

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STATUTS DE LA TABLE DE TRAVAIL DANS UN PROJET ARTISTIQUE :
CONCEVOIR L'INSTALLATION EN TANT QU'OEUVRE ET PRATIQUE

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

PAR
ALEXANDRE BÉRUBÉ

MARS 2022

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.04-2020). 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

Je remercie ma directrice de recherche Claire Savoie et mon directeur David Tomas ; mes enfants Théa et Mathis ; mes collègues de la maîtrise, avec une pensée particulière pour Manoushka Larouche et Emmanuelle Duret, Élise Lafontaine et Nicolas Dufour-Laperrière, Maryam Izadifard et Annie-France Leclerc ; mes acolytes de *Futur parc* Frédérique Laliberté et Guillaume Pascale ; et mon amie Camille Richard.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES SCHÉMAS	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
TEXTE 1	
AMEUBLEMENT D'UNE PIÈCE DE TRAVAIL DE MON APPARTEMENT	2
1.1. Comment ne pas présenter un projet.....	4
1.2. <i>La distance de la présentation</i>	6
1.3. <i>La distance</i> entre ma présentation et ma proposition initiale.....	9
TEXTE 2	
LECTURES ET CONTRE-LECTURES D'ART & OBJECTHOOD	11
2.1. Lire Fried pour comprendre les objets minimalistes : une lecture clivée entre distance et inclusion	12
2.2. Objectivité, présence, théâtralité : l'inclusion du spectateur est-elle possible?	13
2.3. Mes contre-lectures d' <i>Art & Objecthood</i> sont des lectures biaisées	19
2.4. De nouvelles lectures d' <i>Art & Objecthood</i> : pour prendre en compte la position friedienne sur la théâtralité.....	20
2.4.1. Les trois propositions friediennes	21
2.4.2. La menace du théâtre et de la théâtralité.....	22
2.5. Des écrits d'artistes, des artistes qui écrivent.....	25
2.6. L'écriture et les idéaux.....	27

TEXTE 3	
ÉVÉNEMENTS PÉRIPHÉRIQUES À LA TABLE DE JULIE FAUBERT	29
3.1. Premières interprétations : l'écrêteau et les <i>limites de l'installation</i>	31
3.2. Deuxièmes interprétations : le passant attendu et les attentes de l'artiste	33
3.3. Le jeu du passant	35
TEXTE 4	
LA TABLE ALPHA-VICO ET LA CONVERGENCE DES TROIS TABLES	37
4.1. Commande d'une table Alpha-vico	39
4.2. Convergence des trois tables	43
TEXTE 5	
LECTURES DE FRANCIS PONGE : LA TABLE EN QUESTION	49
5.1. «Envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur la table»	52
5.2. Je travaille sur (le thème de) la table de travail	53
TEXTE 6	
LA TABLE ET MES MANIÈRES DE TRAVAILLER SUR DES PROJETS D'INSTALLATION	54
6.1. Table de projection	61
6.2. Table d'écriture	62
6.2.1. Plans sommaires des objets mobiliers et de leur mise en espace dans l'espace d'exposition	62
6.2.2. Dessin : détermination et indétermination de l'objet	63
6.2.3. Notes diverses sur les figures subjectives de l'installation et leurs rapports aux objets.	68
6.2.4. Notes : distinction entre spectateur actuel, figure quelconque et sujet projeté	70

6.2.5. Travail de traduction.....	73
CONCLUSION.....	77
ÉPILOGUE.....	79
BIBLIOGRAPHIE	83

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Bibliothèque pour une pièce de travail de mon appartement	3
4.1 Espace d'atelier, table et chaise	37
4.2 Outil de sélection sur le site web d'Alpha-vico.....	41
4.3 <i>FIRE RETARDANT THEATER : présentation d'une table de travail (2017), vue d'installation</i>	43
5.1 Francis Ponge, <i>La Table</i> , p.73	50
6.1 Robin Simpson, Text from the Leonard & Bina Ellen Art Gallery's "Ways of Thinking" Section [traduction]. Dans Sophie Bélair Clément et Marie Claire Forté, — <i>I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois</i> , p.020	55
6.2 Croquis pour un objet mobilier	66
6.3 <i>L'épreuve de la table de travail (2018), vue d'installation</i>	67
6.4 Galerie de l'UQO, entretiens #2, la proposition : questions et réponses, David Tomas, p.18-19	75-76

LISTE DES SCHÉMAS

Schéma	Page
2.1 Distance des œuvres modernistes et inclusion des situations minimalistes.	16
2.2 Distinction personnelle entre théâtralité et théâtre	23
4.1 Présupposition : usage habituel d'un objet mobilier	45
4.2 Distinction entre mon usage de la table Alpha-vico en atelier et l'usage du spectateur dans l'espace d'exposition.....	47
6.1 Préconceptions de l'installation.....	57
6.2 Table d'atelier, table projetée, table exposée.....	60

RÉSUMÉ

La table de travail est au cœur de mon projet de maîtrise. J'y élabore deux conceptions de l'installation qui différencient deux statuts de la table de travail dans mes projets artistiques récents. La première conception est centrée sur l'installation en tant qu'œuvre, environnement ou situation. La table y apparaît comme un objet mobilier exposé, mis en relation avec le spectateur, de manière à questionner leurs rapports. La seconde conception appréhende l'installation en tant que pratique en arts visuels. La table y est pensée comme lieu privilégié à partir duquel je travaille sur des projets d'installation. Cette dernière conception me permet d'aborder la particularité de mes manières de travailler, soit la pratique d'écriture par laquelle je projette et planifie, à la fois, l'espace, les objets, les sujets et les rapports subjectifs qu'impliquent l'exposition d'une installation.

Mots clés : table de travail - installation - objet - spectateur - projet - écriture - proposition - projection - planification - futur

INTRODUCTION

Ce mémoire est composé de six textes.

Les trois premiers : (1) *Ameublement d'une pièce de travail de mon appartement*, (2) *Lectures et contres-lectures d'Art & Objecthood* et (3) *Événements périphériques à La Table de Julie Faubert*, portent sur des projets, essais et événements à partir desquels, voire avec lesquels j'ai élaborés, par des retours fréquents, mes premières conceptions de l'installation. La rédaction de ces textes a été l'occasion de mener à terme ou ailleurs trois *conversations* en les poursuivant à la lumière de nouvelles intuitions sur la table de travail comme lieu privilégié de ma pratique en installation.

Les trois derniers textes : (4) *La table Alpha-vico et la convergence des trois tables*, (5) *Lectures de Francis Ponge : La Table en question* et (6) *La table et mes manières de travailler sur des projets d'installation*, sont ponctués par de nouvelles *rencontres* et motivés par l'idée de concevoir un travail à la table de travail en arts visuels et en installation. Dans ces trois textes, j'énonce la genèse de cette conception personnelle, les difficultés rencontrées et, enfin, les analyses sommaires de mes manières de travailler en installation.

Ensemble, ces six textes sont les lieux d'élaboration et de différenciation de deux conceptions distinctes : l'une centrée sur l'installation en tant qu'œuvre, l'autre sur l'installation en tant que pratique.

TEXTE 1

AMEUBLEMENT D'UNE PIÈCE DE TRAVAIL DE MON APPARTEMENT

À l'automne 2015, dans le cadre du cours *Atelier dirigé*, offert au baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval, je fabrique une bibliothèque. C'est le premier meuble que je fabrique pour un projet artistique qui ne doit pas servir à la présentation d'une œuvre, mais qui constitue, en lui-même, l'objet «présenté». J'écris «présenté» puisque mon intention, en fabriquant cet objet mobilier, est de le disposer dans mon appartement pour mon seul usage de manière, précisément, à ce qu'il *ne soit pas présenté*. En effet, le projet, tel que je le propose à Alexandre David¹, qui *dirige* ce cours, est de meubler une pièce de travail de mon appartement. En plus de la bibliothèque, d'autres meubles (deux tables, un porte-document et deux haut-parleurs) doivent former l'aménagement de cette pièce.

Lorsque j'élabore cette proposition, je ne trouve plus de sens à travailler sur des projets artistiques : pourquoi m'appliquer à ceux-ci alors que je ne prends pas le temps d'aménager mes propres environnements? Le retour en classe automnal déclenche cette crise de sens : avec le retour des projets universitaires, je délaisse tranquillement les projets domestiques que j'avais inscrits sur mes listes de travail au cours de l'été. À ce moment, je considère qu'il est inutile d'élaborer d'autres projets sous le prétexte qu'ils soient universitaires ou artistiques, alors que je peux réaliser ce qui apparaît déjà sur mes listes. En fabriquant des meubles pour mon appartement, ma proposition pour *Atelier dirigé* est de prendre le temps de réaliser un projet domestique dans le cadre d'un cours universitaire et, ainsi, de conférer à mes projets domestiques l'autorité² de mes projets universitaires.

¹ Je remercie Alexandre David d'avoir accepté que son nom apparaisse dans ce texte.

² Autorité exercée sur ma personne qui fait en sorte que j'entame un projet.



Figure 1.1 Bibliothèque et porte-document pour une pièce de travail de mon appartement

1.1. Comment ne pas présenter un projet

Au cours de l'automne, je me concentre sur la conception et la fabrication de la bibliothèque. Suite à sa réalisation, mon projet commence à vaciller : j'ai fabriqué ce premier meuble et j'hésite à l'installer immédiatement dans la pièce de travail de mon appartement. Le problème est que je ne sais pas comment ne pas présenter un projet dans le contexte d'un cours universitaire. Notamment, dans le cadre d'un atelier dirigé où l'une des rares exigences, si exigence il y a, est de présenter un projet, à la fin du cours, au professeur et au groupe. Je me résous vaguement à présenter quelque chose, quelque part à l'université. Cette décision, ou indécision, fait en sorte que je ne mène pas à terme la proposition par laquelle je m'engageais :

- à installer la bibliothèque et les autres meubles fabriqués dans la pièce de travail de mon appartement pour mon usage personnel;

et

- à *ne pas présenter* le fruit de mon travail à Alexandre David et à mes collègues.

En résumé, je ne réalise pas ma proposition initiale parce que :

- je n'arrive pas à concevoir ce que peut être ma présentation de projet si je n'y présente pas la bibliothèque fabriquée;

et

- dans le doute, je préfère me soumettre à l'exigence (ou à l'idée que je me fais de celle-ci) de présenter un projet à ma présentation de projet.

En cherchant des stratégies pour la présentation de mon projet, je décide (ou je me laisse porter par l'indécision) :

- de ne pas inviter mon groupe dans mon appartement;
- de ne pas présenter une documentation de la bibliothèque installée;

mais,

- d'installer le meuble dans une pièce de l'université.

Enfin, incertain :

- je présente le meuble dans mon atelier universitaire — là, où j'ai travaillé à sa conception et à sa fabrication — et je prépare une communication dans laquelle je réitère mes intentions et ma proposition initiale déçue.

Le dénouement n'est pas celui escompté. Est-ce que cette présentation est *la* présentation de ce projet? Pourquoi, après avoir élaboré une proposition singulière, possiblement étrangère aux exigences universitaires et artistiques, est-ce que je ressens le besoin d'y répondre en présentant la bibliothèque à Alexandre David et à mes collègues? À défaut de pouvoir expliquer ma déception et, possiblement, mon manque de courage, je commence à évoquer une *distance de la présentation*.

1.2. La *distance de la présentation*

Je relate les événements du projet *Ameublement d'une pièce de travail de mon appartement* pour revenir sur l'évocation de cette *distance de la présentation*, formule énigmatique qui, semble-t-il, me sert à nommer la cause d'un problème rencontré lors de la présentation de ma bibliothèque à l'université. Ce projet me confronte au problème de la présentation des œuvres et des objets en arts visuels. À ce moment, plutôt que d'évoquer le *problème de la présentation*, je blâme la *distance* de celle-ci. La *distance de la présentation* est une formule irréfléchie qui, malgré tout, oriente mon discours sur ce projet et, plus largement, sur les installations artistiques. Pourtant, je ne peux ni cerner le problème qu'elle nomme, ni définir les termes qui la compose.

Je relate ces événements, non pour juger de la validité de la *distance de la présentation* comme formule, mais pour revenir sur le terme *distance* de manière à reconnaître sa prégnance sur mon discours et à élaborer sur les préconceptions qu'il véhicule. Si cette *distance* ne nomme pas clairement mon problème, elle expose, au moins, certaines préconceptions du projet artistique qui m'accompagnent au moment de sa formulation et qui m'ont accompagné dans mes premiers projets en installation. Ainsi, sans en fournir une définition rétrospective, l'analyse de mes emplois de ce terme souligne l'ambivalence de cette formule et de mes premières réflexions sur ce projet. En effet, en évoquant cette *distance*:

- d'une part, je présume que le problème posé par *Ameublement d'une pièce de travail de mon appartement* est spatial et je suis prompt à considérer que ce problème est un *problème de distance*, voire d'«espace qui distancie». Je suppose que la présentation de ma bibliothèque en contexte universitaire me tient physiquement à distance d'elle. Ainsi, j'évoque la *distance de la présentation* comme si elle correspondait littéralement à un espace qui distancie mon corps d'un objet mobilier. Mais, suis-je réellement plus distant de la bibliothèque lorsque je la présente à l'université? Plus près lorsqu'elle est installée dans mon appartement? Par cet emploi de la *distance*, je considère implicitement que le problème rencontré est causé par une limite physique invisible et intangible qui entoure la bibliothèque ou l'installation en contexte de présentation.

- d'autre part, j'oppose la *distance de la présentation* à la *proximité de l'usage* de l'objet mobilier. Ainsi, je conçois l'usage comme un rapport spontané et «libre»³ à l'objet que j'associe à la pièce de travail de mon appartement. Je suppose que la présentation change le type de rapport que j'entretiens avec un objet et ce changement indiquerait une *limite de la présentation*: même si l'objet présenté est un objet d'usage, sa présentation instaure une *distance* dans mon rapport à lui. Ici, la *distance* qualifie un type de rapport à l'objet mobilier qui serait moins «spontané», mais suis-je nécessairement plus près d'un objet duquel je fais usage dans mon appartement? Plus distant d'un objet que je présente dans une installation à l'université? Par cet emploi de la *distance*, je nomme la caractéristique (ou le défaut) de la présentation, conçue comme une exigence institutionnelle, qui transforme mon rapport à l'objet et à l'installation.

En abordant le problème rencontré avec la présentation de ma bibliothèque en termes de *distance* (en opposition à une proximité, à une spontanéité, voire à une liberté), il semble que je confonds deux emplois possibles de celui-ci : un sens littéral qui nommerait l'espace entre un corps et un objet (ou une installation) et un sens figuré qui énoncerait le type de rapport entretenu avec un objet mobilier. À ce moment, comme je cherche à décrire les différences de statuts d'un objet mobilier installé en contexte domestique et en contexte universitaire, ces deux emplois ne sont pas complètement distincts et peuvent coïncider :

- en certaines occasions, je peux être plus près physiquement d'un objet mobilier avec lequel j'ai un rapport «spontané» dans un contexte domestique personnel. Par exemple, je peux m'approcher de ma bibliothèque pour y déposer un livre ou je peux m'approcher de ma table pour y travailler.
- en d'autres occasions, je peux être plus distant physiquement d'un objet mobilier avec lequel j'ai aussi un rapport distant dans un contexte de présentation. Par exemple, je peux regarder ma bibliothèque exposée sans m'en approcher, sans en faire un usage quelconque.

³ J'emploie «libre» et «liberté» avec réserve. Ces termes font partie du lexique de mes premières conceptions de l'installation où j'oppose la liberté de la sphère domestique aux exigences institutionnelles de l'université ou de la galerie. Même si cette idéalisation du monde privé ne correspond pas à mes conceptions actuelles, je préfère conserver leurs traces dans mon cheminement réflexif.

La *distance* est-elle corporelle ou relationnelle? La *distance* correspond-elle à une limite physique ou institutionnelle du contexte de présentation? Dans la confusion, je construis mes premiers discours sur l'objet et l'installation en me basant sur des généralités, soit des stéréotypes de comportements liés au contexte de présentation (universitaire ou artistique) et au contexte domestique :

- le spectateur⁴, qui regarde un objet, se tient à distance de lui ;
- l'occupant, qui use de ses objets, s'en approche.

D'une part, j'associe le contexte universitaire et la présentation d'une œuvre à une *distance*, quelle qu'elle soit. D'autre part, j'associe le contexte domestique et l'usage d'un objet à une proximité ou à une spontanéité. Ainsi, j'écris à propos d'une *distance* présumée et générique qui n'est pas le fruit d'une expérience particulière. Ma déception avec le projet *Ameublement d'une pièce de travail de mon appartement* ne résulte pas (ou pas entièrement) de ces jeux d'associations, voire de cette *distance* corporelle ou relationnelle. En effet, le problème rencontré avec la présentation de ma bibliothèque à l'université ne tient pas tant aux modalités de l'œuvre et du contexte de présentation, mais davantage à un trouble dans mon expérience personnelle du projet. La *distance*, que je cherche à évoquer, ne serait peut-être pas :

- celle d'un corps ou d'un rapport à l'objet;
- mais,
- celle entre deux moments du projet, soit la proposition et la présentation de celui-ci.

En ce sens, la *distance de la présentation* a peut-être plus à voir avec la déception de ne pas avoir fait ce que j'ai dit, de ne pas avoir présenté ce que j'ai proposé.

⁴ Les noms des figures et des rôles: spectateur, résident, piéton, occupant, concepteur, promoteur et autres, sont écrits au masculin uniquement dans le but d'alléger le texte.

1.3. La *distance* entre ma présentation et ma proposition initiale

En relatant les événements du projet *Ameublement d'une pièce de travail de mon appartement*, j'entrevois une autre interprétation possible de la *distance de la présentation* comme *distance* ou différence entre ma présentation et ma proposition initiale. Dans ce cas, la *distance*, si elle existe, se rapporte davantage au sentiment de ne pas avoir mené à terme mon projet. Elle semble liée à l'incompréhension et à la déception de ne pas avoir réalisé l'installation proposée. Alors que je propose d'ameubler une pièce de travail de mon appartement pour mon seul usage, je termine le projet en présentant une bibliothèque dans mon atelier universitaire en y communiquant oralement ma proposition d'«installation de chambre». Ce décalage peut avoir été propice à la formulation d'une *distance de la présentation*, qui pourrait se résumer à :

- la confrontation de mes intentions à une forme d'exigence, voire à l'idée que je me fais de ce que devrait être la présentation d'un projet universitaire;
- la frustration imputable au fait de ne pas avoir réaliser ma proposition.

En analysant ma proposition initiale, il n'est pas particulièrement surprenant que ce décalage se soit présenté. Ai-je vraiment eu l'intention de la réaliser? Il semble que je l'aie envisagée et prise au sérieux, mais que je n'ai jamais écarté la possibilité de présenter le projet en un autre contexte que mon appartement. Dans tous les cas, cette proposition était radicale :

- installer la bibliothèque et les autres meubles fabriqués dans une pièce de travail de mon appartement pour mon usage personnel.

Prise textuellement, elle n'engage à aucune présentation, de même qu'à aucun rapport public à l'objet, qui sont les modalités typiques (exposition, spectateur) des arts visuels. Au contraire, je m'y sers du meuble et de l'appartement pour penser un cycle de travail (production et usage) qui maintiendrait un rapport privé à l'objet. En proposant ce projet domestique comme projet artistique, mes intentions sont portées par un idéal de l'usage et par l'utopie d'un rapport proximal, spontané et «libre» à l'objet. Mais, est-ce que cet idéal n'est pas constitué sur la base d'une simple négation du projet artistique :

- ne pas présenter le fruit de mon travail à Alexandre David et à mes collègues?

