

1220374
. A.
. CL.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION ARTISTIQUE DES FONCTIONS ET DE L'ESPACE DU PAVILLON
JUDITH-JASMIN DE L'UQAM TELS QU'IMAGINÉS PAR L'ARCHITECTE DIMAKOPOULOS
SUR LA DIMENSION UTOPIQUE DU PROJET ARCHITECTURAL.

MÉMOIRE-CRÉATION

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

PAR

NATALIE LAFORTUNE

JUILLET 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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

Mes remerciements vont aux personnes qui m'ont soutenue dans ce processus de maîtrise. Sans elles, je sais que l'expérience aurait été tout autre. Il me fallait les rencontrer, je crois, pour ancrer ce processus de recherche et de création dans ce lieu.

Monique Régimbald-Zeiber, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques, Vice-doyenne à la recherche et à la création de la Faculté des arts aura su me proposer de façon très juste, des pistes de travail suscitant mon engagement. Défenderesse de la pertinence d'un processus artistique pour comprendre le monde, sa direction aura été aussi, un geste d'artiste inspirant.

Barbara Wall, assistante à la gestion des études de maîtrise en arts visuels et médiatiques, aura su rendre sa dignité au processus de maîtrise, empreint de remises en question et de doutes. Son empathie et son respect pour l'étudiant-universitaire-artiste ont été un soutien souriant.

J'inclus aussi mes professeurs de l'École des arts visuels : Anne Bénichou, Michael Blum, Mario Côté, Éric Raymond, Stephen Scofield, David Tomas, Niek Van de Steeg. Ils ont été généreux de leur enthousiasme et de leur temps.

Merci aussi à mes collègues étudiants avec qui nous avons échangé, fait des projets et débattu avec humour et conviction.

Merci aux archivistes du Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, à Odette Béliveau et à Jean-Guy Veilleux du Service des immeubles et de l'équipement, à Louise Poissant, Daniel Chartier, Lise Bizzoni. Aux personnes du quatrième étage du pavillon Judith-Jasmin qui ont contribué à la réalisation de mon projet d'exposition de fin de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ORIGINES.....	4
1.1 Le jardin	4
CHAPITRE 2	
TRANSITIONS.....	10
2.1 Le fleuve	10
2.2 Montréal.....	17
CHAPITRE 3	
PROCESSUS ET PROCÉDÉS.....	31
3.1 Prendre pied.....	32
3.2 Blocs-béton	48
3.3 Chercher ou produire.....	52
CHAPITRE 4	
ARCHIVES.....	64
4.1 La commande de l'UQAM.....	65
4.2 L'importance de l'agora.....	68
4.3 En chantier	73
CHAPITRE 5	
DÉTOURS ET DÉPLACEMENTS PAR LA COMMANDE.....	89
5.1 <i>Le Mexique connaît / connaît pas</i>	90
5.2 <i>Politique n° 25 — Les murs</i>	99
5.3 <i>Intervalle</i>	102
CHAPITRE 6	
VERS LE PROJET FINAL	108

6.1 Fonction primordiale.....	108
6.2 Aménagements - À votre insu.....	110
6.3 Réorganisation	117
6.4 Le bureau	118
6.5 Vedute	121
CONCLUSION	132
ÉPILOGUE.....	134
APPENDICE A	136
Perception de l'espace du décanat de la faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal	
APPENDICE B	137
Documentation visuelle de VEDUTE	
BIBLIOGRAPHIE	138

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 <i>Volcano Saga</i> , Joan Jonas, 1985-1989	12
2.2 <i>The Shape, The Scent, The Feel of Things</i> , Joan Jonas, 2005	13
2.3 <i>Repères-brèche</i> , 2002, Galerie B-312, Montréal. Installation, projection de diapositive, objets divers, impression numérique.....	14
2.4 <i>Repères-liens</i> , 2002, Galerie B-312, Montréal. Projection d'une boucle vidéo de 3 minutes sur impression jet d'encre	15
2.5 <i>Signes, indices et fuite</i> , 2004, Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand. Projection d'une boucle vidéo 3 minutes avec son, arbre, disques argentés, corde	16
2.6 <i>La rive</i> , 2007, Skol, Montréal. Installation, bois, papier d'aluminium, impression jet d'encre sur vinyle.....	17
2.7 Travail en cours dans un atelier réservé pour l'occasion.....	18
2.8 Dessin, vase sur papier glacé	19
2.9 Esquisse de projet pour les étagères de l'atelier du J-5120 (passer outre), fusain, graphite.....	20
2.10 Esquisse de projet pour les basiliaires du pavillon Judith-Jasmin (recherché), 2009, vase, graphite	21
2.11 Plan du CDEx et orientation	23
2.12 Esquisse pour une intervention au CDEx, 2009, vase, ruban adhésif, papier	24
2.13 Esquisse pour une intervention au CDEx, 2009, vase, ruban adhésif, papier	25
2.14 Intervention au CDEx, 2009, vue extérieure le soir. Vase, babeurre sur fenêtres.....	26
2.15 Intervention au CDEx, 2009, vue extérieure le jour. Vase, babeurre sur fenêtres.....	27
2.16 Intervention au CDEx, 2009, vue intérieure le jour. Vase, babeurre sur fenêtres.....	28
2.17 Intervention au CDEx, 2009, détail, vue intérieure le jour. Vase, babeurre sur fenêtres.....	29
3.1 Maquette, 2010, tentest, peinture, épingles	33

3.2	Gordon Matta-Clark. (American, 1945-1978). <i>Bingo</i> . 1974. Fragments de bâtiment en trois sections, 175.3 x 779.8 x 25.4 cm. Nina and Gordon Bunshaft Bequest Fund, Nelson A. Rockefeller Bequest Fund, and the Enid A. Haupt Fund	34
3.3	Gordon Matta-Clark. (American, 1945-1978). <i>Splitting</i> , 1974, photo gelatin silverprint	35
3.4	Gordon Matta-Clark. (American, 1945-1978). <i>Bronx floors : Threshole</i> (in 4 parts) Medium Installation w/color photographs, wood & linoleum, 1972	36
3.5	Basilaire (portion sud-ouest), pavillon Judith-Jasmin	37
3.6	Baies vitrées niveau métro, vue sur la cour extérieure, Pavillon Judith-Jasmin.....	39
3.7	Baies vitrées niveau métro, vue sur la cour extérieure, Pavillon Judith-Jasmin.....	40
3.8	Limon, 2010.....	42
3.9	Limon, 2010.....	43
3.10	Limon, 2010	44
3.11	Limon, 2010	45
3.12	Blinky Palermo, <i>Treppenhaus</i> , 1970. Esquisse-collage pour une intervention au Kunstverein de Frankfurt - experimenta 4-1971(détail photo).....	46
3.13	Blinky Palermo, <i>Fenster</i> , 1970-1971, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven.....	47
3.14	Plan d'évacuation, Pavillon Judith-Jasmin	48
3.15	Vue sur les toits de la Salle des boiseries et du deuxième étage du pavillon Judith-Jasmin	49
3.16	<i>Pavillon</i> , 2010, béton.....	50
3.17	Maquette de la cour, 2010, tentest, papier, épingles	53
3.18	Projet pour la cour extérieure	54
3.19	Oeuvre de Denis Fecteau dans la cour, <i>Sarcophage de l'évolution</i> , 1982	55
3.20	Maquette de la cour extérieure, 2010, faïence blanche, colle	56
3.21	Square des frères Charon, crédits photo Marc Cramer	61
4.1	L'Agora, 2011, photocopie, système d'accrochage, Nuit Blanche	69
4.2	Plani-campus, 1974.....	70
4.3	L'architecte Dimitri Dimakopoulos présentant le projet et la maquette du projet de construction de la phase 1 de l'Université du Québec à Montréal, 12 décembre 1974. Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion de documents. Fonds d'archives du Service des communications ..	75
4.4	Maquette du projet de construction de la phase 1 de l'Université du Québec à Montréal, 1974.....	76

4.5	Pavillon sous le couvercle de la maquette, 2012, Exposition En chantier, CDEx.....	77
4.6	En chantier, 2011, impression jet d'encre, 45 x 40 cm.....	79
4.7	En chantier, 2011, impression jet d'encre, 45 x 40 cm.....	79
4.8	En chantier, 2011, vue d'ensemble, CDEx.....	80
4.9	En chantier, 2011, vue d'ensemble, CDEx.....	81
4.10	En chantier, 2011, collage, papier, épingles, CDEx.....	82
4.11	En chantier, 2011, collage, papier, épingles, CDEx.....	83
4.12	En chantier, 2011, collage, papier, épingles, CDEx.....	84
4.13	En chantier, 2011, collage, papier, épingles, CDEx.....	85
5.1	Vue de l'exposition <i>Mexique connaît / connaît pas</i> , projection au mur, bois et aluminium, texte vinyle au sol, 2010, CDEx.....	94
5.2	Vue de l'exposition <i>Mexique connaît / connaît pas</i> , détail, 2010, CDEx.....	95
5.3	Vue de l'exposition <i>Mexique connaît / connaît pas</i> , impression jet d'encre, 2010, CDEx.....	96
5.4	Vue de l'exposition <i>Mexique connaît / connaît pas</i> , texte vinyle dans les fenêtres, 2010, CDEx.....	97
5.5	Vue du corridor de l'exposition <i>Mexique connaît / connaît pas</i> , 2010, CDEx.....	98
5.6	Vue de l'exposition <i>Mexique connaît / connaît pas</i> , impression jet d'encre, 2010, CDEx.....	99
5.7	Politique n° 25, 2011, impression jet d'encre, Colloque <i>Murs et barrières en relations internationales</i> Cœur des sciences, UQAM.....	102
5.8	<i>Politique n° 25</i> , 2011, évènement <i>Intervalle</i> , agora du pavillon Judith-Jasmin.....	106
5.9	<i>Politique n° 25</i> , 2011, évènement <i>Intervalle</i> , agora du pavillon Judith-Jasmin.....	107
6.1	<i>À votre insu</i> , 2011, impression jet d'encre.....	113
6.2	<i>À votre insu</i> , 2011, impression jet d'encre.....	114
6.3	<i>À votre insu</i> , 2011, impression jet d'encre.....	115
6.4	<i>À votre insu</i> , 2011, impression jet d'encre.....	116
6.5	<i>À votre insu</i> , vue de l'exposition, 2011, impression jet d'encre, Ateliers Jean Brillant, Montréal.....	117
6.6	Vue d'un des corridors du quatrième étage du pavillon Judith-Jasmin.....	122
6.7	Vue sur les babillards et un corridor du quatrième étage.....	123
6.8	Cadrage de la vue avec le châssis de la fenêtre.....	124

6.9	Intervention préparatoire pour Vedute, Impression jet d'encre sur babillard....	125
6.10	Mary Miss, <i>Connect the dots</i> , 2007, Boulder Museum of. Contemporary Art	128
6.11	Mary Miss, <i>Connect the dots</i> , 2007, Boulder Museum of. Contemporary Art	128
6.12	Michael Ascher, <i>The Clocktower</i> , 1976. Détail d'une vue du quatorzième étage sur Broadway, New York, crédit photo Daniel Buren	130

RÉSUMÉ

Comment percevoir l'espace architectural dans lequel on se trouve? Comment saisir ce lieu? En commençant mes études de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal, je rencontrai un lieu, le pavillon Judith-Jasmin, un espace architectural aussi imposant qu'insaisissable. J'étais loin de penser que ce pavillon deviendrait mon sujet de maîtrise. Ce texte témoigne donc d'un processus d'appréhension d'un espace architectural par un processus artistique et une recherche documentaire. Chercher à comprendre l'espace où l'on travaille, déambule, étudie, etc. pour mieux prendre conscience de son environnement immédiat et de l'espace collectif.

Ainsi ma pratique artistique a créé un dialogue avec ce nouveau contexte, un engagement envers celui-ci. C'est-à-dire, concrètement, créer une intervention qui soit attentive au lieu physique dans ses dimensions matérielles, sociales et politiques.

J'ai abordé ce lieu tout d'abord par des interventions à la surface des fenêtres, de grands dessins faits avec de la vase, un matériau que j'avais emporté avec moi sur place. Ce matériau provenait des rives du fleuve à la hauteur de Saint-Jean-Port-Joli où j'avais vécu juste avant de revenir à Montréal. Ce déplacement de la nature vers la ville a transformé la portée visuelle de mon regard : d'un espace vaste et naturel à un espace organisé, aménagé, conceptualisé.

L'UQAM fait partie intégrante de l'espace urbain montréalais. C'est un lieu où s'est développé le projet d'une « université nouvelle », d'un accès plus ouvert au savoir. En fréquentant cet endroit aujourd'hui, peut-on percevoir ce projet initial d'une université ouverte et accessible? Pour le savoir, j'ai questionné cette architecture et consulté les archives de l'UQAM. L'appropriation artistique de documents témoignant des politiques à l'origine de l'UQAM mettait en évidence certains décalages ou au contraire, une constance dans ce projet national d'éducation supérieure.

J'ai souhaité intervenir dans la trame du lieu. Ce processus m'engageait donc dans un dialogue dans et pour l'espace public de l'université. J'y ai rencontré certaines des limites comme la présence de plus en plus affirmée de dispositifs de sécurité et les transformations architecturales qui en découlent.

J'y ai aussi rencontré beaucoup d'ouverture et de soutien. Cela a permis entre autres d'élaborer pour mon exposition finale une intervention à un des étages du pavillon (4e). Ce travail, *Vedute*, interroge le sentiment d'appartenance et l'appropriation personnelle d'un lieu par une de ses caractéristiques architecturales: la fenêtre du bureau de travail. Les vues des fenêtres sont considérées ici comme des extensions de l'architecture et je tente avec ce texte et cette intervention d'en analyser la fonction. Avec les vues de ces fenêtres, c'est un de nos rapports au monde qui s'exprime.

Mots clés : architecture, archives, recherche-crédation, pavillon Judith-Jasmin, pratique infiltrante, sentiment d'appartenance, fenêtres, bureau, in vivo.

INTRODUCTION

Est-il possible de transformer la perception d'un lieu public par un processus artistique? Est-ce que la présence de l'art dans l'espace que l'on partage avec d'autres permet de mieux saisir les enjeux de cet espace?

Les questions liées à l'espace m'ont toujours intéressée et mon travail ne saurait faire fi du contexte physique dans lequel il s'inscrit. Conséquemment, le processus de ma maîtrise provoquerait assurément un changement dans ma pratique puisqu'il allait se dérouler dans un lieu nouveau pour moi. A priori, les espaces de travail qu'on nous offrait ne convenaient pas à ma pratique de l'installation. J'avais besoin d'un espace individuel pour faire des projections, pour dessiner et pour faire comme dans mes autres ateliers, incorporer des objets et des images à la projection. Cette pratique sculpturale occupe beaucoup d'espace et nécessite que je puisse laisser trainer des objets. Ce qui évidemment était incompatible avec le type d'atelier collectif mis à ma disposition.

Par ailleurs, comme le choix de faire une maîtrise était aussi motivé par le désir de reconsidérer ma pratique, j'en profitai pour procéder autrement. Avec le recul, je crois que ma pratique n'aurait pas autant été transformée, n'eût été cette réalité. Mon espace de réflexion et de production artistique s'est alors changé pour celui du pavillon Judith-Jasmin. En considérant celui-ci comme un espace de travail que j'allais pouvoir investir, j'allais à la rencontre d'un espace complexe. Comment saisir ce lieu? Que puis-je y faire? D'autant plus que, concrètement, je m'y repérais mal.

Mon travail a consisté alors de façon primordiale, à comprendre ce lieu physique par le bâtiment. Mais avant de reconnaître qu'une recherche sur bâtiment puisse être mon sujet de recherche de maîtrise, j'ai fait quelques interventions in situ. D'abord sur les surfaces des vitres extérieures du CDEx, puis des baies vitrées de l'agora. Ce travail se

faisait sur place en même temps que les activités normales de déambulation des usagers et des piétons. Mon travail d'artiste se retrouvait maintenant dans l'espace utilisé et accessible à d'autres, un espace public, sans toutefois qu'il s'agisse pour moi de performer mon travail. Je n'avais aucune intention de « mettre en scène » le travail en train de se faire. Réaliser un travail artistique dans cet espace, revenait pour moi, à intégrer cet acte aux autres déjà en cours dans ce lieu : enseigner, faire de la recherche, de la création, administrer, donner des services, chercher du financement, entretenir le lieu, coordonner ou communiquer et rendre publiques toutes ces activités... Mais de quelle manière mes interventions faisaient-elles aussi parties des activités l'université? Est-ce que c'était une activité universitaire de création liée à une recherche? La recherche allait-elle prendre forme et quels seraient ses liens avec ma pratique de création? L'appréhension d'une réalité par un domaine du savoir serait donc un des fondements du contexte universitaire de la maîtrise dans lequel je m'engageais.

Ainsi pour comprendre ce nouveau contexte de travail, j'allais à la recherche d'informations. Ma pratique artistique a ainsi évolué au rythme de ces recherches. Ou, est-ce l'inverse? Cependant, de façon claire, je peux affirmer que ce processus m'engageait de plus en plus vers des considérations sociales et politiques qui auparavant m'intéressaient sans toutefois se concrétiser dans ma pratique artistique. Pendant la maîtrise, le processus de recherche, d'analyse, les déplacements de la pratique ne collaborant pas toujours aisément avec la création.

L'espace, longtemps une de mes matières premières privilégiées, a pris pour moi, des dimensions plus politiques. Concrètement, je me suis intéressée au processus de l'architecte Dimitri Dimakopoulos concepteur de plusieurs pavillons de l'UQAM et principalement, aux premiers pavillons, Judith-Jasmin et Hubert-Aquin. L'UQAM voulant développer son projet sociétal novateur lui avait passé la commande de créer le design de ces nouveaux espaces. La partie de ma recherche qui a fouillé ce processus a créé un lien solide entre ma pratique sculpturale de l'espace et mes convictions citoyennes par rapport à la planification urbaine et architecturale.

Cette approche m'a permis de faire un détour vers mon lieu d'enfance, une maison et un quartier créé par un des premiers urbanistes d'après-guerre au Québec, Harold Spence-Sales. Ainsi, je présente dans ce texte, l'incidence de ce lieu « d'origine » sur ma compréhension de l'aménagement des espaces. À la question: est-ce qu'une intervention artistique pouvait changer la perception d'un lieu, je pouvais affirmer au moins que mon processus artistique avait changé ma perception de ce lieu d'enfance et des lieux publics. La recherche documentaire, mes observations et les discussions me permettraient d'instaurer un dialogue avec le bâtiment, la ville, les usagers non seulement dans un rapport utilitaire ou qui instrumentalise l'espace architectural.

Ces deux pratiques de l'espace, l'architecture et la sculpture, me semblent prédestinées à collaborer pour résoudre entre autres, les problèmes contemporains d'espaces et de planifications urbaines. Le décroisement de ces pratiques me semble impératif. Certains des architectes que j'ai rencontrés dans des colloques exprimaient le besoin de reconquérir un espace de création et de réflexion plus libre, loin des pressions des spéculateurs. Les pratiques d'interventions architecturales de certains artistes ou designers est de nature monumentale et spectaculaire, comme si, la rencontre avec l'architecture avait créé une inflation de la pratique. Avec cette approche, la ville et les bâtiments redeviennent des écrans, des surfaces pour un « contenu créatif ». Pour ma part, j'ai tenté de créer des liens avec l'architecture comme s'il s'agissait d'une rencontre disciplinaire et non comme s'il s'agissait d'une ressource matérielle pour des espaces neutres ou ayant des caractéristiques de surface que l'on peut exploiter plastiquement.

Le texte qui suit témoigne du processus qui m'a fait traverser différents espaces. Il est aussi une construction de sens et d'engagement.

CHAPITRE I

ORIGINES

Je développerai ici l'idée qu'une analyse visuelle du lieu de mon enfance a fait apparaître la structure organisationnelle d'un terrain que j'avais surtout exploré empiriquement comme enfant. Comprendre que ce lieu était fondé sur une idéologie de la planification urbaine a influencé la formation de mon regard sur mon environnement immédiat. Cela m'engageait déjà dans une méthode d'analyse des espaces par l'observation, la déambulation et le dessin. Le contexte historique de la création de ce lieu est marqué par les débuts de l'urbanisation au Québec et dans le monde moderne. L'enthousiasme qui caractérise les débuts de l'urbanisme donne un sens à ce lieu d'enfance que l'on pourrait qualifier d'utopique. J'aborde ici la prémisse des liens que je développerai tout au long de ma maîtrise entre l'idéologie fondatrice d'un lieu (l'UQAM) et sa partie observable.

1.1 Le jardin

Pendant mon enfance et mon adolescence, j'ai vécu dans un environnement exceptionnel : un quartier et une maison conçus dans les années 50 (1949-1952) par l'architecte et urbaniste Harold Spence-Sales. Il y a vécu avec sa femme Mary Fyler, elle-même artiste pendant une vingtaine d'années. Harold Spence-Sales avait reçu la commande de M. George Simard, alors propriétaire de père en fils d'un grand territoire en bordure du fleuve Saint-Laurent près de Saint-Lambert, de concevoir ce nouveau quartier. Encore étudiante au CÉGEP, j'ai choisi d'appliquer un des exercices d'analyse d'œuvres à cette maison et à ce territoire géographique immédiat. J'étais fascinée de découvrir comment, par l'analyse et le recul, s'organisait ce qui m'était familier, ce que je connaissais empiriquement. Je pouvais mieux saisir les intentions initiales du

concepteur-artiste...« [r]econnu pour ses compétences conceptuelles, ses capacités à lire le paysage et à organiser logiquement des étendues de prairies apparemment dénudées et sans relief.¹ »

C'est peut-être là un indice de ce qui a pu m'influencer : le fait de vivre dans un espace réalisé par deux artistes de la modernité, ayant développé leur conception d'un milieu de vie familial, de l'art et de l'aménagement d'un territoire et de découvrir que le sens de ce lieu dépassait celui de notre utilisation quotidienne. C'était, plus tard, se rendre compte que la planification des espaces a un impact important sur nos vies aussi bien à court qu'à long terme.

Harold Spence-Sales construisait l'espace par plans verticaux et paliers horizontaux produisant ainsi une perspective semblable à l'environnement naturel, plus particulièrement à son hydrographie. Ce cadre « pictural » a façonné mon regard et m'a donné une expérience « rectangulaire » de la nature. À l'intérieur, la maison était structurée par paliers. Chaque étage en donnait un autre à voir, en même temps qu'une vue sur l'extérieur. Ces vues étaient autant d'horizons variables. L'impression de fluidité se continuait vers le jardin où, là encore, des paliers horizontaux structuraient l'espace. La fontaine, près de la maison, avec un système de plateaux, rappelait les terres marécageuses du « Mouillepieu » (nom historique du quartier à cause des marécages). L'ensemble créait des points de vue par plans (premier, médian, lointain) typiques des jardins japonais et anglais. Les enjeux de perspective, de dénivellation et de progression du domestiqué vers le sauvage ont fortement structuré mon regard. Le terrain de jeu, de jardinage, de flânerie avait sa propre histoire. Le lieu était en soi stimulant.²

¹ (Revue *Urbanité*, mars 2005, Jeanne M. Wolfe). En quoi ce retour sur le passé est-il déterminant dans ma pratique aujourd'hui? Peut-il être considéré simultanément comme élément biographique, méthodologique et artistique?

² L'intérêt pour ce lieu pourrait éventuellement être analysé de façon sociopolitique. D'une part, les Spence-Sales étaient d'origine britannique et quittaient le Québec pour la Colombie-Britannique à cause de la Crise d'Octobre de 1970. D'autre part, mes parents accédaient pour la première fois de leur vie à la propriété et devenaient des citoyens d'une des villes de la banlieue montréalaise de culture anglophone. Dans l'usage que ma famille a fait du lieu, il faudrait voir comment l'héritage idéologique de l'aménagement des Spence-Sales s'est transmis. Comment se succèdent les usagers de lieux marqués par leur époque et par leur concepteur?

Je pris mon environnement immédiat comme sujet pour un de mes travaux d'analyse d'œuvre dans le cours d'histoire de l'art de niveau collégial. J'avais alors fait un dessin d'observation du jardin depuis le faite du toit de la maison. De ce point de vue idéal, je me voyais comme si j'étais à la table à dessin de Spence-Sales, reproduisant le plan de son jardin. À cette distance, je compris comment les rectangles des plates-bandes et des points d'eau se succédaient jusqu'aux palissades du fond du jardin et au-delà, vers le boisé. Plus loin, la planification du quartier intégrait un accès au fleuve, un parc, une bibliothèque et quelques autres maisons. J'en ai probablement déduit que l'expérience « pratique et sur le terrain » était complémentaire à celle d'une « vue de haut ». Les espaces se prolongeaient de façon sensible et pittoresque donnant de mes explorations d'enfance l'impression que les excursions forment des récits dont on revient transformé. S'ajoutait le mystère des restes d'un symposium que les Spence-Sales avaient organisé. L'intégration des œuvres dans ce jardin correspondait à une conception romantique et moderne du site. Le fait d'y marcher impliquait d'aller à la rencontre de ces sculptures, de les toucher, de grimper dessus et aussi de s'approprier un territoire, toujours plus large. Ce jardin et tout le quartier de Prévillie constituaient mon premier territoire d'exploration et de contact avec des œuvres d'art. Comment se concevait l'intégration d'œuvres d'art permanentes dans un lieu déjà conceptualisé? D'autres sites conçus à la même époque et que j'avais fréquentés dans mon enfance, comme le Centre d'arts d'Orford (1951), la fontaine de la place Ville-Marie (1962) et le Symposium de sculptures du Mont-Royal (1964) créaient, comme dans le jardin des Spence-Sales, un lien de bonne entente entre la nature, la ville et l'art. Ces lieux étaient-ils des écrans pour les sculptures? Quant aux œuvres installées de façon permanente, étaient-elles considérées comme des anecdotes ponctuant des déambulations distraites? Est-ce que la différenciation des rôles du site et des œuvres était problématique? Peut-être est-ce utile, dans ce raisonnement, de faire part du processus de conception d'Harold Spence-Sales.

Harold was passionate about aesthetics, both in the built environment and in landscape. His design methods started with learning the shape and feel of the land to be developed. He would become totally absorbed by the form, texture, colour, drainage patterns and vegetation, and long before ideas about "plan with nature" were articulated, he was teaching environmental sensitivity.³

Harold Spence-Sales crée, le premier programme d'urbanisme au Canada, en 1946, à l'Université McGill. Pour ce faire, il constitue une équipe interdisciplinaire. À cette époque l'urbanisme est peu développé au Québec et ne connaîtra un développement important qu'après la Deuxième Guerre mondiale.

À partir de l'après-guerre, et jusqu'à la fin du XX^e siècle, la relation de la société québécoise avec l'espace qu'elle occupe s'est transformée rapidement et radicalement, du fait qu'un nombre croissant des ménages québécois accédaient à leur propre automobile et délaissaient ainsi leur statut de locataires en devenant propriétaires d'une maison unifamiliale. Dans les années cinquante, en dehors de quelques initiés, l'aménagement et l'urbanisme demeuraient des activités peu connues au Québec. [...]

Les grandes villes, et notamment Montréal, disposaient d'une unité administrative responsable de l'urbanisme, mais leurs moyens étaient plutôt restreints. Dans la fonction publique québécoise, les effectifs voués à l'urbanisme se comptaient sur les doigts d'une main. Le premier ministre, M. Maurice Duplessis, n'était pas le plus ardent défenseur de l'urbanisme. À part les quelques cours dispensés à l'Université McGill par le professeur Harold Spence-Sales, il n'existait pas de programme d'étude complet en urbanisme à Montréal. [...] Malgré l'isolement relatif qu'a connu la société québécoise, il y a toujours eu chez nous des gens qui, sensibles à l'environnement et à l'habitat, étaient à l'affût des courants d'idées des États-Unis ou de l'Europe — notamment de Grande-Bretagne. Certaines personnes se sont intéressées, et ce, avant la dernière guerre, aux quartiers anciens, aux aménagements d'ensemble ou à des techniques de zonage. [...]⁴

³ Jeanne M. Wolfe. Faculty of Engineering, Université McGill, 6 avril 2004. <http://www.mcgill.ca/architecture/memoriam/spence-sales/>

⁴ André Boisvert, « *Conversations avec des pionniers et pionnières de l'urbanisme au Québec* », L'urbanisme à partir des années cinquante. Revue Urbanité, vol 2, n° 3, novembre 2003.

Ces informations sur le concepteur du lieu de mon enfance m'incitent à ouvrir un dialogue avec ces grands projets. Comment s'exprime l'idéologie de l'époque? Comment ces concepteurs entrevoyaient-ils leur rôle, leur engagement social? Dans l'entrevue qui suit, Harold Spence-Sales témoigne de l'enthousiasme de la génération d'architectes et d'urbanistes de l'après-guerre, ces nouveaux concepteurs investis de la mission de bâtir une ville à l'« *avenir grand et noble* ».

H.S.S. : Planning in those days was a social process. As a social process, it was regarded as a subversive activity. It was not a contributive activity; it was subversive. Planning was a threat to society. And I'm not fooling. Your presence wasn't really welcomed in those days. You know, you were somebody who was pursuing an idea that would seem to be his alone and nobody else's. [...]

Harold, did you work with, I guess around the same period, there was - the architects I think you worked with were Arcop, or Affleck, Desbarats, Dimakopoulos. Ray Affleck and - did you have much to do with-?

M.S.S.: Oh yes. Well, these were the post-war students. These were an exciting bunch!

H.S.S.: These were the students who as soon as the rebuilding of Montreal started, found themselves through this, that and the other happening as the new leaders, the new conceivers, the new city people. [...]

H.S.S.: Well, it was the post-war episode. It was emancipation time. You know, we fought the war for this sort of reason.

And everybody looked forward to sort of the good years. And most were not disappointed.

H.S.S.: Well, it was a very important phase in the evolution of Canadian cities. The post-war euphoria, the post-war opportunity, the post-war episode of preparing for the *great and noble future*. Oh yes, we were all tremendously patriotic.⁵

Dans ce contexte d'après-guerre, la conception de la banlieue doit être, selon Harold Spence-Sales un lieu fécond à l'éclosion et l'épanouissement des enfants et des familles. Il utilisera la métaphore du nid. Ma famille, en particulier ma mère a défendu la valeur

⁵ L'enthousiasme de l'après-guerre, dont parle Harold Spence-Sales, correspond à l'impulsion de changement provoqué par la fin de la guerre et aux possibilités qui s'offraient aux nouveaux bâtisseurs d'une société libre. L'impulsion de changement chez les francophones était différente et se manifestait dans un désir d'affranchissement, de réforme de l'État pour se doter de nouvelles institutions. Entrevue avec Harold Spence-Sales et Mary Spence-Sales, Vancouver, C.-B., 17 avril 1996, entrevue par Jim Donaldson, site Web de l'Université McGill consulté le 22 novembre, 2010, McGill website | *myMcGill*.

de ce modèle auprès des élus municipaux et de promoteurs immobiliers. D'une part, il n'y avait, ni trottoirs, ni éclairage de rue ce qui a longtemps embêté les employés de la ville pour l'entretien des rues, etc. D'autre part, les espaces boisés derrière la maison et le parc adjacents à notre jardin étaient fortement convoités par des développeurs immobiliers. La lutte que ma mère engagea en mobilisant les voisins du quartier a eu raison de ces deux menaces. Qu'est-ce qui motivait ma mère à se porter à la défense de son milieu de vie? Je crois qu'il s'agit du désir de protéger ses acquis, son paradis et d'une idéologie écologiste de protection de la nature en milieu urbain. J'ai l'impression, en continuant de m'intéresser à ce lieu, de poursuivre un peu cet engagement envers le territoire. Ce qui m'intéresse maintenant dans l'observation des lieux, c'est de comprendre les idéologies qui les ont façonnés et le sentiment d'appartenance que cela crée. Je me suis réconciliée avec ce lieu d'enfance que j'ai longtemps considéré comme beaucoup trop bourgeois et exclusif. Harold Spence-Sales lui-même, plutôt intéressé par l'art et les concepts que par le confort et l'exclusivité d'un lieu, avait travaillé dans une relation poétique au territoire. Avec le recul, je crois que c'est cet aspect de mon lieu d'enfance conjugué à un militantisme de « proximité », que je retiens.

