

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉALISATION D'ŒUVRES LIÉES À L'EXPLORATION
ET À LA CRÉATION DE L'IDENTITÉ QUÉBÉCOISE
PAR LA MISE EN PLACE D'UN CHANTIER DE PAYS

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

PAR
SIMON BEAUDRY

MAI 2018

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.07-2011). 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.»

REMERCIEMENTS

Tout ce travail de recherche, principalement la partie rédaction de ce mémoire, n'aurait pas pu être possible sans l'apport significatif de certaines personnes. Je désire les remercier, après ces cinq dernières années de tumultes et d'épiphanies. Hélène Doyon, mon premier choc culturel à la maîtrise, premier contact avec mon retour à l'école, ma directrice de recherche, tu as su m'inspirer par ton art et le contenu de ton cours *Art et vie* qui a complètement éclaté ma pensée et mon action artistique. Je te remercie dans la vie et dans l'art. Philippe Jean Poirier, compagnon de la première heure dans cette aventure vers l'art et l'indépendance. De toutes les façons inimaginables, tu as apporté les briques et coulé le mortier entre celles-ci. Je te remercie pour les fondations et tellement plus et pour toujours. Catherine Martellini, lumière devant le noir des mots, lumière devant le noir de la vie, je te remercie. Je t'aime.

Je désire remercier tous ceux et celles qui m'ont inspiré et aidé dans ma réflexion, qui m'ont aidé à fabriquer mes œuvres, qui les ont acquises, qui m'ont exposé ou qui ont encadré ma recherche.

En premier lieu, je voudrais remercier Annie Roy et Pierre Allard du collectif ATSA, qui m'ont pris sous leur aile pour une période de six mois sous forme de mentorat. Leur aide m'a réellement aidé à parfaire mon intention de projet et à faire passer mon art à l'action.

Je remercie Anne-Marie Ninacs et Marie Fraser qui ont accepté l'invitation d'Hélène Doyon à l'appuyer dans son travail de jury. C'est avec beaucoup d'enthousiasme que je reçois votre participation, mais aussi avec une grande humilité que je vous présente l'aboutissement de mes cinq dernières années de recherche.

Je tiens à remercier dans l'ordre et le désordre : Pierre Falardeau, Armand Vaillancourt, Hugo Latulipe, BGL, Mathieu Beauséjour, Sonia Pelletier, François Georget, Louise Vigneault, Félix Rose, Éric Piccoli, Hélène Béliveau, Alain Desjean, Anne Bénichou, Alun William, Michael Blum, Christine Major, David Tomas, Gisèle Trudel, Philippe Dubois, Carole Dubois, Jean-Pierre Gilbert, Éléonore Gertrude Menga, Sébastien Lépine, Fanny Richelet, Philippe Richelet, Émilie Simon, Étienne Fortin, Vincent Lebègue, Alexandre Taillefer, Debbie Zakaib, Philippe Bigué, Rhéal Lanthier, et tant d'autres que j'oublie de mentionner, mais qui m'ont aidé ou inspiré durant ce tronçon de parcours.

Enfin, je souhaite exprimer ma reconnaissance à ma famille pour son soutien: Ma fille Aglaé Beaudry, mon fils Ulysse Beaudry, mon frère Vincent Beaudry, ma mère Ginette Gauthier, mon père Paul Beaudry.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
0.1 Contexte et problématique	3
0.2 Démarche et pratique	4
CHAPITRE I :	
DEVENIR ARTISTE ET CONSTRUIRE SON ENTREPRISE.	10
1.1 SB : La signature / le logotype	10
1.2 Identitart® : La marque de commerce	13
CHAPITRE II :	
GÉNÉRER UN DIALOGUE ENTRE UTOPIE ET HÉTÉROTOPIE	16
CHAPITRE III :	
REPLACER LES TERMES D'UTOPIE ET D'HÉTÉROTOPIE PAR CEUX D'HORIZON ET DE TERRITOIRE.	19
CHAPITRE IV :	
ART ACTION : PASSER DU CORPS PRIVÉ AU CORPS PUBLIC	22
CHAPITRE V :	
FIGURE DE L'ENGAGEMENT : S'INVESTIR, OCCUPER, S'ANCRER	25
5.1 Art micropolitique	26
5.2 Une démarche artistique en mutation	27
5.3 Paul-Émile Borduas, un exemple d'engagement.	28
5.4 Art inorganique	30

CHAPITRE VI :	
LE MYTHE : INVENTER, CONSTRUIRE, RACONTER, PROPULSER	32
CHAPITRE VII :	
PORTER SON IDENTITÉ	35
CHAPITRE VIII :	
LES ARCHIVES : ACTIVER ET RÉACTIVER	40
8.1 L'archive dans ma pratique artistique	40
8.2 Rapports entre l'oeuvre et sa documentation : 7 figures de cas	41
8.3 Une huitième catégorie : (8) Utiliser une archive existante et la détourner en se l'appropriant pour créer une nouvelle oeuvre	42
8.4 Une oeuvre à titre d'exemple : Nécropolitique IV, la momie de Radio-Canada, 2016	42
CHAPITRE IX :	
POSTE QUÉBEC, REJOINDRE LE MONDE, UNE NOUVELLE OEUVRE.	44
9.1 Précision de mes objectifs	44
9.2 Poste Québec en étapes	45
CONCLUSION	59
ANNEXE A :	
L'AVANT CHANTIER : LES TISONS DU PAYS	61
ANNEXE B :	
L'OUVERTURE DU CHANTIER : LES FLAMMES DU PAYS	62
ANNEXE C :	
UNE DÉMARCHE CONNEXE : BGL	67

ANNEXE D :	
RELATION ENTRE UNE OEUVRE ET SES ARCHIVES	72
D.1 Documentation en premier par rapport à l'oeuvre.	72
D.2 Dialectique entre l'oeuvre et la documentation	73
D.3 Concomitance entre l'oeuvre et sa documentation	74
D.4 Le document est second par rapport à l'oeuvre, mais il devient l'oeuvre quand même	77
D.5 Le document peut être premier et second par rapport à l'oeuvre.	80
D.6 La documentation légitime la vie comme oeuvre d'art	84
D.7 La documentation construit une oeuvre fictive.	86
D.8 Utiliser une archive existante et la détourner en se l'appropriant pour créer une nouvelle oeuvre.	87
ANNEXE E :	
L'IDENTITÉ MANIFESTE	90
ANNEXE F :	
<i>POSTE QUÉBEC, REJOINDRE LE MONDE</i> : PROJET FINAL (SÉLECTION)	97
BIBLIOGRAPHIE	110

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	La prise du pouvoir, 2016	xii
2	Drapeau unilys, 2008	xii
3	SB en atelier, Oeil de Poisson, Québec, 2012	xii
4	Robert McGee scalped in 1864, 1890.	xii
5	Golden scalp (Mariev), 2013	xii
6	SB en atelier, Oeil de poisson, Québec, 2012.	xii
7	Québécois, 2007	xii
8	Vortex Fléché, 2013	xii
9-10	La charge de l'original épormyable, 2014.	xii
11	Le déploiement de la bête lumineuse (5/5), 2013	xii
12	Province, 2013	xii
13	Chasse-galerie, 2011	xii
14-16	Le passage, 2013.	xii
17	Drapeau Unilys (transformation du drapeau fleurdelysé en unilys), vidéo, 2008	1
18	Affiche conçue pour le MNQ dans le cadre de la Fête nationale du Québec, 2011	2
19	Chasse-galerie, 2011	2
20	Rorshack, 2007-2016	4
21-22	Alain Desjean, Simon Beaudry en uniforme, en studio, 2015	5
23	Québécois, 2009	6
24	Famille québécoise, 2009.	6
25	Cuillère à clous, 2010 (sculpture tirée du triptyque de la décadence identitaire, la culture, 2010)	6
26	Province, 2013, à la galerie BAC à Montréal.	7
27	Province, 2014, sur la rue Grande-Allée à Québec	7
28	Maîtres chez nous, 2007-2016.	9
29	Aspiration, 2015	9
30	SB (logotype), 2012	10
31	Québec international (vidéo), 2015	10
32	Casque du conducteur, détail, 2012.	11
33	L'encyclopédie, détail, 2013	11
34	La charge de l'original épormyable, vidéo, 2014.	11
35	Véhicule camouflage, détail 2012-2013	11
36	http://simonbeaudry.quebec	11
37	John Knight, JK, Versailles, 1982	12
38	John Knight, JK, Bahamas, 1982	12
39	Nécropolitique I, 2014	13
40	Nécropolitiques, identification, 2014-2016.	13
41	Québécoise, FAC St-Lambert, 2016	13

42	Nécropolitique II, 2015.	13
43	Nécropolitique II, 2015.	13
44	Archive, l'arbre de la rue Durocher, Montréal	23
45	Armand Vaillancourt, l'arbre de la rue Durocher, 1953	23
46-49	Le passage, 2013.	24
50	Eugène Delacroix, La liberté guidant le peuple, 1830	26
51	Le passage, 2013.	26
52	Paul-Émile Borduas (1905-1960) Archives du Musée des beaux-arts de Mont-Saint Hilaire	30
53	Paul-Émile Borduas, L'étoile noire, 1957	30
54	Paul-Émile Borduas et collectif d'artistes, Refus global, publié à 400 exemplaires, mis en vente à la Librairie Tranquille, à Montréal, le 9 août 1948	30
55-59	Nécropolitique II, la momie de Québec, 2015	30
60-66	Signalisation détournée, 2015	31
67-73	Nécropolitique III, la momie de Saint-Lambert, 2015.	32
74	Entrer là, où nous sommes déjà, 2013	33
75	Séparer les eaux, 2013	33
76	Conduire le véhicule, 2013	33
77-81	La charge de l'original épormyable, 2014.	34
82	Québécoise (Yes), SB, 2014	37
83	Québécoise (Yes), SB en conducteur, 2014	37
84	La prise du pouvoir, détail, 2015	37
85	Nécropolitique III, la momie de Saint-Lambert, détail, 2015	37
86	Nécropolitique I, la momie de Montréal, 2014.	37
87	Québécoise, Un québécois rencontre un storm trooper écossais, 2014	37
88	Québécoise, Un conducteur québécois, 2014.	37
89	Yes, photos d'archives, 2014	37
90	Alain Desjean, SB en uniforme, en studio, 2015.	38
91-92	Chandail de l'armée canadienne, 2014	38
93	Masque Beaudry, 2014	38
94	Masque Lemoyne, 2014.	38
95-98	Esquisses masques, 2013-2014.	38
99-102	Territoire fléché, 2014.	39
103-106	Nécropolitique IV, la momie de Radio-Canada, 2015	43
107	Poste Québec, pièces identitaires (logo, site, lys), 2017	48
108	Archives de recherche, Canada biffé (1), 2016	49
109	Archives de recherche, Canada biffé (2), 2016	49
110	Boîte aux lettres Poste Canada, archives de recherche, 2016	49
111	Boîte aux lettres Poste-Québec, esquisse, 2016	49
112	Poste Québec, esquisses et développement du logotype, 2016	50
113	Poste Québec, esquisses finales du logotype, 2016-2017.	50
114	Poste Québec, esquisses du logo pour placer sur une boîte aux lettres, 2016-2017	50

115	Poste Québec, auto-collants, pièces finales, 2017	51
116	Poste Québec, auto-collants, pièces finales, 2017	52
117-120	Poste Québec, un employé au travail, 2017	52
121-126	Poste Québec, un employé au travail, 2017	53
127-134	Poste Québec, un employé au travail, 2017	54
135-146	Poste Québec, vêtements du facteur, 2017	55
147-152	Poste Québec, différents chantiers extérieurs, 2017	56
153-157	Transformation d'une boîte aux lettres Poste Canada en Poste Québec, 2017	57
158	laposte.quebec, 2017	58
159-166	Travaux publicitaires variés entre 2006 et 2012	63
167-179	Page couverture et dossier sur les symboles québécois parus dans le magazine Urbania en 2009, sous la direction de Catherine Perreault-Lessard, 2009	64
180-181	Textes d'opinion diffusés dans la section Idées du quotidien Le Devoir, coécrits par Philippe Jean Poirier et Simon Beaudry, 2008 et 2010	65
182	Ceinture fléchée, 2008	65
183	Henri Julien, La chasse-galerie, 1900	65
184	Chasse-galerie, 2011	65
185	Henri Julien, le vieux de '37, vers 1880	65
186	Patriote-citoyen, 2009	65
187	Québécois, 2009	65
188	Famille québécoise, 2009	65
189	Capitaine Québec, 2011	65
190	Triptyque de la décadence identitaire, 2010	65
191	Drapeau Unilys, 2008	65
192-205	Archives montrant différentes influences : Dadaïsme, Matthew Barney, Henri Julien, Brian Jungen, Serge Lemoine, Kent Monkman, Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groulx, Pierre Falardeau, Hugo Latulippe, Gaston Miron, Alfred Desrochers et Victor Lévy-Beaulieu	67
206-207	Le collectif d'artistes BGL, Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière	68
208-209	BGL, Peine débutée, le chantier fut encore (détails), 1997	69
210	BGL, Marche avec moi, 2006	70
211-212	BGL, Art contemporain / art contemporary, 1998	70
213	BGL, Jouet adulte, 2006	70
214	BGL, Montrer ses trophées, 2005	70
215-218	BGL, Rapides et dangereux, 2005	71
219	simonbeaudry.quebec (archives diverses), 2014	73
220-236	Québécoise, œuvres diverses (documentaire YES), 2014	74
237-244	La charge de l'original épormyable, 2014	75
245-253	Le Passage, 2013	77
254-263	Nécropolitique I, la momie de Montréal, 2015 et archives, 2014-2015	78
264-272	Nécropolitique II, la momie de Québec, 2015 et archives, 2015	79
273-280	Drapeau unilys, 2008 et archives diverses montrant l'Unilys dans différents contextes	81

281-286	Signalisations détournées, 2015.	82
287	Province (sculpture), 2013	84
288-292	Province (performance), 2014	84
293-297	Floribec, 2015.	85
298-312	Nécropolitique III, la momie de Saint-Lambert, 2015.	87
313-319	Point de jonction, 2013	88
320-326	Point de chute, 2013-2015	89
327	Poste Québec, Rejoindre le monde, titre d'exposition officiel 2017.	97
328	Poste Québec, texte d'introduction, 2017	97
329-338	Post-Canada, 2017.	98
339	La gratte, 2017	98
340-344	Uniforme Poste Québec, 2017	99
345-350	Poste Québec à Radio-Canada, 2017	100
351-353	Partage, 2017.	101
354-357	Dépouillement, 2017.	102
358	Déchirement, 2017.	102
359	Cicatrices, 2017	102
360-363	Poste Québec à Percé, 2017	103
364-370	Poste Québec de nuit, 2017.	104
371-373	Québec international, 2015.	105
374-375	Poste Québec au Rocher Percé, 2017.	106
376	Véhicule Poste Québec, 2017.	106
377	Partager l'espace, 2017	107
378	Choix, 2017	107
379	Poste Québec, Dame au parapluie, 2017	108
380	Poste Québec sous la pluie, 2017	108
381-388	Station d'écriture et timbres Québec, 2017	109

RÉSUMÉ

Le pays que je tente d'atteindre n'existe pas. Comment faire pour qu'il existe ? Par l'art. En le créant. Le pays est mon horizon. Son lieu d'ancrage est un territoire qui comprend un ensemble de chantiers artistiques. Ses chantiers s'accumulent et constituent ma pratique artistique globale. L'existence de mon pays devient possible par les œuvres que je crée et qui s'ajoutent au grand chantier de ma pratique. La notion de chantier évoque un processus en cours. Par la création de ces chantiers, je fabrique le pays que je veux.

Dans le cadre de ma recherche-crédation à la maîtrise, j'ai ajouté des morceaux à ce pays toujours à faire et toujours en train de se faire. Puis, comme projet de fin de recherche, j'ajoute un autre chantier : *Poste Québec* qui consiste à détourner des boîtes aux lettres afin qu'elles deviennent dans l'esprit de ceux qui les voient des boîtes aux lettres *Poste Québec* et non plus *Poste Canada*. Dans le cadre de ce projet, j'utilise un mode de création en art action qui est déployé dans l'espace public. Cela me permet d'interagir directement au sein de la société dans laquelle je me retrouve, ainsi que de conjuguer mon individualité à ma collectivité.

Par le déploiement de cette démarche, j'élabore une mythologie de pays à travers les traces de mes actions. Mon territoire artistique permet l'extériorisation de cette mythologie intérieure. Ce mythe d'un pays qui se construit est une configuration personnelle, intérieure, que mes actions, dans un premier temps, permettent de bâtir et de faire exister. Les archives de mes actions, dans un deuxième temps, deviennent la matière d'une histoire en cours qui se racontera en centre d'exposition. Cette fiction matérialisée réinventée et retransmet le mythe que je bâtis.

Mots clés

Québec - Indépendance - Pays - Nation - Territoire - Identité - Culture - Mythe - Construction - Émancipation - Chantier - Action - Engagement - Archive

Le [créateur] québécois actuel a deux choix: ou il tourne carrément le dos au passé et s'invente totalement un présent, donc un futur, ou il croit suffisamment aux choses qu'il y a derrière lui, s'y plonge, les assimile, leur donne un sens nouveau, celui d'une œuvre qu'il bâtit en fonction du nouvel univers qu'il voudrait voir s'établir ici.

- Victor-Lévy Beaulieu, 1973

Bien arrimée à l'expérience personnelle de l'artiste, [cette] présentation met en relief ce que les considérations d'ordre public et collectif doivent à la réalité quotidienne et subjective du chercheur. On y découvre l'élaboration rigoureuse d'une mythologie personnelle ainsi que son prolongement, à travers la conceptualisation et la réalisation d'œuvres/invitations appelant l'autre à rejoindre un « système » à compléter.

- François Georget, 2014

Figure 1 : *La prise du pouvoir*, 2016
Photo : Alain Desjean



(1) Figure 2 : *Drapeau Unilys*, 2008. (2) Figure 3 : *SB en atelier*, Oeil de Poisson, Québec, 2012. (3) Figure 4 : *Robert McGee scalped in 1864*, 1890. (4) Figure 5 : *Golden scalp* (Mariev), 2013. (5) Figure 6 : *SB en atelier*, Oeil de poisson, Québec, 2012. (6) Figure 7 : *Québécois*, 2009. (7) Figure 8 : *Vortex fléché*, 2013. (8-9) Figures 9, 10 : *La charge de l'orignal épormyable*, 2014. (10) Figure 11 : *Le déploiement de la bête lumineuse* (5/5), 2013. (11) Figure 12 : *Province*, 2013. (12) Figure 13 : *Chosse-galerie*, 2011. (13-14-15) Figures 14, 15, 16 : *Le passage*, 2013.

INTRODUCTION

Je me trouve à un carrefour. Là où la vie et l'art se rencontrent.

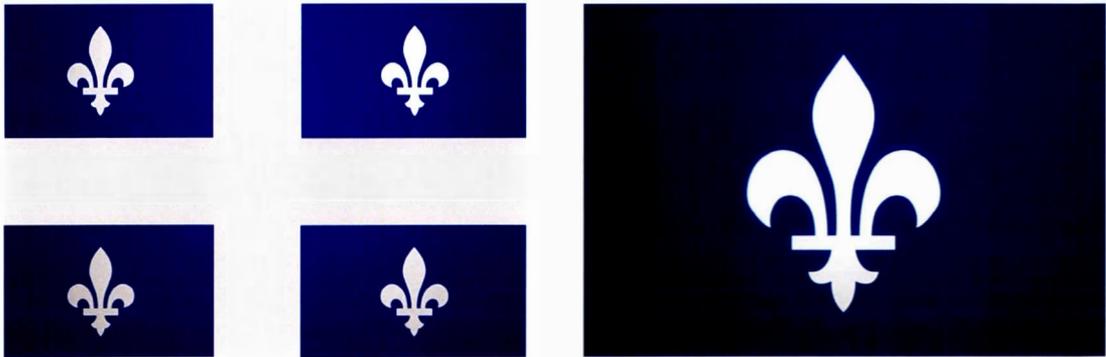


Figure 17 : *Drapeau Unilys* (transformation du drapeau fleurdelysé en unilys), vidéo, 2008.
animation : Maz

Je tente de prendre ce que j'ai rassemblé jusqu'à présent et de lui donner un sens et une direction. Être là où je suis déjà. Que ma suite du monde puisse s'habiller comme du monde. Je veux faire partie des géants et m'enjamber moi-même de mon élan. Je veux devenir ma propre bête lumineuse. Je veux proclamer mon acceptation globale et en finir avec mes refus. Place à l'art, place à la magie. Trouver le centre et foncer dedans.

Dans cette marche à l'art, à la vie, à l'avenir, trouver mon pas et le cadencer à celui de mon peuple, de mon pays, vers notre liberté. Faire de l'art l'entrée de cette liberté. Défoncer pour toujours toutes mes portes. Gueuler Nous à chacun de mes pas. Planter mon œil dans celui de mon peuple et de ma civilisation. Je veux retrouver le sens de la cité et prendre la parole. Je veux créer la résonance de mon écho. Je veux me qualifier dans ce que nous serons. Je veux défriser ma race et l'ouvrir à tous ceux qui verront dans ma couleur leur propre couleur à y ajouter.

Je me trouve à un carrefour. Là où la pub et l'art se rencontrent.



