

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESSAIS DE TRANSPOSITION DE LA MARCHE PAR UNE PRATIQUE DU
DESSIN POUR EXPLORER L'INTERRELATION ENTRE LA PERCEPTION ET
LE DÉPLACEMENT

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

PAR
KÉVIN PINVIDIC

DÉCEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un grand merci,

Aux artistes rencontrés pendant mon parcours à la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal,

Aux professeurs et artistes, Alain Paiement, directeur de cette recherche-crédation, et Gisèle Trudel,

À l'ensemble du corps professoral de l'École des arts visuels et médiatiques, et particulièrement Claire Savoie, Jean Dubois, David Tomas, Mario Côté et Eric Le Coguiec,

Aux équipes techniques et de coordination de l'École des arts visuels et médiatiques et du centre de recherche en art médiatiques Hexagram – Uqam pour leurs soutiens dans l'élaboration de cette recherche – création, et tout particulièrement Catherine Béliveau, agente de recherche, technicienne en imagerie dynamique pour Hexagram-UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
Objectifs	1
Approche	1
Principe de fonctionnement.....	2
Structure du projet.....	3
Essais.....	4
CHAPITRE I	
L'ERRANCE DANS L'ENFANCE	7
Se situer	7
Jouer	8
Habiter.....	9
Nomadisme	10
Naviguer.....	10
Attendre.....	12
Dessiner.....	13
CHAPITRE II	
L'IMPACT DE LA VILLE : UNE ERRANCE À RETROUVER.....	16
Analyser et relever	20
<i>Mapping</i> : imaginer, concevoir et projeter.....	21
Réaliser et construire.....	23
Mouvement libérateur	24
Gestes nombreux au bout des doigts.....	26

CHAPITRE III

MARCHER ET SYNTHETISER AU QUOTIDIEN	29
Lieu et Milieu.....	29
Passages.....	30
Espace fabriqué	31
Lieux et non-lieux	34
Absence : fuite, échec et non-finitude.....	37
Dans le milieu	40

CHAPITRE IV

EN CHANTIER PERMAMENT	43
Nœuds	43
Déconstruction	47
Abstraction	48
Dans le lieu.....	50
Nouvelle créativité	54
Publication.....	55
CONCLUSION	58
Esse in futuro.....	58
Du poétique au politique	59
Ouverture.....	60
APPAREILLAGE ET BORDÉES	61
Situations.....	61
Navigation	63
Lieux d'exposition	63
FIGURES	65
BIBLIOGRAPHIE.....	89

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	<i>Næud</i> , 2016, photographie, dimensions variables	65
2	<i>Sans-titre</i> , 2006, dessin, 50cm x 33cm	65
3	<i>Sans-titre</i> , 2006, assemblage, 65cm x 35cm	65
4	<i>Sans-titre</i> , 2010, montage vidéo, 4min	66
5	<i>Mapping</i> , 2017, dessin numérisé, dimensions variables	66
6a-b	<i>Live in your Head: When Attitudes become form</i> , 1969, Kunsthalle, Berne, vues d'exposition	67
7	Barry La va, <i>Notes: Barry Le Va</i> , Sonnabend gallery, New York, archives	67
8	<i>Par de nombreux gestes aux bouts des doigts</i> , 2018, montage photographique, dimensions variables (photographies : Alexia Laferté-Coutu)	68
9	Gabriel Orozco, <i>Asterisms</i> , 2010, Guggenheim Museum, New York, vue d'exposition	69
10	<i>Déploiement</i> , 2016, montage photographique, dimensions variables	69
11a	Francis Alÿs, <i>The Green Line</i> , 2004, Jérusalem	69
11b	Francis Alÿs, <i>The Leak</i> , 2002, Paris	69
11c	Francis Alÿs, <i>The Leak</i> , 1995, São Paulo	69
12	<i>Les Continents imagés no.4</i> , 2014, technique mixte et collage sur toile, 122cm x 122cm	70
13a	<i>Processus I : cycle</i> , 2017, diagramme, dimensions variables	70
13b	<i>Processus II : allers-retours</i> , 2017, diagramme, dimensions variables	70
14	<i>Subversions</i> , 2015, installation au Cdex, Montréal, dimensions variables	71
15	Pierre Boudon, <i>Templum</i> des diastémies en tant que modes des intervalles, 2013	71
16a-b-c-d-e	Dessins, notes et relevés photographiques collectés lors de marches dans le quartier de Griffintown à Montréal à l'automne 2017	72

17a	<i>Vue d'atelier</i> , UQÀM, 2017	73
17b	<i>Vue de l'entrepôt</i> , Griffintown, 2018 (photographie : Michelle Bui)	73
18	Tony Cragg, <i>Opening Spiral</i> , 1982, Centre Pompidou, Paris, vue d'exposition	73
19a	<i>Assemblage no. 1</i> , 2016, matériaux divers, 56,5cm x 71,5cm x 40,5cm	74
19b	<i>Assemblage no. 2</i> , 2016, bois et acier, 183cm x 183cm x5cm	74
19c	<i>Sans-titre</i> , 2016, animations 3D, dimensions variables	74
20	Bernard Tschumi, projection axonométrique éclatée du parc de la Villette, Paris, 1982-1997	75
21	<i>Tracé : Accumulation</i> , 2017, dessin, 35,5cm x 43,2cm	75
22a-b	<i>Chantier entropique</i> , 2016, installation, dimensions variables	76
23a-b	<i>Exercice de matelotage</i> , 2017, installation, dimensions variables	77
24	Francis Alÿs, <i>The Collector</i> , 1991-1992, Mexico City	78
25	Kurt Schwitters, <i>The Merzbau</i> , 1933-1937, Hanovre	78
26	László Moholy-Nagy, <i>Le Modulateur Espace-Lumière</i> , 1922-1930, Berlin	78
27	<i>Relevé diagrammatique no. 1</i> , montage photographique, dimensions variables	79
28a-b	<i>Sans-titre (actions furtives)</i> , 2017, photographie, dimensions variables	80
29	<i>Appareillage : entrepôt 6055, quai n°6</i> , 2018, installation <i>in situ</i> , dimensions variables (photographie : Hugo St-Laurent)	81
30	<i>Sans-titre</i> , 2018, archive photographique (photographie : Hugo St-Laurent)	82
31a-b	Détails, <i>Appareillage : entrepôt 6055, quai n°6</i> , 2018, installation <i>in situ</i> , dimensions variables (photographie : Hugo St-Laurent)	83
32a-b	Détails, <i>Appareillage : entrepôt 6055, quai n°6</i> , 2018, installation <i>in situ</i> , dimensions variables (photographie : Hugo St-Laurent)	84

33a-b	Détails, <i>Appareillage : entrepôt 6055, quai n°6</i> , 2018, installation <i>in situ</i> , dimensions variables (photographie : Hugo St-Laurent)	85
34a-b	Détails, <i>Appareillage : entrepôt 6055, quai n°6</i> , 2018, installation <i>in situ</i> , dimensions variables (photographie : Hugo St-Laurent)	86
35	Détail, <i>Appareillage : entrepôt 6055, quai n°6</i> , 2018, installation <i>in situ</i> , dimensions variables (photographie : Hugo St-Laurent)	87
36	<i>Bordées</i> , 2018, archive photographique (photographie : Hugo St-Laurent)	88

RÉSUMÉ

Cet écrit tente de circonscrire le large périmètre définissant ma pratique artistique qui consiste à transposer plastiquement des expériences d'errance vécues en marchant sans but dans la ville. En adoptant une approche phénoménologique s'appuyant sur l'évocation de souvenirs choisis, le but de ma recherche-création est d'identifier comment l'exercice du dessin lie ma pensée aux différentes manières du « faire » développées dans la continuité de mes déplacements dans l'espace urbain. Cette méthodologie développe alors progressivement les éléments essentiels provenant de mon parcours qui mènent à la théorisation de la pratique artistique : l'enfance à la campagne et en bord de mer, mon rapport au territoire et à la géographie, mes formations en design et en architecture, la marche en ville, les expériences professionnelles, la maîtrise des outils de conception et de production du design, de l'architecture et de l'urbanisme, la pratique du dessin et de la peinture, le travail plastique en 2D et en 3D, et l'imagerie numérique. Bâti chronologiquement, le texte articule pour ce faire quatre registres littéraires distincts abordant tour à tour ce qui est de l'ordre du vécu, de la réflexivité, du travail plastique et de la théorisation. En interagissant ensemble, ils dévoilent simultanément les enjeux de l'expérience perceptive associée aux mouvements erratiques dans la ville, de la pratique élargie du dessin liée à un mode de pensée diagrammatique et du processus plastique du déplacement menant à la synthèse de l'expérience en prise directe sur le réel dans l'espace urbain. Ainsi, le projet d'exposition de fin d'étude qu'accompagne cet écrit, composé de deux volets complémentaires intitulés « Appareillage » et « Bordées », émerge graduellement au gré des découvertes théoriques et des « essais » plastiques réalisés, autorisés par la démarche expérimentale adoptée : l'errance dans la recherche et dans la pratique.

Mots-clés : essai, cinéplastique, déplacement, détournement, dessin, conception, autopoïétique, phénoménologie, perception, psychogéographie, cartographie

INTRODUCTION

Objectifs

Cette recherche soulève les enjeux liés à la transposition plastique d'expériences d'errance vécues en marchant dans l'espace urbain. L'évolution de ces épisodes erratiques quotidiens s'élabore dans une pratique du dessin à partir des mouvements de la pensée qui opèrent entre l'atelier, le lieu d'exposition et la ville. L'objectif de ce texte est alors de faire comprendre comment agit le dessin au sein des différents modes de pensée, modes de déplacement, modes de *mapping*, modes de représentation et modes d'abstraction, mis en jeu dans la pratique, afin de déterminer de quelles manières les passages entre ces modes s'effectuant, affectent l'expérience perceptive.

Approche

L'approche choisie pour donner forme à ce mémoire s'inscrit dans la filiation traditionnelle de la phénoménologie qui se propose de théoriser des expériences à partir de la description de faits vécus. C'est pourquoi un récit de vie et un récit de pratique sont invoqués dans sa construction. Inséables, ils constituent ensemble la matrice donnant lieu à une analyse réflexive sur le travail artistique. Pour le phénoménologue, les souvenirs sont une source de connaissance conférant au perçu une signification et une atmosphère présentes (Merleau-Ponty, 1945). Ici, la réactivation de la mémoire par des souvenirs choisis, provenant d'un passé proche ou lointain, structure la théorisation du processus artistique au sein duquel le passé et le présent, le rêve et la réalité, l'ici et l'ailleurs s'appartient. Dans l'écriture, l'évocation d'images poétiques d'un espace habité et heureux, méthode empruntée à la phénoménologie de l'imagination (Bachelard, 1957), contribue à donner à la pensée une signification ontologique.

Envisagé comme *quelque chose en train de*, le dessin se déploie dans la pratique artistique par l'entremise du corps propre, dans de multiples *manières de faire*, libres, ouvertes, et indéterminées. La démarche *autopoïétique* qui s'annonce se construit alors à partir du potentiel d'expressivité qu'offre la pensée en devenir s'élaborant depuis mon enfance : une pensée à l'œuvre, contextuelle et indissociable de l'environnement dans lequel elle se déploie, par l'observation et l'étude de phénomènes perceptifs associés au mouvement éprouvé pendant l'errance, tels que la perturbation visuelle, la désorientation spatiale, la rencontre, le changement brusque et l'accident. D'où la préférence accordée dans ce texte à la forme brève et discontinue dans l'écriture, aux fragments, aux collages textuels, à la phrase et à la citation : autant d'amorces de la pensée d'un chercheur-plasticien errant. Le système choisi pour son élaboration fonctionne selon un principe d'écriture en parallèle intégrant quatre registres littéraires distincts répartis en trois colonnes : un récit de vie, une réflexivité sur la vie, un récit de pratique et une synthèse (analyse réflexive et théorisation de la pratique artistique).

Par l'expérience du monde perçu, la pensée et l'expression émergent simultanément, énonce Merleau-Ponty (1945). Au fil du texte, les quatre tons d'écriture employés s'accompagnent et se mêlent pour constituer l'exercice de recherche-crédation dans une forme déconstruite et mouvante s'apparentant à l'expérience de la marche dans la ville.

Principe de fonctionnement

D'abord, la colonne de gauche ouvre le texte et accueille le récit de vie. Il se construit chronologiquement à partir d'une sélection de souvenirs, de moments de vie et d'anecdotes. Puis, ponctuellement, à sa droite, des expressions, de courtes phrases ou de brefs paragraphes, apparaissent pour le compléter, le préciser, l'augmenter. Sous forme d'analyse phénoménologique, ces glissements de la pensée établissent une réflexivité sur la vie. Ils préfigurent la synthèse à venir. Ensuite, le récit de pratique émerge du récit de vie pour s'épanouir

progressivement dans la colonne centrale : il se densifie à mesure que la posture artistique se construit, permettant alors à la synthèse théorique de se développer dans toute la largeur de la page. C'est alors que sont convoquées les thèmes et notions inhérents à la théorisation de la pratique artistique situant le travail dans le contexte de l'art actuel.

Structure du projet

Le projet d'exposition finale qu'introduit ce texte comprend deux volets distincts, mais complémentaires. Le premier intitulé « Appareillage » consiste en la transposition d'expériences d'errance par la mise en espace d'une scénographie plastique et médiatique, tandis que le second réside dans la traduction du processus artistique dans une publication titrée « Bordées » destinée aux visiteurs.

Afin détailler la motivation et la mise en forme de ces deux types de montages¹, l'écriture structure la théorisation de la pratique artistique, en s'autorisant des détours et des retours, à partir :

- 1 – de l'analyse des ancrages phénoménologiques fondant la recherche-création,
- 2 – de l'expérience de la ville et de la mémoire,
- 3 – de l'expérience plastique et de la conception du dessin,
- 4 – de l'expérience de la ville en lien avec le processus artistique actuel,
- 5 – des enjeux perceptifs qui en résultent dans la construction du regard et de l'expérience plastique et médiatique proposée,
- 6 – des opérations plastiques relatives au processus du déplacement et des effets du montage,
- 7 – de la prolifération inhérente au processus de création,
- 8 – de sa réception et diffusion auprès du public,
- 9 – du développement de la pratique artistique.

¹ Par définition, un montage est la sélection, l'organisation puis l'assemblage d'éléments dans le temps pour obtenir un effet particulier (textes, sons, images, etcetera). Il peut être photographique (photomontage), cinématographique ou sonore (Le Petit Robert, 2010). Il est un « processus visant à mettre en forme le mouvement » (Davila, 2002).

Essais

L'essai désigne par définition l'action d'essayer, de tester les qualités de quelqu'un ou de quelque chose, de mettre à l'épreuve une idée (Le Petit Larousse illustré, 1995). En littérature, comme en science sociale ou en médecine, il est avant tout une méthodologie de recherche qui se distingue par une démarche empirique et expérimentale possiblement rigoureuse dont l'issue finale n'est pas connue. En qualifiant par ce terme ma recherche, j'identifie, par l'imprécision qu'il suggère, le caractère insaisissable et fuyant de mon processus artistique. Dans le but de circonscrire le sujet de ma recherche-crédation sans jamais vraiment l'atteindre ni l'épuiser, les essais réalisés, par l'hétérogénéité de leurs approches plastiques, témoignent finalement « d'un exercice ininterrompu du questionnement [...] qui se donne à lire jusque dans les erreurs »² et les « contradictions »³. Dans le doute et l'incertitude, dans la liberté du vagabondage littéraire et plastique, dans le hasard des lectures et de mes pérégrinations urbaines, mes essais résultent d'une errance dans le travail menant à prendre « constamment la mesure de la pensée »⁴. L'ébauche, le prototype, la maquette, le dessin 2D et 3D, la peinture, le photomontage numérique, l'animation virtuelle, l'installation sont les moyens utilisés qui mènent à ce jour à son expression. Se donnant à lire comme une tentative, l'essai s'adresse sans prétention envers ses récepteurs (lecteurs d'un texte, visiteurs d'une installation, participants à une œuvre, etcetera) qui se trouvent alors placés dans une position d'égalité par rapport à son auteur.

² Pouilloux, J-Y. Essai, genre littéraire. Dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Récupéré le 11 janvier 2018 de <http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/essai-genre-litteraire/>

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

À ma famille,
Parents, frères et sœur,
À mes amis,
À JF.

« Percevoir n'est pas éprouver une multitude d'impressions qui amèneraient avec elles des souvenirs capables de les compléter, c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible. Se souvenir n'est pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est, s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle. Percevoir n'est pas se souvenir. »

Merleau-Ponty,
Phénoménologie de la Perception,
1945.

Commençons le récit
chronologiquement : de l'enfance
jusqu'à l'émergence de la pratique
artistique.

*Le parcours est essentiel, car il conditionne
un langage corporel, fait de gestes et
d'actions, qui établissent l'expression d'une
pensée.*

Mes origines sont bretonnes.
Du Finistère Nord, d'une presqu'île que
l'on nomme Sainte-Marguerite, d'un
village qui s'appelle Landéda qui
possède un port, l'Aber Wrac'h.

*Décrire les choses précisément,
c'est comme les comprendre.
Le dessin, c'est pareil.
La description est la base de l'approche
phénoménologique développée par Husserl.*

L'ERRANCE DANS L'ENFANCE

Savoir où je suis et par rapport à quoi.

Se situer

*Les souvenirs sont toujours pris pour
référents. Ils me situent aujourd'hui dans le
présent en participant à la construction de
mes expériences perceptives.*

Finistère, « Penn-ar-Bed » en breton,
signifie en latin la fin du monde, là où
l'océan Atlantique et la Manche se
rejoignent. (Au Québec, le nom de
Gaspésie dérivé du terme micmac
« Gespeg » a une signification similaire.)
Parsemé d'un grand nombre d'îles et
d'îlots, son littoral alterne les plages de
sable fin et les reliefs rocaillieux.
« Aber », est un autre terme breton pour
désigner un bras de mer qui rentre dans
la terre. On en compte trois sur les côtes
finistériennes qui découpent le territoire.
Landéda, c'est la rive sud de l'Aber
Wrac'h. De l'autre côté, il y a
Plouguerneau, Lilia, le phare de l'Île
Vierge, le plus haut d'Europe. Il est en

granite d'une hauteur de 84 mètres. Par très grande marée, on y accède à pieds.

Avant de nous installer à Landéda, on habite à Lannilis, quelques kilomètres plus loin, dans un quartier de campagne, un lieu-dit nommé Kerdrein ou encore La Poterie, dans la ferme de mes arrières grands-parents paternels, rénovée par mes parents aidés de la famille, des amis et des voisins.

Nous.
Nelly et Pierre.
David, Jonathan, Kévin, Julie.

De la rêverie et à la réflexion, l'écriture se situe dans un entre-deux, entre le réel et le fictif, entre la recherche et la création (souvent, on ne distingue plus le vrai du faux).

Jouer

C'est la campagne.
Il y a une prairie, des rivières, des forêts, des maisons abandonnées ou inhabitées qui nous font peur, des arbres pour construire des cabanes, des amis pour nous aider, des branches pour y grimper et s'y suspendre, des chemins à parcourir à vélo, des moulins, un lavoir, une fontaine, des chiens en liberté, des champs de vaches, des chevaux, des odeurs de porcherie, une décharge publique.

On monte sur les tas de déchets pour y chercher des objets encore fonctionnels. De ces trésors, on en fait des jouets. Sa fermeture est le premier contact avec les règlements municipaux et les lois de l'urbanisme.

Peu à peu, le quartier se transforme. Les nouvelles constructions remplacent les champs de maïs que nous prenons pour des labyrinthes. Les pâles crépis

deviennent de plus en plus nombreux, dépassant le nombre des longères de pierre. Les hangars des fermes s'agrandissent, les usines se multiplient et les réunions de quartier disparaissent. Le nombre de voisins augmente au détriment de l'esprit de solidarité et des nouveaux arrivants remplacent les anciens qui, comme nous, partent.

Effet de la périurbanisation, les lotissements fleurissent à vue d'œil. La campagne s'urbanise : les prix attractifs et la faible distance de la grande ville voisine, Brest, séduisent les citadins.

Habiter

Selon la conception bachelardienne, la maison natale est un corps de songe. Nid protecteur, elle représente une topologie idéale de l'habiter. Sa perte est à l'origine de sentiments nostalgiques, inhérents à l'évocation de l'enfance, conviant à une rêverie, indissociable de la mémoire et de l'imagination.

Mes parents ne veulent pas d'une construction semblable à toutes les autres, comme l'ont fait la plupart des anciens voisins.