CHAPITRE II

TRANSITIONS

Dans cette section, j'aborderai comment les transitions et les adaptations à des environnements différents : de la ville à la campagne et puis, de retour à la ville pour entreprendre mes études de maîtrise, sont propices aux recherches sur un lieu. Un processus étalé sur plusieurs années pour m'« adapter » à la présence du fleuve par des promenades avec mon amoureux et mes chiens. Pourtant, ce n'est que lorsque je me suis retrouvée seule pendant ces promenades que j'ai su le voir et le transformer en lieu de travail, en une extension de l'atelier et non, le repos de l'atelier. À l'UQAM, à Montréal, en maîtrise c'est aussi par une déambulation attentive et un engagement envers ce lieu que j'ai transformé le Pavillon Judith-Jasmin où se déroulaient toutes les activités de la maîtrise, en un lieu de travail et non un lieu détaché du travail.

2.1 Le fleuve

Après mes études de baccalauréat en arts à l'Université Concordia de Montréal (dessin, céramique, études féministes), j'ai fait une résidence au Centre Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli et j'ai occupé le poste, un an plus tard, de coordonnatrice des résidences. J'ai passé la douzaine d'années suivantes à Saint-Jean-Port-Joli où mon travail s'est développé et problématisé par une compréhension de ce nouvel environnement. À cet endroit, c'est l'omniprésence de la ligne d'horizon qui, à la longue, façonne le regard. Mon enracinement progressif à cette nouvelle communauté s'est fait par des promenades quotidiennes avec mon conjoint et avec nos chiens, cela construisait des repères affectifs et intimes d'un territoire.

L'accueil et l'accompagnement des nombreux artistes qui effectuaient des séjours en résidence à Saint-Jean-Port-Joli donnaient des échanges nourris sur l'art et les différents

contextes de travail. Pour répondre aux questions de ces artistes et aux miennes, sur la géographie humaine et physique du lieu, j'ai organisé des rencontres avec des spécialistes : géographe, géologue, pêcheur d'anguilles, pomiculteur, fermier, artisans, voisins, artistes, facteur d'accordéon, aviateur, élus municipaux, historien... Nous cherchions des réponses et nos interlocuteurs apprenaient par le fait même que des artistes d'ailleurs s'intéressaient à leur réalité, mais bien différemment des visiteurs touristiques. Au centre, je travaillais aussi à l'élaboration d'un plan de développement qui passerait par un projet d'architecture. Il engageait Est-Nord-Est dans un enracinement encore plus profond de ses activités de résidence dans la communauté. Je croyais fortement que des pratiques artistiques contemporaines pourraient nourrir cet environnement et réciproquement. Le travail d'élaboration d'un programme architectural m'a donné l'occasion de voir un architecte interpréter à sa façon, nos besoins et notre situation géographique et esquisser la concrétisation du projet. Cet architecte souhaitait mettre en valeur les vues que nous avions sur le fleuve. Pourtant, la beauté saisissante du fleuve impose une attitude contemplative qui rend difficile l'approche artistique. Il faut des repères, des points de contact, de l'information pour entrer en dialogue avec ce phénomène. Accéder à ces « spécialistes » du lieu, à ces gens qui le connaissent d'un savoir plus ancien et parfois vernaculaire a été pour moi une façon de donner sens à ma fréquentation du fleuve et à mes observations matérielles du lieu (roches, vase, marées, horizon, glaces, bois flottés, trajectoire du soleil, forêt, cueillette de champignons, migration des oies, saisons...).

Si notre rapport au paysage est une construction mentale et un lien symbolique à l'environnement, mon processus d'exploration me donnait le cadre nécessaire pour éprouver cette notion. Pour saisir le paysage et le travailler enfin, j'allais le prendre en photo, en vidéo et décortiquer ces cadrages. Enregistrer le réel par le rectangle du viseur pour qu'il devienne image projetée, surface imprimée, sculpture, sujet et cadre de travail. Mes installations de cette période avaient essentiellement trois composantes : la projection d'images, l'espace et les objets. Comme chez l'artiste Joan Jonas, j'utilisais la projection d'images, pour avoir en présence différents espaces dans lesquels il est possible de circuler ou, dans le cas du travail de Joan Jonas, de performer et de

transformer les objets présents. L'espace de la projection comme espace réel à investir d'objets, de présence, d'un récit. (Figures 2.1, 2.2)



Fig. 2.1 *Volcano Saga*, Joan Jonas, 1985-1989.

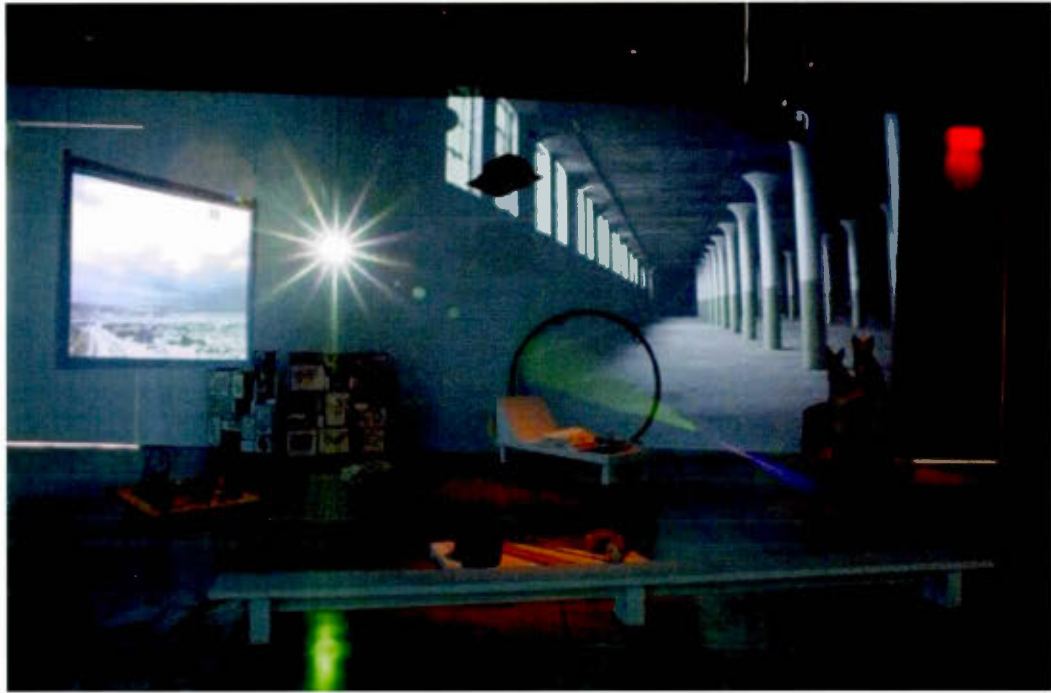


Fig. 2.2 *The Shape, The Scent, The Feel of Things*, Joan Jonas, 2005.

Ainsi, *Les repères* à la galerie B-312, *La rive* à la galerie Skol et *Signes, indices et fuite*, à la galerie Claire Gastaud étaient des installations qui construisaient et déconstruisaient des représentations spatiales du paysage et des expériences de déambulation. (Figures 2.3, 2.4, 2.5, 2.6)



Fig. 2.3 *Repères-brèche*, 2002, Galerie B-312, Montréal, Installation, projection de diapositives, objets divers, impression numérique.



Fig. 2.4 *Repères-liens*, 2002, Galerie B-312, Montréal. Projection d'une boucle vidéo de 3 minutes sur impression jet d'encre.



Fig. 2.5 *Signes, indices et fuite*, 2004, Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand. Projection d'une boucle vidéo 3 minutes (son), arbre, disques argentés, corde.



Fig. 2.6 *La rive*, 2007, Skol, Montréal. Installation, bois, papier d'aluminium, impression jet d'encre sur vinyle.

2.2 Montréal

Mon retour à Montréal m'a amenée à concevoir l'espace différemment tant il manquait d'espaces ouverts, que la déambulation était restreinte et balisée, que j'y avais peu de repères affectifs. Bien qu'il n'ait pas été nouveau, je ne me sentais pas tout à fait adaptée à ce contexte où tout paraissait déjà organisé, planifié, urbanisé. Mon nouveau champ visuel a littéralement changé mon regard, devenu moins large et plus approfondi. S'investir dans un nouveau lieu passe par un engagement et le contexte me semblait encore peu propice.

J'ai commencé ma scolarité de maîtrise en me posant des questions comme : où pourrais-je me projeter? Quel sera mon projet ici? L'espace de travail qui m'a été attribué en tant qu'étudiante ne correspondait pas a priori à mes besoins: trop petit,

trop lumineux pour faire des installations avec des projections, sans mur et sans intimité. L'atelier de ma maîtrise ne serait pas comme je l'avais imaginé. De plus, l'utilisation des espaces cette institution se faisait par des demandes de permissions clairement formulées.

Quand même, j'ai commencé à travailler dans un local que j'avais réservé pour quelques jours, sur de grands dessins faits avec de la vase (fig. 2.7). Je projetais des images du fleuve, de mes archives personnelles, pour dessiner des rives et des horizons (fig. 2.8). J'ai aussi fait des esquisses de projets d'intervention (fig. 2.9, 2.10) dans les locaux de l'université, presque des maquettes. Vase, phrases pour prendre de l'espace et tenter de prendre racine. J'ai commencé à dessiner ces paysages sur les fenêtres de mon atelier prenant le parti de regarder mon nouvel environnement comme un terrain vague à investir.



Fig. 2.7 Travail en cours dans un atelier réservé pour l'occasion.

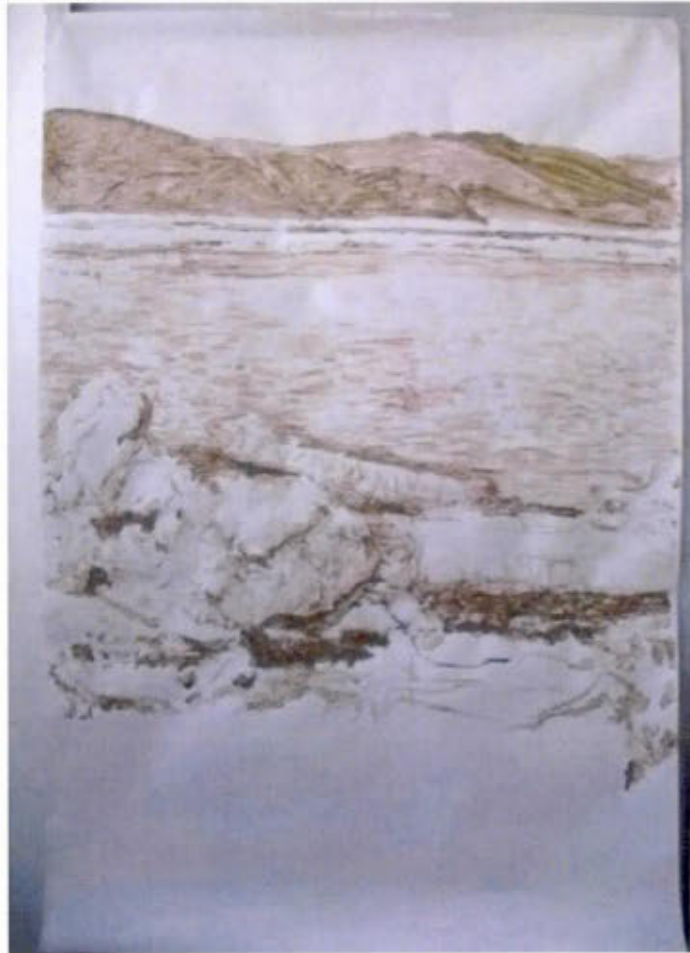


Fig. 2.8 Dessin, 2009, vase sur papier glacé.



Fig. 2.9 Esquisse de projet pour les étagères de l'atelier du J-5120 (passer outre), 2009, fusain, graphite.

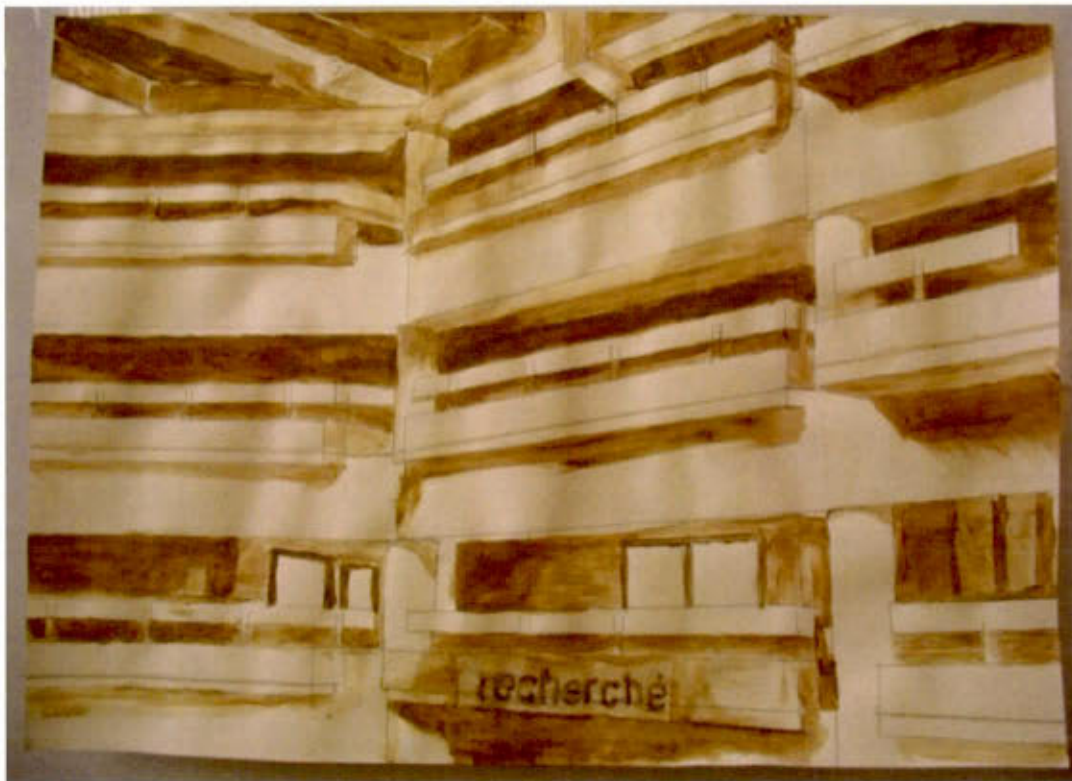


Fig. 2.10 Esquisse de projet pour les basiliaires du pavillon Judith-Jasmin (recherché), 2009, vase, graphite.

À l'université, une forte structure organisationnelle s'impose. Le bâtiment, une ville dans la ville, avec son fonctionnement, ses services, ces passages, ses usagers... Les rencontres avec mes collègues de maîtrise se faisaient surtout dans les séminaires. Dès le départ, l'organisation du programme de la maîtrise sollicitait notre participation active pour faire partie de comités, mettre en œuvre des événements, contribuer au contenu d'expositions, de revues, de symposiums, de cours, d'évaluations... Le travail de création en atelier ne constituerait certainement pas la seule activité de la maîtrise.

Pour être plus près de la structure universitaire, j'ai décidé de m'impliquer dans le comité de programme plutôt que dans d'autres comités. Là, j'étais à même de voir la réalité institutionnelle de la gestion des activités universitaires. À mon grand

étonnement, l'écoute et les échanges entre les membres de ce comité m'ont fait « tomber en amour » avec l'université. J'ai été séduite par le fait qu'il était possible de faire entendre sa voix sur des questions d'ordre institutionnel et d'échanger avec d'autres artistes, professeurs, étudiants, sur la gestion du programme. Certains espaces comme la salle de séminaires et de réunions du J-R370 devenaient des lieux où des questions étaient posées et elles se poursuivraient parfois aussi dans d'autres lieux : ascenseurs, corridors... Le pavillon Judith-Jasmin que j'avais d'abord perçu comme une architecture ingrate et inhumaine m'offrait maintenant un accès privilégié à tout un système d'échanges et de dialogues. La fréquentation régulière du lieu et ce que je pouvais observer de ces nouveaux espaces devenaient une méthode de travail et une façon de m'engager dans ce contexte. Mon espace de travail sera donc une institution dans laquelle je me déplacerai et ma pratique artistique n'en sera pas détachée, mais serait issue du contexte universitaire.

Les évaluations du travail d'atelier du semestre se déroulaient au Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx). J'ai commencé à travailler en ayant ce lieu en vue pour installer mes dessins. J'ai remarqué que, paradoxalement ce lieu de diffusion est très peu visible même s'il est bien fenestré. Les corniches extérieures assombrissent les grandes fenêtres et les rendent difficiles à voir pour les passants. En plus, les stores sont souvent fermés. En réunion du Comité de programme, la question de la gestion de cet espace a souvent été soulevée. Comment créer un plus grand sentiment d'appartenance pour le CDEx, comment faire pour qu'il réponde effectivement aux besoins des étudiants de maîtrise et qu'il attire la communauté artistique montréalaise? Le CDEx avait besoin que l'on s'intéresse à lui et, en intégrant ces considérations, j'engageais mon travail plastique dans un dialogue renouvelé avec le lieu.

Maintenant, je me situais à l'intérieur de tout cela comme étudiante, bien sûr, ce qui était nouveau, mais aussi comme artiste engagée, ce qui était ma raison d'être là. Comme artiste engagée, j'avais pris l'habitude de m'impliquer dans mes milieux, dans des organismes artistiques et culturels et par ma pratique artistique questionner les

lieux : leur nature, leurs fondements, leurs limites. Je voulais donc faire une intervention d'artiste qui rendrait le centre plus visible aux passants. C'était prendre en considérations dans mon travail, le besoin d'un lieu, de tenter de remédier à son absence.

Le coin sud-ouest (fig. 2.11) m'est apparu comme un point de contact crucial entre l'intérieur et l'extérieur, entre une activité artistique expérimentale universitaire et une forte activité urbaine : passants, piétons, itinérants, revendeurs de drogues.

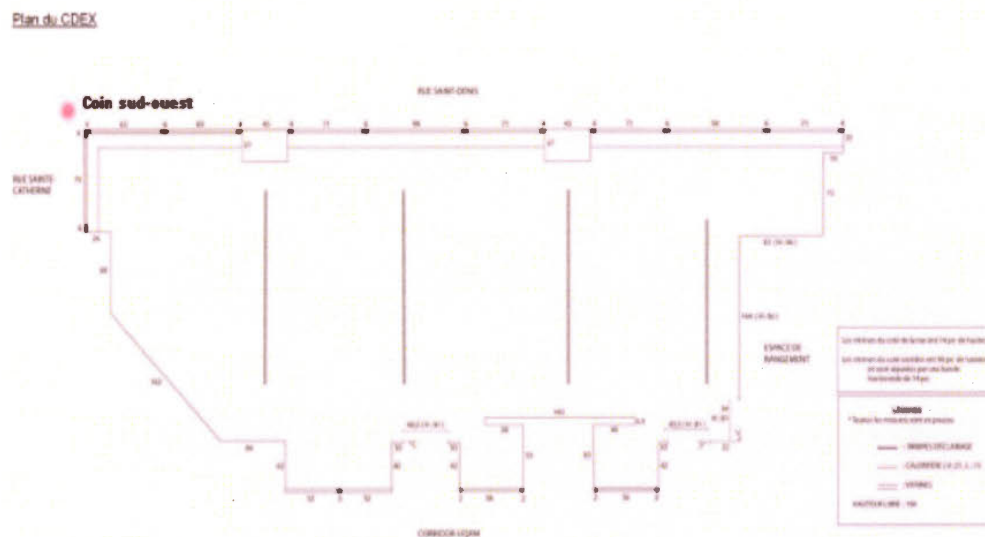


Fig. 2.11 Plan du CDEX et orientation.

Cet angle du bâtiment me permettrait de faire la représentation d'un paysage dans la ville. L'exercice comportait une part de présence publique et je m'y préparai avec des esquisses. (fig. 2.12, 2.13).

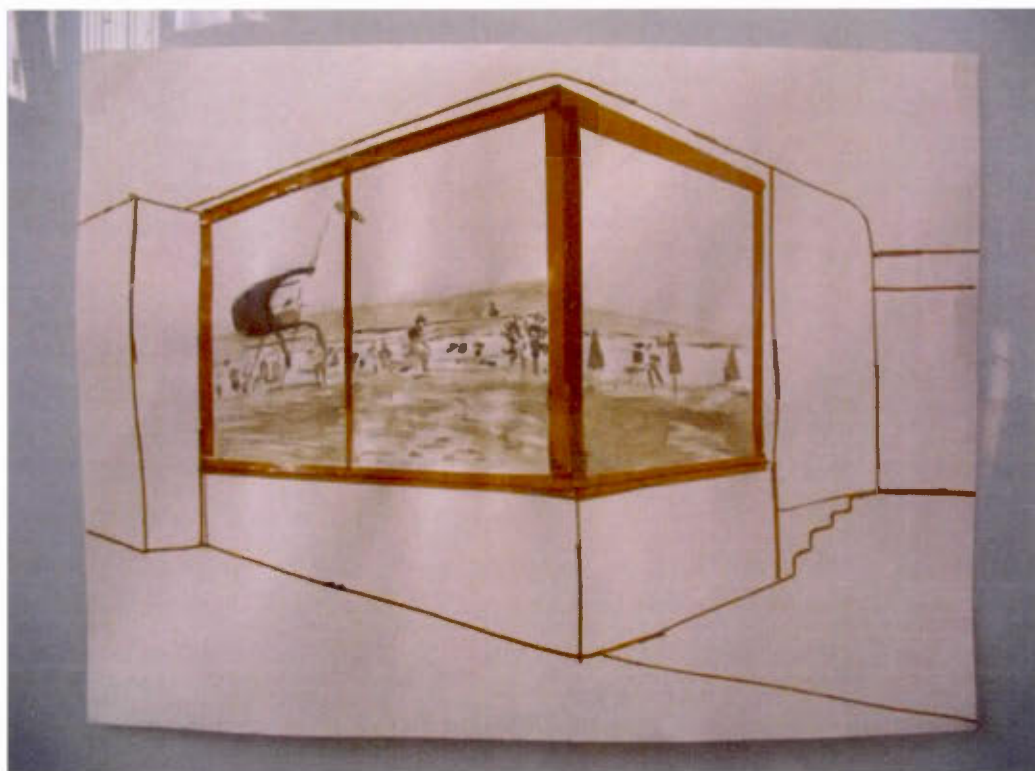


Fig. 2.12 Esquisse pour une intervention au CDEx, 2009, vase, ruban adhésif, papier.

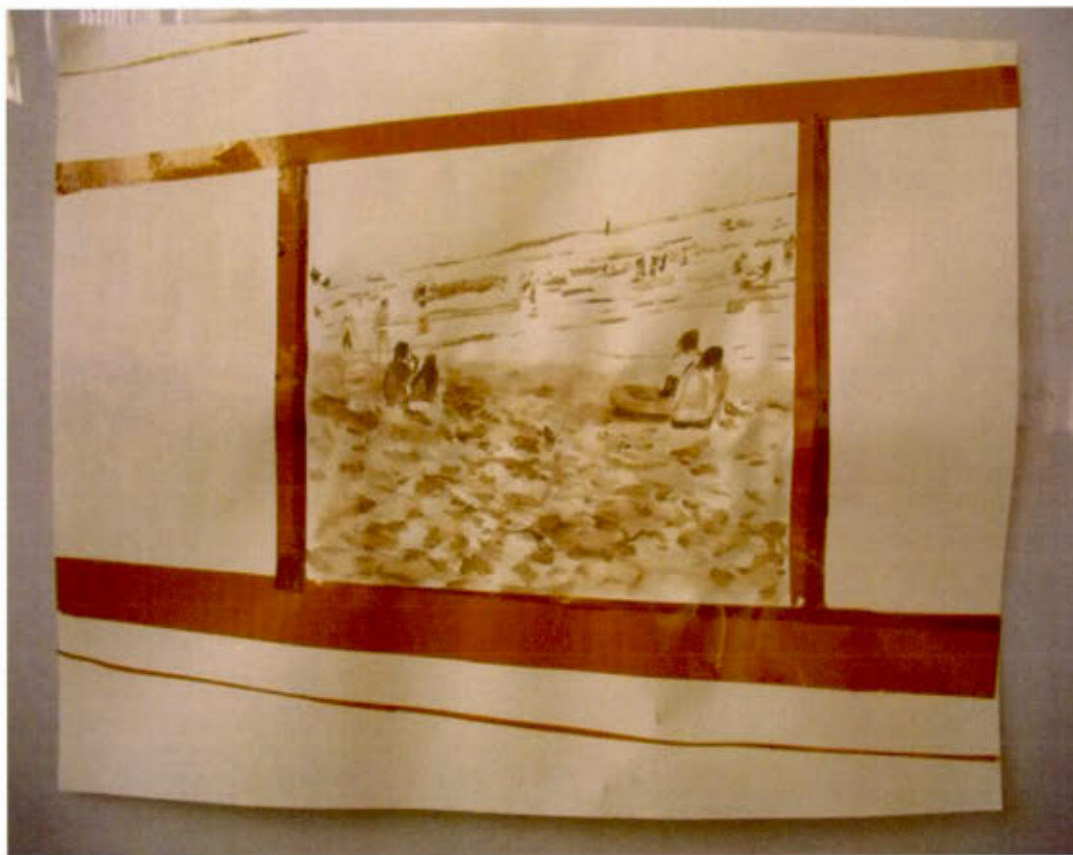


Fig. 2.13 Esquisse pour une intervention au CDEx, 2009, vase, ruban adhésif, papier.

Pendant une semaine, j'ai travaillé sur ces surfaces vitrées en considérant l'intérieur, l'extérieur, la lumière du jour et du soir dans un va-et-vient continu entre l'intérieur du CDEx et la rue. Le babeurre que j'utilisais comme couche de fond et la vase pour dessiner repoussaient plusieurs de mes collègues. En travaillant dehors pour ne pas les incommoder, je craignais par contre d'être interpellée par les services de sécurité ou par quelqu'un de désagréable. Au contraire, les gens commentaient positivement mon travail et le fait qu'il y ait de l'art qui se fasse publiquement. La représentation de l'horizon prenait forme et les commentaires réjouis des passants me laissaient perplexe: la représentation du paysage captait l'attention au détriment du bâtiment. Un collègue

me suggéra de changer mes outils pour des truelles, des spatules et d'ajouter une terre à moulage pour donner corps à la vase et m'outiller de façon plus adéquate pour intervenir à cette échelle. Mon travail était devenu plus physique, plus brut. Il fallait maintenant s'éloigner des vitres pour voir la représentation de l'horizon, ce qui intégrait le contexte urbain dans un rapport plus matériel et physique à l'image. (fig. 2.14, 2.15, 2.16, 2.17)



Fig. 2.14 Intervention au CDEx, 2009, vue extérieure le soir. Vase, babeurre sur fenêtres.



Fig. 2.15 Intervention au CDEX, 2009, vue extérieure le jour. Vase, babeurre sur fenêtres.

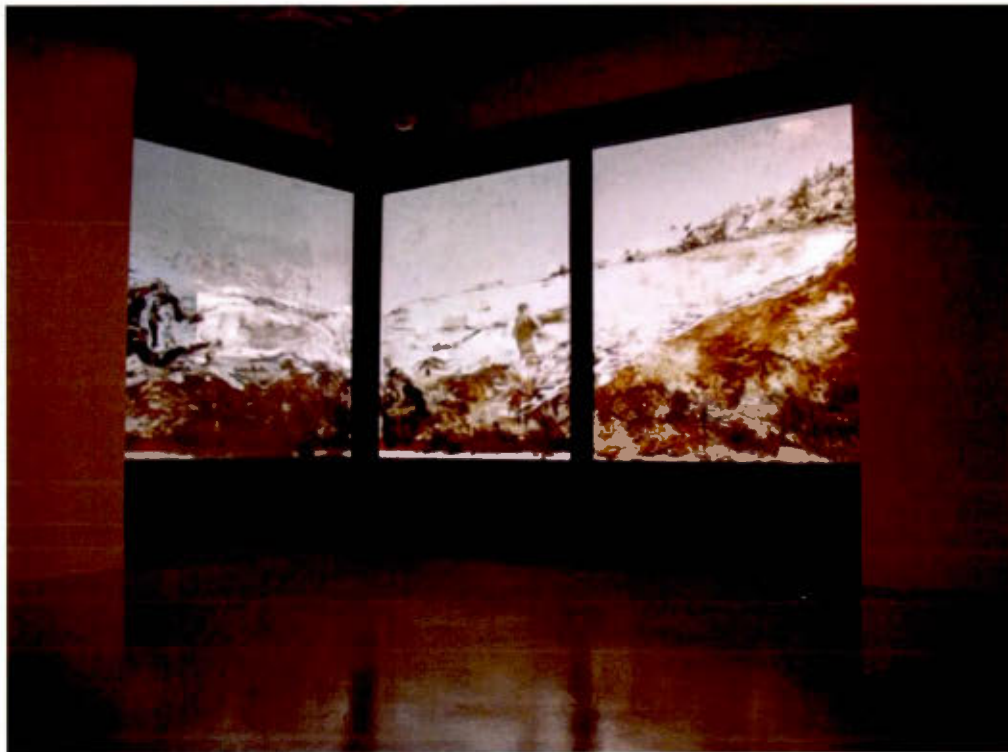


Fig. 2.16 Intervention au CDEx, 2009, vue intérieure le jour. Vase, babeurre sur fenêtres.



Fig. 2.17 Intervention au CDEx, 2009, détail, vase, babeurre sur fenêtres.

À l'évidence, instaurer un dialogue entre les caractéristiques du bâtiment et les matériaux que j'utilisais m'intéressait plus que de construire des représentations. Il faut avouer que la conscience de ces enjeux était encore décalée par rapport au discours que je tenais sur ma pratique dans les séminaires théoriques. J'avais la conviction de devoir affirmer mes acquis par rapport au paysage, ce qui en réalité m'imposait des limites conceptuelles. Le choix de mots clés en était toujours teinté. Ne sachant pas encore quoi faire de mes expériences des dernières années dans le contexte universitaire, j'ai continué à travailler en acceptant cette imprécision, ce qui rendait certains exercices plus ardu. Les doutes cohabitent dans l'atelier avec le travail, mais dans un contexte de prise de parole, ces remises en question qui surgissent dans des situations structurelles

deviennent structurantes. Ce sont certaines activités connexes aux séminaires qui m'ont permis de clarifier ma position. Les responsables de la revue *ITEM* (revue électronique pour les étudiants de maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM) et le professeur Nick Van de Steeg avaient organisé un colloque sur l'engagement artistique⁶, ce qui excluait, selon moi, une présentation descriptive du travail. Poser la question de l'engagement, c'est envisager que la production artistique puisse prendre appui sur une position citoyenne. En mettant en avant ce qui est important selon moi, je détermine ce à quoi je m'engage. C'était pour moi le retournement de ma conception d'une démarche artistique basée principalement sur des considérations plastiques, affectives, personnelles.