Figure 18 : Affiche conçue pour le MNQ dans le cadre de la Fête nationale du Québec, 2011.
Photo : Alain Desjean



Figure 19 : *Chasse-galerie*, 2011
Photo : Alain Desjean

Formé pour faire du design et de la publicité, j'en suis venu à développer un discours personnel artistique et à développer mon propre système de production d'œuvres. Une partie de mon énergie consiste à trouver l'équilibre entre l'art et la pub, entre la liberté et le travail, entre le temps et l'argent. Entre la liberté et la responsabilité. Comme tout le monde, j'imagine. Cette tension s'est accentuée lorsque j'ai rassemblé mes premières œuvres (souvent faites dans un contexte de commande commerciale) et à les exposer sous mon premier projet *Câliboire*. Elle s'est encore intensifiée en bâtissant mon deuxième projet d'exposition *Véhicule et scalp*, puis encore plus avec la recherche-crédation à la maîtrise où l'écart entre les deux pratiques (artistique et commerciale) m'est apparu encore plus béant. Il s'est passé beaucoup de choses dans ma façon d'envisager mon art et de me voir à travers lui. Qu'est-ce que je suis en train de faire ? Où je m'en vais ? Où je veux m'en aller ? Je me fais brasser et je me brasse aussi. Cette quête artistique est en train de se mélanger avec ma propre quête, ma propre vie. Ce que je tente de faire en art est finalement ce que je tente de faire dans ma vie. L'un a influencé l'autre. L'un alimente l'autre. Cette gymnastique entre le travail et l'art, la recherche-crédation et la pratique artistique professionnelle déjà établie me permettent pourtant jusqu'à maintenant autant

de produire des œuvres (en m'autofinçant, par exemple) que de gagner ma vie et de faire vivre mes enfants (*Aglaé Beaudry*, 2005 et *Ulysse Beaudry*, 2007) tout en poursuivant ma réflexion artistique.

0.1 Contexte et problématique

Le Québec possède un contexte culturel, historique et politique particulier. Malgré plusieurs mouvements d'émancipation ponctuels, sa population reste dans l'indécision nationale et notre État reste inféodé à un autre, le Canada. En tant qu'artiste et citoyen, je suis interpellé par cette dynamique particulière. Je vois la création du pays québécois non seulement comme un idéal politique, mais aussi comme le véhicule par excellence pour exprimer notre identité nationale afin que celle-ci poursuive son émancipation et son évolution.

Ma recherche est autant une réflexion sur moi-même en tant qu'individu appartenant à un groupe, qu'une réflexion sur ce groupe. Par l'étude de diverses formes que peut prendre l'expression d'une identité nationale, je cherche à raffiner un discours pour mieux le déployer. Mon art est engagé. Le défi que représente mon travail est autant de rejoindre un auditoire que de l'éveiller.

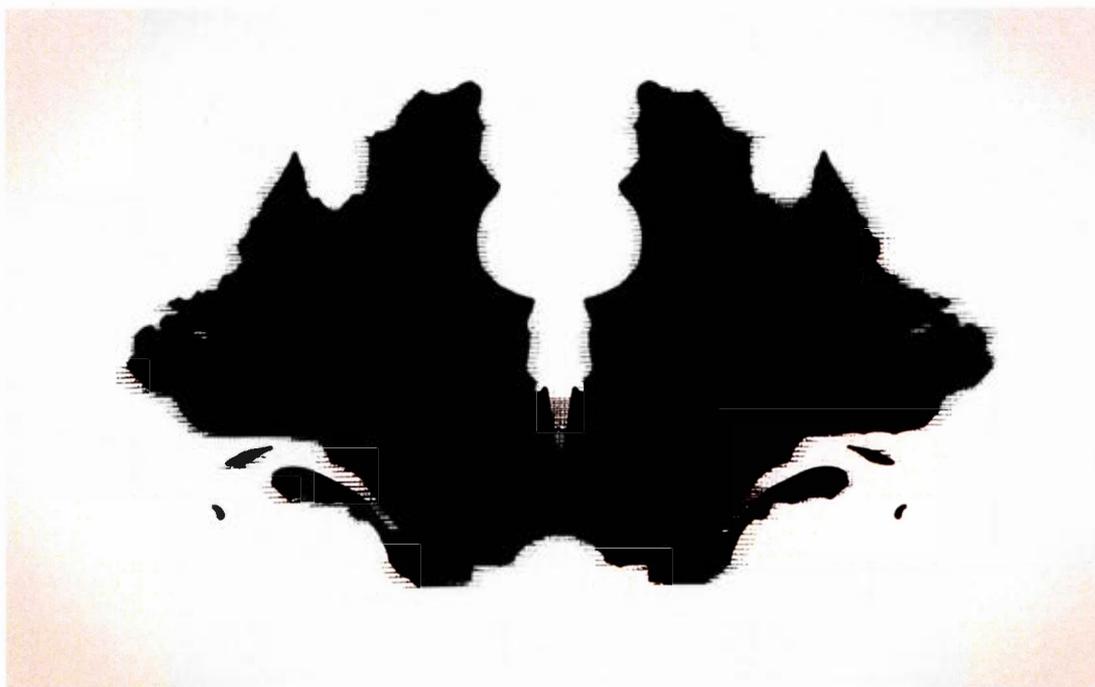


Figure 20 : Rorschach, 2007-2016

0.2 Démarche et pratique

Par mon travail en art, j'explore l'identité québécoise. Cette exploration fait naître en moi une réflexion qui me pousse à réinventer, transformer ou critiquer les morceaux qui constituent cette notion d'identité, inhérente à chacun. En fabriquant mes œuvres, j'extériorise une vision du Québec. Je tente de transformer celle-ci en utilisant souvent des éléments identitaires traditionnels que je modernise. Mon action traduit ma volonté de participer à la transformation de notre identité nationale de manière à ce qu'elle continue de s'émanciper. Mon travail évoque une vision personnelle de moi-même et de ma nation, en simultanée.



Figures 21, 22 : Alain Desjean, *Simon Beaudry en uniforme, en studio*, 2015

Ma pratique est multi et transdisciplinaire. Au départ, mes œuvres étaient plutôt constituées d'images et d'objets. Elles sont devenues des performances et des installations que je déploie en art action dans l'espace public et que je réactive par la création d'une fiction tressée à partir d'archives.



Figure 23 : *Québécois*, 2009
Photo : Mathieu Lévesque

Figure 24 : *Famille québécoise*, 2009
Photo : Mathieu Lévesque

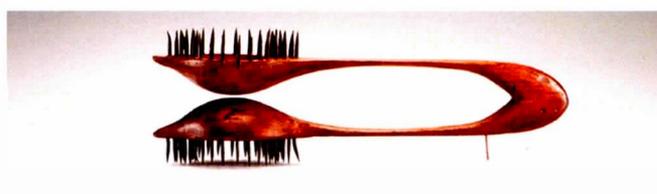


Figure 25 : *Cuillère à claus*, 2010 (sculpture tirée du triptyque de la décadence identitaire, la culture, 2010)
Photo : Alain Desjean

Au fur et à mesure que mon œuvre globale prend forme (chantier de Pays), j'extériorise une mythologie intérieure personnelle sur ce pays qui se construit autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de moi. Mes œuvres sont le prétexte pour un dialogue que je tente d'établir avec l'autre, invitant cet autre à y ajouter une partie de ce qui lui manque à cette œuvre, c'est-à-dire, ce que cet autre ressent et veut y ajouter. Ce processus lui permet donc de s'inclure au sein de l'œuvre, plutôt que de rester à l'extérieur de celle-ci. (Un inventaire de mes œuvres [mes multiples chantiers qui forment mon chantier global] se trouve en *Annexe D : Relation entre une œuvre et ses archives* de ce mémoire et donne des indications sur cet échange qui s'opère avec l'autre durant l'œuvre.)



Figure 26 : *Province*, 2013, à la galerie BAC à Montréal



Figure 27 : *Province*, 2014, sur la rue Grande-Allée à Québec
Photo/vidéo : Éric Piccoli

Le mode d'expression que j'utilise s'appuie sur une équipe modulaire d'artisans. Cette équipe, avec laquelle je travaille à la production de mes idées et dont je suis le maître d'œuvre et partie prenante, forme le noyau et la vision de mon œuvre. Je fais un parallèle entre mon processus de création et celui qui est nécessaire pour édifier une société; chaque individu qui y prend part doit y jouer un rôle, quel qu'il soit, afin de la bâtir et de la développer.

Ma démarche trouve sa source dans la conscientisation de la situation politique particulière du Québec et elle tente de construire et de proposer une québécoisité ouverte. Mon art et mes œuvres

[anticipent] un face à face avec le spectateur, compris comme un espace possible du soi dans le champ de l'art. [...] Un art de la présentation contenant le visage indéterminé de l'autre, donc mon visage. Des œuvres à finir par le spectateur, lui permettant de se mettre en mouvement. Un art de la construction de soi comme sujet. (Blocher, 2008, p. 8-9)

J'utilise cet espace libre, m'y engage et y agis. « En ce sens les œuvres construisent un espace critique de l'art qui vient depuis son lieu propre interpellier le politique » (Caillet, 2008, p. 129). Ce travail se fait de façon libre, autonome. Cette caractéristique est au centre d'une dynamique fondamentale dans mon travail (je ne le fais pas sous commande pour un groupe ou un parti politique).

L'autonomie de l'œuvre maintenue ne sauve pas seulement celle-ci de l'art, elle la sauve aussi du politique, en tant qu'elle peut maintenir, loin de tout fantasme de fusion, une spécificité dans la manière dont l'art interpelle la sphère sociale : la mise en œuvre par l'art d'une spécificité de son monde d'interpellation, fait qu'il se codifie certes dans un langage qui emprunte à la forme artistique et politique, mais vise surtout à une recomposition incessante de cette mise en relation du phénomène artistique au politique. (p. 129)



Figure 28 : *Maîtres chez nous*, 2007-2016
infographie/montage : Maurice Gervais



Figure 29 : *Aspiration*, 2015

Il est aussi important de souligner que si mes œuvres construisent un « pays » (démarche) par une accumulation de chantiers (œuvres), mon chantier global est aussi bonifié par le présent texte, devenant lui-même un grand chantier de la pensée où chaque section représente un chantier en soi, regroupé par ce mémoire dans un ensemble de chantiers réflexifs.

CHAPITRE I

DEVENIR ARTISTE ET CONSTRUIRE SON ENTREPRISE

1.1 SB : La signature / le logotype



Figure 30 : SB (logotype), 2012 Figure 31 : Québec international (vidéo), 2015

Influencé par mon éducation en design graphique et mon travail comme créateur publicitaire, il allait de soi de marquer mes œuvres et mon travail par une signature qui est en fait un logotype, à la manière d'une entreprise. Celui-ci se compose de mes seules initiales SB. Devenant à la fois ma signature artistique et une œuvre dans une œuvre, il marque, comme au fer rouge, les morceaux de ma production artistique.

Si, en publicité, le texte et l'image se rencontrent en la photo et les mots (slogan, titre, texte), ils restent pourtant toujours bien distincts. Dans le cas du logo, le texte et l'image sont si fusionnés qu'on ne peut les dissocier. « Dans ce sens, le logo est l'illustration par excellence du double fonctionnement du mythe, sollicitant simultanément une conscience imageante et une conscience signifiante. » (Athanasopoulos, 2009, p. 150)

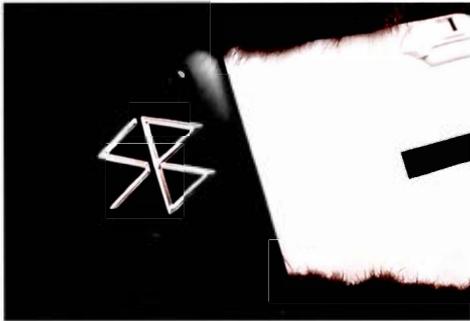


Figure 32 : *Casque du conducteur*, détail, 2012



Figure 33 : *L'encyclopédie*, détail, 2013

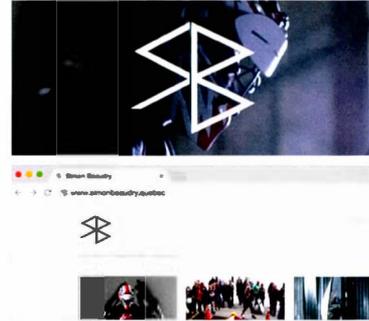


Figure 34 : *La charge de l'original éparmyable*, vidéo, 2014

Figure 35 : *Véhicule camouflage*, détail 2012-2013

Figure 36 : <http://simonbeaudry.quebec>

De la même façon, John Knight a conçu des œuvres en 1982 en n'utilisant que ses deux initiales (JK) qui renvoyaient directement à la société de consommation.

La réduction de l'œuvre aux initiales de son auteur retrace le système d'échange de signes qui lie l'art contemporain et la publicité. D'une part, l'épuration artistique des formes renvoie aux structures formelles de la publicité, d'autre part, elle devient le moyen le plus personnel et le plus fiable d'autoriser une œuvre. (p.150)



Figure 37 : John Knight, JK, Versailles, 1982



Figure 38 : John Knight, JK, Bahamas, 1982

En effet, si la marque et le produit peuvent en arriver à être confondus, la signature d'artiste a cette capacité de revêtir le rôle d'une marque et d'attester de l'originalité d'une production artistique. Chaque œuvre devient ainsi une des images qui fait apparaître une image de marque globalisante, où l'artiste et son logo ne font qu'un, unis et cohérents. Tous ces morceaux étant mélangés, additionnés, interreliés, transdisciplinés entre la vie et l'art, par mon travail qui le conditionne.

1.2 Identitart® : La marque de commerce

Dans le cadre d'échanges avec Philippe Jean Poirier (ami, auteur et journaliste indépendant), celui-ci en est venu à qualifier mon art d'Identitart. Identitart® est un mot-concept qui résume à lui seul, simplement et rapidement, le positionnement de ma démarche. Elle est artistique et identitaire. Elle évoque un travail en art sur les fondements de l'être et ce qui le rassemble, l'identité. Il s'agit en quelque sorte d'un sceau de particularité qui confère une originalité et une authenticité à mon travail, telle une certification officielle.

Ce terme, je l'ai repris une première fois dans ma série des *Nécropolitiques* où des momies fléchées sont mises en scène dans différents chantiers. Ce terme figure sur des pancartes détournées de chantiers, à la manière d'une entreprise. *Identitart® Excavation*, par exemple, devient donc la raison sociale, responsable des travaux en cours par l'entreprise SB.



Figure 39 : *Nécropolitique I*, 2014
Photo : Fanny Richelet / Marc-André Charpentier

Figure 40 : *Nécropolitiques, identification*, 2014-2016



Figure 42 : *Nécropolitique II*, 2015
Photo : Inter Le lieu

Figure 41 : *Québécoise*, FAC St-Lombert, 2016



Figure 43 : *Nécropolitique II*, 2015
Photo : Inter Le lieu

Si la Renaissance marque le moment où l'artiste cesse d'être un artisan manuel pour s'affirmer comme artiste, il s'affranchira aussi progressivement des emprises religieuses

et de l'État pour conquérir un nouveau public. Désormais en compétition avec beaucoup d'autres types de productions et marchandises, l'artiste devra « affirmer son individualité et sa singularité propres. » (Athanassopoulos, 2009, p. 99). Les éléments de logotype et de raison sociale précédemment évoqués font partie d'une stratégie de différenciation et en même temps d'appropriation. Je me signe pour mieux me signifier. L'utilisation de cette stratégie, issue du monde commercial et empruntée aux marchands, sous-tend autant le milieu duquel je viens par mes études et mon travail qu'une volonté de standardisation de ma production, non pas par le format et les caractéristiques des œuvres, mais plutôt par la volonté de lier mes œuvres ensemble pour former mon chantier de façon plus claire.

Cette position me permet de décloisonner mon œuvre, ma pratique devenant elle-même une œuvre en soi, beaucoup plus signifiante que chacune des œuvres individuelles qui la constituent. « Ce climat poussa les artistes à se créer une personnalité spécifique comme outil de présentation de l'art [...]. Cette notion renvoie précisément à cette transformation de l'artiste en tant que personne physique en œuvre d'art vivante, totale. » (p. 101) En adoptant cette position, je deviens aussi, tout comme ma signature et mes œuvres, un autre véhicule pour « promouvoir » le pays que je bâtis.

Ajoutant le vecteur du publicitaire (pratique commerciale) que je suis simultanément à l'artiste que je deviens, ma position me rapproche du jeune artiste entrepreneur que la fin des années 1970 a vu naître, dû en grande partie à l'impact grandissant des médias de masse depuis les années 1950. « L'artiste aventurier et militant, engagé dans le dépassement de l'autonomie esthétique de l'œuvre d'art traditionnelle [tentera] de s'engager en vue de sa réunification avec l'expérience quotidienne. » (p. 100) Ce positionnement s'aligne sur celui que j'ai adopté dans le cadre de ma recherche-crédation où je tente de réunir l'atelier et le lieu d'exposition au moment même où l'action artistique s'opère. Par la suite, je m'accorde toute la liberté d'utiliser ce moment de création-exposition et de construire un autre moment d'exposition en centre d'art.

Ce défi du lieu représente l'un des enjeux de ma recherche. D'une part, quel est le lieu véritable de l'existence de l'œuvre que je crée ? Où se situe ce lieu ? « *In these ways, the site of art begins to diverge from the literal space of art, and the physical condition of a specific location recedes as the primary element in the conception of a site.* » (Kwon, 2004, p. 19) Pour que le pays puisse surgir, il est impératif de lui trouver un lieu d'existence. S'il ne peut pas exister concrètement et politiquement, de quel lieu peut-il alors s'agir ?

CHAPITRE II

GÉNÉRER UN DIALOGUE ENTRE UTOPIE ET HÉTÉROTOPIE

La mission de SB Identitart® est utopique et ne semble pas pouvoir se concrétiser dans la réalité. Pourtant, en créant des chantiers d'action dans l'espace public, un nouvel espace se crée : l'hétérotopie. Elle donne un lieu d'ancrage à l'utopie sous-entendue dans mon œuvre. Par cet état d'impossibilité qui peut devenir possible, le mécanisme vers la création d'un pays peut se mettre en marche.

L'utopie est la représentation d'un espace idéal, où tout serait parfait, mais non incarné. Elle désigne une réalité à la fois difficilement admissible et définissable. Elle représente l'impossibilité. Cette polysémie incluse dans le concept utopique réunit d'une part, la possibilité de réfléchir sur le réel au moyen d'une fiction, et d'autre part, la concordance entre agir et rêver. Au lieu d'être un rêve inatteignable, elle se présente aujourd'hui comme une ouverture dans le tissu social et propose un autre endroit pour pouvoir échanger.

L'utopie ne serait plus cette chimère sortie d'une imagination créatrice, mais l'expérimentation d'un monde possible à l'échelle d'un territoire. [...] L'idée de l'œuvre comme lieu de nulle part, se voit requalifiée et d'une certaine manière resituée, passant d'un état « macro » moderne à un état « micro » post-moderne. (Caillet, 2005, *du « macro » au « micro », une utopie de plus?*, para. 6)

Ce passage exprime l'idée d'une œuvre plus modeste, mais la libère surtout de son aspect idéal et abstrait, lui permettant d'être plus concrète.

L'hétérotopie (du grec topos, « lieu », et hétéro, « autre »: « lieu autre ») est un concept

redéfini par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres ». Il y définit les hétérotopies comme une « localisation physique » de l'utopie. Ce sont des lieux concrets où peut foisonner l'imaginaire (une cabane d'enfant ou un théâtre, par exemple). De façon plus générale, ils peuvent être définis dans l'emploi d'espaces destinés à accueillir un type d'activité précis (stades de sport, lieux de culte, parcs d'attractions). Ce sont des lieux à l'intérieur d'une société qui obéissent à d'autres règles.

Michel Foucault dégage alors six principes permettant une description systématique des hétérotopies :

- (1) Les hétérotopies sont présentes dans toute culture sous des formes variées, selon qu'il s'agisse de sociétés primitives ou modernes.
- (2) Une même hétérotopie peut voir sa fonction différer dans le temps.
- (3) L'hétérotopie peut juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel.
- (4) L'hétérotopie provoque une rupture avec le temps réel. Celui-ci ne la définit donc pas nécessairement. Par contre, l'hétérotopie peut faire appel au passé autant qu'à l'avenir dans le moment présent (un cimetière, par exemple, est un lieu invoquant le passé, mais que l'on vit au présent lorsqu'on y entre, et qui nous renvoie à notre propre finalité aussi. Nous vivons un moment qui se situe à l'extérieur du temps réel).
- (5) L'hétérotopie peut s'ouvrir et se fermer, ce qui peut la rendre accessible et pénétrable.
- (6) Les hétérotopies ont une fonction par rapport aux autres espaces des sociétés : elles sont soit des espaces d'illusion soit des espaces de perfectionnement.

Ces principes énoncés par Foucault me permettent de définir et de légitimer les lieux que je choisis pour fabriquer et héberger une œuvre. Ils opèrent de différentes façons par rapport à mes chantiers. L'universel (1) et l'intemporel (2 et 4) qui composent, entre autres, l'hétérotopie sont des principes que je tente notamment d'intégrer à ma réflexion autant que de les soustraire à mon projet, dans une sorte de valse de sens. D'une part, mes œuvres sont universelles, car elles s'inscrivent toutes dans une suite du monde trouvant écho chez d'autres peuples vivant le même genre de parcours, mais, d'autre part, elles sont aussi très locales et favorisent la proximité. Le principe d'intemporalité s'applique aussi à mes œuvres puisque celles-ci sont contextuelles et donc précisément datées, mais le fait de créer des fictions à partir de ces œuvres permet d'accéder à une intemporalité que le mythe active (voir la section *CHAPITRE VI : Le mythe : inventer, construire, raconter, propulser*, p. 32)

La notion de chantier que je mets de l'avant renvoie à plusieurs notions décrites précédemment, mais principalement celle de l'éphémérité (5). Mon espace de création (hétérotopie) s'ouvre et se ferme, apparaît et disparaît le temps de l'œuvre au moment où elle se crée. Celle-ci sera réactivée par la suite par son mode d'exposition et sa déclinaison à partir d'archives (6). Je considère que mes œuvres sont autant une ouverture temporelle qu'une ouverture à l'autre, cette dynamique dialectique étant un des fondements de ma présente recherche.

CHAPITRE III

REEMPLACER LES TERMES D'UTOPIE ET D'HÉTÉROTOPIE PAR CEUX D'HORIZON ET DE TERRITOIRE

Notions interdépendantes, je me permet de remplacer les termes utopie et hétérotopie par ceux d'horizon et de territoire. Toujours à distance et perpétuellement inatteignable, l'horizon (l'utopie) est le lieu auquel j'aspire. Il sous-tend la position que j'occupe, le sol sous mes pieds, soit le territoire (l'hétérotopie). Horizon et territoire prennent forme par le pays et ses chantiers dans le cadre de ma recherche.