Ils souhaitent retrouver un lieu où habiter possède une signification particulière pour eux, pour nous tous.

Avec de la patience et du temps, la maison idéale est à nouveau trouvée.

L'orientation et l'identification à un milieu déterminent la capacité de l'homme à habiter un lieu. Cette connaissance émerge des relations qui s'y tissent, et détermine le sentiment humain d'appartenance et de sécurité fondateur de l'esprit du lieu, le genius loci. En établissant ses relations, l'architecture est alors l'instrument grâce auquel l'habiter acquiert pour l'homme une dimension existentielle.

Ce n'est pas une ferme en pierre, mais une maison d'architecte, plus lumineuse, orientée sud. Le sable remplace la terre. Les dunes, les champs. Le vélo, les sports de mer, le bateau.

Nomadisme

Bousculer la stabilité, les acquis, ressentir de l'inconfort dans le banal, l'égarement, la perte de repères, dépasser les limites du connu, etcetera.

Géophysicien, mon père travaille en mer. Sa présence à la maison est intermittente. Le rythme familial se construit alors autour de ses départs et de ses arrivées à la gare et à l'aéroport.

L'instabilité générée par cette situation se perpétue encore aujourd'hui dans des mouvements incessants de la création. Elle explique un mode d'habiter, une manière d'être et de faire qui questionnent la dimension fonctionnelle de l'architecture et de l'urbanisme.

Naviguer

Ensemble, on partage le plaisir de la navigation, des balades en mer et de la pêche à la ligne. Il a un vieux gréement, un goémonier breton, un bateau traditionnel de travail.

Le bateau, une autre forme de la maison, prolongeant l'expérience du territoire et de l'espace habité.

L'apprentissage des nœuds et de la navigation maritime s'effectue à ses côtés, puis par la pratique de la planche à voile et du catamaran et par les croisières en mer en voilier qui m'amènent à sillonner les côtes bretonnes.

Alors que la maison est le point de repère à partir duquel s'effectuent les explorations du territoire terrestre, le bateau, possédant également les propriétés du nid et de l'abri, se déplace. Il instaure une relation au milieu tributaire du mouvement qui renouvelle en permanence le rapport au monde, au cosmos.

La navigation est une science et technique de déplacement des navires. L'orientation et le repérage en mer s'élaborent à partir de calculs mathématiques à même la carte, associées à l'observation directe de l'espace vécu. C'est une méthode à la fois concrète et abstraite qui instaure une représentation du territoire au sein de laquelle se manifeste le rapport entre expérience et imagination.

Dans le travail, c'est encore et toujours des nœuds qui se réalisent (Fig. 1). La modélisation de la pratique artistique par la figure nodale démontre du leitmotiv récurrent qui la parcourt. Les nœuds participent à la construction spatiale permettant à l'homme de s'orienter, et ainsi de s'identifier au milieu, en apprenant à connaître un certain lieu. Que ce soit dans la ville, sur une surface bidimensionnelle, dans l'espace virtuel, dans une approche sculpturale ou dans une installation, le dessin s'exécute dans l'urgence de situer spatialement corps, gestes et actions. C'est un connecteur structurant qui répond à la nécessité de rassembler et de concentrer la multiplicité des expériences d'errance urbaine en un point d'intensité et d'attention culminantes.

Les nœuds ont pour fonction de joindre, de rassembler, de concentrer, de faire converger, et inversement de faire diverger, d'éclater et de répartir. Ils imposent des mouvements d'attraction et de répulsion par des opérations d'entrelacement et d'enchevêtrement. Pour Kevin Lynch (1970), ils sont « des points, des lieux stratégiques d'une ville, pénétrables par un observateur, et points focaux intenses vers et à partir desquels il voyage ». D'une autre manière, en science, la théorie des nœuds a pour principe de circonscrire dans un espace donné une expérience plus grande⁵ (Boi, 2011). Ainsi, le nœud, émergent à la fois d'un déplacement et d'un processus de transformation,

⁵ « Les nœuds [...] ont un rôle important pour permettre que des parties séparées ou même très éloignées d'un espace se mettent à interagir en donnant lieu à un espace de plus grande dimension et aux propriétés plus riches, dans lequel ces mêmes parties vont se relier les unes les autres. [...] les nœuds favorisent des connexions entre des phénomènes là où il n'y en avait pas, et peut-être qu'ils aident aussi à comprendre les raisons qui font que des phénomènes qui n'ont apparemment rien en commun vont néanmoins interagir et échanger de l'information. » Boi, L. (2011). *Morphologie de l'invisible*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

détermine une localisation spécifique, interdépendante des notions de rencontre, de parcours et de limite. Il détient alors un rôle essentiel dans l'expérience perceptive qui se construit à partir de l'addition d'une série de visions en mouvement. En effet, lorsque Merleau-Ponty note que « la vision est suspendue au mouvement », c'est pour signifier que le regard cherche sans cesse à s'orienter par rapport aux objets qui l'entoure. C'est pourquoi, dans la pratique de Gabriel Orozco, les fragments glanés (Asterisms, 2012) (Fig. 9) lors de moments de flânerie sont, dans ses termes, des « punctum », équivalents à des « points focaux d'attention », que Davila (2002) décrit, en reprenant les mots de Barthes⁶ (1980), comme « des détails concourant à activer la perspicacité, à aiguïser et à nourrir le regard ».

Attendre

Enfant, le silence et la solitude
m'accompagnent. Ils forment un espace
d'évasion.

*Toujours présent.
La patience, l'attente, l'observation et la
contemplation instaurent des moments
propices de réflexion fulgurante comme
autant d'amorces de la pensée.*

Pris d'un besoin de quitter la maison, je
monte à vélo et pars me perdre sur les
dunes et les chemins côtiers, avec le
désir d'y faire de nouvelles découvertes.

*Dans cette quête perdue d'avance, perdue
malgré tout l'espoir de tomber sur un
quelconque objet ramené par la mer, caché
dans les tas d'algues ou perdu par un
malchanceux dans les rochers
Il aurait fait ma fortune.*

Sans but précis et avec du temps devant
moi, je m'arrête en chemin sur une plage
pour marcher dans le sable. J'enlève mes
chaussures pour sentir les grains sous

⁶ Pour Barthes, le *punctum* est ce « qui part de la scène, comme une flèche, et [qui] vient me percer ». Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

mes pieds, et m'assois. Puis, après un certain temps assis face à l'horizon, les yeux perdus dans le néant, je me lève et rentre.

J'ai dans les poches sable, cailloux et coquillages.

Dessiner

Mon parcours artistique débute en apprenant les bases du dessin dans une petite association du village que dirige ma mère.

Je l'apprends également par moi-même en recopiant des images issues de magazines, m'imaginant *designer* de voitures ou de grands voiliers.

En dessinant, je voyage.

Je commence alors une formation en arts appliqués au sein de laquelle j'apprends à appréhender les différents domaines du design.

D'une certaine manière, les histoires que je me raconte deviennent des idées qui se transforment ensuite plastiquement.

Un attrait esthétique pour des œuvres de la période de l'art moderne s'y développe simultanément à la découverte et au perfectionnement de techniques artistiques au cours d'expérimentations plastiques abondantes.

Mondrian, Klee, Kandinsky, Rauschenberg, Schwitters, le cubisme, le constructivisme, le structuralisme.

La maîtrise du dessin se poursuit en pratiquant la représentation spatiale par l'observation de sujets architecturaux et urbains. Le collage, les superpositions de plans et de transparence, la spatialité de la couleur, les jeux de clair-obscur, la perspective : ces composantes des arts plastiques sont expérimentées dans une variété d'outils et de médiums menant à la conception d'une

anamorphose spatiale à partir d'un dessin réalisé selon un principe de géométrie descriptive utilisant une projection perspective linéaire⁷. À partir d'un point de fuite, des lignes créent une structure concentrique qui, par l'alternance de pleins et de vides en noir et blanc, construisent une spatialité fragmentée et sans orientation, entraînant déjà une confusion chez le regardeur. L'observation du dessin, dans un dispositif spatial imaginé en maquette, s'établit selon un point de vue unique donnant l'illusion d'une surface à deux dimensions (Fig. 2). Ce n'est qu'en se déplaçant par rapport à ce point dans l'espace que la forme se décompose, révélant la tridimensionnalité du système et un passage voué à la déambulation du spectateur multipliant les points de vue sur le dessin. Ainsi, la projection mentale de l'anamorphose est complétée par une projection spatiale et corporelle inhérente au parcours. Les notions de regard et de déplacement, de construction et de déconstruction du proche et du lointain développées dans ce projet marquent indéniablement ma recherche actuelle

C'est le chemin de la découverte qu'emprunte la pratique artistique. Elle se construit par révélations successives qui apparaissent par transformations d'explorations plastiques effectuées les unes à la suite des autres. L'acceptation du hasard et de l'erreur dans la pratique créent la dynamique de la recherche : en faisant, en étant dans l'action. Cette méthode de travail s'allie au concept théorique de l'*autopoïèse*. En 1972, le terme d'*autopoïétique*⁸ définit « un système qui a pour propriété de se produire lui-même, en permanence et en interaction avec son environnement, et ainsi de maintenir son organisation malgré le changement de structure ». S'appliquant originellement aux domaines

⁷ Découverte par l'architecte, ingénieur, et sculpteur Filippo Brunelleschi (1377-1446), la perspective linéaire ou « artificielle » (*Perspetiva artificialis*) fut ensuite théorisée par Léon Battista Alberti (1406-1472) dans son traité « Della Pictura » (1435). À la base du dessin d'architecture, elle consiste en la projection de lignes directrices sur un plan à partir d'un ou de plusieurs points de fuite afin de représenter la forme, les dimensions et la position d'objets dans l'espace. Dalai Emiliani, M. Perspective. Dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Récupéré le 15 janvier 2018 de <http://www.universalis.edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/perspective/>

⁸ Le concept d'*autopoïèse* est inventé par Humberto R. Maturana et Francesco J. Varela dans l'article « Autopoietic Systems » présenté lors d'un séminaire de recherche à l'Université de Santiago en 1972. Autopoïèse. (2015, 18 juin, 9h55). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 12 avril 2016 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Autopoïèse>

des sciences afin d'étudier les systèmes du domaine du vivant, c'est un concept qui résonne particulièrement avec le processus artistique, qui se transforme dans un mouvement cyclique permanent, en alternant des périodes d'observation, d'analyse, à des périodes de réflexion et de création. De ce fait, les interactions multiples entre les différents modes de pensée et du faire qui interviennent dans la création, définissent l'écologie de ma pratique artistique. Son fonctionnement est celui d'un système dynamique qui tend à évoluer vers un état théorique stable. La démonstration qui suit montrera comment et pourquoi celui-ci ne peut être atteint, et par ce fait, éclaircira comment la création opère. Épris de *sérendipité*⁹, ce processus de découverte produit « de l'onirisme par petite projection » (Bachelard, 1957). La pratique artistique se construit et se reconstruit, tel un palimpseste, par l'expérience et l'interprétation réflexive qu'elle entreprend de ses découvertes successives engendrant alors sa propre connaissance, ses propres modèles à partir d'une réalité vécue : l'errance dans l'espace urbain. Son fonctionnement présente des analogies avec la *pensée diagrammatique* développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (Milles plateaux, 1980). La *diagrammatique* est une pensée en mouvement. Elle n'est pas une représentation finie du monde ou d'une situation mais elle est une expression de relations, de forces et de tensions, constituant un langage tourné vers l'avenir, « *esse in futuro* ». C'est pourquoi, le diagramme, issu du terme grec *diagramma* (Le Petit Robert, 2006) n'est autre qu'un dessin (dessein), une ligne errante et fuyante sur laquelle progresse simultanément la pensée avec la pratique artistique lorsqu'il s'applique au champ de la création. La construction du dessin « ne passe pas par des formes mais par des points, points singuliers qui marquent chaque fois l'application d'une force, l'action ou la réaction d'une force par rapport à d'autres, c'est-à-dire un affect comme « état de pouvoir toujours local et instable. » » (Deleuze, 1986). Le diagramme est donc « une émission, une distribution de singularités » (1986) qui se réalise dans un désir d'agencement, d'organisation, et de structuration. En outre, c'est une

⁹ Le terme de *sérendipité* est habituellement employé dans le champ scientifique et de la technologie pour nommer le fait d'effectuer une découverte de manière inattendue. Sylvie Catellin (*Sérendipité : Du conte au concept*, 2014) précise que c'est « l'art de prêter attention à ce qui surprend et d'en imaginer une interprétation pertinente ».

localisation éphémère et fluctuante. La résistance que crée cette opposition en fait alors un espace d'entre-deux, un espace transitionnel entre passé et futur. Il est à la fois avant et après, dehors et dedans, intérieur et extérieur, objectif et subjectif, forme et figure, réel et virtuel. Ainsi, le modèle anamorphique¹⁰ est justement invoqué pour décrire la pratique artistique. En étant un principe structurant non-relatif dont l'appréhension s'effectue par la subjectivité du point de vue de celui qui l'observe, elle crée un lieu subversif, en dehors des strates. Par le mouvement, une « série indéfinie de vues » de la choses perçue (Husserl, 1945) poursuit le déroulement de l'expérience perceptive dont la première étape est, dans ce dispositif, la désorientation (Batt, 2004).

L'IMPACT DE LA VILLE : UNE ERRANCE À RETROUVER

J'arrive à Paris en août 2006 pour intégrer l'École Boule¹¹ pour une formation de deux ans en design d'espace.

Je loge dans une chambre de bonne, au 7^e étage d'un immeuble bourgeois du XX^e arrondissement, rue Villiers de L'Isle-Adam.

*Découvrir une ville.
Apprendre de nouvelles compétences.*

Au même moment, je récupère des enjoliveurs de voiture esseulés pour réaliser mes premières œuvres. Je les détourne en les découpant, en les perçant, pour en faire des objets sculpturaux (Fig. 3).

¹⁰ Relatif à l'anamorphose : « Un cas particulier de perspective géométrique est l'*anamorphose*, qui construit une image projetée sur un plan oblique de telle sorte qu'elle demeure inintelligible ou bien simule une image différente, en raison des fortes aberrations marginales, si on ne la regarde pas du point de vue excentrique adopté pour la projection ». Dalai Emiliani, M. Perspective. Dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Récupéré le 21 février 2018 de <http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/perspective/>

¹¹ L'École Boule est une école nationale supérieure d'arts appliqués et un lycée des métiers d'arts, de l'architecture et du design. Elle est située au 9-21 rue Pierre Bourdan dans le 12^{ème} arrondissement parisien. Elle tient son nom du célèbre ébéniste de Louis XIV André-Charles Boule.

Elle se termine par un escalier déboulant sur la rue des Pyrénées.
Métro Gambetta, ligne 3, le cimetière du Père-Lachaise, la rue de Belleville.

Les noms propres que rencontre le marcheur urbain participent à sa rêverie. Ils font des lieux nommés des espaces d'habitabilité en liant la pratique de l'espace à l'imaginable, au croyable et au mémorable¹².

16 m2, une fenêtre, ensoleillée, donnant sur une cour.

Par une pratique régulière, le langage du dessin architectural m'est rapidement familier : plans masses, plans détaillés, élévations, détails techniques, axonométries, coupes perspectives, dessins schématiques, dessins d'analyse, dessins d'observation, dessins expressifs, dessins techniques, dessins d'architecture, dessins à la main, dessins sur le vif, dessins d'après modèles vivants, dessins numériques, papier calque, trait, ligne, épaisseurs, collage, maquette, 2D, 3D, AutoCAD, Photoshop, SketchUp.

Quand je ne suis pas à mes cours, je reste peu chez moi : mon nid perché sous les toits est le lieu où convergent mes allées et venues.

Présent dans tous mes voyages, le carnet de croquis est un outil pour pratiquer le dessin au jour le jour. Encore indispensable aujourd'hui, il répond aux besoins d'enregistrer ce que je vois, souvent de manière très précise, jusque dans les détails. Je l'apporte dans mes excursions pédestres pour découvrir mon quartier, puis Paris à partir d'itinéraires, en allant d'une architecture à une autre, ciblant des lieux remarquables. Puis, peu à peu, je quitte les lieux connus et marche plus loin, plus longtemps. Je retrouve une expérience du territoire semblable à celle connue enfant et au sentiment de liberté qui m'habitait alors, faisant naître mon intérêt pour les lieux de passage, les gares, le métro, le RER, le périphérique, les voies

¹² Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

de chemin de fer, le mouvement des passants, la lumière, les infrastructures, les chantiers, etcetera. Tout ce qui porte mon regard et ma pensée plus loin.

Le dessin est un mode de découverte de la ville. La marche est le prétexte pour dessiner. Indissociables l'un de l'autre, ils se déroulent, dans la pratique, au quotidien dans un mouvement cyclique de l'intérieur à l'extérieur, de la réflexion à la projection, et inversement. En affirmant que « le dessin est un processus de transposition ou de traduction à laquelle le regard servirait de vecteur », Davila (2005) souligne que la notion de déplacement est inhérente à son exécution. Mode de compréhension, de réflexion et de projection, il partage avec la marche une manière d'être attentif au monde.

Assis sur le parvis du centre Pompidou, ou déambulant parmi la foule dans ses environs, de jour comme de nuit, je trouve ce lieu remarquable de vie et d'échange.

Être là, à regarder le monde agir, faire, passer, m'est suffisant.

C'est ce qui caractérise la figure du flâneur baudelairien théorisée par Walter Benjamin (Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, 1955), témoin de la transformation de la ville et de sa modernisation, à laquelle se réfèrent tout en s'en distinguant les pratiques artistiques qui s'exécutent dans le contexte urbain depuis les années 1970. Elles émergent dans la continuité des pratiques du *Land Art*. Issues de la modification des lieux dans lesquels la création opère et d'un rejet des principes véhiculés par le modernisme, les artistes du *Land Art* privilégient le cadre et les matériaux de la nature.

L'expérience du territoire par la marche devient alors le moteur de la réalisation d'œuvres *in situ*¹³. En ville, de la même manière, l'artiste n'est pas qu'un flâneur passif, contemplatif et émerveillé de la vie et de son rythme, il est un arpenteur actif qui intègre la dimension plastique du mouvement, basée sur une appréhension affective du milieu urbain par la marche, au sein des processus artistiques (Davila, 2002).

À partir de 2008, à l'École d'Architecture de Versailles¹⁴, l'apprentissage du dessin se poursuit.

Il se perfectionne dans le but de maîtriser les différentes étapes d'élaboration d'un projet d'architecture et d'urbanisme.

Initialement appris comme un outil de conception et de projection lié à la fabrication de l'architecture et de l'urbanisme, le dessin s'élabore maintenant de manière heuristique dans la continuité des expériences d'errance en marchant dans la ville. La transformation qu'implique son accomplissement est alors une projection sensible résultant de la mise en relation du sujet avec le monde par l'expérience corporelle dans l'espace vécu. Un mouvement effectuant des passages constants entre différents modes d'expression, de penser et de faire, qui caractérise le geste initiateur de la création.

¹³ La notion de travail *in situ* (encore qualifiée de *site-specific*) fut mise de l'avant par Daniel Buren dès 1965. Elle signifie que « l'œuvre naît de l'espace dans lequel elle s'inscrit ». Par cette manière de travailler, il affirme que l'œuvre « transforme le lieu ou, du moins, le révèle tel qu'il est, dévoile ses spécificités et donc le poids qu'il a sur elle ». Cette méthode implique « la perte de l'atelier ». Buren, D. Sanchez, M et Gallais, J-M. (2012). *Daniel Buren, Monumenta 2012, Excentrique(s), Travail In Situ*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais.

¹⁴ Les fenêtres des ateliers de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles situés dans les anciennes petites écuries du château de Versailles offrent une vue sur la place d'Armes et sa façade est.

Analyser et relever

Un projet d'urbanisme et d'architecture débute par l'analyse de données (cartographiques, sociales, économiques, historiques) qui nécessite la réalisation de prises de notes, de dessins, de schémas, de photographies et de vidéos. Dans la pratique, la méthode du relevé est détournée et poétisée.