⁶ (http://www.dailymotion.com/video/xfnggl_natalie-lafortune-lieu-et-espace_creation#.UMzDlbbF9Fh)

CHAPITRE III

PROCESSUS ET PROCÉDÉS

L'aménagement du territoire, de l'espace constitue un geste d'organisation sociale de premier ordre. La planification et l'utilisation de l'espace commun sont fondées sur des politiques qui témoignent des aspirations d'un groupe ou d'une époque. Choisir de se pencher sur ces questions de perception et d'utilisation de l'espace constitue une forme d'engagement d'artiste. Choisir de s'intéresser à ce qui est organisé est peut-être à opposer à la production d'objets. Or, comment donner forme à cet engagement? Comment travailler sur ce qui structure nos vies? Puisque le contexte teinte notre rapport à l'espace de façon primordiale, il me faut le prendre en considération. Ce processus de prise en compte s'opère progressivement à partir de points de repère, de saisies sur le réel. La recherche et la création de ces repères constituent mon expérience artistique d'un lieu. Je pouvais définir mon travail comme étant des études de maîtrise dans un lieu en particulier, basé sur l'observation de l'architecture qui accueille cette activité. Une architecture portant son empreinte contextuelle, celle d'un projet sociétal de démocratisation du savoir. C'est l'inscription de ce contexte que je souhaitais rendre visible.

Pour y arriver, j'ai pris exemple sur le processus de travail de mon professeur Niek Van de Steeg, l'artiste sculpteur, qui aborde de grands thèmes abstraits, comme la démocratie, en les « poldérisant » par des représentations (maquettes, interventions...).

Ses « projets-maquettes » permettent à mon avis de ne pas perdre pied sur un territoire vaste et insaisissable. D'autres sources comme, le colloque organisé par l'École de design et l'Institut du patrimoine de l'UQAM sur la conservation des bâtiments modernes et une exposition et l'exposition *Penser tout haut/faire l'architecture* présentée au Centre de design de l'UQAM, me permettaient pareillement de prendre

exemple sur des processus d'architectes qui abordent eux aussi des projets de grande envergure avec des « projets-maquettes ».

Je présenterai donc ici, un ensemble de questions et trois interventions qui montreront comment elles m'ont permis de porter attention à certaines caractéristiques architecturales du Pavillon Judith-Jasmin, d'éprouver des méthodes plastiques et des matériaux liés au contexte. Le désir de travailler à partir des plans du bâtiment pour réaliser des projets-maquettes m'a mise en contact avec des gens du service de l'entretien des composantes architecturales du Service des immeubles et de l'équipement et du Service des archives de l'UQAM. Ces deux instances m'apporteraient des saisies sur les politiques de la conception à l'origine de l'espace architectural du Pavillon Judith Jasmin que je considérais comme de nouveaux matériaux à ma portée.

3.1 Prendre pied (CDEx, J-6020 et niveau métro)

Niek Van de Steeg, invité à titre de professeur et artiste en résidence dans le poste de *pratiques singulières*, base son travail sur la notion de projet et d'utopie. Ses productions plastiques, dessins, maquettes, sites Internet, installations sont des propositions à échelles variables, destinés à la construction de grands projets idéologiques comme celui de la démocratie (TGAD – La Très Grande Administration Démocratique). Durant le cours, son approche a été déterminante pour poser des questions sur le rapport matériel entre le politique et l'art. Un processus artistique qui intègre des enjeux sociaux, philosophiques, politiques permet de réévaluer le rapport entre la pratique artistique et l'expression de soi dans un rapport intime avec le travail. La notion de projet peut alors servir de balise pour explorer ce qui était pour moi, un nouveau territoire. Partant de cette idée, j'ai produit durant le semestre *Limon*, *Maquette* et *Pavillon* comme autant d'essais pour saisir l'environnement physique et idéologique de l'université où j'étais.

Le groupe d'étudiants de mon cours souhaitait organiser une exposition autour du thème du jeu que j'ai abordé en tant qu'« espace nécessaire au mouvement » (définition

d'Antidote]. Pour nous faire la scénographie de l'exposition au CDEx, j'ai proposé aux autres de construire une maquette. À partir de panneaux de tentest trouvés dans le local de cours (J-6020), j'ai découpés et recréé notre espace d'intervention (fig. 3.1). Ces panneaux étaient recouverts, d'un côté de peinture institutionnelle grise à plancher, et de l'autre de traces de peintures colorées laissées par les utilisateurs précédents. Par sa matière stratifiée (tentest) et les traces de peinture, cette maquette révélait quelque chose de l'activité du lieu comme ces objets découpés à même les bâtiments de Gordon Matta Clark (fig. 3.2, 3.3, 3.4).

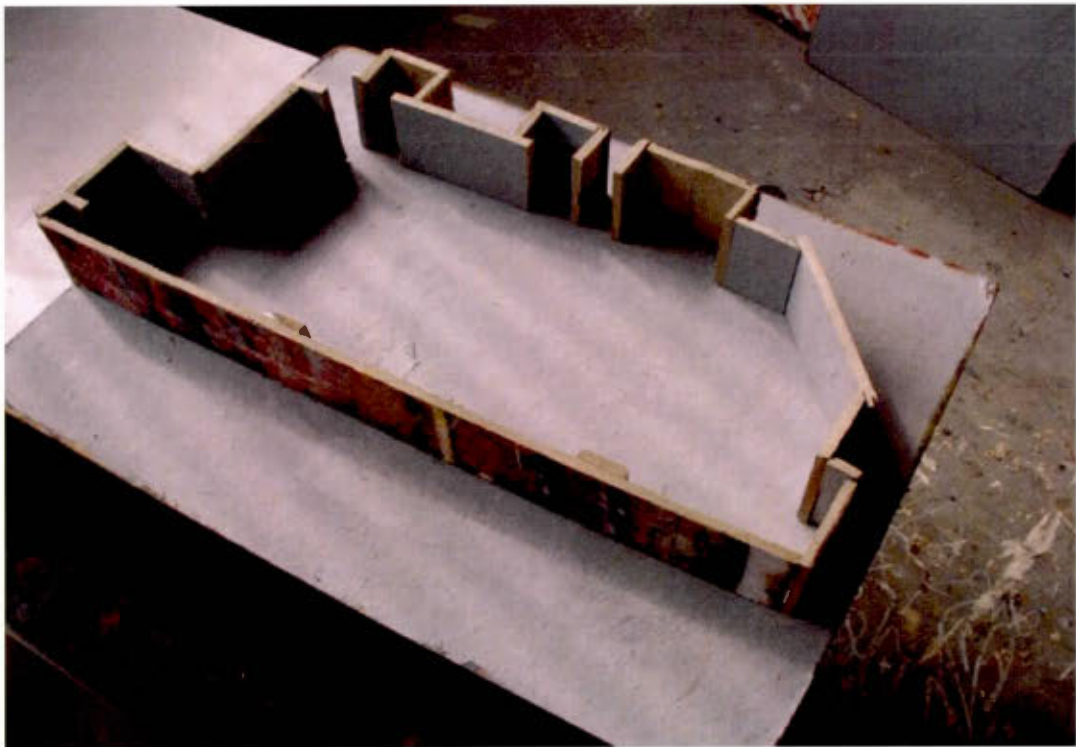


Fig. 3.1 Maquette, 2010, tentest, peinture, épingles.



Fig. 3.2 Gordon Matta-Clark. (American, 1945-1978). *Bingo*. 1974. Fragments de bâtiment en trois sections, 175.3 x 779.8 x 25.4 cm. Nina and Gordon Bunshaft Bequest Fund, Nelson A. Rockefeller Bequest Fund, and the Enid A. Haupt Fund.



Fig. 3.3 Gordon Matta-Clark. (American, 1945-1978). Splitting, 1974, photo gelatin silverprint.



Fig. 3.4 Gordon Matta-Clark. (American, 1945-1978). *Bronx floors : Threshold (in 4 parts)* Medium Installation w/color photographs, wood & linoleum, 1972.

Cette maquette a servi de repère dans l'organisation de l'espace d'exposition et pour réaliser que la quantité et le format des œuvres dépassaient la capacité du lieu. Si bien que le local J-6020 où se donnaient nos cours a été repeint en blanc et on y a installé des cimaises. Le déplacement d'un lieu à un autre devait aussi être organisé et c'était pour moi, une occasion de produire une intervention dans cet entre-deux. Comme j'avais déjà exploré la possibilité d'intervenir sur les fenêtres pour entrer en dialogue avec l'espace du bâtiment, je me suis mise à la recherche d'autres surfaces vitrées pour cette intervention. J'ai découvert sur le basilaire⁷ (fig. 3.5) du second étage et au niveau métro de grandes parois de verre qui offrent des vues étonnantes sur le bâtiment et sur

⁷ Le basilaire est un espace ouvert sur la Grande Place du pavillon Judith-Jasmin, situé tout près de la Salle des boiseries, au même niveau. <http://www.uqam.ca/campus/locaux.htm#basilaire>.

la ville. Ces grandes baies vitrées avaient apparemment un parti-pris pour un cadrage qui mettrait en valeur le bâtiment et sa situation géographique dans la ville.



Fig. 3.5 Basilaire (portion sud-ouest), pavillon Judith-Jasmin.

Les architectes ont apporté un soin spécial à la fenestration. La plupart des murs extérieurs ouvrent de larges fenêtres non seulement sur les rues bordant le campus, mais encore sur les espaces verts à l'intérieur du complexe : La Grande Place et en face du quadrilatère Saint-Jacques, la Place Pasteur, la cour extérieure et les espaces libres autour de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes dans le quadrilatère Dorchester. Le campus sera donc largement ouvert à la lumière naturelle.⁸

Intervenir sur ces grandes baies vitrées me permettait d'entrer en dialogue avec ces vues, avec le bâtiment et avec certaines fonctions. Cela m'a amenée à considérer qu'il y a sur place, beaucoup d'espaces pour travailler. Or justement, aux fenêtres du niveau métro donnant sur une cour extérieure adjacente nommée l'Agora⁹, apparaît jour et nuit, le reflet de l'escalier mécanique (fig. 3.6).

⁸ L'UQAM au cœur de la ville, UQAM (tiré de la collection spéciale de la bibliothèque des arts). Cette première citation tirée des archives de l'UQAM annonce une série d'autres citations qui accompagneront mes observations sur le bâtiment

⁹ Ce mot fait référence, habituellement, à l'agora de la Grande Place du pavillon Judith-Jasmin. Elle est située au niveau métro. <http://www.uqam.ca/campus/locaux.htm>.



Fig. 3.6 Baies vitrées niveau métro (réflexion de l'escalier mécanique), Pavillon Judith-Jasmin.



Fig. 3.7 Baies vitrées niveau métro, vue sur la cour extérieure, Pavillon Judith-Jasmin.

La vue que l'on a sur la cour et le bâtiment à cet endroit avait été, semble-t-il, étudiée, composée. Et voilà que le reflet de l'escalier mécanique s'invitait dans cette composition (fig. 3.7). Le côté extérieur de l'escalier mécanique était en mélamine de couleur pâle et étant proche de la vitre celle-ci agissait comme un miroir pour la silhouette de l'escalier. Était-ce intentionnel? Et qu'en serait-il si je dessinais sur la vitre cette présence manifeste? C'est avec la permission du Service des immeubles et de l'équipement et l'assurance que le Service de la prévention et de la sécurité avait été informé de mon intervention que j'ai procédé à cette expérience. Par ailleurs, j'avais, dans la demande de permission que j'ai dû formuler par écrit, sciemment employé le terme « enduit non permanent » plutôt que le mot « vase » pour déjouer toute inquiétude que ce matériau pouvait susciter. Cette matière organique, en apparence étrangère au milieu urbain,

correspond par sa nature minérale aux briques, au verre et au ciment du lieu. Ce qui créait pour moi un rapprochement symbolique entre le paysage du fleuve et la ville. J'ai donc procédé au marquage de la silhouette de ce reflet avec de la vase du fleuve. Contrairement à Narcisse qui détruit sa propre image en s'enfonçant dans la surface, j'ai rencontré un appui en touchant la vitre.

J'ai ensuite appliqué la vase dans le tracé et ainsi, la présence floue s'est matérialisée, matifiée : rugueuse et organique à l'intérieur, lisse à l'extérieur, devenue solide et visible. Le dessin soulignait le lien architectural entre le niveau métro et le rez-de-chaussée. On pouvait avoir un point de vue idéal sur cette intervention en empruntant le grand escalier de béton de la cour ou en parcourant aussi la passerelle du premier étage. Encore une fois, pour percevoir l'intervention, il fallait prendre une certaine distance et circuler dans le bâtiment pour trouver le « bon » point de vue. (fig. 3.8, 3.9, 3.10, 3.11)

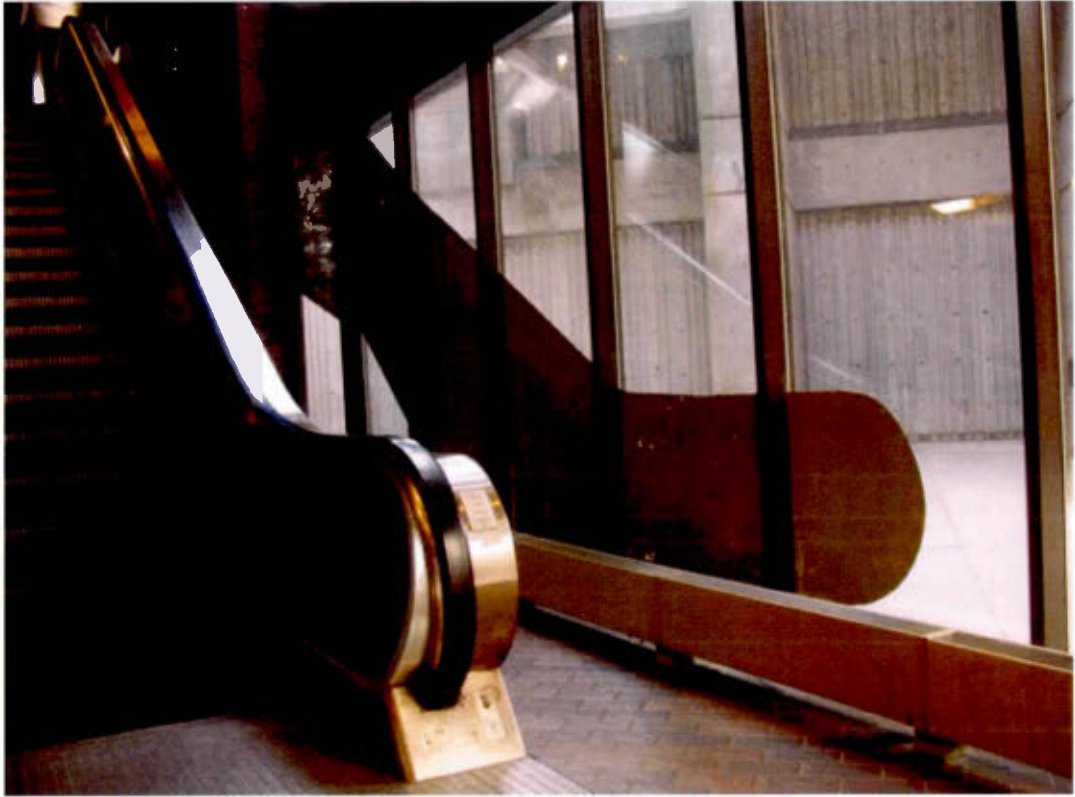


Fig. 3.8 *Limon, 2010, vase.*

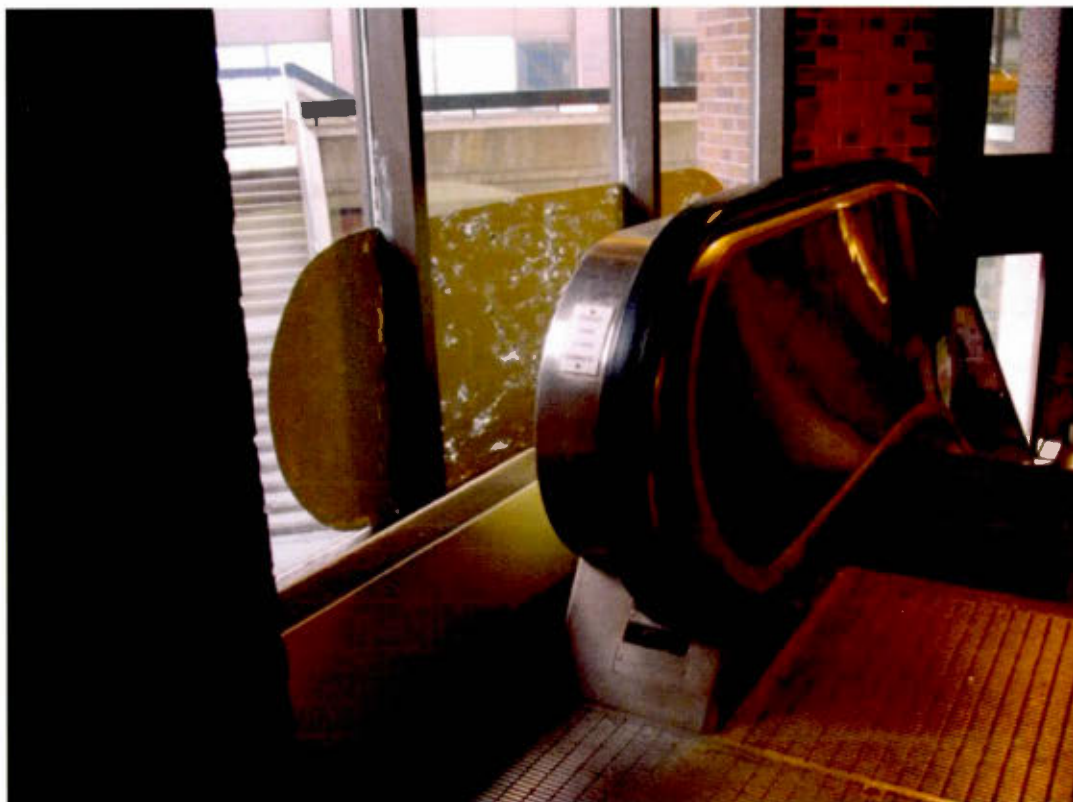


Fig. 3.9 *Limon*, 2010, détail.



Fig. 3.10 *Limon*, 2010.



Fig. 3.11 *Limon*, 2010.

Je me suis demandée si ces accès au bâtiment (escalier, passerelle) avaient aussi dans le concept d'origine, à appréhender du regard l'espace ouvert de cette cour et à enrichir l'expérience de déambulation par une vue sur l'architecture? Est-ce que ces considérations menant à la construction d'un point de vue idéal relèvent d'une attitude appartenant à une tradition du « pittoresque »? Est-ce que cette attitude que j'attribue au pittoresque pourrait être appliquée en architecture? Le travail du peintre Blinky Palermo (Allemand, 1944-1977) sur les espaces des escaliers abordait justement la relation à l'architecture par le cadrage de la peinture (fig. 3.12, 3.13).

Palermo was among the artists at that time who looked for ways to break down the hermetic aspect of pictures.

... in terms of their impact, these interventions also take in the whole of the space in which they take place. Without their setting, they wouldn't make sense, because they refer to the setting. Thus we don't regard Palermo unequivocally as a painter but rather as an artist who uses paint applied to flat surface as a way of animating spaces. Taken on their own terms one might well describe these works as pictures, though they almost explode the term «picture» because they remove the frame as the border of the painting. Integrated into space these «pictures» relinquish any vestige of autonomy and become part of the way space is ordered, organized. In this way Palermo extends the concept of what constitutes a work from the picture to the space...¹⁰

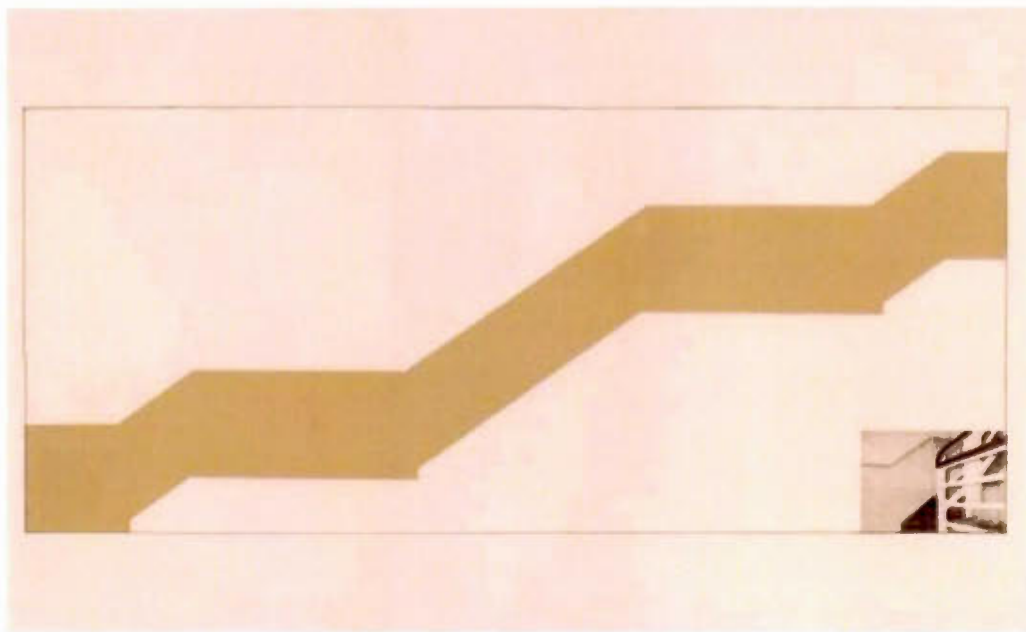


Fig. 3.12 Blinky Palermo, *Treppenhaus*, 1970. Esquisse-collage pour une intervention au Kunstverein de Frankfurt - experimenta 4- 1971(détail photo).

¹⁰ Ulrike Groos, Vanessa Müller; Städtische Kunsthalle Düsseldorf; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Cologne : DuMont ; Londres : Merrell c2007.



Fig. 3.13 Blinky Palermo, *Fenster*, 1970-1971, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

Avec *Limon*, il s'agissait pour moi de travailler sur le site avec cet acquis perceptuel qu'est le cadrage. L'utilisation du cadre provient des différentes pratiques de l'art. On citera les pratiques qui me concernent : architecture, dessin, paysage, photographie. À l'époque de Palermo, les questions sur la présence de l'art dans les espaces architecturaux et urbanistiques modernistes se fondent sur un concept de déplacement disciplinaire. L'idée d'une présence au niveau indiciel de la peinture dans l'architecture est cruciale dans la rencontre entre ces deux arts. Palermo fait des interventions contextuelles, discrètes et attentives, des actes de présence contraires aux compositions impressionnantes et spectaculaires. Ainsi, en utilisant *Limon* pour nommer cette intervention je réfèrais à cette partie de l'architecture d'un escalier qui soutient les marches et à la matière faite de particules sédimentaires qu'est la vase. L'enduit, la structure, le reflet et l'observation. Cette intervention n'avait pas nécessairement pour but de rendre la cour visible aux usagers ou d'animer le lieu. En fait, je crains que, vraisemblablement, très peu de gens l'aient remarquée. À l'instar de Palermo, c'est l'attention portée aux matières et à la nature du lieu qui m'ont permis de saisir autrement l'espace.

3.2 Blocs-béton

Pour avoir une vue globale des formes du pavillon Judith-Jasmin, je me suis rendue au Service des composantes architecturales et j'ai demandé à voir des plans ou des illustrations du bâtiment. C'était mon premier contact avec une personne qui connaissait bien le bâtiment et qui en appréciait les caractéristiques. Nous avons discuté avec enthousiasme sur le sujet et l'on m'a généreusement remis les plans d'origine du Pavillon Judith-Jasmin. J'ai tenté de les lire, mais cela s'est avéré plus complexe que je ne le pensais. Dans les faits, presque tout avait changé sur le plancher. Bien que les divisions en blocs de béton semblaient permanentes, en réalité elles ont souvent été déplacées. Cela révélait le principe d'adaptabilité de la conception du bâtiment. Par contre, les plans d'évacuation (fig. 3.14) près des ascenseurs étaient gardés à jour et donc, me seraient plus utiles.



Fig. 3.14 Plan d'évacuation, Pavillon Judith-Jasmin.

Je les ai calqués et traduits en coffrages de bois pour pouvoir y couler du béton. Ces formes ressemblaient aux maquettes de masse dont l'architecte aurait pu se servir pour

présenter son avant-projet et par ce travail, je reprenais peut-être les mêmes gestes que les concepteurs. Cette réappropriation du processus de conception architecturale me donnait l'impression d'accéder à l'étape de leur projet où tout était encore à déterminer. C'était peut-être une étape de très grande liberté, déterminante pour les formes qu'allait prendre le projet du Jasmin-Jasmin.

Ces blocs-maquettes de béton présentés au sol avaient les caractéristiques d'un rapport formel de forme/fond sculptural classique (fig. 3.16). Pourtant, ils évoquaient l'architecture du bâtiment dans lequel on se trouve. On en reconnaissait certains angles caractéristiques (fig. 3.15) et la matière brute des structures de béton.

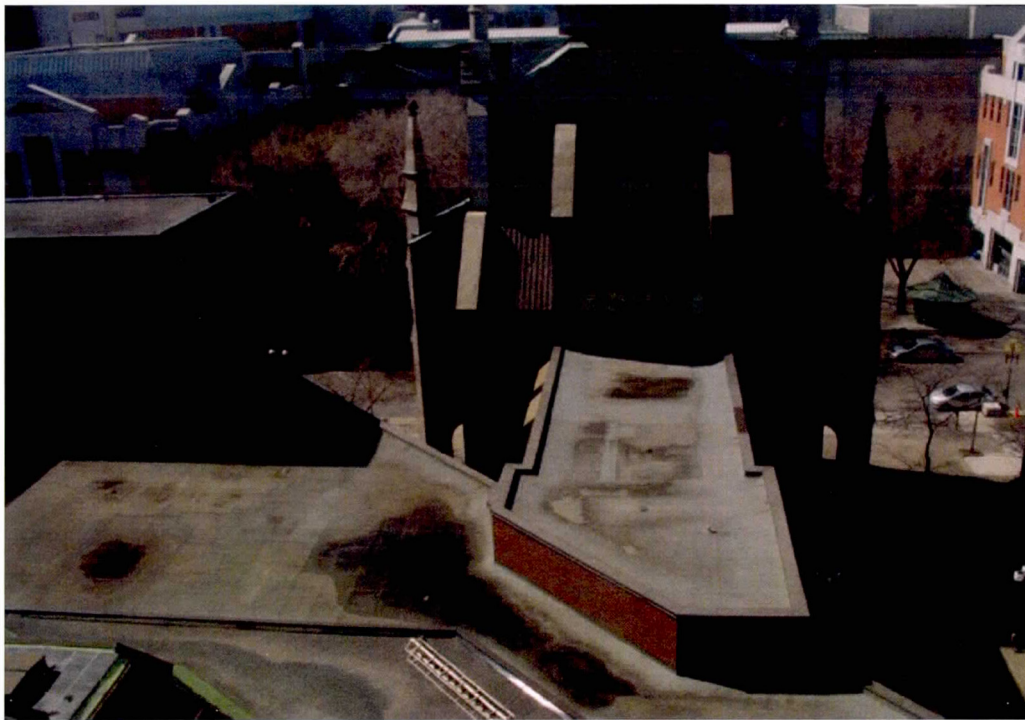


Fig. 3.15 Vue sur les toits de la Salle des boiseries et du deuxième étage du pavillon Judith-Jasmin.

Ces blocs étaient à la fois des objets sculpturaux autonomes et des indices d'un processus de conception architecturale. Cette double identité est à rapprocher de la réflexion de Robert Morris sur la polarité entre l'expérience de l'espace de la sculpture et celui de l'architecture.

In perceiving an object, one occupies a separate space – one's own space. In perceiving architectural space, one own's space is not separate, but coexistent with what is perceived. In the first case, one surrounds; in the second, one is surrounded. This has been an enduring polarity between sculptural and architectural experience. [...] ¹¹



Fig. 3.16 *Pavillon*, 2010, béton.

¹¹ Robert Morris, 1978, extrait de *The present tense of Space in Art in America*, (janvier-février 1978) 70; 72; 76; repris dans *Continuous project altered daily : The writings of Robert Morris*, Cambridge Massachussets : the MIT Press, 1994).

Lors de la présentation de l'exposition, le groupe, professeurs et étudiants, s'était déplacé selon un parcours que nous avons tracé ensemble: du niveau métro, au sixième étage puis au rez-de-chaussée. J'ai guidé ce groupe au pied de l'escalier mécanique pour présenter *Limon* de l'intérieur. Puis, nous avons emprunté une sortie habituellement bloquée derrière cet escalier pour voir l'autre face de *Limon*. J'avais négocié avec le Service de prévention et de sécurité une permission de déverrouillage pour une heure précise, cela créait un accès inhabituel, une découverte de ce volume. De ce côté-là des vitres, *Limon* montrait une forme schématisée de l'escalier mécanique. La couche de vase rendait matérielle la mince démarcation entre l'intérieur et l'extérieur. Puis nous nous rendions au sixième étage où j'avais installé la maquette du CDEx.

Ces trois éléments devenaient des repères pour moi. Je prenais conscience en tant qu'étudiante j'avais accès au bâtiment, à des archives, à des interlocuteurs (usagers, employés, collègues, archivistes, professeurs) qui avaient aussi une expérience de cette architecture. Je décidai d'inclure ces ressources et ces conversations dans mon processus de recherche. Elles feraient partie du « cadrage » que j'opérais sur mon environnement.

La cour, où j'étais intervenue pour *Limon*, semblait soustraite à la pression constante des gestionnaires et usagers pour trouver de l'espace. Elle semblait ne plus avoir de fonction. Cette situation m'a intéressée parce qu'elle était potentiellement caractéristique d'un changement de vocation de ce lieu, d'un décalage avec l'origine. Mon processus d'observation empirique s'est ouvert à des considérations architecturales, sociales, historiques et politiques. On me confirmait que l'état de cette cour était relativement récent, qu'elle avait déjà été beaucoup plus utilisée. Ce lieu, avec cette approche, constituerait mon sujet de recherche et en cela s'approcherait des premières pratiques d'art contextuel, expérientiel et engagé comme celle de l'artiste Gordon Matta-Clark.

The choice of dealing with either the urban environment in general or building structures specifically alters my whole realm of experience and shifts it away from the grand theme of vast natural emptiness which, for earth artists, was literally like drawing in a blank canvas. [...] I have chosen not isolation from the social conditions, but to deal directly with social conditions whether by physical implication, as in most of my building works, or through more direct community involvement, which is how I want to see the work develop in the future. I think that differences in context is my primary concern - and a major separation from Earth art : In fact, it is the attention paid to specific, occupied areas of the community.¹²

3.3 Chercher ou produire

Le choix d'un sujet de recherche créait un ancrage dans le contexte plus large de l'UQAM et me permettait de focaliser sur mes observations et d'en faire quelque chose comme : des maquettes. Certaines fragiles, dans lesquelles chaque type de papier correspondait à un matériau de construction (béton, verre, brique, fer) (fig. 3.17), sous forme de simulations d'intervention (fig. 3.18) , enfin, une maquette en faïence blanche. (fig. 3.20) Je procédais à une « neutralisation » de l'espace en ayant retranché par exemple, la sculpture installée en permanence de Denis Fecteau (*Sarcophage de l'évolution*, 1982) (fig. 3.19) et en m'intéressant qu'aux grandes lignes. L'application plus ou moins consciente du modèle du « cube blanc » me fit comprendre à quel point cette convention de présentation artistique s'impose et introduit un autre contexte dans le lieu.