Construire, occuper et évoquer sont les actions menées sur mon territoire vers mon horizon : un lieu d'expérimentations, d'actions et d'occupations simultanées entre l'idéal et le réel. Le territoire devient cet espace nécessaire, constamment réactivé et reconfiguré par mon processus de création.

Le chantier, dans mon travail, est ce territoire défini entre un début et sa suite et il est vu comme un futur sous-entendu, mais non défini. Il est un lieu d'action et d'occupation. Il est un lieu de réparation et d'invention. Pour un horizon aux traits de pays à atteindre, le chantier s'avère le lieu parfaitement adapté pour une pratique déployée dans l'espace public, mélangeant l'art et la vie. Lieu d'action, lieu d'occupation, immixtion à ciel ouvert, j'investis la ville. J'intègre le lieu commun, je découvre un agora, lieu de partage et de parole, lieu de rencontres et de débats. J'agis dans ma cité. Je crée une hétérotopie par la création d'un chantier artistique éphémère à ciel ouvert qui allie performances et installations dans l'espace public, mélangeant l'atelier et le lieu d'exposition.

En travaillant sur ces concepts, une réflexion théorique émergera du phénomène territorial : l'horizon.

L'horizon est vaste et porteur. C'est un terme ouvert et gigantesque, infini même. Il est aussi, à la fois, personnel. L'artiste en est toujours le point de vue et le centre, car en même temps qu'il se dessine et m'offre un avenir, il m'offre simultanément la possibilité du passé. En même temps qu'il m'offre l'extérieur, il m'offre aussi la possibilité de l'intérieur. La possibilité de chercher et de voir toujours plus loin et autre chose. Il est inatteignable, car il est toujours au-delà de soi ou inversement à l'intérieur de soi.

Mon processus artistique repose sur ce qui créera le lien entre l'horizon et le territoire. L'horizon est toujours incomplet, infini, processuel. Il est en temps réel. Pour voir l'horizon, il faut une distance. Celle-ci va influencer ma vision, dans l'espace et dans le temps.

Selon le *Larousse*, l'horizon est, au sens littéral, la « ligne imaginaire circulaire dont l'observateur est le centre et où le ciel et la terre (ou la mer) semblent se confondre ». Il est aussi « le lieu où l'on vit et qui borne l'existence » ou « un domaine qui s'ouvre à l'esprit et à l'activité de quelqu'un. » Il peut enfin représenter des « perspectives d'avenir dans un domaine ».

Tangible et friable, le territoire est directement associé à cet horizon : limite visible sans cesse repoussée. Je tente, en tant qu'artiste, par mon expérience du monde et par mon travail artistique, de toucher l'horizon.

La notion d'avenir incluse dans l'horizon me stimule en tant que chercheur. À une époque où les grands thèmes et les grands idéaux ne semblent pas avoir la cote, un passage écrit par Aline Caillet touche à la direction de ma recherche :

La ruine des grandes espérances utopiques s'est surtout traduite par un

affaiblissement de l'horizon d'attente, par un étranglement de la perspective temporelle, véritable pathologie de l'avenir obscurci. Si le concept d'utopie peut avoir encore un sens et une pertinence, c'est peut-être dans la restauration de cet horizon, en se posant comme anticipation. (Caillet, 2005, *Une pensée dans et pour le présent...*, para. 8)

Pour terminer cette section, la question que se pose Caillet sur ce que permet l'utopie m'apparaît être tout à fait à propos. Cette liberté que je cherche par l'art, me semble intéressante, plus spécialement du point de vue de quelque chose qui serait toujours à inventer et, donc, qui existerait surtout dans ce qui vient plutôt que ce qui est.

Est-il encore possible aujourd'hui de concevoir et d'exprimer par l'art cette valeur anticipatrice de l'utopie, « ce rêver en avant » comme l'écrivait Ernst Bloch (1978, p. 131-132) ? Ce dernier voyait dans l'art ce qui nous mettait à la limite des possibilités actuelles du monde, « un espace de manifestation de ce qu'il n'est pas encore », un possible inclus dans le réel. La requalification de la pensée de l'utopie comme futur à inventer, telle qu'elle est proposée de façon paradigmatique par le projet d'utopie concrète, nous semble de bon augure pour une telle espérance. (Caillet, 2005, *Une pensée dans et pour le présent...*, para. 10)

CHAPITRE IV

ART ACTION : PASSER DU CORPS PRIVÉ AU CORPS PUBLIC

Je parviens au pays lumineux de mon être, que je t'offre avec le goût d'un cours nouveau [...]

- Gaston Miron

L'art action est le mode d'expression tout indiqué pour l'édification de mes chantiers artistiques. Le lieu d'expression de l'art action est le corps lui-même. Le corps devient un outil. « La création et l'exposition de l'œuvre qui s'effectue en dehors des institutions et délaisse les lieux conventionnels de l'art s'installent sur le terrain ouvert de la cité. » (Richard, 2001, p. 317) Le corps cesse alors d'être privé pour devenir public. Il devient ouvert à tous et s'expose à la critique, tout comme il fait partie prenante de l'œuvre, celle-ci n'étant plus seulement que son résultat, mais devient aussi son processus en cours. Le chantier ainsi actionné devient visible. Alors que le corps privé se révèle comme un « objet ou matériaux de l'art » (p. 317) par la performance et qu'il s'exprime dans les lieux convenus de l'expression artistique (centres d'artistes, musées, galeries, festivals et symposium), le corps public lui, comprend le corps-outil dans des « manifestations de l'art action qui ont lieu en dehors des institutions » (p. 317).

À titre d'exemple, je présente ici la première action pratiquée au Québec, l'arbre sculpté de la rue Durocher, à Montréal, par Armand Vaillancourt en 1953. Cette action concrétise une attitude totalement nouvelle par rapport aux arts visuels des années 1950, parce qu'avec elle s'ouvre une brèche dans la vision populaire d'alors, qui présumait que l'art n'avait pas de rapports immédiats avec la vie de tous les jours et qu'il était là seulement pour l'embellir.



Figure 44 : Archive, l'arbre de la rue durocher, Montréal

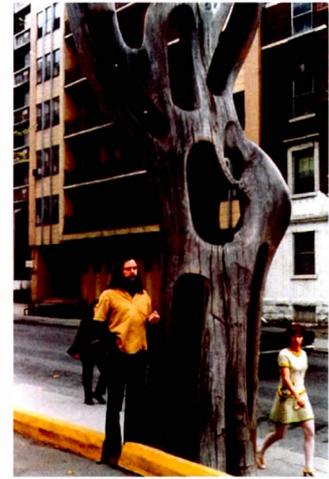


Figure 45 : Armand Vaillancourt, l'arbre de la rue Durocher, 1953

Un arbre debout est sculpté en public. Cette action déclenchera de fortes réactions ; des excréments sont même déposés la nuit dans la sculpture où des graffitis sont gravés. L'artiste en tiendra compte dans l'évolution de la sculpture, conscient qu'il n'est plus seul avec son œuvre. Des groupes viennent insulter l'artiste au travail. D'art de service, qui fonctionnait presque seulement sur les commandes de l'État ou de l'Église, l'art est descendu dans la rue et se pose en acteur social incontournable. Les artistes ont l'intention de devenir utiles et critiques.

Pour ma part, je tente de proposer une vision du monde dans un contexte particulier identitaire et social. En tant que militant indépendantiste, j'investis le champ de l'art, donnant à mes gestes, l'erre d'aller d'un souffle nouveau reconfiguré et libéré. Je délasse l'activisme « classique » citoyen et politique pour englober mon militantisme dans mon processus artistique par un art en action et engagé. Je désire être là où ma société se trouve, afin qu'elle participe à la construction du pays. « *In Culture in Action, however, the artists projects refer not primarily to sites, but to social issues that are of common concern to the artists and to the communities in which they have chosen to work.* » (Kwon, 2004, p.109)



Figures 46, 47, 48, 49 : *Le passage*, 2013
Photo/vidéo : Vincent Lebègue

Ce mode de production est un tremplin pour l'avenir de ma production et devient la suite logique de mon désir de créer le pays par mon art.

L'art doit être relié aux choses de tous les jours, se produire dans l'instant, en relation étroite avec le contexte, justement [...] Un art dit contextuel opte donc pour la mise en rapport direct de l'œuvre [le pays] et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre [le pays] est insertion dans le tissu du monde concret. (Ardenne, 2002, p.10-12)

Mon art est contextuel en ce sens où il ne peut se sortir des forces politiques locales qui agissent pendant que je continue de créer. Les mots « art » et « pays » deviennent interchangeable grâce à ce contexte dans lequel j'opère et dans lequel ma société d'appartenance évolue. L'art me permet comme aucun autre moyen de m'insérer là où je veux être. Par l'art, je travaille à engager ma pensée et mes actions dans un combat plus grand, celui de l'indépendance politique, ce qui me permet de défricher un possible autre accès au Pays.

CHAPITRE V

FIGURE DE L'ENGAGEMENT : S'INVESTIR, OCCUPER, S'ANCRER

« L'artiste ou l'intellectuel engagé est celui qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. »

- Aline Caillet, 2008

Je ressens mon engagement artistique et « militant » comme un moteur donnant un sens à mon processus de création et liant ma pratique à un contexte et à un peuple. Cet engagement permet de donner un sens à mes œuvres qu'on ne pourrait voir autrement. « L'individu est d'abord et avant tout un être politique, à qui l'apprentissage de l'autonomie permet de participer au débat public. » (Revue Liberté, 2012, p. 9) C'est par la recherche de la liberté (autant personnelle que nationale) que je tente de lier mon action et mon destin, dans mon contexte et mon questionnement. « La liberté est d'abord collective, politique, affirmation d'une volonté commune, réfléchie, de ne plus être assujettis à un ordre qui serait imposé de l'extérieur. » (p. 9)

L'art engagé dans le cadre de ma recherche s'inscrit dans une problématique de territoire et d'expérimentation à petite échelle locale. La position que j'adopte est très fortement influencée par l'étude de l'art micropolitique (Ardenne), par la société micropolitique (Deleuze et Guattari) et par le passage de la société moderne à une société postmoderne fragmentée. Ma production repose également sur cette théorie en ce qui a trait aux œuvres produites dans l'espace collectif.

5.1 Art micropolitique

L'art micropolitique coïncide avec son temps. Voilà la visée de ma démarche dans le contexte particulier du Québec. Alors qu'on assiste à un écroulement des modèles et des idéaux en matière de représentation mentale (la société se segmente au gré de son évolution), ce sont les gestes micropolitiques qui prennent de l'importance. Ces actions sont très précises et se prennent au quotidien.

[...] the site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map, but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions through spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist. (Kwon, 2004, p. 29)



Figure 50 : Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830



Figure 51 : *Le passage*, 2013
photo/vidéo : Vincent Lebègue

L'art micropolitique permet à l'artiste d'exercer une véritable force de résistance. Il lui permet d'insérer de manière cohérente sa propre production dans la période où il vit. Il ne rêve plus un monde, mais il l'habite (l'utopie trouve son hétérotopie). Il ne désigne plus le droit de « marcher devant » sa société, mais le fait de « marcher dedans », comme un créateur qui devient un citoyen comme les autres. Cet artiste micropolitique se concentre désormais sur des fragments de la réalité politique de son pays ou de son

quartier, sans soucis de la Grande histoire ou de l'Espace global. Il suggère plutôt qu'il affirme.

5.2 Une démarche artistique en mutation

Ma démarche se situe en aller-retour constants entre le macro et le micro. Je développe un art micropolitique, mais de portée macropolitique.

Telle est une particularité de ma présente recherche-crédation : elle m'amène « à reconsidérer la coupure entre le moderne et le contemporain, dans tous les cas, à contester le mouvement dialectique entre modernité et postmodernité ». (Caillet, 2004, p. 123)

Mon art entend maintenir le projet moderne d'émancipation, mais selon une pratique postmoderne ancrée dans son contexte et le réel. « Ce passage du macro au micropolitique, la plupart l'ont lucidement enregistré [...] S'ouvre alors la possibilité certes plus modeste, d'effectuer des connexions, des branchements, de s'introduire dans les interstices sociaux. » (Baqué, 2004, p. 144) Effectivement, Paul Ardenne le souligne dans son texte *L'art micropolitique : généalogie d'un genre en utilisant les mots de Deleuze et Guattari, dans Milles Plateaux* (1980) : « Quand la machine devient de plus en plus planétaire ou cosmique, les agencements ont de plus en plus tendance à se miniaturiser, à devenir des micro-agencements. » (Ardenne, 2002, p. 267)

Ma pratique tente de garder les vases communiquant entre le présent et le passé. En agissant au présent concrètement dans la réalité, mais en proposant un discours qui renvoie à notre rapport au futur tout en m'inspirant du passé. Ma tentative et l'originalité de mon double positionnement remettent en question l'impact réel de l'action artistique. Et la réponse, nulle ne semble la posséder encore. Mais John Dewey affirme quand même

que « le rôle de l'art n'est pas de critiquer la réalité, mais de la changer » (Caillet, 2008, p. 123).

Garder ce questionnement ouvert permet à ma proposition d'artiste engagé de moduler mon regard au monde et de faire écho à cette volonté de partager avec l'autre mon propre questionnement, mes valeurs, mes idéaux.

Les thèmes, préoccupations et questionnements abordés par l'art engagé actuel ne se limitent pas à de vastes causes sociales ou politiques, mais concernent d'un point de vue politique, social, culturel, philosophique, tout ce qui touche, au sens large, au vivre ensemble. (Lamoureux, 2007, p. 229)

Bien que mon art soit un discours qui cherche un interlocuteur afin que puisse se créer le dialogue, il est avant tout un reflet de la position que je tente d'occuper. « L'engagement regarde donc en premier lieu l'artiste et sa subjectivité. Il exige sincérité, respect de soi et cohérence entre les valeurs personnelles, la façon d'être et d'agir et l'art créé. » (p. 225)

5.3 Paul-Émile Borduas, un exemple d'engagement

En ce sens, toute proportion gardée, ma démarche s'apparente à celle de Borduas et du mouvement automatiste alors qu'il en appelait à « la libération individuelle [et à] l'art comme transformateur des consciences, comme révélateur du potentiel des individus » (Lamoureux, 2007, p. 32). Cette affirmation trouve aussi écho en moi, car mes rôles de publicitaire-travailleur et d'artiste-chercheur me prédisposent constamment à devoir trouver l'équilibre entre mon rapport à la réalité et à la production artistique, et au discours qui se dégage de cette dynamique. En effet, trouver un sens à sa vie et son action en tant qu'artiste est ardu lorsqu'il s'agit d'harmoniser de manière cohérente une

action, une parole et un engagement, et de vivre à travers ça. « Le phénomène Borduas montre parole et engagement allant de pair, le concept d'engagement présuppose le risque, donc la volonté de l'artiste. » (Déry, 1998, p. 23). Borduas a pris position en s'engageant dans une nouvelle forme de peinture et en critiquant en même temps la société qui l'entourait et qui l'étouffait. Il a également développé des écrits pour enrichir ses œuvres, qui seules, n'auraient pas eu le poids qu'on leur accorde aujourd'hui. Enfin, il a proposé un manifeste, puis a payé le prix de sa prise de position par sa mise à pied de l'École du meuble et par son exil.

Pour ma part, il est vrai que mon engagement et ma prise de position ne m'ont jamais fait perdre mon travail. J'y vois là, d'une part, une société plus ouverte dans laquelle j'ai la chance de me développer, et d'autre part, la séparation entre ma démarche artistique et mon travail professionnel en création commerciale (publicité, design). Par contre, apprendre à concilier travail-famille-art en incluant mes enfants dans un modèle de vie où ils ont leur place est aussi tout un défi qui nécessite d'autres choix. L'importance des écrits dans la démarche de Borduas, avec principalement son manifeste, est une caractéristique commune puisqu'au sein du *Collectif Identité québécoise*, j'ai cosigné plusieurs textes d'opinion politique dont un manifeste intitulé *L'identité manifeste* (*Collectif Identité québécoise*, 2010, identitequebecoise.org) écrit par Philippe Jean Poirier. Ce texte est un appel à l'action envers le pays et s'adresse principalement aux gens de ma génération, ces « filles et fils de baby-boomers ». (*L'identité manifeste* est joint en ANNEXE E de ce mémoire)

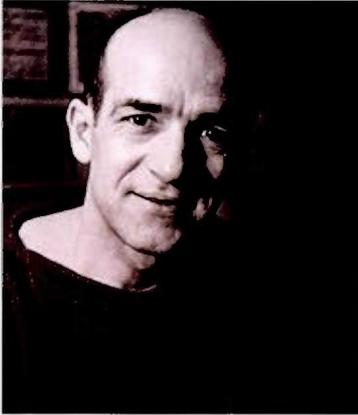


Figure 52 : Paul-Émile Borduas (1905-1960)
Archives du Musée des beaux-arts
de Mont-Saint Hilaire



Figure 53 : Paul-Émile Borduas,
L'étoile noire, 1957



Figure 54 : Paul-Émile Borduas et collectif
d'artistes, *Refus global*, publié à 400 exem-
plaires, mis en vente à la Librairie Tranquille,
à Montréal, le 9 août 1948

5.4 Art inorganique

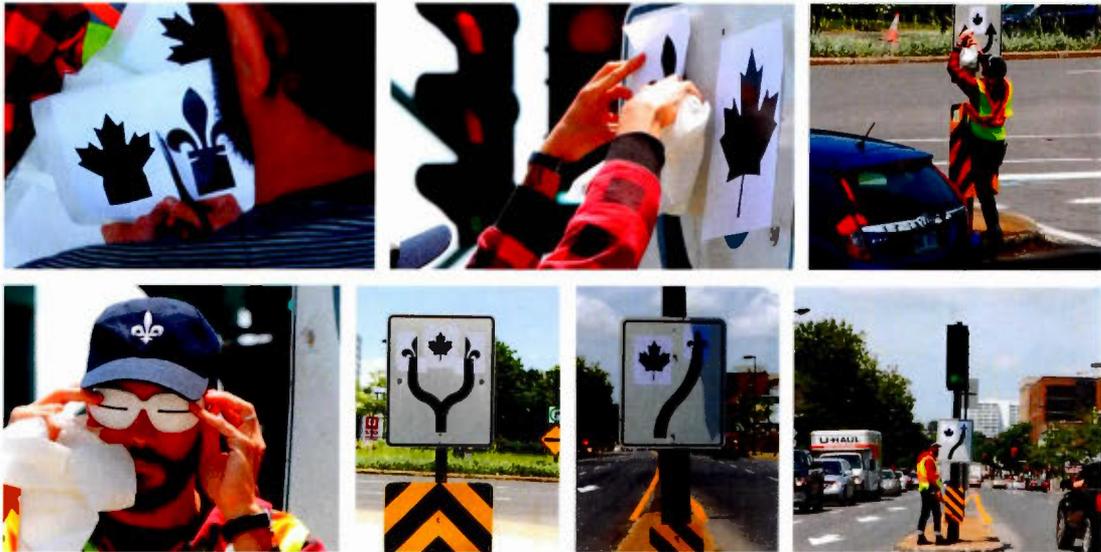
Durant la période couverte par ma recherche à la maîtrise (2012-2017), j'ai déployé des œuvres éphémères et furtives dans l'espace public comme *Signalisation détournée* (2015) et *Nécropolitique I et II*, (2015-16). Par elles, j'ai voulu m'éloigner de l'art organique, celui « que la puissance municipale impose (plus qu'elle l'expose) à la vue » (Ardenne, 2001, *Ce qui nous est imposé*, para. 1). Celui-ci peut être représenté par toutes ces statues ou modules qui nous sont imposés par les autorités et devant lesquels on porte un regard désabusé et inintéressé, que l'on finira par ignorer et que Paul Ardenne surnommait ces « générateurs inouïs de constipation esthétique » (para. 1).



Figures 55, 56, 57, 58, 59 : *Nécropolitique II, la momie de Québec*, 2015
photos : Éric Charon, Inter Le Lieu, Simon Beaudry

Cet art contemporain « organique » à la cité contemporaine, au juste, il n'a plus de qualité particulière : art intégré avant même d'exister, fait d'œuvres qu'on enlèvera et remplacera le moment venu [...]. L'art inorganique vient donc s'immiscer dans le paysage habituel urbain, mais en perturbe l'apparence ou l'organisation. (para. 2)

Dans *Signalisation détournée* (2015), je m'approprie un panneau de signalisation routière qui indique de contourner l'obstacle indiqué par la flèche en remplaçant l'obstacle par la feuille d'érable du Canada. Cet ajout, à l'apparence anodine, change pourtant le regard blasé du passant qui en vient à ne plus porter attention à ce panneau, trop souvent rencontré sur son chemin. « L'inorganique de la ville contemporaine n'apparaîtra donc pas dans le paysage urbain comme un élément d'exception, mais s'y incarnera plutôt de façon massive, quoiqu'à tort et à travers. » (Ardenne, 2001, *L'art inorganique et la ville contemporaine*, para. 3) Cet élément disruptif qui attire notre regard, permet le questionnement. Il devient ainsi plus surprenant et inattendu.



Figures 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 : *Signalisation détournée*, 2015
photos/vidéo : Éric Piccoli

CHAPITRE VI

LE MYTHE ; INVENTER, CONSTRUIRE, RACONTER, PROPULSER

De tout ce que j'apportais, [l'art] s'est servi pour m'attirer au-delà. À la faveur de ces signes dont l'auteur et moi sommes convenus, parce-que nous parlons la même langue, il m'a fait croire justement que nous étions sur le terrain déjà commun des significations acquises et disponibles. Il s'est installé dans mon monde. Puis, insensiblement, il a détourné les signes de leur sens ordinaire, et ils m'entraînent comme un tourbillon vers cet autre sens que je vais rejoindre.