Les pratiques artistiques de Francis Alÿs et Gabriel Orozco, qui placent la marche au cœur de leur processus menant à l'élaboration d'une œuvre, abordent des méthodes similaires. Dans leurs travaux, Thierry Davila (2002) identifie le déplacement comme un outil plastique contribuant à la mise en forme du mouvement éprouvé dans toutes ses dimensions, à la fois physiques, psychiques et fantasmatiques. Rappelant que le processus de déplacement régit les rapports qu'entretiennent la pensée et la marche, Davila indique également que les transformations qu'il opère sont semblables à celles effectives dans le travail du rêve analysé par Freud. En effet, le processus onirique se caractérise par un ensemble de phénomènes (déformation, décalages, ruptures, etcetera) au sein duquel s'élabore une production de figures donnant forme aux désirs et aux fantasmes. Dans ce sens, la loi du déplacement - nommée *cinéplastique*, est « une pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permet de la saisir, de déplacer les processus plastiques, mais aussi le langage qui prétend en rendre compte » (2002). Dans la pratique artistique, la plasticité du mouvement s'exprime par la multiplicité des expressions permise par l'exercice du dessin et des opérations de projections qui en sont issues.

Les premiers relevés de captation d'images en mouvement aboutissent à la réalisation d'un court montage vidéo (Fig. 4).

Porte de Versailles, Paris,
XVe arrondissement.
Un après-midi, sur le terre-plein au
centre du boulevard des Maréchaux.
À l'intersection du métro, du
périphérique et de deux lignes de

tramway, je filme : les entrées et sorties
du tramway, les portes qui s'ouvrent, la
foule qui marche, les pas des passants,
les lignes électriques, les caténaires.

Le montage, serré et précis, rend compte du
mouvement incessant, du rythme pressant, du
temps accéléré, imposé par le flot des passants.
Les cadrages en gros plan sur le sol et les pieds,
sur le mobilier ou les infrastructures qui s'y
succèdent, transposent la désorientation vécue
par la situation. La scène est fragmentée,
décomposée, déconstruite puis réorganisée et
réinterprétée par des associations plastiques et
esthétiques.

Mapping : imaginer, concevoir et projeter

Ensuite, à partir de l'étape analytique
d'un projet, par des esquisses, des plans
à différentes échelles, par des
photomontages, des maquettes physiques
ou virtuelles, se concrétisent et se
formalisent des intentions de projet.

*C'est un moment particulier où les rêves et les
utopies peuvent s'exprimer.*

La transposition plastique des expériences urbaines réalisées en marchant sans but résulte d'une interprétation libre et ouverte du procédé de *mapping*, qui consiste à extraire un élément de son contexte originel pour l'intégrer à un nouveau en le transformant (Oxford Dictionary, 2004) (Fig. 5). Dans le travail, le détournement de cette procédure projective par la pratique du dessin rejoint l'idée selon laquelle ce dernier serait « une progression du connu vers l'inconnu privilégiant le moment de l'inscription » (Davila, 2005) s'exerçant sans aucun impératif de finalité, plutôt qu'un outil servant à la construction d'une image, et par extension à celle d'un projet d'architecture ou d'urbanisme. Il n'est donc pas une représentation, ni même une mimésis ou même un calque « dominant » (Deleuze et Guattari, 1980) qui s'établiraient uniquement point par point, selon des principes de construction purement géométriques et mathématiques comme

s'exerce la pratique scientifique de la cartographie. À l'inverse, il est une exploration ouverte du milieu, en prise directe sur le réel. Une définition qui rejoint les propos tenus par Peter Fend sur le processus du *mapping* dans le contexte de l'exposition « *Mapping : a response to Moma* » qui eut lieu à New York en 1995, en réaction à celle qui se déroula une année plus tôt au Musée d'art moderne de la ville (MOMA) intitulée « *Mapping* ». Cette dernière avait pour objectif de révéler comment les cartes et leurs images inspirent la création artistique. Selon Fend, même si les travaux présentés faisaient appel à l'imagination, à la mémoire et à l'association nécessaires à l'acte de projection mentale inhérente au *mapping*, ils ne rendaient pas compte au rapport physique à l'espace réel et pratiqué qu'il engendre. Pour lui, l'approche du travail artistique représente le processus du *mapping* tel qu'il se définit, soit une procédure, engendrée par une prise de mesure, qui conduit à une localisation et à un positionnement dans l'espace selon un système de coordonnées x,y,z . Provenant du verbe « to map », le *mapping* indique également un plan d'action dans le but d'intervenir sur le site mappé. Bien que l'architecture et l'urbanisme requièrent cette procédure de planification dans leurs conceptions afin d'aboutir à la construction d'espaces fonctionnels répondant à des besoins et des usages, une conséquence immédiate du *mapping* est, la performance. Qu'elle soit actualisée par la présence de milliers d'individus dans un même espace urbain, comme le parvis du Centre Pompidou à Paris, ou par les actions produites dans le cadre d'un projet artistique, le processus de *mapping* conduit à la production de gestes et de déplacements dans un espace donné : une procédure largement utilisée et détournée par les artistes conceptuels des années 1960. Ainsi, dans la pratique, le *mapping* est envisagé comme une série d'actions spécifiques à un lieu qui détermine alors une représentation de l'espace relative à une expérience, dans un rapport d'échelle un pour un. C'est cette manière de faire qui fut explorée par les artistes regroupés par Harald Szeemann dans l'exposition « *Live in your Head : When Attitudes Become Form* », présentée en 1969, à la Kunsthalle de Berne (Fig. 6a-b). Les travaux qui s'y déploierent en amont de l'ouverture du site au public furent le résultat d'interactions immédiates entre le lieu d'exposition et les diverses pratiques artistiques mises

en relation. Dans ce contexte, l'acte de création relève d'une projection de la pensée qui s'élabore en même temps qu'une attitude prend forme par des gestes et des actions dans un espace donné. De façon semblable, l'expression du dessin – en tant que procédé de projection lié au processus de *mapping* - s'effectue dans un mouvement indissociable de l'activité de l'esprit qui l'engendre et du potentiel qui s'en libère.

Réaliser et construire

Confronté à la réalité du travail en bureau d'architecture, aux exigences budgétaires et économiques nécessaires à la réalisation d'un projet, je m'inquiète de la perte qualitative des idées et des intentions lorsqu'il s'agit de les concrétiser.

Toutes les promesses, tous les espoirs, tous les rêves disparaissaient souvent pour des raisons politiques et économiques.

Alors, comme pour me détourner de cette trajectoire, les carnets se remplissent d'esquisses, de notes et de détails, faisant état de mes déplacements. L'accumulation de papiers ramassés, de tickets de transports collectés, de lettres reçues, constituent ensuite des supports pour créer impulsivement dans la continuité d'une ou de plusieurs marches.

« La marche offre une belle image de l'existence, toujours dans l'inachevé car elle se joue sans cesse du déséquilibre » écrit David Le Breton (2000). Dans l'Histoire, nombreux sont les penseurs, philosophes et écrivains qui associent la pratique de la marche au développement de la pensée. Effectivement, le déplacement en tant que phénomène physique est également un processus intellectuel et psychique (Davila, 2005). À ce propos, Karl Gootlob Schelle envisage la marche comme une action, un mouvement du corps, dans laquelle quelque chose de l'esprit est engagé (L'Art de se promener, 1802). Le chemin de la pensée se fait donc en marchant. Ainsi, marcher dans la ville consiste déjà en une projection, car c'est un moment propice à une rêverie bachelardienne

pendant lequel s'opère un déplacement de sens pour en faire naître un nouveau. Dans la pratique, le décentrement physique et psychique qui opère pendant la marche est « producteur de figures » (Davila, 2005) : il se matérialise dans une production plastique résultant d'une expérience multiple du dessin. Cette dynamique de déplacement est également une composante indissociable du fonctionnement de la pensée diagrammatique. En effet, sa progression suit un trajet erratique et turbulent (Batt, 2004). Le diagramme, ou dessin, évolue par associations, juxtapositions, compositions, recompositions, fragmentations, défragmentations, constructions et déconstruction, brutes, incongrues, voire primaires. Selon Deleuze et Guattari dans *Milles Plateaux* (1980), celui-ci n'a pas pour fonction de « représenter, même quelque chose de réel, mais construit, un réel à venir, un nouveau type de réalité ». Tourné vers l'avenir, il est une expression des possibles. « *I think spatially and draw diagrammatically. [...] They are only possibilities, and not absolutes.* » écrit Barry Le Va à propos de l'exécution du dessin dans sa pratique (*Accumulated vision*, 2005) (Fig. 7). De la même façon que pour l'artiste conceptuel, le dessin est exécuté quotidiennement en tant que processus au sein duquel les pensées émergent, se concentrent, se clarifient et se visualisent pour se concrétiser dans l'espace de création.

Mouvement libérateur

L'exécution du travail plastique se réalise sans aucune planification préalable ni paramètre, répondant à une impulsion de libérer le mouvement du corps et le geste par la spontanéité et la non-détermination dans un continuum d'actions suivant l'expérience urbaine.

L'errance tente de répondre à la question : qu'est-ce que je fais là ? Cette simple interrogation contient tout ce qui est en jeu dans l'errance même, c'est-à-dire, selon Alexandre Laumonier (2004), « la singularité du lieu (le « là »), la relation personnelle entre ce lieu et l'individu, la sympathie entre la géographie et l'intériorité, une affinité ambiguë avec l'ailleurs qui n'est pas le « là » ». Ici,

l'errance n'est pas que la flânerie dans le sens d'une simple promenade dans le but de s'émerveiller de découvrir la ville autrement en déambulant dans les rues au hasard des envies et des découvertes effectuées. La motivation des déplacements dans l'espace urbain est la quête d'un lieu acceptable (Laumonier, 2004), une sorte de *genius loci*¹⁵, au sein duquel le lien entre le sujet et le monde s'établit par un rapport primaire au territoire retrouvé qui se connecte à l'enfance. Michel De Certeau (1980) écrit que « Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est le lieu *être autre* et *passer à l'autre* ». La ville est alors le terrain du jeu et de la liberté, de l'insouciance et de la mise en danger où les différentes expériences qui y sont vécues réinventent la condition du citoyen. Ainsi, ma relation au milieu urbain provient d'une volonté de mettre à l'épreuve mon entendement du connu en franchissant les limites sociales et cartographiées de la ville moderne. De cette manière, l'errance s'impose comme un acte de résistance face à la banalité et à la monotonie des déplacements dans l'espace urbain. Vécue de cette manière, elle s'apparente davantage à la dérive des situationnistes. Influencée par les dadaïstes et les surréalistes, la théorie situationniste apparaît dans les années 1960, du rejet de la culture rationaliste et fonctionnaliste promue par la société capitaliste. Elle vise au dépassement de l'art en s'appliquant à faire de la vie quotidienne une forme d'expression dans laquelle se déploierait librement la créativité des individus. Le milieu urbain est le cadre des explorations menées dans l'espoir d'une transformation qualitative de la vie courante. Les situationnistes s'opposent au projet moderne en détournant les règles imposées par la ville au sein de laquelle ils s'essayaient à des formes d'existences alternatives en luttant notamment contre la rationalisation des trajets dans l'espace urbain et le conditionnement qu'ils imposent, par la méthode de la dérive. Théorisée par Guy-Ernest Debord (1955), la dérive se pratique en marchant. Elle déjoue la structure de la ville, son cloisonnement, la canalisation

¹⁵ Christian Norberg-Schulz (*Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, 1981) rappelle que : « un lieu est un espace doté d'un caractère qui le distingue » qui offre à l'homme la capacité d'avoir une « prise existentielle » dans le monde en s'y situant, en l'habitant. C'est le *genius loci*, l'esprit du lieu, qui est « considéré [depuis l'Antiquité] comme cette réalité concrète que l'homme affronte dans la vie quotidienne ».

de ses trajets, et la déqualification de ses lieux en privilégiant par un comportement déviant la création de situation par la recherche et la découverte de points remarquables favorisant une conception et une pratique hétérogène de l'espace urbain. Forme moderne du nomadisme, la dérive au moyen de la psychogéographie (Debord, 1956) s'applique à l'observation de phénomènes particuliers tels que « le brusque changement d'ambiances dans une rue » et « le caractère repoussant de certains lieux ». Dans les termes de son inventeur, « la psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus » (1956). Cependant, en dépassant l'expérience immédiate de l'errance par une nouvelle production, ma pratique artistique se distingue de l'approche situationniste¹⁶. En effet, les marches réalisées ne se contentent pas seulement de visiter la ville construite. L'engagement visant à résister au conditionnement physique et psychique qu'impose la ville moderne se poursuit dans la création. Il en résulte une production poétique qui vise à tenter de synthétiser les marches urbaines réalisées. Constituant une cartographie personnelle du territoire arpenté à partir d'actions interprétatives, elle est « tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (Deleuze et Guattari, 1980). Les transpositions plastiques effectuées sont, dans ce sens, des explorations ouvertes du milieu qui s'élaborent de la ville à l'atelier jusqu'au lieu d'exposition.

Gestes nombreux au bout des doigts

Dans la pratique, le *mapping* des expériences d'errance dans la ville se déroule en couches successives par l'accumulation de médiums et de techniques à partir d'un support dans les deux ou trois dimensions de l'espace (dessin, peinture, collage, vidéo, photographie, imagerie numérique, animation 3D, sculpture, installation). Jusqu'à épuisement, des gestes répétitifs, aléatoires, non contrôlés, automatiques articulent

¹⁶ C'est en interrogeant le rapport de la pratique avec la dérive situationniste que les références à l'enfance, à la mémoire et au souvenir ont émergé. Enfant de la campagne et du bord de mer, ils sont des ancrages à partir desquels je questionne mon urbanité actuelle.

des actions pour construire et déconstruire le travail en train de se faire, par des mouvements contraires de dissociation et de jonction, de soustraction et d'addition. Les différents passages opérant entre chacun de ces modes empêchant la stabilité du mouvement aboutissent à la création d'un espace atopique, sans orientation, ni hiérarchie.

Ainsi, le mouvement engendré dans la ville se poursuit dans la création (Fig. 8). Le processus répond à la nécessité de se situer en s'orientant dans l'espace de travail (physique ou numérique, 2D ou 3D) par l'identification de ses limites physiques et visuelles. À partir des marches effectuées, l'instabilité physique inhérente au déplacement engendre une expérience *cheminatoire*. La marche est un espace d'énonciation (De Certeau, 1980) au sein duquel l'acte de marcher a fonction d'appropriation de la ville par le piéton, d'une réalisation spatiale du lieu, et implique des relations entre des positions différenciées par le mouvement. Ces caractéristiques instaurent une réorganisation de l'ordre spatial par le marcheur en privilégiant certains de ses éléments au détriment d'autres. Par la sélection, le raccourci, le détour, la discontinuité, il compose des phrases spatiales en déplaçant le sens du langage du système urbanistique. Dans la pratique, cette expérience se perpétue dans une multitude de gestes et d'actions à partir du détournement de la pratique du dessin comme outil de planification et de projection liée à la conception et à la fabrication de l'architecture et de l'urbanisme. Le comportement erratique expérimenté dans la ville provoque une nouvelle production au sein de laquelle s'exprime le nomadisme. Chez Gabriel Orozco, il s'illustre dans la sélection et la collecte de fragments dans l'espace parcouru qui sont ensuite réutilisés et réactivés dans un nouvel agencement (Asterisms, 2012) (Fig. 9) (Fig. 10). Tandis que Francis Alÿs joue avec l'ordre urbain et les défaillances de sa structure et de son contrôle, les actions qu'il déploie dans la ville s'insèrent dans les flux de la circulation, manipulent et réarrangent les dispositifs urbains (Davila, 2002). Dans son œuvre *The Leak* (Paris, 2002) (Fig. 11a), le dessin acquiert une dimension

performative. Ici, le geste est un outil contribuant au développement de nouvelles attitudes pour travailler à la fois sur la mémoire et l'histoire¹⁷. Et conséquemment, le projet de la ligne verte intitulé *The Green Line* (Jérusalem, 2004) (Fig. 11b) confirme cette dimension politique du dessin engagé dans *The Leak*, à Paris en 2002 (précédé d'une action en bleu, en 1995 à São Paulo) (Fig. 11c). Au sujet du travail de l'artiste, Davila (2002) écrit :

Le réel est accablant lorsque l'imaginaire ne le féconde pas. [...] Élaborer des fables donc, des mythes urbains qui sont autant de gestes et de visions capables de s'imprégner dans la mémoire de celle ou de celui qui les regarde, qui sont par conséquent susceptibles de fracturer le réel, son ordonnancement établi, pour faire apparaître dans un ordre et sous un jour nouveau, voilà la tâche que le marcheur accomplit dans le mouvement même de son existence, par des déplacements successifs qui sont des outils plastiques et spéculatifs, voilà ce que fait le piéton planétaire *en passant*.

Davila, T. (2002). *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard.

De façon similaire, la pratique consiste à mettre en œuvre les déplacements effectués à partir du réagencement et de la réorganisation des dispositifs urbains en prenant le dessin comme outil. Associé à l'errance, il est un moyen pour voir, regarder, expérimenter, analyser, dessiner, planifier, construire puis déconstruire le connu, le banal, par un comportement projectif et une imagination travaillante. D'ailleurs, « L'espace appelle l'action, et avant l'action l'imaginaire travaille » (Bachelard, 1957). Ainsi, le réagencement du langage urbanistique s'effectue en atelier et dans le lieu d'exposition par une attitude qui s'élabore dans une économie de gestes et d'actions. Ces dernières opèrent la déconstruction de l'orientation et de l'organisation spatiale connues et convenues dépendamment du médium et du support choisi. Il en émerge alors une représentation *cinéplastique* de l'espace urbain. Associée à l'expérience du

¹⁷ Dans *The Leak* (Paris, 2002), Alÿs reprend le *dripping* de Pollock en l'intégrant au déplacement de la marche (Davila, 2002).

mouvement, cette représentation résulte des déplacements formels et sémantiques qui s'élabore partir du potentiel expressif qu'offre le dessin « esse *in futuro* ».

MARCHER ET SYNTHETISER AU QUOTIDIEN

Lieu et Milieu

L'arrivée à Montréal, le 16 février 2011.
Un déracinement qui se produit dans la
vie de tous les jours.

*Un besoin omniprésent.
Il laisse la place pour l'insoupçonné et
l'inattendu pour des vides qui rendent la vie
habitable.*

La marche est un moyen pour m'approprier mon
environnement.

Par le repérage et l'implantation, le ici et là.

« Se poser le problème de l'errance revient à esquisser une pensée du milieu pour fonder une poétique du lieu » écrit Laumonier (2004). L'errant moderne ne se situe pas par rapport à un centre géographique ou politique, il s'en éloigne pour faire l'expérience du monde et apparaître dans une globalité. Solitaire, il se déplace d'un lieu à un autre, déambulant sans aucun but. Tout le monde erre d'une manière ou d'une autre, que le mouvement de l'errance impliquée soit extérieur, corporel, intérieur et/ou lié à l'activité de pensée, qu'il soit conscientisé ou non. L'apparition et la reconnaissance de la notion de Sujet à l'ère moderne opérant une séparation entre ce dernier et le monde, firent émerger le problème du lieu dont la singularité se définit par les relations qui s'y déploient. Sa conception n'est plus envisagée par rapport à un « Je » supérieur dans une relation transcendantale et verticale entre le *ici* et *là-haut*. Le Sujet s'y place en arrière-plan en faveur d'une *pensée du milieu* au sein de laquelle sa propre distinction par rapport au monde « laisse place à un moi qui est lui-même frontière, un moi qui sépare les deux espaces, intériorité et extériorité –

ni dedans ni dehors ». L'errant se situe alors dans un espace intermédiaire : « un espace délimitant, lignes ou limes, marge ou frontière, seuil, no man's land » (2004). Cette limite, cet entre-deux, c'est le non-lieu, le lieu de l'errance. La quête du lieu acceptable devient alors le moyen d'opérer une réconciliation entre les « lieux du monde » et le « lieu d'être » se matérialisant dans le « passage du milieu », comme globalité entourant le lieu : une transition effective entre le chaos du non-lieu et la singularité du lieu. De cette manière, l'errance est la quête d'une totalité. Une globalité recherchée, soit une mise en relation avec la transcendance qui, face aux contradictions auxquelles elle se soumet, est vouée à l'échec. Alors, même si la marche est un moyen privilégié pour retrouver un rapport au monde plus grand que soi qui effleure l'immensité des possibles, le projet de transposition plastique visant à la synthèse d'expériences d'errance, est inachevé, non-fini et incomplet, mais représente l'expression d'un potentiel fantasmatique de ce qui est à venir. En effet, la nécessité d'éprouver l'instabilité du mouvement rompt l'effort de synthétisation entrepris afin de retrouver dans le *faire* une trajectoire onirique.

Passages

La marche est une errance quotidienne
qui mêle les divers modes du dessin
présent dans la pratique artistique.

Les lieux de passage, les lieux d'attente, les lieux fonctionnels, les centres commerciaux, les bords de route, etcetera, sont des espaces d'entre-deux au sein desquels l'imagination et poésie se projettent.