C'est peut-être aussi un geste caractéristique d'appropriations de l'espace que de faire le vide, en rendant l'espace plus neutre. Dans ce cas-ci, la nature « désaffectée » de l'espace de la cour créait déjà un vide. Je cherchais à entrer en dialogue avec celui-ci plutôt chercher à le combler par une intervention artistique. La maquette de faïence

¹² Gordon-Matta-Clark, extrait d'une entrevue avec Donald Wall, *Arts*, vol. 50, n° 9 (May 1976) p. 76-77.

s'apparente à un contenant. Les murs avaient tout simplement perpendiculaires au le plan du sol des murs. Ce geste était simple, élémentaire et probablement fondamental. Ce contenant donne forme au vide, à ce puits de lumière, à cette articulation entre le pavillon Judith-Jasmin et l'ancienne église Saint-Jacques. Comme avec *Pavillon*, le plan créé un volume en lui donnant une épaisseur. La forme d'un bâtiment pouvait donc provenir directement d'un plan, d'un dessin ou de formes géométriques. Le vocabulaire plastique de l'architecte postmoderne peut travailler la forme d'un bâtiment à partir d'un plan, le représenter, le rendre en volume sans qu'il soit uniquement tributaire des méthodes de construction. La structure d'un bâtiment peut alors être symbolique.

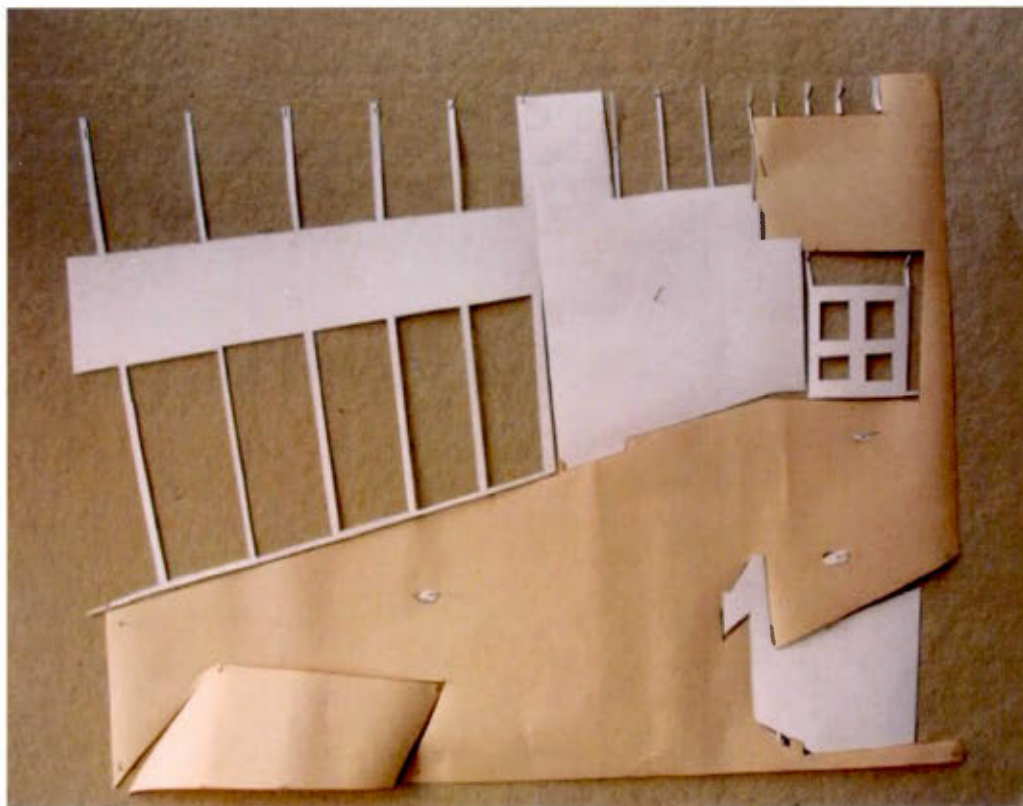


Fig. 3.17 Maquette de la cour, 2010, tentest, papier, épingles...

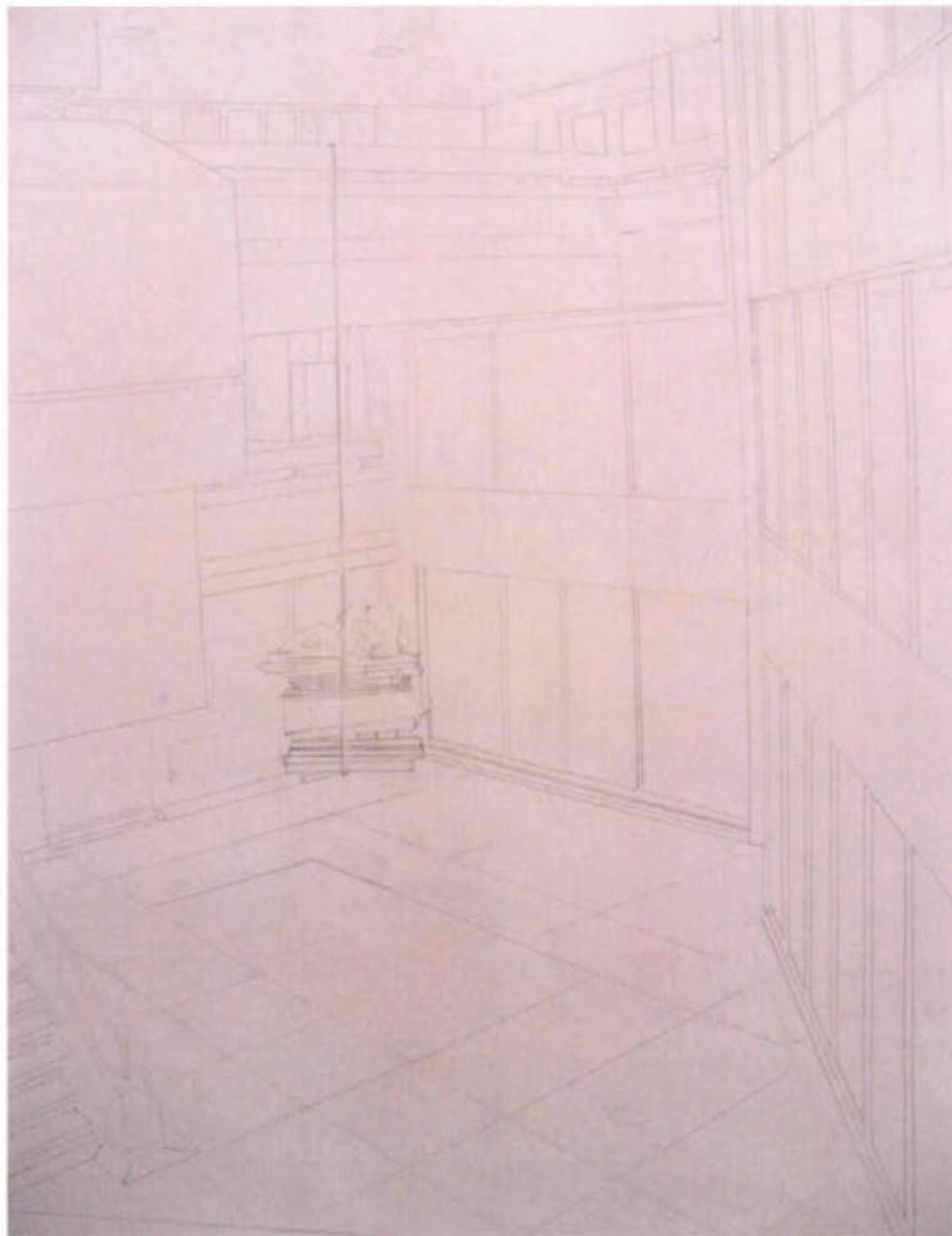


Fig. 3.18 Projet pour la cour extérieure, 2010, graphite sur papier, 70 x 90 cm.



Fig. 3.19 Œuvre de Denis Fecteau dans la cour, *Sarcophage de l'évolution*, 1982.

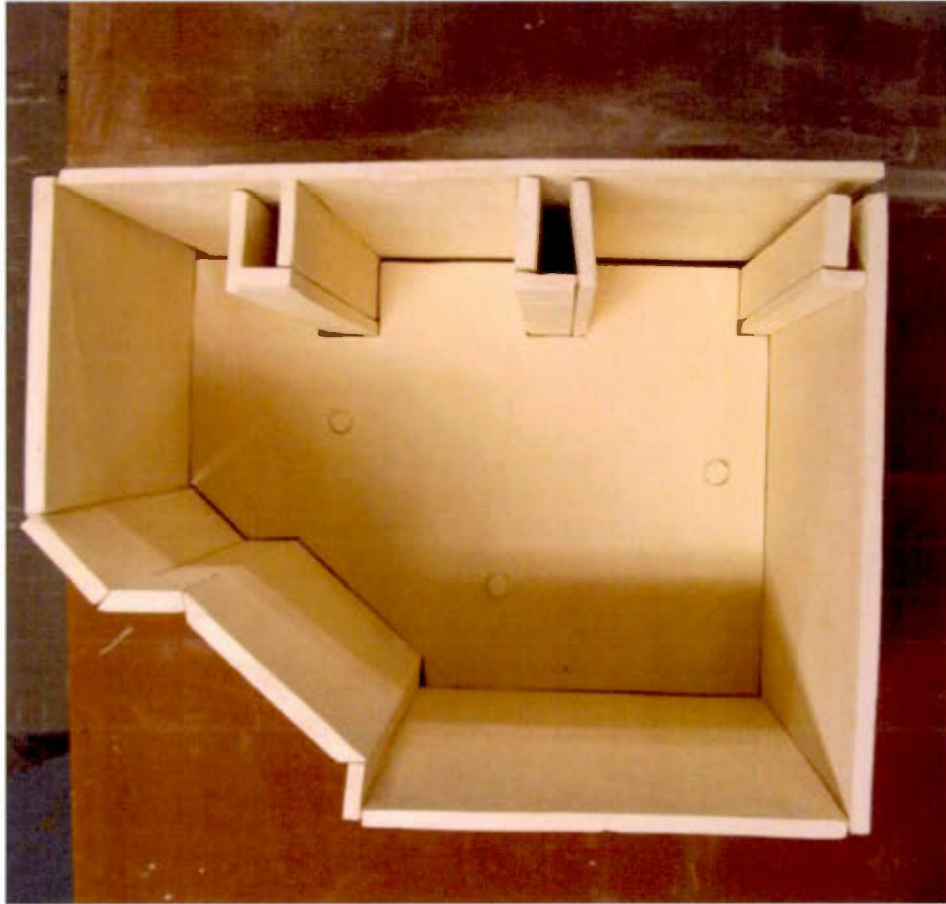


Fig. 3.20 Maquette de la cour extérieure, 2010, faïence blanche, colle.

James Sterling, un des architectes britanniques les plus importants de sa génération faisait, entre 1979 et 1987, une recherche sur la typologie des plans pour le Wissenschaftszentrum à Berlin. Son intention était de construire ce lieu par un groupement de pavillons chacun ayant une forme rappelant l'histoire humaine. Ainsi, les références symboliques aux plans architecturaux cruciforme, hémicyclique, rond, carré, pyramidal... tentaient de donner à l'utilisateur l'impression d'accéder au « savoir universel ». (ref. catalogue de Sterling p. 253) Cette impression chez l'utilisateur était-elle perçue comme telle? Dans la postmodernité, où en est-on avec la lisibilité des

bâtiments? Faut-il nécessairement un plan, une vue de haut pour comprendre les bâtiments?

Comme ces transformations de plans en volumes étaient typiques de l'approche postmoderne en architecture, j'avais l'impression que la méthode que j'avais employée pour créer un volume s'arrimait au sujet. À rebours du processus de conception architecturale du pavillon, je pouvais saisir les enjeux fondateurs par une production de maquettes. Quelle forme a prise la composante idéologique du projet architectural? Quels sont ses symboles?

Les archives document d'archives aussi m'informaient que la fonction de la zone où se trouvait la cour avait changé. Le projet initial prévoyait un espace à vocation commerciale socioculturelle facilement accessible au public, par le métro et les rues Saint-Denis et Sainte-Catherine. La fonction commerciale a rapidement cédé l'espace à un usage administratif, le nombre d'étudiants inscrits ayant largement dépassé les attentes du départ. La cour étant de la zone socioculturelle avait été plus animée aux grandes heures de la Ligue nationale d'Improvisation, par exemple. Elle était le prolongement extérieur du foyer du studio-théâtre Alfred-Laliberté et une des entrées publiques de la rue Saint-Denis. À l'heure actuelle, la cour n'a apparemment plus aucune fonction même l'œuvre *Sarcophage de l'évolution* semble ne plus répondre à rien.

Concrètement, l'ensemble est constitué d'espaces déambulatoires en paliers qui lient la façade de l'église Saint-Jacques à la nouvelle construction. Le plancher de la cour correspond vraisemblablement à celui de l'ancien sous-sol de l'église. Le volume au-dessus, ouvert, offre une vue du clocher et du ciel et une source de lumière naturelle. Que fallait-il déduire du fait que son accès soit maintenant complètement bloqué? Était-ce une situation réversible? En outre, de façon pratique, sa désignation était difficile. Quand je voulais parler de ce lieu, il fallait décrire son emplacement : « *adjacente à la Grande Place, près des escaliers mécaniques situés au niveau métro du Pavillon Judith-Jasmin, derrière le clocher...* » La décrire comme étant la cour où il avait une sculpture de pierre « en forme de canon » n'était pas plus éclairant. À ce sujet, le comité de

toponymie organisait en 1979, une vaste consultation publique auprès de la communauté de l'UQAM pour désigner les nouveaux pavillons et autres lieux. Lors de leur réunion du 29 janvier, après avoir pris un certain nombre de décisions, les membres convoqués auraient décidé de sursoir à la désignation de la grande place. Le terme d'agora « ... fait référence habituellement à l'agora de la Grande Place du Pavillon Judith-Jasmin¹³ » et est le nom attribué par défaut à cet espace.

Je constate que la cour ne faisait pas partie des lieux à désigner lors de cette consultation. Mais en aurions-nous une perception différente maintenant si elle avait un nom? Est-ce qu'on l'aurait fermée? L'attribution d'un nom à un lieu a assurément une incidence sur la perception et le sentiment d'appartenance à un lieu. Que l'on songe seulement à la multiplication des noms de donateurs privés pour désigner des lieux publics et des politiques entourant ces nominations pour comprendre qu'elles sont un enjeu identitaire. On peut observer aussi que les noms des autres pavillons de l'UQAM, apparus plus tard, sont de nature descriptive et non, commémorative : pavillon des Sciences de la gestion, pavillon des Sciences biologiques... La dénomination des lieux a des fondements politiques. D'ailleurs, la liste des noms du bulletin de consultation du comité de toponymie donnait le choix entre cinq femmes et huit hommes. J'y vois une volonté de donner une place plus importante aux femmes de la modernité québécoise, ce qui traduirait encore l'idéologie fondatrice de l'UQAM.

Je trouvais intéressante la perspective de pouvoir intervenir hypothétiquement dans l'espace public par des moyens plastiques comme : l'attribution d'un nom. Citons un autre exemple d'intervention plastique de cet ordre chez les architectes Lacaton & Vassal.

¹³ UQAM, Campus. <http://www.uqam.ca/campus/locaux.htm> 2012/10/01

Ce projet intervient dans le cadre d'un projet d'« embellissement » de plusieurs places, engagé par la ville de Bordeaux en 1996. La place est en triangle, bordée d'arbres, avec des bancs et un espace pour jouer à la pétanque, comme une place de village. Autour, les maisons aux façades sobres, mais bien dessinées forment un bel exemple d'architecture de lotissement et d'habitat collectif social. À la première visite, nous ressentons que cette place est déjà très belle parce qu'elle est authentique, sans sophistication. Elle a la beauté de ce qui est évident, nécessaire, suffisant. Son sens apparaît clairement. Les gens semblent y être chez eux, dans une atmosphère d'harmonie et de tranquillité, façonnée depuis de nombreuses années. Nous y avons passé de longs moments à regarder ce qui s'y passait. Nous avons dialogué avec quelques-uns de ses habitants. Puis nous nous sommes posé la question d'un projet d'aménagement sur cette place à des fins d'embellissement. À quoi renvoie la notion d'"embellissement"? S'agit-il de remplacer un matériau de sol par un autre, un banc en bois par un banc en pierre, au design plus actuel, ou un lampadaire par un autre plus à la mode? Rien n'impose des changements trop importants. Ici, l'embellissement n'a pas lieu d'être. La qualité, le charme, la vie existent. La place est déjà belle.

Comme projet, nous avons proposé de ne rien faire d'autre que des travaux d'entretien, simples et immédiats : refaire la grave du sol, nettoyer plus souvent, traiter les tilleuls, modifier légèrement la circulation... de nature à améliorer l'usage de la place et à satisfaire les habitants.¹⁴

Les architectes Lacaton & Vassal ont reconnu la justesse de la conception d'origine. De même, la cour désaffectée du pavillon Judith-Jasmin n'aurait-elle pas besoin tout simplement d'une analyse et d'une réactivation de ses caractéristiques d'origine pour retrouver son sens, sa « justesse »? Est-ce qu'une intervention artistique pourrait agir en ce sens? Est-ce là une des fonctions de l'art? Sinon, des interventions artistiques peuvent-elles entrer en dialogue dans une architecture? C'est la question du rapport entre art et architecture que je pose ici à nouveau. Comment proposer une expérience artistique de l'espace dans un lieu déjà fortement investi par son histoire, par sa vocation, par ses multiples fonctions et par le design? Serait-ce par une modification du lieu, une adaptation ou un « ajustement » de sa réalité?

Pour aborder ces questions, j'ai pris le parti de m'intéresser aux processus d'architectes concepteurs de lieux comme l'architecte de l'UQAM, Dimitri Dimakopoulos, comme son

¹⁴ Tiré du site web de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, architectes.

professeur d'urbanisme à McGill, Harold Spence-Sales et son contemporain britannique, James Sterling pour comprendre comment s'élaborait leur conception de l'espace et les enjeux avec lesquels ils devaient composer.

Pendant le colloque *La sauvegarde de l'architecture moderne au Québec, au Canada et ailleurs – Défis de la patrimonialisation et mobilisation des savoirs* organisé par l'École de design et l'Institut du patrimoine de l'UQAM, cette question me revenait en écoutant les architectes décrire leurs projets de rénovation de bâtiments modernes patrimoniaux. Ils tentent de redonner leur intégrité à des architectures en général mal aimées du public. Dans leur processus, aucun d'eux à ma connaissance n'a collaboré avec des artistes pour aborder cet aspect problématique de la valorisation d'un bâtiment. Le respect de l'intégrité et l'analyse objective de la valeur d'un bâtiment seuls guidaient leurs démarches.

Je crois que des échanges pourraient être rendus possibles entre ces disciplines pour la valorisation par exemple, des architectures modernes, postmodernes et pour la création de nouveaux espaces. Comme il a été concevable de le faire en mettant en présence de Raphaëlle de Groot, artiste en arts visuels, l'architecte Gavin Affleck et l'architecte du paysage, Robert Desjardins. Voici comment le processus de conception qui s'en est suivi est décrit par l'artiste :

En 2005, la Ville de Montréal constitue une équipe multidisciplinaire qui a pour mandat d'élaborer un parti pris pour le réaménagement du square des Frères-Charon (angle McGill et Wellington). (photo) Le concours organisé pour retenir les services de l'artiste a la particularité de proposer une démarche ouverte où la réalisation d'une œuvre n'est pas a priori programmée. L'intention est avant tout d'intégrer le point de vue et l'expertise de l'artiste dans le processus global de conception.¹⁵

¹⁵ http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=34



Fig. 3.21 Square des frères Charon, crédit photo Marc Cramer.

Dans cet exemple, le résultat du concours n'aura pas donné la production de deux objets : l'intervention artistique et un lieu, mais bien d'un seul objet (fig. 3.21). Il semble que les maîtres d'ouvrage aient provoqué un déplacement dans le processus habituel du concours. J'y vois une reconnaissance de la méthodologie du processus artistique. Ce concours reconnaissait aussi le potentiel poétique de l'étude d'un lieu et la participation d'autres concepteurs. Il est clair qu'ici, les paramètres de la commande ont joué un rôle déterminant et innovant.

Avec l'exposition *Penser tout haut / faire l'architecture*¹⁶ présentée au Centre de design de l'UQAM, j'ai pu aussi mieux comprendre comment certains architectes travaillaient à

¹⁶ Cette exposition posait un nombre de questions extrêmement pertinentes à ma réflexion. Je cite ici la description du concept de l'exposition : « Où commence l'architecture? Comment les idées naissent-elles et comment leur donne-t-on une forme matérielle? Quels sont les liens entre la conception architecturale et ses modes de production? À quelles sources d'inspiration puisent les architectes? Quels sont leurs outils? L'environnement de l'atelier et les outils utilisés influent-ils sur le processus décisionnel? **Penser tout haut/ Faire l'architecture** propose quelques points de vue et offre des réponses concrètes à ces questions complexes. Au moyen d'entrevues, de documents photographiques et d'exemples bien réels – maquettes, dessins, divers autres objets –, elle nous fait voir plus intimement vingt-deux pratiques architecturales. » Extrait du communiqué de presse de l'exposition.

partir de la commande. Il semble que la majorité des conceptions architecturales sont issues de commandes venant d'un pouvoir public, économique ou politique. Ainsi, l'aspect économique du projet et, en conséquence, la relation avec le maître d'ouvrage sont incontournables. Il serait intéressant d'analyser cet aspect de la commande architecturale et d'examiner l'incidence qu'il a sur l'implication citoyenne dans la sauvegarde du patrimoine bâti ou la construction de nouvelles architectures et de nouveaux lieux.

Penser tout haut / faire l'architecture présentait justement ce qui me semble être une démonstration de démarche d'architecte relativement indépendante qui prend en compte les besoins de la majorité citoyenne. Yona Friedman, architecte et artiste français d'origine hongroise, utopiste, a développé une pensée et élaboré une méthode originale d'appropriation des projets architecturaux par les usagers. Celui-ci considère que la pratique actuelle de l'architecture est préoccupée par la pérennité et la monumentalité des ouvrages et trop peu intéressée par besoins architecturaux de la population qui sont bien plus caractérisés par l'éphémère et l'adaptabilité. Grâce à ses maquettes de papier, à ses bandes dessinées et à ses écrits, il a développé et communiqué son concept d'« architecture de survie » basée sur l'autoplanification. Ce concept place l'architecte dans une position de médiateur chargé de transmettre aux futurs usagers des notions essentielles à une autoorganisation. Ce partage du travail de la conception avec des citoyens désireux de structurer leurs friches, leurs bidonvilles par exemple, rouvre la pratique de l'architecture sur des considérations plus sociales et tangibles. Yona Friedman prend aussi en compte le fait que nos rapports routiniers aux bâtiments peuvent être réanimés par des gestes éphémères et festifs. Ces interventions sont valorisées et permettent aux citoyens de se saisir de leur environnement et de le transformer. Cet acte de démocratisation de la prise de possession de notre environnement bâti crée une brèche dans la hiérarchisation et l'esprit d'embourgeoisement caractéristiques de nombreuses pratiques de l'architecture. Dans le projet utopique de Yona Friedman, les usagers même s'ils sont pauvres et peu instruits, sont partie prenante du processus d'élaboration, d'entretien, de mise en valeur de leur environnement bâti.

Avec ces notions, j'étais intéressée de savoir comment le projet architectural de l'UQAM à l'époque s'était ouvert à son milieu ambiant. Est-ce que les concepteurs avaient intégré les usagers et comment avaient-ils répondu à la commande d'une université nouvelle?

CHAPITRE IV

ARCHIVES

J'approfondirai ici des questions sur le processus qui a abouti au Pavillon Judith-Jasmin dans sa forme architecturale actuelle et à la façon dont l'architecte Dimakopoulos s'en est saisi.

La construction d'un nouveau bâtiment pour l'UQAM est un jalon important de l'histoire du Québec contemporain. Pour la première fois, une université laïque francophone, ouverte sur son milieu et accessible à tous prenait place de façon permanente dans la ville. Ce contexte a aussi fourni un projet structurant à toute une société et a même permis que je complète une maîtrise. Pareils projets doivent avant tout, susciter l'adhésion de nombreux décideurs, d'acteurs du milieu et de la population pour l'élaboration des politiques fondatrices. Pour sa part, la firme d'architecture responsable de la conception du projet doit aussi convaincre les maîtres d'ouvrage d'adopter la proposition architecturale. J'étais intéressée de savoir comment Dimakopoulos, l'architecte du projet, s'était approprié cette commande.

Avec l'intervention *Agora* et l'exposition *En chantier*, je faisais état publiquement de ma recherche sur le contexte uqamien par l'appropriation, par exemple, d'éléments originaux de la présentation du projet de l'architecte de l'UQAM. Je mesurais à la fois les liens et la distance entre les politiques du projet initial et la réalité actuelle du pavillon Judith-Jasmin. Cet espace, ce jeu entre le projet utopique et la réalité, créait une brèche où j'entrevois la possibilité d'intervenir.

Le texte qui suit est un montage de plusieurs citations. Elles proviennent surtout des publications qui servaient à l'époque d'outil d'information pour les citoyens. Ceux-ci : administrateurs, professeurs, étudiants, membres du personnel de soutien ont été mis à

contribution dans l'élaboration des plans généraux du futur campus. C'est le processus de la conception architecturale: ses politiques, ses artefacts (dessins, maquettes) qui me servaient de matériau pour m'approcher du projet uqamien, m'éloignant ainsi des commentaires et évaluations critiques que l'on peut formuler a posteriori.

4.1 La commande de l'UQAM

On a réitéré souvent, au cours des derniers mois, la préoccupation de l'UQAM d'ouvrir son futur campus au milieu ambiant, dans un effort particulier pour inscrire dans la pierre ses objectifs généraux d'université populaire et ouverte sur le milieu. Bien sûr, les orientations générales de l'UQAM vers l'éducation permanente, la recherche appliquée, le développement de programmes d'enseignement axé sur l'analyse de réalités collectives et sur l'intervention sociale sont susceptibles de resserrer la relation université-milieu. Plus concrètement, encore, les politiques d'accueil du grand public à plusieurs services universitaires du futur campus (bibliothèques, centre socioculturel, service de santé, services alimentaires, centre religieux, installations sportives), établies par le Conseil d'administration lors de la préparation du Plan directeur du campus, devraient également contribuer à lever l'hypothèque de l'université enclavée, repliée sur elle-même, tour d'ivoire.

Au-delà de ces efforts, les esquisses de la première phase de construction suggèrent déjà des solutions architecturales susceptibles de multiplier les échanges entre l'université et le milieu et de donner l'impression au public qui pénètre dans le campus que les paysages qu'il découvre lui appartiennent aussi bien qu'à la population universitaire. Une de ces solutions est la grande place centrale du quadrilatère C [...].¹⁷

Dans ce texte, on cite un exemple des solutions imaginées par l'architecte pour créer l'ouverture souhaitée de l'université sur son milieu. Il incombait donc à l'architecte de trouver la forme de cette institution. Dans ce contexte de création d'une « nouvelle université », comment percevait-il son mandat? Dans une entrevue publiée dans un des *Plani-campus*, Dimakopoulos témoigne de sa perception du projet :

¹⁷ Extrait du *plani-campus*, volume 2, numéro 1, 25 mars 1974, La grande place du quadrilatère C, Université du Québec à Montréal, publié par la Direction générale de la construction, service de programmation technique, Service des publications de l'UQAM. p. 1

Il n'est pas un planificateur, pas un urbaniste qui ne souhaite changer le monde. Ce ne sont pourtant là que vœux pieux sans la transformation radicale d'une société. À cette condition seule, le planificateur, l'urbaniste sont en mesure de contribuer à la transformer, en transposant des idées neuves dans la réalité. Mais encore faut-il à la base *vouloir* changer quelque chose.

Dans le cas de l'Université du Québec, les gens concernés par la planification et le design urbain ont eu la bonne fortune de trouver l'ambiance favorable de l'Université nouvelle. L'institution a déjà manifesté sa volonté de créer un organisme correspondant aux changements majeurs au sein de la société québécoise dans un contexte nord-américain, naturellement. Qu'il nous en déplaie ou non. L'Université du Québec a pris le parti de développer des programmes avec l'idée de servir la population québécoise sans pour autant répéter certaines erreurs d'autres universités, comme celles de ne s'ouvrir qu'à un secteur réservé de la population ou de se cantonner dans une tour d'ivoire intellectuelle, accessible au seul petit nombre.¹⁸

Dimakopoulos admet que le désir « de changer le monde » doit s'arrimer à un contexte favorable au risque que de ne rester qu'un « vœu pieux ». Ainsi, selon lui, les planificateurs sont tributaires du contexte et ne seraient pas à eux seuls des agents de changements. Cela fait-il contrepoids à l'idéologie moderne en architecture qui tentait, comme l'exprime Le Corbusier dans la Charte d'Athènes de 1933¹⁹, de soumettre les modes de vie à des nouvelles formes quitte à provoquer un changement à la société?

Je remarque dans cet extrait que Dimakopoulos se dissocie comme architecte des rôles des « gens concernés par la planification et le design urbain » qui « ont eu la bonne fortune de trouver l'ambiance favorable de l'Université nouvelle ». Est-il en train de

¹⁸ Dimitri Dimakopoulos, extraits d'une entrevue, *Plani-Campus*, Production du service des publications de l'UQAM, 1972.

¹⁹ Cette chartre est issue de l'assemblée des Congrès internationaux d'Architecture moderne (les CIAM) de 1933 puis rendue publique en 1941 par une édition. Ce texte pose point par point les problèmes d'aménagements de la vie et remédie à cette situation par une doctrine basée sur des solutions techniques adaptées à la modernité. « L'économie d'un pays réclame l'intime liaison de l'architecture à l'économie générale. La notion de « rendement » introduite comme axiome de la vie moderne n'implique nullement le profit commercial maximum, mais une production suffisante pour satisfaire pleinement aux besoins humains. Le rendement véritable sera le fruit d'une rationalisation et d'une normalisation, sagement appliquées, aux plans d'architecture comme aux méthodes industrielles d'exécution. Il est urgent que l'architecture, au lieu de faire appel presque exclusivement à un artisanat anémié, se serve également des ressources immenses que lui offre la technique industrielle, quand bien même une telle décision devrait conduire à des réalisations assez différentes de celles qui ont fait la gloire des époques passées ». Extrait de la Charte d'Athènes.

définir par défaut son rôle d'architecte: celui de donner forme à la commande? Il sera partie prenante d'un changement important qui rendra l'enseignement universitaire plus accessible, mais aussi plus ancré dans la réalité et dans les besoins de la société contemporaine. Faut-il déduire alors qu'en disant : « Qu'il nous en déplaie ou non » Dimakopoulos émet une opinion personnelle sur le contexte de l'époque? Le mémoire d'Alain Marcoux sur sa vie et son œuvre nous informe que ce dernier ne se sentait pas accepté par la société québécoise francophone de l'époque²⁰, bien qu'il ait été, selon son professeur Harold Spence-Sales, de la génération des « nouveaux concepteurs investis de la mission de bâtir la ville ayant un « *avenir grand et noble* » (voir chapitre 1) et un des architectes qui a façonné par ses bâtiments monumentaux la ville de Montréal (Place des Arts, Place Bonaventure, édifice La Laurentienne, Collège Dawson, Plaza Alexis Nihon, le 1000 de La Gauchetière) et d'autres villes canadiennes : Vancouver, Hull, Québec, Charlottetown, Ste-Foy...