- Maurice Merleau-Ponty, 1945

Un mythe est un récit qui se veut explicatif et surtout fondateur d'une pratique sociale. Il propose une explication pour certains aspects fondamentaux du monde et de la société. Tout mon travail extériorise une mythologie intérieure personnelle par une pratique furtive d'art action qui utilise le territoire (le chantier) comme lieu de cette extériorisation et de rencontre avec l'autre. Tout l'intérêt du mythe tient au fait qu'il appelle la fiction, cet accès à l'horizon. « Créer des fictions permet ainsi d'introduire une distance, de rompre avec une certaine proximité. » (Kerbrat cité dans Caillet, 2004, *Doublet, mimer, résister...*, para.5)



Figures 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73 : *Nécropolitique III, la momie de Saint-Lombert*, 2015
photo : Philippe Richelet

Le mythe jouit d'une puissante capacité à devenir un centre, à rassembler. Son existence est conditionnelle à ce qu'il puisse continuer à se générer et à devenir une histoire. Ma propre démarche et mes œuvres s'intègrent donc les unes aux autres dans le mythe de la construction de mon pays. Elles activent et retransmettent ce mythe.

Un mythe nous parvient par fragment, plutôt qu'un tout, souvent faute de documents. Son origine est donc souvent imprécise, voire même hypothétique. Il s'agit d'une configuration puisqu'il est constitué de plusieurs éléments mis ensemble à dessein.



Figure 74 : *Entrer là où nous sommes déjà*, 2013



Figure 75 : *Séparer les eaux*, 2013



Figure 76 : *Conduire le véhicule*, 2013

Enfin, cette configuration est narrative, car non seulement un mythe est une histoire ou un regroupement d'histoires, mais il doit aussi pouvoir être raconté. Cette narration s'effectue au moment de l'œuvre présentée et actionnée simultanément, mais aussi par les archives qui sont mises à contribution pour rendre compte d'une œuvre ou comme matériaux pour bâtir d'autres œuvres.

Le mythe que j'invente en même temps que je le raconte, envahit l'espace que j'occupe. Cette occupation du territoire, un chantier à la fois, est le fondement du pays que je crée. Quant à savoir si l'art peut changer la réalité, disons qu'il permet du moins la création d'un espace où cela devient possible, générant aussi la possibilité d'un nouveau dialogue entre les individus :

Les possibles qu'ouvrent [l'art], de la construction des mondes imaginaires à la construction insituable, génèrent de nouveaux partages du sensible [...] offrant du coup une solution de rechange au cours du monde qui continue de menacer les hommes « comme un pistolet contre leur poitrine, pour reprendre les mots d'Adorno. » (Revue liberté 2012, p. 5)



Figures 77, 78, 79, 80, 81 : *La charge de l'original éphémère*, 2014
Vidéo : Roméo / Kristof Brandl

CHAPITRE VII

PORTER SON IDENTITÉ

« À ceux qui me demandent : Où est votre histoire ? Je réponds : Nous portons notre histoire. »

- Austin Hammond, Tlingit, 1981

Autre hétérotopie à l'intérieur de mon hétérotopie, le costume que je porte durant mes actions témoigne des notions inhérentes à l'identité qui me nourrit, que j'explore et que je contribue à inventer. Lorsque je porte mes appareils, quelque chose se produit. Mon costume est à la fois refuge et transmetteur. Les couleurs, les motifs et les matières que je porte communiquent l'identité qui me constitue, liant rapidement d'un simple coup d'œil mes origines et mon présent. Les appareils « percent l'illusion d'un moi unifié » (Rickard, 2005, p. 92) en transformant cette illusion en image réelle et tangible du personnage que je suis et que je veux être. Mon corps devient un outil de création qui raconte un morceau de l'histoire que je raconte.

Pour traiter de l'art corporel et de la performance, Jones (1998) cite Michel Foucault, Élisabeth Grosz et Bryan Turner à propos des affinités entre le corps et la performance dans son livre *Body art: Performing the subject*. Ainsi, le corps comme un outil raconte beaucoup de choses et les vêtements par extension poursuivent ce rôle de véhicule. « Le corps lui-même est biologique et physique. Cette compréhension du corps comme un seuil entre nature et culture rend les limites d'un récit générique ou purement anatomique ou physiologique explicites. » (Grosz, cité dans Jones, 1998, p. 12) Notre corps, à la fois support et médias, porte autant le visible que l'invisible, donnant différentes informations, comme notre âge, les épreuves ou le genre de vie que nous menons, tout en offrant un écran vers l'autre et vers nous-même simultanément. « Le corps est la surface inscrite des événements [...], le lieu d'un moi désassocié [...] et un volume en désintégration perpétuelle » (Foucault, cité dans Jones, 1998, p. 12). Finalement, le corps est aussi un endroit de création. Il est ouvert et on peut l'utiliser comme une

matière malléable. Il n'en tient qu'à nous de l'utiliser comme bon nous semble dans la transmission d'une œuvre, mais surtout comme instrument qui aide à ce partage avec l'autre.

Le corps est aussitôt la chose la plus solide, la plus insaisissable, illusoire, concrète, métaphorique, toujours présente et toujours distante – un lieu, un instrument, un environnement, une singularité et une multiplicité. Le corps est le trait le plus immédiat de notre moi social, un trait nécessaire de mon emplacement social et de mon accomplissement personnel et en même temps un aspect de mon aliénation personnelle dans l'environnement naturel. (Turner, cité dans Jones, 1998, p. 12)

Le corps dit des choses, qu'on le veuille ou non. L'utiliser de façon consciente m'est apparu comme allant de soi dans ma démarche en art action, comme outil de transmission volontaire et engagée.

Si, au départ, l'univers vestimentaire que j'ai développé était destiné aux personnages dans mes œuvres photographiques (*Québécois*, 2009, *Chasse-galerie*, 2011, *famille québécoise*, 2009), je l'ai ensuite sorti de son cadre et de ses frontières spatiales en devenant moi-même le personnage principal de mon œuvre portant ces mêmes vêtements, en les utilisant durant mes performances. Souvent, en personnifiant un « conducteur », personnage devenu central dans mon œuvre qui représente celui ou celle qui nous mènera d'un état « province » limité à celui d'un état « pays » émancipé ou libéré. L'état « province » renvoie à une existence sur laquelle nous n'avons pas entièrement contrôle, dont nous ne sommes pas complètement responsables et qui nous maintient dans une posture de dépendance. L'état « pays » est entendu comme une existence épanouie où nous détenons toutes les clefs pour ouvrir toutes nos portes pour être indépendants.

Ce personnage devient l'alter ego me faisant accéder en une sorte de « super moi »,

légitimé par une autorité à laquelle j'accède en faisant mes actions et en portant les vêtements de ma nation imaginée et réelle à la fois.



Haut, de gauche à droite :

(1) Figure 82 : *Québécoise (Yes)*, l'artiste Simon Beaudry, 2014. (2) Figure 83 : *Québécoise (Yes)*, l'artiste Simon Beaudry en conducteur, 2014. (3) Figure 84 : *La prise du pouvoir*, détail, 2015. (4) Figure 85 : *Nécropolitique III, la momie de Saint-Lambert*, détail, 2015.

Bas, de gauche à droite :

(6) Figure 86 : *Nécropolitique I, la momie de Montréal*, 2014. (7) Figure 87 : *Québécoise (Yes)*, un Québécois rencontre un starm trooper écossais, 2014. (8) Figure 88 : *Québécoise, Un conducteur québécois*, 2014. (9) Figure 89 : *Yes*, photos d'archives, 2014.

Pour les Premiers Peuples, le vêtement est avant tout « l'expression d'une identité individuelle en plus de dévoiler la nation à laquelle l'individu appartient. L'étoffe rend aussi hommage aux exploits remarquables d'une personne ou souligne le lien intime entre l'homme et [son environnement] ». (Lemay, 2013, p. 11) Le vêtement communique la culture d'appartenance, malgré le fait que cela s'avère de moins en moins exact à une époque de mondialisation, où le vêtement « culturel » peut apparaître bien souvent folklorique. Pourtant, la culture façonne une certaine vision du monde. À l'instar de l'identité, elle est toujours en mouvance. « Loin d'être statique, le vêtement, comme l'identité, évolue, emprunte, réinterprète ». (p. 12)

Le vêtement peut être aussi « la simple effervescence de la créativité et de l'expression individuelle » (Farell Racette, dans Lemay, 2013, p. 15). Par rapport à la tradition

autochtone, l'aspect vestimentaire s'inscrit dans une expérience universelle et non seulement individuelle. « L'utilisation des vêtements comme marqueurs visuels du territoire et de l'identité collective a également été partagée par des peuples d'autres époques et d'autres lieux. » (p. 15)

Figure 93 : *Masque Beaudry*, 2014

Photo : Alain Desjean



Figure 90 : Alain Desjean, *Simon Beaudry en uniforme*, en studio, 2015

Figures 91, 92 : *Chandail de l'armée canadienne*, 2014

Figure 94 : *Masque Lemoine*, 2014

Photo : Alain Desjean

Figures 95, 96, 97, 98 : *Esquisses masques*, 2013-2014

Selon Sherry Farell Racette, le vêtement ne peut se dissocier du corps, « vaisseau de notre esprit ». Le corps fait parti de l'habillement, embelli par les perçages, les tatouages, bijoux et coiffure. Le vêtement incluant tout ceci « reflète les responsabilités et les rôles distincts » des individus qui les portent. Si le conducteur est ce personnage que j'interprète, son véhicule premier est son uniforme qui le relie à l'histoire de sa nation et permet une connexion rapide avec celui ou celle qui le voit agir. De plus, il fait état d'une identité métissée, toujours en processus d'hybridation, incluant en son étoffe, les identités des peuples autochtones et inuit au sein de l'identité québécoise, accommodant la scission entre la multiplicité qui le constitue. Il ne s'agit pas d'un vol, ni d'un emprunt. Il s'agit d'un état des faits que mon appareil rend compte et propose. Je suis un homme rapaillé.



Figures 99, 100, 101, 102 : Territoire fléché, 2014
Photo/vidéo : Fabrique culturelle, Télé-Québec

CHAPITRE VIII

LES ARCHIVES : ACTIVER ET RÉACTIVER

L'intégration de l'archive dans les œuvres d'art suscite plusieurs questions : Qu'est-ce que la réalité ? Comment transmettre l'œuvre ? Qu'elle place l'artiste joue-t-il dans la promotion de son œuvre et de ce qui en restera ? En effet, « il est indéniable que les artistes cherchent, à travers la production et la diffusion de leur documentation, à avoir prise sur l'écriture de l'histoire de l'art et sur la place qu'y occupent leurs œuvres » (Bénichou, 2010a, p. 189). Pour plusieurs artistes dont je fais partie, l'utilisation des archives se révèle un défi dans la production d'œuvres éphémères et/ou performatives, notamment en raison du processus même d'archivage, des ressources pour les générer et de la qualité des documents qui sont créés. Malgré cela, ils offrent une belle occasion. « Plus encore, certains artistes ont développé de véritables stratégies documentaires qui visent à construire le sens de leur travail, et parfois à empiéter sur le territoire traditionnellement réservé aux professionnels chargés de l'élaboration des discours sur les œuvres. » (p. 187)

Notre chance réside maintenant dans notre pouvoir, celui de créer, d'influencer, voire même de diriger la réception de l'œuvre et la construction des discours qui en découleront, à l'instar de ceux que génèrent les critiques et les historiens de l'art. Nous pouvons ainsi créer, non seulement le véhicule, mais aussi la route que prendra ce véhicule, « les artistes détournant souvent à leur compte leurs fonctions de transmission et de promotion de l'art » (p. 105).

8.1 L'archive dans ma pratique artistique

Comme en fait mention Bénichou, « [f]orce est de constater que dans l'art contemporain,

la secondarité du document par rapport à l'œuvre n'est plus le modèle dominant » (p. 65). Dans son ouvrage intitulé *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, l'auteure propose sept catégories de travaux artistiques qui emploient tous l'archive, mais de différentes façons. Je me suis servi de ces catégories afin de définir la place des archives dans mon travail, en classant mes œuvres (voir ANNEXE D : *Relation entre une œuvre et ses archives*). De plus, j'ai découvert qu'une huitième catégorie, proche de la septième, se révèle nécessaire pour parfaire ce portrait. Cette huitième catégorie, ainsi que la septième permettront de comprendre comment j'utiliserai les archives dans le cadre de mon projet final.

8.2 Rapports entre l'œuvre et sa documentation : 7 figures de cas

La première catégorie (1) présente la documentation comme élément principal par rapport à l'œuvre. Cette primauté propose une radicalité « attachée à concevoir des documents qui précèdent les œuvres auxquelles ils se rapportent » (p. 56). La deuxième (2) propose une dialectique entre l'œuvre et la documentation qui est au fondement même de la démarche artistique. Avec un souci quasi scientifique, des traces de l'œuvre sont prises, répertoriées et rendent compte de l'œuvre en tant que telle ou alors la complètent, si elle en vient à ne plus exister physiquement. Troisièmement (3), il peut y avoir simultanéité entre l'œuvre et sa documentation. « Il est en effet très fréquent qu'une performance ne soit jouée que dans la perspective de son enregistrement photographique, filmique ou vidéographique. » (p. 59) Quatrièmement (4), le document est second par rapport à l'œuvre, mais il devient l'œuvre quand même. C'est notamment le cas des œuvres éphémères. Cette catégorie peut « recueillir des informations de façon directe » ou elle peut être une façon « d'organiser en séquence pour créer un effet de narration » (p. 62). Ensuite (5), le document peut être premier et second par rapport à l'œuvre. Cette catégorie additionne les archives, les artefacts, les performances. Par exemple, l'exécution d'une performance filmée dans un appareil. Le costume, la vidéo et les autres écrits qui ont pu soutenir la performance seront alors exposés. L'archive et le performatif sont alors joints simultanément ou cumulativement. Sixièmement (6), la documentation légitime la

vie comme œuvre d'art, « puisque la vie fait œuvre, il faut documenter la vie entière » (p. 63). Finalement (7), et plus rarement, la documentation construit une œuvre fictive. En effet, « selon une interprétation toute poétique de l'art conceptuel, l'artiste explore la possibilité d'inventer des mondes imaginaires à l'aide de documents » (p. 65).

8.3 Une huitième catégorie : (8) Utiliser une archive existante et la détourner en se l'appropriant pour créer une nouvelle œuvre

En complément des différentes catégories décrites par Bénichou, j'en propose une huitième que ma pratique permet de mettre à jour : (8) Utiliser une archive existante dans un autre contexte que l'œuvre (par exemple, une archive d'un média vidéo ou imprimé), qui n'est pas nécessairement reliée à celle-ci. L'artiste la détourne en se l'appropriant pour créer une nouvelle œuvre, au sein de laquelle des archives personnelles peuvent aussi être intégrées. Le sens de l'archive ainsi détournée et incluse à part entière dans la nouvelle œuvre, se retrouve influencé par association au nouvel objet artistique.

8.4 Une œuvre à titre d'exemple : *Nécropolitique IV, la momie de Radio-Canada*, 2016

L'œuvre *Nécropolitique IV*, 2016, utilise des documents de bulletin de nouvelles, des entrevues mélangées à des images de documentaire sur les momies trouvées sur *Youtube* et sur *Googlesearch*, mais aussi des archives de mon œuvre *Nécropolitique I*, 2015. Par exemple, une capture d'écran nous montre Céline Galipeau qui anime le *Télé-journal*. On peut voir en mortaise une image de la momie fléchée déposée au fond d'un trou. Les mots en mortaise : une momie à Montréal. L'image créée suggère que la découverte d'une momie fléchée à Montréal a fait l'objet d'une nouvelle lors d'un bulletin d'information diffusé sur les ondes de Radio-Canada. La nouvelle œuvre, composée d'un mélange d'images d'archives d'une de mes œuvres et des images appartenant à un documentaire sur les momies, simule ensuite que des experts se penchent sur la découverte de

momies fléchées au Québec. On y voit des corps nus momifiés sans bandage dans la même position que la momie fléchée.

Ce mélange entre l'archive relatant une œuvre performative et l'extrait d'un documentaire vidéo, mais traité comme une photo est une œuvre de fiction qui utilise l'archive d'une autre œuvre dans sa propre construction. L'œuvre ainsi complétée ouvre plusieurs possibilités artistiques de création. L'utilisation qui est ici faite de l'archive « ébranle d'emblée la distinction traditionnelle entre le vrai et le faux, la fiction et le réel ». (Bénichou, 2004, p. 208) Les archives deviennent partie prenante d'une œuvre évolutive qui, au gré des divers chantiers, comme les *Nécropolitiques*, s'inspirent les unes des autres et se font référence. L'archive agit comme du ciment. « Alors que, contrairement à l'histoire, la fiction, elle, ne se doit aucunement de fournir des preuves, l'artiste s'amuse à produire tout au long de la série, les traces, les documents et les archives des faits et évènements qu'elle fabrique. » (p. 209)



Figures 103, 104, 105, 106 : *Nécropolitique IV, la momie de Radio-Canada*, 2015
Archives : Radio-Canada, Youtube, Simon Beaudry

Comprises dans ma démarche, les archives amplifient certaines créations, mettant encore plus en lumière mon côté militant et engagé en tant qu'artiste et citoyen et me présentant dans l'action. « L'archive-œuvre est une idée plus active, plus féconde que celle plus passive de l'archive-trace, car dans cette perspective, l'archive n'est plus seulement la part d'ombre de l'œuvre, mais au contraire ce qui l'éclaire et peut la faire revivre. » (Corpet, cité dans Bénichou, 2010b, p. 41)

Note : L'Annexe D jointe à ce mémoire fait état d'une classification de plusieurs de mes œuvres dans chacune des catégories répertoriées par Bénichou ainsi que la huitième catégorie que je propose.

CHAPITRE IX

POSTE QUÉBEC, REJOINDRE LE MONDE : UNE NOUVELLE OEUVRE

Le projet que je désire ajouter à mon chantier global est constitué d'une œuvre principale ainsi que de plusieurs œuvres périphériques qui seront déployées dans l'espace public, documentées et archivées, et dont les interprétations, réelles et fictives, seront matérialisées en vidéos et en photos, puis exposées en galerie.

9.1 Précision de mes objectifs

La particularité de cette proposition repose sur la prémisse que la place de l'artiste et celle du citoyen est la même et que son champ d'action peut se matérialiser à tout endroit et à tout moment voulus. Ces œuvres continueront de créer en parallèle cet univers mythologique et utopique qui est le mien. Celui-ci raconte à la fois l'histoire d'un citoyen engagé qui s'ouvre un espace de liberté par l'autorité qu'il s'octroie en tant qu'artiste, et celle d'un Québécois qui cherche sa voie dans le monde en tentant de tisser des liens avec sa communauté (espace politique) et avec tous les petits chantiers de manière à en former un plus vaste et complet (espace artistique).

La particularité d'exposer ces chantiers dans une salle d'exposition permet de réactiver ces chantiers et de les transmettre comme une sorte de mémoire et d'écrire une nouvelle histoire (puisque les œuvres nous sont racontées). Les archives de mes actions et performances mélangeront la réalité et l'imaginaire et seront utilisées pour créer des documents qui seront réels ou serviront de socle à une création fictive. Ce processus définira un mythe : celui du pays que je bâtis, que j'invente en même temps que je le raconte. Ce mythe envahit l'espace que j'occupe, qu'il soit dans l'espace public ou privé (salle d'exposition).

9.2 *Poste Québec* en étapes

Tout d'abord, le projet nécessite une étape de production en studio puis de création-production-exposition directement dans l'espace public. L'œuvre centrale de mon projet est une boîte aux lettres *Poste Québec* installée dans la rue, adjacente à une boîte aux lettres Poste Canada. Sur la boîte aux lettres, on peut lire *Poste Québec, présenté par SB Identitart®* avec un url (laposte.quebec) menant à un groupe Facebook afin de donner des indices sur la nature du projet. En tant que facteur en uniforme, j'interviens et j'interagis avec les passants, en ma qualité d'employé de ce nouveau service national. Durant cette performance, je crée même une rencontre avec un facteur de Poste Canada. La boîte aux lettres est placée à différents endroits.

En plus de cette œuvre, une série d'œuvres en art action sont l'occasion de transformer des boîtes aux lettres Poste Canada actuelles en *Poste Québec*. Ma stratégie consiste en la pose de larges surfaces autocollantes imprimées aux couleurs de *Poste Québec*, directement sur le mobilier de Poste Canada existant.

Tout ceci est capté par une caméra (photo et vidéo), ainsi qu'un micro-cravate (son) et est produit par Babel films. Éric Piccoli et Félix Rose captent mes actions, dont plusieurs sont effectuées au tournant de la Fête nationale du Québec, le 23 juin. Cette période n'est pas non plus anodine, car elle se trouve à l'orée des fêtes nationales québécoises et canadiennes, conférant aux œuvres une pertinence supplémentaire par ce contexte.

Une étape de création-reproduction est ensuite nécessaire, où, avec les mêmes artisans mentionnés ci-dessus, j'utilise les archives dans le but de construire de nouvelles œuvres photo et vidéo et de témoigner de l'installation et de la mise en place de *Poste Québec* à Montréal. Cette étape donne lieu à un montage vidéo et à des photos de la mise en place du service, ainsi qu'à une série d'images qui montre les différentes boîtes aux lettres détournées.

Afin de donner de l'amplitude au mythe que je construis à travers mon chantier, j'exposerai enfin les œuvres à la galerie *POPOP/Circa Art actuel*, dans l'édifice *Belgo* à Montréal. La superficie, la configuration de cet espace et le type d'éclairage au néon favorise la création d'un bureau *Poste Québec* et agissent comme une sorte de salle de montre, en même temps qu'un espace qui rappelle le bureau de travail. Une carte y sera exposée et montrera, à l'aide de punaises et ficelle, le parcours du facteur et les boîtes aux lettres qui ont été transformées dans la ville. Une vidéo principale sera projetée où l'on pourra voir un facteur *Poste Québec* en action et en relation autant avec la nouvelle boîte aux lettres installée dans la ville, qu'avec les passants. Des photos exposeront la transformation de boîtes postales. L'uniforme fera également partie de l'exposition, exposé sur mannequin ou support, puis porté par l'artiste à certains moments.

Dans ce projet final proposé, l'artiste agit quant à son œuvre, son dispositif, sa gestion et sa conceptualisation, mais réfléchit aussi à la suite de celle-ci (archive et mémoire). Il poursuit l'œuvre et l'actionne en interprétant le rôle de l'employé au service des Québécois et donc du Québec. Celui-ci échange avec les passants et les visiteurs, faisant participer le public à son insu.

