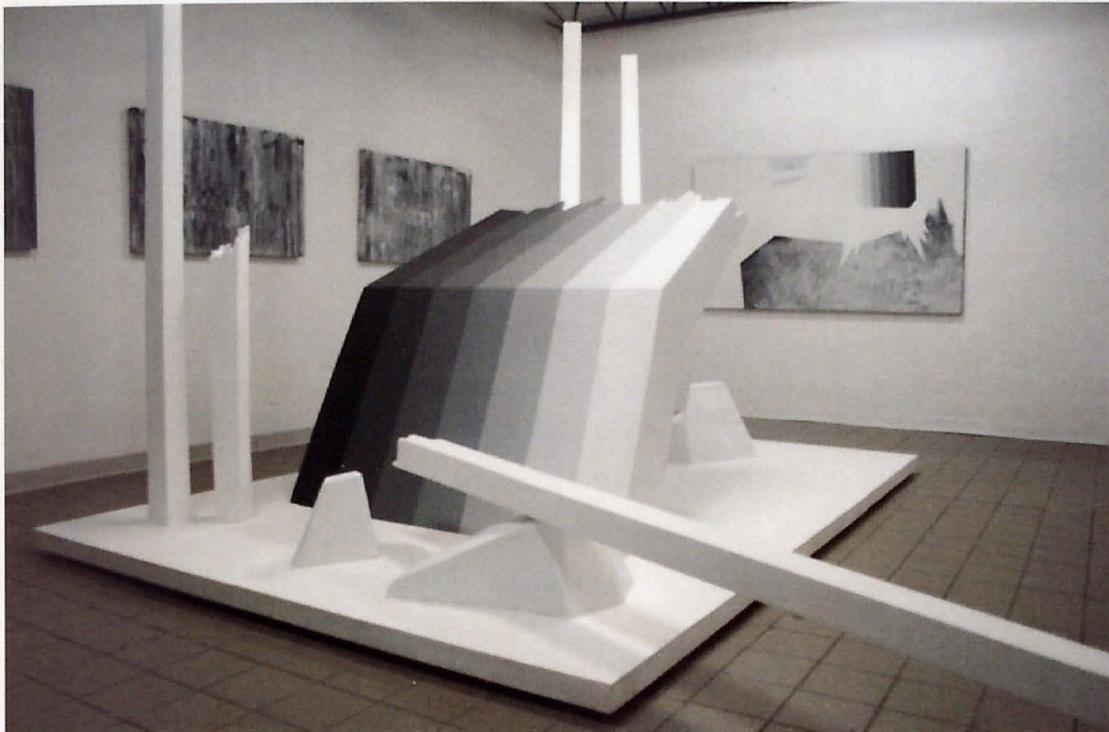


Figure 6 *Vois comme c'est beau*, 2008

À partir de cette exposition, l'iconographie empruntée à ma peinture s'est retrouvée dans les éléments sculpturaux, qui à leur tour, se retrouvaient retranscrits dans le visuel de mes tableaux. Par exemple, dans l'installation *Vois comme c'est beau*, le dégradé de gris représentant les sept couleurs de l'arc-en-ciel, peint sur la sculpture centrale, se retrouvait sur

le tableau faisant face à cette même sculpture. Dès lors, cette stratégie suggérant un lien entre le tableau et la sculpture est devenue un moyen que j'allais réutiliser afin de mettre en relation l'univers fictif que je peins et le réel auquel il tente de référer. Car bien que préoccupé par les enjeux propres de la peinture, je suis aussi préoccupé par les problèmes actuels auxquels notre monde doit faire face et surtout, par l'instabilité continuelle que ceux-ci peuvent générer. Dans ce cas, l'installation permet à mon travail pictural de prendre racine dans un univers spécifique tout en proposant une corrélation avec le monde réel auquel renvoient certains des éléments qui la composent.

Récit de création

Lorsque je commence à penser un projet, je dessine et fabrique déjà plusieurs tableaux de différents formats, je les peins en blanc. Je les entrepose et songe aux rapports qu'ils entretiendront avec l'environnement que je construirai. Je les peins en noir, je les mets en piles et verse de l'eau dessus, je les peins en blanc, en gris, en blanc, en noir et je les recouvre de peinture en aérosol gris, je les repeins en noir.

Après que ceux-ci soient complètement séchés, je les accroche au mur et en laisse traîner quelques-uns sur ma table en piles mal formées. Je les recouvre de ciment à joints, je les peins en noir, j'attends qu'ils sèchent et je les sable. Je les peins en noir, je les mets en piles et je recommence. Parfois je dessine une forme, un objet, mais je l'efface, ou bien je le peins en blanc. Si j'ai peint un objet, je risque de vouloir l'intégrer à l'environnement que je réaliserai sur le lieu de réception des œuvres peintes. Qu'est-ce qui sera peint sur les tableaux ? Je ne le sais jamais avant que ceux-ci ne soient terminés. Il est rare que je planifie la figuration dans mon travail, elle apparaît en dernier lieu sous les signes de l'impulsivité et de l'urgence de devoir terminer.

Cette manière de procéder prend en compte la peinture comme empreinte temporelle de mon activité picturale. Au travers de ce va-et-vient entre une multiplicité d'actions qui ne font que former des couches et des traces sans nécessairement donner d'informations lisibles d'un sujet précis et la construction de liens figuratifs vers le lieu d'accueil, je tends à capter le temps par de subtiles interventions.

Lorsque je peins, que je suis au stade de réalisation de l'œuvre, je sais que ce que je fais ne survivra pas. Les maintes fins possibles de l'œuvre sont imaginées et c'est ce potentiel qui fournit l'inspiration même de mon travail en peinture et qui me pousse à le réaliser. Ce travail s'effectue sur une période de temps indéterminée et n'est pas composé d'une série régulière de gestes successifs et de tâches répétées et préétablies. Ma peinture est aléatoire, détruite, il serait possible de dire qu'elle est bâclée.

L'attitude que j'adopte envers mon travail en est une des plus ambiguës. J'agis parfois avec mépris. Je maltraite la surface et les icones que je peins, je suis violent, mais je contiens cette violence sur la surface. Les sujets que j'aborde et ce à quoi ceux-ci me font penser me fâchent, me frustrent, me poussent à haïr et à vouloir détruire. Cet état n'est pas un préalable à la réalisation de mon travail, mais il est fréquent et renvoie aux enjeux intrinsèques de ma pratique artistique. Quand je pense à cette violence, je la considère comme un outil et non comme une inspiration, elle semble permettre l'accès à des zones auxquelles je n'aurais pas accès rationnellement.

Détruire, ruiner mon propre corpus, le transformer, le montrer et recommencer.

CHAPITRE II

UN COMPLEXE DE TEMPORALITÉS

La question de la temporalité est au cœur de mes préoccupations artistiques. Mon travail met en jeu différents niveaux d'appréhension du temps qui seront abordés successivement dans ce chapitre : premièrement, la temporalité du *faire*, qui concerne l'archéologie des tableaux, le processus de production/destruction dont ils résultent ; deuxièmement, la coexistence de diverses temporalités (passé, présent, futur) dans mes œuvres ; troisièmement, mon rapport à l'actualité, en tant que source d'inspiration et comme matière première de ma création.

2.1 La temporalité du *faire* : accumulation et effacement

Je considère mes tableaux comme des objets qui, par les actions que je pose à leur surface, reçoivent une partie du temps dont ils sont issus. Mon travail en peinture est constitué d'une multitude de couches, de gestes et d'actions qui suggèrent des rapports de similarité avec le monde extérieur. Lorsque je peins en couches, je tente une mise en traces de mes actions. L'univers pictural que je propose est construit afin que ce qui a été effacé par une action ou par de la matière demeure visible malgré sa disparition. De manière à construire « l'histoire » des univers que je crée, j'accumule une multitude de signes sur la surface et, par la transcription de ces informations, je laisse transparaître les événements qui constituent une chronologie d'exécution. En montrant les signes de ce qui, finalement, n'est pas visible directement, mes tableaux présentent des sujets qui n'existent plus explicitement aux yeux de celui qui les regarde, mais qui deviennent perceptibles par l'externalisation de ce qui est mis en scène. Ces informations dites non visibles apparaissent grâce au processus de leur mise en trace. Les procédés d'accumulation et d'effacement participent à la mise en mémoire de l'élaboration de l'œuvre au travers des gestes qui lui ont permis d'exister, tel que l'indique Daniel Arasse à propos du travail d'Anselm Kiefer : « Matériaux, objets et fragments viennent faire relief sur cette surface tourmentée, mais, plus qu'une osmose entre peinture et bas-relief, cette pratique suscite la sensation qu'une représentation est enfouie dans

l'épaisseur du tableau, la sédimentation visible des phases de la gestation de l'œuvre faisant finalement de celle-ci comme une mémoire de sa propre ruminantion. »¹⁰