L'architecte sentait-il le besoin de se distancier du projet sociétal de l'UQAM? Comment négociera-t-il avec la part utopique du projet uqamien pour la conception alors qu'il était plutôt perçu comme un architecte « commercial »? À l'époque, le recteur de l'UQAM avait pris la décision suivante:

Under the influence of Léo Dorais (premier recteur de l'UQAM de 1969 à 1974) decided later to pursue the design development with Jodoin Lamarre Pratte rather than David & Boulva, the former being a younger French Canadian firm with a less commercial image and some political support.²¹

Dimakopoulos s'impliquera au niveau du design du nouveau bâtiment grâce à son vocabulaire plastique qui transcrira l'idée d'ouverture au milieu ambiant. Sa philosophie de travail est présentée ici :

²⁰ [...] Having some difficulties to adapt with curent socio-cultural and architectural developements, he would not accept public criticism very well, feeling more as an outsider in the French Canadian community. [...] Divided between the Greek, English and French cultures, Dimitri operated a multi-cultural office where the Quebec Regionalist and vernacular approach to architectural design was often absent. As a result, he was often struggling with the French Canadian community to have his projects publicly accepted by all. [...] Marcoux, Alain. 2002. « The life and works of Dimitri dimakopoulos, Architect (1929-1995) p. 137.

²¹ Alain Marcoux. 2002. « The life and works of Dimitri Dimakopoulos, Architect (1929-1995) p. 75.

[...] Dimitri was driven by reason rather than emotion. He was implacably logical, his design approach being reasonable and realistic, pragmatic and scientific. His contextual work, mainly derived from program requirements and site constraints, would contain other inputs varying from functional and practical concerns to formal and geometrical concepts that could even become symbolical or spiritual on occasions. [...]

*[...] He would achieve a synthesis in built form which had completeness and logic, answering all the program demands in a brilliant way. Much more an Internationalist than a Regionalist, Dimitri was also an Empirist and a Populist, very concerned with people's use. Encouraging verbal exchange between his building users, he would regularly add intimate spaces for such purpose in many of his projects. [...]*²²

L'intégration architecturale des premiers pavillons de l'UQAM se fera par une certaine logique géométrique, pragmatique à la trame urbaine. L'aspect utopique du projet aura guidé, peut-être, Dimakopoulos dans la réalisation du bâtiment sans toutefois transformer sa philosophie de la pratique architecturale.

4.2 L'importance de l'Agora

L'espace de l'Agora allait devenir, plus que celui de la cour qui lui est adjacent, un nouveau point d'ancrage de mon processus d'intervention artistique. La lecture des documents d'archives forçait ce déplacement vers un autre espace. Il me fallait comprendre ce qui constituait « le cœur du nouveau bâtiment ». J'ai participé à la *Nuit Blanche*, un événement culturel populaire durant lequel le pavillon Judith-Jasmin occupait une place centrale dans la déambulation des nombreux visiteurs. Ma proposition pour cet événement consistait à montrer à ces visiteurs une reproduction du dessin du projet de l'Agora de 1974 réalisé par l'associé de Dimakopoulos (fig. 4.1). Ce dessin était tiré des *Plani-campus* (fig. 4.2), publications qui informaient les citoyens du projet de construction et de l'avancement des travaux de l'UQAM. Les communications

²² *Idem*, p. 135.

autour du projet et les consultations publiques contribuaient à créer une ouverture exceptionnelle du monde universitaire à son milieu.

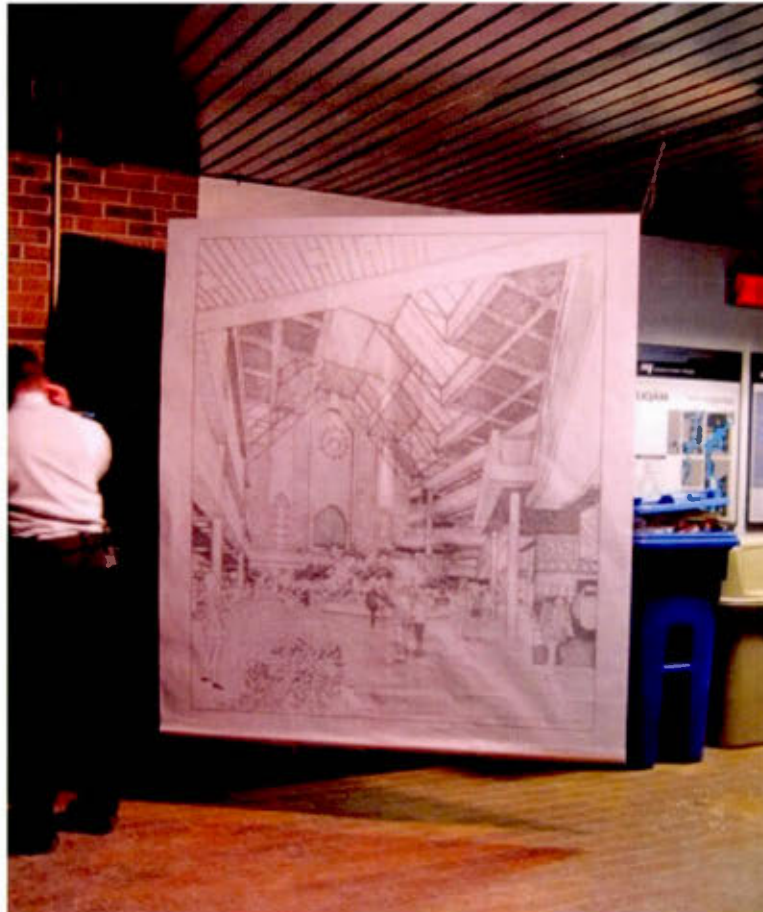


Fig. 4.1 *L'Agora*, 2011, photocopie, système d'accrochage, 140 x 172 cm.



La grande place du quadrilatère C

On a révisé très soigneusement, au cours des derniers mois, la présupposition de l'UQAM d'avoir son futur campus au même endroit, dans un effort particulier pour inscrire dans la pierre ses objectifs généraux d'université populaire et ouverte au milieu. Bien sûr, les orientations générales de l'UQAM vers l'éducation permanente, la recherche appliquée, le développement de programmes d'enseignement axés sur l'analyse de réalités collectives et sur l'investissement social, sont consensuelles de tous les secteurs universitaires. Plus concrètement, encore, les partisans d'un site de grand public à plusieurs des services universitaires du futur campus (bibliothèque, centre social, culturel, service de santé, services alimentaires, etc.)

Université du Québec à Montréal
Montréal, Québec

les religieux, installations sportives), établies par le Conseil d'administration lors de la préparation du Plan directeur du campus, devraient également contribuer à lever l'hypothèque de l'université entière, ce point sur elle-même, pour d'avance.

Au-delà de ces efforts, les équipes de la première phase de construction suggèrent déjà des solutions architecturales susceptibles de multiplier les échanges entre l'université et le milieu, et de donner l'impression au public que le campus est le lieu où les pouvoirs qu'il découvre se rapprochent aussi bien qu'à la population universitaire. Une de ces solutions est la grande place centrale du quadrilatère C que Plani-campus aimerait présenter dans le prochain numéro. Le quadrilatère C est formé par les rues Saint-Denis, Saint-Catherine, Bon et Marquette.

La grande place

A cause de la localisation centrale du quadrilatère C par rapport au campus et de la proximité avec le milieu, on a voulu y grouper les services les plus largement ouverts au grand public, et comme plusieurs programmes de nos services auront des rapports les uns avec les autres, notamment dans le cas du centre social, culturel, M. Deschamps, architecte en chef du projet, a conçu l'idée d'une grande place centrale au cœur du campus, autour de laquelle s'établissent des services aux étages inférieurs.

accès

Un très large corridor d'entrée amène à la place à partir de la intersection des rues Saint-Denis et Saint-Catherine.



Le quadrilatère Saint-Jacques

Le quadrilatère Saint-Jacques, qui comprendra un vaste complexe commercial et résidentiel, sera construit en plusieurs phases. La première phase, qui comprendra le centre social, culturel, M. Deschamps, architecte en chef du projet, a conçu l'idée d'une grande place centrale au cœur du campus, autour de laquelle s'établissent des services aux étages inférieurs.

La grande place du quadrilatère C, qui comprendra un vaste complexe commercial et résidentiel, sera construit en plusieurs phases. La première phase, qui comprendra le centre social, culturel, M. Deschamps, architecte en chef du projet, a conçu l'idée d'une grande place centrale au cœur du campus, autour de laquelle s'établissent des services aux étages inférieurs.

La grande place du quadrilatère C, qui comprendra un vaste complexe commercial et résidentiel, sera construit en plusieurs phases. La première phase, qui comprendra le centre social, culturel, M. Deschamps, architecte en chef du projet, a conçu l'idée d'une grande place centrale au cœur du campus, autour de laquelle s'établissent des services aux étages inférieurs.

La grande place du quadrilatère C, qui comprendra un vaste complexe commercial et résidentiel, sera construit en plusieurs phases. La première phase, qui comprendra le centre social, culturel, M. Deschamps, architecte en chef du projet, a conçu l'idée d'une grande place centrale au cœur du campus, autour de laquelle s'établissent des services aux étages inférieurs.

La grande place du quadrilatère C, qui comprendra un vaste complexe commercial et résidentiel, sera construit en plusieurs phases. La première phase, qui comprendra le centre social, culturel, M. Deschamps, architecte en chef du projet, a conçu l'idée d'une grande place centrale au cœur du campus, autour de laquelle s'établissent des services aux étages inférieurs.

Fig. 4.2 Plani-campus, 1974.

J'ai choisi de suspendre le dessin dans le corridor menant de la rue au métro, un des lieux de passage habituellement les plus fréquentés pendant la *Nuit Blanche*. Un texte affiché près de l'œuvre et ma présence mettaient en contexte cette intervention. J'avais l'impression qu'en exposant un élément proche de la conception d'origine du Pavillon, je rendais un des principes fondateurs de l'UQAM au public.

... le cœur du nouveau campus; il réunit les éléments les plus importants contribuant à l'interaction du milieu social et du monde universitaire proprement dit, les voies de circulation les plus ouvertes et les lieux les plus naturels de rencontre.²³

La Grande place, comme on la nommait à l'origine, serait la « plaque tournante » entre les services publics, mixtes et universitaires. L'accès à pareils services dans l'enceinte de l'espace universitaire faisait partie des politiques fondatrices du plan directeur.

*L'option d'un centre socioculturel qui fournira des services correspondants à des besoins externes et internes a été adoptée par l'UQAM dans l'aménagement de son nouveau campus. Ce centre deviendra un lien vital entre la population urbaine et l'Université. Il est donc de première importance que les participants visés y aient un accès facile. Pour assurer cette accessibilité, il est nécessaire d'établir de puissants liens physiques et psychologiques avec le métro et les différentes artères de circulation de façon que la présence du centre soit sentie dans le milieu et que les gens soient incités quotidiennement à participer aux multiples activités qui y seront proposées.*²⁴

Le rendu de la perspective du dessin de Dimakopoulos donne une vue « augmentée » de l'Agora. Il traduit un espoir de fréquentation et donne une vision de l'espace qui rend évidente la fonction souhaitée pour l'Agora. Ce dessin a effectivement servi à susciter l'adhésion des décideurs à ce concept d'Agora comme espace « rassembleur » du centre socioculturel.

²³ Extrait du *Plani-campus* 1974.

²⁴ L'UQAM au cœur de la ville — Les politiques générales inspirant le plan directeur (sous titre), p. 4.

Voici comment, à l'époque, on décrit le centre dans la revue *L'UQAM au cœur de la ville* :

On désigne sous le nom de Centre socioculturel l'ensemble des espaces réservés à la programmation du service d'animation socioculturelle de l'UQAM, auxquelles on peut ajouter certains espaces d'autres services orientés vers des fonctions également socioculturelles : ils comprennent une discothèque, un café-terrasse, un complexe-auditorium-théâtre expérimental, quatre petits ateliers polyvalents, deux grands ateliers spécialisés, la bibliothèque des arts, la galerie d'art UQAM et un petit centre religieux [...].²⁵

On peut s'étonner aujourd'hui de l'importance accordée aux arts et à la culture dans les politiques du plan directeur et dans la planification physique des espaces. Rassembler les besoins « socioculturels » autour d'une place évoque l'organisation spatiale des villes et des villages. Cette centralisation des services et de l'animation ramène l'idée d'un projet utopique où l'université apporterait à sa communauté, tous les services dont elle a besoin. Cette conception de l'espace socioculturel est liée, entre autres, au fait que l'enseignement de l'art serait dorénavant universitaire. Le rapport Rioux démocratise et institutionnalise l'enseignement des pratiques de l'art.

La genèse des arts visuels à l'université

Au milieu des années 1960, une première Commission royale d'enquête sur l'enseignement au Québec prend forme sous la direction de Monseigneur Alphonse-Marie Parent, de laquelle naît une seconde université francophone à Montréal, l'UQAM.

En 1966, alors que le rapport Parent est à peine présenté, une seconde commission d'enquête est commandée par le gouvernement libéral de Jean Lesage. Il s'agit alors d'un dossier conjoint entre les ministres de l'Éducation, Paul Gérin-Lajoie, et des Affaires culturelles, Pierre Laporte, qui engage le gouvernement dans son ensemble. Présidée par le controversé sociologue Marcel Rioux, la commission avait pour mandat d'évaluer la place des arts dans la société québécoise contemporaine et de déterminer la meilleure façon de les enseigner. Encore aujourd'hui, le rapport Rioux est considéré comme l'une des pierres angulaires de l'enseignement des arts au Québec. Avant la commission Rioux, « l'enseignement des arts [était] complètement éclaté au terme d'un développement dirigé par des autorités multiples, aussi bien privées que publiques, et sans aucune vue d'ensemble ni méthodique », explique Claude Corbo dans son ouvrage *Art, éducation et société postindustrielle*, paru en 2006.

²⁵ Ibid.

Dans cette anthologie de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts, l'actuel recteur de l'UQAM soutient l'importance qu'a eue le rapport Rioux sur la place qu'occupent aujourd'hui les arts dans la société québécoise. « Les programmes artistiques offerts par l'Université rendent possibles les objectifs de la Commission Rioux, explique Claude Corbo en entrevue. Ils rendent l'art accessible et permettent la mise en place d'une relève artistique.²⁶

Pendant *La Nuit blanche*, plusieurs m'ont dit n'avoir jamais compris l'agora et sa vocation. Ce dessin rendait les choses peut-être plus claires. Ce rappel historique de la nature ouverte de l'agora pourrait permettre de mesurer le décalage entre une projection utopique et sa concrétisation. Paradoxalement, cette nuit-là, l'Agora était réservée à une fête exclusivement réservée aux étudiants de l'École des sciences de la gestion. Dans le but de garantir le caractère exclusif de ce rassemblement, on avait tiré des rubans qui délimitaient l'espace et plusieurs gardiens de sécurité étaient en poste. Contrairement aux années précédentes, l'accès au métro avait aussi bloqué. Le dessin ainsi suspendu agissait sur le lieu comme un élément signalétique. Par ce geste d'appropriation et de déplacement, j'ai réactualisé les fonctions architecturales de l'agora auprès des usagers et visiteurs.

4.3 En chantier

En chantier bouclait la période d'expérimentations sur les maquettes et les archives. Je voulais voir comment cohabiteraient dans le CDEx, la maquette originale de l'UQAM réalisée par la firme de Dimakopoulos et mes réalisations récentes de maquettes. Je voulais explorer cet aspect transitoire des maquettes d'architecture, objets de conceptualisation qui cherchent à convaincre. Présenter des maquettes c'est présenter un processus, l'état transitoire d'un projet, mais aussi un objet matériel.

²⁶ Florence Sara Ferraris. Février 2011. Point de mire Montréalais, Montréal Campus.
<http://montrealcampus.ca/2011/02/point-de-mire-montrealais/>

Le parti suivi pour la construction d'une maquette peut varier selon une multitude de paramètres. S'agit-il d'un objet éphémère, destiné initialement à être consommé ou consumé dans le cours du projet et qui survit pour porter témoignage d'un moment particulier, représenter un état stable, qu'il s'agisse de 'vendre' l'œuvre ou tout simplement de la présenter au public? S'agit-il d'un objet reproduisant avec réalisme les textures et les matières de l'édifice projeté ou construit, ou bien d'une représentation codée des grandes dispositions spatiales, réalisée avec des matériaux neutres – carton ou plastique peint par exemple? Bref, la maquette est-elle un moyen de travail, susceptible d'être extrait de son contexte professionnel pour être montré, ou un instrument de persuasion?²⁷

La maquette de l'UQAM réalisée il y a une quarantaine d'années et sauvegardée, de justesse, par madame Odette Béliveau, architecte et directrice de l'entretien des composantes architecturales à l'UQAM. Cette maquette faisait partie en 1974, de la présentation officielle du projet uqamien (fig. 4.4). Normalement, une fois présentées, les maquettes sont utilisées par les entrepreneurs sur les chantiers, puis détruites. J'ai découvert l'existence de cette maquette remise au sous-sol alors que je cherchais des formes pour faire *Pavillon*. Cet artéfact était entre deux états : entre le rebut et l'objet historique précieux. Recouvert d'une fine couche de poussière, le boîtier en plexiglas qui la protège en témoignait. C'est exactement ce qui m'intéressait. À ma demande, on n'a pas nettoyé cette maquette. Par contre, j'ai retiré ce couvercle poussiéreux de la maquette pour le poser par terre de façon à couvrir *Pavillon*. Ce geste « *d'encapsulation protectrice* » (fig. 4.5) des trois formes de béton les transformait en artéfacts du bâtiment; entre ruines et fragments détachés du clocher, ou bien en vestiges de la toute première ébauche des espaces de l'UQAM. Les maquettes ainsi exposées donnaient l'impression de dévoiler les secrets de la construction du bâtiment et peut-être aussi de notre compréhension spatiale du lieu. J'ai aussi réutilisé la reproduction du grand dessin de l'Agora présenté lors de la *Nuit Blanche* et la photo imprimée de Dimakopoulos en train de faire sa présentation (fig. 4.3). Aujourd'hui, quel est l'impact de ces outils de conceptualisation et de persuasion? Nous permettent-ils encore de prendre la mesure des intentions d'origine? Percevons-nous les transformations qui ont

²⁷ Jean-Louis Cohen, Art Press spécial, Oublier l'exposition, pp. 54-55 numéro 21, 2000.

eu lieu, celles qui se font graduellement, presque imperceptiblement? Avaient-elles une incidence?



Fig. 4.3 L'architecte Dimitri Dimakopoulos présentant le projet et la maquette du projet de construction de la phase 1 de l'Université du Québec à Montréal, 12 décembre 1974. Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion de documents. Fonds d'archives du Service des communications.

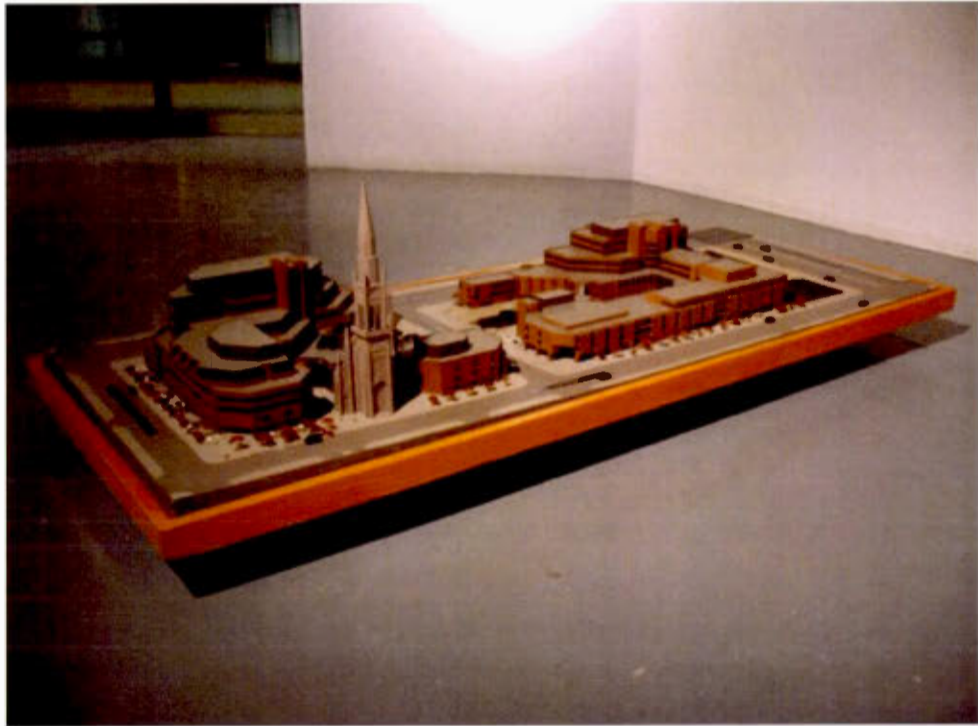


Fig. 4.4 Maquette du projet de construction de la phase 1 de l'Université du Québec à Montréal, 1974. Service des archives et de gestion de documents. Fonds d'archives du Service des communications.



Fig. 4.5 *Pavillon* sous le couvercle de la maquette, 2012, Exposition *En chantier*, CDEX

Justement, j'avais observé certains changements, entre autres, l'ajout de systèmes électroniques de détection et la fermeture de plusieurs accès publics. J'ai installé au mur une série de photos, taille réelle et des dispositifs de sécurité présents au CDEX : détecteurs de mouvements, sondes pour les vitres, serrure à lecteur de bande magnétique. Ces photos étaient installées près des objets réels les sortant ainsi de leur ombre. Ces équipements acteurs d'une idéologie de protection et de sécurité ajoutent à l'architecture une couche électronique de perception des passages, des activités, des entrées et des sorties. Ces systèmes altèrent la fonctionnalité du bâtiment. Paradoxalement la serrure magnétique du CDEX avait été désactivée. Puisque les utilisateurs en pleine expérimentation devaient faire appel aux gardiens de sécurité pour entrer et sortir du lieu. On décida que ce dispositif faisait entrave au travail des artistes donc à la fonction du lieu.

En chantier a été présenté pendant une période de grève étudiante intense et prolongée. Le conflit opposant les étudiants au gouvernement s'est manifesté entre autres à l'UQAM par des changements dans l'utilisation des espaces. L'Agora permettait aux étudiants de se regrouper pour ensuite se diriger vers la ville, permettait aux professeurs de tenir des conférences de presse en opposition à la loi 12 par exemple. <http://profscontrelahausse.org/medias/video/conference-de-presse-des-profs-contre-la-loi-12-projet-de-loi-78/>.

L'administration de l'UQAM en émettant l'injonction suivante :

[...] ne pas manifester de quelque manière que ce soit à l'intérieur et à l'extérieur de tout établissement de l'UQAM ou dans toute salle de classe où sont donnés des cours aux étudiants en droit membres de l'AED, de manière à empêcher que les cours y soient dispensés ou à perturber le bon déroulement des cours.²⁸

Ce qui modifiait encore une fois, l'utilisation qu'on faisait des espaces.

Autour de l'Agora et sur une bonne partie du niveau métro du pavillon, on avait d'ailleurs retiré le mobilier tels les kiosques, les tables et les panneaux d'affichage. L'espace à ce niveau se trouva donc dégagé et les espaces apparaissaient dans leur forme ouverte, originale. Une des photos installées dans *En chantier* montre ce réaménagement, cette 'contraction' de l'espace public, ce réflexe institutionnel (fig. 4.7). Une autre photo relatait la fermeture des pavillons principaux le 22 mars 2012, toujours en lien avec les risques pressentis et associés à la grève des étudiants (fig. 4.6). Ces éléments témoignent des tensions qui se sont exprimées dans cet espace architectural de nature ouverte qu'on aura cherché à refermer.

²⁸ <http://www.afea.uqam.ca/2012/04/ordonnance-dinjonction-provisoire/>.

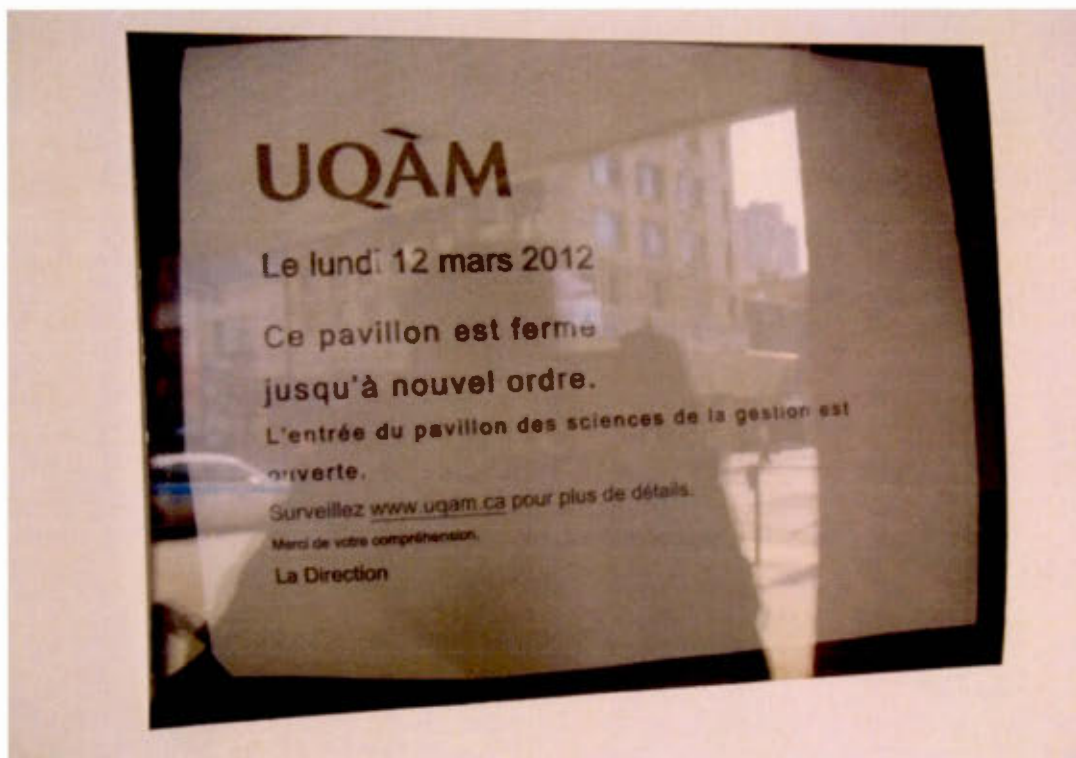


Fig. 4.6 *En chantier*, 2011, impression jet d'encre, 45 x 40 cm.



Fig. 4.7 *En chantier*, 2011, impression jet d'encre, 45 x 40 cm.



Fig. 4.8 *En chantier*, 2011, vue d'ensemble, CDEx.

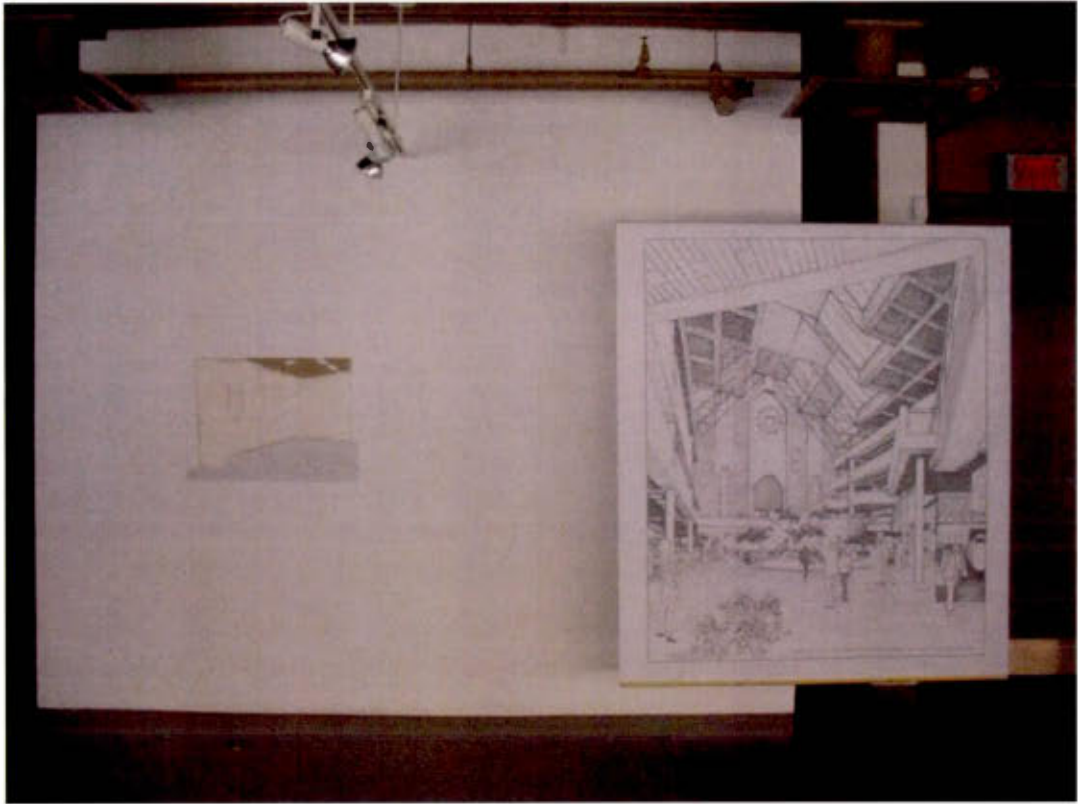


Fig. 4.9 *En chantier*, 2011, vue d'ensemble, CDEx.

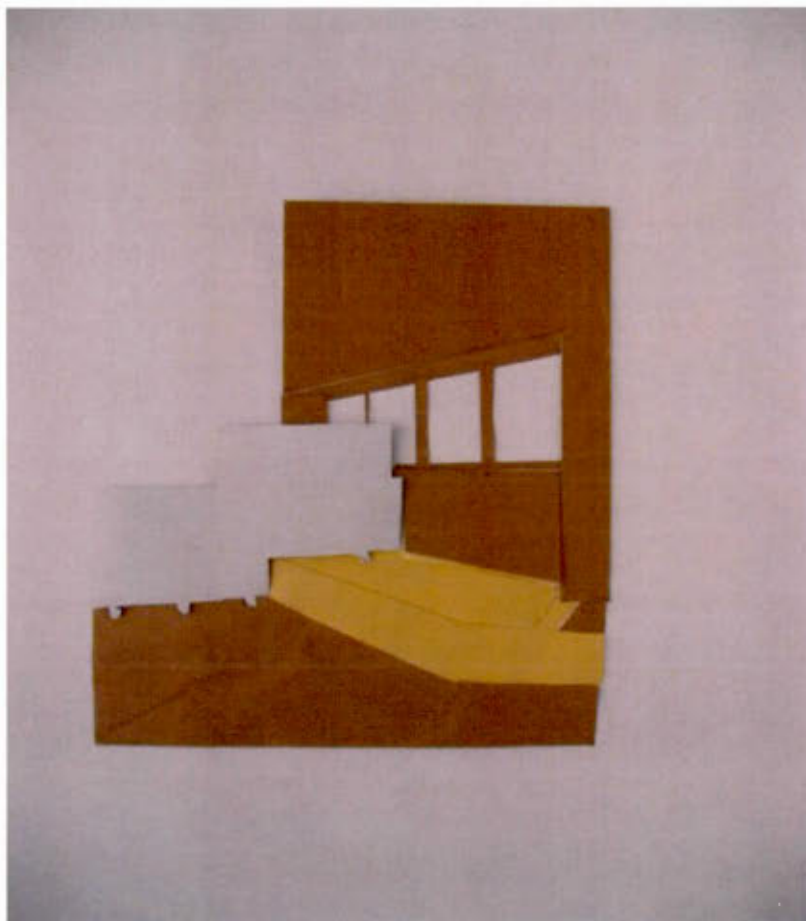


Fig. 4.10 *En chantier*, 2011, collage, papier, épingles, 43 x 60 cm, CDEx.