New genre public artists seek to engage (nonart) issues in the hearts and minds of the average man on the street or real people outside the art world. In doing so, they seek to empower the audience by directly involving them in the making of the art work. (Kwon, 2004, p. 107)

Le citoyen peut alors devenir le premier utilisateur de *Poste Québec* et déposer du courrier dans la nouvelle boîte aux lettres. L'artiste agit parmi les siens sur un même pied d'égalité : militant, artiste, travailleur et citoyen tout à la fois. « *Generally speaking, the artist used to be a maker of aesthetic objects; now he/she is a facilitator, educator, coordinator and bureaucrat.* » (p. 51)

Plutôt que d'être un simple lieu d'exposition, l'emplacement extérieur contribue à un véritable processus où une action s'exécute et à laquelle les acteurs (les citoyens et l'artiste) prennent part temporairement.

[The functional site] is a process, an operation occurring between sites [...] and the bodies that moves between them (the artist's body above all). [...] It is a temporary thing; a movement; a chain of meanings devoid of a particular focus. (p. 51)

Cette interaction se poursuit durant l'exposition finale en galerie, car les visiteurs et l'artiste sont encore une fois liés par ce jeu participatif entre l'employé d'une institution et de potentiels usagers.

Ce projet doit être vu comme un des projets à l'intérieur de mon chantier de pays global. Telle est ma démarche artistique, où le pays comme tel est en fait ma propre production artistique. Le pays, c'est l'art. L'audience ou le public, ainsi que les artisans qui m'aident dans la fabrication de mes œuvres sont ma société, avec laquelle je bâtis mon pays. Dans le cadre de ma recherche, la création d'un service national de poste québécoise comme solution de rechange au service canadien constitue l'un des volets de ce grand chantier de pays, toujours en processus.



Figure 107 : Poste Québec, pièces identitaires (logo, site, lys), 2017



Figure 108 : Archives de recherche. Canada biffé (1), 2016



Figure 109 : Archives de recherche. Canada biffé (2), 2016



Figure 110 : Boîte aux lettres Poste Canada, archives de recherche, 2016



Figure 111 : Boîte aux lettres Poste Québec, esquisse, 2016



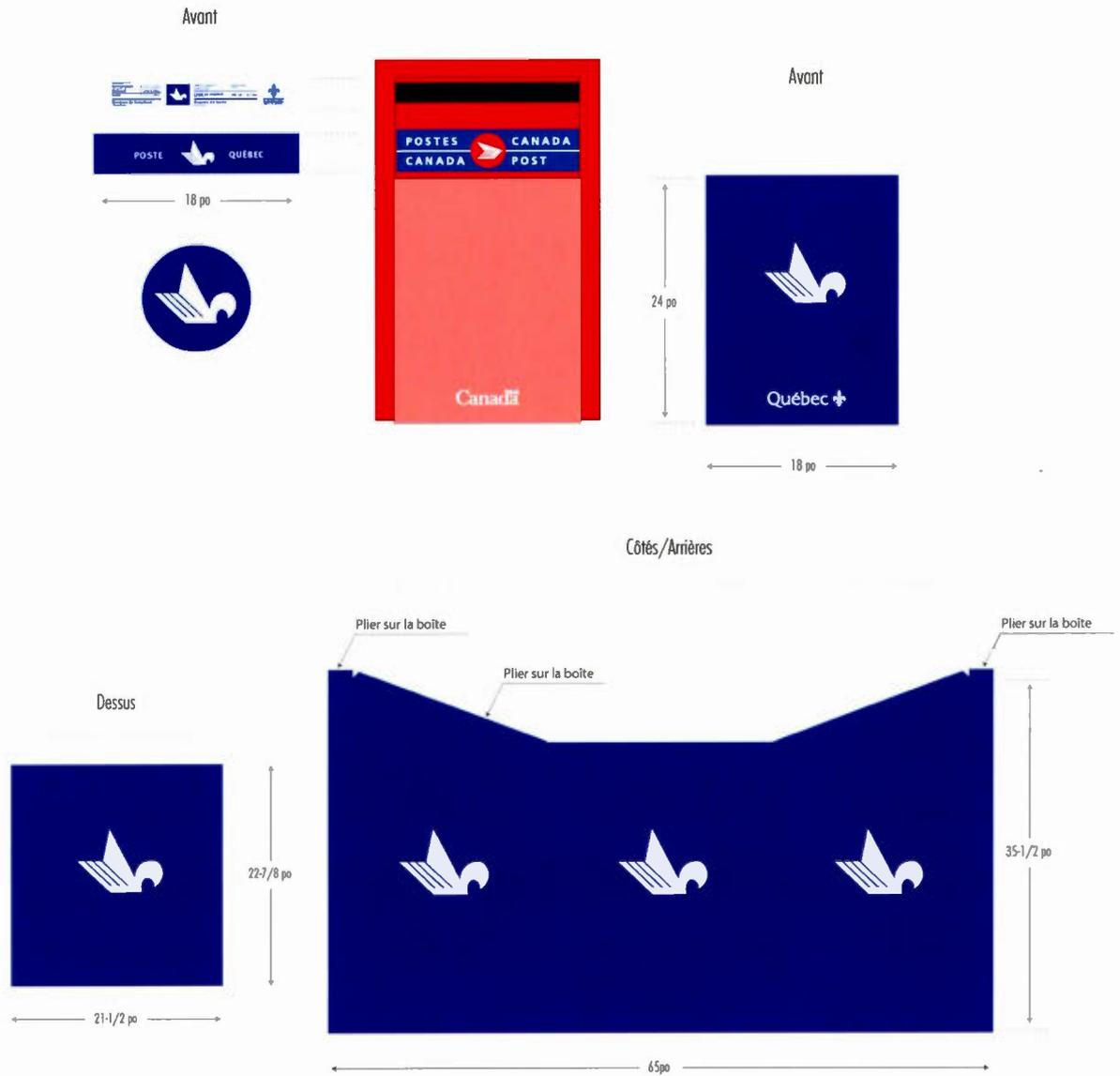
Figure 112 : Poste Québec, esquisses et développement du logotype, 2016



Figure 113 : Poste Québec, esquisses finales du logotype, 2016-2017



Figure 114 : Poste Québec, esquisses du logo pour placer sur une boîte aux lettres, 2016-2017



DOCUMENT DE TRAVAIL — NE PAS IMPRIMER

	Client : SB Identitart	Numéro de dossier : SB_IDPQC_A	Fils Size : Ratio 10:1	ÉPREUVE # 1:1 DATE: JUIN, 05 2017
	Description : Poste Quebec		Trim Size : 18.0" x 24.0"	
	Publication :		Type Size : ND	
	Date de parution : 23 juin 2017		Bleed Size : 18.5" x 24.5"	
	Opérateur : Simon Beaudry		Visible Size : ND	
Nom du fichier : SB_IDPQC_A_AVANT.pdf				
COULEURS 				

© 2017 - SB IDENTITART - POSTE QUÉBEC - SIMONBEAUDRY QUÉBEC - INFO : SIMONBEAUDRY.QUEBEC

Figure 115 : Poste Québec, auto-collants, pièces finales, 2017

POSTE

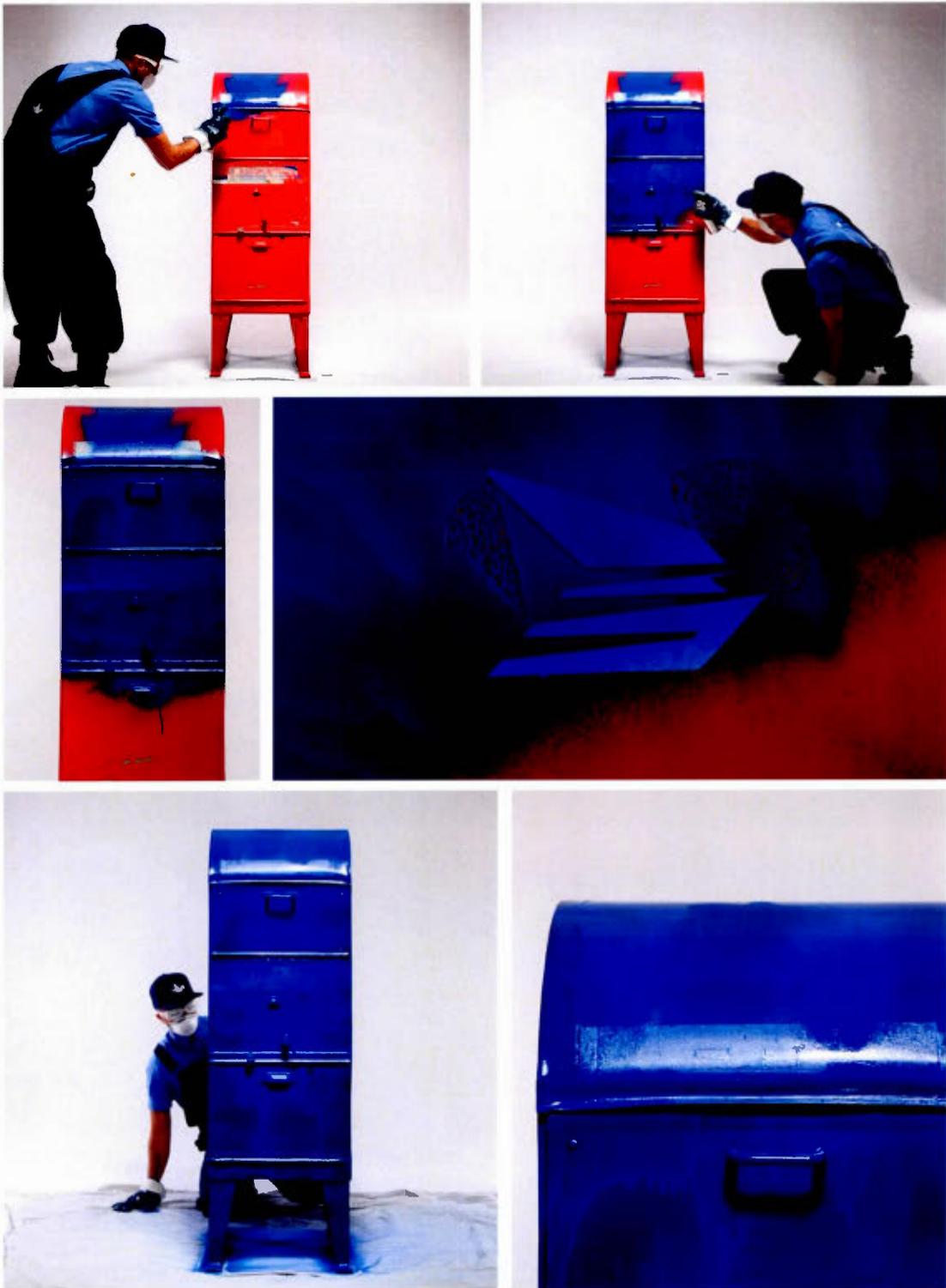
QUÉBEC

<p style="font-size: 0.8em; margin: 0;">Pour les destinataires et pour l'envoi express certaines restrictions s'appliquent</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">International</td> <td style="padding: 2px;">+ 4 jours/days</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">National</td> <td style="padding: 2px;">3 jours/days</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">Local</td> <td style="padding: 2px;">2 jours/days</td> </tr> </table> <p style="margin-top: 5px;">Normes de livraison <small>Delivery standards</small></p>	International	+ 4 jours/days	National	3 jours/days	Local	2 jours/days		<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-bottom: 1px solid black; padding: 2px;">Samedi, dimanche et jours fériés</td> <td style="padding: 2px; text-align: right;">Pas de levée</td> </tr> <tr> <td style="border-bottom: 1px solid black; padding: 2px;">Lundi au vendredi</td> <td style="padding: 2px; text-align: right;">08:30 17:00</td> </tr> </table> <p style="margin-top: 5px;">Heures de levée <small>Collection times</small></p>	Samedi, dimanche et jours fériés	Pas de levée	Lundi au vendredi	08:30 17:00	 
International	+ 4 jours/days												
National	3 jours/days												
Local	2 jours/days												
Samedi, dimanche et jours fériés	Pas de levée												
Lundi au vendredi	08:30 17:00												

Figure 116 : *Poste Québec*, auto-collants, pièces finales, 2017



Figures 117, 118, 119, 120 : *Poste Québec*, un employé au travail, 2017
Photos : Philippe Richelet



Figures 121, 122, 123, 124, 125, 126 : *Poste Québec*, un employé au travail, 2017
 Photos : Philippe Richelet



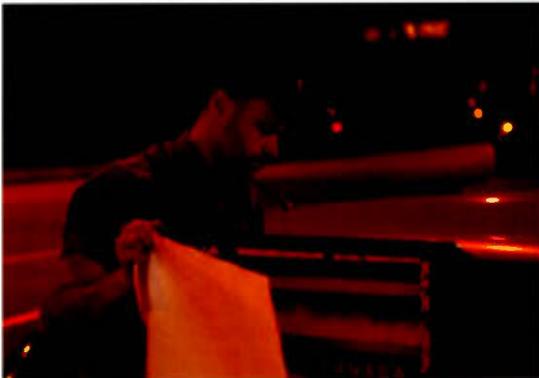
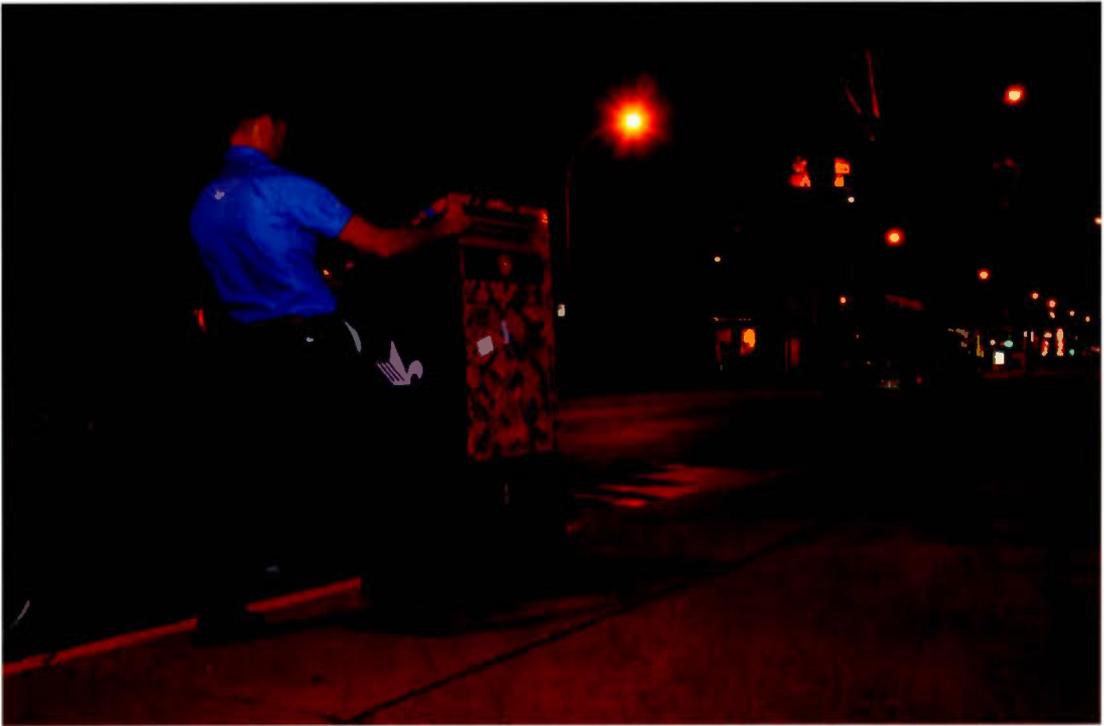
Figures 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134 : Poste Québec, un employé au travail, 2017
 Photos : Philippe Richelet



Figures 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146 : Poste Québec, vêtements du facteur, 2017
 Photos : Philippe Richelet



Figures 147, 148, 149, 150, 151, 152 : Poste Québec, différents chantiers extérieurs, 2017
 Photos : Éric Piccoli



Figures 153, 154, 155, 156, 157 : Transformation d'une boîte aux lettres Poste Canada en Poste Québec, 2017
Photos : Philippe Richelet

Poste Québec

Page Messages Alertes Statistiques Outils de publication

J'aime Suivre Partager

Facebook fera automatiquement la promotion de votre entreprise auprès des bonnes personnes pour des résultats optimaux. Obtenez 111 à 207 clics sur votre site web pour \$35 par mois.

Démarrer

Afficher tout

Publications

Poste Québec 25 juin à 23 40



Vous pouvez maintenant écrire plus facilement à Poste Québec.

Envoyer un message

Poste Québec 23 juin à 18 27

Construire le pays par l'art à défaut qu'il se fasse politiquement. Le Québec est pour tous les québécois, de toute langue, de toute religion, de toute allégeance politique. Vouloir un pays québécois indépendant n'est pas une idée liée à un parti politique. Il s'agit plutôt de construire ensemble, selon la mesure de ce que l'on peut y apporter, un Québec qui est encore à définir ou redéfinir.

Quebec is for every québécois from every language, every religion, every political allegiance. Wanting Québec country is not linked to a political party, is about building together a Québec still to be defined or redefined.

227 personnes atteintes Mettre la publication en avant

J'aime Commenter Partager

Vince Goulet, Ghette Gauthier et 16 autres personnes Chronologique

1 partage 4 commentaires

Poste Québec



Figure 158 : *laposte.quebec*, 2017

Poste Québec

Engaged art in public space for Quebec independence (work in progress)

voir la traduction



Police nab Fête nationale mailbox vandal in Montreal

Montreal police foiled an act of protest art Friday when they caught a man modifying a pair of Canada Post mailboxes to read Poste Québec.

6 030 personnes atteintes Afficher les résultats

J'aime Commenter Partager

20 Chronologique

Renaud Hémond-Gagné Gazette-approved: "In the event that Quebec ever does become a sovereign state, they could do worse than to employ his mailbox design."

Voir la traduction

J'aime Répondre Envoyer le message

Vincent VanHalen Telement d'opinion décevant et fascier sur le post de la gazette!

J'aime Répondre Envoyer le message

Poste Québec Une autre démarche en art intéressante: <http://www.ledvor.com/> #art-une-fois-le-roi-de

Il était une fois... le roi du Québec: Il y a 30 ans aujourd'hui, Denis l'ex-élu sacré roi de la municipalité de L'Anse-Saint-Jean, Qué...

J'aime Répondre Retirer l'aperçu

Thereses BeeKey Do come Canada day I can go pleasing Canadian red maple leafs on things (ie offa building) and get pins done in the name of art, and remove them afterwards, it's OK? I won't get arrested? No charges laid? JUST saying...

Voir la traduction

J'aime Répondre Envoyer le message

1 réponse

Robert Yankevitch Why not arrested?

Voir la traduction

J'aime Répondre Envoyer le message

Poste Québec 23 juin à 17 24

Poste Québec en production

Transformer une boîte aux lettres Posta Canada en une boîte aux lettres Poste Québec.



114 personnes atteintes Mettre la publication en avant

J'aime Commenter Partager

Eric Bolduc, Félix Martneau et 9 autres personnes

1 partage

4 commentaires

CONCLUSION

Pourquoi je fais de l'art ? Pourquoi je veux un pays ? La première question est intimement liée à la deuxième. En effet, c'est en raison du projet d'indépendance du Québec que je me suis mis à développer une réflexion artistique. Elle devient une prise de parole en symbiose avec mon action réunie par l'art.

La direction que prend mon engagement est insécurisante, car celui-ci se développe de plus en plus dans ma tête et dans ma vie.

L'art doit être relié aux choses de tous les jours, se produire dans l'instant, en relation étroite avec le contexte, justement [...] Un art dit contextuel opte donc pour la mise en rapport direct de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret. (Ardenne, 2002, p. 10-12)

La place de l'artiste est aussi dans la rue, dans la vie, sans permission à demander, là où le contexte et l'action peuvent se mélanger et advenir.

Je ressens mon engagement artistique comme un élément central dans mon processus de création. Ce moteur donne un sens à mon action artistique en liant ma pratique à un contexte et à un peuple, et en révélant des éléments dans mes œuvres qu'on ne pourrait voir sans cet engagement. Il donne du sens à mes intentions et à mes gestes en plaçant la liberté comme vecteur de création, autant de buts à atteindre que de substance me liant au monde et à mon époque. « L'individu est d'abord et avant tout un être politique, à qui l'apprentissage de l'autonomie permet de participer au débat public. » (Pichette, 2012, p. 9) C'est par la liberté que je tente de me lier dans mon action et mon destin. Dans mon contexte et mon questionnement. « La liberté est d'abord collective, politique, affirmation

d'une volonté commune, réfléchie, de ne plus être assujettis à un ordre qui serait imposé de l'extérieur. » (p. 9)

Ma pratique évoque une mythologie personnelle qui sert de véhicule et de matière pour développer une mythologie collective faisant appel en même temps au rapport au soi et au nous, liant l'individu à une entité plus vaste que lui afin qu'il s'y reconnaisse. Par cette dynamique, trouver un centre, y converger et agir.

ANNEXE A

L'AVANT-CHANTIER : LES TISONS DU PAYS

En 1990, j'ai 13 ans. Je viens de sortir de l'école primaire et de commencer ma première année du secondaire. L'Accord du lac Meech, mis de l'avant par Brian Mulroney, avorte. Cet accord était un projet de réforme constitutionnelle négocié en 1987 entre le premier ministre du Canada et les premiers ministres des dix provinces canadiennes. Son objectif était de faire adhérer le Québec à la constitution canadienne, celle-là qui fut rapatriée du Royaume-Uni, sans la signature du Québec lors de ce qu'on appellera « la nuit des longs couteaux », en 1981.

Un autre accord, celui de Charlottetown, proposé dans le même but par voie de référendum aux Canadiens est aussi rejeté en 1992. J'ai alors 15 ans et je suis en troisième secondaire.

Ces deux échecs coup sur coup sont une des principales raisons de la hausse du soutien au souverainisme québécois qui mena au deuxième référendum pour l'indépendance nationale du Québec de 1995.