Le projet *Ameublement d'une pièce de travail de mon appartement* occupe une place particulière dans mon cheminement. J'y fabrique mon premier meuble et questionne sa présentation alors que je suis, en quelque sorte, vierge de discours par rapport à l'installation et à l'exposition de mobilier en arts visuels.

La bibliothèque se présente comme un point d'interrogation majeur, qui s'accompagne d'une incompréhension presque totale des enjeux qu'elle soulève: usage et présentation, proposition et exposition. La *distance de la présentation* est formulée dans ce contexte à défaut d'une autre prise sur le cours des événements de ce projet.

Mes installations et mes discours ultérieurs, en même temps qu'ils prennent appui sur cette formule pour poursuivre l'analyse du problème de la présentation de l'objet mobilier qu'elle cherche à nommer, questionnent ses a priori utopistes et utilitaires. Ici, l'écart aperçu entre la proposition initiale et la présentation est déjà un exemple de ce qui m'amène à penser, ailleurs, la *distance* en termes de différence, de déception et de résistance par rapport à la réalisation d'un idéal.

TEXTE 2

LECTURES ET CONTRE-LECTURES D'ART & OBJECTHOOD

Alors que j'ai peu de connaissances des discours et des pratiques en installation, David Naylor, professeur à l'Université Laval, m'incite à lire *Art & Objecthood* (1967) de Michael Fried. Des quelques discours embryonnaires qui me servent de pistes de travail, le plus récent, de mon invention, porte sur la *distance de la présentation*. Mes premières lectures d'*Art & Objecthood* sont orientées par l'idée qu'il faut trouver une manière de résorber ou de surmonter cette *distance*, qui, selon mes conceptions du moment, loge au coeur de l'installation.

In this essay Michael Fried criticizes Minimal Art—or as he calls it, «literalist» art—for what he describes as its inherent theatricality. At the same time, he argues that the modernist arts, including painting and sculpture, have come increasingly to depend for their very continuance on their ability to defeat theatre. Fried characterizes the theatrical in term of a particular relation between the beholder *as subject* and the work *as object*, a relation that takes place in time, that has duration. Whereas defeating theatre entails defeating or suspending both objecthood and temporality. (p.116)

Même si la terminologie et le système friedien me sont étrangers, je suppose qu'une contre-lecture de sa critique de la théâtralité — et de la relation particulière du spectateur à l'objet minimaliste — peut m'aider à formuler une approche de l'installation qui répond à mon projet : surmonter la *distance de la présentation*.

2.1. Lire Fried pour comprendre les objets minimalistes :
une lecture clivée entre *distance* et inclusion

Art & Objecthood est polémique. Michael Fried, comme successeur de Clement Greenberg, théorise de manière inédite le minimalisme américain pour le différencier des arts modernistes qu'il défend. Fried soutient que les artistes minimalistes poursuivent, mais corrompent, les principes modernistes. Selon lui, cette divergence entre minimalisme et modernisme ne tient pas seulement à une différence de goût entre les artistes :

It belongs rather to the history—almost natural history—of sensibility; and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition.
(p.117)

Signe de sa corruption par le théâtre, la sensibilité minimaliste est en rupture avec celle du modernisme et leurs positions distinctes sont rendues apparentes par le fait que l'objet minimaliste ne détermine pas un espace distinct de celui dans lequel évolue le spectateur. Fried critique cette propriété des objets minimalistes comme fondamentalement théâtrale et fondamentalement opposée à la sensibilité moderniste. Faisant fi de l'opposition marquée de Fried pour l'art minimaliste, je lis *Art & Objecthood*, de manière biaisée, comme un manuel sur la théâtralité :

- comment est-ce possible que l'objet exposé et le sujet, en l'occurrence le spectateur, puissent évoluer dans un même *espace* — plutôt qu'à distance l'un de l'autre?
- comment est-ce possible que l'oeuvre ou l'objet puisse favoriser l'inclusivité (*inclusiveness*), au moins spatiale, du spectateur?

2.2. Objectivité, présence, théâtralité : l'inclusion du spectateur est-elle possible ?

Dans les premières pages d'*Art & Objecthood*, Fried présente deux définitions de la forme qui, selon lui, sont au cœur du conflit entre modernisme et minimalisme. Pour différencier les peintures et sculptures modernistes des objets minimalistes, il oppose :

la forme comme médium;
et
la forme comme propriété des objets.

Il suggère que l'art moderniste convainc comme forme, celle-ci entendue comme médium, en suspendant son objectivité (*objecthood*⁵), alors que l'art minimaliste, ou littéraliste, adopte la forme comme propriétés des objets, voire comme objet en soi. En distinguant ces deux approches de la forme, il soutient que la suspension de l'objectivité est un impératif moderniste : la forme doit être picturale et non pas littérale. Selon lui, l'art littéraliste, qui recherche l'objectivité plutôt que sa suspension, confond la forme et l'objet :

The shape *is* the object (p.119)

En quoi cette approche de la forme et de l'objet, attribuée aux artistes minimalistes, pose-t-elle problème?

⁵ Qu'est-ce que l'objectivité? Le passage le plus clair de Fried est le suivant :

The meaning in this context of «the condition of non-art» is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something's identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture; or as though a work of art—more accurately, a work of modernist painting or sculpture— were in some essential respect *not an object*. (p.125)

J'interprète l'objectivité friedienne comme la condition qui fait en sorte que les objets minimalistes sont appelés des objets, plutôt que des sculptures ou des peintures. Alors que les œuvres modernistes, dans la terminologie friedienne, ne sont précisément pas des objets, mais des œuvres d'art. Lors de mes premières lectures d'*Art & Objecthood*, cette différence énoncée entre objets et œuvres fait en sorte que je m'intéresse à l'objectivité parce que cette propriété ou construction particulière semble favoriser, même en contexte de présentation, un rapport à des objets (plutôt qu'à des œuvres).

The answer I want to propose is this: the literalists espousal of objecthood amounts to nothing more than a plea for a new genre of theater; and theater is now the negation of art.

Literalists sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this explicit. Where as in previous art «what is to be had from the work is located strictly within [it],» the experience of literalist art is of an object in a situation—one that, virtually by definition, *includes the beholder* (p.125)

En proposant deux définitions de la forme, Fried distingue l'art et l'objectité, l'œuvre et l'objet, voire ce qui fait qu'une œuvre est artistique ou ne l'est pas. À partir de ces distinctions qui structurent en quelque sorte *Art & Objecthood*, il suggère que l'art minimaliste, qui mise sur la forme comme propriété des objets, compromet l'art en s'intéressant aux circonstances dans lesquelles le spectateur appréhende l'œuvre. Sur ce point, Fried se rapporte aux écrits de Robert Morris pour exposer la nouvelle dynamique de l'objet minimaliste :

The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. (p.125)

Fried cite Morris, qui, dans *Notes on Sculpture* (1966), évoque le déplacement des relations de l'œuvre, de l'intérieur vers l'extérieur de celle-ci. La mise en relation de l'objet minimaliste avec d'autres éléments de son environnement tel que l'espace, la lumière et le corps du spectateur correspond à ce que Fried nomme une *situation* :

everything counts — not as part of the object, but as part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends. (p.127)

En suivant Fried, qui souligne que l'art minimaliste valorise une expérience de l'objet dans une situation, je conçois, lors de mes premières lectures d'*Art & Objecthood*, que l'inclusion du spectateur — de son corps, de son point de vue et de son attention (awareness) — est soutenue par une approche de l'œuvre et de l'objet, qui implique la recherche de l'objectité (ou de la forme comme propriété des objets) et, plus mystérieusement, celle de l'effet de présence des objets minimalistes. Fried emprunte cette dernière notion à Clement Greenberg et propose que les œuvres minimalistes se

parent d'un effet de présence qui cacheraient leur anthropomorphisme latent. Selon lui, les objets minimalistes peuvent être comparés au corps d'une personne :

- par leur taille (*size*);
- par leur aspect unitaire, holistique, non-relacionnel, même symétrique;
- par leur apparent vide (*hollowness*) ou intèriorité (*quality of having an inside*);

Pour Fried, cette correspondance contribue à l'effet théâtral ou scénique des objets minimalistes :

Here again the experience of being distanced by the work in question seems crucial: the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended—and unexacting—relation as subject to the impassive object on the wall or floor. In fact, being distanced by such object is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another person [...] (p.128)

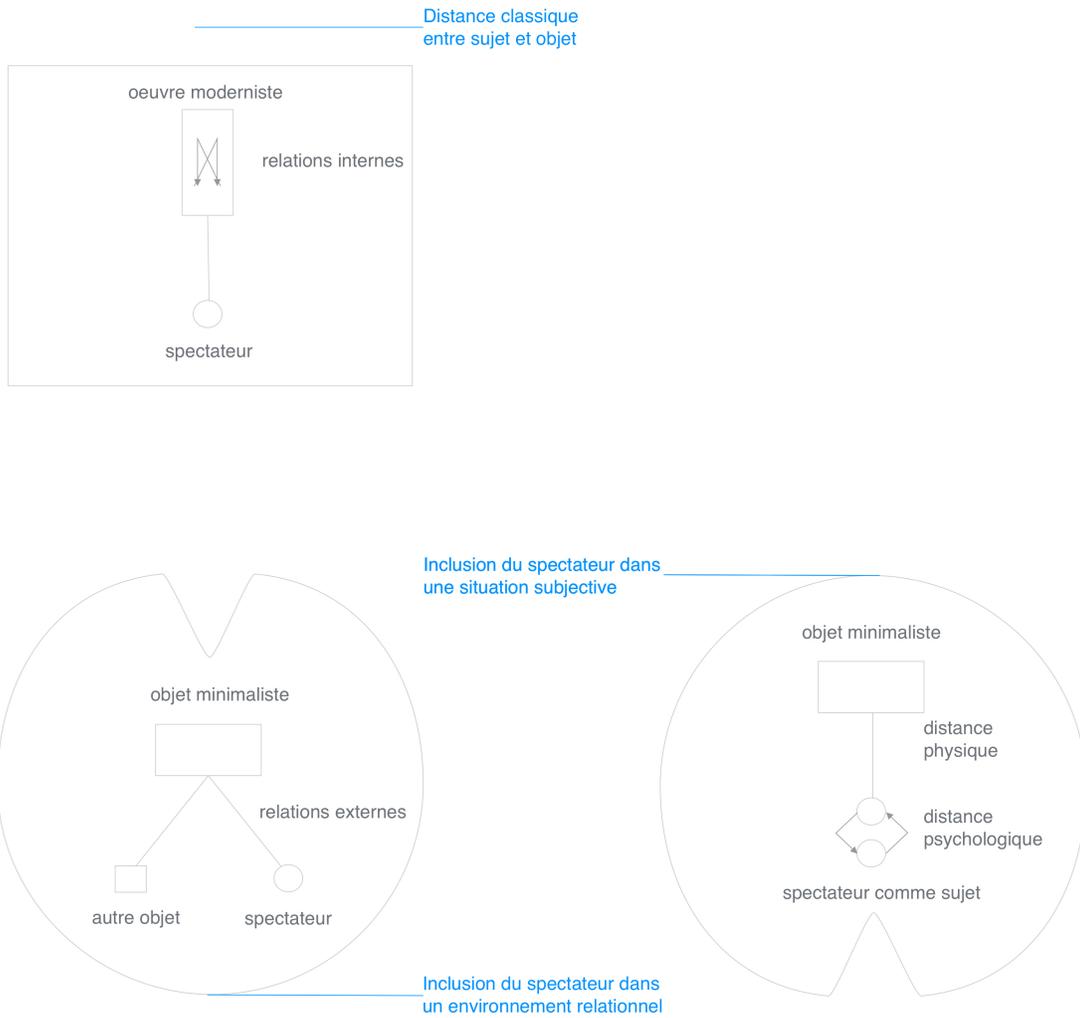
Son analyse de l'effet de présence révèle une ambiguïté dans l'inclusion du spectateur qui serait produite par une distanciation physique et psychologique de celui-ci dans sa relation à l'objet. Être tenu à distance de l'objet, comme expérience troublante, amènerait le spectateur à prendre conscience (*being aware*) de lui-même en tant que corps et sujet à l'intérieur d'une situation.

En cherchant à prendre en compte l'objectité et l'effet de présence des objets minimalistes, je questionne deux manières d'inclure le spectateur que je distingue difficilement. L'une prend l'objet comme point focal, l'autre le sujet⁶:

- l'*inclusion relationnelle* est le fait de l'objectité recherchée par l'art minimaliste. L'objet est un paramètre parmi d'autres (espace, sujet, lumière) dans un environnement de relations qui sont externes à l'objet, plutôt qu'internes à celui-ci. Le spectateur est inclus, comme corps, en relation avec ces autres paramètres.
- l'*inclusion phénoménologique* peut notamment être générée par l'effet de présence de l'objet minimaliste qui tient le spectateur à distance et l'isole comme sujet. Le spectateur prend conscience de *lui-même*, à distance de l'objet, mais à l'intérieur d'une situation.

⁶ Il s'agit de deux conceptions personnelles de l'inclusion.

Schéma 2.1 Distance des œuvres modernistes et inclusion des situations minimalistes



Lors de mes premières lectures d'*Art & Objecthood*, je retiens que :

- en travaillant avec des objets, comme des objets mobiliers, et en valorisant leur condition d'objet, je peux mettre en place des environnements, des situations inclusives auxquelles le spectateur peut s'intégrer;
- et
- en travaillant avec des objets, comme des objets mobiliers, qui ont la taille du corps humain et une *apparence de non-art*, je peux faire prendre conscience au spectateur de son corps et de lui-même comme sujet dans l'installation.

Lors de mes premières lectures, j'aborde, sans distinction, «la situation du spectateur» et «l'environnement de l'objet» qui m'apparaissent comme des formules équivalentes⁷. Mes conceptions de l'installation — situation ou environnement — oscillent entre différents points focaux : objet et sujet, œuvre et spectateur. Cette oscillation peut également se rapporter à certains passages d'*Art & Objecthood*, même si Fried affirme, dans des propos à la fois précis et ambigus que :

The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation *belongs* to the beholder—it is *his* situation. (p.127)

Lors de mes premières lectures, mon intérêt est plus grand pour le sujet que pour l'objet. Mon projet est de résorber la *distance de la présentation* en misant sur l'inclusion du spectateur. À ce moment, je travaille sur plusieurs démarches et propositions qui cherchent à mettre de l'avant l'inclusivité de mes installations, notamment en focalisant sur le spectateur, au détriment de l'œuvre elle-même :

Alors que je travaille à mes projets d'installation, une figure s'imisce à répétition : celle du spectateur. J'analyse ses rapports à l'objet mobilier, à l'installation.

De proposition en proposition, le spectateur s'approche des objets. Il en fait l'expérience en déambulant parmi eux. Il en fait aussi usage ou s'y installe. Par sa relation avec ces objets, il prend conscience de son corps, de sa qualité de sujet, de sa présence, de ses activités.

⁷ Il s'agit d'une distinction personnelle. Fried ne fait pas mention d'«environnement», uniquement de «situation».

Je change mes mots de manière à nommer l'expérience vécue par le spectateur, qui serait la plus holistique, la plus complète possible.

Qu'est-ce qui est en jeu? Le rapport, l'usage, l'expérience des objets? Je change également le nom de cette figure, parfois j'évoque le spectateur, d'autres fois, le visiteur, le participant, l'utilisateur, le citoyen, l'ami.

Je cherche à dire que les installations sur lesquelles je travaille sont des espaces d'émancipation. Elles sont aménagées de manière à ce que les usages du spectateur ne soient pas contraints, que les usages ne soient pas limités à certains comportements. Elles engagent le spectateur dans sa totalité, dans toute sa personne, toute son individualité. Le spectateur y est considéré comme autre chose qu'un spectateur, comme un individu libéré de son rôle de spectateur et des contraintes des espaces d'exposition, quelles qu'elles soient.

Ultimement, je cherche la liberté du spectateur. Je veux qu'il soit «libre» dans une installation, «libre»⁸ comme s'il était chez lui⁹.

⁸ Sur mes réserves quant à l'emploi de «libre» et «liberté», lire la note au bas de la page 7.

⁹ Est-ce que je ne me cache pas derrière ce spectateur qui n'est pas un spectateur, qui veut être libre de ses usages, chez soi? Dans mes premiers projets avec des objets mobiliers, la *distance de la présentation* s'est manifestée comme la contre-partie d'un rapport privé au mobilier, rapport idéal qui implique que l'objet ne soit pas présenté à un autre, à un spectateur. En cherchant à résorber cette *distance*, l'idéal du rapport privé est déplacé sur la figure du spectateur, qui est le sujet principal du contexte de présentation. La figure du spectateur me remplace et mon chez moi devient le chez soi du spectateur qui est l'installation.

2.3. Mes contre-lectures d'*Art & Objecthood* sont des lectures biaisées

Dans mes démarches et propositions, le spectateur inclus, qui se déplace et qui prend conscience de son corps et de lui-même comme sujet à l'intérieur de l'œuvre, devient un spectateur actif qui fait usage des objets exposés. Sans réserve, je passe d'un discours *technique* sur l'inclusion du spectateur, qui implique même une forme de distanciation physique et psychologique de celui-ci par rapport à l'objet, à un discours *idéologique* sur l'inclusion du spectateur, qui implique que ce dernier soit actif, libre de tous usages, comme «s'il était chez lui».

Je biaise les analyses friediennes qui restent généralement centrées sur l'objet, pour énoncer les conditions nécessaires à la liberté du spectateur, nouvelle tentative pour résorber ou surmonter la *distance de la présentation*. À ce moment, je propose que mes installations favorisent :

- l'usage des objets et la proximité physique;
- l'usage spontané des objets et la proximité psychologique (pour que le rapport aux objets exposés ne soit pas *medié* par mes directives).

Ultimement, cette tangente prise par rapport à *Art & Objecthood* m'amène à proposer et, surtout, à écrire sur des œuvres qui ne seraient pas des œuvres, pour des spectateurs qui ne seraient pas des spectateurs. Mes recherches pour inclure le spectateur valident, en quelque sorte, les inquiétudes émises par Fried (et ses successeurs) en exemplifiant «les risques de glissement idéologique de ce qu'il appelle la "théâtralité de l'art littéral"»¹⁰.

¹⁰ Amar Lakel et Tristan Trémeau, *Le tournant pastoral de l'art contemporain*. Récupéré en ligne : <http://www.mickfinch.com/texts/TTAL.html> [consulté le 19 mars 2022].

2.4. De nouvelles lectures d'*Art & Objecthood*: pour prendre en compte la position friedienne sur la théâtralité

Je lis *Art & Objecthood* pour n'y prendre que ce qui peut confirmer mes préconceptions de l'installation.

Je lis Fried pour comprendre les positions minimalistes. Et la position friedienne, est-elle autre chose qu'une critique des positions minimalistes? Quel est l'apport de Fried à la théorie de l'installation? Quelle autre lecture peut être faite d'*Art & Objecthood* qu'une lecture indirecte des écrits minimalistes? Quelle autre lecture peut être faite que celle de Fried qui élabore sur les propriétés des objets minimalistes et qui s'y oppose en blâmant leur théâtralité :

- L'objectité des œuvres minimalistes établit et est établie par la mise en place d'une situation dans laquelle le spectateur est inclus :

théâtralité.