La réalisation d'une série de courtes vidéos marque l'appréhension et la compréhension du nouveau milieu de vie. Des captations d'images en mouvement documentent les voyages en bus, en voiture et à pied, accompagnées de notes et de réflexions. Par un montage, elles sont associées à du son, de la musique et à la matière textuelle. Dans ce travail, se retrouvent des manipulations, des opérations, des gestes familiers à la pratique du dessin tels que le

collage, la superposition, la transparence, l'absence de début et de fin, le mouvement continu, une temporalité cyclique, un espace flottant. Je tente de rendre compte de l'état dans lequel je me trouve : un état d'observation, présent, mais en retrait, attentif et contemplatif. Par la suite, l'intérêt pour la collecte de fragments, de traces de mes déplacements puis de leurs réutilisations s'amplifie et se différencie. De la récupération de matériaux et d'objets des lieux visités dans la ville débute une pratique régulière en peinture et dessin.

Espace fabriqué

À mon entrée à la Maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal, en septembre 2015, je présente l'œuvre « Les continents imagés », une toile de 122 x 122 cm produite en 2014 (Fig.12).

Peindre sur toile était nouveau. Le choix de ce support pérenne vint de la volonté de rendre davantage lisible et visible, les mouvements opérants dans l'acte de création. Avant ça, l'essentiel du travail artistique se trouvait dans les carnets de dessin ou sur des supports éphémères.

Sa production est nourrie par les allers et retours multiples entre l'atelier et le milieu urbain poursuivant le mouvement qui y est amorcé (Fig. 13a-b). Sa conception cyclique s'exécute à partir d'une technicité acquise en architecture et d'une intuitivité. À partir d'une esquisse à la mine, des lignes fuyantes se rencontrent en créant des nœuds faisant émerger une trame irrégulière issue du détournement des principes de la perspective géométrique. Cette première étape contribue à prendre la mesure du format de la toile et à situer les actions qui s'y déroulent : tracer, hachurer, délimiter, arpenter, trianguler¹⁸, construire, déconstruire, effacer, remplacer.

¹⁸ La triangulation est une technique de l'arpenteur. C'est une opération géométrique qui consiste, par le découpage d'un terrain en triangles, à en faire la résolution et plus largement, l'analyse. En navigation, la triangulation est utilisée pour connaître sa position et évaluer sa trajectoire.

Ensuite, une fois ce travail de repérage effectué, par des opérations de remplissage et de décalquage, des éléments diffus tels que des bouts de papiers récupérés, peints et découpés, des aplats et dégradés de couleurs, des fragments de cartes et des textures crayonnées, complètent sans ordre apparent la structure picturale mise en place afin de poursuivre la fiction spatiale en train de se faire. Alors produite dans une suite de gestes et d'actions automatiques, la composition finale dégage la sensation d'un espace éclaté générée par une illusion anamorphique. L'agencement plastique complexe produit à partir d'un ou de plusieurs points au centre de la toile crée la perception de plusieurs profondeurs, de diverses orientations spatiales, de volumes déconstruits se juxtaposant et d'une succession infinie de plans multiples.

Ainsi, dans le passage de l'extérieur vers l'intérieur, les déplacements entrepris dans la ville se transforment dans des agencements plastiques réalisés à partir d'une suite de gestes et d'actions non déterminés, incontrôlés, spontanés, improvisés, néanmoins réalisés au moyen d'une technicité du dessin. L'œuvre décrite plus haut exemplifie cette particularité du processus de création au sein duquel opère le mouvement. Le processus de déplacement (Davila, 2002) qui débute par des allées et venues dans la ville aboutit à une production poétique régie par des forces et des tensions similaires à celles apparaissant dans l'espace urbain pendant la marche. En effet, le dessin s'élabore dans la création par des mouvements contraires entre la structuration et l'incorporation d'éléments hétérogènes et diffus, entre la perspective géométrique et la perspective atmosphérique ou aérienne¹⁹, toutes deux librement employées. Ici, la construction et la déconstruction de la spatialité par des interventions plastiques et picturales définissent une abstraction qui n'est pas sans rappeler

¹⁹ « Si la perspective géométrique permet de représenter graphiquement la structure linéaire des objets dans l'espace, il est indispensable, pour en compléter l'image sur un plan, de recourir aussi à la *perspective aérienne*, qui rend le dégradé progressif des couleurs et de la netteté des contours en fonction de la distance, du degré d'humidité de l'atmosphère, de l'intensité de la lumière. La complexité phénoménologique de ces facteurs exclut toute codification systématique et laisse à la sensibilité de l'artiste le soin d'en effectuer la traduction. » Dalai Emiliani, M. Perspective. Dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Récupéré le 1 mars 2018 de <http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/perspective/>

l'imaginaire moderniste, et plus particulièrement l'œuvre picturale de Vassily Kandinsky. De la même manière, l'acte de création conduit à la production d'espaces picturaux fictifs au sein desquels l'ambient (lumière – ombre – atmosphère) s'incorpore au géométrique (point - ligne - surface), le diffus au construit, et le virtuel au réel. Cependant, dans une série de dessins et peintures produite entre 2012 et 2015, la mise en œuvre de ces éléments est associée à des parcours erratiques pédestres dans la ville. C'est pourquoi l'assemblage et la composition de ces procédés géométriques et picturaux déterminent une spatialité plastique inhérente à l'expérience de l'errance. Sans coordonnées, elle peut alors être qualifiée d'atopique et de flottante. Reflétant la capacité du geste à se mouvoir, elle émerge de l'expérience diagrammatique qui s'élabore dans une zone d'indétermination et d'incertitude. En effet, le dessin ou diagramme agit comme « le modulateur d'un synthétiseur » capable d'ingérer, de digérer et de redistribuer à partir de nouvelles règles qui émergent du mouvement (Batt, 2004). Dans la pratique, la réversion des paramètres du réel qu'enclenche cette redistribution s'effectue au cours des nombreux passages qui opèrent dans la création : du passé au futur, de l'errance dans la ville au moment de la création, d'un mode du dessin à un autre, d'une plasticité à une autre, de la ville à l'atelier jusqu'au lieu d'exposition. À partir de l'analyse de la peinture de Francis Bacon (Francis Bacon. Logique de la sensation, 1989), Deleuze affirme que le diagramme est un ensemble opératoire qui a pour fonction d'introduire des « possibilités de faits » à partir « des lignes et des zones, des traits et des taches » que l'artiste transformera en faits. C'est alors en brassant matières et fonctions de façon à constituer des mutations que l'opération diagrammatique unit le visuel et le tactile dans l'haptique²⁰, en dépassant leur dualité (Batt, 2004) afin de produire « un nouveau type de réalité » (Deleuze, 1986).

²⁰ Par définition, l'haptique désigne ce qui concerne le sens du toucher (Le Petit Robert, 2010) soit la perception du corps dans l'environnement liée à des phénomènes kinesthésiques. Du point de vue de l'expérience esthétique, l'« espace haptique » ou « tactile » est un espace mouvant, de proximité et d'affects intenses sans hiérarchie, ni orientation, au sein duquel, sans repère, le regard (l'œil s'y perdant de proche en proche) acquiert des facultés tactiles. Pouvant être qualifié de nomade, c'est l'espace « lisse » du devenir au sein duquel opère une vision rapprochée, par opposition à la vision éloignée de l'espace optique ou « strié » (Deleuze, 1980).

Lieux et non-lieux

La visite d'une zone de la ville et l'envie de boire un café dans un lieu inconnu sont des prétextes pour réaliser mes déplacements pedestres au cours desquels j'écris, note et dessine. Je photographie, filme, ramasse des déchets, des débris, des matériaux, des objets. La pratique artistique s'élabore alors à partir de la rencontre des outils de conception architecturale 2D et 3D, du dessin et de la peinture, du mouvement, de la marche et de la collecte.

À l'automne 2015, une première tentative de mise en relation de ces différents modes d'existence est expérimentée avec le projet « Subversions » (Fig. 14) dans l'intention de spatialiser le processus du dessin opérant dans la pratique artistique dans l'espace architectural du Cdex²¹. Le travail débute à partir d'une œuvre existante en deux dimensions en effectuant sa modélisation virtuelle à l'aide du logiciel *SketchUp*²², influencé par plusieurs passages par le carré Saint-Louis alors en chantier. Dans son exécution, l'arpentage du site et la documentation photographique s'intègrent au processus du dessin : les gestes et actions réalisées associent librement les formes, les couleurs et les surfaces de l'œuvre d'origine aux canalisations, aux grilles de chantier, aux tas de graviers (etcetera) observés.

Du milieu dans lequel j'erre, je rapporte dans un lieu le matériel visuel et physique qui alimente mes projets. Les espaces arpentés se trouvent à proximité du domicile, dans les environs de l'atelier ou du lieu d'exposition. Fréquemment visités, ils doivent être accessibles à pied : chantiers de

²¹ Le CDEx est le Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Il est situé au coin des rues Saint-Denis et Saint-Catherine.

²² Mon intérêt pour ce logiciel provient de la maniabilité et de l'habileté proche d'une pratique du dessin, envisagée dans sa forme non virtuelle, permise dans son utilisation.

construction, bords de routes ou d'autoroutes, terrains vagues, coins et recoins de ruelles, lieux de services et espaces fonctionnels, espaces interstitiels, transitoires, éphémères, débris ou déchets. Les lieux visités pendant l'errance sont donc des non-lieux. L'emprunt de cette notion à l'anthropologue Marc Augé (Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992) inscrit la pratique artistique dans une réflexion sur la ville et ses usages. Selon Augé, le lieu est « anthropologique » lorsqu'il porte en lui les signes de relations sociales aboutissant à la construction d'un sentiment d'appartenance individuelle et d'une identification collective. De cette manière, les lieux anthropologiques sont « identitaires, relationnels et historiques » (Augé, 1992). Ainsi, c'est le constat du manque de ces caractéristiques fondatrices du lieu qui m'amènent à parcourir certains types d'espaces alors qualifiés, par opposition, de « non-lieux ». En effet, les non-lieux sont les espaces produits par un monde qui favorise l'excès par l'accélération de nos modes de vie au quotidien, dans toutes les sphères de la société et dans notre intimité, que ce soit lors des déplacements, par la consommation, les modes d'habiter, la communication et l'information. On les identifie aussi bien dans les lieux de passage, les voies de communication, les centres commerciaux, les espaces de stationnement et d'attente, les moyens de transport, que dans les espaces virtuels que sont internet et la télévision. Dans tous les cas, ceux-ci sont des espaces consommés purement fonctionnels, auxquels nous portons bien peu d'attention. Le non-lieu peut être un tout, comme l'aéroport, ou il peut être fragmentaire, éclaté et dispersé. Il peut être gigantesque, multiple, tentaculaire comme il peut être esseulé, résiduel et microscopique. Il produit du *junkspace* qui est, selon l'architecte et urbaniste Rem Koolhaas, « le résidu que l'humanité laisse sur la planète » (Junkspace, 2011) se caractérisant par le mouvement, l'anonymat, le transitif, le provisoire et l'éphémère. Le passage du milieu (Laumonier, 2004) constitue dans les expériences urbaines vécues des rencontres entre un imaginaire et une réalité : un entre-deux qui amorce une instabilité physique dont émerge la pratique du dessin. Dans la ville, le regard s'immisce et se loge dans des failles, projetant le corps, la pensée puis l'imaginaire d'un *ici vers un ailleurs* (Boudon, 2013). C'est la quête de ces moments d'épiphanie dans les non-lieux qui organisent et

ponctuent les parcours urbains. Ils constituent des *lieux-moments*²³ (Boudon, 2013) qui apparaissent dans le mouvement d'une « trajectoire ouverte ». Afin de rendre compte du rapport entre localisation (un *situs*) et mouvement, De Certeau (1980) qualifie l'espace de « lieu pratiqué ». Alors que le lieu est « une configuration instantanée de positions », l'espace est fonction de « vecteurs de direction, des quantités de vitesse et [de] la variable du temps » (2013). Dans la pratique, le passage de l'un à l'autre s'opère par des opérations de projections relatives aux effets du parcours et des rapports *diastémiques*²⁴ que ce dernier entretient avec la notion d'horizon, entendue comme « limite extrême [en mouvement] de notre champ de perception » (Boudon, 2013). Entre « présence » et « absence », ces rapports se définissent à partir des trois pôles, *ici*, *là-bas* et *ailleurs*, et construisent un regard en mouvement qui se décline alors entre la dimension optique (vision) et la dimension haptique (corps). Résultat de cette *diastémie* du déplacement, le dessin ou diagramme se situe dans un « continuum » entre des « polarités fuyantes » (Augé, 1992). Il est alors un non-lieu²⁵, un lieu de transition au sein duquel s'opèrent les différents modes de la production artistique. Ainsi, dans un ménagement précaire entre l'expérience et la construction, entre le phénoménologique et l'abstrait, un

²³ À propos du lieu-moment : « Le lieu est donc le moment d'une trajectoire ouverte (entre un point de départ et un point d'arrivée hypothétiques) mais c'est aussi un être mobile ayant une pesanteur et renvoyant à une perception (puisqu'il est, en tant qu'enveloppe sensible, forme et matière) : sous cet aspect, ce qu'il décrit fonde davantage une *esthésie* en tant que forme de l'apparaître qu'une physique moderne. » (Boudon, 2013).

²⁴ L'expression « diastémie des formes d'intervalles », « composée de *dia* (à travers) et de *sustéma* (assemblage), exprime un ensemble de liaisons en mouvement à la manière du métier à tisser qui lie la chaîne et la trame selon un rythme d'alternation (notion de cadence) et dont le principe mécanique engendre (notion de *pro-duction*) un tissu avec ses motifs variés à partir de simples fils. Ainsi plus que de liaisons abstraites entre termes (systèmes de relation) nous avons des écarts différentiels en mouvement entre plusieurs modes constitutifs de la notion de parcours, modes à la fois qualitatif et quantitatif. » (Boudon, 2013).

²⁵ « Les forces sont en perpétuel devenir. [...] Si bien que le diagramme en tant qu'il expose un ensemble de rapports de forces, n'est pas un lieu, mais plutôt, « un non-lieu » : ce n'est qu'un lieu pour les mutations. [...] Il n'y a donc pas enchaînement par continuité, mais ré-enchaînement par dessus les coupures et les discontinuités (mutation). » Extrait du livre *Foucault* (1986) de Deleuze dans lequel le philosophe mène une réflexion sur l'œuvre de Michel Foucault.

nouveau site²⁶ se construit dans lequel la pratique évolue en chantier permanent.

Absence : fuite, échec et non-finitude

À la conception virtuelle en 3D s'ajoute un travail en maquette à partir de matériaux récupérés. L'une comme l'autre sont exécutés sans modèle, ni plan préalable. Dans les deux cas, l'espace virtuel et fictif se construit puis se déconstruit. À partir de nombreux gestes au bout des doigts, j'assemble, je superpose, je fractionne, je fragmente, je lie, délie, je fais et défais, jusqu'à épuisement, cherchant à rendre visible les mouvements et déplacements de l'errance situés à différents niveaux d'aperception²⁷. C'est dans ce même but qu'une animation est produite à partir de la modélisation réalisée. Le placement arbitraire des différentes vues dans l'espace virtuel crée des déplacements de caméra totalement imprévisibles dans un mouvement continu ponctuellement interrompu par de brusques et courts arrêts. Sans se soucier de la logique inhérente au champ gravitationnel, il évolue dans un espace sans coordonnées rendant difficile la lecture de l'orientation et de l'organisation spatiale tel que nous les connaissons. Les effets de va-et-vient, de retournement, d'inversion, de passage au travers les différentes couches, génèrent une perte de repères, une désorientation visuelle et un brouillage perceptif, accentués par la confusion des plans, des lignes et des textures induits par la transparence du mode de rendu *wireframe* du logiciel. Des opérations de collages, d'additions, de soustractions, d'éclatements, de jonctions, de fragmentations (etcetera) ont lieu simultanément au déplacement de la caméra modifiant sans cesse le point de vue du spectateur : le regard saute d'un point à un autre.

²⁶ Selon Anne Cauquelin, « le site dans sa duplicité trace [...] une frontière – une ligne de crête entre des mondes profondément différents, qu'il unit. » (Le site et le paysage, 2002).

²⁷ On qualifie d'aperception, une perception accompagnée de réflexion et de conscience (Le Petit Robert, 2010).

Dans cet espace virtuel, les mouvements de caméra participent à définir autrement la plasticité de l'errance. Introduite précédemment, la notion de parcours configure plusieurs niveaux d'aperception situés entre un lieu-moment et une perception globale. Ils résultent d'une « saisie » phénoménologique du monde caractéristique de l'intervalle {ici, là-bas} qui constitue un « monde » de l'apparaître. Cet intervalle implique une relation entre un ancrage (le *ici*), soit une « présence » d'inscription (un *situs*), et une « mise en présence perceptive » (le *Là-bas*) (Boudon, 2013). Il est un champ de repérages²⁸ s'établissant par rapport à une accessibilité visuelle ou physique dépendante du déplacement et de la notion de distance. Fait de continuités et de discontinuités (limites et frontières), d'apparitions et de disparitions perceptives, il peut être interprété comme « une série itérative de points-moments [...] qui déplacent au fur et à mesure la ligne d'horizon » faisant « du premier *ici* de la série une origine virtuelle (absente) » (2013). L'absence est un « non ici » ou « non là-bas » exprimant « une exténuation perceptive » que l'imaginaire et la fiction comblent en créant une autre forme d'existence : *L'ailleurs*. La recherche de cet ailleurs projette la pensée au-delà de la ligne d'horizon : frontière externe entre un dedans, le monde phénoménologique « repérable par des distances » et un dehors, l'inconnu. Ce rapport entre le là-bas et l'ailleurs, cette quête de l'inaccessible, produit dans l'espace urbain des parcours aléatoires qui conduisent à la perte de repères, à l'égarement et à l'errance tant physique que mentale. L'ailleurs espéré répond à une lacune observée quotidiennement dans la ville. En réaction à l'homogénéisation des espaces publics où s'uniformisent les comportements de leurs usagers et à la rentabilité des modes de déplacement urbains, cette quête injecte du poétique dans ce qui est politique en s'opposant au culte de la vitesse : un passage qui correspond à l'irruption de l'*ici* dans un *ailleurs* (2013). Ce saut d'un état à un autre invoque la notion de transport qui est un « rapprochement brutal entre banalité et étrangeté » soit un mouvement discontinu à l'origine de la métaphore poétique. Parlant de son

²⁸ Le site est le lieu d'où l'on voit. Il est un point de vue. « Le site ni ne voit ni ne se voit : il fait voir. » (Cauquelin, 2002).

travail, Francis Alÿs²⁹ dira que :

La licence poétique agit comme un hiatus – un <agent provocateur>, un court-circuit – par rapport à l’atrophie de situations telles qu’on les retrouve dans des contextes de crise ou de léthargie politique, sociale, confessionnelle, ethnique, économique ou militaire. De part la nature absurde et parfois impertinente de l’acte poétique, l’art produit un moment de signification suspendue, un sentiment d’aberration capable de révéler l’absurdité d’une situation. Par le biais de cet acte transgressif, l’acte poétique fait, l’espace d’un instant, un pas de côté par rapport aux circonstances. En résumé, il peut amener à regarder les choses différemment.

Pour Pierre Sansot (Poétique de la ville, 1973), l’appréciation phénoménologique de la ville n’est pas suffisante, il prône également la nécessité de sa transformation en une poétique urbaine : une entreprise qui répond à l’insatisfaction que procure l’expérience en son sein face à une totalité recherchée non-atteinte. Ce passage résulte d’une entente entre l’homme et la ville par laquelle l’expérience phénoménologique d’un être en situation fonde le poétique d’un lieu ou d’un trajet. Ainsi, de flâneur urbain, je deviens un arpenteur productif. La quête de l’ailleurs à l’origine de l’acte poétique et créateur me conduit à une prolifération d’expériences plastiques réalisées à partir d’un inventaire d’éléments collectés. Un langage s’y construit à partir de réductions phénoménologiques³⁰ effectuant la synthèse de mes expériences dans la ville. Souvent inachevées et erronées, les explorations effectuées sont éprises d’absurdité et d’incongruité. En perpétuel devenir, *L’ailleurs* y est alors « cette terre inconnue que la poésie révèle comme fiction par rapport au langage ordinaire et par transposition de ses significations usuelles » (Boudon, 2013). Ainsi, « L’absence est [...] le pivot neutre de ce dispositif *diastémique* dont l’ailleurs représente l’altérité, fondamentale et motrice » (2013) engendré dans la pratique artistique par un acte producteur d’images et d’opérations élaborant une nouvelle créativité.

