

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DES POSSIBILITÉS DE DÉTOURNEMENT DES OBJETS DU
TERRITOIRE URBAIN PAR UNE APPROCHE SCULPTURALE ET
INSTALLATIVE DE L'IMAGE IMPRIMÉE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

ALEXANDRE MÉNARD

DÉCEMBRE 2020

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.10-2015). 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 tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude envers Annie de m'avoir gardé à l'abri du froid, de la faim et des (mauvaises) bactéries durant ce parcours particulièrement éreintant. Je désire également remercier Élodie et Noam du plus profond de mon cœur pour leur patience et leur compréhension sans limite – de plus que pour leur pardon, pour tous les soupers de céréales des dernières années.

Je voudrais souligner l'apport inestimable des gens, professeurs et autres, qui ont su me guider et me transmettre une part de leur savoir durant l'ensemble de mes études. Qui sait où j'en serais aujourd'hui sans leur précieuse contribution? Ainsi, je remercie tout particulièrement ma directrice, Sylvie Readman, de m'avoir accompagné avec adresse depuis la fin de mon baccalauréat. Nos échanges durant toutes ces années ont été à la fois stimulants et réconfortants. Une part importante de l'artiste que je suis devenu lui est redevable et je lui en suis grandement reconnaissant.

Je remercie sincèrement Gwenaël Bélanger pour le temps qu'il a investi, il y a déjà quelques années de cela, en aidant l'étudiant désemparé que j'étais à surmonter les problèmes que la sérigraphie lui posait. L'aide qu'il m'a apportée à cette époque m'a permis de développer la passion que j'entretiens aujourd'hui envers la technique. Je souhaite le remercier d'avoir été un allié indéfectible depuis.

Je tiens à remercier Jacinthe Loranger pour sa participation à mon jury. Les échanges que nous avons eus elle et moi à ce moment me sont précieux.

Je voudrais également remercier le Dr. Normand Giroux de m'avoir fourni l'armement nécessaire pour entreprendre une micro-révolution! Telle une boussole, sa contribution

m'aura entre autre permis de me retrouver dans les méandres de la rédaction de ce mémoire.

Pour conclure, je souhaite exprimer ma reconnaissance envers les gens merveilleux que j'ai eu l'opportunité de côtoyer durant mon parcours à la maîtrise. Que ce soit par leur simple présence, par de petits gestes ou par leurs encouragements soutenus, ils ont su rendre cette expérience plus enrichissante, stimulante et bien souvent (littéralement) enivrante! Je tiens ainsi à remercier tout particulièrement Ann Karine, Kevin, Fanny, Maude, Guillaume, Cyrille, Leila et Sarah, de plus que l'ensemble de ma cohorte... Quelle magnifique cohorte!

Pour ma petite sœur Marie-Hélène, avec qui
j'aurais tant souhaité partager la conclusion de
ce parcours.

Son départ hâtif a laissé un vide immense – un
cratère, que je peine à combler.

Tu me manques terriblement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE CONTEXTE D'ÉMERGENCE	4
1.1 L'image imprimée spatialisée	4
1.1.1 L'estampe comme procédé (plutôt que discipline).....	4
1.1.2 De l'image imprimée à l'installation	8
1.1.3 De l'image numérique à l'image imprimée	14
1.2 La contrainte comme processus de création.....	19
1.2.1 La contrainte et l'originalité	19
1.2.2 Vers des approches <i>transformelles</i>	20
1.2.3 La contrainte appliquée.....	22
CHAPITRE II DES ANCRAGES DANS LE RÉEL	24
2.1 Le territoire du quotidien.....	24
2.1.1 L'ordinaire et la quotidienneté.....	24
2.1.2 Vers une réappropriation (métaphorique) du quotidien.....	25
2.2 Les objets urbains.....	28
2.2.1 La ville-machine	28
2.2.2 Les objets génériques.....	30
2.3 Problématisation.....	31
CHAPITRE III EMPRUNTER POUR (RE)CRÉER	33
3.1 La culture du copier-coller	33
3.1.1 Le tout premier geste	33
3.1.2 L'appropriation revisitée.....	34
3.1.3 L'impact de la technologie	36

3.1.4	La multiplicité de l'original	38
3.2	Le jeu des codes	41
3.2.1	L'appropriation transformative.....	41
3.2.2	Détourner en (re)programmant	43
CHAPITRE IV DANGERS À VENIR.....		45
4.1	Récit de la recherche	45
4.1.1	Introduction de la signalisation routière	45
4.1.2	Une nouvelle visibilité.....	46
4.2	Projet d'exposition	49
4.2.1	Les intentions.....	49
4.2.2	Le corpus	51
4.3	Stratégies transformatives	58
4.3.1	La reconfiguration par métissages	58
4.3.2	Citations et allusions ironiques	60
4.3.3	Le détournement parodique	66
CONCLUSION.....		68
ANNEXE A DOCUMENTATION VISUELLE DE L'EXPOSITION		73
BIBLIOGRAPHIE.....		80

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Andy Warhol, <i>Orange car crash fourteen times</i> (1963)	6
1.2 Roy Lichtenstein, <i>Explosion</i> (1967).....	7
1.3 Pierre Ayot, <i>Sherwood 748, Louisville 520, Ultralite 709</i> (1979)	9
1.4 Première exploration	11
1.5 Première exploration (détail).....	12
1.6 <i>Le fugitif</i> (détail) (2018)	14
1.7 <i>Économie du patrimoine</i> (2017).....	17
1.8 <i>Économie du patrimoine</i> (vue en contre-plongée) (2017).....	18
2.1 Andy Warhol, <i>Brillo box (soap pads)</i> (1964)	27
4.1 Robert Lazzarini, <i>Dead end sign (shot up)</i> (2012).....	47
4.2 Détournements de panneaux de signalisation dans l'espace public	50
4.3 <i>Le fugitif</i> (détail) (2018)	52
4.4 Michel de Broin, <i>Entrelacement</i> (2001).....	53
4.5 <i>La chute athlétique</i> (maquette).....	56

4.6	Pierre Alechinsky, <i>Volcan ensorcelé</i> (1974).....	57
4.7	Eadweard Muybridge, <i>Plate 163 (man leaping forwards)</i> (1887)	58
4.8	<i>Un petit bris de canalisation aux proportions bibliques</i> (maquette)	62
4.9	Gustave Doré, <i>Le déluge</i> (1866).....	63
4.10	<i>Orange car crash</i> (maquette)	65
4.11	<i>Détour à l'aveugle</i> (2016)	69

RÉSUMÉ

À partir d'un ensemble d'observations minutieuses du territoire urbain, j'ai développé une pratique artistique fondée sur une approche à la fois sculpturale et installative de l'image imprimée. Durant mon parcours à la maîtrise, je me suis intéressé à la notion de *réseau* comme concept opératoire sur la ville. Dans cette perspective, j'ai porté attention aux éléments nécessaires à la gestion des territoires urbanisés, en me consacrant à découvrir différentes stratégies appropriatives pour reprendre et imaginer autrement certaines composantes des réseaux de circulation de la ville. Ainsi, j'ai créé de nouveaux dispositifs de spatialisation de l'estampe en m'appropriant et détournant leur codification et leur iconographie, mais en réinterprétant celles-ci à travers le prisme déformant de l'inversion ironique et de la parodie, afin de porter un regard ludique sur mon environnement.

Dans mon exploration de ces formes urbaines, je me suis d'abord intéressé aux infrastructures de transport et de distribution de l'électricité, puis à la défunte pièce de monnaie d'un cent. Toutefois, la recherche a pour moi réellement pris naissance au moment où j'en suis venu à adopter la signalisation routière comme objet d'étude. À mi-parcours de la maîtrise, je me suis alors donné pour objectif de découvrir des manières de doter le panneau routier d'une nouvelle signification, en manipulant et reconfigurant ses éléments normatifs pour créer un nouvel objet qui ne soit ni entièrement estampe, ni simplement sculpture. Ainsi, dans le travail que j'ai réalisé depuis un peu plus de deux ans, j'ai développé une méthode me permettant de métisser à la fois les techniques, les technologies et les champs disciplinaires de l'art, de même que des références à des objets de nature en quelque sorte opposée. J'expose donc dans ce mémoire les résultats de la recherche que j'ai menée durant mon parcours à la maîtrise, en élaborant davantage sur ses ancrages pratiques et théoriques, de plus qu'en abordant le travail qui synthétise ces résultats, produit dans le cadre de mon projet d'exposition *Dangers à venir et autres (petites et grandes) catastrophes urbaines*.