- L'effet de présence de l'objet cache un anthropomorphisme latent qui distancie le spectateur tout en le rendant attentif à son corps et à sa qualité de sujet à l'intérieur de l'installation :

théâtralité.

- Le spectateur appréhende les objets minimalistes de différents points de vue et l'expérience de l'œuvre se fait dans la durée :

théâtralité.

L'inhérente théâtralité de l'art littéraliste est-elle un simple complément aux propriétés des objets minimalistes, une simple objection aux positions minimalistes ? La récurrence de ses apparitions, dans *Art & Objecthood*, aux côtés d'autres notions-clés, suggère qu'elle joue un rôle structurel plus important. La théâtralité et le théâtre, de même que l'objectité, l'effet de présence et la durée de l'expérience, font partie du système friedien qui vise non seulement à caractériser le travail et la sensibilité minimaliste mais surtout à nommer la menace qu'ils représentent. Faut-il considérer le spectre de cette menace de la théâtralité et du théâtre pour envisager une position friedienne sur l'installation ?

2.4.1. Les trois propositions friediennes

At this point I want to make a claim that I cannot hope to prove or substantiate but that I believe nevertheless to be true: *viz.*, that theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such—and to the extent that the different arts can be described as modernist, with modernist sensibility as such. This claim can be broken down into three propositions or theses:

(1) *The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre. [...] For theatre has an audience—it exists for one—in a way the other arts do not; in fact this more than anything else is what modernist sensibility finds intolerable in theatre generally. Here it should be remarked that literalist art, too, possesses an audience, though a somewhat special one: that the beholder is confronted by literalist work within a situation that he experiences as his means that there is an important sense in which the work in question exists for him alone, even if he is not actually alone with the work at the time. (p.139-140)*

Les deux autres propositions sont les suivantes:

(2) *Art degenerates as it approaches the condition of theatre. (p.141)*

(3) *The concept of quality and value—and to the extent that these are central to art, the concept of art itself—are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theater. (p.142)*

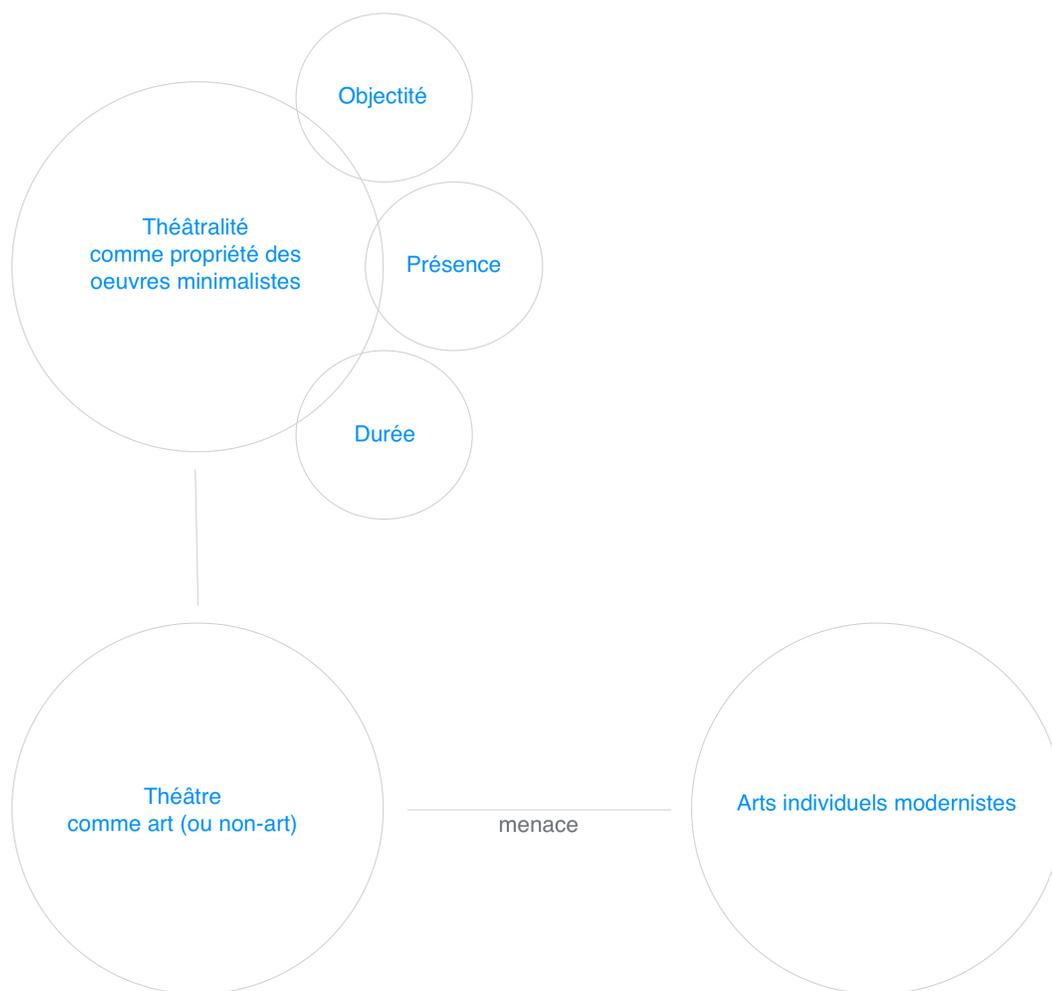
2.4.2. La menace du théâtre et de la théâtralité

Les trois propositions friediennes reposent sur l'idée que les arts individuels sont menacés et que leur survie dépend de leur capacité à vaincre le théâtre. Selon cette conception, le théâtre réside entre les arts — comme un espace indéfini, informe — et les arts risquent de dégénérer, de perdre leur *forme comme médium* s'ils ne maintiennent pas leurs limites individuelles.

Dans la première proposition (qui m'intéresse plus particulièrement), Fried énonce le lien primordial du théâtre et de la théâtralité à la figure du spectateur: le théâtre *a* une audience, l'art minimaliste *a* un spectateur et leur théâtralité — le fait même qu'ils *aient* une audience, un spectateur — est une négation de l'art. C'est par ce lien au spectateur que le théâtre apparaît clairement comme une menace, voire comme un art opposé aux arts individuels modernistes: l'art minimaliste, corrompu par le théâtre, *a* un spectateur, les arts modernistes n'en ont pas.

L'ambiguïté de la figure du spectateur réside dans le fait que c'est par son entremise que la théâtralité peut désigner les propriétés des objets minimalistes: par exemple, le spectateur est inclus dans une situation et il fait l'expérience de l'œuvre dans la durée. Cette figure rend aussi difficile de penser la théâtralité autrement qu'en tant que «théâtralité de l'œuvre, de l'objet ou de la situation». Pourtant, énoncées comme elles le sont dans les trois propositions friediennes, les notions de théâtralité et de théâtre semblent ne pas seulement se référer à une propriété des objets minimalistes ou à une relation particulière avec ceux-ci. Elles les excèdent, en quelque sorte, pour nommer un art ou un type d'art qui ne serait pas un des arts individuels modernistes.

Il semble donc que le théâtre peut être évoqué sans qu'il ne soit question d'œuvre ou d'objet, mais d'arts ou de types d'art. L'art qui a un spectateur est théâtral, il est nommé théâtre, il prend place entre les arts individuels et, ce faisant, il représente une menace pour leur pureté artistique. En étant placé en opposition avec l'art comme tel, la portée du théâtre semble ainsi différente de celle de la théâtralité. Les deux termes auraient-ils des références distinctes? Fried, lui-même, les distingue-t-il explicitement?

Schéma 2.2 Distinction personnelle entre théâtralité et théâtre¹¹

¹¹ Je constate que j'ai confondu certaines expressions apparaissant régulièrement dans *Art & Objecthood* comme *theatricality* et *theatre* ainsi que *literalist work* et *literalist art*. Ces expressions ont probablement des usages distincts même si Fried n'est pas explicite à cet égard. Dans les deux cas, j'ai interprété ces expressions comme si elles référaient aux œuvres minimalistes et à leurs propriétés. Un biais, qui m'a empêché de considérer le théâtre et l'art littéraliste comme arts ou types d'art. Même si ces distinctions n'apparaissent pas clairement dans *Art & Objecthood*, il me semble pertinent de distinguer explicitement *theatricality* et *theatre* ainsi que *literalist work* et *literalist art* en fonction de la différence entre *œuvre* et *art*— ou entre *œuvre* et *pratique* même si je doute que Fried considère la *pratique* des artistes dans cet essai.

Art & Objecthood présente deux visages de la théâtralité et du théâtre:

- la théâtralité comme propriété des objets minimalistes ;
- le théâtre comme art ou non-art, voire comme menace pour les arts individuels modernistes.

Alors que la théâtralité des œuvres minimalistes supporte la plupart des analyses friediennes, l'art minimaliste comme théâtre comporte de larges zones d'ombre, notamment dans sa relation à la figure du spectateur :

Quelles conditions font en sorte qu'un art a un spectateur et que d'autres arts n'en *ont* pas? Comment un art peut-il *avoir* un spectateur? Comment un art, qui a un spectateur, peut-il être une menace pour un autre art?

Le questionnement de l'art minimaliste comme théâtre montre que les limites à la théorisation de la théâtralité concernent, plus largement, tout ce qui n'est pas dit dans *Art & Objecthood* par rapport à l'art ou au type d'art, comme pratique ou comme travail de l'artiste. Fried fait référence à la sensibilité (aussi à l'attitude) minimaliste pour l'opposer à la sensibilité moderniste, mais, il semble se servir de celle-ci, au plus, pour pallier les non-dits de son essai: ainsi, la sensibilité minimaliste n'y est pas questionnée comme art ou pratique, mais comme impureté et corruption de l'œuvre. Que l'art minimaliste ou le théâtre soit abordé :

- comme menace pour les arts modernistes;
- comme corruption des sensibilités;
- comme signe d'impureté des pratiques;

constitue une limite de l'essai friedien qui oblitère un questionnement sur les pratiques minimalistes, ce qu'elles sont et le changement qu'elles apportent.

2.5. Des écrits d'artistes, des artistes qui écrivent

Qu'est-ce qui différencie l'art minimaliste de l'art moderniste, qui pourrait permettre de comprendre la théâtralité des pratiques d'objets? Un élément positif structure *Art & Objecthood* en tant qu'essai : Michael Fried prend position par rapport à des écrits d'artistes. Fried, critique et historien de l'art, argumente avec des artistes qui écrivent. Avant d'être une critique des œuvres minimalistes, l'essai est une critique des écrits d'artistes par rapport à leur œuvre — cette différence importante suppose un changement des pratiques artistiques dont seraient responsables les artistes du minimalisme américain.

The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects is largely ideological. It seeks to declare and occupy a position—one that can be formulated in words, and in fact has been formulated by some of its leading practitioners. If this distinguishes it from modernist painting and sculpture on the one hand, it also marks an important difference between Minimal Art—or, as I prefer to call it, *literalist art*—and Pop or Op Art on the other. (p.116-117)

Bien que l'essai s'ouvre sur cet énoncé, peu de conséquences en sont tirées. Des artistes qui ont une pratique d'objets ont également une pratique d'écriture. S'agit-il de pratiques distinctes, complémentaires? Fried ne questionne pas le rapprochement possible entre ces deux pratiques. Peut-être en raison de son approche polémique, il avance simplement que l'art minimaliste est idéologique : la preuve étant que les artistes formulent *en mots* leur position. L'essai s'arrête ainsi au seuil de la pratique des artistes. Nul besoin d'en dire plus sur les artistes, sinon pour attaquer leur sensibilité corrompue par le théâtre :

From its inception, literalist art has amounted to something more in the history of taste. It belongs rather to the history—almost the natural history—of sensibility; and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition. Its seriousness is vouched for by the fact that it is in relation both to modernist painting and modernist sculpture that literalist art defines or locates the position it aspires to occupy. (This, I suggest, is what makes what it declares something that deserves to be called a position.) Specifically, literalist art conceives of itself as neither one nor the other; on the contrary it is motivated by specific reservations, or worse, about both; and it aspires, perhaps, not exactly, or not immediately, to displace them, but in any case to establish itself as an independent art on a footing with either. (p.117)

L'avènement de la sensibilité minimaliste, ou le fait que les artistes écrivent et cherchent à formuler en mots leurs positions, peut être abordé comme un signe de la transformation de certaines pratiques artistiques. Les pratiques des artistes minimalistes ne correspondent peut-être pas à celles des artistes qui pratiquent des «arts individuels», Fried le suggère lui-même en affirmant que l'art littéraliste ne se conçoit ni comme de la peinture, ni comme de la sculpture, alors :

Comment pratiquent les artistes qui ne font ni de la peinture, ni de la sculpture, mais qui veulent «établir un art indépendant»? Quelles formes de travail impliquent une pratique d'objets comme les pratiques minimalistes? Quelles pratiques ont les artistes qui exposent des *objets*? Quelles pratiques ont les artistes qui ne pratiquent pas un art individuel, mais un art entre les arts, que Fried qualifie ultimement de théâtre?

Les pratiques des artistes, qui produisent et exposent des objets, semblent différentes chez les artistes minimalistes. Est-ce possible de considérer conjointement cette différence et la nouveauté de leur pratique d'écriture. Sans spéculer sur les manières de travailler de Judd, Morris et des autres artistes minimalistes, je questionne les liens possibles :

- entre leur pratique d'écriture et leur pratique d'objets ;
- entre leur pratique d'écriture et leur théâtre;
- entre leurs écrits et leur art ou type d'art qui a un spectateur.

2.6. L'écriture et les idéaux

Enfin, nul doute que ce qui m'intéresse le plus, dans le conflit présenté par Fried entre les arts moderniste et minimaliste, est le conflit lui-même. Plus que de prendre parti pour ou contre Fried, pour ou contre les artistes minimalistes, l'enjeu de mes lectures successives est de prendre position par rapport à Fried comme il prend lui-même position par rapport aux artistes minimalistes : un jeu de positions qui fait apparaître le caractère idéologique de chacune d'entre elles. Fried cherche à attaquer l'art minimaliste sur ce front et il voit probablement juste en affirmant que l'art littéraliste est idéologique : les artistes minimalistes écrivent et les positions qu'ils formulent en mots sont utopiques : Donald Judd évoque les idéaux de la sortie du rectangle et du pouvoir de l'espace tridimensionnel ; Robert Morris évoque les idéaux de la gestalt et de la perception du spectateur.

Cependant, la position friedienne l'est tout autant : elle soutient et est soutenue par l'idéal moderniste des arts individuels. Judd, Morris et Fried formulent des idéaux. Cette pratique n'est pas, en soi, idéologique. Dans un cas comme dans l'autre, le caractère idéologique de leurs positions est révélé par leur absence de considération pour les idéaux qu'ils formulent en tant que formules idéales et utopiques. Même si Fried affirme que l'art minimaliste est idéologique, *Art & Objecthood* ne semble pas être écrit en conséquence. Pris au jeu de l'indistinction, Fried argumente avec les écrits des artistes comme si tout ce qui avait été écrit par ceux-ci s'était réalisé dans leurs œuvres comme tel. N'est-ce pas se faire prendre au jeu que de croire que tout ce que les artistes écrivent se réalisent dans leurs œuvres ? Entre les écrits et les œuvres, n'y a-t-il pas une différence à soulever ?

Lors de mes premières lectures, je n'ai pas échappé à ce piège : cette indistinction de l'œuvre et de l'écrit peut même expliquer l'attrait qu'a suscité chez moi *Art & Objecthood*, en répondant à ma quête de certains idéaux, proches des idéaux minimalistes. Fried concède les positions des artistes minimalistes sur la base de leurs écrits et fait ainsi lui-même miroiter leurs idéaux. Il formule, en quelque sorte, une théorie avant-gardiste inversée : il s'oppose à leurs idéaux, par exemple, d'avoir transgressé les limites de l'art, comme si ceux-ci s'étaient réalisés. En reconnaissant leurs idéaux comme réalisés (pour les dénoncer), Fried donne à croire que les idéaux minimalistes sont réalisables, quoique critiquables.

Mes dernières lectures d'*Art & Objecthood* impliquent la reconnaissance des diverses positions (Fried, Judd, Morris) en tant que positions théoriques, les unes par rapport aux autres et par rapport à la mienne — une reconnaissance rendue possible à partir du moment où les écrits des artistes minimalistes, cités dans *Art & Objecthood*, sont reconnus eux-mêmes pour ce qu'ils sont : des écrits d'artistes qui écrivent.

Ma position, s'il en est une, en découle :

- je reconsidère les positions et les idéaux des artistes minimalistes en fonction de leurs pratiques d'écriture (idéalisation de l'espace, de l'objet, du sujet);
- et
- je reconsidère la position friedienne sur le théâtre et la théâtralité, de même que l'idéal moderniste des arts individuels, en fonction de la menace que peuvent constituer les pratiques d'écriture des artistes minimalistes.

Enfin, que peuvent m'apprendre ces considérations pour les pratiques d'écriture des artistes sur la convergence historique entre la pratique d'objets — pratique en installation — et la figure du spectateur dans les arts visuels? Avec l'apport des écrits des artistes minimalistes, la figure du spectateur a-t-elle été incluse dans l'installation ou dans les discours sur l'installation?

TEXTE 3

ÉVÉNEMENTS PÉRIPHÉRIQUES À LA TABLE DE JULIE FAUBERT¹²

La Table, un projet d'intervention/occupation de Julie Faubert, mené en collaboration avec Aude Maltais Landry et Suzanne Beth, a eu lieu au Parc Ethel-Stark (anciennement Parc Claude-Jutra), au coin des rues Clark et Prince-Arthur, à Montréal. Le projet, «qui cherche à complexifier et à réinvestir notre lecture/expérience de la place publique»¹³, comportait deux volets qui avaient pour points communs l'installation d'une grande table et le service d'un repas dans le parc.

Pour le premier volet, en août 2016, les artistes¹⁴ ont invité des «personnes issues de champs d'expérience divers – urbanisme, géographie, science politique, activisme, histoire (orale), art —»¹⁵ pour manger et discuter de différentes questions relatives aux espaces communs dans les villes: nomenclature, appartenance, habitation, etc. Les discussions étaient enregistrées. En octobre 2016, j'ai assisté au deuxième volet ouvert au public. J'avais reçu l'invitation par courriel, cependant tout passant était invité à s'asseoir à la table, à manger un repas préparé sur place, à prendre une paire d'écouteurs, à écouter les discussions enregistrées et, possiblement, à en discuter. Lors de ce deuxième volet, un événement est survenu, périphérique au projet, dont j'ai peut-être été le seul témoin :

¹² Ce texte ne porte pas sur le projet *La Table* en tant que tel, mais sur le récit d'un événement périphérique à celui-ci et, surtout, sur mes interprétations de cet événement. En me concentrant sur l'analyse de mes préconceptions et de mes conceptions du projet, je n'aborde pas la richesse et la complexité de *La Table*. Je réalise que mon approche peut être réductrice. À cela s'ajoute le fait que je n'ai pas consulté Julie Faubert et ses collaboratrices, lors de la rédaction de ce texte, pour connaître leurs points de vue. L'orientation de mon mémoire et les recherches personnelles que je menais sur mes propres conceptions de l'installation semblaient justifier ces décisions. Dans ces circonstances, je remercie Julie Faubert et Maroussia Faubert-Bravo d'avoir accepté que leur nom apparaisse dans ce texte.