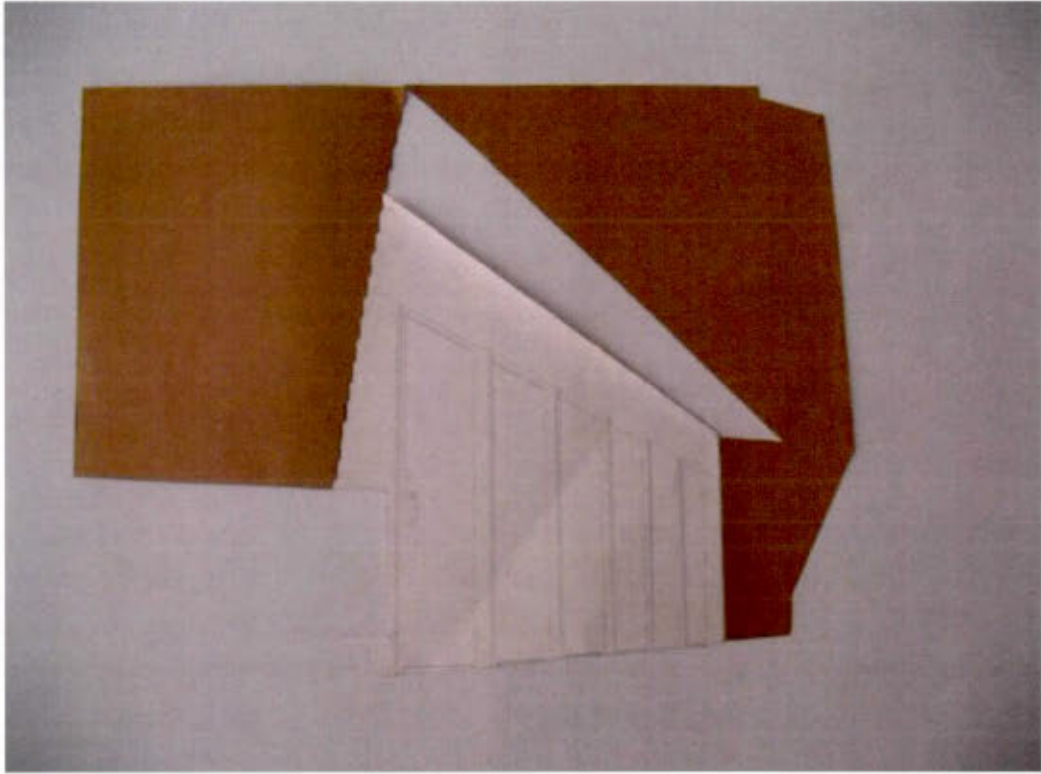


Fig. 4.11 *En chantier*, 2011, collage, papier, épingles, 74 x 51 cm, CDEX.

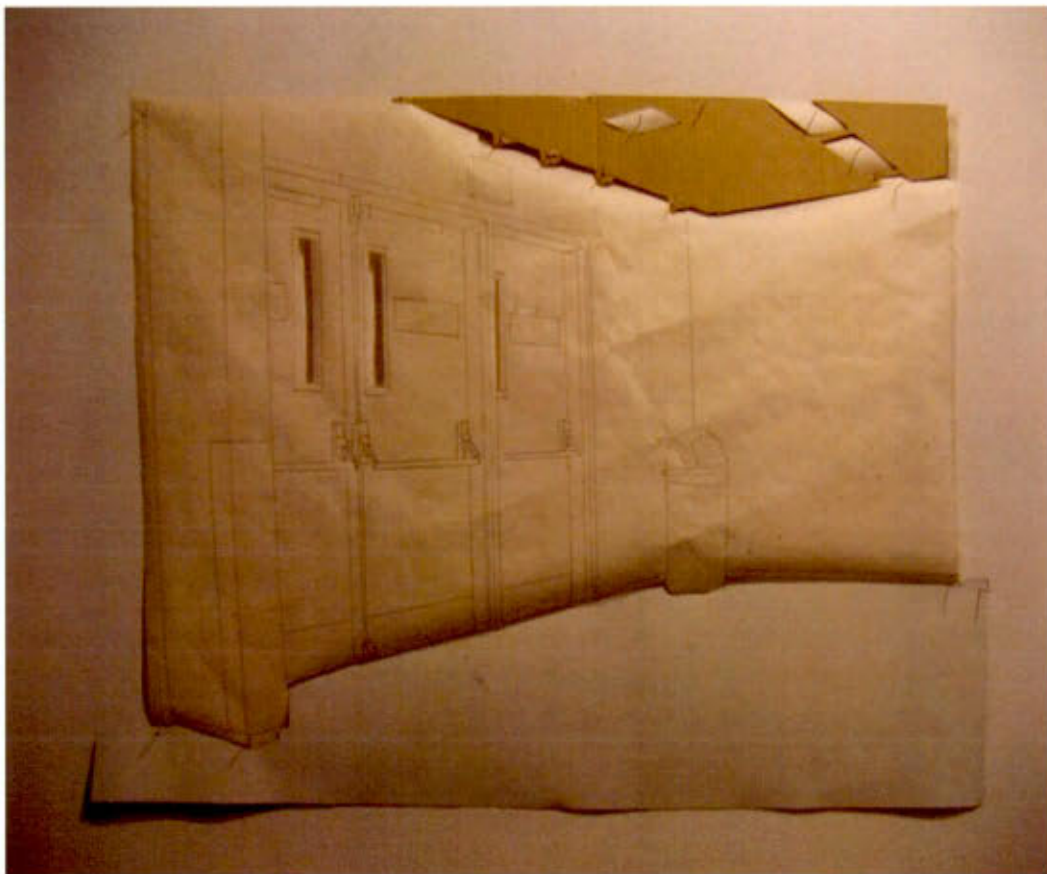


Fig. 4.12 En chantier, 2011, collage, papier, épingles, 70 x 59 cm, CDEx.

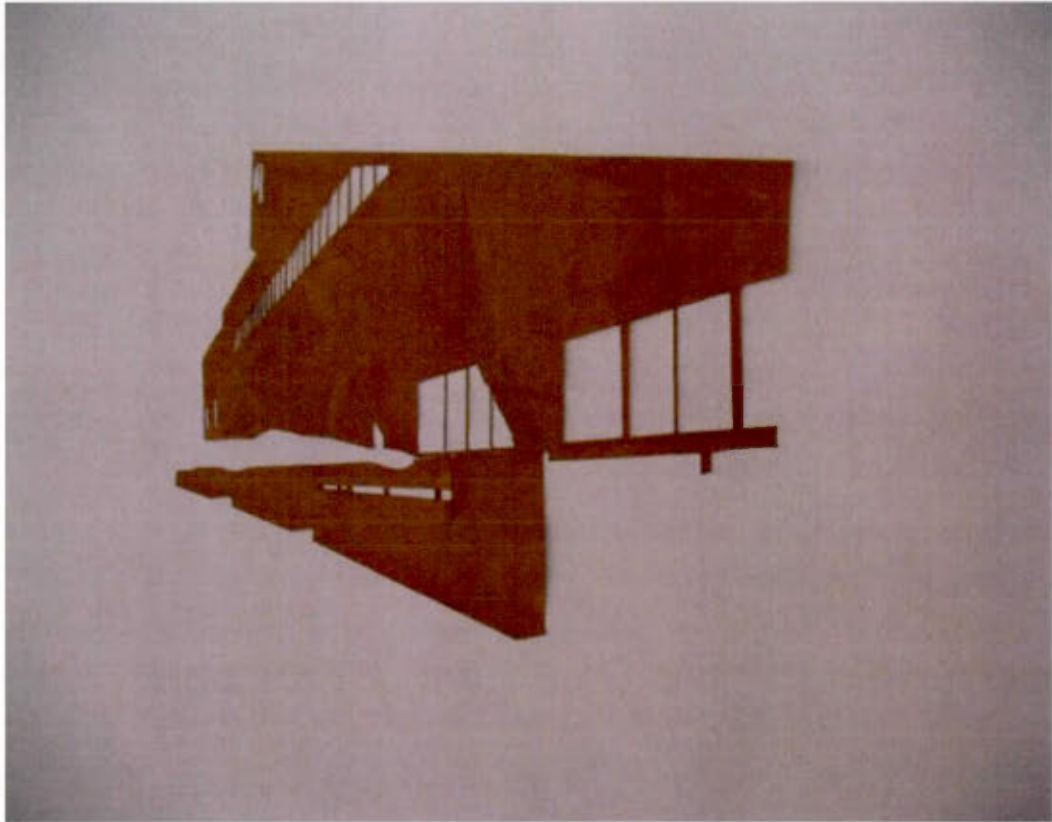


Fig. 4.13 *En chantier*, 2011, collage, papier, épingles, 61 x 56 cm, CDEx.

D'autres transformations architecturales de cette nature avaient eu lieu. Pour les montrer, j'ai fait une série de quatre collages-découpages pour lesquels j'ai utilisé des papiers et des cartons recueillis un peu partout dans le pavillon. J'ai reproduit les différents ajouts plus ou moins récents à l'architecture : les panneaux de chantier qui cloisonnent le clocher Saint-Jacques (fig. 4.10), les grilles cadenassées des cours intérieures donnant sur le boulevard de Maisonneuve (fig. 4.13), les portes de sortie d'urgence installées pour bloquer l'entrée au coin de la rue Berri et du boulevard de Maisonneuve (fig. 4.11, 4.12). Ces ajouts, peu importe leur raison d'être et leur incidence sur nos déplacements, sont des chocs matériels. Ils introduisent des matériaux qui ne s'harmonisent pas au bâtiment. La série de collages présentait leurs décalages matériels : entre la brutalité de la transformation qu'ils font subir à

l'architecture, au projet initial. Ces collages posent aussi des questions de matériaux de construction : est-ce que la brique, le verre, le béton sont porteurs de l'idéologie fondatrice? Est-ce perceptible? Ou est-ce que notre appréciation les réduit à n'être que des témoins des méthodes de construction de l'époque ou des solutions aux contraintes de dépassement de coûts auxquels on pourrait aujourd'hui leur adjoindre n'importe quels autres matériaux, fonction? L'utilisation du béton si caractéristique du modernisme de Le Corbusier s'est développée avec le brutalisme. Le Pavillon Judith-Jasmin a-t-il l'hérité de ce mouvement architectural dont les caractéristiques ont été décrites par le critique Reynar Banham, en parlant du projet de l'école d'Hunstanton (Norfolk) d'Alison & Peter Smithson?

The qualities of that object may be summarized as follows : 1, Formal legibility of plan; 2, clear exhibition of structure, and, 3, valuation of materials for their inherent qualities "as found".²⁹

Deux architectes emblématiques de ce mouvement revendiquaient l'idée qu'une révolution dans les méthodes de construction introduisait un rapport idéologique différent au contexte en l'architecture, qu'il pourrait s'agir en architecture d'avoir un rapport au réel plus brut, sans artifices.

From individual buildings, disciplined on the whole by classical aesthetic techniques, we moved on to an examination of the whole problem of human associations and the relationship that building and community has to them. From this study has grown a completely new attitude and a nonclassical aesthetic. [...] Brutalism tries to face up to a mass-produced society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.

Ces collages portent de façon poétique les caractéristiques formelles du brutalisme (lisibilité du plan, structure visible, matériaux trouvés) et son rapport frontal au réel. Les compositions murales représentent des espaces du pavillon porteurs de l'utopie

²⁹ (Reynar Banham, "The New Brutalism", *The Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 357)

d'origine et dont les fonctions aujourd'hui ont été oblitérées par des ajouts massifs, tranchants, opaques.

Pendant le travail sur place d'*En chantier* aucun store n'était baissé. Ceci permettant à plusieurs personnes de voir la maquette de l'UQAM et me permettant d'entrer en dialogue avec des collègues et des représentants de la Faculté des arts et avec des personnes intéressées de près par l'architecture de l'UQAM qui lui reconnaissent, comme moi, une valeur patrimoniale. Avec l'architecte responsable de l'intégrité du bâtiment, avec les responsables des archives, de l'institut du patrimoine de l'UQAM, avec le directeur du CRILCQ et d'autres professeurs, nous partagions une expérience du lieu. Cette approche du bâtiment est à distinguer des évaluations architecturales d'experts. À titre d'exemple, celle de madame France Vanlaethem, professeure associée à l'École de design de l'UQAM, à propos du pavillon Judith-Jasmin.

« Le projet a été très bien reçu dans les revues d'architecture de l'époque », souligne France Vanlaethem. En 1980, les architectes du campus central remportent d'ailleurs le prix d'excellence de l'Ordre des architectes pour les pavillons Judith-Jasmin et Hubert-Aquin.

L'intérêt du projet, selon l'historienne, réside entre autres dans son découpage vertical par strates fonctionnelles, avec l'étage du métro consacré à la circulation, aux espaces publics et para-universitaires, les étages intermédiaires dédiés à l'enseignement et aux services, et les étages supérieurs aux ateliers, laboratoires et départements.

« À l'époque, on admire particulièrement le fait d'avoir conservé et intégré à la nouvelle construction le clocher et le transept sud de l'église Saint-Jacques, de même que les boiseries de la sacristie (la Salle des boiseries sert aujourd'hui de lieu de réception pour de nombreux événements uqamiens et même pour la célébration de mariages civils) et la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. On souligne que l'architecture respecte l'échelle du quartier, plus basse du côté de la rue Saint-Denis et un peu plus élevée du côté de la rue Berri. Malgré l'ampleur de la première phase - un million de pieds carrés -, on trouve que le complexe ne choque pas par son monumentalisme et on apprécie même le revêtement de briques brunes! « Solution heureuse non seulement du point de vue cout, mais aussi si l'on considère la prolifération récente des édifices "gris" de béton à Montréal », note la revue *Architecture Concept*.

« Ce complexe architectural, parfois mal aimé, est un bon témoin de son époque, affirme France Vanlaethem. Il représente la fin d'un certain modernisme et un souci pour le patrimoine. »³⁰

Avec une telle évaluation qu'en est-il des expériences sensible et idéologique du bâtiment des usagers? Comment et pourquoi le sentiment d'appartenance à une institution par son architecture, se développe-t-il? Est-ce que ce bâtiment a une valeur patrimoniale? Serait-ce la seule façon d'entretenir sa mémoire? L'idéologie fondatrice du bâtiment peut-elle aussi devenir aussi un objet patrimonial, une histoire à transmettre? Pourrait-on sans quelques indices, quelques repères encore reconnaître cette histoire et comment ferait-on pour y porter attention?

³⁰ Marie-Claude Bourdon, Magazine Inter, Automne 2009 — Volume 07, numéro 02.

CHAPITRE V

DÉTOURS ET DÉPLACEMENTS PAR LA COMMANDE

Seront présentés ici trois projets inscrits dans des activités universitaires hors programme : la participation à deux colloques de la Faculté de Science politique et de droit et à un évènement artistique du Département d'histoire de l'art. Je nommerai ces projets des commandes puisqu'ils constituaient des propositions de travail. J'ai abordé plus haut, la relation de l'architecte Dimakopoulos à la commande de l'UQAM et les questions qu'elle a soulevées: l'adhésion ou non aux politiques d'un projet pour lequel on doit formuler des solutions et trouver une forme. La commande a permis de m'interroger sur la notion d'engagement et de méthode de travail. Ainsi, ces « commandes » ont été des occasions de saisir des enjeux parfois rapprochés des miens, parfois non, d'étendre la portée de ma recherche, de l'activer sur d'autres territoires. Comme chacune de ces commandes m'engageait de façon différente je vais les analyser ici prises individuellement, dans leur contexte et dégager en quoi elles me permettaient d'approcher mon sujet de recherche.

La première commande venant de ma directrice de recherche consistait à travailler à partir d'un sujet qui m'était complètement inconnu soit la révolution mexicaine, dans le cadre d'un colloque. La seconde, sur le phénomène mondial des murs pour un colloque également, organisé par la Chaire Raoul Dandurand. Dans les deux cas, les organisateurs avaient souhaité ajouter un apport artistique à leur évènement. Ce fut l'occasion pour moi de participer à des activités issues d'une autre faculté et de voir comment une pratique artistique pouvait contribuer au contenu de ces colloques. C'était aussi prendre part aux échanges entre disciplines, concept cher aux fondateurs de l'UQAM. Le troisième projet que j'analyserai ici s'est inscrit dans le cadre d'un cours du baccalauréat en histoire de l'art où j'ai été invitée à participer à l'évènement de

performances et d'interventions in situ *Intervalle* dans l'Agora du Judith-Jasmin. Finalement ces trois expériences agissaient comme des déplacements et comme chaque changement de territoire le suppose, une ouverture au contexte et une contribution à celui-ci à partir des *mes outils*.

5.1 *Mexique connaît / connaît pas*

La chaire Nycol-Turmel, sur les espaces publics et les innovations politiques du Département de science politique de l'UQAM soulignait le centenaire de la révolution au Mexique par un colloque qui comportait un volet artistique. La proposition de travail que me fit ma directrice de recherche, Monique Régimbald-Zeiber, artiste, professeure à l'ÉAVM, consistait à organiser une exposition autour du sujet qui accueillerait la soirée d'ouverture du colloque au CDEx. Soulignons que ma directrice de recherche avait reçu la demande de l'organisateur de ce colloque, le professeur au département de sciences politiques de l'UQAM, Julian Durazo-Herrmann comme une opportunité de créer davantage de rencontres entre les étudiants de leur département respectif. Et c'est ainsi que la collaboration entre ces deux disciplines a pris sens posant, pour l'étudiante que j'étais, des défis à la pratique artistique et au processus de recherche. Le défi était de « sortir » de son sujet, de prendre de la distance et d'y revenir. L'approche de ma directrice quant au processus de recherche me permettait de m'ouvrir à d'autres personnes, d'autres disciplines, d'autres contextes. Cela donnait un autre sens aux expressions « fouiller son sujet », « creuser le sens », « conceptualiser sa démarche » bref, cela permettait une « décentration constructive ». Mais s'aventurer vers d'autres sujets que le sien crée aussi l'appréhension par rapport à un potentiel dialogue de sourds fait de « quant-à-soi » peu généreux. Car sans l'ouverture réciproque des interlocuteurs, l'exercice peut s'avérer empreint de méfiance et de compétitivité. Ces observations ont leur importance dans un contexte universitaire où les collaborations entre disciplines sont parfois des enjeux de financement, d'avancement, de rayonnement d'une faculté. Le concept de l'élaboration des savoirs par l'interdisciplinarité étant fondateur de l'UQAM dès ses débuts, sans en faire une question cruciale de ma recherche, m'intéressait. Surtout pour voir comment

était perçue la Faculté des arts auprès d'autres facultés et si les méthodes dites de processus artistiques pouvaient entrer en dialogue avec les sciences humaines. Cette interdisciplinarité énoncée à l'origine de l'UQAM concernait-elle aussi les arts? Ou est-ce que la formation artistique et son rayonnement gardaient un rôle plutôt culturel?

Avant donc d'accepter cette « commande », j'avais hésité. Mais après avoir compris que l'exercice serait basé sur des échanges entre ma directrice, l'organisateur et moi-même, qu'on pourrait élaborer ensemble cet événement, je m'y engageais. La problématique serait donc : comment se figurer et représenter la révolution mexicaine alors qu'on la connaît si peu? Comment encore une fois, saisir un tel objet? La recherche documentaire s'avérait être la meilleure méthode. Je recherchais les points de rupture d'un système d'exploitation qui montrerait les prémisses de cette révolution. J'ai choisi deux images d'une grève de mineurs et un texte datant d'avant la révolution (1906). Je touchais donc à la révolte qui menait à la révolution. C'est ce qui m'apparaissait être la matière première du mouvement. En m'interrogeant sur des images et ce texte fondateur de la révolution, je cherchais à connaître la nature du projet révolutionnaire mexicain, ses revendications, ses buts, son utopie, comme je le faisais avec l'UQAM, ces documents et l'architecture de son projet qui me révélaient les visées et l'utopie qui ont motivé ses fondateurs. Ainsi pour les connaître, le bâtiment serait peut-être à décoder. Peut-être ne révélait-il pas du premier coup d'œil sa fonction, mais sa seule présence vivante réussie à l'évoquer et à se livrer pour l'usager qui en est curieux.

Ces deux éléments (la photo de la grève des mineurs et le texte manifeste) relatant les premiers mouvements de la révolte allaient, à leur tour, structurer le contenu, l'espace et l'exposition et ainsi fournir un point de vue critique sur la récupération politique de mouvements sociaux.

Suffrage effectif pas de réélection

Manifeste programme

Parti libéral mexicain (PLM)

1. Dans les écoles primaires, le travail manuel devra être obligatoire.
2. Les maîtres de l'enseignement primaire devront être mieux payés.
3. Les ejidos et les terres en friche seront restitués aux paysans.
4. Fondation d'une banque agricole.
5. Les étrangers ne pourront acquérir des biens immobiliers, sauf s'ils acquièrent la nationalité mexicaine.
6. La journée de travail sera de huit heures et le travail des jeunes enfants sera interdit.
7. Un salaire minimum devra être fixé, tant à la ville qu'à la campagne.
8. Le repos dominical sera considéré comme obligatoire.
9. Les magasins de vente (tiendas de raya) seront abolis sur le territoire.
10. Il devra être accordé des pensions de retraite et des indemnités pour les accidents de travail.
11. Une loi devra être édictée pour garantir les droits des travailleurs.
12. La race indigène devra être protégée.

Manifeste du Parti Libéral Mexicain (PLM), 1906.

Dans la photo de la grève de la Cananea projetée très grande sur le mur au fond du CDEX (fig. 5.1) il y a le « tiendas de raya », le magasin de vente de la mine, que des soldats américains protègent contre les travailleurs mexicains qui, eux, en revendiquent l'abolition. Les magasins de vente sont restés longtemps les symboles d'un système d'exploitation des travailleurs de la mine et par analogie, de tout un pays. Justement c'est cet élément architectural de ce système qui m'a intéressée. Les stores du CDEX descendus jusqu'à la mi-hauteur de la fenêtre et soutenus par des bâtons, évoquaient directement les fenêtres du magasin (fig. 5.5). Les fenêtres étaient potentiellement des points de rupture dans la photo comme dans le CDEX. Dans la photo ancienne, on protégeait la partie concrètement la plus vulnérable de ce système, les vitres du magasin. Sur les vitres du CDEX, on avait collé les mots « tiendas de raya » et ejidos (terres en friches) (fig. 5.4), deux référents à des espaces revendiqués par les mineurs et les révolutionnaires. Les parois vitrées du CDEX marquaient la limite de séparation ou

de rencontre entre l'extérieur et l'intérieur de l'Université, de ce lieu de connaissance et la rue. C'était une façon de souligner la porosité architecturale du lieu pour aller à la rencontre des autres: les passants, les curieux, les invités et d'exposer un système d'expérimentation, véritable laboratoire de construction de sens. Le texte manifeste étalé au sol, rythmait la déambulation des visiteurs par sa lecture, permettant ainsi de traverser l'espace et progressivement, de se faire une représentation de la révolution (fig. 5.2).

Quelque temps avant la date anniversaire du centenaire, une nouvelle est apparue: un incendie venait de ravager le fameux *tiendas de raya* de la Cananea dont nous projetions l'image au fond du CDEx (fig. 5.3). Cette nouvelle n'avait été rapportée que par un seul journal publié dans Internet. Doubtant de la véracité de cette information, nous avons consulté Juliàn Durazo Herrmann qui n'était pas au courant de cet incident. En furetant à nouveau pour revoir l'information quelques jours plus tard, impossible de retracer la nouvelle. Était-ce une catastrophe symbolique inventée pour la circonstance, une manipulation de l'opinion par des images fabriquées, un canular? Reste que l'attaque symbolique faite à ce bâtiment témoignait de tensions toujours vivaces même cent ans après la révolution, réaffirmant alors la pertinence d'aborder cette révolution par ces symboles.

La veille de l'ouverture du colloque, des commentaires critiques entendus dans un reportage radiophonique sur les commémorations du centenaire au Mexique évoquaient la nécessité de faire des bilans et non de célébrer la révolution. L'exposition était la partie visible d'un engagement artistique à produire cette réflexion.



Fig. 5.1 Vue de l'exposition *Mexique connaît / connaît pas*, projection au mur, bois et aluminium, texte vinyle au sol, 2010, CDEx.

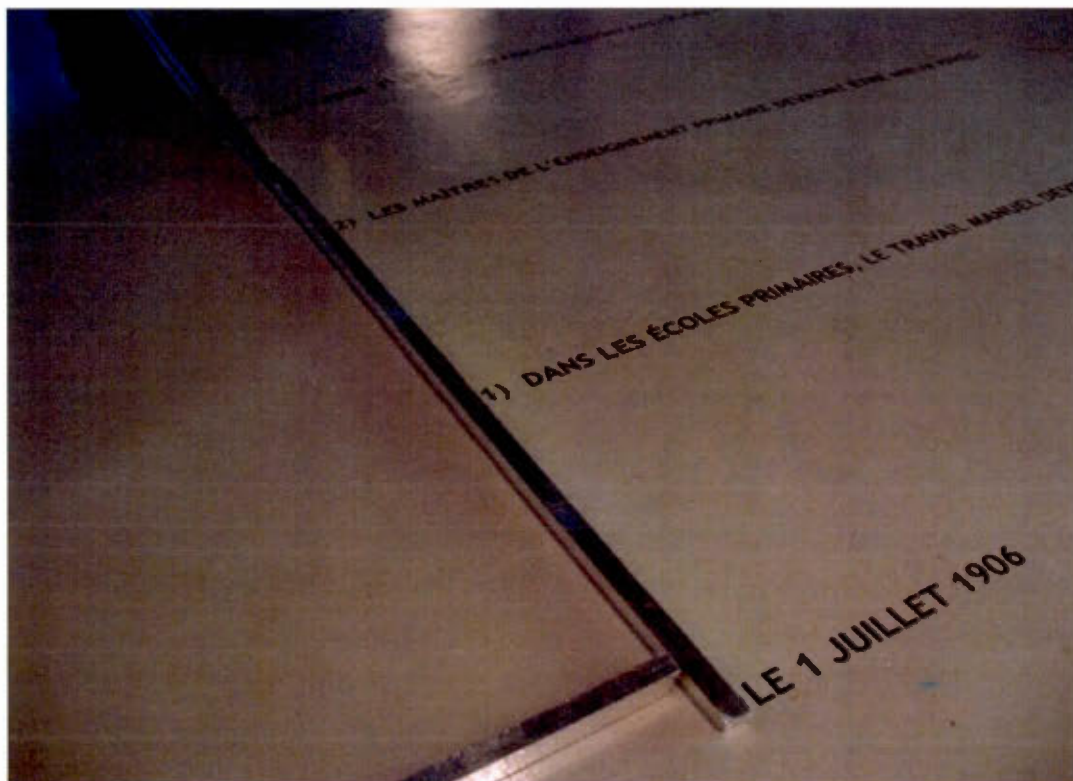


Fig. 5.2 Vue de l'exposition *Mexique connaît / connaît pas*, détail, 2010, CDEx.



Fig. 5.3 Vue de l'exposition *Mexique connaît / connaît pas*, impression jet d'encre, 2010, CDEx.



Fig. 5.4 Vue de l'exposition *Mexique connaît / connaît pas*, texte vinyle dans les fenêtres, 2010, CDEx.

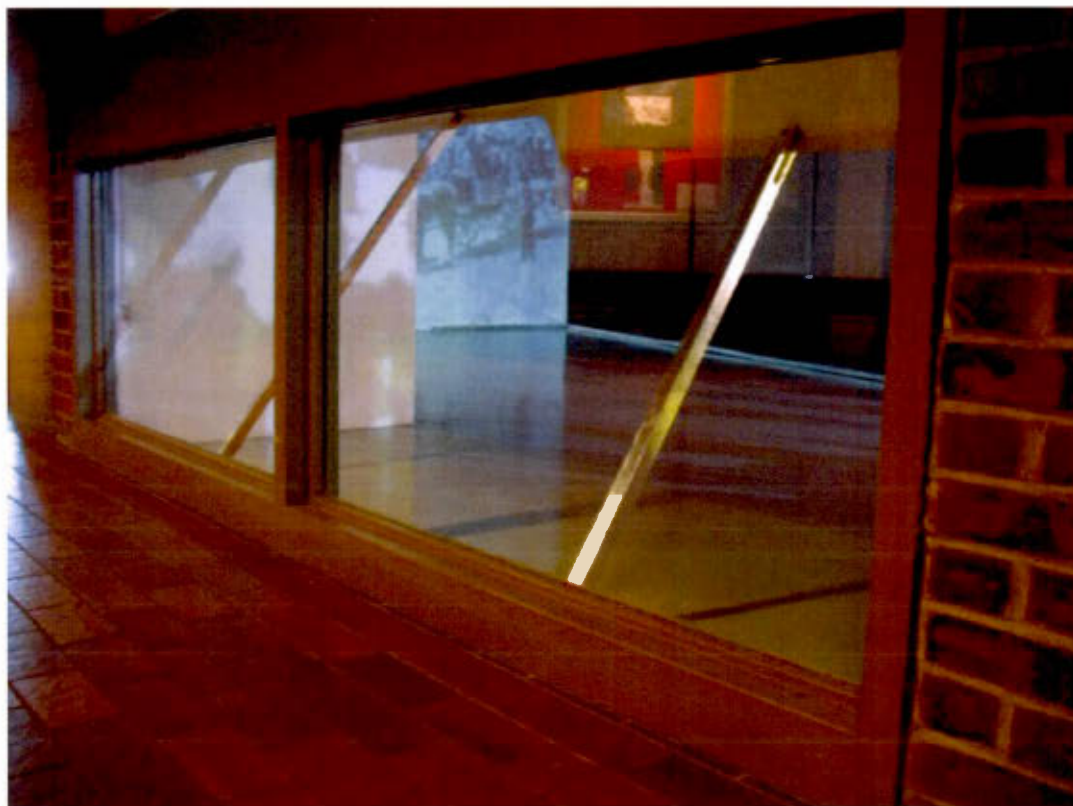


Fig. 5.5 Vue du corridor de l'exposition *Mexique connaît / connaît pas*, 2010, CDEx.



Fig. 5.6 Vue de l'exposition *Mexique connaît / connaît pas*, impression jet d'encre, 2010, CDEx.