Mots clés : estampe, technologie, ville, appropriation, détournement, postproduction, parodie, humour, signalétique

INTRODUCTION

Ce mémoire s'articule autour du projet de recherche-crédation que j'ai mené durant mon parcours à la maîtrise. En rédigeant ce texte, j'ai cherché à faire état d'un cheminement exploratoire qui, au fil des découvertes, a maintes fois été réinventé. Ainsi, la recherche m'a tour à tour amené à renégocier mes thèmes et mes méthodes, afin d'atteindre mon objectif initial. Par conséquent, je me suis retrouvé à explorer différents itinéraires possibles à partir de ce même désir, quoi que vaguement exprimé au départ, de recomposer ce qui se trouvait *déjà là*, devant moi, alors que je parcourais les rues de la ville. Prenant donc pour point de départ un ensemble d'observations minutieuses de l'environnement dans lequel j'évolue, j'ai adopté une approche sculpturale et installative de l'image imprimée, pour imaginer des manières de détourner des éléments des réseaux de circulation du territoire urbain.

En ce sens, j'ai entretenu une constante préoccupation envers l'estampe et ses modalités de production et de présentation. J'y ai réfléchi dans une perspective d'hybridation, afin de découvrir dans un premier temps ce qu'il adviendrait lorsqu'en l'amalgamant à des techniques provenant d'autres champs disciplinaires, elle se ferait objet et pourrait alors se déployer au mur comme dans l'espace. Puis, dans un second temps, pour sonder l'impact qu'une intégration des technologies numériques aux techniques traditionnelles pourrait avoir à la fois sur les méthodes et les procédés de l'estampe, mais également sur les thèmes et les stratégies à l'œuvre dans mon travail. Ainsi, dans les dernières années, j'ai tenté de créer de nouveaux dispositifs de spatialisation de l'image imprimée, pour aller au-delà des modes de présentation de l'estampe dite traditionnelle, qui encore aujourd'hui me semblent fortement présents au sein de la discipline.

Dans l'objectif de mener à terme cette recherche, j'ai employé une méthodologie en quelque sorte bricolée, construite à même le terrain de ma propre pratique et tout ce qu'elle comprend comme gestes intuitifs et comportements idiosyncratiques. J'ai cherché à faire de cette approche une réflexion dans l'action, dans l'intention de développer une recherche dans la création plutôt que sur celle-ci. À répétition, j'ai alors alterné des cycles de création et de recherche afin que ces deux activités, bien que distinctes, s'alimentent mutuellement pour n'en former éventuellement qu'une. J'ai tenté de penser la première à travers le spectre de la seconde (et vice-versa), en réfléchissant sans cesse à ma pratique de l'intérieur de celle-ci, dans l'espoir que ce métissage apporte une dimension dynamique à mon travail. Ainsi, ce n'est qu'à l'instant présent, alors que je compile et organise les résultats des dernières années pour rédiger ce mémoire, que je mets enfin (presque) pied à l'extérieur de celle-ci et ce, dans le but de la cerner davantage, par un regard externe qui demeure néanmoins bien subjectif.

Ce mémoire se structure sous la forme de quatre chapitres, dans lesquels je décris par succession les ancrages contextuels, thématiques et stratégiques de mon travail, ainsi que le projet d'exposition concrétisant les résultats de mes recherches à la maîtrise. Dans le premier chapitre, je propose d'abord une réflexion sur la relation que j'entretiens face à l'estampe, en discutant de son hybridation technique, technologique et disciplinaire, pour par la suite conclure par la présentation de mon approche créative (dans un sens élargi), en abordant le rôle de la contrainte dans la réalisation de mon travail depuis déjà de nombreuses années. Dans le deuxième chapitre, j'expose ma recherche sous l'angle de son rapport au réel, en décrivant les thèmes dont je me préoccupe : la ville, le quotidien et les éléments des réseaux de circulation présents sur le territoire urbain. Dans le troisième chapitre, j'explore les stratégies à l'œuvre dans mon travail, en identifiant l'appropriation comme geste fondateur et le détournement comme mode opératoire. Je réfléchis ensuite à ce que représentent pour moi ces notions, maintenant que de nouveaux outils technologiques ont apporté de nouvelles méthodes pour s'approprier images et objets, ce qui m'amène à conclure ce chapitre en

tissant des liens entre mon travail et le concept de *postproduction* chez Nicolas Bourriaud. Le quatrième et dernier chapitre se centre sur le travail développé dans le cadre de mon projet d'exposition. Dans ce chapitre, je décris ainsi les intentions soutenant ce projet, les éléments de mes emprunts et les diverses stratégies que j'ai employées afin de les transformer.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE D'ÉMERGENCE

1.1 L'image imprimée spatialisée

1.1.1 L'estampe comme procédé (plutôt que discipline)

[...] ni le travail fait à la main (pour différencier l'estampe de la photo), ni le relief (qui exclurait la lithographie), ni le support (la sérigraphie imprime sur tout support), ni le nombre des images reproduites (le monotype est l'impression d'un dessin à l'encre qu'on écrase sur un papier et dont on n'obtient qu'une seule épreuve, parfois deux) ne peuvent apporter de critères indiscutables. (Melot, 2019)

J'emprunte d'abord ces mots à Michel Melot, puisqu'il me semble que l'estampe soit, pour lui autant que pour moi, un domaine difficile à cerner. Bien qu'il en vienne à définir l'estampe comme « [...] une image obtenue par pression d'un support (en général du papier) contre une matrice » (Melot, 2019), cette définition ne semble pas tenir compte des développements technologiques des dernières décennies, alors que de nouveaux outils nous permettent maintenant l'usage de matrices numériques, et donc sans jamais que celles-ci soient en contact avec le support. En ce sens, les dernières années m'ont permis de m'interroger quant à la définition même de l'estampe, aux limites qu'on lui impose trop souvent par tradition et sur ces nouvelles technologies qui nécessairement devraient nous amener à redéfinir son champ d'action.

Lorsque j'entends ou lis le mot *estampe*, un déferlement d'images me vient en tête. Le terme porte pour moi une charge qui dépasse largement toute définition. Il me fait bien entendu penser à la discipline, à l'estampe comme un champ spécifique de l'art, mais c'est spontanément en tant que procédé et possibilités techniques que j'y songe. Ainsi, plutôt que de considérer les arts d'impression comme un domaine fermé, imperméable aux influences extérieures, j'y vois davantage un ensemble de techniques, dont la polyvalence pourrait tout aussi bien en faire « [...] one of the least medium-specific set of media. » (Balfour, 2018) Lorsqu'on évoque l'estampe, je songe également à cet aspect artisanal (dans le sens le plus positif du terme) que prend l'impression, au temps passé à l'atelier à rassembler les outils et les matériaux, à préparer les clichés, à enduire et insoler les écrans; je songe à tout l'enchaînement d'opérations minutieuses que demande la sérigraphie photomécanique. Je valorise le soin porté au travail, de plus que l'acquisition d'un savoir-faire et d'une expertise technique que seule la pratique répétée peut apporter. J'affectionne cette logique de l'efficacité si particulière aux arts d'impression, mais toutefois partiellement empruntée aux exigences de viabilité économique et de rentabilisation du travail, propres au domaine de l'impression commerciale. (Balfour, 2018) Je ne saurais mieux exprimer ce que je recherche, qu'en empruntant les mots de Barbara Balfour décrivant l'engagement dans la pratique de l'estampe :

[the] tacitly embodied aspects of labour, the mental alertness that enables one to detect a problem arising in the proofing stage – inevitably leading to the need for trouble-shooting – and the flexibility to change one's direction and work with the unexpected [...] (Balfour, 2018, p.124)

Tout comme Andy Warhol (fig. 1.1) ou Robert Rauschenberg ont fait usage de procédés empruntés à ce domaine pour créer des tableaux ou pour les combiner à d'autres approches, picturales ou tridimensionnelles (Saunders et Miles, 2006), j'emploie la sérigraphie – conçue pour la reproduction – dans le but de créer des œuvres généralement uniques, bien que celles-ci puissent nécessiter la production de plusieurs images identiques. Ainsi, plutôt que chercher à tirer constamment profit de sa capacité

à produire des multiples, cette technique me permet plus que tout de matérialiser des images créées numériquement. Elle me permet de masquer la présence de ma main, de faire de celle-ci l'instrument d'une reproduction mécanique. En distanciant mes gestes du trait autographique, j'use ainsi d'une médiatisation de l'image qui s'apparente à celle des procédés commerciaux, comme l'ont fait les artistes pop américains avant moi. Je songe entre autres à Roy Lichtenstein qui, que ce soit par des procédés d'impression ou non, a eu recours à cette approche face à la bande dessinée (fig. 1.2), tout comme je cherche à le faire avec les objets industriellement produits dont je m'approprie.



Figure 1.1

Andy Warhol, *Orange car crash fourteen times*, 1963. Sérigraphie et peinture de polymère synthétique sur toile. 268,9 cm x 416,9 cm.