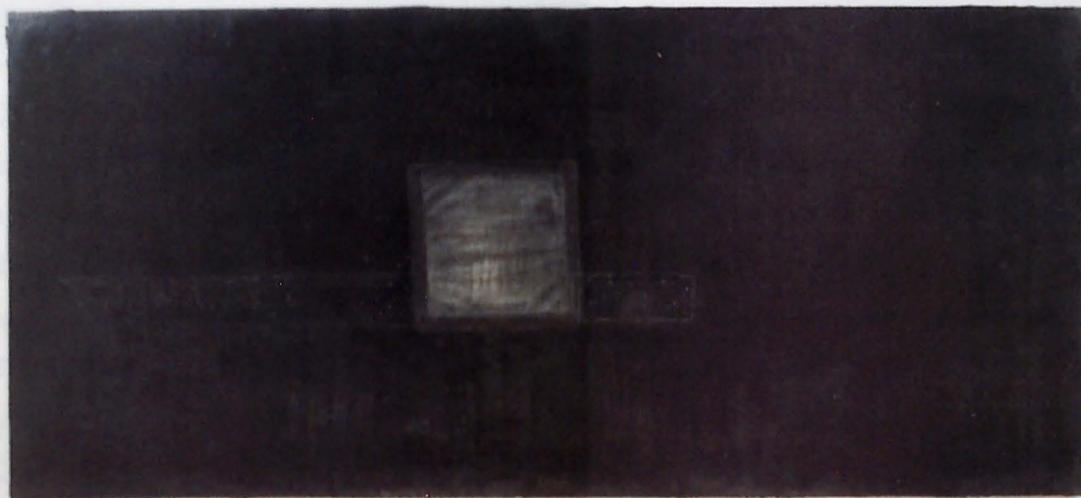


Figure 7 *Le monde était ici*, 2012

Par différents moyens tels que le sablage, le grattage, le polissage ou encore l'effacement, je tente d'accéder à des informations qui ont été précédemment recouvertes, ensevelies sous quelques couches de matière appliquées. Ces informations cachées ne pouvant être rendues visibles que par le retrait de ce qui les a fait disparaître donnent naissance à de nouveaux éléments picturaux. La recherche des informations cachées a donc pour but de produire des traces. Par une succession d'applications aléatoires de peinture, je construis une image qui garde les traces de ce qui est maintenant disparu. Sans nécessairement laisser voir de quoi il s'agissait, ces traces suggèrent que quelque chose existait là devant nous, mais nous n'avons accès qu'à ce qui en reste : ce qui nous permet d'imaginer. Cette démarche s'inscrit dans une réflexion sur « l'échec de la représentation », pour reprendre une expression tirée du livre *La culture Atlantide* de Michaël Lachance.¹¹ S'interrogeant sur la nécessité de « [...] conserver ce qui reste de chacune de nos tentatives de représenter [...] », ce philosophe perçoit dans l'art « [...] un fétichisme des restes, un culte des fragments et du résidu, qui pourrait masquer la

¹⁰ Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 36.

¹¹ Michaël Lachance. *La culture Atlantide*, Montréal, Éditions Fides, 2003, p. 20.

“manufacture” du monde [...] ». ¹² Pour lui, « [l]es pratiques artistiques modernes sont des pratiques d'autodestruction puisqu'elles miment un irreprésentable pour apparaître aussitôt sans fondement. » ¹³

Dans mon processus de production, l'effacement des images existantes est un moyen pour exprimer cet « irreprésentable » et pour établir un nouveau contexte de perception, en lien avec ce qui était apparent à un autre moment de l'élaboration de l'œuvre. Par l'élimination d'informations apparentes ne laissant à la surface des tableaux que les signes de l'effacement, je crée un brouillage entre ce qui est vu et ce qui pourrait être vu. Par le recouvrement d'informations à l'aide de couches successives de peinture, je crée une stratification du tableau qui, on l'imagine, pourrait être fouillé à la manière d'une recherche archéologique. Que l'effacement se fasse par le retrait d'informations ou par la disparition de celles-ci sous la peinture – ou encore, comme je l'ai fait plus récemment, sous des morceaux de plastiques collés sur la surface du tableau –, l'idée reste la même : donner à lire ce qui n'est plus présent. Ce qui est présent devant nous, ce qui empêche la lecture de l'information non visible, ouvre à une lecture de ce qui reste dans un contexte de disparition.

Les signes de l'œuvre sont donc produits par ce qui reste du processus d'effacement. Ce qui a été effacé devient secondaire, et c'est ce qui reste qui peut alors être vu et qui confère à l'œuvre sa signification. On peut faire un lien ici avec l'effacement d'un des dessins de Willem de Kooning par Robert Rauschenberg en 1953 : le fait que Rauschenberg ait laissé les traces de son action a permis de créer une nouvelle œuvre ayant une toute autre portée symbolique que ce qu'avait représenté de Kooning. Mon travail rend perceptible cette idée d'un niveau de lecture de l'*après* par divers moyens qui, dans chacun des cas, occasionnent la perte de l'original, mais aussi la formation d'un nouvel ordre, d'une nouvelle signification prenant en compte l'ancien et le nouveau.

Afin d'arriver à cette lecture de l'œuvre, je propose un concept de déstructuration de l'image, la *déréalisation*, que l'on pourrait décrire comme un moyen de présentation de ce qui ne peut

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

être présenté autrement que par l'effacement de ce qui enveloppe et définit la vérité de l'objet, son utilité. Par différentes stratégies, telle que l'effacement, l'accumulation, la mise en scène et la destruction, je tente de donner accès à une image idéale, qui ne semble possible que par la négation de ce qu'est l'image. Dans *Comment montrer l'invisible*, Jean-Paul Curnier nous dit :

Comment montrer l'insaisissable, le fugitif, l'innombrable, comment montrer l'action, le mouvement ; comment rendre accessible par le visible ce que la photographie elle-même ne peut que difficilement évoquer ? Insistons, non pas : comment rendre visible l'invisible, mais : comment rendre accessible l'invisible au moyen du visible ; ce n'est pas là une affaire de détail, c'est dans cette différence précisément, que réside l'énigme de l'essence des images.¹⁴

Ce concept de fabrication d'images obtenues par la destruction, l'altération de ce qui est présenté, permet d'expliquer le mode d'existence visible d'une image non apparente au sein des univers que je crée.

2.2 La coexistence de diverses temporalités



Figure 8 *Imagine ce que j'aurais pu peindre, 2010*

¹⁴ Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2009, p. 91.

Certaines de mes peintures ont été altérées, détruites, repeintes, brûlées afin de leur donner une seconde voix, une seconde vie. Par l'altération d'œuvres anciennes, l'ancien et le nouveau existent simultanément. Cette simultanéité permet de propulser l'œuvre dans une temporalité qui nous dépasse. Cette réflexion sur la simultanéité temporelle est empreinte de la réalité qui se déroule sur le globe. Pendant que je peins ou que je pense à ce que je peindrai dans mon studio du Fashion plaza à Montréal, il y a dans le monde tellement d'actions qui sont posées, tellement d'histoires qui sont écrites, qu'il est impossible de simplement penser à ce que cette totalité représente. Sauf qu'au même moment que je peins ou que je pense à ce que je peindrai, il y a, dans un complexe architectural qui ressemble étrangement à celui dans lequel je suis, quelqu'un qui confectionne un pinceau, qui travaille à répandre de l'aluminium sur du verre ou encore qui opère une machine ; bref, qui fait quoi que ce soit que j'utiliserai et que je détruirai.

En juin 2010, j'ai présenté une œuvre intitulée *Imagine ce que j'aurais pu peindre*. Cette installation était constituée d'un pan de mur prélevé dans mon atelier, qui conservait les traces de plus de trente tableaux ayant été réalisés sur celui-ci. Sur le devant de ce mur autoportant, étaient installés six tableaux non terminés et n'ayant jamais pris place dans une exposition. Devant celui-ci étaient disposés quelques polyèdres confectionnés avec du miroir, que j'allais utiliser dans un projet ultérieur : *Le monde est un zombie*, à la Maison des Arts de Laval. À l'endos de l'œuvre étaient accrochés horizontalement dix néons éclairant la surface du mur de la galerie devant lequel l'ensemble était installé. Sur le mur noir de la galerie qui recevait la lumière, un dégradé concentrique du noir au blanc était peint. La lumière produisait une sorte d'écran blanc sur lequel il était désormais possible *d'imaginer*, à partir des restes et détritiques de mon ancien travail, *ce que j'aurais pu peindre*.

Les « roches miroitantes » qui allaient être utilisées un an plus tard pour l'installation *Le monde est un zombie* étaient devant ce mur comme l'appréhension du futur ; elles étaient déposées là devant une ruine de mon atelier comprenant les traces d'anciennes créations. C'est ce que souligne Katrie Chagnon dans l'opuscule de mon exposition à la Maison des Arts de Laval, lorsqu'elle parle de cette œuvre comme « [...] de la célébration de la peinture,

mais par l'absence paradoxale de son produit : le tableau [...] ».¹⁵ Littéralement propulsé dans un espace d'exposition en nous proposant d'imaginer ce qui pourrait être peint, ce projet mettait en scène une multiplicité de signes afin de construire une image insaisissable par le regard. En donnant à voir les traces et les signes graphiques que la peinture réalisée à même le mur a laissé, comme en introduisant le dégradé concentrique ou les roches miroitantes qui allaient être empruntés pour des projets futurs, ce projet s'étalait sur une ligne du temps prenant en compte le passé et le futur simultanément, dans un présent conjugué des deux.