²⁹ Lors d’une l’occasion d’une conférence donnée à Beyrouth en 2008.

³⁰ Propre à l’expérience et à l’observation de phénomènes.

Dans le milieu

La recherche de crochets en vue d'une installation de dessins pour une exposition enclenche le processus de création pour l'atelier de création de l'hiver 2016. À partir du studio de l'UQÀM, commence alors une série d'errances dans ses environs.

La synthétisation des marches effectuées mène à une production plastique prolifique. L'expérience du mouvement dans la ville se poursuit de retour à l'atelier puis dans le lieu d'exposition par la réactivation et la réorganisation du matériel accumulé pendant mes explorations urbaines - textes, dessins, objets, matériaux et déchets récupérés.

Dans la ville, les moments poétiques et épiphaniques qui déclenchent l'instabilité physique à l'origine du processus artistique apparaissent au cours de trois types de marche³¹. D'abord, la nécessité de marcher sans but conduit à se perdre dans l'espace urbain. Des dessins, des notes et des bribes de récits sont alors recueillis dans des carnets (Fig.16a). Descriptives, précises ou sensibles, les données écrites (heures, lieux, météo, atmosphère, activités, sensations, émotions) ou les données graphiques recueillies, réalisées sur le vif ou de retour en atelier, contribuent à identifier, localiser, comprendre, et analyser les situations vécues (Fig. 16b-c-d-e). Ensuite, le retour sur les lieux repérés se caractérise par une captation d'images fixes ou en mouvement, en errant d'un point à un autre, d'une prise de vue à une autre - de chantiers, de structures, de grues, d'architectures inachevées, temporaires, éphémères, transitoires, de débris et de déchets - en étant attentif à ma perception des reflets, des transparences, des lumières et des superpositions de plans. Ces données sont numériquement classées par dates et par types en vue de leurs analyses ultérieures. Enfin, dans un troisième temps, des objets et matériaux, semblables

³¹ « Ce n'est pas la règle qui gouverne l'action mais l'action qui fait émerger la règle. » (Batt, 2004).

à des trésors, sont ramassés. Walter Benjamin (Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, 1955) rapproche la posture poétique du flâneur à celle du chiffonnier dépeint par Charles Baudelaire. Il l'entrevoit comme « un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale » pour en faire « des objets d'utilité ou de jouissance »³². Ainsi, pris au dépourvu de leurs découvertes, j'emporte les trésors ramassés dans mes poches, à bout de bras ou sur mon épaule jusque dans l'atelier où ils s'accumulent. Ces rebuts de la société sont sélectionnés par le potentiel de transformation par actions qu'il représente à mes yeux. Ils sont transparents, réfléchissants, structurés, grillagés, ajourés, perforés, colorés, texturés, légers, éphémères, diffus et instables, choisis pour leur interaction particulière avec la lumière (ombre, couleur, transparence et réflexivité) ainsi que leurs capacités d'agencement et d'ordonnement³³. Ils proviennent du consumérisme industriel et domestique lié à la production et aux usages de la ville, de l'architecture et de l'espace bâti dont ils portent les traces. Ces résidus peuvent être conçus en relation avec les concepts de non-lieu (Augé, 1992) et de *junkspace* (Koolhaas, 2011) tels que définis antérieurement dans ce texte. Dans l'atelier, leur entreposage (Fig. 17a-b) s'organise selon un arrangement taxonomique modulable au gré des explorations plastiques qui se réalisent. Librement classés par formes, par tailles, par types de matériaux, ils sont empilés, mis en boîte, adossés, entassés, au sol ou contre un mur, prêts à être déplacés, représentant ainsi une configuration mouvante et transitoire qui contribue déjà à la démarche analytique et synthétique inhérente à la transposition plastique des expériences d'errance. Par cette activité de repérage, la pratique du relevé, une technique empruntée à l'arpenteur³⁴ est détournée pour être poétisée.

³² Extrait d'une description en prose de Charles Baudelaire parue dans « Du vin et du hachisch » une année avant celle du poème « Le Vin des chiffonniers » dans le recueil « Les fleurs du mal » publié en 1857.

³³ Des qualités déjà présentes dans les dessins et les compositions picturales en deux dimensions.

³⁴ Arpenter, c'est mesurer la superficie d'un terrain ou le parcourir à grand pas, à grandes enjambées (Le nouveau Petit Robert, 2010). On peut arpenter l'espace d'une feuille de papier, d'une toile, de l'atelier ou de l'espace de la galerie d'exposition comme on peut arpenter un champ, sa chambre ou les *devenirs d'une ville*, tel que l'écrit Davila au sujet de la pratique nomade du groupe d'intervention Stalker (2011). Par le détournement d'opérations de piquetage, de bornage ou de triangulation, la

L'arpenteur marche sans raison apparente ou pour prendre, les sens ouverts, la mesure du monde dans différents champs : phénoménologique, chorographique ou géographique, plastique, anthropologique et politique. Cet arpenteur est aussi la personne qui parcourt, en la révélant à elle-même, un petit morceau de terre connu ou négligé, tentant de faire corps avec lui, sans but précis, la personne qui considère cette expérience comme un simple moyen – poétique – de lier sa vie à l'étendue de notre humanité.
 Pirson, J-F. (2014). *La Danse de l'arpenteur*. Bruxelles : La lettre volée.

Ensuite, le matériel ramassé établit l'inventaire d'une géographie personnelle en attente d'être réactivée. Les marches de collecte s'effectuent autour d'un lieu qui agit comme un aimant, en se situant *dedans*, c'est-à-dire dans l'expérience de la ville. De cette façon, les actions posées sur le territoire sont révélatrices et activatrices du milieu, établissant ainsi de manière sensible, une écologie du lieu dans lequel la pratique évolue. À l'entrée à la maîtrise, ce lieu a été l'atelier du local J-7060, situé au septième étage du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM. Les hypothèses de recherche et les expérimentations entreprises ont été réalisées à partir de matériaux trouvés dans ses environs. Les marches de collecte se sont alors organisées dans des mouvements d'allées et venues constants entre l'expérience de la ville et le lieu de leur transposition, soit l'atelier ou l'espace d'exposition, étant dans ce cas-ci, le CDEX. Ce lieu devient finalement le centre d'expression de forces d'éloignement et de rapprochement, d'attraction et de répulsion, centrifuges et centripètes, s'exerçant entre plusieurs polarités. Les modes d'organisation du *data* collecté résultent des flux qui opèrent autour de ce milieu d'influence et déterminent la façon dont il est ensuite travaillé puis retravaillé. En effet, le matériel entreposé physiquement et virtuellement est utilisé dans de nouvelles configurations par la réorganisation sans cesse des éléments qu'il contient. Ils se rencontrent en se déployant spatialement – en 2D comme en 3D - par association, par dissociation, par juxtaposition, par superposition, par composition, par déconstruction. Ce travail s'effectue plus

pratique rend visible les multiples positions et la géométrie relative aux déplacements exécutés dans l'espace en créant des repères (des nœuds) variant selon la nature du support utilisé ou du lieu pratiqué (lignes, points, piques, tiges, etcetera.).

spécifiquement à partir des déchets, objets et matériaux trouvés qui sont transformés dans des agencements plastiques rappelant le travail de l'artiste Tony Cragg (*Opening spiral*, 1982) (Fig. 18). Ils peuvent y être classés en fonction de leurs couleurs, de leurs matières, de leurs formes, de leurs contours ou bien ils peuvent proliférer au sol en se disséminant et en s'agglomérant ponctuellement, s'assembler et se superposer dans des constructions précaires et en équilibre, être suspendus et amassés dans une configuration en nœud, être densément noués ensemble ou éclatés et dispersés dans l'espace, être adossés aux murs (etcetera) pour être temporairement entreposés à nouveau avant d'être réutilisés dans de nouvelles dispositions.

EN CHANTIER PERMAMENT

Nœuds

Un récit d'errance introduit le travail en atelier. Les registres littéraires employés articulent des passages descriptifs basés sur l'observation et la contemplation, tandis que des envolées poétiques laissent places à l'imagination par la projection et que des moments synthétiques font état d'une réflexion critique par rapport à la situation vécue.

- 1- *Expérience (le Ici)*
- 2- *Imagination (L'ailleurs)*
- 3- *Synthèse ou tentative de synthèse
(Du virtuel à une nouvelle réalité)*

La construction d'une série d'assemblages³⁵ suit cet exercice d'écriture : ils s'agencent à partir de matériaux récupérés ou bien virtuellement à l'aide du logiciel de conception 3D *Maya* (Fig.19a-b-c).

³⁵ Dans son ouvrage « Qu'est-ce que l'art moderne ? » (2000), l'historien de l'art Denys Riout affirme que « le terme d'assemblage s'est imposé pour nommer la catégorie des œuvres tridimensionnelles élaborées à partir de matériaux et d'objets divers. Les éléments empruntés identifiables conservent une part de leur intégrité ».

Les brouillages perceptifs par les changements brusques et la désorientation opérant pendant la marche sans but enclenchent le processus de création. Les explorations plastiques et virtuelles entreprises dans le travail artistique aboutissent à la mise en forme du mouvement expérimenté pendant mes errances à partir de l'atelier ou du lieu d'exposition. Elles se poursuivent dans la continuité de mes déplacements erratiques dans la ville à partir et autour de ces lieux par la réactivation de l'inventaire constitué. Dans les gestes et actions réalisées, les trois spatio-temporalités (*l'ici*, le *là-bas* et *l'ailleurs*) correspondantes aux intervalles diastémiques développés par Pierre Boudon (2013) se juxtaposent, se superposent et se confondent. La pratique consiste alors à mettre en relation une expérience – le Réel – avec un imaginaire dans une activité de synthèse – le Virtuel³⁶. La mise en relation s'effectue par les passages incessants entre les différents modes du dessin. Ainsi, du 2D, à la 3D, de la ville à l'atelier jusqu'au lieu d'exposition, les opérations plastiques réalisées mènent à la production d'assemblages. Ces explorations *poïétiques*, semblables à des *machines abstraites* (Deleuze et Guattari, 1980), sont en constantes transformations et mutations liées à une activité de la pensée *diagrammatique*, qui se cherche en faisant, d'où émerge ce qui est à venir. Instables, elles s'établissent alors en suivant des mouvements et des rapports de forces contraires et de résistances aussi bien physiques que psychiques en réaction à la complexité et à la fragmentation du quotidien. Selon Deleuze et Guattari dans *Milles Plateaux* (1980), « Une machine abstraite ou diagramme ne fonctionne pas pour représenter, même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité ». Se faisant et se défaisant sans cesse, les machines abstraites ont des lignes de fuite qui sont des pointes de création et de déterritorialisation³⁷. Dans ma pratique, elles contribuent à déjouer les

³⁶ Par définition, le virtuel est ce qui est à l'état simple de possibilité, ce qui a en soi toutes les conditions essentielles à sa réalisation (Le Petit Robert, 2012). Chez Deleuze, le virtuel ne s'oppose pas au réel, il en fait parti. Il est un processus d'actualisation à partir de potentialités liées à une situation, un événement ou un objet, soit un mouvement qui est « création, invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités » (Différence et Répétition, 1968).

³⁷ La déterritorialisation est un processus qui consiste à produire du nouveau dans un acte créateur par l'actualisation d'un ensemble de relations suite à leurs décontextualisations. Paradis, B. Deleuze

limites sociales et cartographiées de la ville moderne, en ouvrant la trajectoire du faire par une créativité nouvelle, un continuum en perpétuel mouvement. La réalisation d'assemblages, soit de machines abstraites plastiques, n'est pas l'expression ni d'une forme finale, ni d'un projet arrivé à terme, ni même encore d'une œuvre qui serait achevée, prête à être exposée en galerie mais bien un moment « où il n'y a plus que des fonctions et des matières » (Deleuze et Guattari, 1980). En effet, la machine abstraite ou diagramme est « la pure Fonction-Matière » (1980). C'est-à-dire qu'elle ne s'établit que par des « traits » qui assurent la connexion entre des pointes d'expression et une substance non-formée (1980). Ainsi, dans la création, une multitude de nœuds, de liens, de connecteurs sont produits, pouvant être inlassablement modifiés, enlevés, ôtés, déplacés. Déjà mentionné précédemment, le mouvement questionne, par la manipulation du langage urbanistique, la conception et l'usage de la ville afin d'envisager autrement les principes et les conditions de sa mise en œuvre actuelle qui répond aux dictats économiques et fonctionnalistes de la société moderne et capitaliste. Lynch (*L'Image de la Cité*, 1970) mentionne qu'une image satisfaisante de la ville résulte des relations établies entre les éléments qui la composent : les voies, les limites, les quartiers, les nœuds, les points de repère. Ils ajoutent également que la qualité de l'image de la ville dépend des liaisons opérantes entre chacun de ces éléments qui déterminent la structure urbaine. Par les distances physiques et visuelles, les directions et les rythmes qu'elles engendrent, les ambiances et les atmosphères qu'elle créent, se construisent nos relations avec *l'ici*, le *là-bas* et *l'ailleurs* (Boudon, 2013). Établissant une poétique de la ville (Sansot, 1973), elles participent à son habitabilité ainsi qu'au vivre ensemble. Le constat de leurs appauvrissements dans l'usage quotidien des modes de déplacement rapides et de la consommation des espaces urbains est incontestable. Ainsi, la pratique de l'errance met à l'épreuve les habitudes sociales et les relations préétablies par la conception de la ville en déjouant *de facto* sa planification, tant au plan de

l'imaginaire que de la pratique. Dans sa continuité, la déterritorialisation du langage urbanistique dans une production plastique ne propose pas une ou des images de mes déplacements dans la ville. Au contraire, à la manière des machines abstraites qui ne sont pas des infrastructures (Deleuze et Guattari, 1980), elle produit des *devenirs* à partir de nouvelles connexions. Il ne peut donc avoir de plan pour la construction des assemblages mais une déconstruction, réalisée par des actions situées et ponctuelles, de la structure spatiale connue et convenue. « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (Deleuze et Guattari, 1980). Ainsi de la même façon que cet écrit est envisagé, le processus de déterritorialisation conduisant à la production artistique s'élabore selon une conception rhizomatique de la création à partir du détournement de techniques issues de la conception de l'architecture et de l'urbanisme. Un rhizome n'est pas constitué de points établissant une structure stable et finie mais de lignes fuyantes qui prolifèrent (1980). S'établissant dans une succession de ruptures et de continuités permanentes, ces lignes génèrent des nœuds nécessaires à leurs évolutions au rythme des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation. Il n'est alors pas question d'unité créatrice mais d'une multiplicité de créations variables et variant suivant l'espace dans lequel elles ont lieu. Chez Alÿs, le travail artistique apparaît également dans la continuité de la marche pour créer de véritables fables (Davila, 2002). De cette façon, l'artiste révèle l'ordre urbain et ses défaillances. En effectuant sa réorganisation, il « *fictionne* » le réel (2002). Réalisées sans modèle, les modélisations 3D et les assemblages sculpturaux produits instaurent une dynamique similaire dans la pratique artistique qui, d'une réalité vécue, en fait une nouvelle. Leurs qualités fictionnelles sont alors engendrées par l'intégration d'éléments identifiables. Se référant à l'expérience urbaine, ils sont des traces, des restes du processus de mémorisation à l'œuvre pendant mes errances auxquels participe l'activité de collecte.

Déconstruction

Dans les travaux en deux dimensions, présentés à mon entrée à la maîtrise, la ville ou le motif du chantier est un élément de composition, de construction et de déconstruction par jeux de superposition, de collages, de lignes, de transparences, mis en place dans une esthétique formelle évoquant les avant-gardes artistiques du XXe siècle.

Au-delà d'une esthétique pouvant s'apparenter au constructivisme russe notamment, c'est davantage à la notion de la déconstruction pensée par le philosophe Jacques Derrida, tout comme au processus de déconstruction pratiquée en architecture (depuis les années quatre-vingt) que se réfère ma pratique artistique. Pensée de l'espace, la déconstruction derridienne déplace « les limites assignées aux différents « champs » de l'écriture »³⁸. Elle implique que « l'on ne peut jamais rien dire ni signifier d'un seul coup, mais que tout énoncé s'espace et se temporalise, et que cette différence de l'articulation — comme les silences dans la parole ou la ponctuation dans l'écriture — constitue la possibilité même du langage »³⁹. Par sa capacité à décomposer et à disséminer la structure, la déconstruction nourrit les réflexions et les réalisations de nombreux architectes afin de remettre en question le modèle architectural sous de multiples formes. Dans cette démarche, ce dernier n'est plus uniquement abordé par la construction et le lieu est envisagé comme événement architectural en soi, c'est-à-dire là où une habitabilité est possible. Une habitabilité qui n'est pas uniquement liée à une technique mais qui résulte des multiples liens et chemins qu'offre l'espace, qu'ils soient de l'ordre du déplacement corporel ou de l'ordre de la pensée. Cette conception amène à ouvrir « l'espace architectural à l'expérience, non seulement du spectateur < ou > de l'habitant, mais aussi du visiteur, celui qui performe l'espace architectural en entrant, en faisant son chemin, en traitant l'architecture autrement que

³⁸ Malabou, C. Derrida Jacques - (1930-2004). Dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Récupéré le 22 mars 2018 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/jacques-derrida/>

³⁹ *Ibid.*

comme un édifice monumental, comme une expérience prenant du temps et devenant par elle-même événementielle » (Derrida, J., Michaud, G., & Masó, J., 2015). Le projet du Parc de la Villette à Paris, réalisé par Bernard Tschumi en 1980, est alors remarquable dans cette volonté de lier une intervention architecturale à un site en offrant au public une promenade cinématique (Fig. 20). L'intérêt de la proposition repose sur sa capacité à faire tenir ensemble des éléments pourtant dissociés par leurs fonctions ou leurs espacements. La structure en couche du projet, telle un palimpseste, permet à la fois de répondre aux exigences du programme du parc mais aussi de le faire dialoguer avec le contexte architectural et urbain, de façon formelle et sémantique, afin de s'y situer. Cet exemple précis de déconstruction en architecture fait écho à mes façons d'opérer dans l'espace. En 2D ou 3D, dans l'atelier, dans l'espace de la galerie ou dans la ville, les gestes et actions que je réalise tendent, pour s'y ancrer, à rassembler dans un même lieu plusieurs réalités vécues, pourtant séparées et disjointes. De plus, aux nouvelles relations spatiales apportées par les conceptions déconstructivistes de l'architecture, s'ajoute l'usage de nouveaux modes de représentation. La vue axonométrique y est alors favorisée pour sa capacité à rendre lisible et visible la mise en œuvre d'un projet. En ne cherchant pas à produire une représentation de la réalité dite « naturelle » telle que peut le faire la perspective linéaire (à un ou plusieurs points de fuite), le dispositif axonométrique et ses variantes (perspective isométrique et perspective cavalière) entraîne un changement de relation entre le sujet et l'objet par l'accessibilité qu'il offre au langage urbanistique et architectural. Partageant un objectif analogue, ma pratique artistique développe alors constamment de nouvelles façons de représenter mes expériences urbaines tout en donnant accès à sa construction pour l'observateur. Il en résulte des explorations formelles et esthétiques issues d'un processus d'abstraction.

Abstraction

Le jeu de construction qui opère sur la surface en dessin (Fig. 21) ou en peinture perdure lorsqu'il se réalise dans l'espace à partir de déchets,

d'objets et de matériaux collectés. La production d'assemblages matériels ou virtuels, en 2D et 3D, relève d'une volonté de mettre en relation les va-et-vient permanents qui s'effectuent entre la ville et l'atelier.