¹³ Studio XX, *La Table*, <https://studioxx.org/activities/la-table/> [consulté le 19 mars 2022]

¹⁴ Pour alléger le texte, j'emploie la formule «les artistes» en référence à Julie Faubert et ses collaboratrices. Je précise que Suzanne Beth est théoricienne du cinéma et Aude Maltais Landry, historienne.

¹⁵ *Ibid.*

Vers la fin de la journée, les artistes remarquèrent que peu de passants s'étaient arrêtés (tout de même une dizaine, mais leur présence était minoritaire). Quoique nombreuses, la plupart des personnes qui étaient présentes ou qui étaient passées avaient été invitées comme je l'avais été. Je crois que la quantité de nourriture restante était un enjeu : il valait mieux la distribuer. Pour ce faire, le plus simple était que les passants s'arrêtent, entre autres, pour manger.

La fille de Julie, Maroussia, qui aidait au projet avec ses amies, proposa de sortir du parc, de s'en éloigner et d'y revenir comme si elle était une passante. Ce qu'elle fit : elle marcha jusqu'au boulevard Saint-Laurent, sur la rue Prince-Arthur, puis elle revint. Elle partagea au groupe son constat : l'installation pouvait avoir l'air d'un rassemblement privé.

Les artistes impliquées dans le projet suggérèrent de placer un écriteau avec un mot pour inviter les passants. À mon souvenir, Julie était sceptique par rapport à cette proposition qui impliquait l'ajout d'un objet à l'installation et, plus encore, l'ajout d'un message qui s'adressait directement aux passants.

Malgré cette hésitation, les artistes installèrent une chaise sur le trottoir de la rue Prince-Arthur et un écriteau, un morceau de carton sur lequel elles inscrivirent : *Venez manger!*

3.1. Premières interprétations : l'écriteau et les *limites de l'installation*

Quelques jours après avoir assisté à l'intervention, j'interprète, pour les besoins d'un séminaire, ces événements et, surtout, cet écriteau en fonction de ce que j'appelle, à ce moment, la *distance de la présentation* — ou les *limites de l'installation*. Bien que cette formule soit floue et que la *distance* évoquée soit ambiguë, je les rapporte alors à des questions précises : pourquoi les passants n'occupent-ils pas l'installation? Pourquoi ne sont-ils pas *dans* l'installation? Pourquoi restent-ils dans la rue?

La situation paraît simple: une table installée dans un parc au cœur de la ville. Les enjeux semblent clairs : les gens sont invités à s'asseoir et à s'attabler pour partager un repas, pour écouter les discussions diffusées dans des casques d'écoute et, possiblement, pour en discuter. Cependant, même dans ce contexte, même avec cette simplicité, cette clarté, cette proximité, une *distance* demeure dans le rapport des passants à la table, à l'installation. Je me dis : s'ils n'étaient pas confrontés à une *limite de l'installation*, quelle serait la nécessité de placer un écriteau sur une chaise pour les inviter?

À ce moment, l'image que je me fais de cet écriteau est celle d'un *crieur public* à l'entrée d'un chapiteau qui inviterait le public à entrer : «Approchez!». Comme le *crieur public*, posté à l'entrée du chapiteau pour diriger le public vers l'intérieur, l'écriteau et la chaise sont placés sur le trottoir à la périphérie du parc, servant d'intermédiaire entre la rue et l'installation. Leurs présences indiquent, à la fois, l'écart et le passage entre deux espaces distincts : un intérieur et un extérieur. Leur position et leur orientation, en indiquant la possibilité d'un accès, rendent visibles, du même coup, les *limites de l'installation*.

Au moment de ce séminaire, mon objectif est de faire la démonstration de l'existence de la *distance de la présentation* ou des *limites de l'installation*, desquelles je n'ai moi-même que le sentiment. La présence de cet objet particulier, qui s'adresse aux passants, semble valider mes conceptions. Cependant, des questions restent en suspens par rapport à cet objet et son lien présumé aux *limites de l'installation* :

Quel type d'objet peut indiquer à la fois, l'accès et la *limite de l'installation*?
 Quelles types de limites sont en jeu pour qu'un tel objet puisse les faire apparaître ou aide à les franchir? À quel point est-il nécessaire de positionner

un tel objet vers les passants pour qu'ils occupent une installation? De quelle manière ce type d'objet oriente-t-il la relation du passant à l'installation?

La présence de l'écriteau semble confirmer la *distance inhérente à l'installation*, mais des doutes persistent autant par rapport à l'objet que par rapport à la *distance de la présentation* comme conception de l'installation :

L'écriteau et l'idée qui motive son ajout ne véhiculent-ils pas eux-mêmes une conception de l'installation qui oppose distance et accès, intérieur et extérieur?

3.2. Deuxièmes interprétations : le passant attendu et les attentes de l'artiste

En différentes occasions au cours de la maîtrise, je poursuis l'analyse rétrospective de ces événements périphériques. Lors du cours *Forum*, je me concentre sur le message inscrit sur l'écriteau : *Venez manger!* La formulation impérative du message fait apparaître d'autres figures : l'ombre des destinataires, qui s'adressent aux passants.

Lors de mon premier séminaire, ma quête des *limites de l'installation* et l'évidence de la démonstration que semble offrir l'écriteau font en sorte que je ne questionne pas les motivations des artistes par rapport à cet ajout imprévu. Peut-être que leurs intentions me paraissent également évidentes : les artistes ajoutent simplement l'écriteau parce qu'elles veulent que les passants s'approchent de la table et s'y installent pour manger. Cependant, cette raison suffisante s'inscrit dans le même jeu de distance et de proximité du passant par rapport à l'installation. En considérant le *Venez manger!*, ce que je questionne n'est plus cette dynamique entre le passant, l'objet et l'installation, mais ce qui motive l'intérêt des artistes vis-à-vis les passants :

L'ajout de l'écriteau advient-il parce que la situation, en cette fin de journée, ne correspond pas à celle attendue par les artistes? Les artistes s'adressent-elles aux passants parce que leur présence est attendue — assez pour que leur absence soit constatée?

Même s'il est adressé aux passants, je n'interprète pas ce message comme une directive à leur endroit. Je me doute bien que les artistes n'aient pas cherché à exercer une quelconque forme d'autorité sur les passants en optant pour l'impératif. Je me demande plutôt s'il est possible que cet impératif soit destiné à leur absence, davantage qu'à eux-mêmes?

Le *Venez Manger!* répond-il à une situation inattendue, vise-t-il à combler l'absence des passants? L'impératif peut-il être destiné à ce que les attentes des artistes soient comblées?

Selon ces interprétations, le *Venez Mangez!* peut être traduit en:

Venez prendre la place que vous ne prenez pas!

Venez prendre la place que nous pensions que vous alliez prendre!

Ces interprétations m'amènent à penser que l'absence du passant dans l'installation est une présence qui manque seulement si elle est une présence attendue, sinon :

Pourquoi s'attendre à ce que les passants soient présents? Pourquoi chercher à combler leur absence?

Je commence à considérer une autre forme de *distance*, voire une différence:

entre ce qui est attendu par les artistes et ce qui advient;

ou

entre ce que les artistes prévoient et ce que les artistes réalisent.

En questionnant les attentes des artistes par l'intermédiaire de la figure du passant, j'entrevois précisément cette différence entre le passant attendu et le passant absent. Au même titre que les artistes prévoient ou planifient l'aménagement d'une installation ou la disposition des objets, ils prévoient ou anticipent la présence de certaines personnes, dont celles des passants. Selon ces interprétations, la *distance* formulée, s'il en est une, ne correspond pas à celle, spatiale, du passant par rapport à l'installation, mais à la différence entre les attentes des artistes et leur réalisation. Le passant y est un passant attendu et prévu par les artistes.

3.3. Le jeu du passant

Lors du cours *Recherche en création*, je reviens, une fois de plus, sur les événements périphériques au projet de Julie Faubert. Cette fois, je m'attarde au jeu de Maroussia s'éloignant et revenant à la marche *comme si elle était une passante*. Son jeu suit tout juste le constat de l'absence des passants par les artistes et devance la décision des artistes de leur adresser un message. Dans mes interprétations précédentes, sans questionner le jeu de Maroussia, je me concentre sur :

la mise en place de l'écrêteau et les *limites de l'installation*;

ou

l'absence des passants et les attentes des artistes.

Est-ce en raison de l'aisance avec laquelle elle se glisse dans la peau de la passante ou de la banalité que je confère alors à ce jeu: qu'y a-t-il d'exceptionnel à jouer la passante? À l'inverse, je me demande maintenant : qu'y a-t-il de banal à jouer la passante? Comment ai-je pu considérer que ce jeu *allait de soi*? Ai-je pu banaliser ce jeu parce que je le jouais et le joue encore régulièrement moi-même? En effet, je prends la place du passant :

- pour écrire le récit de celui qui est tenu à distance de la table et de l'installation;
- pour formuler une conception de l'installation formée par les oppositions: distance et inclusion, intérieur et extérieur;
- et même, pour travailler sur mes projets et propositions de projets.

En lien avec ma pratique autant qu'avec les événements périphériques au projet de Julie Faubert, je me demande :

Comment ce jeu du passant a-t-il pu me paraître banal, presque naturel? À l'inverse, comment a-t-il pu me paraître, à un autre moment, comme un jeu moins banal, voire exceptionnel ou exceptionnellement banal?

L'exceptionnalité du jeu m'est apparue lorsque j'ai commencé à considérer les attentes possiblement déçues des artistes en lien avec l'absence des passants. Je me demande alors : Maroussia, au moment où elle joue à la passante :

- ne s'inscrit-elle pas dans l'absence du passant?
- ne prend-elle pas la place du passant attendu?
- ne joue-t-elle pas la passante qui est tenue à distance du rassemblement privé?

Enfin, en s'éloignant et en revenant sur ces pas, Maroussia joue et incarne la passante. Différemment, en écrivant sur les événements périphériques à *La Table* ou en élaborant mes projets d'installation, je prends la place du passant que j'adopte comme personnage principal de mes interprétations ou de mes propositions.

Qu'est-ce que cela signifie pour un artiste de jouer le passant, le spectateur (ou de le prendre pour personnage)? Est-ce banal qu'un artiste, pour élaborer ses projets, pour planifier l'aménagement des espaces, la disposition des objets, fasse comme s'il était un passant, un spectateur (plutôt qu'un artiste)? Pourquoi précisément un passant, un spectateur?

Je vois que ce jeu, ce rôle particulier, oriente mes conceptions de l'installation, la *distance de la présentation* étant un exemple :

Dans quelle mesure une analyse de ce jeu, de ce rôle, peut-elle fournir un autre regard sur cette conception? Dans quelle mesure peut-elle servir à penser les manières de travailler sur des projets artistiques, notamment en installation ?

TEXTE 4

LA TABLE ALPHA-VICO ET LA CONVERGENCE DES TROIS TABLES

Au moment d'entamer la maîtrise, en septembre 2016, j'aménage dans un appartement qui est trop petit pour que je puisse y installer une table dédiée au travail. Considérant que je cohabite avec des tables de travail dans mes environnements personnels depuis mon enfance, cette perte est significative. Au cours des premières semaines du trimestre d'automne, un atelier m'est attribué au 5^e étage du pavillon Judith-Jasmin — un coin d'espace triangulaire assez large pour placer une table de travail et assez long pour ajouter une chaise. À mon arrivée, le mobilier est disposé selon cette configuration :

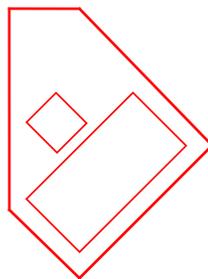


Figure 4.1 Espace d'atelier, table et chaise

Je n'ai pas encore mes aises à l'UQÀM; dans les pavillons, les locaux, les bibliothèques, les cafés ou les ateliers techniques. Ainsi, je m'installe fréquemment dans l'atelier triangulaire qui porte mon nom. Je concentre mes activités à la table de cet espace restreint qui me sert de point d'ancrage pour débiter ma maîtrise. Cette table est, à quelques différences près, semblable à celles des autres ateliers étudiants. Malgré sa genericité, j'y trouve rapidement mes aises. C'est une table simple et, affectivement, elle remplace la table de travail que je n'ai plus dans mon appartement, voire toutes les tables de travail qui, au cours des années, ont meublé mes environnements personnels.

Ces événements (déménagement et maîtrise) coïncident avec la préparation d'une exposition pour l'Œil de Poisson, prévue en janvier 2017. Pour ce projet, mon intention est d'installer une ou plusieurs tables dans la petite galerie du centre d'artistes de Québec dans le but de poursuivre mes recherches sur les objets mobiliers en contexte d'exposition. J'entrevois différentes possibilités, dont celle d'exposer ma nouvelle table d'atelier de l'UQÀM. J'entreprends ainsi des démarches pour en apprendre davantage sur celle-ci.

4.1. Commande d'une table Alpha-vico

La table de mon atelier est un produit manufacturé de l'entreprise Alpha-vico. J'en ai la confirmation en écrivant à l'adresse courriel du Service des immeubles de l'UQÀM - Service aux usagers:

Bonjour,

Je suis étudiant à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Pour un projet personnel, je veux me procurer des tables de travail comme celles que l'on peut trouver en plusieurs exemplaires aux étages du pavillon Jasmin. Je joins une image de l'une de ces tables. Si possible, j'aimerais connaître le nom de votre fournisseur pour obtenir des informations sur ces tables et pouvoir lui en commander.

Merci,

Lucie, une agente du service à la clientèle du Service des immeubles me répond :

Bonjour,

Voir le lien plus bas.

Bonne journée,

Le courriel est signé de son nom et de son poste. Plus bas apparaît un autre courriel que lui a transmis Andrée-Anne, une autre employée de l'Université, designer d'intérieur et technicienne en aménagement, à la division Gestion des espaces du Service des immeubles de l'UQÀM :

Bonjour Lucie,

Il s'agit d'une table d'atelier. Ce type de table provient de chez Alpha-vico: <http://www.alpha-vico.com/fr/accueil> .

Au plaisir!

Tel que mentionné, le lien partagé mène au site web du fournisseur de ma table de travail. La section «À propos de nous » indique que:

Alpha-vico est une entreprise familiale québécoise située à Farnham, en Montérégie. La compagnie existe depuis plus d'un siècle, dont les trente dernières années sous la raison sociale d'Alpha-vico Inc. Nous employons plus d'une centaine de personnes de la région qui œuvrent toutes à un niveau de qualité constant sur plus de cinq cents produits. Au fil du temps, nous avons développé une grande expertise dans le domaine du mobilier scolaire, institutionnel et commercial. La qualité de nos produits a su rapidement nous faire une excellente réputation.

Nous vous souhaitons une belle visite.¹⁶

Dans son courriel, Andrée-Anne nomme ma table : une table d'atelier. Probablement en fonction de l'espace qu'elle meuble et pour lequel elle a été achetée par l'UQÀM. Sur le site web de l'entreprise, elle porte différents noms : la table rectangulaire ou la table tout usage. La table tout usage intègre, sous un même nom, différentes tables nommées selon leur forme (la table rectangulaire, la table ronde, la table en forme de «C», la table serpentin). Ma table d'atelier est une table tout usage rectangulaire. La forme n'est qu'une des caractéristiques de la table tout usage. Les tables avec ou sans tablette ont des structures différentes. Ma table est une table sans tablette qui peut être reconnue en fonction des caractéristiques suivantes :

STRUCTURE ET PATTES (TABLES SANS TABLETTE)

- Structure en "J" de 2-1/2' (6.35 cm)
- Coins renforcés
- Pattes 1-1/4" (3.18 cm) carrées calibre 16 (0.17 cm)
- Patins intérieurs de plastique
- Revêtement en poudre HYBRIDE

¹⁶ Alpha-vico, À propos de nous, <https://www.alpha-vico.com/fr/page/a-propos-de-nous> [consulté le 19 mars 2022].

À partir du formulaire de contact sur le site web d'Alpha-vico, j'envoie le message suivant, en espérant pouvoir *mettre la main* sur une de ces tables :

Bonjour,

D'abord, j'aimerais savoir si vous acceptez les commandes de particuliers.

Si c'est le cas, j'aimerais commander deux tables tout usage rectangulaires :

2x tables rectangulaires 60"x 30 », structure 04 noir, dessus 08 chêne et pattes de 30".

Merci,

Structure : **04 Noir**



Grandeur : **40-6030-R**



Dessus : **08 Chêne**



01 Amande
rosée

04 Gris
spectrum

08 Chêne

12 Érable

16 Cerisier

Ajustable : **30"**



Figure 4.2 Outil de sélection sur le site web d'Alpha-vico

J'obtiens une réponse positive de la part de Kim, dont je ne connais pas le poste :

Bonjour à vous,

Oui nous vendons à des particuliers.

Merci pour la commande,

Ces échanges se terminent par la commande de deux tables Alpha-vico du même modèle que la table de mon atelier de l'UQÀM. Ce sont les premiers objets de *FIRE RETA DANT THEATER* : *présentation d'une table* de travail, mon projet d'installation pour la petite galerie de l'Œil de poisson.

4.2. Convergence des trois tables

FIRE RETARDANT THEATER : présentation d'une table de travail (2017) est une variante de mes recherches sur les objets mobiliers en contexte d'exposition. Une particularité du projet est que j'y expose la table à laquelle je travaille — *ma* table de travail ou, du moins, un exemplaire de celle-ci que j'ai commandé.

La table Alpha-vico y est, à la fois, la table à partir de laquelle je travaille et la table que j'expose. Cette convergence contribue, semble-t-il, à ce qu'elle devienne également la table à propos de laquelle j'écris. En effet, *FIRE RETARDANT THEATER* soutient et est soutenu par l'essor d'un discours personnel sur la table de travail. En cours de projet, la figure de la table prend place aux côtés de la figure du spectateur en tant que thème dominant de mon discours sur l'installation.



Figure 4.3 *FIRE RETARDANT THEATER: présentation d'une table de travail (2017)*, vue d'installation.
Crédit: Charles-Frédéric Ouellet

Au cours de projets précédents, mon discours sur l'installation est centré sur les objets mobiliers et sur leur usage par des spectateurs en contexte de présentation. Au moment de réaliser *FIRE RETARDANT THEATER*, je remets en question mon recours constant à la figure du spectateur, mais je peine à aborder et développer mes projets en installation autrement qu'avec celle-ci: comment écrire à propos des objets mobiliers que j'expose sans faire mention du spectateur et des rapports d'usage? Après tout, mon choix de travailler avec les objets mobiliers repose, au moins en partie, sur le type de rapports particuliers qu'ils engagent en contexte de présentation en comparaison avec d'autres œuvres.

La convergence de la table que j'expose et de la table à laquelle je travaille contribue à redéfinir mes conceptions de l'usage en installation. La table Alpha-vico est *ma* table de travail et je ne l'expose pas pour l'usage d'un spectateur. Avec elle, je commence à considérer mes propres usages de la table de travail, non pas en contexte de présentation — mon projet ne consiste pas à travailler dans la petite galerie de l'Œil de poisson — mais en contexte d'atelier. La réorientation de mes conceptions de l'usage en installation, soit de l'exposition vers l'atelier, du spectateur vers l'artiste, n'est pas soudaine. Mon discours sur l'installation se renouvelle tranquillement, en même temps que je remets en question quelques présuppositions tenaces quant à la présentation et l'usage des objets mobiliers.