Par la mise en scène d'objets et de représentations appartenant à différentes temporalités ou suggérant différentes étapes de leur existence, et par la juxtaposition de celles-ci, je désire faire apparaître une image unique, que seule la simultanéité des événements peut rendre possible. Le passé de l'œuvre et son contexte sont présentés en même temps que la destruction et la finitude de l'objet. Cette simultanéité mise en scène dans mes œuvres sert exactement à rendre compte d'une réalité temporelle à laquelle nous devons nous conformer et à laquelle le dispositif de présentation se soustrait. Le passé, le présent et le futur s'entremêlent pour générer une image qui ne pourrait être créée par aucun autre moyen de présentation, puisque si l'image apparaît, elle ne peut-être la même pour personne, étant toujours le fruit de l'imagination de quelqu'un de différent.¹⁶

Cette voie m'a permis de trouver un lieu à explorer, une brèche réelle dans notre rapport à la réalité. Ces questionnements m'ont poussé à voir ce que mon médium avait encore à faire avec l'histoire de la peinture, quel rôle, quelle portée et quel sens je pouvais encore donner à la peinture aujourd'hui. Depuis, je tente non pas de reproduire cette œuvre, mais de réactiver stratégiquement son système de présentation, afin de permettre, encore une fois, à ce qui n'est pas présenté d'exister.

¹⁵ Katrie Chagnon, *Le monde est un zombie*, opuscule d'exposition, Maison des Arts de Laval, 2011, p. 11.

¹⁶ M. Lachance, *op. cit.*, p.

2.3 L'actualité



Figure 9 Brittany Pratt, *Hommage to Smithsonian and Pollock*, capture d'écran, 2010

En 2010, j'ai participé à une exposition de groupe, *La peinture dans tous ses états*, faisant partie d'un événement intitulé *Peinture extrême*. J'y ai présenté une vidéo de surveillance rendue publique par la compagnie British Petroleum montrant la fuite de pétrole au fond de l'océan, suite à l'accident survenu à la plateforme pétrolière *Deepwater Horizon*, située au large des côtes de la Louisiane, dans le Golfe du Mexique. Ce déversement qui durera 5 mois et causera la fuite de plus de 780 millions de litres de pétrole dans le Golfe est le plus gros incident de la sorte jamais enregistré dans notre histoire contemporaine. Cet accident a créé un déversement de pétrole pouvant être vu par satellite sur plus de 20 000 kilomètres carrés.

Dans ce projet réalisé sous un nom d'emprunt, Brittany Pratt, j'utilisais pour la première fois de l'information brute pour créer une vidéo : aucune altération n'avait été effectuée sur le document original. Ainsi, ce projet proposait une appropriation visuelle d'une catastrophe formant la plus grande œuvre de « land art » jamais réalisée. Non altérée, non trafiquée et non

esthétisée, l'image de la fuite était la même que celle qui pouvait être visualisée en direct sur le site de British Petroleum. La fuite de pétrole devenait, dans ce cas, la matière première pour la création d'une image prenant en compte le passé comme le présent, ainsi que l'appréhension de ce que cette fuite signifiait, pour un futur non loin de nous. En regardant cette vidéo, nous avons devant les yeux une image qui, elle-même, portait un regard sur un événement faisant désormais partie du passé.

Ce projet, présenté en même temps qu'*Imagine ce que j'aurais pu peindre*, faisait état de ma position face à l'utilisation d'informations tirées de l'actualité. D'un côté était présentée une image réelle tirée d'un fait réel mais exposée sous un nom d'emprunt et, de l'autre, se trouvait une surface présentant les signes de tout ce qui n'est pas présenté, là devant nous, afin de permettre l'invention d'une image. Dans les deux cas, mes œuvres se référaient au monde réel. L'une semblait être un documentaire composé de faits, et l'autre, une fiction pure dans laquelle la vérité du monde se retrouvait par des traces, signes et symboles laissés et construits à des fins d'interprétation. Au regard de cette exposition dans laquelle j'avais pu, par chance, présenter deux travaux distincts, je me suis questionné sur la nécessité de mon travail, son utilité. Ce questionnement a entraîné une radicalisation de mon approche face aux événements extérieurs qui interviennent dans mon processus de création.

De fait, une grande partie du rapport que j'entretiens avec le monde se vit par l'entremise des médias de diffusion d'informations. Quels qu'ils soient, les médias ne peuvent pas montrer *tout* ce qui se passe. Cette impossibilité de transmission totale à laquelle je m'attache dans l'actualité donne naissance à de nouvelles idées, par l'imagination ou l'interprétation de ce qui entoure celles qui sont montrées. Bien que mon travail semble référer à certains aspects réels de notre vie, ceux-ci sont souvent altérés et imaginés, car ils ont été vécus pour la plupart par procuration ; il m'est donc impossible de certifier de leur existence réelle. Ce que je retiens de l'actualité et que je tente de rendre visible par l'entremise de mes dispositifs d'installation, c'est avant tout ce qui me fait peur, ce qui est porté devant nous pour nous faire peur. Cette peur, je la magnifie et je la réifie en quelque sorte, la transformant en un objet afin qu'elle puisse être reconnue dans ce qui nous entoure.

Le projet *Le monde est un zombie* découlait en partie de ma fascination pour ce rapport que nous entretenons au monde face à l'exploitation du sol et à l'utilisation des moyens de transport. J'ai pensé un projet qui comporterait, à même sa composition et sa structure, la genèse de ce qui était mis en jeu, soit l'exploitation minière et toute la chaîne de transformation du matériau, jusqu'à la livraison de biens de consommation qui, une fois consommés, seraient eux aussi remis à même le sol duquel ils avaient été extraits. Je portais ainsi un regard critique sur la forme de l'acheminement des ressources. Ce projet était composé d'un conteneur de transport¹⁷ fait entièrement en bois, présenté sur un socle. Lorsque le spectateur était positionné devant la partie frontale du conteneur, il pouvait voir un éboulement de la marchandise miroitante que le conteneur transportait, des représentations de roches toutes faites à la main à partir de miroirs que j'avais importés de Chine. Faisant fi de certaines lois et des cultures qu'il traverse, le conteneur standardisé était, dans le cadre de ce projet, le symbole de ce qui conditionne notre position de consommateur. Car le conteneur n'a désormais plus d'attachement, il est libre de circuler là où il veut, et d'apparaître pour nous avec un contenu dont nous nous efforçons de perdre l'origine.

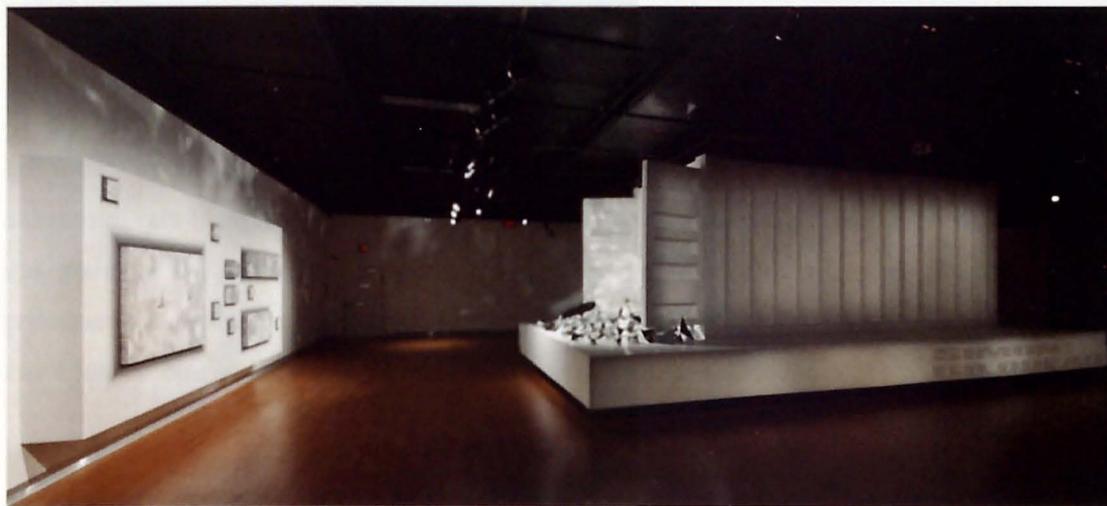


Figure 10 *Le monde est un zombie*, 2011

¹⁷ Inventé par l'Américain Malcom McLean en 1956, le conteneur de transport standardisé donne un visage au monde de l'époque, un monde qui est encore le nôtre. Un visage formel s'apparentant énormément à l'architecture et à l'art moderne, sans pourtant en être issu. Le conteneur standardisé est un élément des plus pragmatique qui soit.