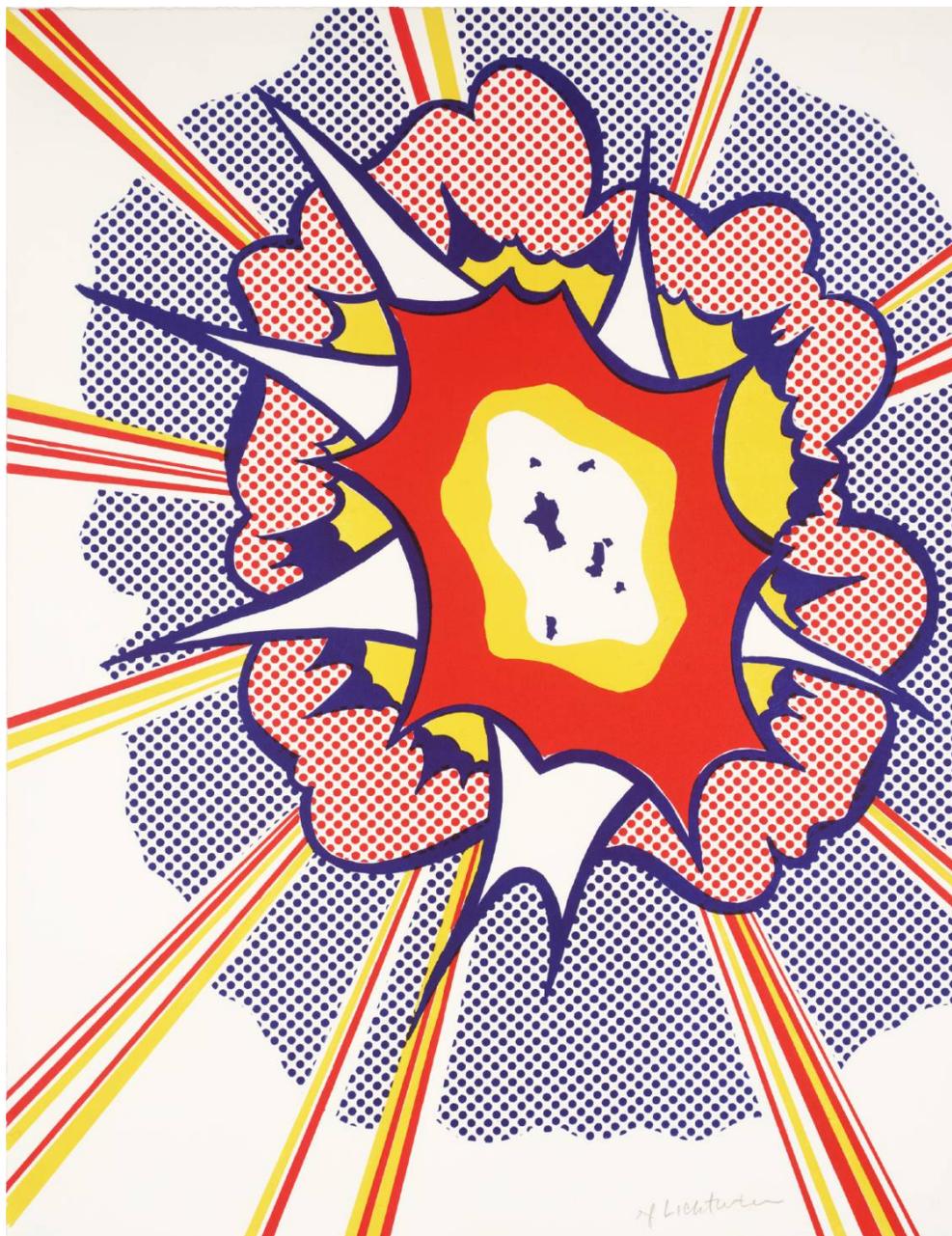


Figure 1.2

Roy Lichtenstein, *Explosion*, 1967. Lithographie sur papier. 56 cm x 43,1 cm.

Inspiré par ces développements passés du pop art, j'ai orienté mes propres recherches vers les modalités de production et de présentation de l'image imprimée. J'ai souhaité poursuivre cette réflexion entamée par d'autres que moi, en imaginant de nouvelles manières de déployer l'estampe dans l'espace. Par conséquent, le travail d'impression que j'ai réalisé n'a jamais représenté une finalité en soi; tout au plus, un élément ou une opération dans un processus plus large. En faisant de l'estampe un matériau à coller, plier ou découper plutôt qu'une œuvre à encadrer, j'ai tenté de développer des approches expansives, hybrides du médium. À cette fin, j'ai abordé l'image imprimée en entremêlant l'usage d'outils numériques à des techniques analogiques, de plus qu'en combinant l'estampe à des procédés se rapportant à la sculpture ou à l'installation. Ainsi, bien que mon travail sollicite des techniques et des matériaux étrangers au domaine traditionnel de l'estampe, je considère néanmoins les arts d'impression comme son domaine d'appartenance – chaque nouveau projet débutant simplement par la même interrogation : quoi faire de l'estampe?

1.1.2 De l'image imprimée à l'installation

J'ai tout d'abord souhaité créer des formes plastiques composites, dont l'hybridation technique et disciplinaire pourrait brouiller les frontières traditionnelles de l'estampe. Dans cette perspective, j'ai entremêlé mon travail d'impression à des approches sculpturales ou installatives, de manière à faire émerger un nouvel objet qui ne soit ni entièrement estampe, ni simplement sculpture. J'ai constamment cherché à affirmer l'image imprimée en sa qualité d'objet, en alliant son habituelle planéité à cette troisième dimension dont elle était traditionnellement dépourvue. J'ai plié et découpé l'estampe, je l'ai produite sur des supports non-conventionnels ou l'ai intégrée à des éléments sculpturaux, en imprimant à même ceux-ci ou en les recouvrant de papiers imprimés... En somme, je me suis laissé inspirer par le caractère novateur de l'œuvre de Pierre Ayot (fig. 1.3), dans laquelle j'entrevois l'une des contributions les plus

significatives aux développements de l'estampe d'ici, et dont l'influence se ressent à mon sens encore aujourd'hui dans la polymorphie des pratiques actuelles en arts d'impression. Lorsque Ayot en est venu à éliminer « [...] la nécessité de l'encadrement qui protège la fragilité du papier [...], » l'estampe dans son œuvre s'est affranchie de « [...] l'espace d'accrochage conventionnel au mur pour être soit déposée au sol soit appuyée au mur, quand elle n'occup[ait] pas franchement tout l'espace » (Allaire, 2001), ouvrant ainsi la porte à tout un champ élargi de l'estampe.



Figure 1.3

Pierre Ayot, *Sherwood 748, Louisville 520, Ultralite 709*, 1979. Sérigraphie, bâtons de hockey, aluminium et plexiglas. 276 cm x 435 cm x 30 cm.

Que mon travail ait adopté une forme autonomisée ou non dans l'espace, j'ai puisé dans certaines de ses stratégies pour donner du volume à l'estampe, en plus d'emprunter ce même procédé – la sérigraphie photomécanique – qu'il privilégiait. Cette technique m'a semblé la plus propice à engendrer une dimension qui soit à la fois picturale et sculpturale, en plus d'une certaine indissociabilité entre les deux, bien que l'on puisse distinguer sans peine l'origine disciplinaire des techniques comprises dans mon approche. La sérigraphie m'a entre autres permis l'usage de supports multiples et variés, de plus qu'une certaine aisance dans la production d'estampes aux proportions souvent imposantes. Sa simplicité et sa rapidité d'exécution m'ont également donné la possibilité, à certains moments, de produire des images en grand nombre, avec un effort qui m'a semblé insignifiant par contraste au labeur que nécessite l'utilisation d'autres techniques traditionnelles. En ce sens, à mon entrée à la maîtrise, j'ai notamment débuté la réalisation d'un projet inspiré de l'architecture des centrales de distribution électrique (fig. 1.4), pour lequel j'ai produit une cinquantaine de sérigraphies sur papier dont je me suis servi pour recouvrir autant d'éléments sculpturaux de carton. Alors que ces derniers m'ont permis de reproduire la forme des cornières et autres pièces de raccord nécessaires à la construction de cette structure, la sérigraphie m'a quant à elle permis de donner une apparence de cuivre au papier, en superposant plusieurs impressions d'encre cuivrée de teintes variées. En découpant, puis collant ces papiers aux effets trompe-l'œil de manière à ce qu'ils épousent la forme du carton, j'ai produit des objets qui à la fois ressemblent et diffèrent des originaux, mais qui, toutefois, sont assemblés entre eux tels que le sont les vrais, à l'aide de vrais boulons (fig. 1.5).