En 1995, j'ai 18 ans. Je viens de terminer mon secondaire pour entrer au cégep en graphisme. La première fois que j'ai eu à voter de ma vie fut pour décider si je voulais que le Québec reste une province canadienne ou devienne un pays souverain. Le résultat est connu, mais rappelons-le, car il ne justifiera jamais pourquoi mon peuple s'est dramatiquement écrasé après ce résultat : Non : 50,6 % Oui : 49,4 %.

ANNEXE B

L'OUVERTURE DU CHANTIER : LA FLAMME DU PAYS

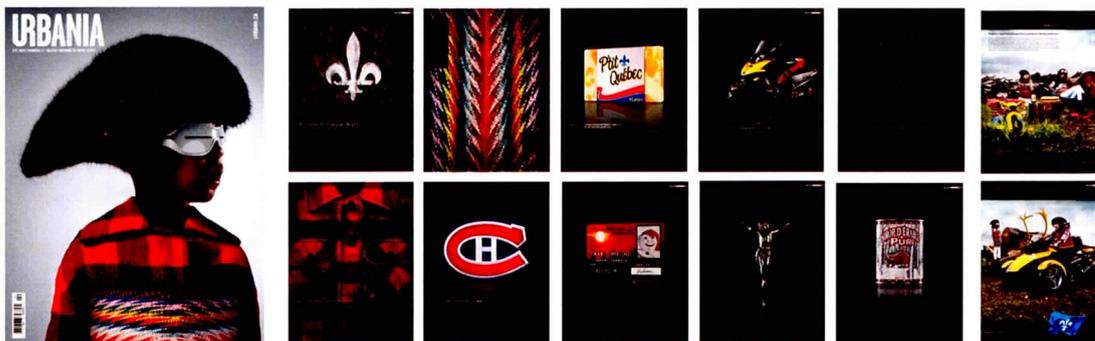
En 2005, soit 10 ans plus tard, j'ai 28 ans. Mes études terminées (du moins je le pensais à ce moment), je travaille comme directeur artistique pour l'agence de publicité Bos (aujourd'hui DentsuBos).

Au départ interpellé par les moyens de diffusion et d'exposition de masse qu'emploient les campagnes de communication (télévision, presse, affichage, radio, internet, médias sociaux électroniques), j'ai tenté d'investir le milieu publicitaire en y créant, quand j'ai pu le faire, des œuvres personnelles qui communiquaient sur ma société autre chose que ce que le mandat exigeait. J'ai donc pu développer dans un contexte de commande publicitaire, par l'intermédiaire des agences pour lesquelles j'ai travaillé, des pièces à la frontière entre art et pub et s'ancrant parfois sur les deux territoires en même temps. Ces œuvres ont été signées par le créateur faisant partie d'une agence, et donc, en fin de compte, par celui qui parlait : le client (l'annonceur). Ce fut le cas, par exemple, dans mon travail pour la marque Sloche d'Alimentation Couche-Tard, le Festival international de films fantastiques Fantasia et un stunt effectué pour Rona. Une saveur de Sloche que nous avons nommée liposuccion était pour moi une critique de notre société envers le culte et la standardisation esthétique du corps.



Figures 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166 : Travaux publicitaires variés entre 2006 et 2012.
 Agence : Bos
 Directeur artistique : Simon Beaudry

Au même moment, dans le cadre d'une collaboration avec le magazine montréalais *Urbania*, on me demandait de revisiter l'image du Québec lors d'une table ronde. Ma ferveur indépendantiste est alors instantanément ravivée par les discussions et les débats qui en découlent. Ce travail devient une occasion de revoir le pays, de jouer dedans, de comprendre ses fondements, dans un esprit ludique. Sans le savoir à ce moment, le feu venait de reprendre. Ce magazine, j'y ai dès lors collaboré en tant que chroniqueur et directeur artistique, excité par cette liberté créatrice nouvelle que l'on m'accordait.



Figures 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179 : Page couverture et dossier sur les symboles québécois parus dans le magazine *Urbania* en 2009, sous la direction de Catherine Perreault-Lessard, 2009
Directeur artistique : Simon Beaudry

Pendant cette même période, je me joins à l'auteur Philippe Jean Poirier pour pousser plus loin cette réflexion d'identité québécoise. En 2007, j'ai 30 ans. Nous fondons ensemble le collectif *Identité québécoise* (identitequebecoise.org). Nous organisons des conférences et des cours d'histoire et nous écrivons des textes d'opinion que nous faisons publier dans les pages du quotidien *Le Devoir*.

Tout d'un coup, tout se mettait en place, comme on tend un arc. Le contexte faisait ressurgir au présent l'utilité de mon parcours : mon éducation collégiale et universitaire en design graphique, mon expérience et mes possibilités professionnelles de publicitaire, le réseau d'artisans que je me suis bâti pour créer des objets visuels et vidéo, ma prise de conscience latente de citoyen politisé, d'un éveil et du sentiment de vouloir en rendre compte puis d'en parler. Ce réveil fut la poussée qui mena à mon éclosion artistique. C'est en 2009 et j'ai alors 32 ans.

ANNEXE C

UNE DÉMARCHE CONNEXE : BGL

Mon travail trouve ses sources d'inspiration et d'influences conscientes et inconscientes dans plusieurs terreaux comme le dadaïsme (1) Matthew Barney (2), Henri Julien (3), Brian Jungen (4), Serge Lemoyne (5), Kent Monkman (6), Pierre Perrault (7), Michel Brault (8), Gilles Groulx (9), Pierre Falardeau (10), Hugo Latulippe (11), Gaston Miron (12), Alfred Desrochers (13) et Victor Lévy-Beaulieu (14). Les uns mettent à jour tout un univers intérieur qui leur est propre, les autres tentent de représenter leur réalité. D'autres encore tentent de l'inventer. Certains utilisent les arts visuels, d'autres les mots, la poésie, la littérature, le cinéma. Toutes leurs démarches sont engagées et traitent autant d'identité que de la société.



Figures 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205 : Archives montrant différentes influences : Dadaïsme, Matthew Barney, Henri Julien, Brian Jungen, Serge Lemoyne, Kent Monkman, Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groulx, Pierre Falardeau, Hugo Latulippe, Gaston Miron, Alfred Desrochers et Victor Lévy-Beaulieu.

Mais c'est le collectif d'artistes québécois BGL qui se révèle être une de mes influences la plus directe. En y consacrant une annexe à mon mémoire, je désire démontrer concrètement des parallèles entre ma démarche et celle d'artistes établis.



Figures 206, 207 : Le collectif d'artistes BGL, Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière.

Le collectif fut fondé en 1996 par Jasmin Bilodeau (1973), Sébastien Giguère (1972) et Nicolas Laverdière (1972) à Québec alors qu'ils étudiaient tous à l'Université Laval. Connu pour son travail engagé, actuel et critique, mais aussi imprégné d'humour, BGL crée des œuvres, des installations en espaces privés (galeries) et en espaces publics (hors les murs). Leurs œuvres s'inspirent de la culture québécoise ou contemporaine pour explorer les thèmes du jeu et du rapport à l'autre et remettent en question le concept d'art lui-même. Ils sont représentés par la *Galerie 3* à Québec, *Parisian Laundry* à Montréal et *Diaz Contemporary* à Toronto. En plus d'avoir déployé différentes expositions collectives et solo ici et ailleurs dans le monde, ils ont représenté le Canada à la *56e exposition internationale d'art - La Biennale de Venise* en 2015, sous le commissariat de Marie Fraser.

Ces artistes se définissent comme des sculpteurs bonimenteurs en ce sens où leurs sculptures et leurs œuvres sont toujours difficiles à définir. Leurs œuvres sont toujours un prétexte pour une histoire plus riche, dont les objets ou les performances que nous voyons jettent les bases. Comme dans ma démarche, elles sont des prétextes qui libèrent une fiction. « Dès 1997, le trio présente *Peine débuté, le chantier fut encore* dont le titre à lui seul est un bon indicateur de la double volonté de BGL d'inscrire son œuvre dans le continuum spatiotemporel qu'est la réalité et d'ouvrir des sentiers dans l'imaginaire. » (Ninacs, 2009, p. 18) Cette installation déployée en galerie permettait au spectateur de faire partie de cet environnement composé de cordes de bois, cabane à sucre, vieille maison traditionnelle, poêle à bois. Ces lieux sont « si

bien inscrits dans la culture québécoise qu'ils permettent facilement au spectateur de percevoir les transformations qu'y apportent les artistes » (p. 19).



Figures 208, 209 : BGL, *Peine débutée, le chantier fut encore (détails)*, 1997

Durant leur processus de création, les trois artistes créent toujours ensemble. Parfois à deux et l'autre embarque, ou alors les trois seuls, chacun de leur côté au départ, unissent leurs travaux pour terminer l'œuvre qui aura obtenu le plus d'adhésion.

Le travail d'équipe nous permet d'échanger et de remettre en question nos choix. Il nous apporte une motivation, une diversité et une richesse indispensable [...] Le travail à trois permet la mise en commun des ressources, le mélange des sensibilités, la prolifération des idées et la multiplication des énergies, d'autant que les artistes sont du même âge, de provenance sociale similaire et qu'ils partagent par conséquent un univers de références facilitant ces rebondissements d'un esprit à l'autre... (p. 32)

Figure 210 : BGL, *Morche avec moi*, 2006Figures 211, 212 : BGL, *Art contemporain / art contemporary*, 1998

Leurs œuvres aussi sautent d'un projet à l'autre. C'est le cas de l'œuvre *Jouet d'adulte*, un tout-terrain renversé sur le côté et transpercé de flèches. Cette même œuvre se retrouve dans la performance *Montrer ses trophées*, où un véhicule luxueux transportait un orignal empaillé sur son toit et où une remorque tirait le tout-terrain mentionné ci-dessus. Eux étant habillés en complet-cravate comme des hommes d'affaires plutôt qu'en chasseur comme on aurait pu s'y attendre.

Figure 213 : BGL, *Jouet adulte*, 2006Figure 214 : BGL, *Montrer ses trophées*, 2005

Pour terminer, une autre performance, *Rapides et dangereux*, nous montrait une moto sport accidentée avec une roue avant remplacée par un dispositif de véhicule pour handicapé, monté par un des membres du groupe, les deux autres poussant le véhicule, les pieds dans des patins roulettes, tous trois vêtus d'une tenue aérodynamique de compétition sportive. Leur déambulation dans la ville était surprenante et

interrogeait notre rapport à l'art, à la réalité, à ce que l'on voit. BGL tente de réduire l'écart entre la réalité et l'art, « que les gens passent un peu plus de temps à contempler ce qu'ils voient et à vivre l'expérience qu'ils font » (p. 59). Marie Fraser relevait à juste titre que c'est « l'ambiguïté entre art et non-art qui permet aujourd'hui d'ébranler le réel, de percuter et de tromper l'esprit du public afin de provoquer une réaction » (Ninacs, 2009, p. 59).



Figures 215, 216, 217, 218 : BGL, *Rapides et dangereux*, 2005

Leur démarche à trois têtes, leur pratique engagée (par une remise en question de ce qu'est l'art actuel) et politique (par la mise en espace de plusieurs de leurs œuvres dans l'espace public, nous reliant à celles-ci) font de BGL un embrayeur pour mon travail et un exemple auquel je m'inspirerai pour la suite de ma pratique, que ce soit pour me comparer ou me distancer.

ANNEXE D

RELATION ENTRE UNE ŒUVRE ET SES ARCHIVES

Même si, en général, des œuvres peuvent être classées directement dans une des catégories mentionnées au précédent chapitre VII portant sur les archives, il peut arriver que des œuvres se retrouvent dans plusieurs catégories à la fois. L'inventaire par catégorie est d'autant plus difficile qu'il n'y paraît. Voici quand même une tentative de situer certaines de mes œuvres qui utilisent les archives dans ces catégories.

D.1 Documentation en premier par rapport à l'œuvre :

simonbeaudry.quebec (2014)

Cette œuvre se résumait à transformer l'adresse de mon site internet de *.ca* en *.quebec*, suffixe nouvellement disponible à cette époque. Cette œuvre exposée une seule fois jusqu'à présent l'a été dans le cadre de l'exposition de fin de cours *Atelier I* au Cedex à l'UQÀM. Au mur, la nouvelle adresse *simonbeaudry.quebec* a été apposée sur une plaque de plexiglas. Dessous, toute une série de documents, captures d'écran, factures montraient le processus pour se procurer l'URL, les discussions avec le webmestre et le fournisseur internet pour transformer l'adresse. Bien que l'URL soit l'œuvre ultime, elle est invisible, sauf en ce qui concerne l'explication du projet et la démonstration de ce qui s'est passé, rendue possible par la documentation. Donc l'œuvre réelle était la transformation de *simonbeaudry.ca* en *simonbeaudry.quebec*, mais la documentation par rapport à l'œuvre a pris plus d'importance en situation d'exposition quand est venu le temps de rendre compte de l'œuvre.

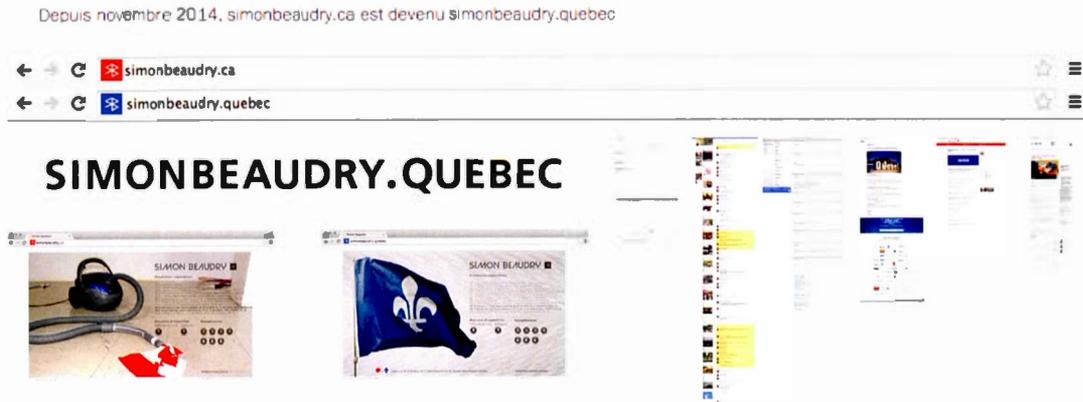


Figure 219 : simonbeaudry.quebec (archives diverses), 2014

D.2 Dialectique entre l'œuvre et la documentation :

Québécoise (2014)

Le voyage et la création d'œuvres à même l'espace public permettront l'analyse de deux projets, *Québécoise* (ici) et *Floribec* (plus loin) qui utilisent l'archive, d'une part, pour rendre compte de l'œuvre lors de sa production et, d'autre part, afin de créer de nouvelles œuvres à partir de ces archives à la manière de *La Charge de l'original épormyable* et *Le Passage*.

Le cas de *Québécoise* a cela de différent qu'un des résultats est un film documentaire dans lequel mes œuvres sont incluses. Ce documentaire, *Yes* (2017), a permis d'archiver une panoplie d'œuvres, présentement en préparation pour une exposition qui sera présentée à la maison de la culture Frontenac à Montréal en 2018, où des extraits du film pourront être utilisés tels quels comme archive. Le film et l'exposition se répondent, parfois directement, parfois avec des interventions qui créeront des différences entre les deux objets. Le documentaire constitue même l'archive principale et globale de ma démarche artistique et non pas seulement d'une œuvre. Il contribue autant à rendre

compte des œuvres que j'ai réalisées en Écosse en 2014 durant le référendum sur l'indépendance, mais aussi à « publiciser » et à « auto-promouvoir » une démarche qui se situe en ce moment au confluent de ma recherche-crédation académique et de mon parcours artistique professionnel.



Figures 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236 : *Québécoisse, œuvres diverses (documentaire YES), 2014*

D.3 Concomitance entre l'œuvre et sa documentation :

La charge de l'original épormyable (2014)

En mars 2014, j'effectuais une œuvre performative dans le cadre de *Chantier Libre IV* à Montréal. Vêtu d'une armure fabriquée en pièces de hockey et d'un masque de gardien de but fléché, j'ai défoncé une porte. Bien que l'œuvre ait existé lors de son exécution, j'ai opté pour la vidéo pour archiver l'œuvre et assurer sa pérennité. Même si plusieurs photos rendent compte de la fabrication de la porte, de l'uniforme et de la mise en espace de l'œuvre, la vidéo m'est apparue non pas seulement comme une façon d'archiver l'existence de la performance, mais aussi comme une occasion de création d'une

nouvelle œuvre à partir de la performance. J'ai donc engagé une équipe de production, Roméo & Fils, avec laquelle j'ai mis en scène la nouvelle œuvre. Nous avons opté pour trois plans de caméras simultanés afin de capter trois angles différents. J'ai aussi effectué deux fois la performance afin de produire différentes valeurs de plan (plan large et plan serré de la course). Le film montre également la période précédant la course où je revêts l'armure. Toutes les facettes du tournage sont devenues un prétexte pour bâtir une nouvelle œuvre à partir de la prise d'archives. Les archives sont devenues l'œuvre, car la performance n'existe plus au contraire du film produit et des archives utilisées. Ici, il est important de préciser que toute performance n'existe plus après son exécution, sans pour autant que l'archive devienne l'œuvre. Dans le cas de cette œuvre, elle l'est devenue.



Figures 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244 : *La charge de l'original éparmyable*, 2014
Vidéo : Roméo / Kristof Brandl

Le Passage (2013)

La production de l'œuvre *Le passage*, ainsi que l'utilisation de l'archive dans sa création ressemblent beaucoup à l'œuvre mentionnée précédemment. Une performance a été exécutée (à la différence que celle-ci s'est déployée dans l'espace public), mais son archivage a été pensé, puis préparé afin de créer une œuvre vidéo qui non seulement rendrait compte de la performance, mais inclurait l'installation de l'œuvre, ainsi que le dispositif d'enregistrement déployé en quatre caméras, captant différents angles et fournissant des possibilités de montage et de production. Bien que la performance n'ait pas été inspirée par le dispositif, le film s'est constitué lors de la sélection des archives vidéos susceptibles de rendre compte de l'œuvre et de permettre la pérennité de celle-ci, transmutée dans une nouvelle œuvre. Comme dans *La Charge de l'original éphémère*, les différents artefacts utilisés lors de la performance se retrouvent archivés dans ce nouvel objet vidéo devenu œuvre. On retrouve donc, par exemple, le *Drapeau Unilys* archivé et intégré dans cette œuvre.



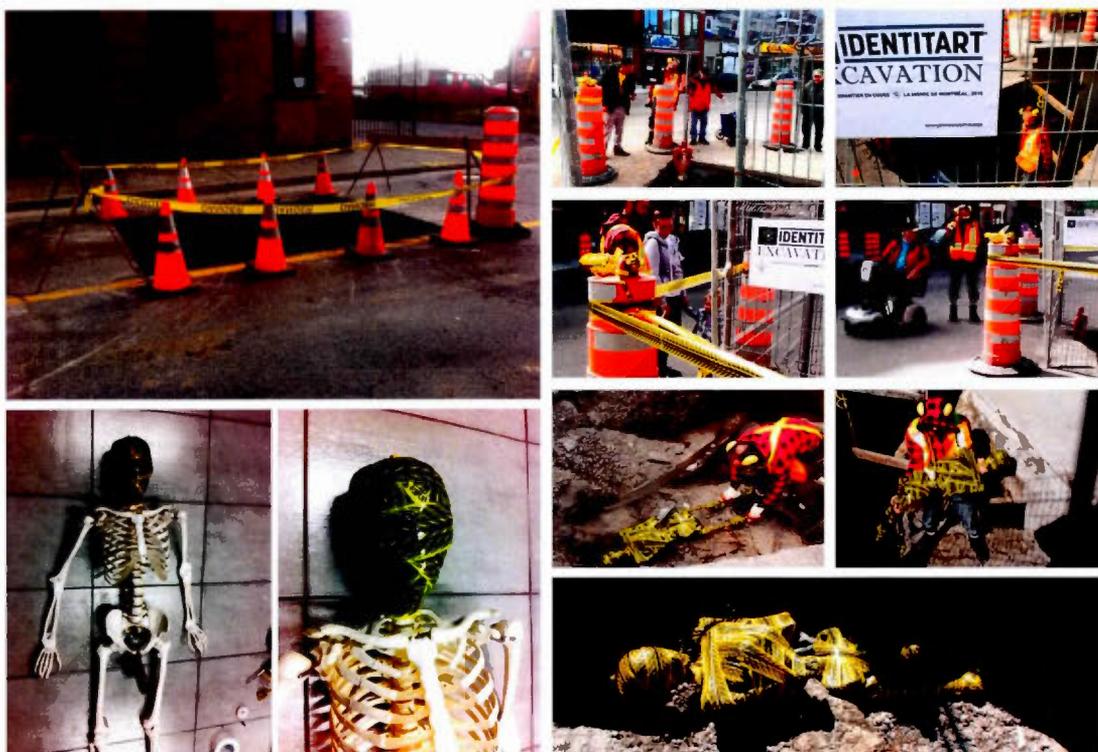
Figures 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253 : *Le Passage*, 2013
Vidéo : Vincent Lebègue

D.4 Le document est second par rapport à l'œuvre, mais il devient l'œuvre quand même :

Nécropolitique I (2015)

Dans cette œuvre, un corps enrubbé dans des bandelettes en plastique jaune et noir au motif fléché est déposé dans le fond d'un trou de chantier existant de la ville de Montréal. Des pancartes sont apposées sur les grillages protégeant le chantier : Travaux exécutés par SB, *Identitart Excavation, chantier I : La momie de Montréal*. Des photos sont prises par une autre personne, et moi j'apparais vêtu en travailleur de la construction arborant des vêtements à carreaux rouge et noir et portant parfois des *lunettes iggaak*, objet icône dans mon œuvre. Dans cette première œuvre de la série des *Nécropolitiques*, les photos jouent le rôle de documenter l'œuvre, tout simplement. Mais plus tard, l'idée m'est venue d'utiliser ces images d'archive pour bâtir la fiction qu'un corps momifié fléché avait

véritablement été découvert au Québec.