Je commence, en travaillant à *FIRE RETARDANT THEATER*, à concentrer mes recherches sur mon propre rapport à la table. Mes premières allusions à celui-ci sont délirantes: j'évoque ma volonté —ou celle d'une figure quelconque— de communiquer avec la table, de lier une relation intime ou de former un corps commun avec elle¹⁷. Lors de la présentation publique du projet, en marge du vernissage à Méduse, je résume mes recherches récentes en disant qu'elles portent sur «celui de moi qui cherche à entrer en relation avec sa table de travail, qui cherche à s'y fondre pour devenir lui-même une table».

Ces récits, par lesquels je commence à penser les problèmes de mon corps au travail et du rôle que je joue en m'attablant, m'amènent à imaginer des rapports particuliers et

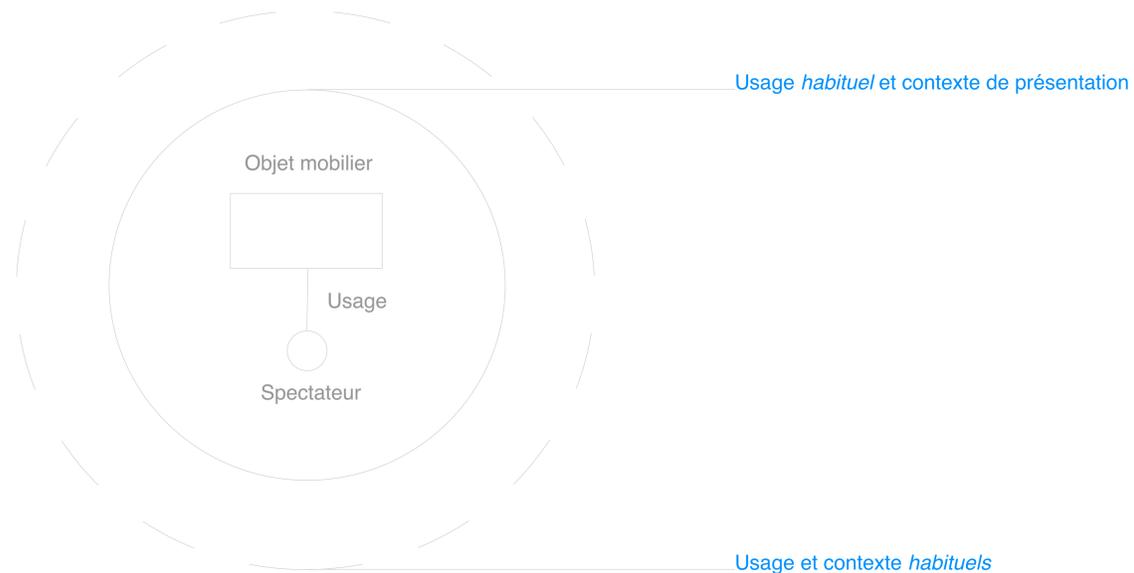
¹⁷ Dans un projet subséquent, *L'épreuve de la table de travail* (2018), présenté dans le cube SIGHTINGS de la Galerie Leonard & Bina Ellen, je présente une analyse textuelle de cette volonté de proximité avec la table de travail. Voir: http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2018/01/ABerube_analysedecas_Sightings23.pdf [consulté le 19 mars 2022].

personnels à la table — le spectateur n’y apparaît plus comme l’unique figure. Ces rapports plus personnels diffèrent aussi des usages habituels de la table généralement associés aux objets mobiliers, comme en témoignent les questions, maintes fois répétées, qui orientent mes recherches :

Pourquoi les usages d’un objet mobilier changent-ils lorsque celui-ci est placé dans un espace d’exposition? Pourquoi les usages habituels ne traversent-ils pas de l’espace domestique (ou de l’espace d’atelier) vers l’espace d’exposition? Pourquoi les usages habituels ne sont-ils pas actualisés dans l’espace d’exposition par les spectateurs?

Mon délire d’un rapport personnel proximal avec la table de travail prend place dans ces circonstances : je présume que les objets mobiliers que j’expose ont des usages habituels qui sont confrontés aux normes distinctes des espaces d’exposition. Le cœur de mes recherches repose ainsi sur des spéculations négatives : pourquoi les usages habituels n’adviennent-ils pas *naturellement* lors de l’exposition d’objets mobiliers?

Schéma 4.1 Présupposition: usage habituel d’un objet mobilier



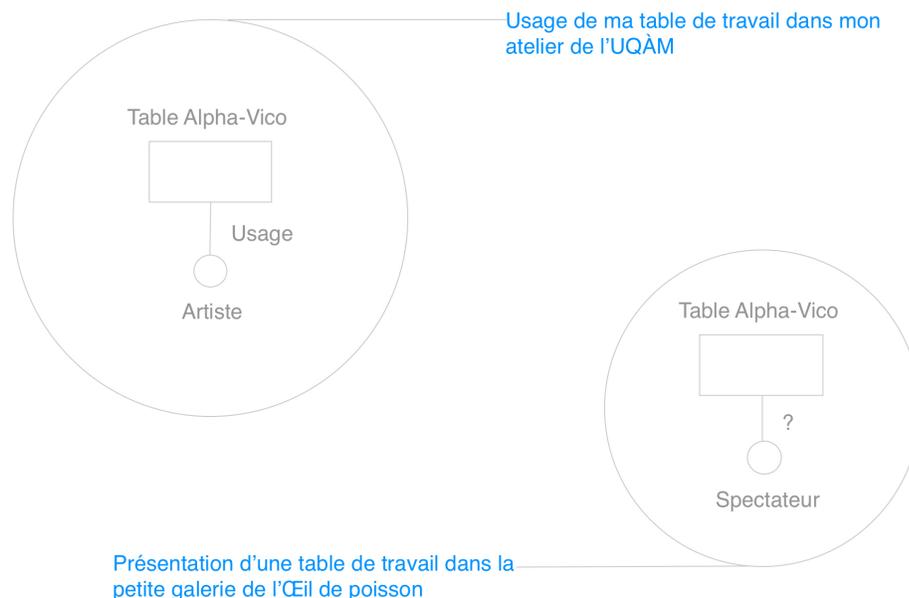
Schématiquement, mes premières conceptions des objets mobiliers en installation s'appuient sur le caractère négatif de l'usage habituel:

- J'associe l'objet mobilier à un usage habituel — par exemple, l'usage habituel d'une table de travail serait d'y être attablé pour travailler (pour écrire, lire, dessiner, naviguer).
- L'usage habituel que je présuppose est générique et indéfini. Il est habituel et générique parce qu'il est le même pour tous et partout. Il est habituel et indéfini parce qu'il n'est lié à personne et nulle part ; à aucun sujet et aucun espace particulier.
- Je ne questionne l'usage habituel de l'objet mobilier qu'en contexte de présentation ; qu'une fois, l'objet mobilier disposé dans un espace d'exposition. Il ne peut en être autrement : le contexte habituel auquel j'associe l'usage habituel est également générique, indéfini.
- Je suppose que l'objet mobilier, disposé dans un espace d'exposition, y importe son usage habituel, quel qu'il soit.
- Je cherche à comprendre la tension entre l'usage habituel de l'objet mobilier et le sujet principal de l'espace d'exposition en occurrence le spectateur. Je caractérise (et idéalise) les rapports du spectateur et de l'objet mobilier en fonction de cette présupposition de l'usage habituel.

Le caractère négatif de l'usage et du contexte habituels — le fait qu'ils réfèrent à tout et à rien, à la *vie* et aux *manières de faire dans la vie* (considérant que cela veut tout et rien dire à la fois) — contribue à maintenir le contexte de présentation au centre de mes premières conceptions de l'installation. À défaut d'autres sujets et d'autres espaces définis, le spectateur et l'espace d'exposition sont les seuls éléments à partir desquels je peux élaborer un discours sur les objets mobiliers et sur les manières de s'y rapporter.

La table Alpha-vico de *FIRE RETARDANT THEATER* marque le début d'une transition de mes conceptions des objets mobiliers en installation: en plus, d'un usage habituel des objets mobiliers par des spectateurs, je commence à concevoir un rapport personnel à la table de travail. Comme la table Alpha-vico est, entre autres, ma table de travail, elle me permet d'aborder les usages habituels *des* objets mobiliers en tant que mes usages particuliers de la table de travail. Aussi, en associant la table Alpha-vico à mes usages de celle-ci, un autre espace (discursif, imaginaire) s'ouvre pour penser l'installation et ma pratique en installation. Comme si l'usage et le contexte habituels trouvaient un sujet et un espace pour s'inscrire, soit moi-même et mon espace d'atelier. Mon discours sur l'installation s'ancre ainsi dans mon rapport à la table de travail avec laquelle j'entretiens une relation complexe — corporelle, affective, intellectuelle — construite sur une expérience, à la fois, immédiate et durable. Sur ce nouvel ancrage, je commence à questionner mes usages habituels et particuliers de la table de travail en atelier.

Schéma 4.2 Distinction entre mon usage de la table Alpha-vico en atelier et l'usage du spectateur dans l'espace d'exposition



Ce qui ressort de *FIRE RETARDANT THEATER : présentation d'une table de travail* est la difficulté, qui traverse l'ensemble de mes projets récents, à reconnaître la table et le travail lié à celle-ci, comme lieu et activité possible, pour une pratique en installation. Bien que la table soit centrale à ma pratique artistique, je n'avais jamais réellement questionné mes manières de travailler en installation ; mon attention étant davantage portée sur le contexte de présentation, sur l'installation comme œuvre, environnement ou situation et sur les rapports entre l'objet mobilier et le spectateur.

Avec la table Alpha-vico, je place le contexte d'atelier en relation avec le contexte de présentation, le rôle de l'artiste en relation avec le rôle du spectateur. En considérant mes usages de la table de travail, la figure de la table déloge en quelque sorte celle du spectateur dans mes discours sur l'installation. Je commence à élaborer un discours sur la table, qui est la table à laquelle je travaille et la table que j'expose :

- la table à laquelle je travaille, j'y travaille sur des projets d'installation ;
- la table que j'expose, expose ma pratique de présentation d'objets.

TEXTE 5

LECTURES DE FRANCIS PONGE : LA TABLE EN QUESTION

Table, viens te placer,
Souviens, table, à mon coude gauche

Table, tu me deviens urgente
Souviens, table, à mon coude gauche
comme si souvent tu le fis sans qu'il
soit, sur mon écritoire, question de toi

(sans que tu sois, toi-même
sur mon écritoire, en question.) (p.15)

L'histoire dit qu'en 1964, ayant publié *Le Pré*, Francis Ponge considère avoir achevé son œuvre¹⁸. Celui qui a également écrit *Le Parti pris des choses* (1942) se tourne alors vers celle qui lui a permis d'écrire son œuvre, sans qu'il y fasse mention d'elle. Ponge entame le projet difficile — peut-être inachevable — d'«écrire la table» *pour en finir absolument*. Après *Le Verre d'eau*, *Le Pain*, *Le Savon* et bien d'autres choses, il prend la table à son tour comme référent, cette chose, parmi d'autres choses, qui lui a permis d'écrire toutes les autres.

Ponge met la table en question pour *en finir absolument*. Finir l'œuvre peut-être, mais en finir comment? Que veut dire Ponge lorsqu'il écrit qu'il prend la table à son tour comme référent, qu'il la dévisage, l'efface elle-même, pour en finir (voir Figure 5.1)? Un extrait expose sa visée :

Je ne veux mettre dans La TABLE, que ce qui me vient d'elle, en chasser l'idée.
(p.23)

¹⁸ Gallimard, Collection Blanche, *La Table de Francis Ponge*,
<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/La-Table> [consulté le 19 mars 2022].

5 octobre 73

La table, il ne me reste que la table à écrire pour en finir absolument.

*
 La table (de l'écritoire : table ou tablette), qui m'a permis d'écrire mon œuvre, reste (très difficile à écrire) ce qui me reste à écrire pour en finir.

(Litré)

Effacer :

proprement, ôter la face.

Face : les

étymologistes ont rapproché *facies*, de *fax*, *facis*, flambeau, et du grec *φάσις*, apparition.

Dévisager : Déchirer le visage avec les ongles ou les griffes
Puis (seulement et populairement) faire effort pour reconnaître les traits de quelqu'un.

Table, tu me deviens urgente.

Je t'ai laissé survivre au paradis du non-dit, au paradis de l'existence, jusqu'au moment où n'ayant plus

{ à me servir de toi (sans te prendre en considération)
 { besoin de toi, ayant, grâce à toi, terminé mon œuvre, je
 peux maintenant { te dévisageant
 { te prenant à ton tour comme référent, et
 de ce fait *t'effaçant* enfin toi-même, *en finir* absolument.
 me référant à toi
 m'en prenant à toi

Figure 5.1 Francis Ponge, *La Table*, p.73

Celui à l'écoute de la leçon des choses rédige les feuillets de *La Table* sur une période de sept ans (entre 1967 et 1973). Un projet par lequel il veut en finir avec l'idée de la table, en finir avec ce qui n'est pas donné dans l'intimité d'une relation avec la table elle-même. Il n'écrit, dit-il, que ce qui lui vient de l'expérience de la table, que ce que la chose lui livre lorsqu'il se livre à son écoute:

Il faut donc faire ma Table en n'y employant que ce qui en vient, naturellement, à mon corps (p.23)

Chasser l'idée de la chose pour en écrire la leçon est un projet difficile lorsqu'il s'agit précisément d'écrire sur la chose qui soutient son acte d'«écrire les choses».

5.1. «Envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur la table»¹⁹

Dans un envoi à Henri Maldiney²⁰, à qui il adresse «un extrait de [son] travail sur la table» (p.110), Ponge reconnaît la parenté de leurs projets respectifs en raison de ce qu'il nomme leur caractère «pathématique»:

Cet adjectif, forgé à partir de la formule d'Eschyle («pathei mathos») qualifie ce qui est appris par l'épreuve — au moment de réalité de toute rencontre singulière.²¹

Comment est-ce que cette approche de la pratique d'écriture se conjugue avec sa volonté, relatée dans *La Table*, d'en finir absolument en en chassant l'idée? La pathématique correspond à l'élaboration d'un logos capable de «dire les choses telles qu'en elles-mêmes elles sont»²² ou, si l'on suit Ponge, d'un logos approprié livré par les choses elle-même lorsqu'on se livre à leur écoute. Si discours il y a, donc, qu'il soit élaboré à partir de cette épreuve. La pathématique, si elle définit le processus d'apprentissage par l'épreuve, implique aussi une critique de l'idée reçue.

Dans cet envoi, Ponge présente à Maldiney ce qu'il appelle enfin des «extraits d'un travail sur (le thème de) la table». Une formule intéressante pour évoquer le caractère «pathématique» de *La Table*. Pour ma part, dans ces extraits, je lis Ponge, installé à sa table d'écriture, qui écrit au sujet de celle-ci. Cette vision de Ponge attablé en train d'écrire à propos même de la table, de son expérience et de son rapport à elle, bien que schématique, constitue un nouveau modèle pour concevoir l'œuvre et, surtout, la pratique de l'artiste qui œuvre.

Comme Francis Ponge, je «travaille sur (le thème de) la table ».

¹⁹ Francis Ponge, *La Table*, Gallimard, 1991, p.110

²⁰ Henri Maldiney (1912-2013) était un philosophe français.

²¹ Henri Maldiney, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Quatrième de couverture, L'Âge d'homme, 1974.

²² Les éditions du cerf, Bibliothèque du cerf, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* de Henri Maldiney, <https://www.fabula.org/actualites/h-maldiney-le-legs-des-choses-dans-l-oeuvre-de-francis-ponge-57814.php> [consulté le 19 mars 2022].

5.2. Je travaille sur (le thème de) la table de travail

Je travaille sur (le thème de) la table de travail est le titre de ma présentation finale pour le cours *FORUM*, offert à la maîtrise en arts visuels à l'UQÀM. J'emploie cette formule pongienne en guise de schéma pour élaborer une théorie personnelle de l'installation. Je commence par la traduire en deux autres formules alambiquées :

je travaille sur un projet d'installation à partir de la table que je présente dans une installation;

et

je présente, dans une installation, la table à laquelle je travaille sur un projet d'installation.

Je constate que ces formules, assurément réductrices, peuvent facilement devenir étourdissantes, notamment en donnant l'impression d'une oscillation incessante entre deux tables et deux contextes : l'atelier et l'exposition, la table à laquelle je travaille et la table que j'expose. En ce sens, elles permettent de différencier clairement deux moments, deux formes d'activités en installation :

le travail à la table, son usage

et

la présentation de la table, son exposition.

Cependant, ces formules alambiquées n'évoquent pas l'*esprit* de la formule pongienne. Ma présentation pour le cours *FORUM* sépare, en quelque sorte, le travail sur/à la table de travail et le travail sur le thème de la table de travail. Schématiquement, j'y place ces deux formules côte à côte, plutôt que de les imbriquer l'une dans l'autre (précisément, la seconde dans la première). Considérant cette dernière option, la formule pongienne m'aide à penser le travail à ma table de travail comme assise à ma pratique sur le thème de la table de travail: la pratique en installation étant, pour moi, une pratique de la table.

TEXTE 6

LA TABLE ET MES MANIÈRES DE TRAVAILLER SUR DES PROJETS D'INSTALLATION

« Comment projetons-nous, c'est-à-dire comment travaillons-nous sur un projet? ». Cette question de Robin Simpson²³ apparaît dans le livre *—I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois.* (2017) de Sophie Bélair Clément et Marie Claire Forté, qui a été publié suite à leur projet d'exposition éponyme présenté à la Galerie Leonard & Bina Ellen en 2016. Cette question s'inscrit parmi d'autres questions élaborées par Simpson pour aborder cette exposition à partir des notions de projection et d'écran, en considérant celles-ci dans plusieurs de leurs acceptions autant «concrètes que psychologiques» (Figure 6.1).

« Comment projetons-nous, c'est-à-dire comment travaillons-nous sur un projet? » lie en un même énoncé: *projeter, travailler et projet*. À partir de ces termes, précisément, je cherche à concevoir ce que peut être un travail à la table de travail en installation. Puisque si ma pratique artistique prend ultimement la forme d'installations, ce que je cherche à préciser est le type de travail que je réalise depuis ma table de travail pour mener mes projets d'installation.

²³ Robin Simpson est coordonnateur aux programmes publics et éducatifs de la Galerie Leonard & Bina Ellen.