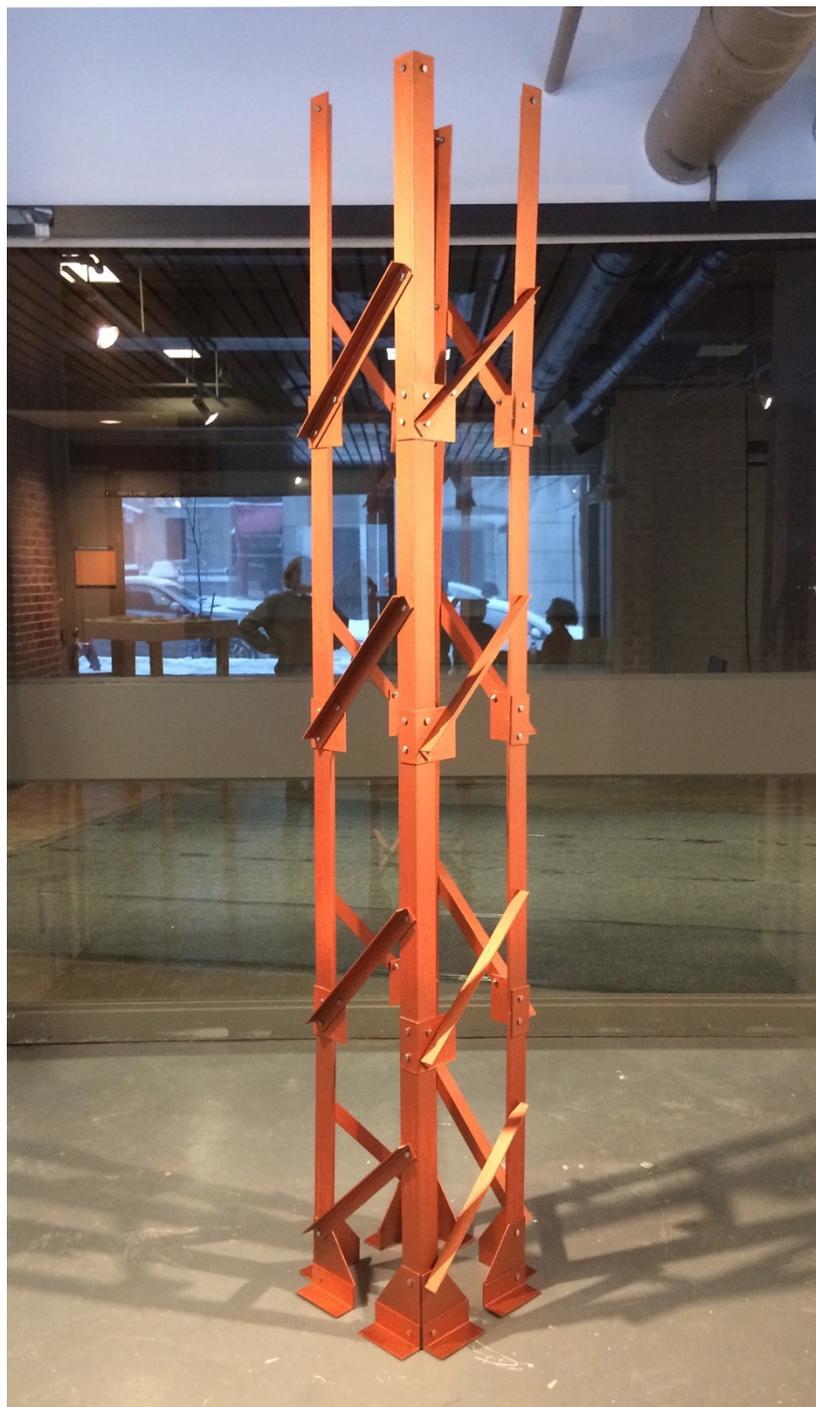


Figure 1.4

Première exploration. Papiers sérigraphiés, carton et boulons.



Figure 1.5

Première exploration (détail).

Dans ce curieux mélange qui amalgame un engagement passionné dans le procédé d'impression et son instrumentalisation – l'emploi que j'en fais comme un simple moyen menant à une fin – j'ai imité des objets réels, mais sans les reproduire à l'identique; un travail à mi-chemin entre simulacre et transformation. J'ai reproduit l'apparence physique de leurs matériaux par des impressions denses, d'une opacité qui puisse visuellement masquer la présence de leurs supports, pour en quelque sorte donner corps à l'objet, en donnant matière à l'image. Par une approche qui m'a semblé ludique et non sans un certain humour, j'ai plus souvent qu'autrement choisi de reproduire des objets existants dont l'épaisseur de la matière était somme toute négligeable. J'ai songé à Jasper Johns, peignant des cibles et des drapeaux qui « [...] sont des images immédiatement reconnaissables mais, de par leur manque de relief, [...] peuvent aussi être identifiés avec l'aspect plat de l'image. » (Craft, 2009) De plus, dans la recherche que j'ai débutée à mi-parcours de la maîtrise (fig. 1.6), j'en suis venu à reproduire des objets existants qui, bien qu'ils le soient aujourd'hui de moins en moins, sont eux-mêmes en partie produits grâce à un procédé d'impression. Quoique ce dernier soit employé à une échelle considérablement plus imposante que l'usage que j'en fais et que son processus soit de plus automatisé alors que le mien est par comparaison plutôt *artisanal*, la technique demeure néanmoins la même. J'ai ainsi tenté de jouer avec une certaine littéralité dans mon approche en adoptant approximativement le même processus (ce désir de Warhol de peindre comme une machine...), mais en le reproduisant à ma propre échelle : d'un côté mon travail, de l'autre celui de l'industrie.



Figure 1.6

Le fugitif (détail), 2018. Sérigraphie, bois et boulons. Dimensions variables.

1.1.3 De l'image numérique à l'image imprimée

Bien que l'introduction de nouveaux procédés a de tout temps été matière à controverses dans le domaine de l'estampe (Noyce, 2011), les arts d'impression entretiennent néanmoins depuis toujours un rapport étroit face à l'innovation technique. (Pettersson, 2017) Aujourd'hui, alors que les technologies numériques se sont immiscées dans les pratiques de l'estampe suite à leur implantation graduelle dans notre quotidien, ces nouveaux outils – qui pour certains menaçaient de supplanter les techniques traditionnelles en éliminant entre autres leur rapport au labour manuel – n'ont finalement qu'élargi le champ des possibilités de l'estampe. Ainsi, comme le rappellent Saunders et Miles (2006), l'invention de la lithographie n'a rendu ni

redondante ou caduque la gravure, pas plus que les procédés de reproduction photographique n'ont mis fin aux méthodes traditionnelles de l'estampe. En ce sens, toute définition voulant limiter l'estampe à son exécution manuelle tend aujourd'hui à s'effacer, étant « [...] destinée à devenir de plus en plus impropre, à moins de négliger toute recherche artistique et toute diffusion de l'image que permettent ces moyens nouveaux. » (Melot, 2019)

De ce fait, je développe la majorité de mon travail d'impression à l'intersection de l'estampe traditionnelle et des nouvelles possibilités technologiques. Par l'entremise d'un procédé photomécanique, je combine ainsi la sérigraphie dans sa forme traditionnelle à l'usage d'outils numériques. Les technologies photographiques du siècle dernier occupent par conséquent un rôle prépondérant dans ma méthode. Par le biais du *cliché*, elles permettent de produire la matrice en opérant en quelque sorte une transposition de l'image que je crée, un passage de l'écran de l'ordinateur vers celui de la sérigraphie. Puisqu'il permet de traduire en sérigraphie des images créées à l'aide de logiciels informatiques, le procédé photographique que j'emploie agit tel un intermédiaire entre ces deux technologies; il participe activement à donner matière à des images qui en sont dépourvues. En tentant de combiner positivement de nouvelles techniques à d'autres plus traditionnelles, c'est-à-dire dans la perspective de valoriser les caractéristiques et possibilités propres à chacune (sans négliger ni leur interaction, ni leur complémentarité), j'ai ainsi cherché à tirer profit de cette relation historique entre les développements de l'estampe (comme discipline) et ceux de la technologie.

Mon travail d'impression se divise alors en deux temps, en deux activités complémentaires, dont les techniques et les environnements de travail sont cependant tout à fait distincts. Cette approche me permet de construire de nouvelles synergies entre des méthodes qui autrement semblent s'opposer : le travail d'atelier, l'engagement physique dans la pratique d'une technique traditionnelle, le labeur de son usage, et le travail informatique, celui de l'atelier virtuel, du travail de *bureau*, réalisé à l'aide d'une

souris. Par ailleurs, une part importante des opérations informatiques que j'emploie sont aujourd'hui devenues choses communes pour quiconque possède un simple téléphone intelligent : je copie et je colle, j'agrandis ou réduis, j'applique des symétries et des rotations, je retouche des images... Je développe au départ un travail entièrement numérique, en employant des éditeurs d'images vectorielles ou matricielles pour transformer des données iconographiques glanées ici et là sur internet ou bien produites par moi-même. Ainsi, pour une œuvre réalisée durant ma première année à la maîtrise (fig. 1.7), j'ai entremêlé l'usage de technologies photographiques anciennes et actuelles en numérisant d'abord les deux faces d'une pièce de monnaie, pour par la suite les reproduire dos à dos en les sérigraphiant sur le recto et le verso d'un même papier (fig. 1.8). Puis, d'une simple découpe longeant la demi-circonférence de la pièce, j'ai libéré une part du papier, en affranchissant du même coup la pièce de monnaie représentée de sa planéité; j'ai donné du volume à l'image.