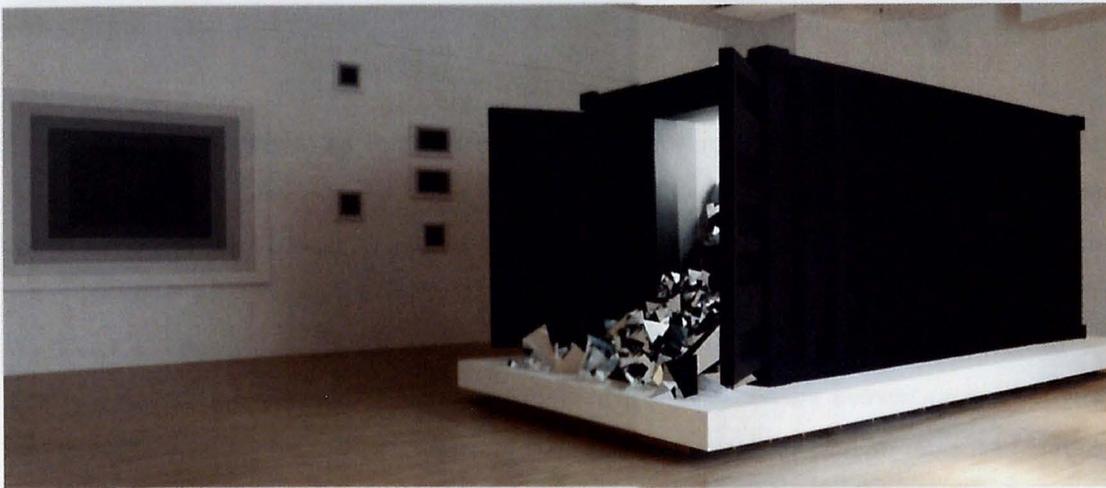


Figure 11 *Le monde est un zombie/le monde est un zombie*, 2011

Le monde est un zombie prenait en compte mes réflexions sur l'obsolescence des idéologies auxquelles nous continuons de nous attacher. À travers ce projet, je désirais montrer que derrière les formes fonctionnelles et froides qui composent notre environnement, une chaîne d'événements existe, une histoire existe.

Dans ce projet, le conteneur est l'objet créant le lien entre l'avant, l'ailleurs et l'après de ce qui est ici et là. Le conteneur représente l'état ambigu entre le passé et le futur de ce qu'il achemine, vers quelque part. Avec la présentation de ce projet je désirais montrer un danger qui nous guette perpétuellement, un danger qui se manifeste à travers la marchandise provenant d'un monde que nous construisons, mais qui nous échappe, par le fait de ne jamais être à jour, d'être en continuelle restructuration.

Fukushima : récit d'actualité

Le 11 mars 2011 à 6h46, un tremblement de terre de magnitude 9 se produit dans l'océan Pacifique, à 130 kilomètres des côtes japonaises. Ce tremblement de terre provoque une vague qui atteint localement 20 mètres de hauteur et qui balaye les côtes du pays. La vague laisse derrière elle plus d'un million de bâtiments détruits et environ 20 000 personnes mortes. À la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, sur la côte nord-est du Japon, les systèmes de refroidissement sont submergés. Deux des six réacteurs entrent en surchauffe et provoquent une catastrophe nucléaire de niveau 7, soit l'équivalent de l'accident de Tchernobyl. Sur un rayon de 20 kilomètres autour de la centrale, une évacuation d'ampleur est décrétée par le gouvernement, due au danger des radiations qui s'en échappent.

Fukushima Daiichi a été mise en service le 26 mars 1971. C'est l'une des 25 plus grandes centrales nucléaires au monde. Les six réacteurs MarkI, de marque General Electric, qui composent Fukushima Daiichi ont été construits à partir des dessins ayant permis la réalisation des premiers réacteurs mis en œuvre au début des années cinquante, dans un laboratoire de recherche de l'Idaho, au service de la US Navy. D'après plusieurs scientifiques, les réacteurs General Electric MarkI sont mal dessinés. La piscine de refroidissement située directement au-dessus des réacteurs est pour les spécialistes un problème préoccupant : un manque d'alimentation énergétique [tel que celui qui s'est produit à Fukushima Daiichi] servant à refroidir les déchets nucléaires pourrait encourir à un réchauffement de l'eau et faire exploser les déchets, ou encore cette piscine pourrait, s'il y avait un tremblement de terre, tomber et causer une explosion d'une magnitude immesurable. Il est dit que si le feu prenait dans les déchets de cette piscine de refroidissement, cela pourrait causer un gigantesque incendie radioactif pouvant durer plus d'un siècle.¹⁸ Les mêmes dessins ayant servi à la réalisation des premiers réacteurs ont servi de modèle pour la construction de 23 centrales en sol américain et près d'une cinquantaine au Japon, un des endroits les plus propices aux tremblements de terre de la planète. Le réacteur N°4 de la centrale japonaise est présentement en péril : de sa structure pratiquement détruite émanent

¹⁸ <http://www.veteranstoday.com/2011/03/28/from-hiroshima-to-fukushima-1945-2011/>

*des vapeurs toxiques et une irradiation très élevée qui laissent présager les pires scénarios. Le plus ancien des réacteurs nucléaires que l'homme a construit est installé à Fukushima N°1 et contient les déchets nucléaires dus à son usage des soixante dernières années : une sorte de musée de déchets radioactifs en plein dérèglement.*¹⁹



Figure 12 Image de la centrale de Fukushima Daiichi prise par le satellite Pléiades 1A le 18 janvier 2012. Copyright CNES 2012 / Astrium.

*En 1946, suite à son retrait du projet Manhattan, qui avait permis l'élaboration des bombes atomiques Fat Boy et Little Boy larguées sur Hiroshima et Nagasaki, Albert Einstein écrit : « Notre monde est confronté à une crise qui n'a jamais été envisagée dans toute son existence... La puissance déchainée de l'atome a tout changé du monde sauf notre mode de pensée, nous dérivons vers une catastrophe sans précédent. »*²⁰

¹⁹ <http://www.globalresearch.ca/fukushima-daiichi-from-nuclear-power-plant-to-nuclear-weapon/31401>

²⁰ Albert Einstein, *Bulletin of the Atomic Scientists*, mai 1946.

CHAPITRE III

UN PROJET POUR IMAGINER FUKUSHIMA

La catastrophe dont nous prévient Einstein en 1946, la voici. Le 11 mars 2011 le plus gros accident nucléaire que l'Humanité a enregistré s'est produit. Aujourd'hui, cet événement semble pourtant déjà loin de nous, mais il est là et nous accompagne dans la descente que nous effectuons. Il n'a malheureusement rien changé à notre mode de vie ni à la considération que l'homme porte à la menace nucléaire, mais pourtant il aurait dû. Plusieurs scientifiques de la communauté internationale décrivent cet incident occasionné par le dérèglement de la centrale de Fukushima N°1 comme n'étant que le premier d'une série. Il est présentement difficile de voir, même d'*imaginer*, ce qui se passe vraiment à Fukushima, mais une chose est certaine : nous assistons à la transformation soudaine d'une centrale productrice d'énergie électrique apparemment sans danger en une arme stationnaire avec beaucoup plus de potentiel de destruction de masse que n'importe quel vaste arsenal militaire nucléaire.

Les preuves s'accumulent de jour en jour pour démontrer que cet événement local s'étend en une réaction en chaîne régionale, nationale et mondiale qui, d'une façon ou d'une autre, ruine le Japon tel que nous le connaissons. Cet accident transforme notre monde d'une manière encore trop difficile à se représenter, à un stade aussi précoce de la crise profonde que celui-ci provoque.

Cet incident majeur est le symbole d'une ère de destruction massive dans laquelle nous sommes entrés et dans laquelle nous existons désormais. Cette ère dans laquelle nous cherchons tous une raison de continuer, sans avoir à se reprocher quoi que ce soit, n'a jamais rien eu de comparable auparavant. Comme le suggère Yoann Moreau : « L'accident nucléaire de la centrale de Fukushima pose également de manière décisive la question de la mise en

récit d'un phénomène invisible, intraçable et durable. »²¹ En ce sens, l'accident nucléaire nous invite à repenser le rôle de l'imagination dans notre rapport au monde visible.

À partir de ce qu'il m'a été possible de voir et d'imaginer de cet incident, j'ai décidé de m'interroger sur ce que l'image de Fukushima N°1 génère, et sur ce qu'elle permet pour la production de nouvelles images susceptibles de s'inscrire dans l'histoire. L'image de l'accident, rendue accessible par la voie d'Internet, m'a poussé, entre autres, à questionner la nécessité de travailler la peinture dans un contexte de destruction de masse systémique, mais aussi de poser un regard sur ce que cet accident génère, soit les ruines et les émanations radioactives du bâtiment nucléaire. Dans ce que j'imagine de cet incident et ce qui m'a été montré de lui, j'ai pu apercevoir un système de destruction qui s'apparente au système de création-destruction que je tente de mettre en œuvre au sein de ma pratique artistique. À partir de multiples moyens de constituer l'image, j'ai décidé de prendre *Fukushima Daiichi* comme leitmotiv de mon projet d'études.