5.2 Politique n° 25 — Les murs

Riche de l'expérience avec la Chaire Nycol-Turmel, je répondais à l'appel à communications de la Chaire Raoul-Dandurand en études stratégiques et diplomatiques à l'UQAM pour participer au volet artistique du colloque intitulé *Murs et barrières en relations internationales*. Dans mon résumé de communication, je proposais d'analyser la nature des murs qui ont cloisonné les espaces de travail de bureaux à l'UQAM, ce qui permettait d'arrimer un sujet très « local » aux questions internationales du colloque. J'ai évoqué plus tôt la disposition des murs sur les plans du bâtiment. Comment était-on passé d'aires plus ouvertes de travail, symbolisant une gestion des programmes différente, à un cloisonnement progressif des espaces dédiés entre autres au travail

administratif? Il s'agissait peut-être là encore d'une adaptation au projet initial. Les politiques émises à l'origine restaient-elles applicables?

Voulant préciser la nature de ma contribution au volet art du colloque : par une intervention sur place ou une communication, je communiquais avec madame Élisabeth Vallet, la directrice de la Chaire. Elle souhaitait plutôt que les interventions artistiques animent les moments de pause entre les tables de conférences. Contrairement à l'expérience *Mexique connaît / connaît pas*, il m'a semblé qu'on instrumentalisait ainsi la présence de l'art pour donner l'impression aux médias, largement conviés, d'une rencontre possible entre disciplines universitaires. L'expérience avec ces organisateurs s'avéra empreinte d'imprécision et de malentendus. J'ai dû formuler en tout quatre propositions différentes à cause des règles qu'on invoquait : sécurité, faisabilité, disponibilité... La présence d'une intervention artistique dans le lieu du colloque apportait un contexte proche de celui de l'art dans l'espace public. Confrontée à ces règles ou ces impossibilités, je me questionnais sur leur nature. L'intégrité du lieu par exemple semblait rendre impossible toute intervention. Plutôt que d'aller vers des contraintes matérielles importantes qui m'engageaient démesurément par rapport à l'évènement, j'ai cherché dans les détails de l'architecture ce qui pouvait donner un indice des conséquences des murs sur le comportement des usagers. J'ai remarqué la présence sur tout le campus d'un pictogramme nous informant que nous entrons dans une zone surveillée par caméra. Cette manifestation assez discrète du système de surveillance révélait peut-être autre chose de plus fondamental. Ma recherche sur le sujet m'amena sur le site web de l'UQAM, à la Politique n° 25, dont voici le préambule :

L'accroissement relatif de la criminalité et de la violence dans notre société n'épargne pas les campus universitaires. La nature plus complexe des rapports individuels et sociaux et les tensions qui s'y créent sont des réalités également présentes à l'Université.

L'UQAM est une université urbaine [...] ouverte [...] sur son environnement. Son développement se concentre au centre-ville, où le taux de criminalité est le plus élevé à Montréal. Cette situation crée un défi important en matière de sécurité.

L'UQAM souscrit à l'importance de maintenir le bon ordre au sein du campus et de procurer un environnement sécuritaire à sa communauté universitaire et aux visiteurs, de façon à ce que les activités d'enseignement, de recherche et de création s'y poursuivent dans un climat paisible, fécond et libre. Elle croit que ce climat sera mieux atteint en privilégiant une approche axée sur la prévention plutôt que sur la seule intervention.³¹

Comment l'administration de l'UQAM avait-elle fait face à cette demande pour plus de sécurité? Comment s'était-elle saisie de ce nouvel impératif et d'où venait-il? Ne s'agirait-il pas plutôt du contraire, soit: l'administration aurait-elle créé un besoin pour plus de sécurité et de surveillance? D'où venait cette politique et comment allait-on l'appliquer?

Enfin, j'ai pu installer une impression de grande dimension (400 x 450 cm) reproduisant ce pictogramme sur le mur à l'entrée de l'agora Hydro-Québec au pavillon Cœur des sciences de l'UQAM et ajouté à côté, le texte du préambule de la politique n° 25 de l'UQAM adoptée en 1994. J'avais ainsi évité de négocier ma place en tant que sculpteur, impliquant par là, un déploiement matériel calqué sur les contraintes de l'art public qui imposeraient à une sculpture qu'on négocie sa présence physique dans l'espace. En installant une image immense, mais de nature indicielle, je critiquais tout en l'imitant l'environnement intangible du lieu. Certains conférenciers ont d'ailleurs cru à un réel avertissement, démesuré, de la part de l'Université...

³¹ Extrait de « Politique de prévention et sécurité de l'UQAM », Politique no 25.



Fig. 5.7 *Politique n° 25, 2011, impression jet d'encre, Colloque Murs et barrières en relations internationales Cœur des sciences, UQAM.*

5.3 *Intervalle*

Sous l'impulsion de la professeure associée et historienne de l'art Barbara Clausen, les étudiantes du cours *Organisation d'une exposition*, ont invité un groupe d'artistes à intervenir dans l'Agora du Judith-Jasmin pour l'évènement *Intervalle*. Avant même de proposer une installation pour l'évènement, ma participation à ce cours, a commencé par la présentation de ma recherche sur l'architecture du pavillon. Pouvoir communiquer ma recherche dans ce contexte me donnait l'impression de faire avancer mon travail de présence dans l'université presque comme auraient pu le faire des interventions dans l'espace physique du lieu. Je m'adressais à des interlocuteurs intéressés par cette institution et par le processus de recherche-crédation.

L'évènement *Intervalle* proposait aux artistes invités d'investir l'espace de l'Agora du Judith-Jasmin pendant quelques jours. On a vu plus tôt que cet espace représentait pour l'administration de l'UQAM de l'époque, une solution architecturale à l'ouverture souhaitée sur le milieu et la création d'un pôle socioculturel dans cette partie de la ville. L'architecte Dimakopoulos avait conçu ce lieu à partir d'un vocabulaire architectural rattaché à ses racines grecques et méditerranéennes que l'on peut associer à la postmodernité et à une symbolique forte liée aux échanges et à la prise de parole dans l'espace public.

[...] his architecture soon became Classicizing, Sculpturalist and Structuralist, following a personal Modern Formalist mode displaying on occasions his Greek and Mediterranean roots. Later in life, he became boldly associated with the late Modern and Post-Modern movement through the use of architectonic characteristics including new compositionnal devices and specific vocabulary of forms, details and materials.³²

Dans son article *Sculpture and the expanded field* (p.41), Rosalind Krauss analyse les pratiques artistiques charnières entre modernité et postmodernité en architecture et dans ce qu'elle appelle la non-architecture (sculpture, installations, land art...).

[...] whatever the medium employed, the possibility explored in this category is a process of mapping the axiomatic features of the architectural experience – the abstract conditions of openness and closure- onto the reality of a given place.

L'auteur constate à quel point ces pratiques artistiques procèdent à l'examen des caractéristiques fondamentales de l'architecture telles l'ouverture, la fermeture, non pas pour élargir le champ disciplinaire de la sculpture ou de la peinture vers d'autres arts, mais plutôt pour s'engager dans un processus qui fasse écho à l'expérience de l'architecture.

Pour *Intervalle* j'ai installé une nouvelle impression ignifugée de *Politique n° 25*. Suspendue à un des basiliaires au-dessus de l'Agora, je rendais encore plus visible la

³² Mémoire Marcoux, p. 133.

présence des caméras, des avertissements et d'un système de surveillance, révélant ainsi cette « nouvelle » caractéristique de l'architecture (fig. 5.8, 5.9). Comment ce système change-t-il l'usage de l'Agora? La captation et le contrôle de notre présence physique dans ce lieu affectent-ils la fonction de cet espace?

Dans le contexte de cet événement, j'ai eu une réponse brutale à ces questions. Quelques heures à peine après avoir installé *Politique n° 25* et ce, malgré le fait que toutes les permissions nécessaires aient été obtenues, le Service de la sécurité et de la prévention l'avait retirée, endommagée et jetée. Jusqu'à ce jour, bien que de multiples démarches ont été entreprises en ce sens, je n'ai reçu aucune explication à ce geste de la part des autorités concernées. Afin de comprendre cette situation, je crois qu'il faut donc prendre en considération différents facteurs. Tout d'abord le présupposé qu'un espace public, lorsqu'utilisé selon certaines règles, est accessible à tous.

Gregory Scholette dans un article décrivant les interventions du groupe Civil Disturbances : *Battles for Justice in New York City*, met en évidence cet a priori. L'affichage artistique militant de ce groupe dans les rues de Manhattan a soudainement aussi été interdit malgré le fait que les permissions aient été accordées et que d'autres affiches semblables aient été installées auparavant. Ces affiches dénoncent certains des abus juridiques. L'une d'entre elles ciblant en particulier les meurtres perpétrés par des policiers semble avoir été l'irritant qui mit un terme à l'entente entre les autorités de la ville et Civil disturbances. Sans donner d'explications claires, les autorités ont interdit ce processus d'affichage au moment où est apparue cette affiche.

This underscores a principle about so-called public space : it is never « empty » and simply waiting to be filled. Instead, it is always already occupied by political and economic power that claims entitlement to that space regardless of its designation as « public ».³³

Ainsi, Scholette démontre que le pouvoir critique d'une intervention dans l'espace public n'est pas seulement de rendre publique des informations controversées aux passants, mais de rencontrer par la négociation de permissions, les limites des

³³ Gregg Sholette, *Fidelity, Betrayal, Autonomy in Third Text*, vol. 16, no 1, Summer 2002, pp. 153-166.

autorités responsables de la « bonne gestion » de ces espaces. Ainsi, l'espace ouvert de l'Agora n'était ni vide, ni neutre, ni libre. Il apparaissait occupé par une gestion des services autoritaires peu enclins à laisser place à des interventions critiques. Paradoxalement, à l'origine, l'application de la Politique n° 25 à l'UQAM visait à fournir « le climat nécessaire au bon déroulement des activités d'enseignement, de recherche et de création ». Est-ce que maintenant l'application de cette politique ferait fi de l'expression libre et publique d'une pensée critique, aboutissement d'un processus d'enseignement de recherche et de création? Ce système de sécurité serait-il maintenant incapable de reconnaître ses propres codes : les permissions obtenues pour installer l'œuvre et la représentation d'un pictogramme omniprésent dans l'UQAM? Ou alors, serait-ce tout simplement un manque de communication entre les différents services de l'Agora qui laisserait supposer que cet espace «public» et «accessible» serait en effet, devenu un problème de maintien du « bon ordre » et de la sécurité? Comment expliquer qu'un contenu et un procédé d'accrochage ayant eu les permissions nécessaires soient interdits sans qu'on donne d'explications? Je crois que le contexte sociopolitique d'une grève étudiante imminente a révélé l'état de nervosité chez les employés de ces services. L'objet de la requête était: « Enlever pancarte accrochée dans l'Agora du Jasmin qui dit : Attention, vous êtes surveillés par caméra. Urgent svp ». Cette reformulation du contenu de l'image corrobore les dires des employés du Service des immeubles et équipements qui ont été mis au courant de l'état de « panique » que ce message a créé. En une heure environ, le Service de prévention et de la sécurité aurait reçu une dizaine d'appels en ce sens. Par contre, aucune autorité n'aurait remis en question ces plaintes ou n'aurait cherché à les mettre en lien avec l'évènement qui devait avoir lieu. Je n'avais pas anticipé cette portée critique de l'œuvre, elle est apparue finalement dans ce contexte. Je n'aurais pas pu prévoir cette réaction, mais elle m'a révélé quel type d'utilisation ou de contenu de ce lieu ne seraient pas tolérés. Plus encore, je pouvais choisir d'aller vers ces contenus et ces utilisations de lieux et de contexte dans ma pratique et de cette façon, m'engager dans l'espace public.



Fig. 5.8 *Politique n° 25*, 2011, événement *Intervalle*, agora du pavillon Judith-Jasmin. Crédit photo Diana L.N.



Fig. 5.9 *Politique n° 25*, 2011, événement *Intervalle*, agora du pavillon Judith-Jasmin.
Crédit photo Diana L.N.

CHAPITRE VI

VERS LE PROJET FINAL

J'ai regroupé dans cette dernière partie, les expériences réalisées dans des espaces de travail, de recherche et de création soient : les ateliers des étudiants de la maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques, le Centre de recherche Interuniversitaire en littérature et culture québécoises (CRILCQ), le Décanat de la Faculté des Arts, le bureau de professeur de ma directrice de recherche. Comme ces espaces remplissent une des fonctions primordiales de l'université c'est-à-dire, produire une réflexion sur son milieu, je souhaitais comprendre leur situation architecturale dans le pavillon Judith-Jasmin. Je me suis demandé quel type d'intervention je pourrais faire dans ces différents lieux. Comment entrer en contact avec les usagers et partager avec eux mes observations, mes questionnements? Ces expériences ont mené à la conception de mon projet final : une intervention dans les corridors du quatrième étage du Pavillon Judith-Jasmin. Je mettrai cette intervention en lien avec celles d'autres artistes : Fred Wilson, Michael Ascher et Mary Miss qui m'ont permis d'élargir le contexte artistique de ma réflexion.

6.1 Fonction primordiale

Les liens entre la forme et la fonction en architecture varient selon les époques. Pour la modernité la fonction détermine la forme. Cette conception a été remise en question par la postmodernité. À une période charnière entre modernité et postmodernité en architecture, au Québec comme ailleurs, on milite pour un changement au niveau du gouvernement et des institutions.

Dans ce contexte idéologique, on souhaitera bâtir une « université nouvelle », l'UQAM, plus souple, qui participerait à cette remise en question des valeurs et des savoirs hérités d'une autre époque. J'ai montré plus tôt dans le texte par quelques exemples formels, provenant du Pavillon Judith-Jasmin, l'application de la fonction d'ouverture sur le milieu : l'espace de l'agora, les espaces de déambulation pour les citoyens, l'espace socioculturel, les cours extérieures. La nécessité pour plus d'échanges entre les disciplines dans l'enseignement qui sera de plus en plus interdisciplinaire et aura aussi eu un impact formel sur l'adaptabilité, des murs et des divisions qui suivraient l'évolution de l'institution. Contrairement au modèle traditionnel d'un immeuble pour une faculté on pourrait retrouver plusieurs facultés dans un même pavillon. Les premiers travaux d'analyse du projet uqamien dont le *Dossier d'intégration au milieu urbain*, témoignent aussi de la volonté de donner à l'université la fonction de moteur du développement urbain en lui donnant la mission « [...] de sauver et d'assainir la ville conformément à ses principes salutaires de préservation de l'environnement urbain valable et aussi de préparation d'une transformation innovatrice de ces parties malades. » Cette fonction d'intégration pour la future UQAM sera déterminante dans le choix du site et justifiera également l'intégration d'éléments patrimoniaux, tel le clocher de l'Église Saint-Jacques. Ainsi, la forme du bâtiment telle qu'on la connaît correspond à des fonctions multiples, plastiques et souples que l'on attribuait à « l'université nouvelle ». Les rapports entre la forme et les fonctions sont ici, en constante évolution. D'un côté, les besoins modifiant la configuration des espaces et de l'autre, les activités s'adaptant à l'espace qui leur est attribué. Les changements effectués sur le bâti et le sentiment d'appartenance fluctuant des citoyens, des usagers, des employés envers l'institution témoignent de cette évolution.

Il est évident que l'intégration à un « milieu » ne saurait se réaliser uniquement au moyen de briques et de mortier et au moyen des seuls éléments architecturaux. Il faut qu'il y ait tout d'abord une bonne compréhension du processus délicat et des conséquences qui résultent de la poussée soudaine d'une concentration de population dans une zone donnée d'une ville, et deuxièmement, il faut qu'il y ait la volonté chez cette institution d'enseignement, d'atteindre, par quelque moyen que ce soit, l'individu à l'intérieur de sa collectivité.³⁴

Ainsi, dès le départ, l'UQAM n'offrirait pas à ses usagers des locaux fixes ou une idée de permanence, mais un lieu adaptable, à reconfigurer. Dans ce contexte, comment les usagers apprivoisent-ils ce lieu, se l'approprient-ils, s'y identifient? S'en approchent-ils ou au contraire en le tiennent-ils à distance?

6.2 Aménagement. *À votre insu*

Les espaces d'ateliers mis à la disposition des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques font l'objet depuis plusieurs années de nombreuses critiques. Les étudiants manquent d'espace et sont déçus de devoir se le partager. En tant qu'étudiante membre du comité de programme, ce problème méritait que je m'y attarde. J'avais eu aussi l'impression que ces espaces d'atelier étaient inadéquats et qu'il s'agissait d'une représentation fausse des ressources que l'on disait mettre à notre disposition. Dans les discussions à ce sujet avec les personnes responsables de la gestion du programme, un certain fatalisme quant à la situation donnait l'impression de devoir vite passer à autre chose pour qu'on s'attaque enfin à nos études. Pourtant, cet état de fait s'est avéré être pour moi un élément stimulant du processus de maîtrise. Deux types d'action ont permis de dénouer en partie ce nœud : répartir entre les étudiants les espaces d'atelier et chercher à comprendre la situation administrative. Dans les ateliers, des échanges autour de l'espace ont permis à plusieurs de verbaliser leurs besoins et peu à peu, ce sont ces dialogues autour de la pratique qui donnaient forme à l'espace : ceux ayant des affinités se rapprochant et vice versa. L'idéal d'un

³⁴ Dossier Intégration au Milieu Urbain, UQAM, 24 avril 1972.

atelier individuel cédait le pas à un lieu de rencontre et d'échanges. La prise en charge de la répartition des espaces par les étudiants constituait aussi un acte de responsabilisation face à notre présence dans ces lieux. Ainsi, cette situation « autogérée » était peut-être plus représentative des objectifs de la maîtrise qui

[...] vise à stimuler la création et la recherche en arts visuels et médiatiques, et à susciter une réflexion sur l'acte de création, la nature et l'interprétation de l'œuvre, sa diffusion et la fonction de l'artiste dans la société. Les problématiques liées à l'espace social et politique de l'art ainsi qu'à la culture dans un contexte médiatique et technologique sont aussi abordées.³⁵

Au comité de programme, nous tentions de développer une meilleure stratégie pour réclamer un local supplémentaire qui décongestionnerait les quatre ateliers existants. Ces démarches nécessitaient une étude approfondie des espaces disponibles en regard des statistiques d'utilisation de chaque département. Est-ce que le programme de maîtrise était effectivement lésé, en regard de la répartition des espaces de toute la Faculté des arts, dans l'espace dont il disposait? La complexité de ce calcul et la nécessité administrative d'accueillir plus d'étudiants donnaient l'impression que nous étions impuissants à changer les choses. J'ai proposé aux membres du comité d'évaluer la situation en prenant en considération, pour le programme de maîtrise, l'influence que ces espaces avaient sur notre parcours académique et que cette situation devrait faire partie officiellement de la description des ressources offertes aux étudiants inscrits à la maîtrise. Ce qui fut fait malgré une certaine réticence à décrire les ateliers. Ils créeraient, croyait-on, un désavantage dans la promotion et le recrutement. Sur le site web du programme de maîtrise, les espaces de travail sont avantageusement décrits par leur situation géographique urbaine et l'aspect convivial des échanges entre étudiants. Je crois qu'il existe jusqu'à ce jour, le même mécontentement de la part des nouveaux arrivants quant à ces espaces et la déception de ne pas avoir d'espace individuel remet toujours en question notre rapport à notre travail, à nos collègues, à la maîtrise. Cette réflexion autour de ces espaces sera peut-être toujours à refaire et l'on

³⁵ Objectifs; maîtrise en arts visuels et médiatiques (concentration création), Registrariat, UQAM, 2005.

peut penser que c'est aussi l'occasion d'activer un de nos liens à l'architecture et au programme. Les problèmes d'espace sont peut-être partis intrinsèques du sentiment d'appartenance à un lieu. Ils constitueraient peut-être des occasions de remettre en question nos besoins de permanence et de compétitivité pour plus d'espace. J'ai documenté les aménagements individuels des espaces d'atelier de mes collègues. (fig. 6.1, 6.2, 6.3, 6.4) Ces portraits d'espaces personnels sont nettement issus d'un contexte institutionnel. Ils rendent visible l'appartenance à un programme de maîtrise.



Fig. 6.1 *À votre insu*, 2011, impression jet d'encre.



Fig. 6.2 *À votre insu*, 2011, impression jet d'encre.



Fig. 6.3 *À votre insu*, 2011, impression jet d'encre.



Fig. 6.4 *À votre insu*, 2011, impression jet d'encre.



Fig. 6.5 *À votre insu*, vue de l'exposition, 2011, impression jet d'encre, Ateliers Jean Brillant, Montréal.

3. Réorganisation

Le décanat de la Faculté des arts et le Centre de recherche Interuniversitaire en littérature et culture québécoises (CRILCQ) avaient également besoin d'optimiser leurs espaces de travail. Ces deux lieux sont situés au quatrième étage du Pavillon Judith-Jasmin où se trouvent également des bureaux et quelques salles de séminaires de la Faculté de communication et de la Faculté des arts (Département d'Études littéraires et l'École des arts visuels et médiatiques).

Au CRILCQ, on avait entendu parler de ma recherche et l'on m'a invitée à concevoir un aménagement, celui proposé par les services de l'UQAM ne répondant ni aux besoins et

à l'esprit de ce centre. Avec l'agente de recherche et le directeur, j'ai pris le temps de comprendre leurs besoins et leur perception de l'espace de travail.

Il est fort intéressant de constater comment s'adaptent ceux et celles qui travaillent au quotidien dans un environnement institutionnel. Le manque de lumière naturelle, les divisions incongrues, la matérialité brute de la construction gênent parfois les usagers. L'aménagement des espaces de travail est régi par des normes que les usagers outrepassent parfois. Des modes d'appropriation personnelle au fil du temps ont fini par tenir à distance certaines caractéristiques fondamentales du bâtiment. Ce sont autant d'interprétations de l'usage des fenêtres, des ouvertures, de l'espace, de l'éclairage, des fonctions du lieu et du rôle des autres dans le même espace. Les plans d'aménagement que j'ai préparés mettent en valeur, au lieu de les éviter, les colonnes de béton, la forme des locaux, les vues sur la ville... Il me semblait primordial de réintroduire une perspective, d'élargir le champ visuel des usagers et de permettre au regard de se prolonger. Je me suis basée sur une notion de composition picturale, la succession de plans, pour organiser l'espace. Ces interventions et les discussions avec les usagers faisant partie de ma recherche, elles étaient il me semble, reçues très différemment des propositions du service de l'aménagement de l'UQAM. Ce contexte de recherche et d'échanges rendait le processus plus engageant pour les deux parties. (voir appendice)

6.4 Le bureau

Pendant quelques semaines, ma directrice m'a prêté son bureau de professeur pour que je puisse y faire une résidence. Ma première idée a été d'intervenir dans le lieu. Mais à la place, je me suis concentrée sur la fonction exclusive de l'espace de bureau de professeur. Ainsi, en fermant la porte, je pouvais me soustraire aux regards des autres et aux systèmes de surveillance. L'isolement de ce bureau était propice à une réflexion libre et concentrée d'autant plus qu'il était presque vide, neutre. L'expérience dans cet espace de travail contrastait avec celle des espaces de travail collectifs : ateliers, décanat et centre de recherche et encore plus avec les espaces publics de la

bibliothèque, des corridors, de l'agora. Dans un des documents portant sur l'élaboration du projet de construction de l'université, on fait l'analyse suivante des besoins des espaces dits « universitaires ».

Les espaces de l'université seront placés au-dessus de cette circulation du public et seront reliés à celle-ci par des escaliers mécaniques. Les zones réservées à la recherche, aux services administratifs et à l'enseignement spécialisé, seront situées au-dessus et seront desservies par des ascenseurs. Suivant les besoins, ces zones pourront être séparées des espaces polyvalents par des moyens de contrôle.³⁶

L'espace de ce bureau faisait donc partie de ce que l'on nommait « l'espace de l'université » que l'on distinguait des zones de service et de déambulation. Dès la conception du projet, l'horizontalité et la verticalité détermineraient la déambulation. Ainsi, monter dans l'architecture permettait d'accéder à une zone plus propice aux activités proprement universitaires.

Dans ce bureau qui est presque vide, il y a une fenêtre qui occupe presque tout le mur du fond. Est-ce que la fenêtre avait déterminé les dimensions du bureau, ou l'inverse? Ce grand châssis par ailleurs, fourni un cadre sur la vie urbaine, sur les changements de lumière du jour et permet un rapport individuel à l'urbanité. En admettant que les bureaux voisins eussent des vues semblables, mais nécessairement différentes, je réalisais l'interaction entre ce bureau et la prise visuelle sur la ville. Les vues en prolongeant notre regard vers l'extérieur, deviennent en quelque sortes des extensions de l'architecture. Ainsi, le bâtiment offre des vues (vedute) sur l'environnement, vues que l'on pourrait nommer assez précisément comme étant celles propres et exclusives à l'UQAM. Pareillement, les personnes à l'intérieur du bâtiment sont perçues par celles à l'extérieur comme faisant partie de cette institution et sont identifiées comme telles : « les personnes de l'UQAM ». Les fenêtres permettent d'établir un lien identitaire avec l'environnement. Le sentiment d'appartenance, c'est-à-dire, l'adhésion idéologique à un lieu ou à une institution prendrait peut-être racine physiquement et concrètement par

³⁶ Documents d'archives de l'UQAM : *Liens avec le passé*.

l'expérience de l'espace. Pourtant, tous les bureaux n'ont pas nécessairement de fenêtre ni cette configuration cubique. Certains, à l'origine, étaient des mezzanines. Dans la revue *L'UQAM au cœur de la ville*, on explique qu'on a conçu, à la demande des professeurs d'atelier en art, ces espaces de bureaux différents:

L'aménagement de ces trois étages est complètement original et répond aux vœux largement exprimés des professeurs, qui ne voulaient pas, en raison même de la nature de leur enseignement, de petits bureaux fermés, avec des cloisonnements traditionnels entre bureaux et salles de cours ou ateliers. [...] Seuls les départements du secteur des arts dont l'enseignement n'est pas orienté vers la pratique en atelier ont des bureaux conventionnels.³⁷

Ainsi, à l'origine, au 5^e, 6^e et 7^e étage les bureaux des professeurs d'atelier étaient des mezzanines à même les espaces d'enseignement. Ces mezzanines ont rapidement changé de vocation puisque la génération suivante de professeurs a fortement critiqué ce type de bureau et exigé d'avoir des bureaux conventionnels. Pour l'usager qui n'en connaît pas l'histoire, ces mezzanines restent à ce jour, des incongruités. Que se passe-t-il donc alors dans les bureaux aux « formes conventionnelles »? Est-ce un espace isolé du reste qui favorise une réflexion comme le feraient un atelier ou une galerie? Est-ce aussi un lieu de rencontres et de discussions? Est-ce que le fait qu'il y ait une fenêtre a une influence sur le « travail »? Est-ce que le fait de voir loin, d'avoir une perspective, d'avoir des repères visuels sur la ville teinte le travail qui s'y fait? Crée-t-on dans cet endroit des liens engageants entre l'intérieur et à l'extérieur? Reconnait-on aux fenêtres d'un bâtiment et en particulier à celles des bureaux, une fonction charnière dans le contact de l'université avec son milieu? Qu'en est-il alors dans les bureaux qui ne disposent pas de fenêtre?

³⁷ *L'UQAM au cœur de la ville*, UQAM, p. 9.

6.5 Vedute

Pour mon projet final, j'aborderai ces questions par une intervention in situ. Je me rendais souvent au quatrième étage du pavillon Judith-Jasmin pour rencontrer ma directrice de recherche, pour travailler au monitorat de l'ÉAVM, pour les aménagements du CRILCQ et du décanat de la Faculté des arts et pour rencontrer des professeurs. Les corridors m'étaient devenus familiers. En même temps, leur aspect vide, neutre, le manque de repères visuels faisait que je m'y perdais encore parfois. Cette tension entre la standardisation des espaces (éclairage au néon, proportions, revêtement de sol...) (fig. 6.6) et les expériences personnelles vécues dans les différents espaces, m'a incitée à choisir cet étage. Mon intervention consistera, dans un premier temps, à répertorier tous les bureaux du quatrième étage ayant une vue sur la ville puis à recevoir de la personne qui y travaille la permission de photographier la vue que l'on a depuis sa fenêtre. Le cadrage de la photo correspond autant que possible au châssis de la fenêtre. (fig. 6.8) J'évite d'y inclure les personnes, les objets personnels et la perspective de l'espace du bureau pour me concentrer sur l'espace extérieur. Cette photo sera reproduite au format du babillard situé près de chaque porte (30,5 cm²) (fig. 6.7) et, toujours avec la permission de l'utilisateur du bureau, j'y afficherai la photo de sa vue sur la ville (fig. 6.9). Contrairement à la série *À votre insu* ce n'est pas l'adaptation au lieu qui m'intéresse, mais la nature à la fois individuelle et collective de la fonction de l'universitaire dans son lieu de travail.



Fig. 6.6 Vue d'un des corridors du quatrième étage du pavillon Judith-Jasmin.

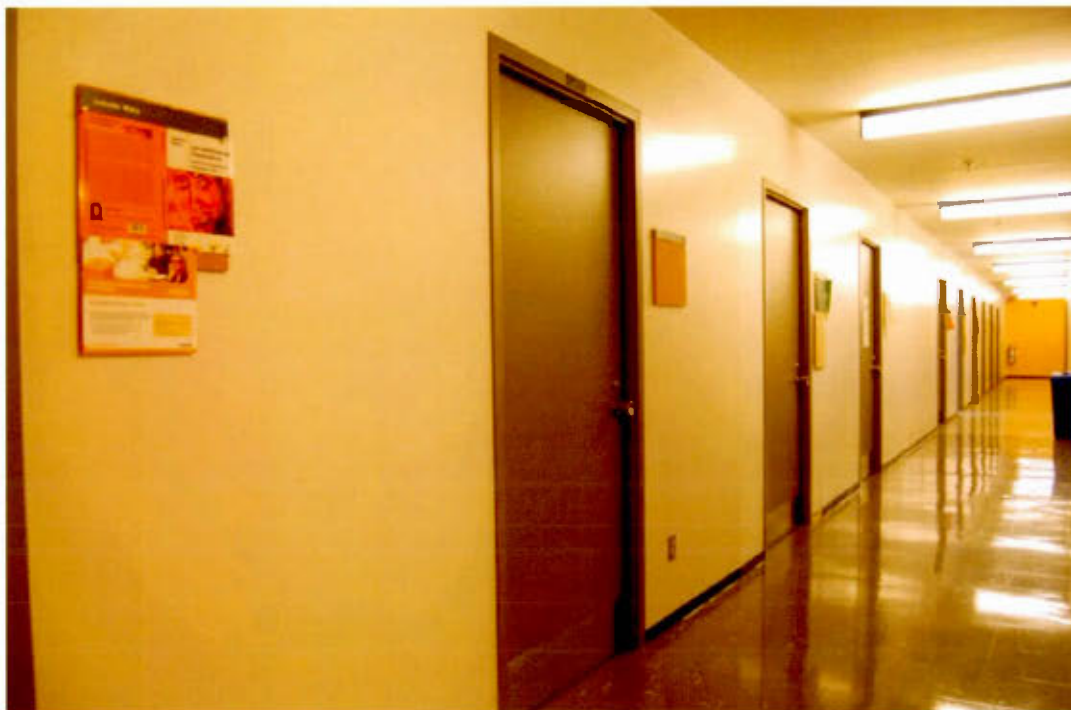


Fig. 6.7 Vue sur les babillards et un corridor du quatrième étage.