Bien que je fasse amplement usage de technologies numériques pour créer mes images, je souhaite néanmoins *toucher* mon travail autant qu'il m'est possible de le *voir* : le corps appréhende d'une manière si différente de celle de l'esprit. Ainsi, dans le rapport que je cherche à établir entre le travail que je réalise et les formes existantes que je m'approprie, je privilégie la matérialité de l'œuvre. De plus, je ressens le besoin d'exécuter moi-même le travail, d'y plonger en m'y investissant manuellement, physiquement – d'être en contact avec ses matériaux. En ce sens, le *faire* occupe une part importante de ce que je crée, malgré mon désir équivalent de travailler à l'aide d'une interface numérique.



Figure 1.7

Économie du patrimoine, 2017. Sérigraphie sur papier stonehenge.
77,5 cm x 101,5 cm.



Figure 1.8

Économie du patrimoine (vue en contre-plongée), 2017. Sérigraphie sur papier stonehenge. 77,5 cm x 101,5 cm.

1.2 La contrainte comme processus de création

1.2.1 La contrainte et l'originalité

Depuis plusieurs années déjà, le concept de contrainte volontaire est présent au cœur de ma recherche et est perceptible dans la forme finale de mon travail autant que dans les méthodes que j'emploie pour le concevoir. Ainsi, malgré les aléas de la recherche et les nouvelles orientations qu'elle a au fil du temps apportées, j'ai depuis longtemps abordé chaque nouveau projet, chaque nouvelle œuvre, par une approche limitative pour tenter de renouveler mes propres moyens d'expression, schémas de pensée et me surprendre moi-même par le jaillissement d'idées que provoque cette méthode. Selon Régine Detambel (s.d.), la contrainte volontaire permettrait « [...] de prendre des pistes qu'on n'aurait jamais foulées : on réinvente des mots perdus, on conçoit des rapprochements étonnants, on renverse les clichés. Et plus on se préoccupe de problèmes de structure, plus on s'acharne à son échafaudage, plus on élargit ses frontières. » La contrainte contribuerait à la découverte de solutions innovantes, puisqu'en réduisant le champ des possibles, elle permettrait de déployer l'ensemble de nos capacités dans des espaces de création restreints. Qu'elle provienne de facteurs contextuels ou qu'elle soit sciemment appliquée, la contrainte serait intimement liée au processus créatif puisqu'elle inciterait à sortir d'un cadre de référence donné, hors des lieux communs de notre environnement culturel ou géographique. Tel que Detambel (s.d.) le mentionne, on aurait « [...] raison de dire qu'on n'est pas spontané quand on essaie de l'être, à cause de ces montagnes de clichés dont nous sommes pétris. Notre culture, la façon de parler de notre région, nos lectures, notre âge, tout nous contraint, alors autant en être conscient et se choisir soi-même ses règles d'obéissance. » Ces méthodes ont donc fréquemment été employées par des artistes de toutes disciplines dans le but de favoriser l'emprunt de nouvelles directions. En lisant ce passage de Maurice Fréchuret dans un ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *L'œuvre en*

programme présentée au musée d'art moderne de Bordeaux, le travail de Sol Lewitt me vient spontanément à l'esprit :

[...] les prescriptions ont toutes en commun d'être restrictives et de limiter, parfois de manière drastique, les moyens matériels de l'artiste. Cette contrainte acceptée, cette limitation volontaire consentie se révèle comme une exigence permanente de renouvellement d'expression et peut amener l'artiste à un ressassement obstiné qui, loin d'être une figure d'emprisonnement, lui offre les moyens d'une réécriture du même toujours renouvelée. (Fréchuret, 2005, p.7-8)

Je songe ainsi à Lewitt puisque ce dernier a sévèrement réduit ses propres moyens expressifs – allant jusqu'à s'exclure lui-même de la réalisation de ses *wall drawings* – pour développer un travail dont les contraintes ont occupé une fonction génératrice. Son œuvre me vient par ailleurs tout naturellement à l'esprit puisqu'une part importante de la recherche que j'ai développée durant mon baccalauréat a été largement influencé par son travail conceptuel. Malgré les métamorphoses de mon travail avec le temps, l'approche limitative de Lewitt a néanmoins laissé une marque indélébile sur mes propres méthodes. Le contact à son travail m'a en outre permis de comprendre, nommer et parfaire cette approche que j'avais intuitivement développée bien avant ma découverte de son œuvre.

1.2.2 Vers des approches *transformelles*

Peu de temps avant mon entrée à la maîtrise, mon travail s'est successivement déplacé de l'élaboration de protocoles similaires à ceux de Lewitt – ou systèmes contraignants, pour reprendre l'expression de Jean-Marc Huitorel (1999) – vers des détournements d'objets et donc, vers la nécessité de coller de près au matériau préexistant pour que s'opère efficacement la stratégie (avec toutes les exigences que comporte l'action). J'inventais alors des systèmes algorithmiques simples, fermés, qui me permettaient non seulement de peindre des tableaux en restreignant la prise de décisions durant leur exécution, mais qui épuisaient également l'ensemble de leurs possibilités permutatives. Dans les mots de Huitorel (1999), lorsque mon système était posé, celui-ci fonctionnait

« [...] de manière quasi autonome. » Mon rôle ne consistait qu'à l'alimenter en suivant un protocole prédéterminé :

[L]e système, en ce qu'il s'autogénère, dispense en effet l'artiste d'un certain nombre de décisions et de choix [...] il livre une partie du processus créatif au vent du hasard, au caprice des aléas que sa méthode rend non seulement possibles, mais tout à fait opératoires et dispensateurs de surprise. [...] l'artiste devient à la fois émetteur et récepteur (susceptible d'être étonné) de son propre travail. (Huitorel, 1999, p.12)

Mais cette surprise de voir naître sous mes yeux une chose nouvelle, cette impression d'avoir initié un simple mouvement et de le voir se poursuivre par lui-même m'a éventuellement posé problème : l'exaltation de la nouveauté et les préoccupations d'ordre processuel m'ont semblé prendre des proportions démesurées et devenir mes seules motivations. Désirant sortir de ce que j'en étais venu à considérer comme un repliement, j'ai ouvert ma recherche aux éléments de mon quotidien. J'ai porté attention à mon environnement, celui de la ville, celui d'une majorité d'entre nous, pour y déceler des manières de transposer mes intérêts envers les systèmes. J'ai tenté de trouver des objets dont les contraintes seraient en quelque sorte intrinsèques, présentes par exemple sous la forme de règles, de codes, de normes. J'ai alors orienté mes méthodes vers des approches *transformelles*, similaires à celles décrites par Michel Sirvent lorsqu'il définit les modes d'écriture oulipiens comme des approches « [...] où l'attention ne se porte plus seulement sur l'emploi des contraintes – en se plaçant sous le seul angle opératoire – mais bien sur les résultats auxquels elles donnent lieu. » (Sirvent, 2008) Ainsi, tout comme la littérature potentielle est pour Raymond Queneau une « [...] recherche de formes, de structures nouvelles [pouvant] être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira » (Oulipo, 1973), je me suis donné pour objectif d'explorer de nouveaux types de contraintes, mais en demeurant à tout moment présent, vigilant, critique des formes émergeant de leur application. Comme auparavant, j'ai travaillé d'après un ensemble de règles données, mais en privilégiant cette fois-ci la liberté de choisir plutôt que le résultat planifié.

1.2.3 La contrainte appliquée

Dans *Un premier bouquet de contrainte*, Thierry Groensteen catégorise un certain nombre d'approches limitatives en y distinguant deux types principaux : la contrainte génératrice, qui délimite initialement un champ opératoire au processus de création et la contrainte transformatrice, qui intervient sur un matériau préexistant pour en réinventer la forme, le sens ou le contenu. (Groensteen, 1997) En choisissant de transformer des objets codifiés, mais en employant de plus le détournement comme mode de transformation, j'ai en quelque sorte volontairement adopté la contrainte de leurs propres impératifs (formels, structurels, syntaxiques). Plutôt que faire usage de contraintes exclusivement génératrices comme par le passé, j'ai opté pour une approche combinant les deux. Je me suis d'abord imposé des contraintes transformatrices en travaillant d'après des éléments préexistants, puis génératrices en manipulant leurs codes pour les réinventer. En travaillant au sein d'un système existant, qui nécessairement comprend un répertoire d'objets, de formes, de signes utilisables limité, j'ai dès le départ déterminé des contraintes de type génératrice, bien qu'elles proviennent en réalité d'un autre que moi. Néanmoins, en choisissant de m'imposer ces restrictions, j'ai choisi le chemin le plus direct, le plus apte à engendrer de nouvelles formes à la fois différentes et similaires aux formes originales; j'ai produit des formes détournées plus que pastichées, en somme.