²¹Yoann Moreau, « Le "spectaculaire" (Fukushima est-elle une catastrophe ?) », *Catastrophes : analyse et traitement de l'actualité*, 28 février 2012 [En ligne].
<http://culturevisuelle.org/catastrophes/2012/02/28/le-spectaculaire-fukushima-est-elle-une-catastrophe>

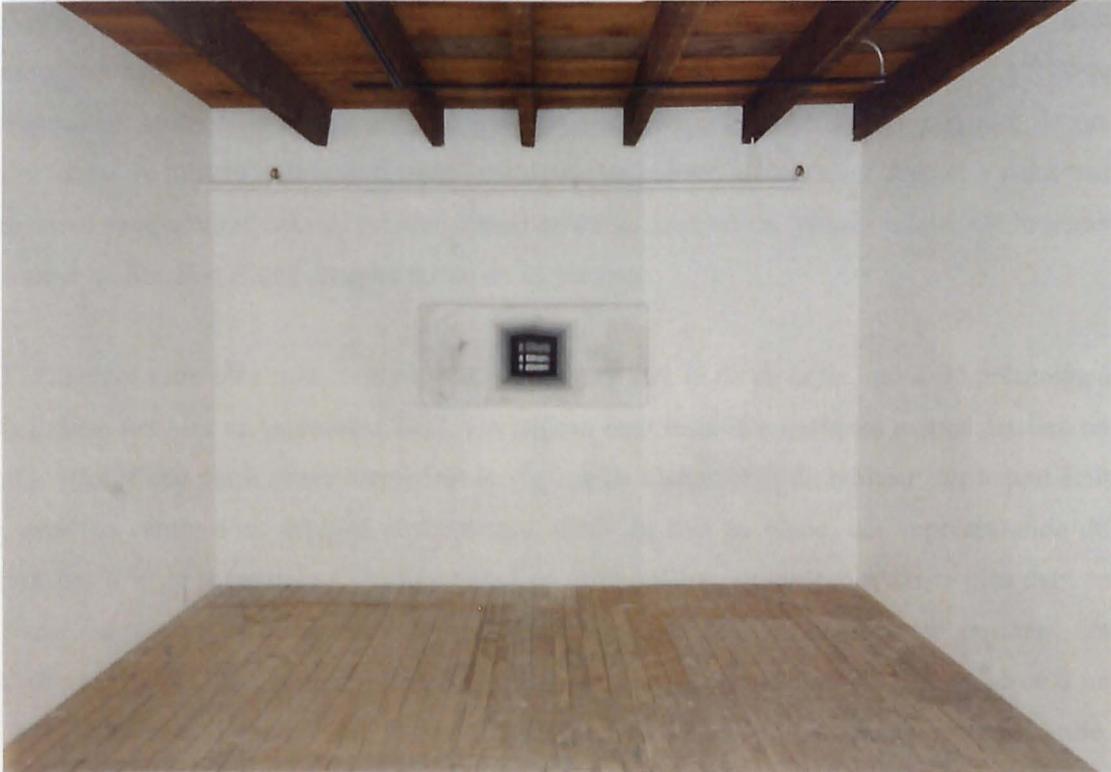


Figure 13 *Aujourd'hui, la fin de la fin (tableau)*, 2012

3.1 Imagination et destruction

Dans son ouvrage *Survivance des lucioles*, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman pointe le caractère éminemment politique que revêt l'imagination dans le contexte de dépérissement du monde contemporain²². En tant que produits de l'imagination, les images ouvrent selon lui un espace de *résistance* dans lequel il est possible « d'organiser le pessimisme », pour reprendre une formule de Walter Benjamin²³, c'est-à-dire de penser notre situation historique sur le mode de la *survivance*, comme s'inscrivant dans une « *temporalité impure* [...] qui n'engage ni destruction achevée ni début de rédemption. »²⁴ Didi-Huberman écrit, en se référant à Benjamin, que « [si] l'imagination – ce travail producteur d'images pour la pensée – nous éclaire par la façon dont l'autrefois y rencontre notre maintenant pour libérer des

²² Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 51.

²³ Walter Benjamin cité par Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 110.

²⁴ *Ibid.*

constellations riches d'avenir, alors nous pouvons comprendre à quel point est décisive cette rencontre des temps, cette collision d'un présent actif avec son passé réminiscent.»²⁵ Cette dialectique temporelle formatrice de constellations critiques est un aspect essentiel de ma démarche. À travers mes installations, j'imagine un espace à l'intérieur duquel s'articulent diverses temporalités (passé, présent, futur) et où la destruction, jamais totale, est toujours conçue en fonction d'une certaine forme de survivance.

J'ai exploré cette idée dans mon exposition *Aujourd'hui, la fin de la fin*, qui a été présentée à la galerie Art Mûr en septembre 2012. Un tableau était installé à quelques mètres derrière un mur vitré. Cette paroi vitrée empêchait le visiteur de s'approcher du tableau, sur lequel était peinte, au centre d'un dégradé concentrique allant du noir au blanc, une représentation du réacteur N°4 de la centrale *Fukushima Daiichi*. Aujourd'hui, ce tableau n'existe plus dans sa forme originale : sa destruction était programmée. Dès lors qu'il avait été envisagé, sa destruction avait été planifiée : l'objectif même de son existence était de donner place à un (autre) objet par sa destruction. Durant l'après-midi du 17 mars 2013, ce tableau a été brûlé. Les morceaux restants et les cendres de celui-ci ont été récupérés du brasier et sont exposés au Centre Plein sud, en tant que relique de mon propre travail. Les cendres et les restes du tableau sont l'objet d'art que je voulais réaliser, la relique d'un objet ayant existé et ayant été auparavant exposé aux yeux du monde. Cet objet-relique présenté dans cette seconde exposition est la matérialisation de la « rencontre des temps » dont parle Didi-Huberman dans *La survivance des lucioles*.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.



Figure 14 *Résidus Simon Bilodeau # 1 à 10* Figure 15 *Résidus Simon Bilodeau # 3*

Cet acte d'altération du tableau avait d'abord été testé sur une série d'œuvres également présentées à la Galerie Art Mûr lors de l'exposition *Aujourd'hui, la fin de la fin*. Cette série était composée de dix boîtiers contenant les cendres de dix tableaux incinérés à l'été 2012, alignés un à la suite de l'autre sur un mur de la galerie, suivant un mode de présentation sériel rappelant entre autres, celui des œuvres de Donald Judd. Le spectateur déambulait devant ces reliquaires de tableaux jusqu'à voir, au bout de la série : un tableau derrière une vitre, celui-là même qui devait être brûlé à son tour après l'exposition. Ce tableau physiquement inaccessible, allait être anéanti de la même manière que ceux qui venait tout juste d'être offerts au regard.

Tout comme le définit Gunther Anders dans son ouvrage, *L'Obsolescence de l'homme* à propos de l'idéologie de notre système de production industrielle, ce projet de peinture avait pour objectif la destruction, la mort de la peinture.

Le principe de reproduction de l'industrie actuelle ne signifie pas seulement que les produits de série sont fragiles et éphémères... mais qu'ils souffrent d'une forme de mortalité au plus haut point singulière... ils doivent mourir, ils sont destinés à n'avoir qu'une existence éphémère. Pour reprendre les paroles d'un chant nazi dont l'intention consistait non seulement à mettre dans la tête des jeunes le fait qu'ils étaient remplaçables, mais aussi à les inviter à l'accepter joyeusement : les marchandises de série sont « nées pour mourir ». Une mort pour laquelle on est « né » (une mort qui, au lieu de seulement mettre un terme à une

existence, est d'emblée posée comme son objectif) n'a de mort que le nom.²⁶

Ce tableau derrière la vitre était « né pour mourir », il devait « mourir » pour atteindre l'objectif de son existence, afin de pouvoir montrer ce qui ne peut être représenté.

²⁶ G. Anders, *L'obsolescence de l'homme*, trad. de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Fario, 2011, p. 41.

L'exposition : récit d'expérience

En entrant dans la salle d'exposition il y a une photographie, qu'on devine être la reproduction d'une peinture qui a été brûlée. On y voit un cube dont la partie supérieure est démolie et, tout autour, un dégradé du noir au blanc qui s'étend jusqu'aux bords de l'image.