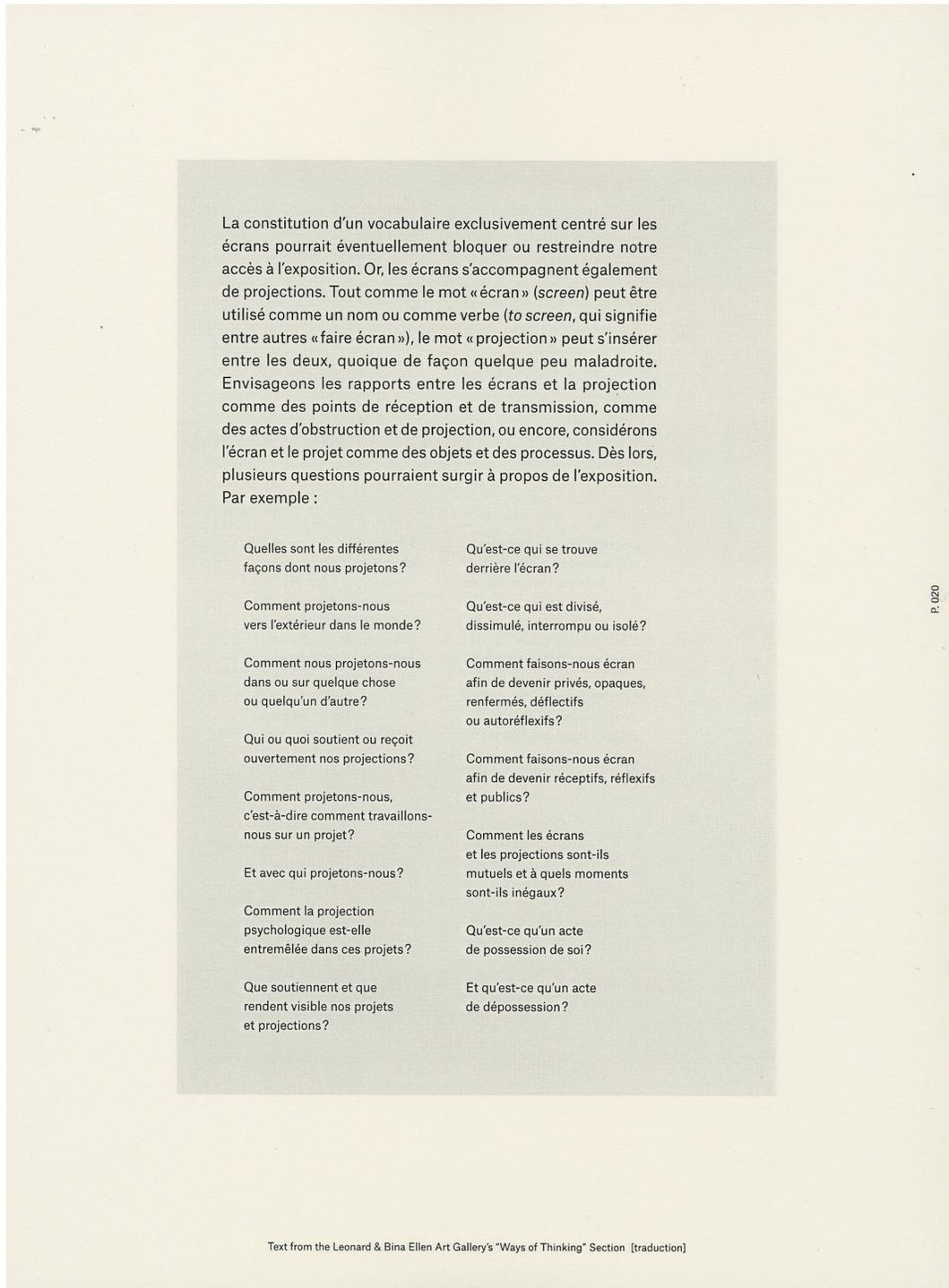


Figure 6.1 Robin Simpson, Text from the Leonard & Bina Ellen Art Gallery's "Ways of Thinking" Section [traduction]. Dans Sophie Bélaïr Clément et Marie Claire Forté, *—I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois*, p.020.

Ainsi, je travaille assis à mes tables de travail, qu'il s'agisse de ma table à l'université ou des tables de la bibliothèque et du café. Les lieux que je fréquente sont des espaces meublés de tables auxquelles je peux m'installer pour travailler. Je suis régulièrement assis face à une table à partir de laquelle je travaille notamment sur mes projets d'installation. Pour ainsi dire, ma pratique de la table de travail est essentielle à ma pratique artistique, celle-ci y trouvant, en fait, son lieu privilégié.

Ce constat a une double incidence. D'une part, je ne travaille pas directement avec les objets à fabriquer et à mettre en espace. Je ne suis pas en contact régulier avec ceux-ci : mon travail est rarement manuel, même s'il l'est en certaines occasions. Mon espace de travail principal est l'espace de ma table de travail. D'ailleurs, mon atelier est occupé presque entièrement par une table et une chaise de travail.

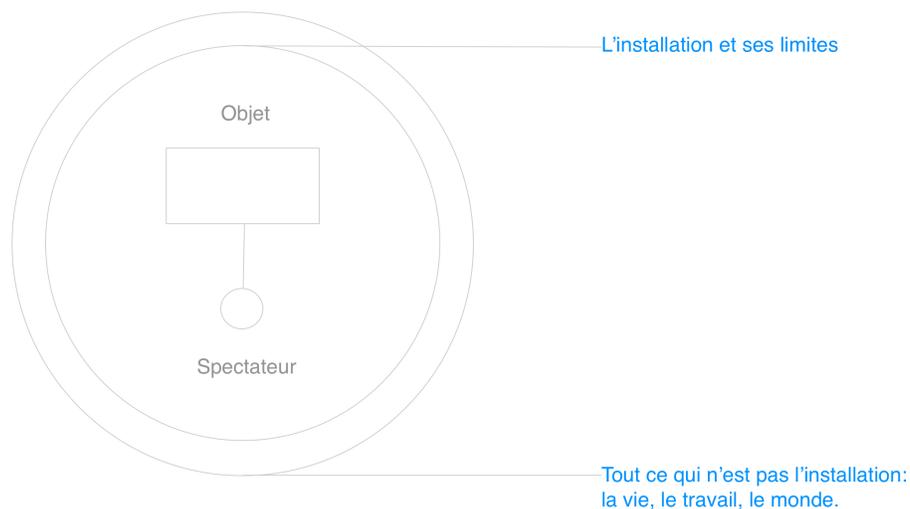
D'autre part, je travaille assis, notamment pour écrire, qui est mon occupation principale. Ma pratique en installation est donc complémentaire à un travail d'écriture, voire à un travail de projection. En effet, je m'attable pour me projeter en un autre espace que celui environnant ma table de travail, soit l'espace de mon projet d'installation. En plus d'anticiper une mise en espace, je m'observe ou observe quelqu'un en situation dans mon projet d'installation. C'est cette figure projetée que je confonds avec le spectateur.²⁴

²⁴ Extrait de mon avant-projet de recherche écrit lors du cours *Méthodologie de la recherche*.

Au cours de la maîtrise, je constate qu'un travail à la table de travail est au cœur de mes projets d'installation. Littéralement, je pratique l'installation à partir de tables de travail. Ce qui m'étonne est de ne pas avoir fait ce constat plus tôt. Comment ai-je pu ne pas me rendre compte de cette réalité? Il semble que mes conceptions des pratiques artistiques en installation puissent être en cause.

En reconsidérant mes premières conceptions de l'installation, je réalise que je n'ai pas accordé la même importance à mes manières de travailler qu'à mes installations complétées et exposées. Ainsi, même si le travail à la table de travail soutenait une majeure partie de ma pratique artistique, je l'ai longtemps considéré, si seulement je le considérais, comme une activité périphérique et mineure par rapport à mes installations, entendues comme œuvres ou environnements, qui occupaient *naturellement* le centre de mes conceptions.

Schéma 6.1 Préconceptions de l'installation



Il semble que la table de travail est un objet assez significatif et qui apparaît de manière assez régulière dans ma vie pour me permettre de concevoir une pratique en son nom : un travail à la table de travail.

Il semble également qu'en associant une pratique artistique à un tel objet, à la fois *interne* et *externe*²⁵ à mes installations récentes (*FIRE RETARDANT THEATER : présentation d'une table de travail* (2017) et *L'épreuve de la table de travail* (2018)), je peux reconnaître un type de travail, que je n'ai longtemps pas reconnu comme un travail en soi alors même que je le pratiquais.

Il semble, par ailleurs, que ce type de travail n'est pas clairement reconnu en arts visuels et en installation :

- peut-être en raison d'un préjugé selon lequel l'artiste travaille directement avec la matière et les objets ;
- peut-être en raison de l'orientation historique des discours sur l'installation qui abordent principalement l'installation comme œuvre, environnement ou situation.

Il semble enfin qu'en concevant une pratique de la table de travail, je peux, d'une part, élaborer une nouvelle conception de ma pratique en installation en tenant compte de mes manières de travailler sur des projets et, d'autre part, expliciter l'expérience et les activités dans lesquelles je m'engage lorsque je travaille sur des projets d'installation :

- je travaille à ma table de travail et indirectement avec les objets et l'espace de l'installation. Ce faisant, ma pratique a lieu à distance spatiale et temporelle de l'œuvre et de l'espace d'exposition. Elle prend la forme d'une expérience de projection (au sens où en m'attablant, je projette un autre espace que l'espace dans lequel je suis attablé) et d'un travail d'écriture (au sens où je prends des notes ou dessine des croquis, des plans sommaires).

²⁵ La table comme objet d'installation et comme objet auquel je travaille en atelier.

La pratique de la table de travail, comme manière de travailler sur un projet d'installation, est intimement liée à une conception de l'installation comme projet plutôt que comme oeuvre, et m'incite à préciser ce que peuvent être une expérience de projection et un travail d'écriture dans une pratique artistique en installation.

Pour travailler sur mes projets d'installation *FIRE RETARDANT THEATER: présentation d'une table de travail* (2017) et *L'épreuve de la table de travail* (2018), je m'installe régulièrement dans mon atelier de l'UQÀM pour travailler à ma table Alpha-vico. Pour ces deux projets, mes manières de travailler sont semblables: sur des feuilles blanches, parfois à l'ordinateur, j'écris, c'est-à-dire que:

- je dessine des plans sommaires des objets mobiliers et de leur mise en espace dans l'espace d'exposition;
- et
- je prends des notes diverses sur les figures subjectives de l'installation et leurs rapports aux objets.

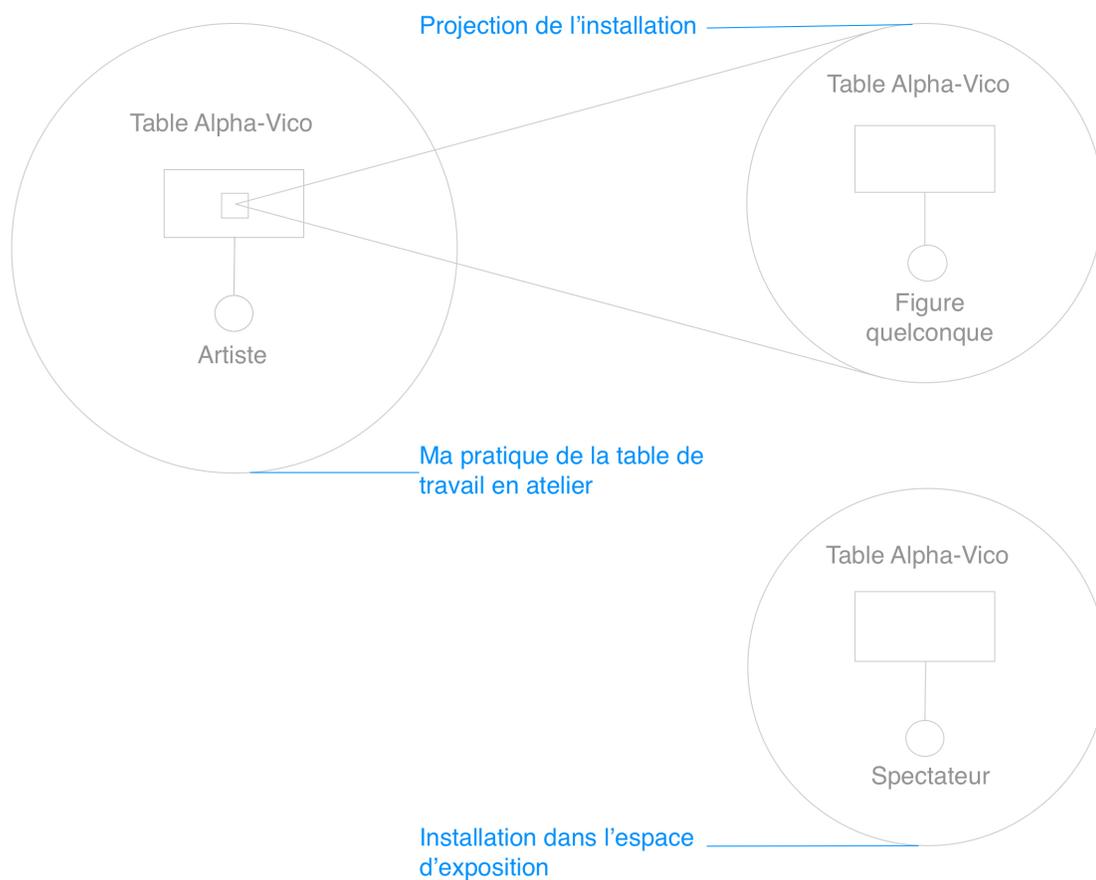
Avec ces écritures, ma pratique en installation prend la forme d'un travail à distance: en écrivant, je projette un autre espace, un autre temps, une autre figure. L'espace-temps auquel je porte attention n'est ni l'environnement dans lequel je suis attablé, ni l'espace d'exposition ou de l'installation en tant que tel. Ces manières de travailler l'installation font en sorte que les espaces actuels d'exposition, comme celui de la galerie de l'Œil de poisson à Québec et celui du cube SIGHTINGS de la Galerie Leonard et Bina Ellen à l'Université Concordia, ne comptent généralement peu ou pas pour l'élaboration de mes projets, sinon pour leur référence ou pour leurs dimensions. Ainsi, les espaces avec lesquels je travaille sont les espaces que je projette et, surtout, ceux que je produis en écrivant à partir de ma table.

En questionnant ces manières de travailler sur mes projets d'installation, un des enjeux est de différencier certains espaces (ceux de mes images mentales et de mes documents projectifs) des espaces actuels d'exposition pour reconnaître que mon travail à la table de travail est un travail réalisé à distance, spatiale et temporelle, des objets de l'installation et de leur contexte de présentation. De plus, en évoquant un travail de projection et d'écriture (ou un travail de visualisation et de documentation), je cherche à nommer un complexe d'activités réalisées à partir de ma table de travail par lequel :

- je projette et visualise un autre espace, un autre temps, une autre figure;
- je produis des documents écrits (notes et croquis).

Je peux ainsi penser ensemble la production de documents qu'implique un travail à distance et l'expérience de production de ces documents, c'est-à-dire la phénoménologie d'un travail à ma table de travail.

Schéma 6.2 Table d'atelier, table projetée et table exposée



6.1. Table de projection

«Quelles sont les différentes façons dont nous projetons?» et les autres questions de Robin Simpson suggèrent qu'il existe plusieurs manières d'aborder la projection. Celle-ci peut aussi bien évoquer un déplacement vers un autre espace (vers l'avant, vers l'extérieur) qu'un déplacement vers un autre temps (vers l'avenir), et ce déplacement peut aussi bien être celui d'un objet, d'un corps, d'une lumière que celui d'un affect ou d'une idée.

«Comment nous projetons-nous dans ou sur quelque chose ou quelqu'un d'autre?» relève le jeu entre projection et écran et entrouvre la possibilité de penser la projection comme le déplacement d'une forme vers un support, qui peut lui-même être un objet, une personne ou un plan.

En employant la notion de projection, je cherche à qualifier une expérience vécue à ma table de travail ; une expérience particulière du corps, de la vision, de la psyché et de l'attention, qui n'est plus portée sur ce qui est actuellement face à mon corps attablé, sur ce qui peut être vu dans l'environnement immédiat de ma table, mais sur un autre espace, un autre temps, une autre figure que je visualise *with my mind's eye*. Je choisis donc ce terme, projection, qui semble le plus adapté à évoquer la complexité d'une expérience de travail à distance de l'installation.

La projection, comme expérience, est peut-être la partie la moins tangible du complexe d'activités que je réalise à partir de ma table de travail, notamment en comparaison avec mon travail d'écriture. Cependant, la projection confère une psychologie aux documents écrits que j'y produis. Au point où ces documents, qui ont pour objectifs :

- la planification des installations;
- l'anticipation de leur occupation;
- la scénarisation des rapports possibles aux objets;

pourraient être nommés des projections, à la manière des projections architecturales. Ces documents ont une tangibilité qui les distinguent de ce que j'évoque comme mon expérience de projection. Ce faisant, ces documents, leurs écritures et leurs analyses m'aident à formuler ce que peut être une expérience de projection dans une pratique en installation.

6.2. Table d'écriture

6.2.1. Plans sommaires des objets mobiliers et de leur mise en espace dans l'espace d'exposition

Je dessine :

- les objets: leur forme, la forme de leurs parties et leurs dimensions;
- l'espace d'exposition: la forme du plancher, des murs et leurs dimensions;
- la mise en espace des objets: la disposition des objets au sol, sur les murs ou sur d'autres objets.

Deux éléments apparaissent principalement dans mes croquis d'objets et d'espaces :

- la géométrie des surfaces, des lignes et des angles;
- les chiffres de leurs dimensions.

Designs d'objets et d'espaces, mes croquis peuvent être comparés à des plans de produits, d'architecture, d'urbanisme ou d'aménagement. Cette forme d'activité, le dessin projectif, est d'ailleurs mieux établie dans les disciplines de projets qui sont réputées pour travailler à distance de leur objet par l'intermédiaire de la table et du plan.

N'étant pas contraints par les mêmes exigences disciplinaires, mes croquis ne partagent toutefois pas toutes les caractéristiques des dessins de ces disciplines. En fait, au-delà de l'esprit de projection et de planification peut-être en partagent-ils très peu, raison pour laquelle je les nomme des croquis ou des plans sommaires.

Tout de même, des caractéristiques communes peuvent être considérées entre ses différentes manières de pratiquer le dessin projectif, qu'ils s'agissent simplement, par exemple, de l'usage de la géométrie et des ratios.

6.2.2. Dessin : détermination et indétermination de l'objet

Dans *Translations from Drawing to Building* (1986), Robin Evans²⁶ distingue les usages du dessin projectif en arts visuels et en architecture :

My own suspicion of the enormous generative part played by architectural drawing stems from a brief period of teaching in an art college. Bringing with me the conviction that architecture and the visual arts were closely allied, I was soon struck by what seemed at the time the peculiar disadvantage under which architects labour, never working directly with the object of their thought, always working at it through some intervening medium, almost always the drawing, while painters and sculptors, who might spend some time on preliminary sketches and maquettes, all ended up working on the thing itself which, naturally, absorbed most of their attention and effort. I still cannot understand, in retrospect, why the implications of this simple observation had never been brought home to me before. The sketch and maquette are much closer to painting and sculpture than a drawing is to a building, and the process of development — the formulation — is rarely brought to a conclusion within these preliminary studies. Nearly always the most intense activity is the construction and the manipulation of the final artefact, the purpose of preliminary studies being to give sufficient definition for final work to begin, not to provide a complete determination in advance, as in architectural drawing. The resulting displacement of effort and indirectness of access still seem to me to be distinguishing features of conventional architecture considered as a visual art, but whether always and necessarily a disadvantage is another question. (p.156)

Evans évoque deux pratiques, celles du croquis et du plan, qu'il associe respectivement aux arts visuels et à l'architecture. Ces deux pratiques constituent deux manières d'envisager les liens entre le dessin projectif et le travail sur un objet. Selon Evans, le croquis, tel qu'employé en arts visuels, sert d'étude préliminaire. Comme les artistes travaillent principalement sur l'objet lui-même — *the thing itself*, l'œuvre — le but du croquis est seulement de fournir une définition suffisante de celui-ci pour que ce travail puisse commencer. Le déplacement spontané du dessin vers la peinture ou la sculpture, par exemple, suggère une proximité du croquis à l'objet, qui n'est pas le privilège des architectes. Ces derniers travaillent strictement à distance de leur artefact duquel ils fournissent, cependant, une détermination complète par le dessin des plans.