En reprenant ces éléments, j'ai puisé à même leur système de codification pour formuler lors de chaque nouvelle exploration certaines restrictions pour délimiter mon champ d'action. D'un projet à l'autre, j'ai choisi dans le système que j'ai ciblé les règles à maintenir et celles à détourner, bien que certaines soient demeurées invariablement stables d'une exploration à l'autre. Plus que tout, je me suis donné cette liberté fondamentale : la possibilité de renoncer à tout moment à chacune d'entre elles afin de respecter la nature exploratoire de mon approche, c'est-à-dire l'impossibilité de planifier ce qui sera découvert avant d'en faire la découverte. En ce sens, j'ai entretenu

un dialogue continu entre l'œuvre en devenir et les contraintes du matériau original. Malgré l'interférence provoquée par la rencontre de ces codes, ceux de l'art et ceux de ces objets, j'ai constamment tenté de maintenir cet équilibre, cette tension nécessaire entre les deux pour opérer les détournements les plus efficaces. Certaines contraintes ont ainsi été abandonnées durant le développement de l'œuvre, alors que de nouvelles sont apparues au gré des découvertes. Bien que mes méthodes aient été par nature programmiques, elles le furent cependant de manière à faire largement place à l'imprévu, à l'erreur, au geste spontané... Les défis qu'ont posé ces contraintes m'ont continuellement poussé vers la réinvention de mes moyens. Plus qu'une méthode, cette posture face à la création m'a régulièrement obligé à chercher davantage de solutions, toujours plus innovantes ou inusitées pour palier à ce handicap volontaire. Fréquemment, j'ai dû saboter mes intentions initiales afin de poursuivre mes explorations, puisque tel que Jacques Roubaud le mentionne, la contrainte possède « [...] des effets qu'on ne peut réellement prévoir. » (Sirvent, 2008) Néanmoins, cette incertitude est précisément ce qui fait pour Sirvent (2008) que « [...] le texte échappe encore davantage à toute 'intention' » et donc, que « [l]a poétique de la contrainte place l'écriture sous le signe de l'inventivité. »

CHAPITRE II

DES ANCRAGES DANS LE RÉEL

2.1 Le territoire du quotidien

2.1.1 L'ordinaire et la quotidienneté

Certaines habitudes, certains trajets s'imposent inévitablement lors de mes déplacements en ville. Quoique de petites transformations sporadiques les amènent graduellement à prendre une autre forme, ma routine tend à évoluer à un rythme si lent qu'elle me paraît statique. Je vois alors continuellement les mêmes paysages et les revois majoritairement aux mêmes heures. Tôt ou tard, les chemins empruntés fréquemment épuisent l'intérêt que je leur porte; leur nouveauté s'évanouissant toujours de la même façon, soit de la curiosité à la monotonie. La routine s'empare donc rapidement de moi et me dérobe de toutes possibilités d'émerveillement face à ce qui se déroule devant mes yeux. Est-ce cela, le quotidien? Maurice Blanchot le décrivait comme « [...] ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien. » (Blanchot, 1959) Ainsi, bien que j'aperçoive ce qui m'entoure, je ne vois pas réellement ce qui s'y trouve. Berné par cette illusion, je ne peux faire autrement que ressentir, tels les situationnistes avant moi, cet ennui de l'espace urbain. Comment aborder une chose aussi fuyante?

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire? (Perec, 1989, p.11)

Heureusement, il m'arrive lors de mes déplacements d'être de temps à autres saisi d'un sentiment difficilement descriptible, d'une présence dans le moment qui surgit subitement pour disparaître immanquablement dans le mouvement de la ville. À cet instant, le paysage me semble prendre un autre éclat. Ses éléments se détachent, s'individualisent, et je les scrute, curieux. Le routinier, cette brume qui masque le paysage se disperse, et il me semble apercevoir dans la ville des objets que je n'avais auparavant jamais remarqués. Durant ce court moment, je parviens en quelque sorte à m'échapper de mon apathie, à m'extirper de cette banalité. Mon œil se libère de sa passivité quotidienne et mon regard se porte sur toutes ces choses que nous avons collectivement construites et qui donnent à la ville ce paysage si radicalement différent de celui que l'on retrouve en ruralité. Je suis alors fasciné par sa grandeur et sa complexité, par toutes ses composantes dont je ne connais que très peu la fonction ou dont j'ignore parfois même le nom. N'est-ce pas étrange de si peu connaître son propre environnement?

2.1.2 Vers une réappropriation (métaphorique) du quotidien

Pour reprendre les mots de Georges Perec (1989), je me suis demandé comment je pourrais « [...] parler de ces 'choses communes', comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. » Dans cette perspective, j'ai souhaité trouver comment me réapproprier l'espace urbain par l'imaginaire tel que l'ont fait les situationnistes à leur façon. J'ai donc minutieusement observé la ville en m'intéressant de près aux objets que j'y ai retrouvés, à la recherche de choses anodines auxquelles nous n'aurions peut-être pas

prêté attention ou que nous n'aurions peut-être pas perçues. (Walker, 2001) Que vois-je lorsque je regarde véritablement ce qui m'entoure?

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. [...] Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne. (Perec, 1974, p.70)

En enregistrant chacun des détails insignifiants qu'il percevait, Perec désirait trouver dans le banal la possibilité de devenir remarquable. Selon lui, il faudrait interroger « [...] la brique, le béton, le verre, nos manières de tables, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes » (Perec, 1989), pour y trouver le plus de vérité sur nous-mêmes. En somme, « [i]nterroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. » (Perec, 1989) Suivant son exemple, j'ai cru bon de sonder mon environnement pour tenter de découvrir, dans les objets et les éléments des réseaux de circulation de la ville, des manières de rendre l'ordinaire en quelque sorte extraordinaire. Ainsi, par un ensemble de filiations planifiées et de correspondances fortuites, j'ai puisé dans le pop art américain et dans le travail d'artistes tels que Pierre Ayot, « [...] associés d'emblée au pop par le choix d'une iconographie empruntée aux objets de la vie quotidienne ou aux images de la culture de masse, [...] » (Allaire, 2001) pour développer mes propres méthodes de travail. Tout comme Warhol s'appropriant la boîte Brillo (fig. 2.1) ou Lichtenstein reprenant dans de grands formats des cases de bandes dessinées, j'ai souhaité réaliser un travail ancré dans une réalité quotidienne, afin de nous amener à réfléchir aux conventions artistiques qui, historiquement, établissaient une ségrégation entre l'ordinaire et l'extraordinaire. (Banes, 2008)



Figure 2.1

Andy Warhol, *Brillo box (soap pads)*, 1964. Sérigraphie, peinture de polymère synthétique et bois. 43,3 cm x 43,2 cm x 36,5 cm.

2.2 Les objets urbains

2.2.1 La ville-machine

Pratiquement inexistantes avant le 20^e siècle, ces divers éléments des réseaux de circulation ont proliféré à un rythme effréné sur le territoire urbain. Cependant, bien qu'ils aient contribué aux transformations du paysage des villes, qu'ils nous soient visuellement voire même physiquement accessibles, les remarque-t-on encore aujourd'hui? Dans un premier temps, j'ai alors cherché à me familiariser davantage avec eux. Pour ce faire, j'ai adopté la posture m'offrant le plus de liberté, celle du flâneur, espérant que celle-ci me permette de les observer avec plus d'acuité. J'ai donc sondé la ville à pied, arpentant les rues de cet environnement dans lequel j'évolue, puisqu'il « [...] faut ces admirables déserts que sont les villes mondiales pour que l'expérience du quotidien commence à nous atteindre. » (Blanchot, 1959) Et ce quotidien, selon Blanchot (1959), « [...] n'est pas au chaud dans nos demeures, il n'est pas dans les bureaux ni dans les églises, pas davantage dans les bibliothèques ou les musées. Il est – s'il est quelque part – dans la rue. »

Lorsque je parcours la ville et que je porte attention à ce qui se trouve autour de moi, je remarque qu'une part importante de sa *mécanique* s'expose dans nos rues ou à proximité de celles-ci : panneaux routiers, pylônes électriques, canalisations, tours de communication et autres antennes, câblages de toutes sortes... La présence marquée de ces éléments me porte à voir la rue comme le lieu d'une expérimentation quotidienne de multiples codifications. En ce sens, j'ai approché la ville dans son ensemble comme un vaste système constitué d'une variété de réseaux interdépendants, et fait de leurs composantes le cœur de mes recherches. Je me suis ainsi intéressé à des objets dont l'implantation relève de différentes instances politiques ou administratives (par le biais de ministères, de sociétés d'état ou de sous-traitants) et qui, en parsemant aujourd'hui

la ville et ses périphéries, ont à eux seuls le pouvoir d'en faire la plus grande des machines :