Fig. 6.8 Cadrage de la vue avec le châssis de la fenêtre du J-4185.



Fig. 6.9 Intervention préparatoire pour *Vedute*, impression jet d'encre sur babillard.

La fenestration du pavillon Judith-Jasmin présente plusieurs enjeux architecturaux significatifs, dont une concrétisation de la philosophie de construction de l'époque. On considérait en 1979 que le Pavillon était baigné de lumière naturelle (voir note n° 8). On peut évoquer les tunnels du métro, la Place Bonaventure et les galeries commerciales souterraines pour se rappeler que les espaces éclairés artificiellement étaient courants, même courus. Plus tard dans les années soixante-dix, d'autres bâtiments monumentaux montréalais comme le Complexe Desjardins, le Complexe Guy Favreau, le Parc Olympique, la conception de la première phase de l'UQAM intégreront davantage de percées visuelles et de parois de verre. Cette intégration peut nous paraître insuffisante aujourd'hui. Cependant elle témoigne du désir grandissant de parois vitrées dans les projets architecturaux. Dans la production architecturale contemporaine, l'introduction de la lumière naturelle et les constructions avec de parois transparentes sont presque devenues la norme. Comment s'explique ce besoin

de plus de transparence et de lumière? Est-ce un rejet de l'opacité matérielle des constructions des décennies précédentes? Une meilleure prise en compte des impacts de la lumière naturelle sur notre santé? Des technologies plus adaptées qui permettraient une démocratisation (ou une marchandisation) des vues et des perspectives larges pour les constructions domiciliaires autrefois réservées aux plus riches? Était-ce le désir d'être en contact avec son environnement, que ce soit pour les commerces avec leurs vitrines ou pour les urbains qui veulent voir des rives ou la ligne d'horizon?

En documentant les vues du quatrième étage du pavillon Judith-Jasmin, je rendrai aussi visible la fenestration, cette caractéristique méconnue du bâtiment. Par le fait même, je mettrai en évidence leur répartition. Ces dernières sont perçues comme des privilèges par les usagers actuels et dans les faits, ce sont les bureaux en périphérie du bâtiment, destinés aux employés permanents et aux supérieurs hiérarchiques qui disposent en général des plus grands pans de murs vitrés. Les vues que je m'apprête à capter et à afficher révéleront ainsi pour ceux qui y déambulent une partie de ce qui reste derrière les portes. Est-ce que cette intervention peut être considérée alors comme un geste engagé d'indiscrétion? Les vues de ces bureaux sont-elles publiques? Devrait-on les rendre accessibles? Les portes des bureaux ont-elles toujours été fermées comme maintenant et l'expérience de déambulation a-t-elle toujours été aussi anesthésiante? Qu'est-ce qui a causé le cloisonnement graduel des espaces de travail?

Cette séquence permettra de voir des indices architecturaux du bâtiment qui peuvent nous échapper normalement et transformera peut-être la déambulation sur cet étage. Ces vues existent bel et bien et font partie du bâtiment, mais elles restent le plus souvent inaccessibles. Ces référents aux fonctions de la fenêtre sont en continuité avec mes explorations plastiques précédentes pour lesquelles elles ont été utilisées comme des surfaces de travail: dépositaires d'un ailleurs imaginaire comme lors de ma première intervention au CDEx, réfléchissantes de l'architecture et de l'espace (*Limon*), limitrophes des lieux intérieurs et extérieurs (*Mexique : connaît / connaît pas*) et révélatrices d'une fonction primordiale de l'université (*Vedute*).

Recueillir et présenter les vues de ces bureaux dans le corridor est un acte d'infiltration. Sans la collaboration des professeurs et des groupes de recherche, mon projet serait tout autre. Leur collaboration est certainement tributaire d'une part, de leur bonne volonté, mais aussi d'une reconnaissance du fait que nous partageons ces espaces et donc que nous sommes à des degrés divers, engagés dans ce lieu.

La pratique de l'artiste américain Fred Wilson, à travers une observation de l'espace remet en question l'institution muséale et en particulier dénonce son biais raciste. Par des recherches sur l'origine de certains artéfacts et des interventions dans l'espace même du musée, il met en évidence le racisme de cette institution. Ayant été lui-même employé dans plusieurs musées, son processus s'ancre donc dans une expérience du lieu de « l'intérieur ». Ce qui m'a intéressée dans ce processus, c'est qu'il travaille à partir de son environnement immédiat donc, dans un rapport de proximité où un paradoxe entre le sentiment d'appartenance et dans son cas d'aliénation joue un rôle primordial.

De son côté, l'artiste américaine Mary Miss travaille la notion de perception du territoire comme expérience à la fois individuelle et collective simultanément. Ses aménagements urbains créent pour les passants des références contextuelles. La déambulation est utilisée comme processus de découverte d'un territoire géographique et historique. Ces dernières années, son travail sur les rivières cherche à rendre visible cet élément géographique que le mouvement d'expansion des villes a souvent endigué, enfoui ou fait disparaître. Son intervention *Connect the dots* (fig. 6.10, 6.11) proposait un ensemble de pastilles bleues disséminées à la périphérie de la rivière Bolder. Ces pastilles correspondaient au niveau que pourrait atteindre la rivière en cas d'inondation majeure. Cette région déclarée à risque, ces repères visuels informent les passants de l'éventualité d'une catastrophe. Par le fait même se crée une carte géographique à échelle réelle qui répertorie les lieux menacés par l'inondation. Dans mon projet *Vedute*, je crois qu'en présentant une série de vues dans le corridor, je créerai aussi une « cartographie » différente de celle qu'offrent les plans d'évacuation. Ces repères,

comme dans le cas de *Connect the dots*, feront état d'un « phénomène » architectural : la présence des fenêtres et de la lumière du jour.



Fig. 6.10 Mary Miss, *Connect the dots*, 2007, Boulder Museum of Contemporary Art.

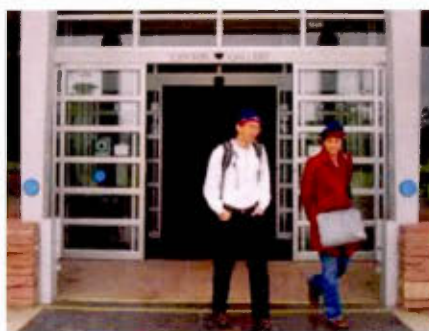


Fig. 6.11 Mary Miss, *Connect the dots*, 2007, Boulder Museum of Contemporary Art.

L'espace des babillards que je m'apprête à investir avec ces vues sert habituellement d'outil communicationnel. On y trouve des informations typiques des activités universitaires telles que: des horaires, des articles de journaux, des cartons d'invitation, des jaquettes de publications, des messages... Elles donnent un indice de ce qui se pense et se produit derrière ces portes. En m'appropriant ces babillards pour y afficher la vue des bureaux, je rends littéralement visible le lien entre les universitaires et le fait qu'il y a pour certains un accès à une fenêtre. Quel sera l'impact du déplacement de cette vue? Quel statut prendront ces vues ainsi affichées?

L'artiste américain Michael Ascher a aussi cherché à rendre accessibles les vues sur la ville. Dans l'espace d'exposition du *Clocktower* à New York en 1976 (fig. 6.12), il a fait enlever les fenêtres et leur verre givré. Ce geste critiquait l'aspect hermétique du lieu d'exposition. En permettant aux visiteurs de prendre littéralement contact avec la ville à partir des étages en hauteur (13e, 14e et 15e étages) l'artiste déplaçait l'attention normalement dévolue aux œuvres, vers l'extérieur, vers ces vues de la ville.

Fourteenth floor window detail, viewing south on Broadway
 Photograph by Daniel Buren

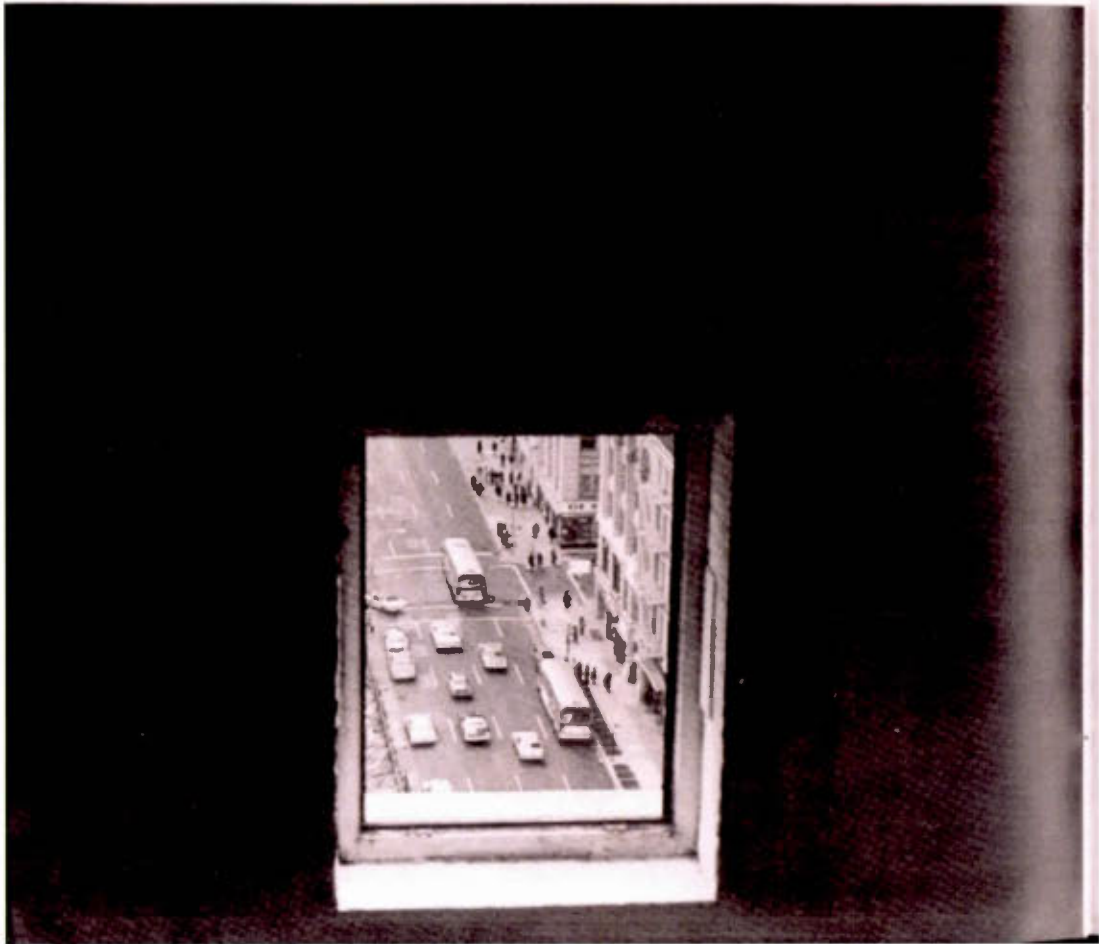


Fig. 6.12 Michael Ascher, *The Clocktower*, 1976. Détail d'une vue du quatorzième étage sur Broadway, New York, crédit photo Daniel Buren.

Mon projet final quant à lui s'interroge sur l'appropriation de ces vues sur la ville dans le contexte des espaces de bureau à l'UQAM. Quand on a une fenêtre dans son bureau, peut-on dire que l'on possède cette vue? On peut aussi s'interroger sur le processus d'appropriation de son lieu de travail. Peut-on posséder l'espace qui nous est attribué dans un lieu de travail collectif de surcroît institutionnel? Les usagers ont-ils le

sentiment que cet espace leur est prêté, qu'il leur est dû? Quels sont les liens entre le sentiment d'appartenance à l'UQAM et l'appropriation d'un lieu?

Certains gestes d'appropriation consistent en une forte personnalisation du lieu parfois, au détriment de l'intégrité de la conception originale du bâtiment. Par exemple, certains usagers ont peint le béton des colonnes plaidant pour un environnement plus coloré et moins rugueux. Ailleurs, dans certains espaces de travail collectif, un manque de considération pour les autres peut mener à un aménagement dysfonctionnel qui entrave la nature même du travail à accomplir. Souvent confrontés à des problèmes d'aménagement, les usagers de l'UQAM invoquent le manque d'espace. Sans nier que le manque d'espace puisse être un problème, il s'agit davantage selon moi, d'un manque de réflexion et de discussion autour de l'utilisation de l'espace et de méthodes de travail.

Mon processus de collecte des vues du quatrième étage crée un geste rassembleur et poétique autour de l'utilisation de cet étage. Les vues que j'ai captées à ce jour m'ont permis de rencontrer des usagers qui étaient aussi curieux et intéressés par une réflexion sur cet aspect peut-être secondaire de leur travail. Mais que serait l'activité universitaire de recherche sans ces bureaux? Est-ce que les professeurs d'atelier de l'ÉVAM peuvent considérer, comme leurs collègues d'autres disciplines que leur bureau est un local de recherche, un atelier? Mon projet final *Vedute*, ne crée pas d'évènement hors du temps ou du lieu de l'université il s'insère dans la trame de ce lieu. Sa présentation publique est une étape du cursus académique du programme de maîtrise, c'est donc une activité universitaire. Pourtant, c'est aussi un geste artistique. Ces deux états ne s'annulent peut-être pas.

CONCLUSION

En m'inscrivant à la maîtrise, je choisisais de changer de contexte de travail. Loin de mesurer l'impact que ce changement pourrait avoir, j'étais par ailleurs convaincue que mon processus artistique s'en trouverait enrichi. En fait, je ne me doutais pas que ma recherche à la maîtrise allait être aussi proche des lieux et des structures qui accueilleraient mes études.

J'ai été intégrée par le contexte universitaire par la structure académique du programme: cours et séminaires... La participation à des activités connexes au programme, telles que les emplois d'auxiliaire d'enseignement, de moniteur, les conférences, les colloques, les différents comités façonnaient aussi mon intégration à ce milieu. Le bâtiment où se déroulaient ces activités, son architecture marquée et imposante allaient aussi teinter mon expérience et ma production artistique.

Comment rendre compte de l'impact du lieu sur le processus de recherche et de création qui est le fait de la maîtrise? Poser cette question, c'était aussi poser la question de l'impact de l'aménagement des espaces publics sur nos vies. Je me suis basée sur cette expérience d'enfance d'un lieu conçu par un architecte urbaniste Harold Spence-Sales et sa femme artiste, Mary Fyler et sur mon expérience du paysage pour aborder la trame urbaine dans laquelle l'UQAM s'est tissée et construite.

J'ai aussi cherché à comprendre à travers le travail d'autres artistes et concepteurs, des rapports à l'architecture et à la ville différents. Ce sont les pratiques de collaboration disciplinaire et d'infiltration qui m'intéressent bien plus que les pratiques issues du programme national d'intégration de l'art à l'architecture qui tendent à se plaquer au bâti.

De façon fondamentale, le processus de maîtrise m'aura permis de faire une transition dans ma pratique artistique, entre une pratique plutôt autoréférentielle et une pratique qui s'est ouverte et engagée. J'ai procédé à de nombreuses expérimentations et j'ai fait le choix de présenter dans ce texte, celles qui m'ont permis de façon significative d'effectuer cette transition.

Il me semble indispensable comme artiste, de revisiter en profondeur les structures et la trame d'un environnement qui déclenche et encadre un travail. Aussi, de remettre en question les gestes artistiques qui s'appuient sur ces structures et les utilisent sans les investir de façon critique. Ainsi, ma pratique artistique s'est engagée encore plus dans l'examen et la remise en question de l'utilisation des espaces que l'on occupe.

Pour ma part, cette pensée critique ne peut se développer sans une appréciation objective du lieu au travers du processus complexe de l'acclimatation et de l'émergence du sentiment d'appartenance.

ÉPILOGUE

Cet épilogue permettra de faire un retour sur l'exposition. Il m'apparaît important dans le mémoire, de présenter certains éléments du projet final après sa réalisation et d'accompagner les photos de la documentation.

Pour la diffusion de VEDUTE, j'ai produit et distribué une affiche, un communiqué de presse et un carton d'invitation auprès des professeurs des départements et écoles présents au quatrième étage : communications sociale et publique, médias, arts visuels et médiatiques, études littéraires et auprès des employés et du Service des immeubles et de l'équipement (SIE), du Décanat de la Faculté des arts, du Service des archives et de gestion des documents, de la Bibliothèque des arts, des centres de recherche (Figura, CRILCQ, Institut du Patrimoine, Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain), de la Maison de l'architecture du Québec et de mon réseau socioprofessionnel. Le vernissage a eu lieu au CRILCQ qui inaugurait en même temps l'aménagement que j'avais réalisé (voir p. 118). Avec une intervention artistique réalisée dans et pour un milieu de travail je rejoignais ainsi probablement, un autre type de public que celui des galeries d'art contemporain.

Le processus de capter les vues des soixante bureaux répertoriés s'est échelonné sur un an. Cette temporalité a pris sens lors de la présentation. Entre autres par la transformation des cadrages qui sont graduellement devenus moins systématiques. Leur neutralité initiale (voir p. 121) a cédé un peu de place aux espaces intérieurs des bureaux. Dans plusieurs cas, j'ai gardé la trame des stores les laissant se superposer à la vue. On pouvait constater aussi, le changement des saisons, des heures du jour, et des événements de l'environnement de l'UQAM (animation urbaine, manifestations du Printemps Érable...). Les professeurs que je n'ai pas pu rejoindre durant ce laps de temps, étaient, soit à la retraite ou, ne fréquentaient pas leurs bureaux. Voilà pourquoi certaines des photos ont été prises de l'extérieur, sur la rue, dans une tentative de rejoindre cet espace à distance, à défaut de pouvoir rejoindre son occupant.

En fin de processus, certains professeurs avaient déjà entendu parler de mon projet avant même que je me présente à leur porte. Le mot s'était passé et je constatais alors l'importance de l'aspect relationnel de VEDUTE. En me laissant prendre la vue de leur bureau et l'espace de leur babillard, en saisissant l'occasion de cette exposition pour échanger entre collègues sur la fréquentation des corridors et en allant les explorer souvent pour la première fois, les professeurs et employés ont participé à VEDUTE. Ils lui ont donnée sens par leur réflexion, leur appréciation et leur déambulation. Beaucoup m'ont dit qu' à travers ce geste, ils percevaient pour la première fois, l'aspect architectural de leur présence en ces lieux. Plusieurs m'ont demandé de garder les photos et quelques-uns les affichent encore sur leurs babillards.

VEDUTE transformait pour un moment, les espaces de « travail universitaire » en espaces publics. Pour les visiteurs n'ayant pas de lien de proximité avec l'UQAM, leur déambulation permettait de découvrir l'espace physique et les fonctions du lieu. À travers ces vues réparties sur l'ensemble de l'étage, la ville d'où ils arrivaient ressurgissait à l'intérieur de ces murs. Traversant une opacité pour créer un lien fort entre le bâtiment et sa situation géographique. Apparaissaient aussi, de nombreux indices du travail des universitaires : babillards remplis d'annonces de colloques, de bourses, de publications, des horaires de travail.... Les vues amenaient à percevoir l'extérieur mais, paradoxalement, elles animaient également les éléments à l'intérieur. L'économie des moyens utilisés pour la reproduction des vues a permis une infiltration sensible, ciblée, et complexe à l'environnement physique et humain. VEDUTE permettait de revoir et repenser notre rapport à l'architecture de façon vivante et renouvelée.

APPENDICE A

Perception de l'espace du décanat de la faculté des arts de l'Université du Québec à
Montréal.



APPENDICE B

Documentation visuelle de VEDUTE

Denise Brassard



André Carpentier



Alexis Lussier



Jean-Christian Pleau



René Lapierre



Sylvain Brehm



Salle de séminaire



Dominique Garand



J-4175



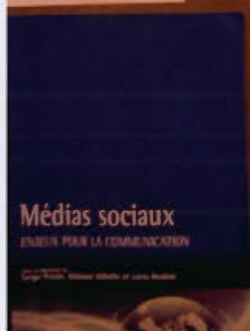
Médias et transnationalité :

Les médias transnationaux et la circulation des images et des idées

Le mardi 12 mars 2013, de 14h30 à 16h30, dans la salle de conférence de la bibliothèque de la faculté de lettres et de sciences humaines, se tiendra une séance de travail.

Le mardi 12 mars 2013, de 14h30 à 16h30, dans la salle de conférence de la bibliothèque de la faculté de lettres et de sciences humaines, se tiendra une séance de travail.

Mercredi le 13 mars 2013, de 13h30 à 18h45



Groupe de recherche et d'observation sur les usages et cultures médiatiques GRM



J-4180



Christian Agbobli



J-4905



Anne Éline Cliche



Atelier de journalisme
Jacques-Larue-Langlois









François Lacasse



Sylvie Readman





Martine Delvaux



BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Ardenne, Paul. 2002. *Art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris. Flammarion. 254 p.
- Asher, Michael et Buchloh, B. H. D. 1983. *Writings 1973-1983 : on works : 1969- 1979*. Coll. Nova Scotia series 15. Halifax Press of the Nova Scotia College of Arts and Design. 229 p.
- Cauquelin, Anne. 2000. *L'invention du paysage*. Coll. « Quadrige », n° 307 Paris. Presses Universitaires de France. 181 p.
- Le Corbusier et Giraudoux, Jean. 1957. *La chartre d'Athènes avec discours liminaire de Jean Giraudou*. Coll. Forces vives. Congrès international d'architecture moderne. Paris. Éditions de minuit. (non paginé)
- Doherty, Claire. 2009. *Situation*. Documents of Contemporary Ed. Claire Doherty. Londres. Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press. 238 p.
- Friedman, Yona. 1978. *L'architecture de survie / où s'invente aujourd'hui le mode de demain*. Préf. de Michel Ragon. Coll. Synthèses contemporaines. Tournai Casterman. 171 p.
- Gagné, Gilles. 1991. *Lyotard et la condition postmoderne séminaire du 6 septembre 1991*. Cahiers de recherche / Université du Québec à Montréal, Groupe interuniversitaire d'étude de la postmodernité 6). Montréal. 15 p.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne rapport sur le savoir*. Coll. Critique. Paris. Éditions de Minuit. 109 p.
- O'Doherty, Brian. 2008. *White cube: l'espace de la galerie et son idéologie*. Traduit de : Inside the white cube : the ideology of the galley space. Coll. Lectures Maison rouge. Zurich. JRP-Ringier en coédition avec Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert. 208 p.
- O'Doherty, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Introduction by Thomas Mc Evilly. 1999. Expanded ed. Berkeley : University of California Press. 113 p. "First published as series of three articles in Artforum in 1976".
- Sheppard, Paul. 1994. *What is architecture? An essay on landscapes, buildings, And Machines*. 4^e éd. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press. 131 p.

Catalogues d'exposition

- Atlee, James, Lisa Le Feuvre, Gordon Matta-Clark 1943-1978. 2003. *Gordon Matta Clark : the space between*. Catalogue d'exposition. Architectural Association, Londres, Centre for Contemporary Art, Glasgow. Tucson, AZ. Nazraeli Press. p. 111.
- Küper, Susan, Ulrike Groos et Vanessa Müller. 2007. *Palermo*. Catalogue d'exposition. Städtische Kunsthalle Düsseldorf; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Köln; Dumont; London. Merrel. 214 p.
- Marlais Davies, Hugh et Sally Yard. 1986. Sitings Alice Aycock, Richard Fleischner, Mary Miss, George Trakas. Catalogue d'exposition. La Jolla Museum of Contemporary Art, Dallas Museum of Art, high Museum of Art. p. 149.
- Rugoff, Ralph. 2008. *Psycho immeubles : artists take on architecture*. Catalogue d'exposition. Hayward Gallery, London. Hayward Press. p. 184.
- Vidler, Anthony. 2010. *James Frazer Stirling: notes from the archives*. Catalogue d'exposition (Yale Center for British Art, New Haven (14 October 2010-2 January 2011); Staatsgalerie, Stuttgart (October-January 2012); Canadian Centre for Architecture, Montreal (May-October 2012). Canadian Centre for Architecture and Yale University en association avec Yales University Press, New Haven and London. 303 p.

Mémoire de maîtrise

- Marcoux, Alain. 2002. « The life and works of Dimitri dimakopoulos, Architect (1929-1995) ». Presented in Partial Fulfillement of the Requirement for the Degree of Master of Arts in Art History, Montréal, Université Concordia. 338 p.

Archives UQAM

Première référence :

- Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents, Fonds Hubert-Aquin, 44P-203/4. Conférence prononcée par Hubert Aquin, à Drummondville,
- Huot, Maurice. *Ne pas tout démolir...*, Montréal-Matin, vendredi 5 mai 1972.
- Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents, Fonds Judith-Jasmin, 70V-828 02/4. Liens avec le passé, Politiques du plan directeur.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin, 76ca2901794.2

Résolutions 79-A-2222 point 4.2 et 79-A-2223, Désignation de cinq lieux du nouveau
campus, Procès verbal du comité de toponymie.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin, 804.001.

Viau, René. L'UQAM / Un campus greffé au centre-ville. Le Devoir, samedi 22 septembre
1979, p.17. Collection spéciale de la bibliothèque des arts, UQAM. Montréal
804.001.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin

L'UQAM au cœur de la ville

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin, 804.001

Plani Campus. 2 Université du Québec à Montréal.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin, 804.001

Plani Campus. Volume 2, numéro 1, 25 mars 1974. Direction générale de la
construction, service de programmation technique. Service des publications de
l'UQAM.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin

Du quartier latin au "Red Light". La Presse.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Hubert-Aquin, 30-412-01/8 #1519

Fonctions de soutien, Dossier no 1A : Intégration au milieu urbain, UQAM, 24 avril 1972.
Montréal.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin

Liens avec le passé.

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents,
Fonds Judith-Jasmin

Bonhomme, Jean-Pierre.

Sitographie

- Comment nous nous orientons et comment nous nous perdons.* Developmental Topographical Disorientation / a lifelong condition. Giuseppe Iaria.
http://www.gettinglost.ca/Home_fr.html, consulté le 20 novembre 2012.
- Derome, Robert. *Denis Fecteau Sarcophage de l'évolution*, Département d'histoire de l'art - Université du Québec à Montréal.
http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/ArtPublic/UQAM/OeuvresDart/Fecteau_Denis/index.html, consulté le 2010-02-09.
- Donaldson, Jim. *Harold Spence-Sales (With Mary Pence-Sales)* Vancouver, BC, April 17, 1996. Interview by Jim Donaldson.
<http://www.mcgill.ca/architecture/aluminterviews/spencesales>, consulté le 2010-11-22.
- Harold Spence-Sales centenary in school of urban planning.*
<http://www.mcgill.ca/urbanplanning/events/hss100>, consulté le 2010-03-06.
- L'université dans la rue cette semaine.* Dans le cadre de la grève des professeurs et chargés de cours de l'UQAM. Site du Sétue (Syndicat des étudiant(e)s employé(e)s de l'UQAM. Publié 29 / 03 /09, <http://www.setue.org/node/87>, consulté le 6 mai 2012.
- Marcher pour refonder l'UQAM: parcours commenté du patrimoine uqamien*
 Cours/parcours organisé par Rachel Bouvet, Francine Vanlaethem, Luc Noppen, Gilles Lapointe et Frank Remiggi.
- Perks, William T. Spence-Sales, Harold.* in *The Canadian Encyclopedia, Historica Fondation of Canada.* <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/harold-spencesales>, consulté le 2010-03-06
- Politique n° 25, Politique de prévention et sécurité.* Secrétariat des instances / Règlements, politiques et autres. UQAM
<http://www.instances.uqam.ca/reglements/titre.html>, consulté le 28 novembre 2011.
- Prof. Cam Teskey on Neuroplasticity and Developmental Topographical Disorientation (DTD) <http://gettinglost.ca/content.php?138-Prof-Cam-Teskey-on-Developmental-Topographical-Disorientation-DTD>, consulté le 2011-09-04.
- Simon Fraser University, Honorary Degree Citations, The degree of Doctor of Laws, honoris causa, conferred on Dr. Mary Filer and Harold Spence-Sales, Thursday, June 6, 1991. www.sfu.ca/.../Mary_Filer_and_Harold_Spence-Sales_Citation.pdf, consulté le 2010-11-22.
- Université du Québec à Montréal, Montréal en quartiers.* Patrimoine Canada et Héritage Montréal. <http://www.memorablemontreal.com/swf/?lang=fr>, consulté le 2012-02-07.

What do you find when you get lost? Émission de radio du 20 novembre 2012. Animation Sook-Yin Lee. Réalisation Iris Yudai. Toronto et Winnipeg. CBC radio one.

Wolfe, Jeanne. *Resolution on the death of Emeritus Professor Harold Spence-Sales (October 22, 1907 to March 12, 2004)* Presented to the Faculty of Engineering April 6, 2004. <http://www.mcgill.ca/architecture/memorial/spence-sales>, consulté le 2010-03-06

Articles de revues

(Auteur inconnu) 1975. Reportage : *L'UQAM un campus très spécial au cœur de Montréal*. Bâtiment, mars 1975 Montréal.

André Boisvert, « *Conversations avec des pionniers et pionnières de l'urbanisme au Québec* », *L'urbanisme à partir des années cinquante*. Revue Urbanité, vol 2, n° 3, novembre 2003. p. 7.

Cohen, Jean-Louis. 2000. *Maquettes d'architecture : usages et usures*. Art Press spécial : *Oublier l'exposition*, n° 21, p 54-55

Krauss, Rosalind. 1977. *Notes on the index : Seventies art in America*. In *October* Vol. 3 (Spring 1977), pp. 68-81. New York. MIT Press.

Krauss, Rosalind. 1977. *Notes on the index : Seventies art in America*. Part 2. In *October* Vol.4, (Autumn 1977) pp. 58-67. New York. MIT Press.

Krauss, Rosalind. 1979. *Sculpture in the Expanded Field*. In *October* Vol 8 (Spring 1979), pp. 30-44. New York. MIT Press.

Scholette, Gregory. *Fidelity, Betrayal, Autonomy/ In and Beyond the Post Cold-War Art Museum*. In *Third Text*, Vol. 16, n° 1, Summer 2002, p. 153-166.

Smithson, Allison et Peter Smithson. *House in Soho, London., New Brutalism, October*, vol. 136, Spring 2011, p. 11.

Verwoert, Jan. *Blinki Palermo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. Spain. Frieze, n° 73 March 2003

Wolfe, Jeanne M. *Poète de l'espace et du lieu : Harold Spence-Sales 1907-2004. Regard sur le passé*. Revue Urbanité, mars 2005. pp. 41-43.

Exposition et colloques

La Sauvegarde de l'architecture moderne au Québec, au Canada et ailleurs - Défis de patrimonialisation et mobilisation des savoirs. Colloque organisé par l'École de design et l'Institut du patrimoine de l'UQAM, Université du Québec à Montréal (14 -17 octobre 2010). Montréal.

Le jardin comme post-paysage et projection imaginée conférence de Jean-Simon DesRochers (UQAM) dans *Le jardin et ses rapports à l'art, encadrer, décadrer, regarder*. Colloque international organisé par Marc-André Brouillette et Geneviève Sicotte, Université Concordia (10-11 décembre 2009). Montréal.

PENSER TOUT HAUT Faire l'architecture. Commissaire Elke Krasny. Contextualisation canadienne de l'exposition Architektur beginnt im Kopf (The Force is in the Mind) | The Making of Architecture présentée d'octobre 2008 à février 2009 à l'Architekturzentrum Wien (Vienne). Centre de design de l'UQAM. (11 février au 18 avril 2010).