²⁶ Robin Evans (1944-1993) était un historien de l'architecture anglais.

Cette distinction entre le croquis et le plan, entre les pratiques de l'artiste et de l'architecte, est la manière employée par Evans pour introduire ce qui pourrait être appelée : une orientation «arts visuels» de l'architecture qui vise à éliminer l'intermédiaire du dessin pour favoriser l'accès direct de l'architecte à l'objet qu'il réalise, rapportant ainsi à la pratique architecturale les termes conventionnellement associés aux arts visuels. L'intention d'Evans est de se distancier de cette orientation pour en favoriser une autre qui valorise le dessin projectif et ses possibilités pour l'architecte :

If one way of altering the definition of architecture is to insist on the architect's direct involvement, either calling the drawing 'art' or pushing aside in favour of unmediated construction, the other would be to use the transitive, commutative properties of the drawing to better effect. This latter option — which I call the unpopular option — I wish to discuss in this article. (p.160)

Ainsi, dans *Translations from Drawing to Building*, Robin Evans met de l'avant une conception de l'architecture — qu'il appelle l'*option impopulaire* —, par laquelle il cherche à rendre compte des propriétés des plans architecturaux et du langage qui y est élaboré : celui de la géométrie et des ratios. En se concentrant sur les manières de travailler des architectes, Evans jette les bases d'un projet pour l'architecture et son histoire. Il conclut son essai en affirmant :

It would be possible, I think, to write a history of Western architecture that would have little to do with either style or signification, concentrating instead on the manner of working. A large part of this history would be concerned about the gap between drawing and building. (p.185-186)

Si j'introduis de la sorte *Translations from Drawing to Building*, c'est pour souligner son importance singulière pour la théorisation de la pratique architecturale et du dessin projectif. En effet, Evans se distancie d'une conception populaire de l'architecture centrée sur l'objet et sur un rapport direct de l'architecte à celui-ci, en élaborant une autre conception ancrée dans les manières de travailler (*manners of working*) des architectes. Evans souligne l'« absence [du dessin projectif] from our account of the making of architecture » (p.175) et il met en évidence, avec les manières de travailler des architectes, les propriétés transitives des documents qu'ils emploient et l'écart (gap) entre les dessins et les objets.

Malheureusement, Evans ne rend pas aux arts visuels le même service qu'à l'architecture. Ses propos contribuent plutôt à maintenir une approche conventionnelle du dessin projectif en arts visuels. Dans ces écrits, les croquis des artistes sont des études préliminaires et le travail important est celui réalisé sur l'œuvre. Ainsi, je me demande : est-ce possible de concevoir une pratique en arts visuels, en installation, qui n'est pas strictement centrée sur l'objet et sur le rejet des manières d'y travailler? Est-ce possible de considérer le croquis en arts visuels sans revendiquer l'idéal d'un travail sur l'objet qui en serait libéré? Peut-être est-ce précisément cette possibilité que je cherche à étudier : une approche du dessin projectif, voire des documents projectifs en général, qui ne positionne pas seulement ce type de travail et ce type d'expérience comme des pratiques mineures, périphériques ou invisibles, qu'il faut au mieux éliminer, oublier le temps venu, au moment du travail sur l'œuvre.

L'enjeu de ce mémoire n'est pas de mener à terme cette étude, mais plutôt d'esquisser les trajectoires qu'elle pourrait suivre. En ce sens, le dessin projectif en arts visuels, comme manière de travailler sur des projets d'installation, soulève des questions par rapport :

- à la détermination ou à l'indétermination qu'il offre de l'objet à réaliser;
- à l'accès direct ou indirect qu'il permet et confère à l'artiste qui le pratique.

Comme les exigences et les contraintes ne sont pas les mêmes en arts visuels que dans les disciplines de projets, il y existe, semble-t-il, une latitude par rapport :

- aux formes que peut prendre le dessin projectif;
- aux liens que peut avoir le dessin projectif avec d'autres formes de documents projectifs.

En effet, la latitude des manières de travailler en arts visuels peut faire en sorte que le dessin projectif soit pratiqué parallèlement à d'autres formes d'écriture : par exemple, sur une même feuille blanche ou sur une autre, le dessin, sa géométrie et ses chiffres peuvent laisser place à des notes diverses.

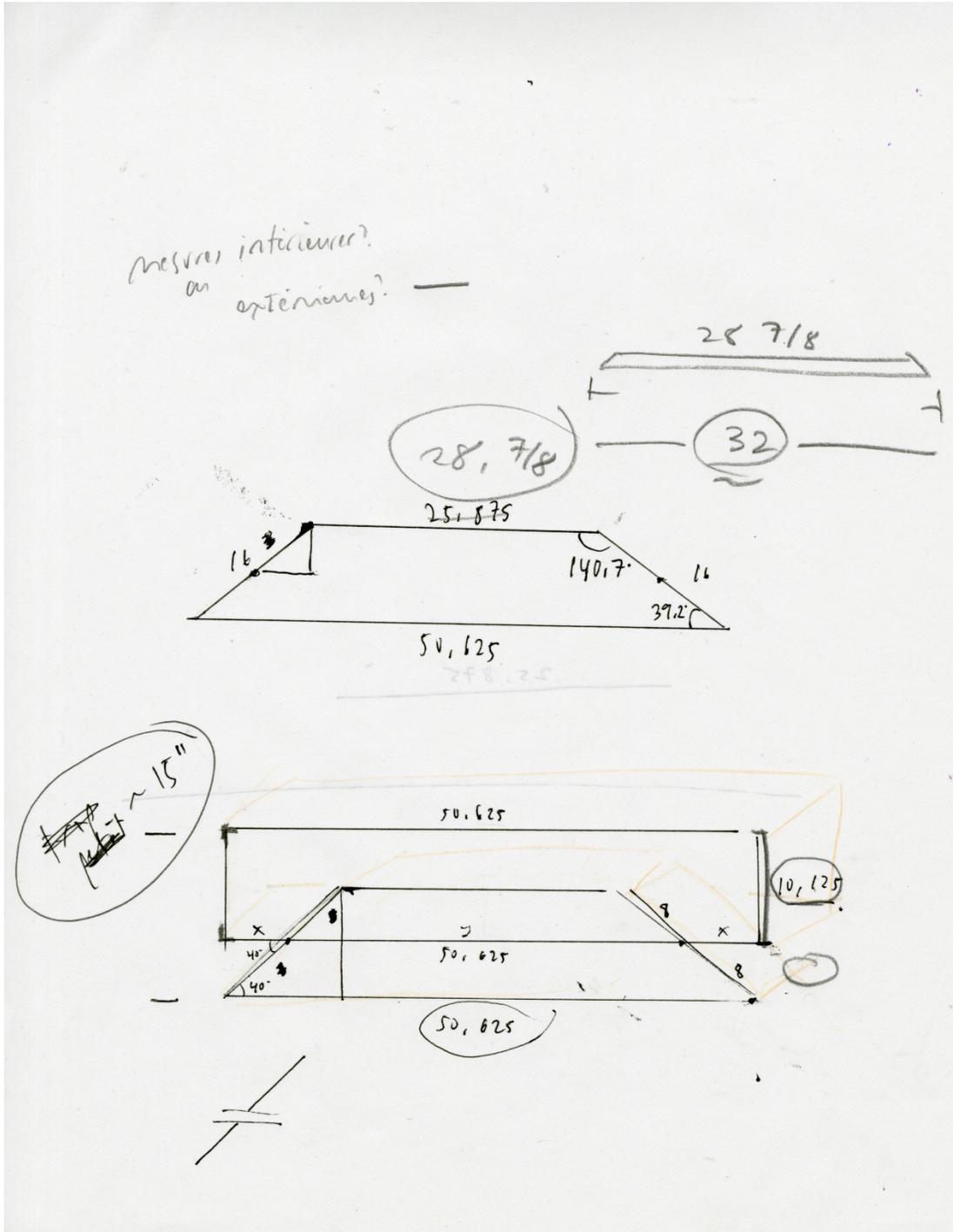


Figure 6.2 Croquis pour un objet mobilier



Figure 6.3 L'épreuve de la table de travail (2018), vue d'installation. Crédit : Manoushka Larouche.

6.2.3. Notes diverses sur les figures subjectives de l'installation et leurs rapports aux objets

Je prend des notes comme je dessine ; ce sont des manières de travailler que j'ai élaborées en écrivant des démarches artistiques, des descriptions de projets ou en répondant à des appels de dossiers et à des demandes de bourses. Ces contextes d'écriture nécessitent un effort prospectif, dont l'aboutissement est souvent la proposition d'une installation ou d'une œuvre à réaliser ultérieurement. Pour donner un sens à ces exercices, j'emploie ces contextes d'écriture comme des moments de recherche pour élaborer un projet, mais également pour préciser mes analyses et pour formuler (et reformuler) le cœur de mes intérêts. Mes propositions, quels qu'en soient les motifs, prennent ainsi la forme de tentatives perpétuelles. Tout de même, elles portent généralement sur des thèmes récurrents :

- les objets, les objets mobiliers, les tables;
- la mise en espace, l'installation, l'exposition des objets;
- le rapport aux objets installés, aménagés;
- le rôle des artistes, des architectes, des urbanistes dans:
 - la fabrication et la mise en espace des objets;
 - l'usage et l'occupation des installations.

Je prends des notes qui sont orientées vers les objets et les installations, mais dont l'enjeu principal est l'étude des *sujets* (ou des figures subjectives) et de leurs rapports aux objets dans les installations. Cette étude du rapport sujet-objet en installation tient davantage de l'énonciation —et de l'élaboration de conceptions de l'installation qui rendent compte de ce rapport— que de l'observation actuelle de sujets dans les espaces d'exposition. De mes notes récentes, ressortent deux principales conceptions des sujets et des rapports subjectifs en installation calquées sur mes deux différentes conceptions de l'installation (Schéma 6.1 et Schéma 6.2).

La première, étant centrée sur l'installation en tant qu'œuvre, le rapport aux objets et à l'installation est pensé par l'intermédiaire d'un sujet principal : le spectateur. Cette première conception est portée par l'*idéal négatif* d'une installation qui peut mettre en espace et en scène :

- des objets qui *ne sont pas* des œuvres;
- des rapports aux objets qui *ne sont pas* déterminés;
- des sujets qui *ne sont pas* des spectateurs.

La dernière conception, fruit de ma maîtrise, est centrée sur mes manières de travailler sur un projet d'installation : l'installation, les objets, mais aussi les sujets et les rapports subjectifs sont abordés par l'intermédiaire du travail à la table de travail, soit tel qu'ils sont projetés par l'artiste dans le cadre d'un travail d'écriture. Dans cette dernière conception, le sujet principal n'y est pas, à proprement parler, le spectateur, mais le spectateur en tant que figure quelconque, projetée, qui rend manifeste un rôle, un personnage, une catégorie subjective ou un type psycho-social.

Un effet de ce changement de conception est la reconfiguration du *rapport sujet-objet en installation en rapport sujet-objet en installation tel qu'il est projeté par l'artiste*.

6.2.4. Notes : distinction entre spectateur actuel, figure quelconque et sujet projeté

Mes deux projets sur la table de travail, *FIRE RETARDANT THEATER* : *présentation d'une table de travail* et *L'épreuve de la table de travail*, marquent le lent passage d'une conception à une autre et la lente distinction que j'opère entre le sujet projeté de mes notes et le spectateur actuel de mes installations, par l'intermédiaire d'une figure quelconque.

Au cours du projet *FIRE RETARDANT THEATER*, j'envisage différents scénarios :

- Je prévois fabriquer une ou plusieurs tables : je dessine plusieurs modèles de tables d'atelier dans le but éventuel de les fabriquer ou je prends les mesures de la table d'atelier de la menuiserie de l'Œil de poisson dans le but de la reproduire. Ces tables pourraient avoir différentes dimensions au point de couvrir toute la petite galerie. J'imagine un spectateur en relation avec celles-ci: à l'extérieur de la galerie, bloqué par les tables qui prennent toute la place, ou, à l'intérieur de la galerie, déambulant à travers les tables ou marchant sur celles-ci.
- Lorsque j'entrevois la possibilité d'exposer ma table Alpha-vico, l'occupation de l'installation que j'attribue généralement au spectateur devient celle d'une *figure quelconque*. Je visualise cette figure auprès d'une ou plusieurs tables : «je mets en espace deux tables de travail pour constituer un environnement, une pièce de travail pour *quelqu'un*» et je me demande: «qui peut s'approcher de cette table? qui habite l'installation?». Comme le sujet qui m'intéresse n'est plus le spectateur actuel, mais une figure quelconque (moi-même ou un alter ego), *FIRE RETARDANT THEATER* est le récit de cette figure qui s'approche de la table, qui hante l'installation.

Au cours du projet *L'épreuve de la table de travail*, je poursuis l'analyse de cette figure quelconque dans l'installation :

- Je commence par écrire le texte de présentation de l'exposition²⁷ dans lequel je réfléchis au fait que l'installation sera exposée à l'intérieur d'un cube vitré inaccessible au corps du spectateur. J'imagine le cube SIGHTINGS comme un environnement pour une figure qui serait projetée par le spectateur lui-même (ce dernier n'étant pas complètement écarté de mes conceptions de l'installation). Les notes prises par rapport à cette figure projetée font état de personnages variables auxquels je m'identifie: le chambreur ou le penseur attablé, soit des figures intimes qui prendraient forme dans le regard public du spectateur
- J'écris, ensuite, *Analyse de cas*. Un texte mis en page, imprimé et présenté dans *L'épreuve de la table de travail*, écrit à partir de mes notes, dans le but de préciser les pensées que j'ai formulées dans mon texte de présentation :

J'imagine une table semblable à celle qui est ma table de travail : une surface plane et des pattes aux quatre coins. Je l'imagine par intérêt pour la figure qui peut s'en approcher.

J'imagine une table et cette figure y est déjà, debout, la table à mi-corps, une main posée sur sa surface, un bras tendu vers l'avant, le corps droit, à faible distance de la table. Autour d'elles, il m'est difficile de dire si autre chose peut être nommée : table, main, bras, corps sans visage²⁸.

Pour la première fois dans ce texte, je deviens celui qui imagine une figure quelconque auprès de la table de travail (ce n'est plus le spectateur qui projette, mais moi-même en tant qu'artiste à sa table). En entamant cette analyse de l'expérience de projection par l'artiste, je définis une position extérieure à la relation sujet-objet entre la figure quelconque et la table.

²⁷ Texte de présentation de *L'épreuve de la table de travail* (2018) : <http://ellengallery.concordia.ca/exposition/sightings-23-lepreuve-de-la-table-de-travail/> [consulté le 19 mars 2022].

²⁸ Pour une version complète du texte *Analyse de cas* : http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2018/01/ABerube_analysedecas_Sightings23.pdf [consulté le 19 mars 2022].

Pour ces deux projets, mes notes et mes écrits se concentrent sur une figure quelconque, différente par sa virtualité, du spectateur actuel de l'installation. L'étude de cette figure subjective me permet, étapes par étapes, d'établir un lien entre celle-ci et mon expérience personnelle de projection. Mes écrits sur les sujets de l'installation m'amènent ainsi à élaborer une *position de l'artiste qui projette*. Décisive, celle-ci aboutit à la reconnaissance de mon travail à la table de travail. Enfin, cette *position de l'artiste qui projette à partir de sa table de travail* soulève différentes possibilités de recherches en lien avec les sujets qu'elle distingue (spectateur, figure quelconque ou sujet projeté) par rapport :

- à leur différence même, leur écart et leur traduction;
- au potentiel dramaturgique des récits et des personnages que j'emploie pour travailler et écrire sur mes projets d'installation.

6.2.5. Travail de traduction

Pour travailler sur mes différents projets d'installation sur la table de travail, je mène un travail d'écriture *lato sensu* : je produis des documents qui peuvent prendre des formes diverses, surtout celles de croquis et de notes textuelles. Ces documents particuliers sont orientés vers autre chose que leur propre écriture, vers une autre fin, soit les installations à réaliser.

Pour un temps, il semble que cette particularité m'amène à considérer ces documents comme des documents préparatoires d'une importance moindre que les œuvres qu'ils préparent. Je ne les considère pas, au moins pas pour eux-mêmes, et je les invisibilise comme l'acte et l'expérience de leur écriture — mon attention étant portée sur les œuvres, les installations, même virtuelles, plutôt que sur ceux-ci.

Il semble aussi que cette particularité contribue à une certaine confusion (voire à une concordance) entre les caractéristiques des documents produits et celles des objets exposés, entre le travail d'écriture et le travail d'installation ; comme s'il existait un *passage naturel* entre mes documents et leurs réalisations.

Dans mes projets sur la table de travail, cette concordance apparaît dans les rapports déterminés entre le dessin des plans, même sommaires, et la fabrication ou l'aménagement des objets réalisés. Cette concordance apparaît également, et possiblement de manière moins évidente, dans les rapports confus entre les figures quelconques de mes notes textuelles et les spectateurs de mes installations.

Il semble qu'en remettant en question ces concordances, je cherche à distinguer ces différents sujets (figures et spectateurs), à différencier mes documents et mes installations et à soulever le problème de leur écart et de leur traduction :

Comment envisager la question de la concordance entre le plan et l'objet, celle entre les figures quelconques de mes notes et les spectateurs actuels de mes installations? Est-ce que la détermination d'un objet par le plan et celle d'un sujet par le texte implique des ressorts distincts : ceux de la planification et de la prédiction? Est-ce que je cherche à prédire la présence des sujets (visibles et invisibles) de l'installation comme je cherche à planifier la fabrication et la mise en espace des objets? Est-ce qu'un objet et un sujet peuvent répondre aux mêmes mécanismes de projection? Est-ce que je souhaite mettre (ou continuer à mettre) en pratique ces mécanismes?

En prenant en compte ces questions et en concevant une nouvelle approche de l'installation centrée sur mes manières de travailler à la table de travail, je reconnais l'importance de mes écrits pour ma pratique artistique en installation. En effet, si ces documents sont des moyens pour réaliser des installations ; ils sont des moyens particuliers qui peuvent être considérés comme les traces d'une activité qui a sa propre intelligence, sa propre psychologie, transitive et projective. Cette manière de travailler à la table et à distance de l'installation implique une forme de projection — qui peut emprunter celles variables de la planification ou de la prédiction — des espaces, des objets et des sujets de l'installation.