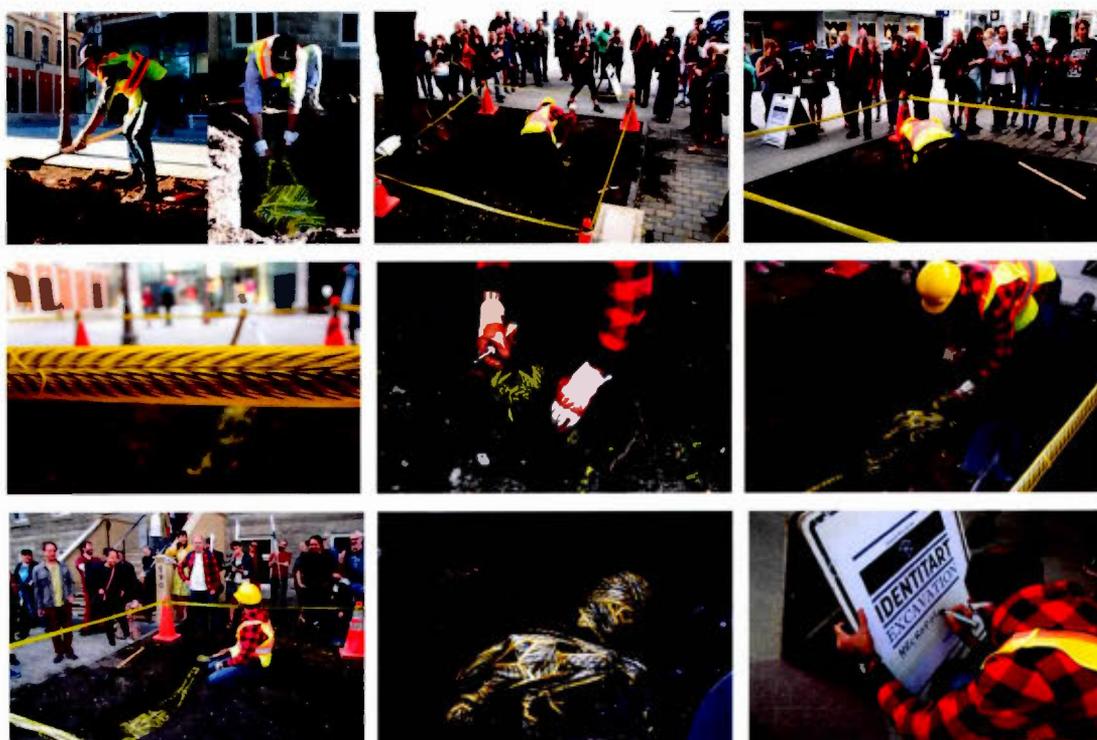


Figures 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263 : *Néropolitique I, la momie de Montréal, 2015* et archives, 2014-2015
Photos : Simon Beaudry, Fanny Richelet et Marc-André Charpentier

Néropolitique II (2015)

La momie de Québec est une œuvre performative faite dans le cadre d'un événement commandité par le centre d'art *Inter le Lieu* à Québec. La commissaire était Sonia Pelletier et l'événement a été organisé par le RAIQ. En ce sens, les images d'archives ne servent, pour l'instant, qu'à rendre compte de l'œuvre performative qui s'est déroulée à l'été 2015 à Québec. Très tôt le matin, j'ai creusé un trou avec l'aide d'un ami sur le terrain du presbytère de l'église Saint-François dans le quartier Saint-Roch. Je me suis servi du même corps qui a été utilisé dans *Néropolitique I* et je l'ai enterré. Elle est restée toute la journée sous terre à l'insu de tous. Le soir venu, vers 18 h, portant mes vêtements de travailleur de la construction et mes accessoires identitaires, je me suis mis à déterrer le corps.

Les badauds curieux s'assemblèrent autour et regardèrent ce qui se passait. L'événement ayant été prévu par l'organisation du centre d'art, une médiation culturelle a eu lieu. Le corps a été complètement déterré et une discussion s'en est suivie sur l'œuvre, le rôle de l'artiste, la performance, etc. Toutes les images prises en vidéo et en photos ne sont pas, pour l'instant, traitées en œuvre de fiction et sont prises pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des images qui ont archivé l'œuvre et en rendent compte, tout simplement.



Figures 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272 : *Néropolitique II, la momie de Québec*, 2015 et archives, 2015
Photos : Éric Charron, *Inter Le Lieu*

D.5 Le document peut être premier et second par rapport à l'œuvre :

Drapeau Unilys (2008)

Cette œuvre est principalement un drapeau en tissu. Elle existe physiquement en deux formats. Elle existe aussi en une série de trois photos où l'on voit un moment différent de sa flottaison au vent sur fond blanc. Mais il existe une quantité non négligeable de documents, photos et vidéos qui sont apparus et se sont accumulés au fur et à mesure de la diffusion de l'œuvre et par différents moyens. Que ce soit par des images prises de l'installation en centre d'exposition, par des photos apparues sur les médias sociaux de gens qui se sont portés acquéreurs ou l'ont vue quelque part, ou alors par des images prises en contexte d'utilisation lors de manifestations ou de la fête nationale, *Drapeau Unilys* se propage en tant qu'œuvre grâce à ses archives. Ma volonté, en tant qu'artiste, que ce drapeau devienne celui du Québec (du moins, en art), ne peut mettre de côté ce volet où les archives permettent à l'œuvre de se répandre et d'exister. De plus, cette œuvre a été fréquemment reprise à même d'autres œuvres ou projets. On la voit dans l'œuvre *Le Passage* et elle se retrouve dans un documentaire sur Pierre Falardeau où je marche à ses côtés en parlant et en tenant l'*Unilys*. Le documentaire *Yes*, issu du voyage en Écosse (*yes-film.com*), le met en valeur également, dans d'autres œuvres ou en tant que tel. On retrouve aussi cette œuvre dans le film de fiction *Projet M* du réalisateur Éric Piccoli où l'*Unilys* représente le drapeau du Québec indépendant, contexte qui donne lieu à l'histoire de la série.

L'archive, dans le cas précis de cette œuvre, contribue à la faire vivre et à lui donner un second souffle, encore bien plus puissant que l'œuvre en tant que telle. L'archive devenue œuvre « est une idée plus active, plus féconde que celle plus passive de l'archive-trace, car dans cette perspective, l'archive n'est plus seulement la part d'ombre de l'œuvre, mais au contraire ce qui l'éclaire et peut la faire revivre » (Corpet, 2004, p. 43). Les archives, parfois produites par moi, parfois produites par d'autres, contribuent non

seulement à faire « revivre » l'œuvre originale, mais permettent de dissiper ou d'entretenir le « brouillard de l'œuvre » comme l'ont dit Deleuze et Foucault dans leur présentation de l'œuvre de Nietzsche. (p. 43)



Figures 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280 : Drapeau Unilys, 2008 et archives diverses montrant l'Unilys dans différents contextes.

Signalisations détournées (2015)

Une série de trois œuvres ont été déployées dans l'espace public à Montréal durant l'été 2015. Des panneaux de signalisation d'évitement d'obstacle ont été détournés, en pleine rue et en plein jour. Des autocollants transformèrent l'obstacle en Canada (feuille d'érable) et les pointes de flèche qui contournent l'obstacle sont devenues le Québec (des lys). Ces installations furent filmées et prises en photo par la même équipe de réalisateurs que le projet YES. Les archives devenant la trace de l'œuvre finale, mais aussi un morceau de leur propre film documentaire. La préparation et l'exécution de ces œuvres ont constituées la finale du film. Les archives dans ce cas-ci sont utilisées pour rendre compte de l'exécution de l'œuvre, donc utilisées de façon classique à cette différence près où, dans le cas de ma démarche, elle y revête une importance non négligeable. Alors que ma pratique est engagée et militante, la fabrication de l'œuvre à même l'espace public devient une action politique, l'action devenant aussi importante que l'œuvre en soit. Dans ce cas, l'archive est devenue partie prenante de l'œuvre. On retrouve aussi des archives de ma préparation intégrée à l'œuvre vidéo dans les œuvres *Le Passage* et *La*

charge de l'original épormyable. Dans ce cas, « l'archive ne fait pas l'œuvre. Elle est l'œuvre en train de se faire » (Corpet, 2004, p. 41).



Figures 281, 282, 283, 384, 385, 286 : *Signalisations détournées*, 2015
Photos : Éric Piccoli

Province (sculpture 2013 et performance 2014)

Le cas de cette œuvre, au départ inventée comme un objet fixe, est celui d'une sculpture qui est devenue un des personnages d'une performance archivée par la vidéo. Cette œuvre vidéo est intégrée en partie dans le film documentaire *YES*, lui procurant une autre vie par l'archive. Les deux œuvres (la sculpture et la vidéo) portent pour l'instant le même nom, soit *Province*. Seule l'année diffère : 2013 pour la première et 2014 pour la seconde. À sa constitution, l'archive a été imaginée comme une œuvre en soit, mais mise en scène conjointement avec Éric Piccoli et Félix Rose dans le but que l'archive ou le matériel produit puisse servir autant comme œuvre en soi que comme archive au sens classique de l'œuvre, mais aussi à la fois comme une nouvelle œuvre en tant que telle (montage vidéo) et comme archive de cette nouvelle œuvre incluse dans le film *YES*. Celui-ci archive autant l'œuvre au moment de sa production que la nouvelle œuvre créée puisque les images utilisées sont les mêmes archives qui créent le film documentaire. L'œuvre d'art est produite par les mêmes personnes avec ces deux intentions, simultanément par toute l'équipe qui les a coproduites (l'artiste visuel que je suis et les réalisateurs). Cette séquence est incluse comme début du film.



Figure 287 : *Province* (sculpture), 2013

Figures 288, 289, 290, 291, 292 : *Province* (performance), 2014
Photos : Éric Piccoli

D.6 La documentation légitime la vie comme œuvre d'art

Floribec (2015)

Ce qui devait être au départ qu'un voyage de plaisance avec ma blonde de l'époque pour aller visiter ses parents en Floride s'est transformé en véritable résidence de création à ciel ouvert, voyageant de la côte ouest de la Floride jusqu'à Miami Beach et Winewood. Tout un projet d'exposition sur la diaspora québécoise floridienne est né et une trentaine d'œuvres furent imaginées au gré de mon glanage. Plusieurs d'entre elles ont été créées à partir de photos d'archives de voyage, parfois prises dans cette intention, d'autres fois imaginées en revoyant mes photos de voyage. Je prends pour exemple des photos que j'ai prises d'un igloo de sable durant un après-midi. Cet igloo en sable a été construit par quelqu'un d'autre que je ne connais pas. Remarquant toutefois que tous les passants ne restaient pas indifférents à cette sculpture éphémère, j'ai décidé de prendre en photos

ceux qui s'arrêtaient pour prendre en photo l'igloo, pour se faire poser à ses côtés, ou encore, pour le détruire en partie. Le résultat donne une série d'images retraçant l'évolution d'un igloo, déphasé par rapport à son milieu naturel, mais soumis à l'activité humaine qui le détruisait petit à petit ou alors qui suscitait la plus grande indifférence de badauds qui ne faisaient que hocher de la tête en l'apercevant, puis reposaient le regard sur la mer ou une mouette. L'archive ici, pouvant être considérée comme de simples photos de voyage, est devenue une prise de vue sur une œuvre se dessinant en temps réel sous mes yeux, archivée, documentée, puis construite. Elle sera mise scène en contexte d'exposition sous la forme d'une série de photos montrant la « fonte » d'un igloo de sable dû à l'activité humaine dans un contexte déphasé, comme peuvent l'être les Québécois migrants, peuple nordique à la recherche d'un autre pays, leur pays utopique chaud, comme peut l'être le mien, libre. Alors sans même avoir bâti l'igloo, l'œuvre a été créée en inventant un autre type de réel, démontrant que « l'emplacement du réel ne cesse de se déplacer » (Bénichou, 2010 p. 210).



Figures 293, 294, 295, 296, 297 : *Floribec*, 2015
Photos : Simon Beaudry, Fanny Richelet

D.7 La documentation construit une œuvre fictive

(*Nécropolitique III*, 2015)

La momie de Saint-Lambert est à l'origine une commande de la Foire d'art contemporain. À la demande de l'organisateur de l'événement, Jacques Sénéchal, j'ai pu, avec l'aide de la ville, de leur machinerie et de deux de leurs employés, creuser un trou devant la Foire. J'y ai installé un chantier avec clôtures, des bandelettes fléchées jaunes et noires et un panneau en damier rouge et noir en guise de fin de route. J'ai déposé une momie fléchée dans le trou, momifiée cette fois avec des ceintures fléchées en tissu, mais toujours reprenant le motif de l'Assomption. Durant le processus d'archivage de cette installation effectué par Philippe Richelet, j'ai décidé de scénariser ce moment pour créer des photos qui rendraient compte de la découverte d'un véritable corps. Dans ce cas, les archives sont devenues les morceaux d'une fiction scénarisée en duo, en utilisant le contexte de l'installation. Les 16 images qui constituent la nouvelle œuvre sont une fiction orchestrée durant la production de l'œuvre et font sans cesse écho à la véritable installation qui se trouvait à l'extérieur du centre où j'exposais cette œuvre. Évidemment, plusieurs éléments ont été modifiés durant la production photo de l'œuvre de telle sorte que l'exposition des deux œuvres « oblige le spectateur à être très actif et à s'interroger constamment sur la nature et le statut de ce qu'il voit. Il doit effectuer des aller et retour constants entre l'objet réel dans l'installation et sa représentation » (Bénichou, 2004, p. 206).



Figures 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312 : *Néropolitique III, la momie de Saint-Lambert*, 2015
 Photos : Philippe Richelet

D.8 Utiliser une archive existante et la détourner en se l'appropriant pour créer
 une nouvelle œuvre

Point de jonction (2013) et *Point de chute* (2013-15)
 (volet 1 et 2 de la *Trilogie de la décadence identitaire*)

Le cas de deux films que j'ai produits utilise des archives du passé. Les images trouvées sur *YouTube* ont été recadrées, recolorées, retravaillées et remontées pour créer des œuvres qui détournent le sens que chacune des archives prises séparément et dans leur contexte d'origine évoquent.

Dans la première œuvre, la partie gauche de l'écran montre la confrontation entre le Mohawk Brad Larocque et le soldat Patrick Cloutier lors de la Crise d'Oka de 1990. La partie de droite de l'écran montre le soldat Cloutier interprétant son propre rôle dans le film de pornographie *Québec Sexy Girls II*, en 1994, recréant la célèbre confrontation. Le résultat crée un nouveau propos autant sur la confrontation identitaire que sur

le mélange identitaire, tout en révélant artistiquement la décadence personnifiée par le soldat déchu.



Figures 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319 : *Point de jonction*, 2013
Vidéo : archives Youtube et *Quebec Sexy girls II*, Montage : Vincent Lebègue

Dans la deuxième œuvre, la partie gauche de l'écran montre l'attentat au Métropolis (aujourd'hui M Telus) de Montréal lors du discours de Pauline Marois célébrant la victoire péquiste le 4 septembre 2012. Bilan : 1 mort, 1 blessé. La partie de droite montre le caporal Lortie qui s'est introduit à l'Assemblée nationale le 8 mai 1984. Bilan : 3 morts, 13 blessés. Les deux morceaux mis ensemble côte à côte détournent leur sens premier individuel en créant une fable sur la situation nationale du Québec et la destruction par son propre peuple de l'option indépendantiste, ainsi que le dénigrement et la « mise à mort » métaphorique de ses dirigeants.



Figures 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326 : *Point de chute*, 2013-2015
 Vidéo : archives Youtube, Montage : Vincent Lebègue

Dans ces cas-ci, les archives appartiennent à une autre époque et sont produites par quelqu'un d'autre. Elles deviennent de la matière reprise à mon compte afin de créer une œuvre qui est complètement devenue mienne et qui gardera en elle à la fois le sens de chaque document, mais aussi le nouveau sens.

ANNEXE E

L'IDENTITÉ MANIFESTE

Manifeste du collectif Identité québécoise (mai 2010)

Filles et fils de baby-boomers, né(e)s dans un monde où tout a été dit, vécu, essayé, vérifié et contrevérifié. Né(e)s après le rejet de l'église et du mariage. Après le refus global de toutes formes d'autorité sur nos vies aléatoires. Après l'échec du marxisme, du socialisme et bientôt du capitalisme. Né(e)s après deux révolutions avortées (l'une dans le sang, l'autre dans le confort) et deux référendums perdus.

Filles et fils d'Internet, né(e)s en apesanteur dans l'univers du Web, submergé(e)s d'information et abreuvé(e)s de pornographie hardcore.

Filles et fils de l'éducation démocratisée, lâché(e)s dans le monde bardé(e)s de diplômes, mais criblé(e)s de dettes.

Force est de constater que nous sommes, les 25-35 ans, une génération très qualifiée, des plus critiques, mais somme toute démobilisée.

Peu de chose nous lie en dehors de nos amitiés et de nos relations de travail. Et, quand il est question de se faire une place, chacun est laissé à lui-même ou à son couple.

Spectateurs du monde, commentateurs de ce qui s'y passe, nous liquidons notre vitalité intellectuelle à critiquer plutôt qu'à agir.

Le cynisme l'emporte trop souvent.

Quelle différence de voter pour un parti ou pour un autre ? Quelle différence de changer une loi par une autre ?

Nous voyons à notre confort immédiat et à celui de nos proches. Tout notre sens de la communauté (et de la patrie donc) tient dans cette idée.

Comment vaincre ce « cynisme » qui nous neutralise ? Comment entrer dans le monde sans trahir notre identité ? Comment renouer avec le sens de la cité ? Voilà les bases du questionnement qui nous anime, membres du collectif Identité québécoise.

L'identité est au coeur de l'action humaine. Pour agir, un individu a besoin de « fixer » dans son esprit une certaine idée de lui-même (image de soi).

La raison en est simple :

« Le corps ne peut se mouvoir que dans un cadre d'évidences. Nous sommes donc condamnés à donner quotidiennement sens à notre vie, pour fermer l'infinité des possibles de la réflexivité. » (1)

Ainsi donc : « L'identité est ce qui ferme le sens, et crée les conditions de l'action. » (1)

Pour que cette identité ait un sens, elle doit trouver un écho dans le passé (récit des origines), se matérialiser dans le présent (us et coutumes), puis se prolonger dans le futur (projets d'avenir). C'est en assumant cette triple exigence qu'un individu acquiert sa liberté et prend son envol.

À grande échelle, l'identité collective est ce qui permet à un groupe de joindre le geste à la parole, afin de mener rondement les projets collectifs qui l'enthousiasment.

Pour y parvenir, le groupe doit préalablement se doter d'un certain nombre de repères communs, qu'il s'agisse d'une histoire, d'une langue, de modèles ou de symboles.

Bouchard et Taylor eux-mêmes le reconnaissent dans leur rapport :

(...) toute société a besoin de quelques symboles forts qui lui servent de ciment, de point de ralliement, qui nourrissent une solidarité au-delà de la raison froide
 (...) toute société donne un sens à ce qu'elle est ou voudrait être, se crée des fidélités, une respectabilité, s'identifie à des rêves, à des idéaux, à des réalisations méritoires dont elle fait le récit édifiant et dont elle aime célébrer les héros qui les incarnent. (2)

Ces repères sont essentiels à la cohésion du groupe : ils rendent la communication efficiente ; ils génèrent de nouvelles solidarités ; mais aussi, et surtout, ils servent de guide au moment d'entrer en action.

Que penser du Québec à la lumière de ces notions ? Existe-t-il des représentations de nous-mêmes rassembleuses et porteuses de sens (image de soi) ? Existe-t-il un tissu culturel capable de nous mettre en relation les uns les autres (us et coutumes) ? Existe-t-il un avant (récit des origines) et un après (projets d'avenir) livrant l'esquisse d'une direction à prendre ? Existe-t-il, finalement, une identité collective digne de ce nom ?

Le collectif Identité québécoise pense que oui. Voyez pourquoi.

Nous sommes en présence d'une identité manifeste (manifeste : caractère de ce qui ne peut être nié), une identité forte de ses 400 ans d'histoire, une identité qui, somme toute, « ne sait pas mourir ».

Grand et vaste fleuve propre à porter nos projets, l'identité québécoise ne s'est pas formée par la volonté du Saint-Esprit. De toutes les rivières qui l'alimentent, ne nommons que les plus évidentes : autochtones, françaises, anglaises, canadiennes, irlandaises, écossaises, italiennes, juives et autres sources plus récentes.

Est-ce à dire que tout est fixé d'avance ? Au contraire !

Les commentateurs de notre histoire ont vu en Jeanne Mance une pieuse colonisatrice. Ils ont ensuite vanté les mérites du corsaire impitoyable qu'était Pierre d'Iberville. Ils ont plus tard fait le portrait d'un peuple à la courte vue, replié dans son quant-à-soi, avec des personnages tels que Séraphin Poudrier.

De Canayens à Canadiens à French Canadian à Canadiens français à Québécois...

Que de changements d'attitudes !

L'identité collective telle que nous la concevons est un système de références en continuel redéploiement, un système qui demande, à chaque génération, une réactualisation de sa dialectique.

Notion complexe d'entre toutes, l'identité n'est pas pour nous une liste d'épicerie ni le top cinq de nos naufrages appréhendés. Pas plus qu'il ne saurait être question de répéter le mantra habituel : à savoir que nous sommes francophones, laïques, pacifiques, que sais-je... Notre vision se déploie en apnée, dans les zones troubles de la conscience humaine. Notre vision se déploie en altitude, portée par nos déraisons communes.

Pour nous, l'identité québécoise s'incarne à travers toutes les manifestations culturelles de la nation, qu'elles soient grandes ou petites, banales ou extraordinaires. Dans nos

fiertés comme dans nos travers, par la bouche de Céline ou de Mailloux, de Lepage ou de Mara. Par le geste habile du flécheur. Par le poing pesant de la boulangère.