[...] la perspective rationaliste de la ville [...] donnent (*sic*) corps à la notion de "ville-machine", proche de celle de "l'homme-machine" par le simple jeu de la métaphore anthropique. La ville est un grand organisme, animé de pulsions collectives, où les réseaux planifiés et construits par les ingénieurs sont la réplique des réseaux sanguins, nerveux, humoraux. La ville devient ainsi peu à peu le lieu symbolique de la mécanisation du monde [...] (Eveno, 1998, p.319)

De nos jours, on ne peut dissocier la ville de la notion de réseau, puisque celle-ci lui assure la cohésion de sa structure. En lui permettant de s'affranchir des obstacles de l'espace, le *réseau* met en contact ce que le territoire sépare (Katuszewski et Ogien, 1983) et s'emploie donc comme un « [...] concept opératoire sur la ville, pour l'assainir (réseaux de voirie et de grands boulevards, d'égouts), l'alimenter (réseaux d'eau), pour la vivifier (réseaux de circulation, transports publics)... » (Eveno, 1998) Non seulement ces réseaux sont-ils intrinsèquement liés à l'essor et à la vitalité de ce *grand organisme*, mais ils témoignent également de l'évolution des fonctions de la ville depuis plus d'un siècle, de son expansion territoriale, de sa perpétuelle croissance démographique, de son pouvoir économique...

Quoique le quotidien urbain se construise de rencontres avec ces rouages de la ville, ceux-ci demeurent cependant imperceptibles au regard passif du citoyen, accoutumé (ou est-ce désintéressé?) à leur présence dans son environnement. Bien qu'une telle *mécanisation* du monde me semble omniprésente dans la multiplicité d'objets industrialisés que l'on retrouve sur le territoire, le citoyen ne semble les remarquer que lorsque ceux-ci ne peuvent accomplir leurs fonctions : la confusion parfois entraînée par la simple défektivité d'un feu de circulation ne démontrerait-elle pas le propos? Pour Perec (1989), « [l]es trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent [...] » Inattentif à ces objets qui pourtant parsèment notre ville, voit-on que celle-ci se construit d'autres choses que de routes et d'immeubles? Dans les mots de Rem Koolhaas (2011), « [p]ersonne ne sait ni où, ni comment, ni depuis quand fonctionnent les égouts,

ni où passent exactement les câbles téléphoniques, ni pourquoi le centre a été mis là où il est, ni à quoi mènent les perspectives monumentales. [...] Cela fonctionne - voilà tout. » Et pourtant, nous tirerions certainement bénéfice à « [i]nterroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine... » (Perec, 1989)

2.2.2 Les objets génériques

Look, we – that is, my firm and I – work in a completely non-descript building in Rotterdam. It couldn't be plainer. [...] We can do anything there. We can imprint our personality onto the building. In an ambitious building like yours, it might be the other way around. [...] Our building in Rotterdam has less character than yours. In fact, it has zero character. It can be wonderful when a building has character, but it can also be an obstacle. It can limit you. (Koolhaas, 2011)

Dans les dernières années, je me suis parfois intéressé à des éléments que j'ai eu du mal à proprement nommer et définir, bien que je les croise fréquemment. Dans leur ensemble, j'ai cependant réalisé mes explorations d'après divers objets liés à une urbanisation du territoire, à une forme ou une autre de circulation (automobile, électrique, monétaire...) et dont la conception relève d'une exactitude *programmatische* afin de servir efficacement aux besoins de leurs réseaux. (Moreno et Oroza, 2010) Résultat d'une industrialisation bénéficiant largement de l'ouverture des frontières commerciales et économiques, ces objets circulent au-delà des limites territoriales des nations et sont donc intimement liés au paysage urbain local, mais également mondial. Ainsi, d'après Moreno et Oroza (2010), plus les circuits de production et de distribution auxquels participent ces objets sont vastes et décentralisés, plus les normes universelles qui les informent sont abondantes. En ce sens, on pourrait aisément constater ici comme ailleurs que les pylônes électriques se déploient dans des structures de mêmes formes et échelles, produites à l'aide des mêmes techniques et matériaux mis de l'avant par les progrès technologiques du siècle dernier. Considérant alors cette (relative) absence de marqueurs géographiques, il m'apparaît évident que la valeur de ces divers objets et

éléments des réseaux urbains réside principalement dans des caractéristiques telles que leur longévité, leur efficacité, la compatibilité qu'ils ont entre eux, et tant d'autres préoccupations du même acabit qui semblent les éloigner de toutes autres considérations. (Moreno et Oroza, 2010) Ne serait-on pas porté à voir dans cette esthétique un mouvement tendant essentiellement vers une uniformisation des éléments des réseaux de nos villes? Une esthétique générique, ni plus ni moins? Comme Koolhaas, je me suis alors demandé « [...] si cette homogénéisation apparemment fortuite (et habituellement déplorée) venait d'une intention, de l'abandon délibéré de la différence au profit de la similarité [...] Et que reste-t-il, une fois éliminée l'identité? le générique? » (Koolhaas, 2011)

2.3 Problématisation

Dans un premier temps de la recherche, j'ai organisé mes réflexions autour de ces éléments des réseaux urbains, dont le rôle repose sur une contribution limitée mais néanmoins précise à l'activité de la ville. En m'appropriant certains d'entre eux, je me suis d'abord donné pour objectif de révéler un potentiel sémantique autre, caché derrière leurs conventions (formelles, matérielles, iconographiques...). Toutefois, plutôt que de modifier l'objet lui-même, je me suis davantage intéressé au détournement de ses codes, en opérant au carrefour de leur copie et de leur transformation. Je me suis ainsi attardé à ces codes et ces objets dans la perspective de développer un travail de l'estampe qui soit à la fois pictural, sculptural et installatif. En ce sens, j'ai abordé les arts d'impressions comme un ensemble de procédés fluides – mobiles entre les genres artistiques traditionnels – plutôt que selon la notion d'un domaine circonscrit ou d'une spécificité greenbergienne du médium. J'ai ainsi privilégié l'usage de la sérigraphie pour le potentiel d'hybridation à mon avis intrinsèque de la technique, et donc pour l'aisance avec laquelle elle permet de déborder de son champ disciplinaire. J'ai employé cette polyvalence du procédé pour tenter de découvrir de nouvelles formes et approches

plastiques par lesquelles m'approprier ces objets, dans le but éventuel de me réapproprier (quoique métaphoriquement) mon quotidien. En détournant ces éléments de leur codification pour les réinvestir d'un autre sens, j'ai tenté de ruser avec ces fragments de la *ville-machine*, pour en quelque sorte court-circuiter leurs protocoles de production. J'ai repris leur langage afin de réduire cette distance, cet éloignement que crée étrangement notre familiarité à ces éléments urbains – espérant ainsi que mon travail puisse « [...] défamiliariser le réel pour contrer les effets lénifiants d'une quotidienneté normalisée [...] ». (Schilling, 2006)

CHAPITRE III

EMPRUNTER POUR RE(CRÉER)

3.1 La culture du copier-coller

3.1.1 Le tout premier geste

Lorsque l'on s'approprie une chose, on s'en empare et la fait sienne. Pousser le geste à ses limites mène l'appropriation sur les rives du plagiat ou même de l'usurpation – de pouvoir comme de possession. De prime abord, la procédure semble ainsi comprendre une certaine forme de violence. Lorsque je m'approprie les codes de certains objets du territoire urbain, je m'octroie en somme une souveraineté sur le travail ou la possession d'autrui et le fait à ses dépens. En ce sens, l'appropriation soulève nécessairement des enjeux liés à la propriété (matérielle ou intellectuelle), mais nous porte également à reconsidérer le concept même de création, puisque « [l]a matière [manipulée] n'est plus *première*. » (Bourriaud, 2003) Conséquemment, les recherches que j'ai menées m'ont alors inévitablement guidé vers les mêmes questions se rapportant aux notions d'auteur et d'originalité de l'œuvre, et, très souvent, vers des discours faisant de l'appropriation une procédure de dépréciation de l'objet. Néanmoins, lecture après lecture, le détachement que je ressens face à ces questions persiste. Se pourrait-il que la situation ait tout simplement changé depuis le moment fort de l'appropriation dans les années 1980? La dynamique appropriative d'aujourd'hui présente sans contredit une différence significative par rapport à celle de l'époque. (Verwoert, 2007) En ce sens, j'ai longuement réfléchi à ce que représente pour moi l'appropriation, à l'attitude à

adopter face aux objets que je détourne, ou encore à ce qu'implique un travail dont le tout premier geste constitue en quelque sorte un larcin, un usage non autorisé de la propriété de l'autre. J'ai ainsi consacré une part importante de mon travail à découvrir la source de ce détachement, en portant particulièrement attention à la méthode par laquelle j'aborde les objets de la ville dont je m'approprie et ce qu'elle engendre comme relation avec ceux-ci.