Sur un mur à proximité est accroché un tableau peint uniquement de noir. On s'en approche pour pouvoir discerner quelque chose, mais on se fait distraire par une énorme plateforme déposée au sol, vers laquelle on se dirige. En raison du dégradé concentrique peint au centre de la plateforme, celle-ci semble creuse et cela produit un effet d'optique évoquant la lévitation. On se rend compte que le fond est submergé d'eau, et que ce qui semble émerger au centre de la plateforme est en fait un amas de cendres, les restes de quelque chose qui aurait été brûlé. On se rapproche. Au mur, derrière la plateforme, six petits tableaux sont accrochés, mais on ne peut bien les voir, car ils sont trop éloignés. On devra faire le tour de la plateforme et marcher dans le passage qui a été aménagé là, trop étroit cependant pour nous permettre d'observer correctement les tableaux. Ceux-ci, comme tout ce qu'on a vu jusqu'à présent, présentent les signes de la destruction d'un site, d'un lieu inconnu. On se retourne pour regarder le tableau qu'on avait délaissé et on aperçoit de la lumière derrière une paroi vitrée et teintée. On s'y approche en jetant à nouveau un coup d'œil au tableau à l'entrée, qui semble répéter les formes structurant les tableaux derrière la plateforme. Les petits tableaux sont tous d'un noir lisse, tandis que celui à l'entrée est d'un noir sali, égratigné, poussiéreux et terne. Nous discernons dans le dessin des formes un site vu en plongée, mais ce n'est pas clair. On y reviendra peut-être. On se rend à la paroi vitrée : derrière elle, une image vidéo en noir et blanc s'agite doucement sur un écran en retrait, accroché au dessus d'un conglomérat de détritits. Là encore, on ne voit pas très bien ce qui se passe. C'est assez flou, un monde de structures détruites, de la fumée, des mouvements saccadés de caméra, des actions confuses qui s'y déroulent lentement, très lentement. Coupe dans la vidéo, images sous la surface de l'eau, mais on n'arrive toujours pas à percevoir ce qui est présenté. Un cartel nous précise que les images ont été captées par des drones

américains survolant la centrale nucléaire de Fukushima et scrutant le paysage dévasté à des fins d'évaluation, suite à l'incident du 11 mars 2011. Mais que peuvent-ils voir ? La situation ne semble pas être des plus rassurantes : tout est brisé, les murs, les toits des réacteurs, tout est en ruine, c'est la fin de quelque chose, mais l'image persiste, on cherche encore. On ne voit que ce qui n'est plus là.

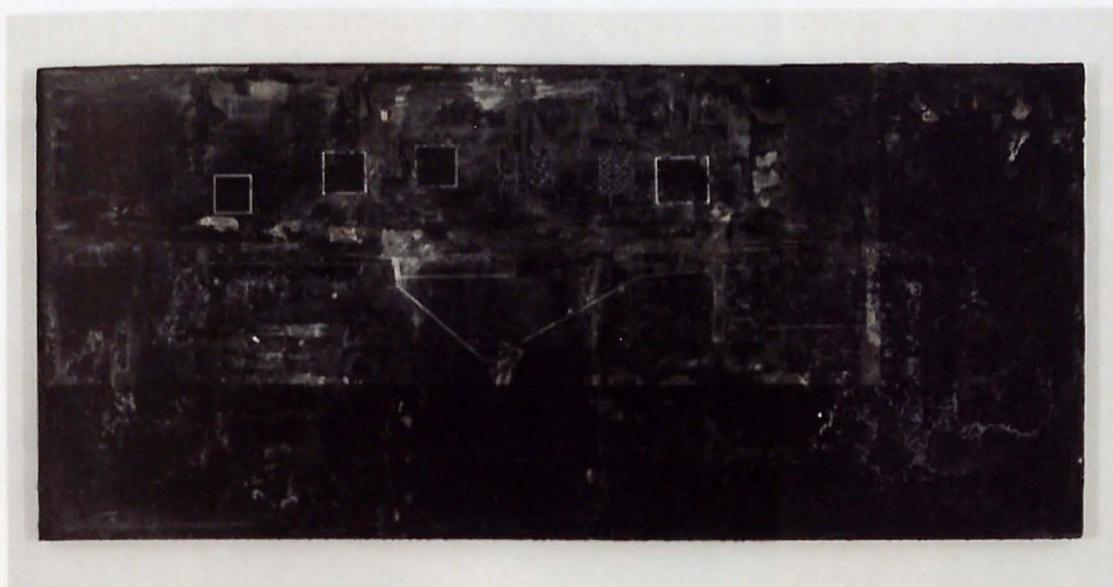


Figure 16 *Ce qu'il reste du monde (tableau # 1), 2013*



Figure 17 *Ce qu'il reste du monde (tableaux # 2 à 7), 2013*

On retourne au premier tableau à l'entrée. On y reconnaît des formes qu'on a vues dans l'installation. On tente toujours d'en saisir le sens, mais aucune information ne se laisse déchiffrer clairement, si ce n'est que nous nous retrouvons devant des ruines, face à la photographie d'un tableau où tout n'est que mort et désolation. Pessimisme ou réalisme ? On

jette un dernier regard à l'exposition. Et on comprend enfin que la photographie est la reproduction d'un tableau détruit, dont les restes calcinés ont été abandonnés au centre de la plateforme, que les petits tableaux sont au nombre de six et qu'ils correspondent aux six réacteurs du site japonais...



Figure 18 *Ce qu'il reste du monde, 2013*



Figure 19 *Ce qu'il reste du monde*, image vidéo, 2013

Toutes les œuvres présentées au Centre Plein sud s'appuient sur l'observation de l'accident survenu sous nos yeux par l'entremise des médias de communication auxquels nous avons accès. Dans une mise en scène qui complique l'accès à l'information, je rends pratiquement impossible le regard sur l'accident qui a inspiré et rendu tangible mon projet. Pensé et surtout imaginé à partir des fragments d'images de la centrale Fukushima N°1, l'environnement que j'ai construit appelle l'imagination à intervenir là où des brèches ont été pratiquées, où le flou a été amplifié, mais sans nécessairement mettre l'accent sur la reconnaissance de l'accident en tant que tel.

Par exemple, par l'observation imaginaire du lieu contaminé, je me suis représenté les radiations invisibles émanant des réacteurs comme une noirceur qui se propage. La représentation graphique de cette noirceur, je l'ai imaginée sous la forme d'un dégradé concentrique, le centre étant le point où la noirceur est la plus intense, car c'est le lieu d'où elle émane. Par cette interprétation des radiations, j'ai donné à un signe que j'utilisais déjà, le dégradé du noir au blanc, une symbolique de la destruction, une symbolique de l'anéantissement : le noir comme vide autour duquel s'organisent des éléments pour créer une constellation d'idées fondée sur le néant qu'il génère.



Figure 20 *Ce qu'il reste du monde, 2013*

L'univers créé par la juxtaposition des images nous offre à voir un monde dans lequel tout semble déjà terminé, un univers où nous paraissions être les derniers survivants. Mais ce monde, même s'il a pris racine à partir de l'accident de Fukushima, nous est présenté comme un monde autonome, un autre monde ayant déjà, lui aussi, sombré dans le passé : un lieu désormais détruit, faisant office de lieu touristique que l'on visite pour voir ce qui a sombré, ce qui reste et dont nous sommes les derniers survivants.



Figure 21 *Ce qu'il reste du monde*. Dessin, 2013

3.2 Monument : destruction et ruines

Dans ce projet, je me réfère à l'un des rôles du monument, qui est de commémorer l'histoire. Comme l'explique Françoise Choay : «Le monument a pour but de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps.»²⁷ L'installation permet de voir, dans la monumentalisation d'un événement, l'action qui a conditionné son édification. Sauf que dans cette exposition, le monument n'existe pas : en fait, il est présenté sous la forme de ses restes. Les restes proviennent de la destruction de ce qui devait être commémoré. L'idée derrière cette stratégie de présentation est de rendre possible la perception du passé de l'œuvre, de voir ce qu'était l'œuvre en même temps que l'action qui a permis son altération.

²⁷ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Édition du Seuil (coll. La couleur des idées), 1999 [1992], p. 21.