Un pays se réinvente à chaque dégénération, par le labeur de ses habitants. Le récit de nos origines reste encore et toujours à préciser, notre culture, à parfaire. Il n'y a pourtant pas une seconde à perdre... Nos projets d'avenir, nombreux sur le tarmac, ne demandent qu'à décoller. Quels thèmes choisir ? Environnement, réussite individuelle, justice sociale, indépendance... Quels désirs embraser !

À une autre époque, alors qu'il s'adressait aux gens de sa propre génération, Victor-Lévy Beaulieu posa le choix crument :

« L'écrivain québécois actuel a deux choix : ou il tourne carrément le dos au passé et s'invente totalement un présent, donc un futur, ou il croit suffisamment aux choses qu'il y a derrière lui, s'y plonge, les assimile, leur donne un sens nouveau, celui d'une œuvre qu'il bâtit en fonction du nouvel univers qu'il voudrait voir s'établir ici. » (3)

De ces deux voies, nous empruntons la seconde.

Le collectif Identité québécoise se donne la mission d'explorer, de réfléchir et de participer à la création de l'identité québécoise.

Explorer

L'identité est une notion complexe. Plutôt que d'en chercher le plus petit dénominateur, nous faisons le pari inverse : explorons la culture dans toute sa vastitude, pour en saisir les différents visages. Comment s'y prendre ? En écoutant la parole d'un Ancien, en plongeant dans un livre, en découvrant le Québec et ses habitants.

Réfléchir

L'identité fait appel à la conscience de soi. Il faut chacun pour soi-même, construire sa propre idée du Québec. Comment faire ? En questionnant les versions officielles de l'histoire, en confrontant le discours de nos élites, en s'abreuvant à différentes sources d'information, au Québec comme ailleurs.

Participer à la création de l'identité

L'identité ne saurait vivre en vase clos. Elle doit subir l'épreuve du réel. Les membres du collectif IQ l'ont bien compris et sont en action. Nous produisons des oeuvres artistiques s'appuyant sur une réflexion identitaire. Nous diffusons de l'information sur le Québec. Nous intervenons sur la place publique pour faire connaître notre vision du Québec.

Notre démarche s'inspire de celle des Anne Hébert, Pierre Perrault, Victor-Lévy Beaulieu, qui, en s'inspirant de l'histoire et du folklore, ont composé des œuvres colossales de savoir et de liberté.

Nous lançons un appel à l'action. Patriotes de tous les horizons, engageons-nous dans un pèlerinage salvateur. Retrouvons le goût d'apprendre en toutes circonstances. Retournons le pays sens dessus dessous, à la recherche de nos sciences centenaires.

Nous lançons un appel à tous : jeunes, vieux, hommes, femmes, métèques et autochtones, sans égard aux allégeances politiques.

« Est Québécois qui veut l'être » disait avec raison René Lévesque. Eh bien devenons Québécois plus souvent, autrement que par naissance, et autrement que par défaut. Parlons québécois dans toutes les langues et dans tous les états. Enquébécoisons-nous lentement, mais sûrement.

Auteur : Philippe Jean Poirier

Cosignataires : Simon Beaudry, Mathieu Gauthier-Pilote, Alexandre Faustino.

(1) - Kaufmann, Jean-Claude. Voir l'article « Identité », p. 595.

Dictionnaire des sciences humaines, Éditions PUF, 2006.

(2) - *Rapport final intégral de la commission Bouchard-Taylor. Voir le chapitre 4, section C,*

« Une identité québécoise », 123-124.

(3) - *Extrait tiré du Devoir, 13 janvier 1973.*

ANNEXE F

POSTE QUÉBEC, REJOINDRE LE MONDE : PROJET FINAL (SÉLECTION)

Poste Québec

Rejoindre le monde

Figures 327 : Poste Québec, Rejoindre le monde, titre d'exposition officiel 2017



Simon Beaudry

Ma démarche artistique explore l'identité québécoise. Cette exploration active « dialogue entre « moi » et « nous » pour réinventer la relation que nous avons Québec et le Canada. Ce processus permet l'émergence d'une mythologie individuelle sur le pays québécois que je fais vivre dans l'espace collectif.

Ma pratique est transdisciplinaire. Au départ, mes œuvres étaient constituées d'images et d'objets. Elles sont devenues des performances et des installations que je déploie en art urbain dans l'espace public. De cette façon je mélange l'art et la vie. Je rapproche l'œuvre et le lieu de diffusion. Je place l'artiste parmi les autres employés de sa société.



Poste Québec

Le pays est mon horizon. Son lieu d'ancrage est un territoire qui comprend un ensemble de chantiers artistiques. Ces chantiers s'accumulent et construisent ma pratique artistique globale. L'existence de mon pays devient possible par les œuvres que je crée et qui s'ajoutent au grand chantier de ma pratique. La notion de chantier évoque un processus en cours. Par la création de ces chantiers, je fabrique le pays que je veux.

Dans le cadre de ma recherche-création à la maîtrise, j'ai ajouté des morceaux à ce pays toujours à faire et toujours en train de se faire. Puis, comme projet de fin de recherche, j'ajoute un autre chantier *Poste Québec* qui consiste à détourner des boîtes aux lettres afin qu'elles deviennent dans l'esprit de ceux qui les voient des boîtes aux lettres Poste Québec et non plus Poste Canada.

Dans le cadre de ce projet, j'utilise un mode de création en art action qui est déployé dans l'espace public. Cela me permet d'interagir directement au sein de la société dans laquelle je me retrouve, ainsi que de conjuguer mon individualité à ma collectivité. On y voit l'aboutissement d'une démarche en art à travers laquelle je prends conscience de mon rôle d'artiste et de citoyen engagé, comme étant un moteur d'action pour une cause au lieu de rester passif devant ce qui se passe.

Par le déploiement de cette démarche, j'élabore une mythologie de pays à travers les traces de mes actions. Mon territoire artistique permet l'extériorisation de cette mythologie intérieure. La création d'un mythe appelle la fiction et me permet d'introduire une distance afin de découvrir de nouveaux horizons. Ce mythe d'un pays qui se construit est une configuration personnelle, intérieure, que mes actions, dans un premier temps, permettent de bâtir et de faire exister. Les archives de mes actions, dans un deuxième temps, deviennent la matière d'une histoire en cours qui se raconte en centre d'exposition. Cette fiction matérialisée réinvente et retransmet le mythe que je bâtis. Ce processus est l'aboutissement de ma plus récente recherche.



Poste Québec

Exposition du 3 au 8 octobre
8h30 à 7h30
Jury fermé 5 octobre
10h00 à 19h00 (sur réservation)
Vernissage vendredi, 6 octobre
17h30 à 20h00

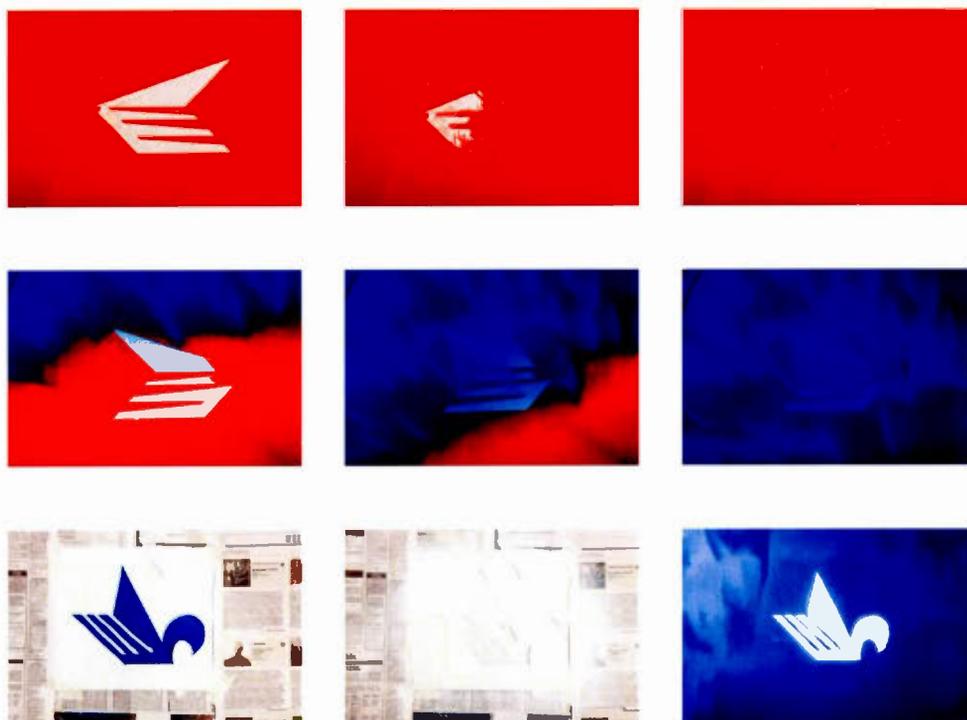


IDENTITART
laposte.quebec

Faire le pays par l'art,
à défaut qu'il se fasse
politiquement.



Figures 328 : Poste Québec, texte d'introduction, 2017



Figures 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338 : *Post-Canada*, 2017
 Photos : Philippe Richelet



Figure 339 : *Lo grotte*, 2017
 Photo : Philippe Richelet



Figures 340, 341, 342, 343, 344 : *Uniforme Poste Québec*, 2017
Photos : Philippe Richelet



Figures 345-350 : Poste Québec à Radio-Canada. 2017
(Vidéo)
Caméra : Éric Piccoli, montage : Vincent Lebègue



Figures 351, 352, 353 : *Partage*, 2017

(Vidéo)

Caméra : Éric Piccoli, montage : Vincent Lebègue



Figures 354, 355, 356, 357 : *Dépouillement*, 2017
(Vidéo)
Caméra : Catherine Martellini, Simon Beaudry



Figure 358 : *Déchirement*, 2017
Photo : Simon Beaudry



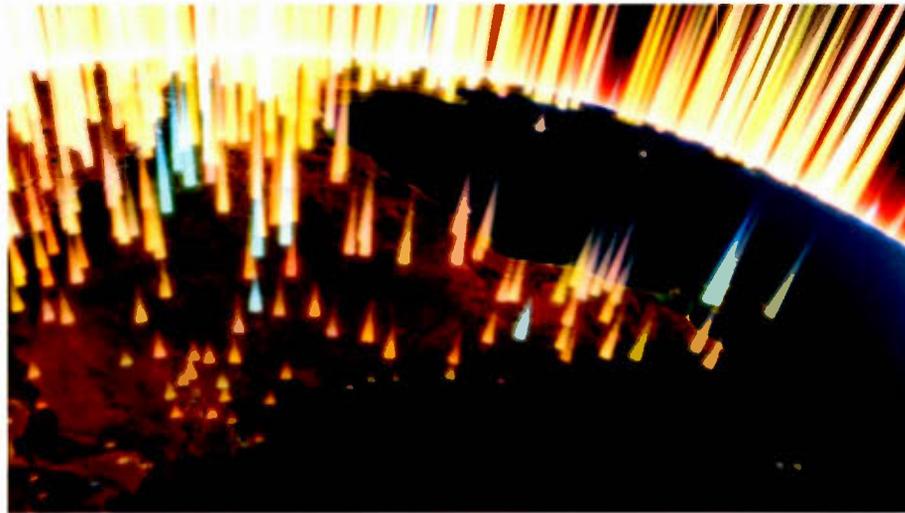
Figure 359 : *Cicatrices*, 2017
Photo : Simon Beaudry



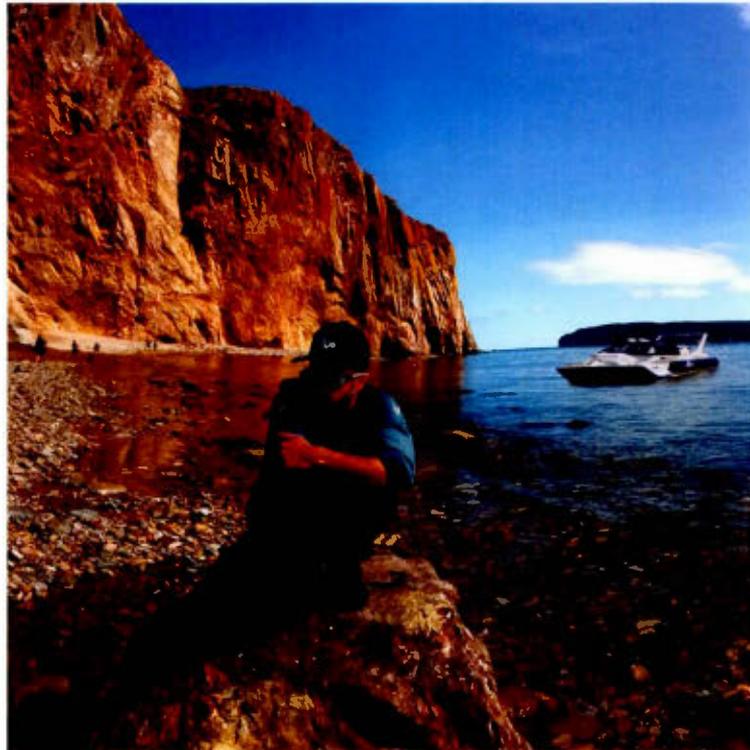
Figures 360-363 : Poste Québec à Percé, 2017
(Vidéo)
Caméra : Félix Rose, montage : Vincent Lebègue



Figures 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370 : *Poste Québec de nuit*, 2017
Photos : Philippe Richelet



Figures 371-373 : *Québec international*, 2015
(Vidéo)
Production : Mels, son : Lamajeure



Figures 374-375 : Poste Québec au Rocher Percé, 2017
Photos : Catherine Martellini, retouches : Étienne Fortin



Figure 376 : Véhicule Poste Québec, 2017
Photo : Simon Beaudry, retouches : Étienne Fortin



Figure 377 : *Partager l'espace*, 2017
 Photo : Simon Beaudry, retouches : Étienne Fortin



Figure 378 : *Chaix*, 2017
 Photo : Simon Beaudry, retouches : Étienne Fortin

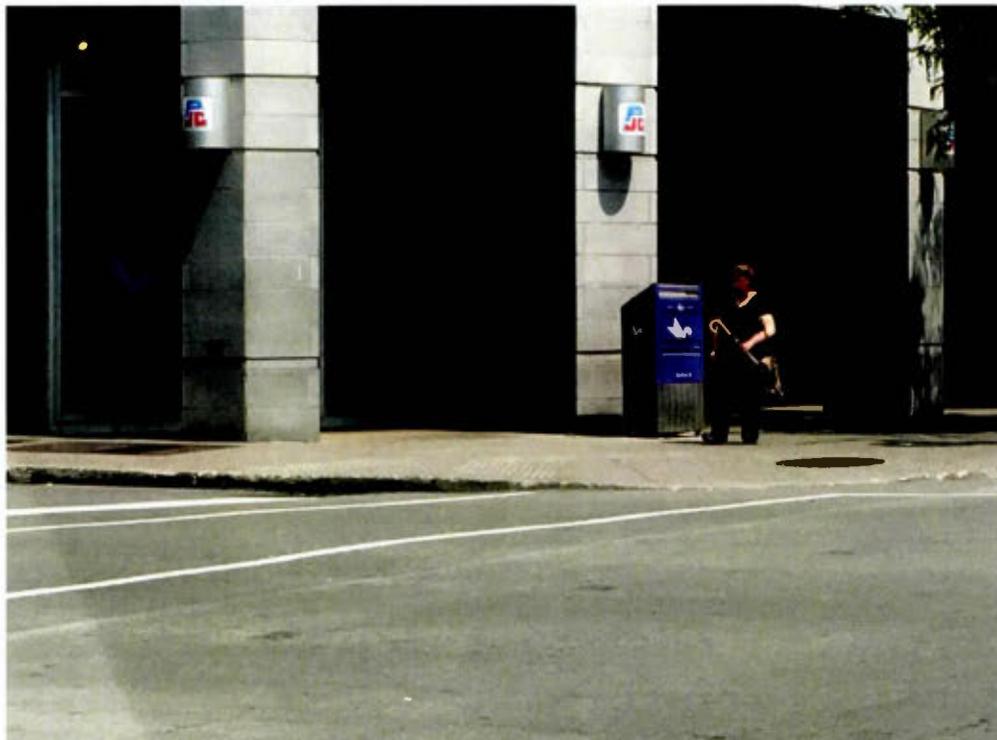
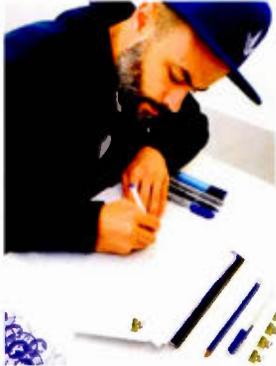


Figure 379 : *Poste Québec, Dame au parapluie*, 2017
Photo : Simon Beaudry, retouches : Étienne Fortin



Figure 380 : *Poste Québec sous la pluie*, 2017
Photo : Éric Piccoli



Figures 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388 : Station d'écriture et timbres Québec, 2017
 Archives d'exposition
 Photos : Catherine Martellini, Simon Beaudry

BIBLIOGRAPHIE

- Alfred, T. (1999). (Introduction) *Peace, Power and Righteousness : an indigne manifeste*. Toronto: Oxford University Press.
- Adorno, T. « Engagement », dans Harrison C. et Wood P. (2003). *Art en théorie 1900-2000 : An anthology of Changing Ideas*. Paris: Hazan.
- Ardenne, P. (1999). L'art micropolitique. Généalogie d'un genre. Dans *l'art dans son moment politique : écrits de circonstances*. Bruxelles: La lettre volée.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.
- Ardenne P., Macel C. (2000). *Micropolitiques, catalogue d'exposition*. Grenoble: Le Magasin.
- Ardenne, P (2001). *L'art «inorganique» et la ville, contemporaine*. ESSE, no. 43
- Arendt, H. (1972). *La crise de la culture : sa portée sociale et politique*. Paris: Gallimard.
- Athanassopoulos, V. (2009). *La publicité dans l'art contemporain. Esthétique et postmodernisme*. Paris: l'Harmattan.
- Auteurs collectifs. (2004). *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque 7-8 décembre 2001. Saint-Jacques de la Lande: Presses Universitaires de Rennes.
- Baqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion.

Baudrillard, J. *Simulacres et simulation* (Cité dans : Athanassopoulos, V. (2009). *La publicité dans l'art contemporain. Esthétique et postmodernisme*, Paris: l'Harmattan.)

Beaudry, S. (2014). *Chercher le centre*. Travail présenté à Christine Major dans le cours Séminaire de création : Rapports de la pratique à la théorie, AVM8101, gr.10.

Beaudry, S. Lépine, G. (2016). *L'horizon et le territoire*, travaux écrits et exposé final présenté à Anne Bénichou dans le cadre du cours Forum recherche-crédation, AVM8301, gr.41.

Bénichou, A. (dir.) (2010). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Collection Perceptions, Éditions françaises: Les presses du réel. (A)

Bénichou, A. (2010). *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, n° 1. (B)

Bénichou, A., Corpet, O., Redekker, L. (2004). *Les Artistes contemporains et l'archive : Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Rennes. France: Presses Universitaires de Rennes.

Bloch, E. (1978). *Le principe Espérance*. T.I. Parties I, II, III. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmar. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 76, n°29

Bocher, S. (Préface de), Caillet A. (2008). *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'Art à l'âge contemporain*, Collection l'art en bref. Paris: Harmattan.

Caillet, A. (2008). *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'Art à l'âge contemporain*, éditions l'Harmattan, Collection l'art en bref. Paris: Harmattan.

Caillet, A. (2005). *L'utopie, une féerie du présent?*, Esse, Canada (<http://esse.ca/fr/dossier-lutopie-une-feerie-du-present>).

Caillet, A. (2004). *Figures de l'engagement, esthétique de la résistance*. Esse: 51

Collectif Identité québécoise. En ligne, 2007. «<http://identitequebecoise.org/>». Consulté le 7 février 2014

Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie, Chapitre Géophilosophie*. Paris: De Minuit

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et mille Plateaux, Micropolitique et segmentarité*. Paris, Éditions de Minuit.

Déry, L. et Régimbald-Zeiber, M. (1998). *L'engagement*. Montréal: Les petits carnets.

During, É. (Entretiens avec), (2004). *Le Malaise esthétique* (à propos de Jacques Rancière). Paris: Galilée. Art Press, n°306.

Farah, A. (2012). *Les ongles bleus de Madame Harper*. Chronique : Un jeu si simple, Revue : Liberté, Volume 54, numéro 1.

Jessica, B. Jolene, R. (2005). *Kamloops Art Gallery, Rebecca Belmore: Fountain, Morris and Helen Belkin Art Gallery*. Canada: The University of British Columbia.

Jones, A. (1998). *Body art : Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kernan, N. *The likes of Richard Prince*, (2000). (Cité dans : Athanassopoulos, V. (2009), *La publicité dans l'art contemporain. Esthétique et postmodernisme*. Paris: l'Harmattan.)

Lamoureux, É. (2007). *Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec*. Thèse de doctorat, Département de science politique, Université Laval.

Lemay, G. Farrell, R. S. (2013). *Porter son identité* - collection Premiers peuples. Catalogue d'exposition Musée McCord.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Miwon, K. (2004). *One place after another, site specific art and locotional identity*, MIT Press (MA).

Ninacs, A-M. Dean, C.(2009). *Manifestation internationale d'art de Québec*, Dossier: 410 – BGL, Vol1 No1.

Pichette, J. (2012). *Lo grande confusion*. Dossier : que conservent les conservateurs. Revue : Liberté, Volume 54, numéro 1

Richard, A-M. (2001). *L'art action au Québec : corps privé et corps public*, dans Richard M. Restany, P. Lebelet, J.-J. *Art Action 1958-1998*, Québec: Intervention.

Rousseau, J.-J. (1967). *Essai sur l'origine des langues*, cité dans J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris: de Minuit. (Cité dans : Athanassopoulos, V. (2009), *La publicité dans l'art contemporain. Esthétique et postmodernisme*, Paris: l'Harmattan.)

Wright, S. (2001). *Une fable post-fordiste : Comment Philippe Thomas a sorti l'art du XXe siècle*, art., p.51. (Cité dans : Athanassopoulos, V. (2009). *La publicité dans l'art contemporain. Esthétique et postmodernisme*. Paris: l'Harmattan.)