Par définition, l'abstraction est « un travail formel, structurant le donné selon quatre opérations mentales bien distinctes : simplification, généralisation, sélection, schématisation. Celles-ci correspondent à quatre processus de cognition : idéation, conceptualisation, classification, modélisation »⁴⁰. Concrètement, c'est un exercice d'analyse et de synthèse qui, par le biais d'un acte mental, consiste à décomposer, à recomposer et à recontextualiser un système de données. Par conséquent, l'abstraction est inhérente au processus de *mapping* défini plus tôt dans cet écrit. Dans le travail artistique, à partir du matériel collecté lors de mes expériences urbaines, des opérations, aussi bien matérielles que virtuelles, conduisent alors à l'éclatement et à la dislocation (copier, plier, couper, découper, disjoindre, etcetera) puis à l'association et à la composition (coller, joindre, associer, assembler, juxtaposer, etcetera) pour produire une nouvelle représentation de la ville associée à une réalité vécue. C'est un « Abstrait-Réel », « une conjonction de Matière et de Fonction » (Deleuze et Guattari, 1980), se différenciant des représentations standardisées d'un projet architectural ou d'urbanisme (plan, maquette et perspectives linéaires) qui ne sont que les « images d'une situation, d'un état que l'on pense atteindre » (Le Petit Robert, 2012). Élaborés dans une conception diagrammatique⁴¹ de la pratique du dessin, les assemblages créés par ces opérations s'apparentent davantage à des chantiers. Dans mes recherches, le chantier, « en tant que lieu où est rendu visible quelque chose en train de se faire » (Ferrere, 2009), est devenu un outil critique pour interroger et redéfinir le processus de création que j'envisage alors dans un *work in progress* perpétuel. En effet, le chantier n'est pas que le lieu d'une préparation, mais

⁴⁰ Delaunay, A. Abstraction. Dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Récupéré le 24 mars 2018 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/abstraction/>

⁴¹ « Il y a un diagramme à chaque fois qu'une machine abstraite singulière fonctionne directement dans une matière. » (Deleuze et Guattari, 1980)

« constitué d'un amoncellement de matériaux, [il] est le lieu où la matière prend forme, où le processus créatif s'opère, tandis que le projet se confronte à la réalité de l'espace et de la matière » (Ferrere, 2009). Dans les années 1960, l'emploi de la forme et de l'esthétique du chantier par les architectes tel qu'*Archigram*, servit à s'opposer à l'architecture dominante mise en place par le courant moderniste développant alors une autre forme d'utopie. Cependant, comme toutes les utopies s'adonnant au principe de la « tabula rasa », elle n'offrait aucune autre alternative. En créant des photomontages à partir des grandes utopies urbaines, Alain Bublex (2010) ne cherche pas à les remettre en service mais plutôt à créer des « tentatives ». En effet, alors que « l'utopie est considérée comme une alternative radicale à prendre ou à laisser, la tentative est une réserve : elle possède des virtualités [...] qui peuvent nous aider à penser [...] notre époque ». De la même manière, dans mon travail, en prêtant davantage attention au cheminement d'un projet plutôt qu'à sa construction finie et finale, je tente de révéler tous les « moments où la pensée rencontre les conditions de sa mise en œuvre » (Bublex, 2010). Ainsi, même inachevées, erronées ⁴², incomplètes, les explorations plastiques réalisées en atelier marquent le moment de la fabrication par la création d'une *imagerie* entraînant une confrontation similaire au chantier entre la pensée et le réel et entre réalité et fiction, entre matériel et virtuel.

Dans le lieu

J'apporte ensuite les assemblages et les animations réalisés dans un studio d'expérimentation du cinquième étage de l'université avec l'ensemble des objets et matériaux collectés et accumulés jusque-là (Fig. 22a-b). L'attitude développée en atelier investit le nouvel espace de travail. Avec l'aide de trois projecteurs vidéo et d'une mise en lumières, il s'y déploie alors une mise en espace en lien avec l'architecture du lieu et sa spatialité. Suspendus, posés, juxtaposés, parsemés, amoncelés, morcelés, en équilibre, en mouvement, les

⁴² « Le diagramme [...] se donne ontologiquement le droit à l'erreur. » (Batt, 2004).

objets, matériaux et assemblages
s'amalgamaient aux animations projetées et aux
ombres créées par une mise en lumière
ponctuelle. Il crée un dispositif qui intègre le
visiteur dans la synergie à l'œuvre (Fig. 23a-b).

Liées à la pensée en mouvement, la déterritorialisation puis la reterritorialisation (Deleuze et Guattari, 1980) inhérentes à mon processus de création questionnent la réalité des espaces parcourus. En effet, en y modifiant continuellement le positionnement du corps, les gestes et les actions qui s'y développent fixent temporairement et éphémèrement de nouvelles localisations, de nouvelles frontières spatiales, instables et fuyantes. Sans cesse renouvelées, ces dernières rythment les parcours physiques et visuels construits (De Certeau, 1980) par le travail artistique en y déclinant une variété de regards selon une multiplicité de points de vue à partir des trois pôles constituant les intervalles diastémiques. De plus, le regard y est également structuré par la notion de cadrage qui canalise alors des formes de mise en scène du parcours (Boudon, 2013). En effet, en distinguant un espace « du dedans et un espace du dehors », le cadre délimite un champ de perception duquel dépend le point de vue. En pratique, la mise en scène des parcours élaborée au sein d'une nouvelle production plastique réorganise ce dispositif de structuration pour le regard. En le déconstruisant, en l'éclatant dans l'espace, je cherche à inciter le public à percevoir autrement la réalité dans laquelle il évolue et à renouveler son expérience architecturale⁴³. L'analogie établie par De Certeau (1980) entre les stratégies discursives du récit et la structuration des parcours dévoile comment l'organisation de la structure spatiale, puis par extrapolation sa réorganisation, est « fondatrice d'espace ». L'espace est ici envisagé en tant que lieu pratiqué. Ce qui confirme la causalité immédiate entre le mouvement (un déplacement corporel) et la production d'un espace associé à une histoire (un parcours). À ce propos, le travail de Francis Alÿs exemplifie cette transformation qu'opère le déplacement qui crée alors de véritables fables urbaines (*The collector*, 1991-

⁴³ C'est-à-dire une expérience au sein de laquelle les notions de montage, de cadrage, et de point de vue jouent un rôle primordial dans la construction d'un regard en déplacement dépendamment des effets d'apparitions et de disparitions inhérents au parcours (Boudon, 2012).

1992) (Fig. 24), apportant la fiction dans la rue, à partir de la manipulation des flux urbains (Davila, 2002). Par conséquent, au cours des deux dernières années, l'intention de produire des fictions spatiales que le public est invité à parcourir, mène à la conception de mises en espace. Elles relèvent d'une pratique *in situ* à partir de matériaux récupérés dans les environs de l'atelier et/ou du lieu d'exposition lors des marches réalisées dans leurs périphéries. À partir de la réactivation de l'inventaire constitué, il s'y crée alors un chaos organisé : une manière d'habiter le lieu en lien avec son contexte immédiat, rappelant les environnements immersifs de Kurt Schwitters (*Merzbau*, 1933-1937) (Fig. 25) ou de László Moholy-Nagy (*Modulateur espace-lumière*, 1922-1930) (Fig. 26). La rencontre des matériaux opérants dans l'espace investi, produit une potentialité infinie de rapports complexes entre les intervalles diastémiques. En fonction des déplacements et des mouvements qui s'y produisent, des interactions apparaissent et disparaissent, des connexions se font et se défont : des passages incessants entre une perception (un point de vue) et une représentation (un cadrage). Par des opérations de montage, ce dispositif crée alors un monde imaginaire au sein duquel « la scène est [...] le lieu instable d'une transition permanente entre vu et non vu, situé et restitué, perçu et imaginé » (Boudon, 2013). Un procédé qui s'apparente à la technique de la dérive que ses inventeurs entrevoyaient alors comme une « construction », soit un montage « d'ambiances singulières liées à la diversité des décors urbains traversés, un montage producteur de moments d'accélération et de rupture » (Davila, 2002). Ainsi, les opérations réalisées dans la pratique artistique (2D, 3D, imagerie numérique, installation) définissent à la fois l'errance telle qu'elle se construit dans la ville et les modalités de sa transformation plastique, articulée par le biais d'un cadrage. Pour Boudon (2013), le cadrage a un pouvoir de simulation. C'est « un lieu [...] de mise en forme du monde sous des aspects plus ou moins « déraisonnables » » écrit-il en évoquant le potentiel fantasmagorique des anamorphoses. Ainsi, l'installation « Appareillage » produite dans la continuité de l'écriture de ce texte réflexif et théorique consiste en une scénographie⁴⁴ plastique et médiatique. Sa conception

⁴⁴ Le terme scénographie est ici employé en tant que dispositif de mise en scène dans le but de

s'appuie sur les expérimentations réalisées autour de l'atelier de l'UQAM. Toutefois, les errances menant à sa création, ont été exécutées dans le quartier de Griffintown à Montréal sur une période d'une année, autour d'un lieu d'entreposage qui est devenu au terme du processus le lieu d'exposition. À partir du langage plastique développé au cours des deux dernières années, diverses opérations de montage spatialisent dans le lieu investi les objets, matériaux et déchets collectés dans ses environs. Ils y sont révélés ponctuellement par un dispositif dynamique d'éclairage et de projection d'animations 3D fonctionnant cycliquement. Le brouillage perceptif et la désorientation, résultant des multiples déplacements entre la ville et l'entrepôt, sont traduits par de lentes variations d'intensité lumineuses et des mouvements d'ondulations des projections 3D animées (rappelant ceux caractéristiques de la houle)⁴⁵. Créant un état de suspension et de flottement, les effets optiques réalisés conduisent à la désorientation puis à la réorientation du spectateur en jouant sur la partition de l'espace. Ainsi, entre équilibre et déséquilibre, des rapports de succession, de superposition, d'association, de juxtaposition, de combinaison, d'assemblage, d'inversion, de projection, etcetera, et des jeux de reflets, d'opacités, de transparences, produisent des perturbations perceptives et des écarts sémantiques. Ceci conduit à la fois à l'éclatement des points de vue et à des mouvements d'apparition et de disparition, opérants entre fond, forme et figure, entre plein et vide, entre limites et bordures, entre espaces et lieux, entre parcours et cartes, résultant de la création d'un dessin situé, entre expansion et contraction. Finalement, une expérience qui implique « des interactions, des mises en relation, la création de liens, la mise en place d'une logique, d'un écosystème » (Dewey, 1934).

spatialiser un déplacement en s'appuyant sur les effets du parcours.

⁴⁵ « Quand l'insomnie, mal des philosophes, s'accroît de l'énervement dû aux bruits de la ville, quand, [...], tard dans la nuit, les automobiles ronflent, que le roulement des camions me fait maudire ma destinée de citoyen, je trouve un apaisement à vivre les métaphores de l'océan. On sait bien que la ville est une mer bruyante, [qui] fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées. » (Bachelard, 1957).

Nouvelle créativité

Au cours de l'automne 2017, dans la continuité des explorations spatiales précédentes, j'entreprends une suite d'exercices plastiques en atelier à partir des nombreuses photographies collectées lors d'une série de marches au centre-ville de Montréal. Ce travail débute par l'analyse des photographies soigneusement enregistrées et classées (par dates, lieux, caractéristiques, positions, etcetera) dans un tableau informatique, motivé par la volonté d'élaborer une logique systémique propice à leurs réutilisations. La manipulation d'images aboutit à une prolifération d'expérimentations révélant l'absurdité poétique de la logique mise en place (Fig. 27).

Ces *tentatives* sont des explorations plastiques qui s'élaborent dans une dynamique de transformations et d'évolutions permanentes dans la continuité de mes parcours urbains. Elles émergent en atelier à partir d'« actions inventives » (Derrida, J., Michaud, G., & Masó, J., 2015). Je les modifie constamment au contact d'autres explorations et de nouveaux matériaux ramassés en créant des rencontres, des associations inusitées, des dialogues, des conversations improbables et des compositions insolites. Les qualités poétiques qui en émanent résident dans leurs « absurdité fantasmagorique, leur caractère éphémère ou inachevé, leur imagerie créative, et avant tout, dans l'espace énigmatique laissé ouvert à l'interprétation » (2015). Ce processus de création fait encore une fois écho au travail de l'artiste Francis Alÿs qui se caractérise par les notions de distillation et de prolifération. Dans le catalogue publié en 2010 en accompagnement de l'exposition « Francis Alÿs : A Story of Deception » présentée à Bruxelles, Londres et New-York, le conservateur à la Tate Modern Mark Godfrey écrit à ce propos que les œuvres de l'artiste « n'ont pas de forme matérielle et définitive » et qu'« on peut les rencontrer dans différents endroits et sous différents formats ». Ainsi, de la même façon, dans ma production artistique chaque projet mène au suivant, en fonction des pulsions souvent contradictoires qui opèrent. Par la nécessité de poursuivre

l'expérience du mouvement et des effets perceptifs qui lui sont associés, la création distille en une multiplicité d'actions l'expérience urbaine qui les engendre. La distillation est alors comprise comme l'ensemble des procédés utilisés [...] afin de condenser chaque projet en une image » (Godfrey, 2010), soit un dessin, un schéma, une construction, une mise en espace, etcetera. Souvent hasardeuses et incongrues, des situations nouvelles surgissent et prolifèrent simultanément. Réalisées en parallèle, elles conversent, discutent, interrogent, interpellent la réalité liée au contexte urbain de mes errances. Par exemple, en marge de la conception d'une installation, un dessin, une sculpture, un montage numérique ou encore une animation virtuelle peuvent être conçus. Elles font partie d'un processus plus intime qui « offre un espace de pensée à l'écart de la logistique » (2010) nécessaire à une réalisation de plus grande envergure, nécessitant une planification organisationnelle. Variables dans leurs échelles, leurs formats ou procédés de réalisation, les explorations plastiques effectuées rendent possibles de nouvelles interprétations.

Publication

Dès mon entrée à la maîtrise, les explorations plastiques se sont rapidement accumulées à l'atelier. Les esquisses de projets avortés, les croquis rapidement exécutés, les dessins élaborés sur papier blanc ou sur papier calque, les montages photographiques numériques, les modélisations 3D et les animations virtuelles, témoignent de l'errance qui s'exerce dans le travail artistique. Il se condense en chacune d'elles un temps précis de l'expérience urbaine vécue.

Énigmatiques et poétiques, ces rencontres sont des conversations discrètes, silencieuses qui construisent quotidiennement une pensée associée à une perception et à un imaginaire. Résultant d'un effort de restitution et d'analyse de mes marches, cette production plastique propose des points de vue multiples en refusant l'idée de finitude et de totalité. Rassemblées ensemble, les tentatives réalisées (dont fait partie cet écrit) renseignent sur le protocole mis

en place pour parvenir à leurs élaborations : en poursuivant l'errance dans le travail, elles rendent lisible et visible celle qui opère dans la ville, agissant sur les manières de faire et de voir. Au regard de ce travail d'atelier, la mise en espace envisagée s'avère alors un dispositif spatial autonome, une expérience à vivre pour le public. Cependant, dans le cadre de cette recherche-crédation, comment l'informer également du protocole développé pour parvenir à son élaboration ? Comment lui communiquer le travail de recherche produit en atelier définissant l'écologie de ma pratique artistique ? Et enfin comment mettre en relation son expérience de l'installation avec sa propre expérience de la ville, l'invitant ainsi à regarder les choses qui l'entourent autrement ? Afin de répondre à ces questions, la publication titrée « Bordées », à mi-chemin entre le livre d'artiste et le carnet de navigation, propose une sélection des *tentatives* réalisées en atelier effectuées dans la continuité de mes expériences urbaines dans le quartier de Griffintown. Cette forme en devenir, libre et ouverte, juxtapose des écrits, des dessins, des photographies documentant mes parcours et mes actions dans la ville, des photographies de sculptures, d'objets, de matériaux, de travail en atelier, de montages infographiques et d'imagerie de synthèse 2D et 3D. Relevant d'une interprétation libre et ouverte de la forme cartographique, un espace « qui fait appel à la fiction par l'imagination de ceux qui conçoivent les cartes comme ceux qui les regardent » (Deleuze et Guattari, 1980), cet ouvrage renseigne le spectateur sur la densité du processus de création établi en lien avec la temporalité de l'errance.

« A

Architecture

Lorsque j'ai décidé de sortir du champ de l'architecture, ma première impulsion n'était pas d'ajouter à la ville mais plutôt d'absorber ce qui était déjà là, de travailler à partir des résidus ou des espaces négatifs, des trous, des espaces entre.

L'invention du langage va de pair avec l'invention d'une ville. Chacune de mes interventions est un autre fragment de l'histoire que j'invente, de la ville que je dessine. Dans ma ville, tout est temporaire.»

Francis Alÿs : A à Z

Extrait du catalogue publiée en 2010 à l'occasion de l'exposition *Francis Alÿs : A Story of Deception* présentée à Bruxelles, Londres et New-York.

CONCLUSION

Esse in futuro

L'enjeu de cette écriture et de la réalisation de mon parcours à la maîtrise en arts visuels et médiatiques fut en quelque sorte de développer une éthique du travail artistique. Par là, j'évoque la manière dont l'observation, la compréhension et l'analyse des erreurs, des essais et des égarements inhérents à ma production plastique - regroupés sous le titre *d'essais* - m'ont amené à réfléchir sur la signification et la portée des gestes et des actions posés sur le territoire depuis l'enfance jusqu'aujourd'hui. Une entreprise phénoménologique, s'appuyant sur des événements marquants mémorisés et sur des souvenirs réactualisés, établit alors progressivement une écologie de la pratique artistique. En effet, dans cet écrit fragmenté, une pensée diagrammatique lie, délie et relie mes expériences de la marche en ville à mes pratiques antérieures du territoire. De cette manière, elle mène à la théorisation de l'expérience plastique par l'établissement de connexions et d'interactions entre la création et les parcours erratiques effectués dans l'espace urbain. À partir de l'étude de la démarche *autopoïétique* associée au processus du dessin et de la construction du regard par le déplacement, un entrelacs de relations apparemment complexes révèle comment les dimensions poétiques et politiques émergent de la création. Dans la prolifération des expérimentations réalisées pendant les deux années à la maîtrise, c'est d'ailleurs toujours du point de vue associé au déplacement et de son rôle dans la construction de l'expérience proposée au spectateur dont il est question. En s'appuyant directement sur ma production artistique, l'écriture, en se référant à des théories et des travaux d'artistes choisis, met ainsi en exergue les modalités opérationnelles d'une nouvelle créativité qui consiste à manipuler le langage urbanistique. De plus, l'analyse des montages plastiques et/ou médiatiques issus des opérations effectuées dévoile de quelles façons le détournement des méthodes et des outils de la conception et de la production de l'architecture et de l'urbanisme, conduit à leurs créations et à leurs mises en situation. Enfin, les

projets *cinéplastiques* mentionnés révèlent en outre les multiples configurations que peut prendre la pratique à partir d'une variété de médiums afin de questionner la représentation de l'espace urbain et son usage. Il est alors établi comment, de *l'in visu* à *l'in situ*, en deux et trois dimensions, du matériel au virtuel, dans la ville et ensuite le lieu d'exposition, je suis perpétuellement en chantier en train de créer les conditions de mise en œuvre de cette pratique artistique (Ferrere, 2009) et ce, dans le but de produire des dispositifs plastiques par lesquels le participant est invité à regarder les choses qui l'entourent différemment « *esse in futuro* ». Conséquemment, construite par des va-et-vient constants entre l'expérience de la ville et celle du faire, puis entre le faire et la théorie, la spatialisation de la pensée en mouvement par l'écriture développée dans ces pages, en est un exemple. En effet, ce texte ne conclut pas un parcours, mais ouvre sur l'évolution à venir de ma pratique artistique.

Du poétique au politique

Finalement, la logique artistique mise en place dans l'exécution des exercices plastiques auxquels je me suis prêté pendant les deux dernières années questionne les modes de production dans les divers domaines de la création : architecture, urbanisme, design et art. En effet, même s'il mène indéniablement à un résultat même ponctuel, le travail créatif, tel qu'envisagé dans la pratique, n'est pas exécuté dans un but de productivité visant l'achèvement d'une œuvre finie et finale. Bien au contraire, il est pris dans, et entrepris par, une suite d'opérations processuelles réalisées dans un souci d'économie de gestes et de moyens à partir du réemploi d'éléments préexistants (objets, matériaux, déchets, espaces) motivé par la volonté de ne rien ajouter au monde. Les multiples possibilités qu'induisent cette manière de faire interrogent alors l'idée même d'objet d'art et des conditions de sa production, de son exposition et de sa diffusion. La non-productivité du geste créatif redéfinit alors les interactions usuelles, sociales et culturelles du milieu dans lequel il s'exécute. Dans le futur, j'entrevois une intégration plus forte de la pratique artistique à la vie quotidienne par une attitude oscillant invariablement entre celle du flâneur contemplatif et

celle de l'arpenteur agissant. Tel un archiviste (Benjamin, 1955), il transforme par une série d'actions la réalité contextuelle, sémantique et formelle des situations urbanistiques qu'il rencontre. Et de ce fait, il est impliqué dans une démarche éthique où l'habiter se joint à la création.