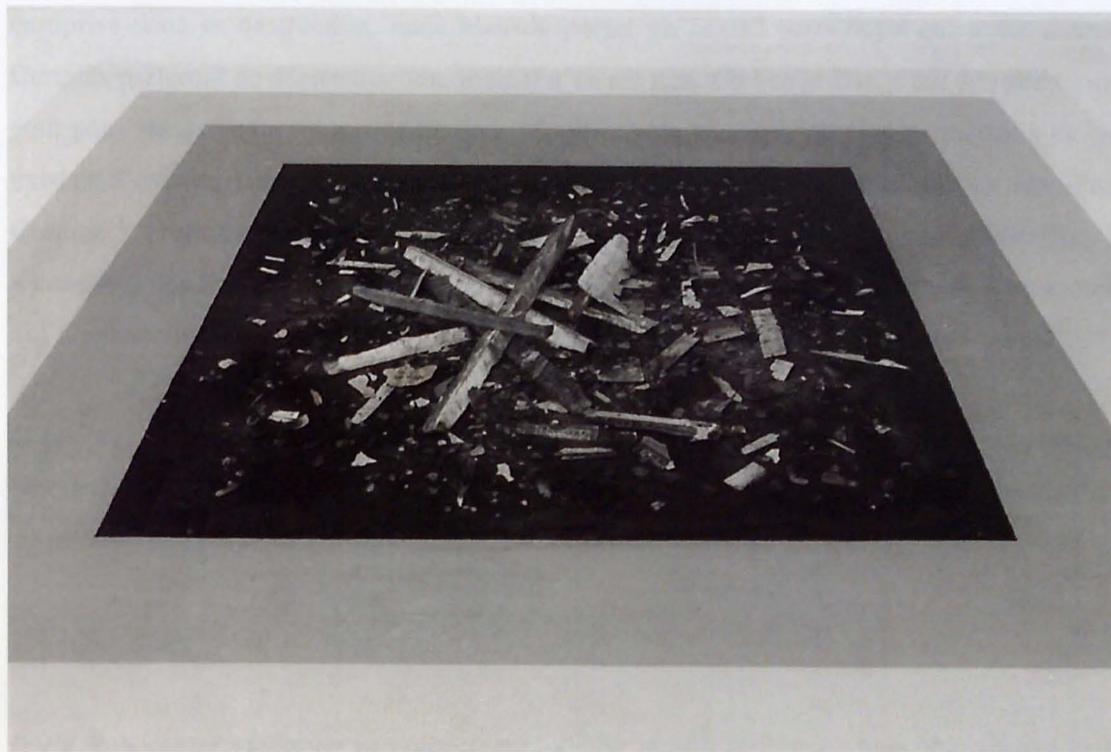


Figure 22 *Ce qu'il reste du monde*, 2013

Albert Speer, l'architecte du III^e Reich, résume, en une théorie qu'il nommera *la théorie de la valeur de la ruine*, « [...] qu'il importe plus que tout, si l'on se situe dans une période longue de l'histoire, de travailler les ruines du futur ».²⁸ Dans cette perspective d'anticipation des ruines d'un présent, Albert Speer tente de rendre l'idéologie nazie visible et éternelle dans les signes appréhendés de sa déchéance, tout comme les ruines de l'ancienne Égypte ou de la Grèce antique nous ont permis d'écrire l'histoire et de rendre perceptible et tangible leur existence. L'architecture de Speer a été pensée pour que les conditions d'édification de l'idéologie nazie puissent resurgir par la visualisation de ce qui en restera, par ses signes et symboles toujours existants.

Par la réalisation de ruines, de lieux déjà détruits, je désire donner accès à ce qui a causé la destruction de l'idéologie contenue dans ce qui a été perdu, anéanti. Il s'agit ainsi de poser un regard non pas sur ce qui est à la source de la monumentalisation, quoi que celle-ci soit

²⁸ J.-P. Curnier, *op. cit.*, p. 33-34.

comprise dans sa destruction, mais bien de porter un regard sur l'objet qui a été détruit. Certains parleront de déconstruction, mais il n'en est rien. Ce que je fais, c'est détruire ce qui était pour instaurer un nouvel ordre, une nouvelle voie et, ainsi, ne plus permettre à ce qui existait d'exister, sinon que sous forme de reliques. En fait, comme le précise Jean-Paul Curnier à propos d'Albert Speer et de la valeur des ruines dans *Montrer l'invisible*, je « construis des ruines », et celles-ci donnent accès à un monde qui n'existe pas, à un monde qui n'existe plus.

C'est précisément de toucher ce qui n'existe plus qui permet à mon travail de devenir le précurseur d'une nouvelle image : une image qui, sans ce processus de création-destruction, ne pourrait être perceptible.

3.3 L'invisible

Il y a dans cette installation un rapport entre visible et non visible, ou plus précisément entre ce qui est présenté devant nos yeux et ce à quoi cela pourrait référer, ailleurs, au-delà de l'objet physique placé là, devant nous. J'ai tenté, par plusieurs moyens, de rendre compte de ce désir de signifier ce qui se passe au-delà de l'objet, au même moment que ce qui se passe devant nous, devant l'objet.

Par exemple, en présentant la vidéo constituée d'images captées de Fukushima par les drones américains, je montre ce qui reste d'un événement continuellement en évolution. Cet événement se poursuit chaque jour et le fera pendant encore bien des années. Les images présentées dans la vidéo sont des images servant à évaluer la situation sur le site de Fukushima. Ces images vidéographiques permettent au spectateur de constater l'état des lieux qui a permis l'élaboration de l'exposition : un lieu où des ruines matérielles sont visibles, mais où ce qui suscite la peur et le danger de tous ne l'est pas.

Il nous est possible de voir, au travers des ruines de cet accident, les restes réels et possibles du monde industriel que nous avons construit, dans lesquelles nous évoluons chaque jour. Nous reconnaissons les structures de nos habitations, de nos lieux de consommation, de nos

lieux de production, nous reconnaissons notre monde au travers des signes qui représentent les fondements de celui-ci.

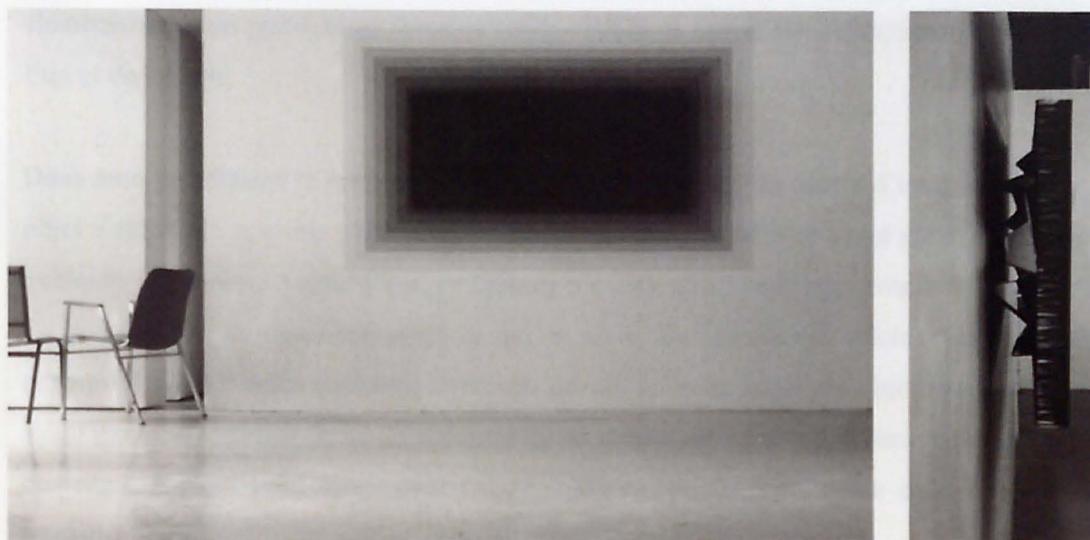


Figure 23 *Ici et ailleurs*, 2011

3.4 La noirceur

Dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, le philosophe Giorgio Agamben définit le contemporain en rapport avec la noirceur de l'espace, comme étant ce qui est là devant nous, et qui n'est pas encore visible mais qu'il n'est déjà plus possible de voir : la contemporanéité est pour lui quelque chose qui ne trouve jamais pied dans le présent, qui est toujours dans « un certain déphasage » vis-à-vis du présent.²⁹ En ce sens, écrit-il, « [t]ous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité »³⁰, car le contemporain n'est pas celui qui perçoit la lumière de son temps mais son obscurité. Pour percevoir la noirceur d'une époque, il faut pouvoir en neutraliser les lumières, celles qui nous aveuglent. Illustrant son

²⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxine Rovere, Paris, Payot poche, 2008, p. 9.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

propos par la vision que nous avons du ciel, Agamben explique que ce que nous apercevons de l'obscurité dans l'espace est en fait la lumière des étoiles qui ne nous atteint pas³¹. Cette lumière, qui ne nous atteindra jamais et qui *crée* l'obscurité, car les étoiles dont elle provient s'éloignent de nous, témoigne de l'espace-temps ambigu de la contemporanéité. Cet espace-temps, que l'on nomme « obscurité », prend en compte ce qui n'est déjà plus visible et ce qui ne l'est pas encore. Cette idée, je la représente par la réalisation d'objets contenant simultanément un passé et un futur, je rends visible ce qui se tient exactement à la limite de l'un et de l'autre.

Dans mon installation je propose un objet qui semble léviter au centre d'un bassin d'eau. Cet objet a été rendu possible par la destruction d'un autre, un tableau ayant été exposé et vu par quelques personnes. Aujourd'hui, ce tableau n'existe plus : seul le souvenir de son existence est possible par la visualisation de ce qui en reste. Des morceaux calcinés de l'image sont perceptibles, mais nous sommes désormais devant un autre objet, un objet ayant été altéré et ayant gardé le souvenir de ce qu'il était, tout en proposant un tout nouveau regard sur ce qu'il contenait. Ce qui rend intéressant cet anéantissement est sans doute ce que révèle cette transformation.

Par la mise en scène de ces restes, je tente de toucher à la noirceur de l'obscurité dont parle Agamben. Par l'observation d'un objet détruit dont le sujet n'existe plus, mais dans lequel le futur semble aussi inscrit sans qu'il ne soit possible de l'apercevoir, je tente d'accéder et de donner accès par l'imagination à ce qui pourrait advenir du présent. Cette noirceur, ce flou vertigineux devant lequel je place le spectateur sert à ouvrir la voie de l'imagination vers des lieux qui semblent être tout près de nous, mais dont nous ne semblons pas pouvoir apercevoir les abords : le noir comme espace dans lequel naissent et meurent des idées sans que nous n'en soyons témoins.