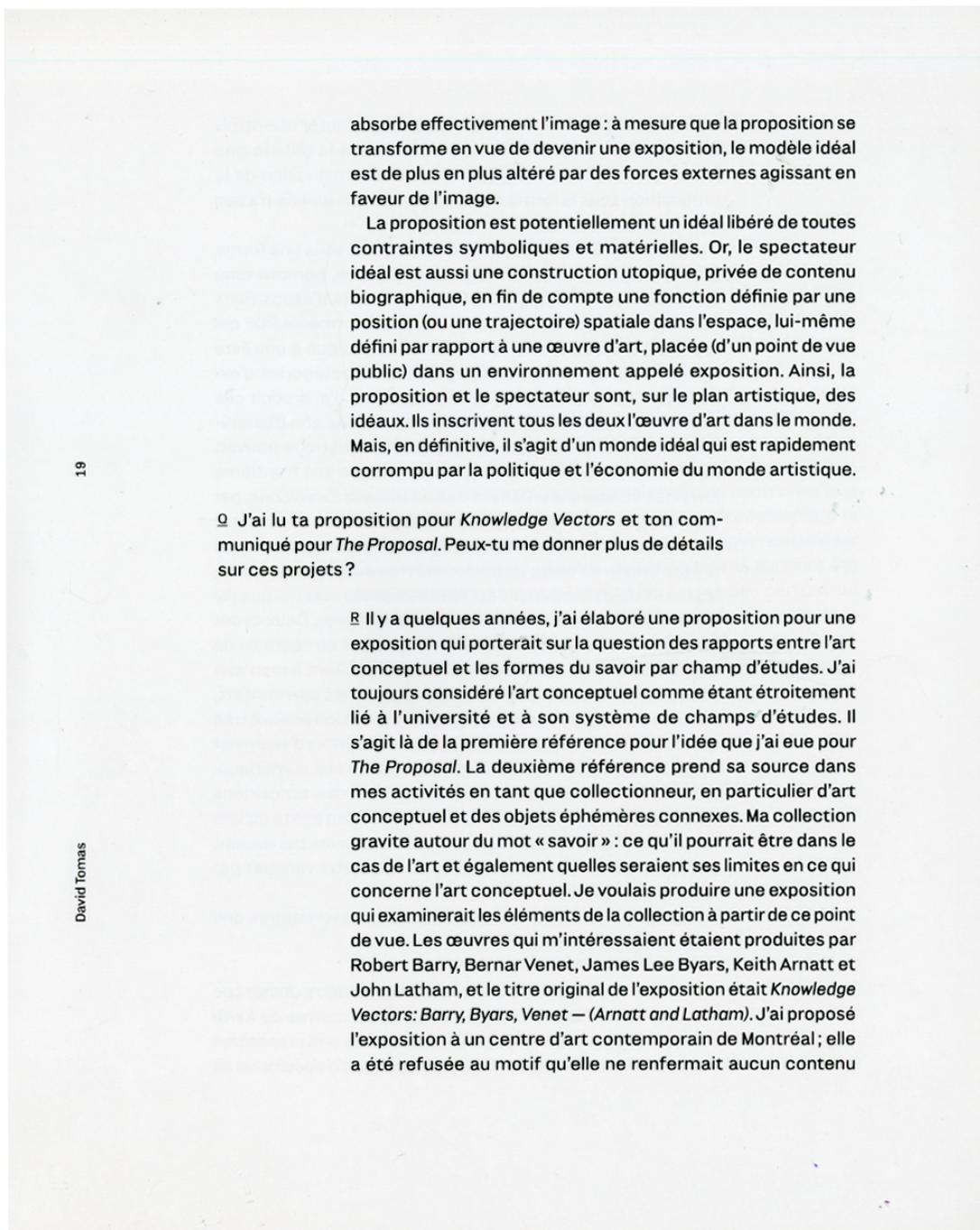
Dans ce texte, j'essaie de concevoir ce que peut être un travail à la table de travail de manière à entamer une recherche ancrée dans mes manières de travailler sur des projets d'installation. Conjointement et finalement, je cherche à élaborer une conception de l'installation qui peut tenir compte de la particularité de ma pratique d'objets qui implique la formulation de discours et d'idéaux, de même que la tentative de leur traduction.

mon rôle de spectateur, c'est la solution définitive au problème de présenter le sujet de l'exposition. Les mécanismes obscurs de sa présentation sont pour moi un intérêt limité. J'imagine que la proposition se situe à mi-chemin entre l'idée initiale et la forme finale de sa présentation. Et même si cela intéressait un historien des expositions ou de l'art, elle offrirait un intérêt moindre pour le spectateur moyen.

R La proposition est un document particulier — voire, paradoxal —, pouvant emprunter diverses formes, allant d'une description neutre, logique, avec un certain nombre de pages et des diagrammes et illustrations, jusqu'à un résumé d'un paragraphe à insérer dans une partie déterminée d'une demande de subvention. Elle pourrait aussi prendre la forme éphémère d'une simple description verbale au cours d'un échange entre amis et connaissances. Si un commissaire demeure le gardien de l'exposition, alors la proposition représente la voie privilégiée pour l'artiste d'accéder au financement et aux possibilités offertes par cet espace. À bien des égards — en l'absence de contraintes économiques et de compromis logistiques —, la proposition désigne l'idéal d'une exposition : une utopie conceptuelle où l'idée pure de la logique de l'exposition et de son contenu règne en maître. Il serait très intéressant de produire une exposition constituée de propositions d'exposition, accompagnées de modèles si possible (*rires*) — et, oui, je perçois l'ironie de la situation : les « coûts » éventuels des modèles dans une exposition réelle, exposition constituée de propositions d'exposition ! (*Rires*) Toutefois, cet exercice serait vraiment intéressant... La proposition est comparable sur le plan fonctionnel à l'alter ego de l'artiste : le spectateur idéal.

Q Que veux-tu dire par « comparable » ?

R Aujourd'hui, on ne peut s'engager dans une pratique professionnelle sans la proposition, quelle qu'en soit la forme. Du point de vue du système de l'art, le lien entre l'artiste et l'exposition est la proposition. Elle est également un lieu de rencontre pour le modèle idéal du spectateur et son image sociale (une construction socioéconomique), là où le modèle



Figures 6.4 Galerie de l'UQO, entretien #2 la proposition : questions et réponses, David Tomas, pp.18-19

CONCLUSION

Ce mémoire a, en quelque sorte, été écrit derrière des portes closes. Animé par une volonté d'élaborer une conception personnelle de l'installation et de comprendre la prégnance des idées reçues sur mes préconceptions de celle-ci, j'ai poursuivi les *conversations* entamées avec : (1) mon projet d'*Aménagement d'une pièce de travail de mon appartement*, (2) les analyses de Michael Fried dans *Art & Objecthood* et (3) les événements périphériques à *La Table* de Julie Faubert. J'en ai aussi entrepris de nouvelles avec (4) les multiples visages de la table *Alpha-vico*, (5) les recherches pathématiques de Francis Ponge et, encore, avec (6) des écrits de Robin Simpson, Robin Evans et David Tomas.

Bien que ce mémoire ait été écrit de manière exploratoire, je considère qu'il constitue un projet de recherche abouti, dont le cœur est la table de travail. J'y ai élaboré deux conceptions de l'installation et différencié deux statuts de la table de travail dans mes projets artistiques :

- une première centrée sur l'installation en tant qu'œuvre, environnement ou situation. La table y apparaît comme un objet mobilier exposé, mis en relation avec le spectateur, de manière à questionner leurs rapports ;
- une seconde appréhendant l'installation en tant que pratique en arts visuels. La table y est pensée comme lieu privilégié à partir duquel je travaille sur des projets d'installation. Cette dernière conception me permet d'aborder la particularité de mes manières de travailler, soit la pratique d'écriture par laquelle je projette et planifie, à la fois, l'espace, les objets, les sujets et les rapports subjectifs qu'impliquent la présentation d'une installation.

Les apports importants de ce mémoire ont été de reconnaître l'inscription, au moins partielle, de ma pratique d'objets dans une pratique d'écriture ainsi que la diversité de mes pratiques d'écriture, qui peuvent notamment emprunter les formes de la planification architecturale et du récit dramaturgique.

Enfin, ce mémoire a été écrit comme se forment mes discours et mes projets, soit en approfondissant certaines rencontres et en pensant avec elles. L'enjeu d'une telle approche a été d'établir des liens entre des éléments disparates et, finalement, de jeter les bases d'une recherche éventuelle sur les manières de travailler sur des projets d'installation, qu'ils soient artistiques, architecturaux ou urbanistiques, en étudiant des pratiques qui impliquent divers rapports de traduction entre écritures et constructions. Cette piste de recherche est l'aboutissement des six textes de ce mémoire, qui abordent, tous à leur manière, les pratiques d'écriture et les pratiques d'objets (ou les pratiques en installation) comme des pratiques, à la fois distinctes et conjointes.

ÉPILOGUE

Dans les six textes de mon mémoire, je ne mentionne pas de projet spécifique pour mon exposition de fin de maîtrise. J'ai plutôt abordé le mémoire comme un projet d'écriture en soi, avec une dimension rétrospective très personnelle. Au moment de l'écrire, entre 2018 et 2019, à la suite de ma scolarité à la maîtrise et de projets artistiques divers, je me sentais capable d'entrevoir et d'analyser certaines de mes premières conceptions de l'installation et, surtout, d'en élaborer de nouvelles. C'est en écrivant ce mémoire et en organisant ses textes que j'ai constaté que mon discours était centré sur l'installation en tant qu'œuvre. Par exemple, j'ai réalisé qu'en travaillant sur des expositions à venir, j'imaginai les futurs espaces, les futurs spectateurs et leurs futurs rapports avec les futurs objets mobiliers comme s'ils existaient déjà, comme si mes images mentales s'actualisaient et se traduisaient déjà en réalités. J'étais incapable de concevoir ma pratique en installation au-delà de l'œuvre, qu'elle soit virtuelle ou actuelle. Toujours en écrivant ces textes, j'ai commencé à réfléchir à mes manières de travailler, à la table et à l'atelier, à l'épreuve du corps attablé, à la production de documents préparatoires, à la phénoménologie de cette production et à l'expérience de la psyché et de la vision orientées vers ce qui est à venir. En ce sens, je sens que la rédaction du mémoire a été un exercice nécessaire pour prendre du recul, formuler une méthodologie, dresser la table, préparer le terrain, agir comme tremplin vers une série de projets, dont *Futur parc: L'aval d'un futur*, qui est devenu mon projet de fin de maîtrise.

Mes réflexions sur la table de travail m'ont amené à questionner les rapprochements et différences entre diverses manières de projeter et de planifier des installations autant artistiques qu'architecturales ou urbanistiques, de même qu'à me demander si les conceptions dégagées dans mon mémoire pouvaient trouver une résonance dans les autres disciplines de projets. Un des aboutissements de la rédaction du mémoire a été de reconnaître les liens étroits entre la conception des objets d'une installation et l'imagination de certaines figures d'altérité, dont celle du spectateur. Même si, dans mes projections, les récits de ces figures se limitent souvent à leur position auprès des objets et à leur déplacement dans l'espace, il m'a semblé, en cumulant les documents produits par des architectes et urbanistes, que le potentiel dramaturgique des piétons, résidents, occupants et autres figures mène régulièrement à des fictions ficelées autour de leurs

vies personnelles et sociales, celles-ci améliorées par les meubles et immeubles à venir. Au point où plusieurs plans et modélisations, par l'intermédiaire de ces récits et de ces figures, annoncent sans hésitations l'aménagement d'un monde meilleur et l'avènement d'une meilleure entente entre les humains, comme s'il suffisait de le vouloir pour qu'ils se réalisent. En pensant à mes premières installations, lorsque j'imaginai que celles-ci deviendraient des lieux d'émancipation pour les spectateurs, je me suis demandé si mes propres anticipations fantasmagiques et glissements idéologiques ne pouvaient pas être associés à mon absence de considérations pour mes manières de travailler. Ainsi, dans les projets de recherche qui ont suivi ce mémoire, en plus d'accorder un souci particulier à mon processus de travail, j'ai cherché à comprendre les trajectoires prises par certains urbanistes et architectes qui, manifestement, ne tiennent pas compte du fait que leur pratique d'objets implique également la formulation de discours et d'idéaux. Et, surtout, à schématiser les formes de discours et d'images qui apparaissent presque inévitablement lorsque leurs concepteurs ne prennent pas en compte leur charge projective ou ne considèrent pas la part magique de leur table et ordinateur, interfaces sur lesquelles sont élaborées aussi bien leurs propositions et leurs attentes que leurs fantasmes et leurs rêves.

À l'été 2020, avec Frédérique Laliberté et Guillaume Pascale, nous avons entamé une résidence de recherche à Verticale, centre d'artistes situé à Laval. Nos *Explorations spéculatives*²⁹ se sont concentrées autour d'un vaste chantier de construction en suspens près du métro de La Concorde. Nous avons pris la décision de travailler sur des corpus d'œuvres individuels (ou complémentaires) ancrés dans nos pratiques respectives. Cependant, nos réflexions ont rapidement pris les formes collectives de l'échange et de la conversation: discussions à vélos, lettres et correspondances vidéo, partages de journaux de bord, qui touchaient autant à nos histoires personnelles, à nos expériences sur le terrain qu'à nos interrogations face à ce type de projet urbanistique. Personnellement, j'ai commencé à compiler divers documents produits pour la promotion et la planification du Secteur de la station intermodale de La Concorde, un projet de revitalisation comprenant le réaménagement de la gare de La Concorde, l'aménagement du parc linéaire de La Concorde et la construction des différentes phases du District Concorde.

²⁹ Titre donné à la résidence qui a précédé *Futur parc: L'aval d'un Futur*.

Tout le temps de cette résidence, les travaux suspendus ont mis en évidence les tensions entre les plans irréalisés des urbanistes et les écosystèmes (ruines, buttes, insectes et plantes) présents sur le site. Sans immeubles, parcs ou mobiliers urbains pour détourner mon attention, j'ai pu me concentrer sur les documents trouvés: plans et récits suspendus eux aussi à leur virtualité, voire à leur idéalité. Ces «œuvres d'anticipation», pas encore traduites en constructions et en expériences, m'ont amené à envisager les architectes, urbanistes et promoteurs comme des producteurs d'images, dont les professions seraient constituées autour des processus de simulation, de modélisation, d'imagination et de projection. Un enjeu de cette résidence fut donc de spéculer, avec mes collègues, sur la part de fiction et d'anticipation mise en œuvre dans la planification du Secteur de La Concorde. Les grands espaces verts, la proximité de la vie de quartier, la bonne entente entre les résidents, en somme, toutes les projections utopistes et idéologiquement positives de ce projet de revitalisation, promises sans complications, pouvaient-elles cacher, chez les concepteurs, une certaine forme d'inconscience de leur propre pouvoir de fiction? Sinon, comment interpréter les zones d'ombre de ces documents?

Nos *Explorations spéculatives* ont pris fin à l'automne 2020 alors que les constructions reprenaient de plus bel sur le site, que les buttes étaient aplanies et que les plantes étaient déracinées. Parallèlement, je réfléchissais aux conceptions anthropocentrées du futur et à la mise en péril de multiples formes de vies et formes sociales. Comment prendre en charge ces projections polarisantes qui, dans le processus promotionnel, sont déchargées de réflexions et de critiques par rapport à nos manières de «fabriquer le futur»?

Futur Parc: L'aval d'un futur, un programme public de discussions et d'interventions, s'est déployé sur quatre journées à l'automne 2021 à Futur parc³⁰, en périphérie des clôtures et des travaux du Secteur de La Concorde. Donnant suite à nos *Explorations spéculatives*, nous avons érigé des campements éphémères avec les différents corpus d'œuvres élaborés au cours de la résidence, entre autres, avec les objets mobiliers en acrylique coloré *Série jaune (table et cubes)* et *Série rouge (table et cadres)*, cette dernière intégrant la série documentaire entamée sur la planification urbaine du Secteur de la Concorde. Lors de ces quatre journées, ces objets ont pu servir de supports à nos infiltrations et à nos rassemblements. Avec des acolytes humains et non-humains:

³⁰ Futur parc, territoire de nos rassemblements, existe comme un calque du Secteur de La Concorde. Son nom inventé et partagé par une communauté agit comme un code menant à un espace imaginaire.

artistes, guêpes, enregistreuses, levain, percolateur, camion, chercheurs, mobilier cosmique, vent, micros, clôture, documents, pain, gravier, propane, déchets, affiches et musique, nous avons cherché à nous inscrire dans une fiction urbaine en marge des grands discours projetés sur cette parcelle du territoire lavallois. Pour ce faire, nous avons incarné les personnages d'un métarécit, celui de chercheurs installés à la périphérie d'un chantier de construction, à travers les nouvelles buttes et la végétation automnale, pour discuter et réfléchir ensemble de notre rôle dans la ville. Comment entrevoyons-nous nos rassemblements? Nos approches sont-elles artistiques, militantes, critiques? Que cherchons-nous, qu'observons-nous? La ville elle-même s'observe-t-elle à travers nous? Opérons-nous en son sein ou en ses marges?

Dans une publication rétrospective, nous avons regroupé plusieurs éléments de ce récit constellaire : verbatims de conversations, recettes de pain migratoire, plans de découpe d'objets mobilier, photographies de nos rassemblements, faisant ainsi la synthèse de ce vaste projet de recherche, alliant nos premières explorations du territoire à nos dernières interventions de *L'aval d'un futur*. En somme, j'aurai tenté, par mes contributions, de faire ressortir, d'une part, la fiction d'anticipation qui n'était pas prise en compte dans les documents projectifs du Secteur de La Concorde et, d'autre part, de nous y inscrire en questionnant nos propres motivations à nous installer et à prendre parole sur ce site. Tout en œuvrant à l'émergence de Futur parc, territoire imaginaire et partagé de nos rassemblements, j'ai cherché à jumeler l'analyse des limites conceptuelles et narratives de ce projet de revitalisation à l'exploration des particularités de nos manières de travailler ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- Battcock, G. (1968). *Minimal art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.
- Bélaïr-Clément, S., Forté, M. C., & Galerie d'art Leonard et Bina Ellen. (2017). —*I'd rather something ambiguous, mais précis à la fois*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery.
- Chagnon, K., & Uzel, J.-P. (2008). *Phénoménologie et art minimal la dialectique oeuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal*. In *Mémoire de maîtrise en études des arts M10711*. Récupéré par Archipel <http://www.archipel.uqam.ca/1773/>
- Císař, K. (2015). *Conceptual Personae*. Dans Mančuška, J. and V. Havrának (dir.), Jan Mancuska: first inventory = První inventura. [Prague] Zürich, Prague City Gallery: Tranzit.cz ; JRP/Ringier.
- Clark, T., Tomas, D., Thériault, M., Ralickas, E., & Galerie d'art Leonard & Bina-Ellen. (2008). *Tim Clark: reading the limits : works / oeuvres 1975-2003*. Montréal, Québec: Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia University.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit.
- Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- Féral, J. & Lyons, T. (1982). *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. *Modern Drama*, 25(1), 170-181.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fried, M., & Durand-Bogaert, F. (2007). *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*. Paris: Gallimard.
- Lakel, A. et Trémeau, T. (2007). Le tournant pastoral de l'art contemporain. Dans Caillet, E. et Perret, C. (dir.), *L'art contemporain et son exposition. 2*. Paris : L'Harmattan.
- Maldiney, H. (1974). *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*. Paris : Éditions du Cerf.
- Melville, S. (2008). *Art and Objecthood A Lecture*. Barcelona : Museu d'art contemporani de Barcelona.
- Ponge, F. (1967). *Le Parti pris des choses : précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*. Paris : Gallimard.
- Ponge, F., & Thibaudeau, J. (1991). *La Table*. Paris : Gallimard.
- Rakatansky, M., & Architectural Association. (2012). *Tectonic acts of desire and doubt*. London: Architectural Association.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Tomas, D., Leblanc, M.-H., & Galerie UQO. (2018). *La proposition : questions et réponses*. Gatineau et Montréal, Québec : Galerie UQO; Anteism Books.