Ouverture

Le développement de pratiques nomades telles que celle de l'artiste Gordon Matta-Clark (Lee, 2000), et plus récemment celle de l'artiste Jean-François Prost (Roberge, 2014), se situant aux confins de l'architecture et de l'art d'intervention, pose alors la question de la documentation et de l'archivage. Au regard des travaux réalisés jusqu'à présent, il est alors possible d'envisager de quelles manières cette nécessité s'appuiera sur un travail en dessin, en photographie et en vidéo afin de garder une trace des opérations menées dans la ville. Cependant, à ce jour mon projet de fin de maîtrise fait, de manière exhaustive, l'état des lieux d'un moment déterminant de mon parcours artistique. C'est pourquoi son achèvement qui demeure le fruit de réflexions mûries par de nombreuses expérimentations plastiques au cours de ces deux années m'est nécessaire. En effet, l'installation envisagée et l'ouvrage qui l'accompagne n'ont pas pour objectif de faire œuvre, mais plutôt de dresser une cartographie des multiples devenirs que pourrait ultérieurement emprunter la pratique artistique. Cette proposition en deux volets est alors volontairement inachevée et assurément incomplète. C'est pourtant sous cette forme que j'ai choisi de se faire rencontrer momentanément l'ensemble des potentialités à l'œuvre dans mon travail.

APPAREILLAGE ET BORDÉES

Pour mettre à l'épreuve le processus artistique identifié pendant les deux dernières années à la maîtrise je me rends dans le quartier de Griffintown à Montréal au printemps 2017. J'y marche régulièrement et y réalise une activité de collecte par la prise de notes, de dessins et de photographies. Le ramassage d'objets, matériaux et déchets urbains s'y élabore quant à lui en répondant à la contrainte de devoir les concentrer dans un même lieu appartenant au périmètre arpenté par la location d'un espace d'entreposage au *mini-entrepôt Depotium*. Situé au sein même de l'infrastructure de la voie ferrée de la gare Bonaventure, cet espace temporaire, qualifiable de non-lieu (Marc-Augé, 1992) est au cœur de mes déplacements. Mes actions dans le quartier s'y condensent en relation avec les allées et venues que j'y effectue, le travail en 2D et 3D en atelier et la construction d'une pensée *située*.

Situations

En m'immergeant depuis maintenant une année dans le quartier de Griffintown, je soumets mon regard à la transformation perpétuelle de son palimpseste. J'observe les effets des changements brusques et irréversibles de sa morphologie architecturale et urbaine qui résultent d'une intense activité de déconstruction et de construction rapide et brutale. D'abord attiré par la certitude d'y trouver une quantité suffisante d'objets, de matériaux et déchets dans le but de réaliser mon projet, les diverses situations rencontrées⁴⁶ – urbanistiques, architecturales et sociales – au cours des mois de son élaboration ont affecté sa progression.

⁴⁶ Le projet Bonaventure a débuté au mois d'octobre 2011. Il a été achevé à la fin de l'année 2017. Il a remplacé la structure sur pilotis du tronçon de l'autoroute Bonaventure, entre le milieu du canal de Lachine et la rue Notre-Dame, par un boulevard urbain au niveau du sol. Projet d'envergure, il marque une étape historique dans l'urbanisme du quartier investi, offrant des opportunités de communication et d'échange entre ces différents pôles.

Du fait de ma connaissance sommaire du quartier, j'accepte en m'y rendant de me plonger dans l'inconnu. Les marches y débutent sans avoir la garantie d'un lieu d'art pour exposer le résultat du travail accompli, d'abord motivé par la volonté d'être en chantier dans la ville. La transformation de l'autoroute Bonaventure en boulevard urbain comme les multiples projets immobiliers en cours me deviennent familiers : je les observe, m'en approche, les détourne et les contourne avec une fascination ambivalente. Ils paraissent sortir de terre avec une disharmonie assumée, parsemant le territoire sur lequel ils s'imposent de leurs déchets souvent microscopiques (bâches plastiques, emballages, cartons, filets, contenants, tuyauteries, etcetera).

Pris entre le centre-ville de Montréal et le canal de Lachine, Griffintown peine à se remettre de la perte de vitesse de son activité industrielle des années 1950. Alors que les nombreux plans d'investissement (réhabilitation du canal de Lachine à partir de 1980, développement de La Cité du multimédia à partir de 1996) qui ont été menés pour moderniser et revitaliser le quartier n'ont que partiellement atteint leurs objectifs, il est aujourd'hui abandonné aux mains des promoteurs qui y bâtissent une multitude de tours à condos (Le William Gallery sur le Canal, Les Bassins du Havre, etcetera). Les espaces vides se remplissent et l'horizon disparaît au profit de la production de la ville générique⁴⁷ (Koolhaas, 2011). De plus, l'autoroute Bonaventure construite dans les années 1970, bien que mise au niveau du sol en 2017, divise, avec la voie de chemin de fer de la gare portant le même nom, le quartier en deux pôles selon l'axe nord-sud. C'est à cette frontière que se situe l'entrepôt loué, là où toute tentative de projet semble impossible, au centre des nombreux plans de redéveloppement du quartier réalisés à l'Est comme à l'Ouest au cours des dernières décennies. Il en émerge un contexte économique et social dont les variations portent les traces des multiples transformations urbaines encore à l'œuvre.

⁴⁷ Structure en mouvement, la Ville Générique est anonyme. Dans son ouvrage Junkspace (2011), Rem Koolhaas écrit : « La Ville Générique est fractale, répétition infinie du même module structurel simple ; il est possible de la reconstituer à partir de sa plus petite entité, d'un ordinateur de bureau, ou peut-être même d'une disquette. »

Navigation

Au sein même de ce contexte mouvant, je navigue. Habillé de mon gilet de sécurité orange et d'une paire de gants blancs, j'y promène mon chariot que je remplis de rebuts. En me montrant ainsi, j'entre en relation avec le milieu et sa population : les travailleurs de la semaine, ceux qui y travaillent les fins de semaine, les étudiants qui habitent le quartier, les ouvriers de la construction et les badauds. D'une manière ou d'une autre, j'emprunte quelque chose à chacun d'entre eux affirmant ainsi ma présence sur le territoire. Puis, lorsque mon panier est assez plein, je dépose et ordonne les trésors ramassés à l'entrepôt, répétant l'exercice deux ou trois fois de plus. De temps à autre, je ponctue ma trajectoire par des interventions sculpturales entreprises à partir des déchets accumulés. Une fois réarrangés dans une nouvelle composition *in situ*, je les photographie, puis les abandonne, afin que les passants s'y projettent (Fig. 28a-b).

Lieux d'exposition

Ma présence dans le quartier pendant plusieurs mois, plusieurs fois par semaine, développe la dimension performative de ma processus artistique. En faisant de la ville mon atelier, je redéfinit les usages qui s'y pratiquent ordinairement. Par leur caractère subversif, les actions poétiques confèrent alors au travail sa dimension politique. Ainsi, le projet élaboré en deux volets - la scénographie plastique et médiatique et le carnet de navigation, respectivement intitulés « Appareillage » et « Bordées » - met de l'avant les nombreux mouvements de la création réalisés dans le quartier de Griffintown :

- La scénographie plastique et médiatique est présentée dans l'entrepôt loué au *mini-entrepôt Depotium* du 28 juin 2018 au 5 juillet 2018 (Fig. 29a-b). Les visites se réalisent à partir de La Fonderie Darling⁴⁸ située dans le quartier à l'Est

⁴⁸ Sauvée de la démolition dans les années 2000, La Fonderie Darling est emblématique de la réhabilitation de cette ancienne zone industrielle. Les préoccupations soulevées par mon projet rejoignent celles du centre d'arts visuels qui cherche à rassembler le public autour d'intérêts communs portant sur le patrimoine, l'architecture et la mémoire. La dimension exploratoire de mon travail offre une réponse quant au rôle et à la présence des artistes dans la ville.

du boulevard Henri-Bourassa (l'ancienne autoroute Bonaventure) qui en assure la diffusion. À partir d'un point de rendez-vous situé face au lieu d'art, les participants se rendent en ma présence jusqu'au lieu de la visite, l'entrepôt 6055 quai numéro 6 de la voie ferrée de la gare Bonaventure. Je les accompagne habillé de ma tenue de travail (Fig. 30). L'installation « Appareillage » est conçue selon les modalités précisées antérieurement dans le texte en lien avec le contexte dans lesquels les déplacements physiques et plastiques ont été exécutés. Par son organisation selon l'axe Est-Ouest au sein même de l'entrepôt, elle tente de s'étendre vers l'extérieur afin de rejoindre les différents pôles du quartier (Fig. 31a-b, 32a-b, 33a-b, 34a-b, 35).

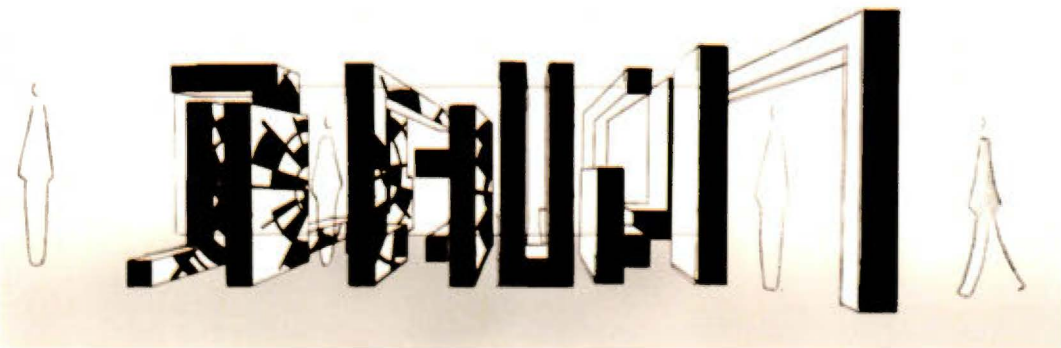
- Cette volonté de faire lien entre les différentes situations vécues et observées se retrouve dans le carnet de navigation « Bordées » qui l'accompagne. Ayant pour objectif de rendre lisible et visible les mouvements de la pensée qui ont conduit à l'exécution du projet, il offre également la possibilité aux participants de poursuivre ou de compléter l'expérience de l'installation en retraçant les actions réalisées dans le quartier (Fig. 36, et le dépliant accompagnant ce texte).



1



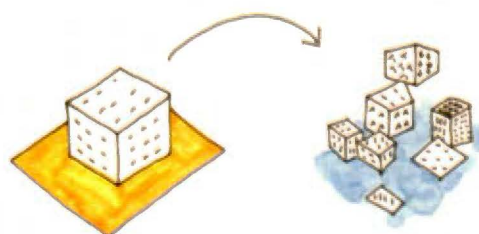
3



2



4



5



6a



6b

Notes: Barry Le Va

I DRAW MOST OF THE TIME.

I DRAW WHERE EVER I AM.

I DRAW TO BE ALONE WITH MYSELF.

I DRAW TO DISCOVER AND CLARIFY MY THOUGHTS.

I DRAW TO CONCENTRATE ON MY THOUGHTS.

I DRAW TO VISUALISE MY THOUGHTS.

I DRAW TO CONSTRUCT UPON MY THOUGHTS.

I DRAW TO CONVINCE MYSELF SOME THOUGHTS ARE WORTH PURSUING.

ALL MY DRAWINGS ARE THOUGHTS ABOUT SCULPTURE.

AN ACCUMULATION OF MY THOUGHTS INTO DRAWINGS BECOME JOURNALS. FOR ME, THEY ARE LESS SELF CONSCIOUS AND MORE HONEST THAN WRITTEN DIARIES.

NINETY-NINE PERCENT OF THE TIME I DRAW FROM THE VANTAGE POINT OF LOOKING DOWN UPON THREE-DIMENSIONAL SPACE OR A SPECIFIC SPACE (PLAN VIEWS). THIS ENABLES ME TO GET A VERY CLEAR SENSE OF THE SCULPTURE (ELEMENTS, PROPORTIONS, SHAPES, LOCATIONS, PLACEMENTS, DISTANCES, ETC) WITH IN A SPACE.

I THINK SPATIALLY AND DRAW DIAGRAMMATICALLY. DRAWINGS ARE MORE LIKE ARCHITECTURAL FLOOR PLANS OR MAPS. THEY FUNCTION SIMILAR TO A VISUAL SCORE, AND CAN BE ENLARGED OR EXPANDED UPON WITH OUT CHANGING THE BASIC CONTENT. THEY ARE ONLY POSSIBILITIES, AND NOT ABSOLUTES.

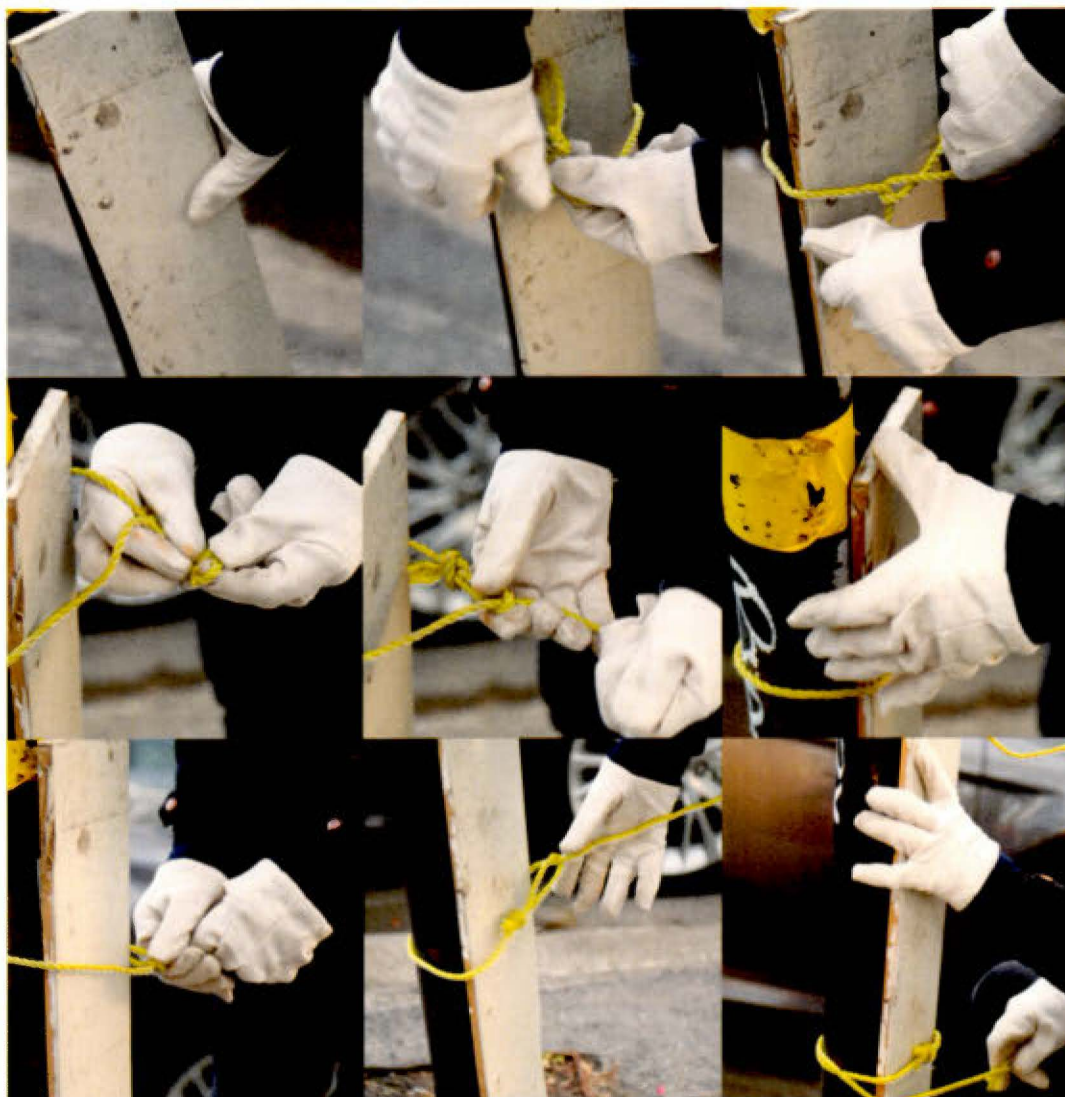
SMALL DRAWINGS AND SKETCHES ARE DIRECT AND INTIMATE, WITH OUT STRATEGIES, WITH OUT AN AUDIENCE. SOME ARE GOOD IDEAS, SOME ARE NOT SO GOOD, BUT THEY ARE NOT EDITED. THEY ARE THE CORE OF MY SCULPTURAL THOUGHTS AND ALLOW ME TO VISUALIZE IDEAS AND SCALE WITH IN A SPACE WITH OUT MOVING BEYOND HANDWRITING DISTANCE.

MEDIUM TO LARGE DRAWINGS ARE DECISION MAKING DRAWINGS, AND CALL FOR DECISIONS WITH IN THREE AREAS:

1. THE SCULPTURE.
2. THE DRAWING.
3. COMBINING THEM TOGETHER.

MORE PHYSICAL IN PRESENTATION AND PROCESS, LARGE DRAWINGS NOT ONLY ALLOW ME TO VISUALIZE THE SCULPTURE, BUT TO EXPERIENCE ITS PRESENCE.