³¹ *Ibid.*, p, 23-24.

CONCLUSION

« C'est certainement une vision apocalyptique. Mais si, à côté d'elle et de l'angoisse qui la suscite, il n'y avait pas aussi en moi une part d'optimisme, autrement dit la pensée qu'il est possible de lutter contre tout cela, je ne serais tout simplement pas ici au milieu de vous pour parler. »³²

Pier Paolo Pasolini

Aujourd'hui, chaque jour, je regarde le monde et malgré tout ce qui m'est offert de beau à voir, à vivre, j'ai peur.

J'ai peur du monde que nous avons construit, dont nous connaissons les failles et dont nous perpéтуons l'émancipation avec fierté et enthousiasme.

Qu'il s'agisse de mon projet ou bien de tout le travail que j'ai réalisé auparavant, je dois admettre que par cette production, en partie contre-productive, j'accomplis une œuvre qui s'auto-génère, qui aboutit toujours sur un questionnement personnel et qui prend en compte la nécessité de faire face à ce néant de plus en plus présent dans le monde que nous bâtissons.

Les réflexions que peuvent occasionner un regard sur des tragédies telles que l'accident de British Petroleum ou celui de Fukushima Daiichi nous montrent que celles-ci ne s'arrêtent pas avec la fin de leur médiatisation, pas plus d'ailleurs qu'avec la fin des événements eux-mêmes, car s'ensuivent une série de conséquences inimaginables.

Continuer dans un tel système, c'est le favoriser, le faire exister, c'est rendre possible la poursuite de son objectif de rédemption, soit celui de détruire.

³² Pier Paolo Pasolini cité par G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 45.

Aujourd'hui, le monde change d'une manière si radicale et si violente qu'il nous sera bientôt impossible de nous y adapter décemment. L'imagination est l'un des seuls moyens par lesquels notre adaptation à ces nouveaux environnements demeure possible.

Mon projet de maîtrise a été réfléchi de sorte à prendre en compte le monde dans lequel nous sommes et dans lequel nous évoluons afin de poser un regard critique sur notre situation contemporaine. À partir de mon observation, de mon imagination et de mes réflexions à propos de la centrale de Fukushima, j'ai désiré mettre en scène dans mes œuvres ce qui constituera le lendemain de notre perte. Mon rapport à cet événement que je n'ai jamais vu et que je ne verrai jamais en vrai a donné forme à différents éléments que j'ai intégrés à ma pratique, tel que le dégradé concentrique, le noircissement de tout, le fracas, la destruction ou encore la mise en scène de ruines relevant d'une époque contenant tout un bagage culturel, reconnaissable par les objets singuliers qui lui appartiennent.

Par la mise en scène des objets, je n'ai pas tenté de rendre visible l'événement, le sujet en tant que tel ; j'ai voulu toucher un certain état de notre réalité, aller au-delà de la représentation, en quelque sorte. J'ai voulu donner à voir tout un système de production et une culture industrielle standardisée qui s'organise autour de la déshumanisation du monde et qui se manifeste à travers certains rapports de formes dérivées du minimalisme.

Par l'imagination de *Fukushima Daiichi*, j'ai tenté de trouver de nouveaux moyens de représentation, de nouveaux moyens de production. Mon obsession à vouloir voir ce qui n'était pas là devant moi m'a permis de développer une toute nouvelle manière de représenter et de produire : par la négative, le retrait, l'effacement, le recouvrement, etc. À travers un agencement de mes essais et erreurs, je suis arrivé à construire un univers contenant les signes du monde dont il émane.

Pour l'instant, j'ai pu toucher quelques-uns des aspects liés au vécu par procuration de certains événements de l'actualité qui m'inspirent. Dans le cas de ce projet-ci, il ne s'agissait pas de révéler ce qu'est *réellement* l'accident de *Fukushima Daiichi*, mais d'interpeller l'imagination et de penser ses limites face à un tel événement. En somme, ce désir de montrer

non seulement ce qui n'est pas visible [oui], mais ce qui semble même difficile à imaginer, m'anime et me pousse à chercher dans ce que je peux percevoir du monde par le biais des différents moyens de communication.

AGAMBEN, Giorgio (2003) *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Pierre Bayle, Paris : Payot.

AGAMBEN, Giorgio (2005) *Profanation*, trad. de l'italien par Martin Kailash, Paris : Payot.

AGAMBEN, Giorgio (2009) *Stanzas*, trad. de l'italien par Yves Harari, Paris : Payot.

ANDERSON, Benedict (1991) *L'imaginaire national*, Tome 1, trad. de l'anglais par Christophe Dauvin, Paris : Éditions Le Livre de Poche.

ANDERSON, Benedict (1991) *L'imaginaire national*, Tome 2, trad. de l'anglais par Christophe Dauvin, Paris : Éditions Le Livre de Poche.

ANDERSON, Benedict (1993) *Les nations Imaginées*, trad. de l'anglais par Christophe Dauvin, Paris : Payot.

ANDERSON, Benedict (2002) *Qui sommes-nous ?*, trad. de l'anglais par Catherine Wermesher, Paris : Actes du Sud.

ANDERSON, Benedict (2003) *Le sens de la nation*, Paris : Éditions de L'Harmattan.

ANDERSON, Benedict (2004) *Le pouvoir du regard*, trad. de l'anglais par Catherine Wermesher, Paris : Actes du Sud.

SATCHELLOR, David (1991) *Minorities*, Cambridge : Cambridge University Press.

SATCHELLOR, David (2001) *Le poids de la couleur*, trad. de l'anglais par Pierre Bayle, Paris : Actes du Sud.

BALDELLAIRE, Charles (1985) *Le portrait de la vie moderne*, Paris : Du Seuil.

BENJAMIN, Walter (1939) *Œuvres complètes*, pour une esthétique de la photographie, Paris : Grasset.

CHAVE, Anna C. (1991) « *Minorities and the Invention of Fiction* », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 3 (hiver 1991), p. 49-52.

CRISTOFERINI, Giorgio (1997) *L'Europe qui nous a vu aller au ciel*, Paris : Éditions de Minuit.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio. (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Payot.
- AGAMBEN, Giorgio. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. trad. de l'italien par Maxine Rovere, Paris : Payot.
- AGAMBEN, Giorgio. (2009). *Profanations*. trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris : Payot.
- AGAMBEN, Giorgio. (2009 [1981]). *Stanze*. trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Payot.
- ANDERS, Günther. (2002). *L'obsolescence de l'homme. Tome 1*. trad. de l'allemand par Christophe David, Paris : Éditions Ivrea.
- ANDERS, Günther. (2011). *L'obsolescence de l'homme. Tome 2*. trad. de l'allemand par Christophe David, Paris : Éditions Fario.
- ANDERS, Günther. (2009). *La haine*. trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris : Payot
- ANDERS, Günther. (2005). *George Grosz*. trad. de l'allemand par Catherine Wermester, Paris : Allia.
- ANDERS, Günther. (2007). *Le temps de la fin*, Paris : Éditions de L'Herne.
- BARTHES, Roland. (2000). *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris : Gallimard.
- BATCHELOR, David. (1997). *Minimalism*, Cambridge : Cambridge University Press.
- BATCHELOR, David. (2001). *La peur de la couleur*. trad. de l'anglais par Patricia Delcourt, Paris : Autrement.
- BAUDELAIRE, Charles. (1863). *Le peintre de la vie moderne*, Paris : Du Sandre
- BOURRIAUD, Nicolas. (2009). *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël.
- CHAVE, Anna C. (1990). « *Minimalism and the Rhetoric of Power* », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5 (janvier 1990), p. 44-63.
- CURNIER, Jean-Paul. (2009). *Comment montrer l'invisible*, Paris : Jacqueline Chambon.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2001). *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Éditions de Minuit.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). *La survivance des lucioles*, Paris : Éditions de Minuit.
- HUELSENBECK, Richard. (1922). *En avant Dada*, Hanovre/Leipzig : Paul Steegemnn.
- HUELSENBECK, Richard. (1974). *Memoirs of a DADA drummer*, New York : The Viking Press.
- JUDD, Donald. (1964). « *Specific objects* », *Arts Yearbook 8*, (1965), p.94.
- LACHANCE, Michaël. (2003). *La culture Atlantide*, Montréal : Éditions Fides.
- LAPIERRE, René. (2011). *Renversement*, Québec : Les Herbes rouges.
- LAGEIRA, Jacinto. (2010). *La déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*, Paris : Jacqueline Chambon.
- MARCUS, Greil. (1989). *Lipstick Traces : une histoire secrète du 20e siècle*. trad. de l'anglais par Guillaume Godard, Paris : Allia.
- MOREAU Yoann. (2012). « Le “spectaculaire” (Fukushima est-elle une catastrophe ?) », *Catastrophes : analyse et traitement de l'actualité*. 28 février 2012 [En ligne]. <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2012/02/28/le-spectaculaire-fukushima-est-elle-une-catastrophe>
- WERMESTER, Catherine. (2002). *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris : Allia.