①



8

Par de nombreux gestes au bout des doigts



9



10



11a



11b

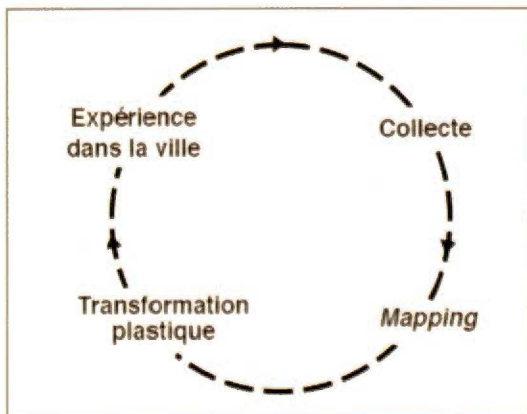


11c

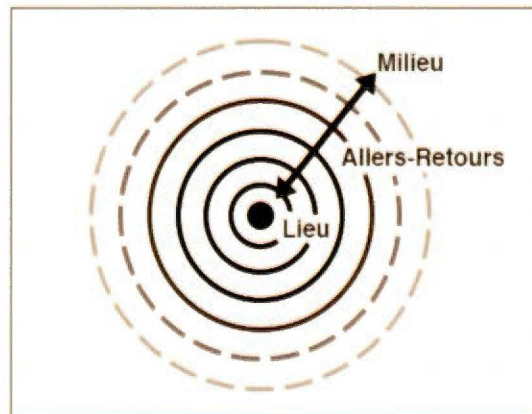


12

Tracer
Dessiner
Peindre



13a

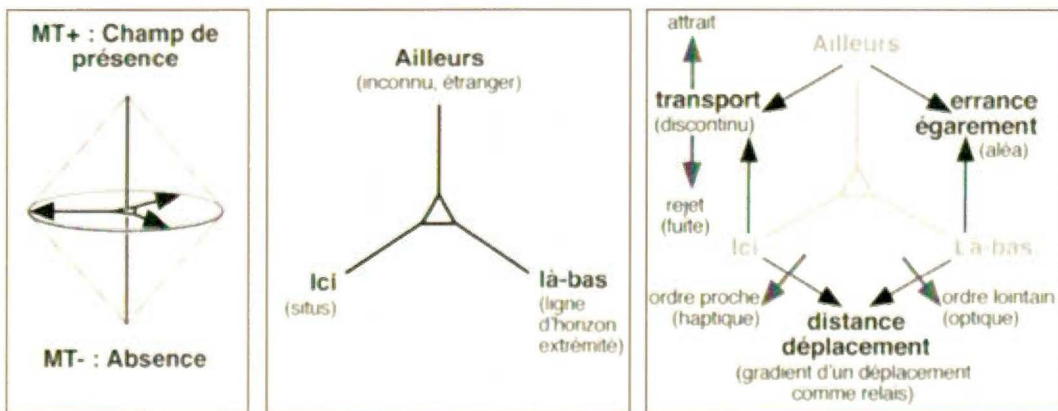


13b



14

Modéliser
Schématiser
Diagrammatiser



15



16a



16b



16c



16d



16e

Relever
Collector



17a



17b

Organiser
Déployer
Désiminer

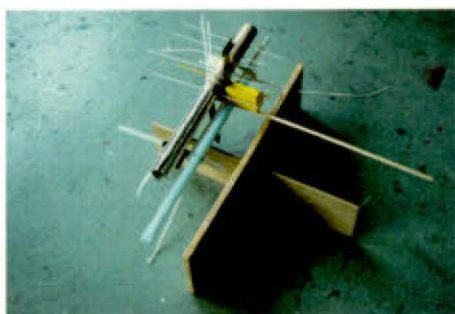


18

Assembler
 Juxtaposer
 Plier
 Déplier
 Nouer
 Coller
 Construire
 Déconstruire



19c



19a



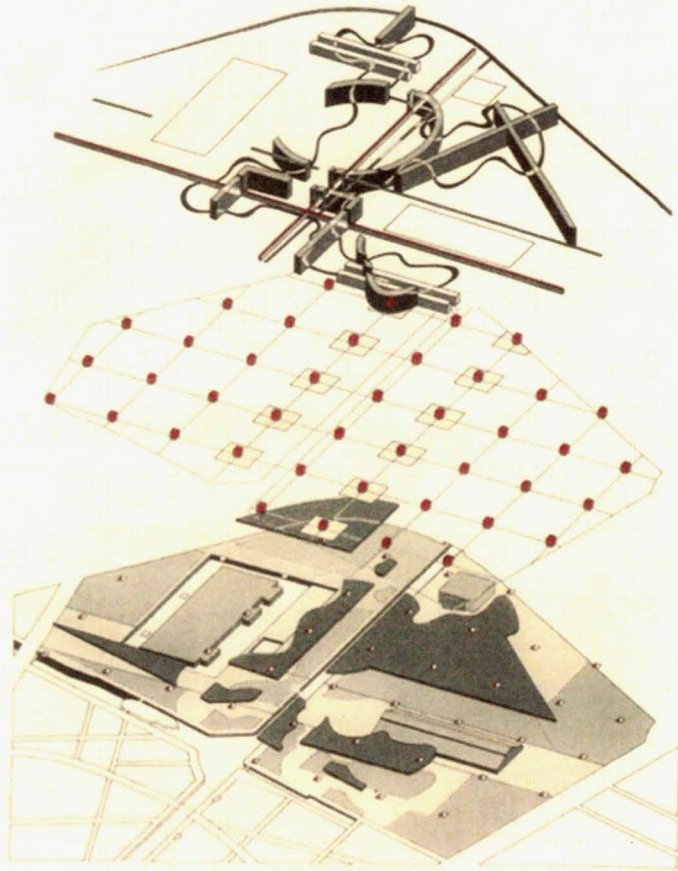
19c



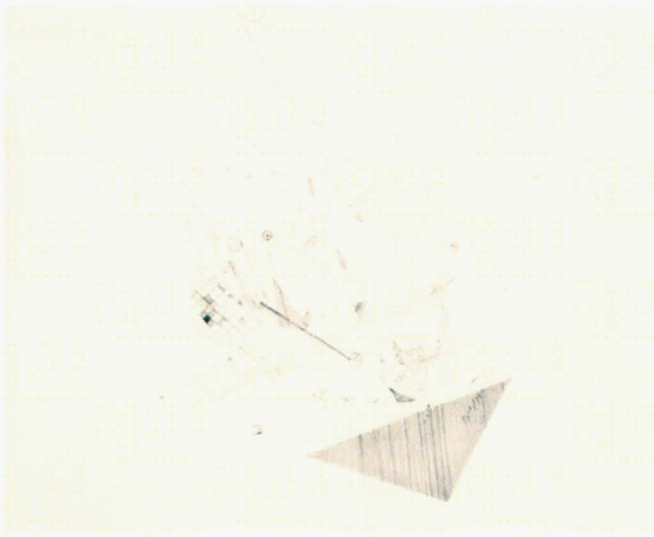
19b



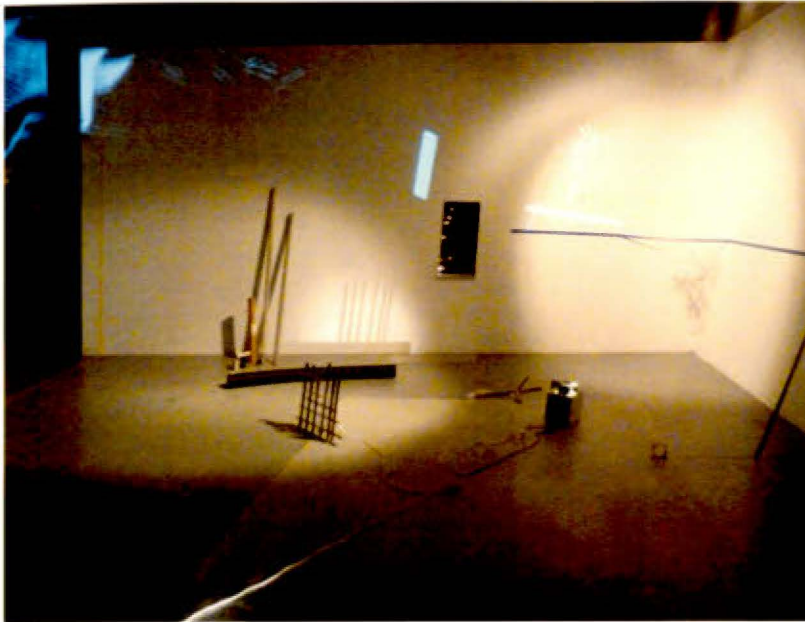
19c



20

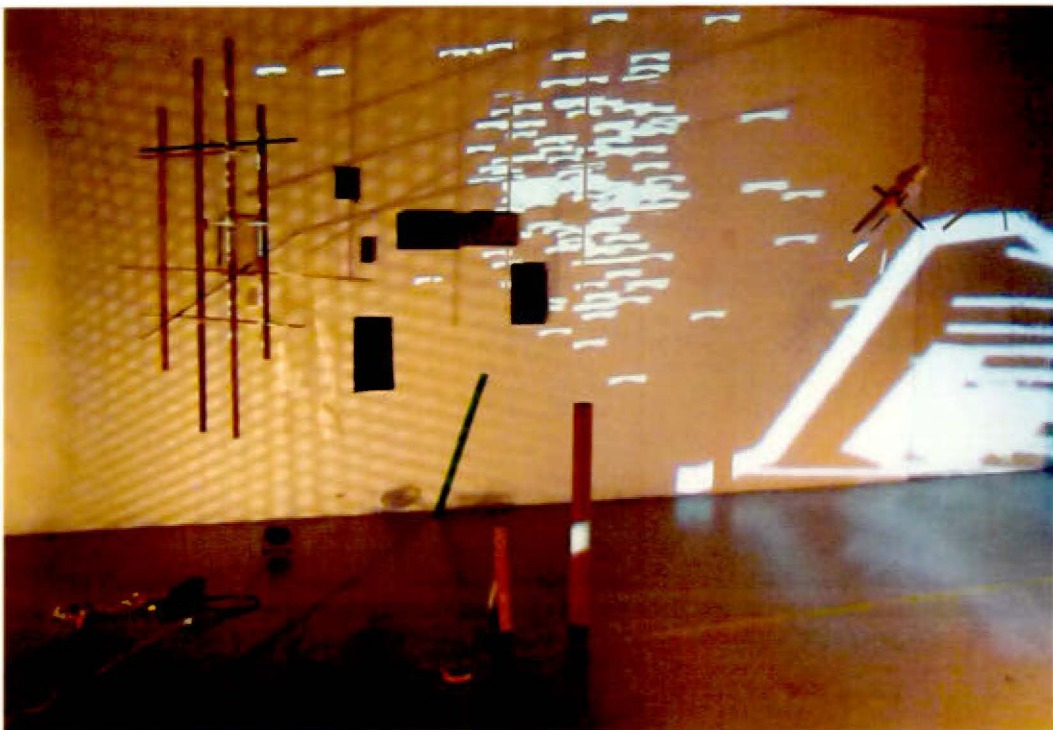


21



22a

*Mapper
Projeter*



22b

Dans le lieu



23a



23b



24



25



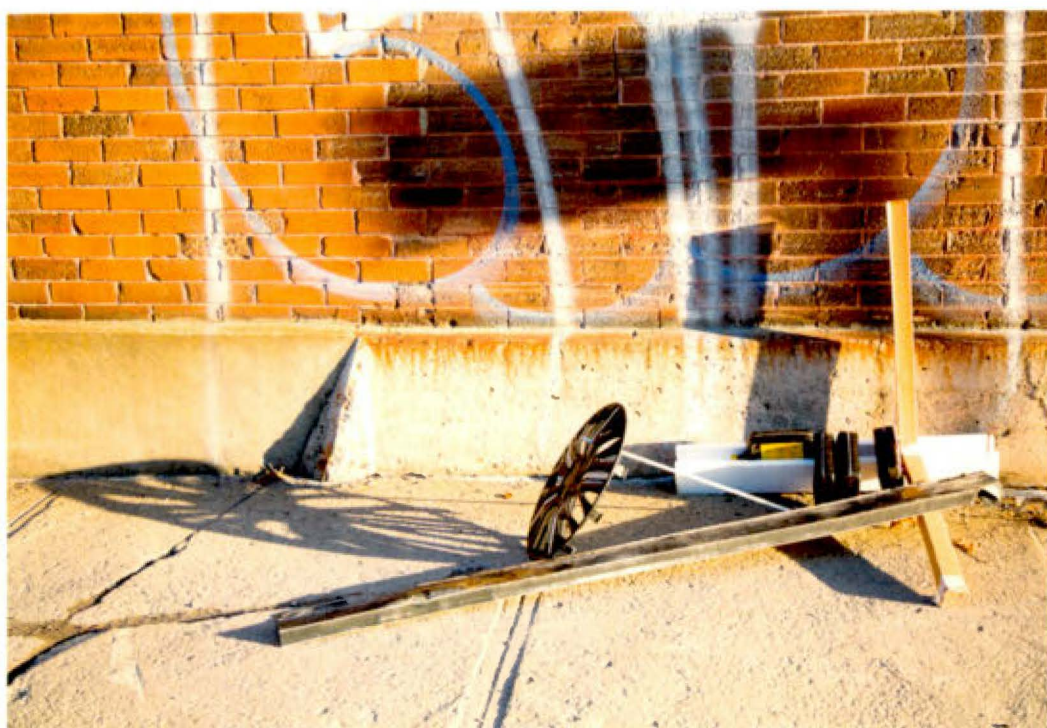
26





28a

Et la ville



28b







31a



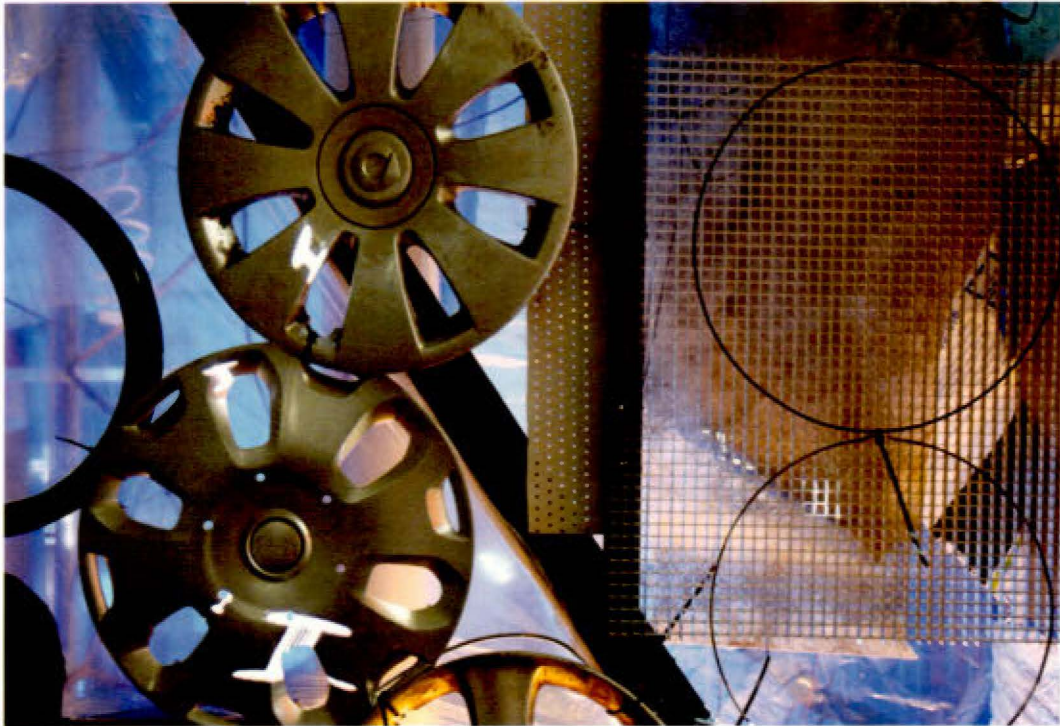
31b



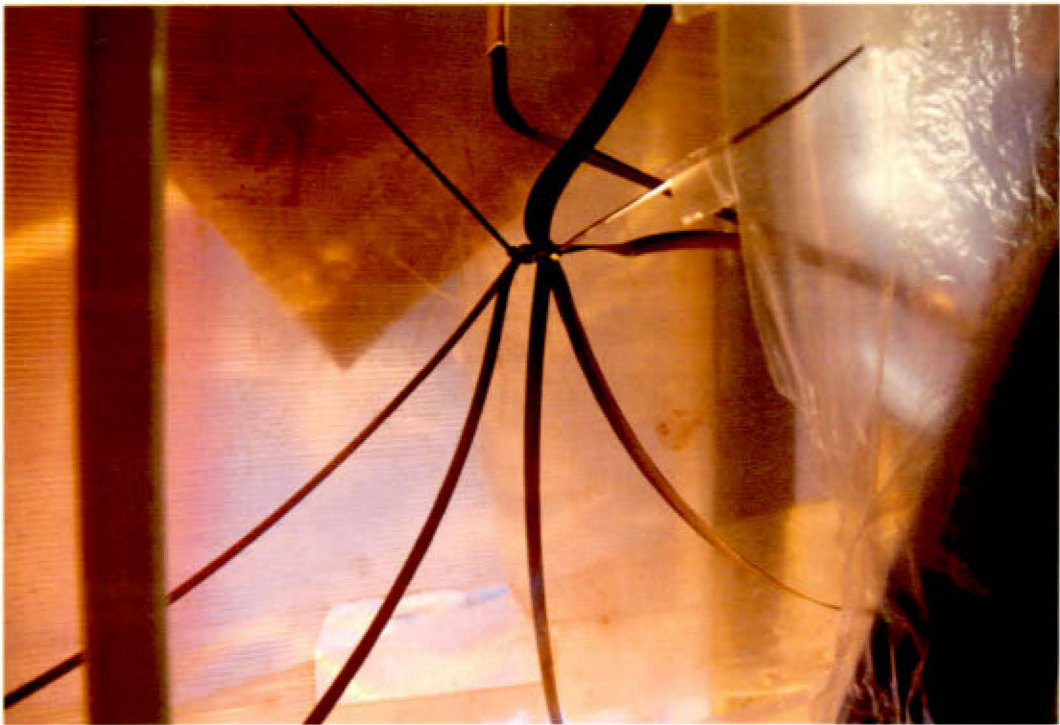
32a



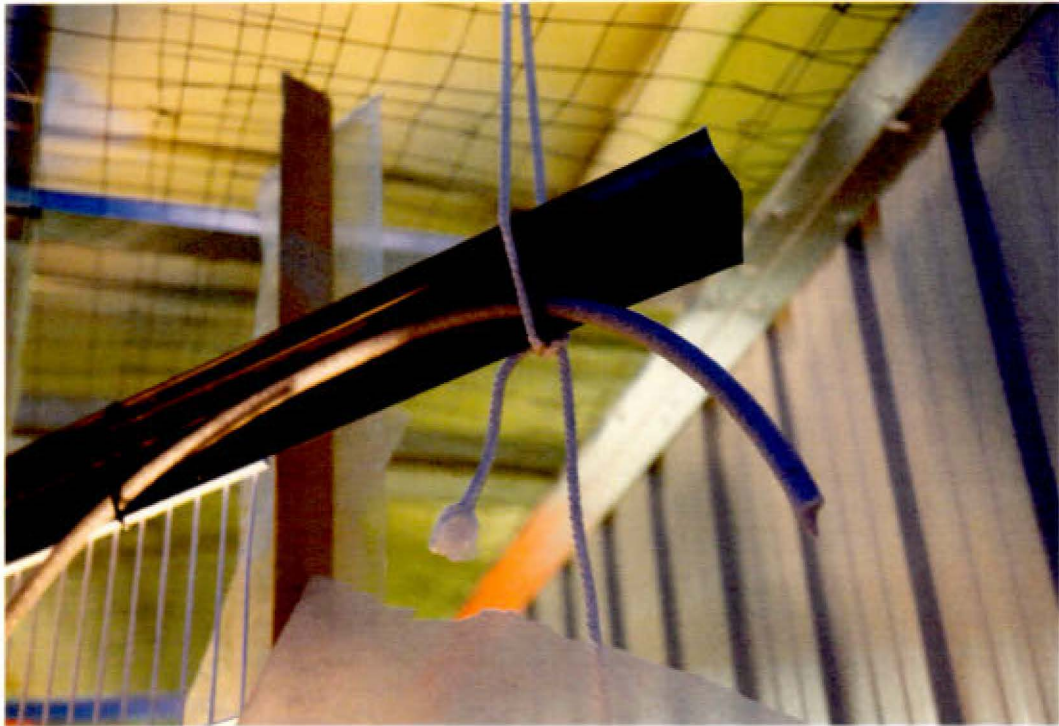
32b



33a



33b



34a



34b





36

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Augé, M. (1992). *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

Batt, N. (2004). *Penser par le diagramme : de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Benjamin, W. (1955). *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.

Boudon, P. (2013). *L'architecture des lieux*. Montréal : Infolio éditions.

Boi, L. (2011). *Morphologie de l'invisible*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France, collection quadrige

Davila, T. (2002). *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard.

Deleuze, G et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Koolhaas, R. (2011). *Junkspace*. Paris : Payot et Rivages.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge : The MIT press.

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

Norberg-Schulz, C. (1981). *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles : Pierre Mardaga.

Pirson, J-F. (2014). *La Danse de l'arpenteur*. Bruxelles : La lettre volée.

Sansot, P. (1973). *La poétique de la ville*. Paris : Klincksieck.

Schelle Gottlob, K. (1802). *L'art de se promener*. Paris : Payot et Rivages.

Articles, essais et entrevues

Derrida, J., Michaud, G., et Masó, J. (2015). *Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*. Paris : Éditions de la Différence.

Davila, T. (2005). Comme le rêve le dessin. *Art press*, (309), 12-14.

Davila, T. (2005). Une cinéplastique généralisée. *Esse arts + opinions*, (54), 4-7.

Debord, G.-E. (1955). Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les Lèvres nues*, (6), 11-13.

Debord, G.-E. (1956). Théorie de la dérive. *Les Lèvres nues*, (9), 6.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York : Capricorn Books.

Ferrere, A. (2016). *Du chantier dans l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.

Fraser, M. (2015). L'exposition : qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? *Esse arts + opinions*, (84), 4-13.

Laumonier, A. (2004). L'errance, ou la pensée du milieu. *Le Magazine Littéraire*, 1(427), 20-20. Récupéré le 17 janvier 2017 à l'adresse <http://www.cairn.info/magazine-le-magazine-litteraire-2004-1-page-20.htm>

Roberge, G. (2014). *Habiter l'inhabituel : Le nomadisme comme posture artistique dans les œuvres de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Vachon, M. (2005). Les multiples facettes de la dérive urbaine. *Esse arts + opinions*, (54), 8-11.

Catalogues d'exposition et biographies d'artistes

Butler, C. (commissaire). (1999). *Afterimage : Drawing through process*. [catalogue d'exposition]. Cambridge : The MIT press.

Celant, G. (commissaire), Demand, T. et Koolhaas, R. (2013). *When attitudes become form : Bern 1969 / Venice 2013*. [catalogue d'exposition]. Milan : Fondazione Prada.

Fend, P. (1995). *A response to MOMA*. [catalogue d'exposition]. New York : M. Rose Publications Inc.

Godfrey, M. (commissaire), Biesenbach, K. Greenberg, K. et Snauwaert, D. (2010). *Francis Alÿs : a story of deception*. [catalogue d'exposition]. Bruxelles : Lannoo.

Lee, P.M. (2000). *Object to be destroyed*. Cambridge : The MIT press.

Macel, C. (commissaire) et Temkin, A. (2010). *Gabriel Orozco*. [catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Ramade, B. (2010). *Rehab, l'art de re-faire*. [catalogue d'exposition]. Paris : Gallimard.

Rhea, A. et Schaffner, I. (commissaire). (2005). *Accumulated vision*. [catalogue d'exposition]. Philadelphie : Institut d'Art Contemporain de l'Université de Pennsylvanie.

Rouant, J. (2010). *Alain Bublex*. Paris : Flammarion.