3.1.2 L'appropriation revisitée

D'après Gaëtane Lamarche-Vadel (2014), « [d]écouper, décomposer les images en morceaux épars, juxtaposer les fragments selon un ordre nouveau afin que se perde le sens original et émerge un nouveau sens [...], soustraire un objet de consommation courante au commerce pour le transférer dans un lieu d'exposition artistique sont des procédures d'appropriation et de dépréciation [...] ». Une fois de plus, malgré la similarité entre ma propre méthode et ces opérations, je croise cette idée rapprochant l'appropriation d'une dépréciation de l'objet. Et pourtant, dans le cadre de mon travail, je ne peux que m'interroger quant à la justesse d'une telle proposition, puisque je n'occasionne à mon sens aucune perte de valeur aux objets que je cible, pas plus que je ne cherche d'ailleurs à marquer mon « [...] indifférence pour un original vidé de sens et oublié [...] » (Debord, 2006) En revanche, le sujet de mon appropriation n'est ni un objet de consommation courante, ni même matériel. Je m'approprie des objets sous forme de codes, de données numériques. La source de mes emprunts est donc reproductible sans limite. Au mieux, c'est alors de biais que j'en arrive à retirer un objet au commerce pour le recontextualiser dans l'espace de la galerie, tel que Lamarche-Vadel le mentionne.

Je m'approprie des objets utilitaires liés au fonctionnement de la ville et les détourne, mais quel est mon rapport face à ceux-ci? Puis-je mettre de l'avant un désir de les

dévaloriser et le faire avec de réelles convictions? N'est-ce pas un rapport davantage complice que je cherche à développer avec eux? Dans la perspective de mon propre travail, la portée pragmatique d'une dépréciation de l'objet me laisse alors au mieux dubitatif. Bien que le détournement soit aujourd'hui un procédé largement utilisé, « [...] les artistes n'y ont plus recours afin de 'dévaloriser l'œuvre d'art', mais pour en faire usage. » (Bourriaud, 2003) À la notion d'une appropriation dépréciative, j'oppose alors celle d'une appropriation qui opère par transvalorisation de l'objet : ce dernier gagne en signification ce qu'il perd en valeur d'usage (en ne répondant plus à ses fonctions). Je ne souscris tout simplement pas à l'idée qu'une revalorisation de l'objet nécessite au préalable sa dévalorisation. D'après Nicolas Bourriaud (2003), « [d]e la même manière que les techniques dadaïstes furent utilisées par les surréalistes dans un but constructif, l'art d'aujourd'hui manipule les procédés situationnistes sans viser à l'abolition totale de l'art. » L'appropriation émerge donc aujourd'hui non pas comme une pratique transgressive, mais plutôt comme une attitude critique envers les modes dominants de créativité. (Marczewska, 2019) Choisir et reprendre des éléments préexistants quels qu'ils soient, en faire de nouvelles catégories et les reconfigurer autrement « [...] sont des procédés de construction, ou de reconstruction, pas d'annihilation. » (Lamarche-Vadel, 2014) À mon sens, l'appropriation opère donc par un mouvement axiologique latéral : elle déplace positivement et sans escale dépréciative la valeur de l'objet emprunté.

En ce sens, plutôt que penser l'appropriation comme l'expression d'un pouvoir unilatéral sur l'objet, j'envisage davantage celle-ci comme un processus d'influence mutuelle entre l'artiste et la source de ses emprunts. Lorsque je capte les données qui deviendront mon matériau, celles-ci captent en quelque sorte mon attention. Dans ce qui, à vrai dire, prend souvent la forme métaphorique d'un corps à corps avec l'objet que je m'approprie, j'influence sa forme autant que celui-ci en guide les transformations. Lorsque l'artiste tente de s'emparer d'un objet, s'interroge ainsi Verwoert, qu'arrive-t-il de la vie de cet objet, de son histoire? Le désir de possession

de l'artiste s'oppose certainement à une force interne de l'objet qui lui résiste. (Verwoert, 2007) Le processus implique donc une négociation active entre le passé de l'objet et le présent de sa reconstruction. Ainsi, tout comme le fait Isabelle Graw, je considère que l'objet emprunté puisse non seulement conserver une certaine force ou influence tout au long du processus de sa transformation, mais également que l'artiste puisse s'enthousiasmer à la fois de cet *élan* que possède l'objet et de la réciprocité de sa dynamique avec lui. (Graw, 2004)

3.1.3 L'impact de la technologie

Pour Lamarche-Vadel (2014), les technologies numériques offrent « [...] à la « lecture » comme à l'« écriture » un fonds considérable d'informations dont tout internaute peut se saisir et qu'il peut augmenter. » Par conséquent, elles instaurent une relation pour le moins particulière face à la propriété des données que l'on s'approprie : comment cette image qui apparaît sur mon propre écran peut-elle appartenir à un autre que moi? Ou plutôt, comment ne pourrait-elle pas m'appartenir également? Puisque ce même appareil que j'emploie pour découvrir et regarder l'image me permet de plus de la modifier avec une aisance historiquement sans précédent, le concept même d'une propriété de l'image me semble étranger à notre époque. Je compare ainsi la découverte d'une image sur internet et sa copie subséquente dans mon travail à une opération somme toute similaire à la photographie d'un objet trouvé dans l'espace public. Je m'autorise à capter ce que l'on rend disponible à mon regard, puisque ces choses se retrouvent au sein de mon environnement.

Lorsque je reprends la création de l'autre pour l'intégrer à mon propre travail, j'entrevois d'abord le geste comme la captation d'un signal : je reçois un message, volontairement émis. Telle une lettre reçue par la poste, la diffusion d'un message implique nécessairement un certain transfert de propriété. Je ne peux recevoir un message que

s'il m'est offert dans une forme qui le rende communicable; ce que j'en fais par la suite me revient. Que ce message me soit ou non uniquement dirigé, qu'on le diffuse dans mon environnement ou qu'on me l'adresse personnellement, je ne peux priver l'auteur d'une création destinée à être *donnée*. En ce sens, malgré ses différences lexicales, je crois que cette même idée se retrouve dans les réflexions de Graw. Selon elle, l'appropriation serait à considérer comme une forme de dévouement, puisque la situation (la rencontre de l'objet) serait en quelque sorte dédiée à l'artiste. (Graw, 2004) Qu'elle soit alors envisagée comme la réception d'un message ou telle une situation dévouée à l'artiste, on retrouve néanmoins cette même conception d'une appropriation en quelque sorte nouvellement légitimée, plutôt qu'une dépossession du droit ou de la propriété d'autrui.

D'après Kaja Marczewska (2019), les technologies numériques nous incitent à de nouveaux comportements face à la production artistique. En permettant l'emploi de nouveaux outils, leur émergence a sans contredit entraîné des changements importants dans la manière d'aborder l'appropriation en termes d'originalité de l'œuvre et de propriété des matériaux. Ainsi, au-delà de leur impact pragmatique sur les méthodes de travail, c'est-à-dire les transformations apportées par le passage de méthodes analogiques à de nouvelles méthodes numériques, elles ont à mon sens généré une nouvelle attitude chez les artistes, par contraste aux pratiques appropriationnistes des années 1980. Non seulement la disponibilité de l'information est-elle maintenant plus importante qu'elle ne l'a jamais été, mais les nouvelles technologies favorisent de plus le développement d'une culture de créativité collective et d'appropriations libres. (Marczewska, 2019) Selon Bourriaud (2005), la relation des artistes face à l'histoire de l'art dépasse aujourd'hui ce que l'on nomme *appropriation*, puisqu'elle s'exprime davantage comme une culture d'usage des formes, basée sur un idéal de partage collectif. Les technologies numériques nous éloignent ainsi d'un modèle de production culturelle bâti sur une idéologie de propriété, pour plutôt nous orienter vers des paradigmes de créativité fondés sur une culture de collecte, d'organisation et de partage

de contenu. (Marczewska, 2019) De ce fait, leur usage me permet d'imaginer mon travail comme le résultat d'une approche collaborative, réalisé grâce au partenariat de gens anonymes. Cependant, plutôt que l'anonymat du flâneur urbain qui, lacérant au passage les affiches des palissades, concourt malgré lui au travail de Jacques Villeglé ou encore à celui de Raymond Hains, j'envisage les collaborateurs de mon travail tels des anonymes enregistrés, toujours retraçables sur internet.

Comme le suggère Lev Manovich, la technologie serait alors le principal moteur de développement de nouveaux paradigmes de créativité. (Marczewska, 2019) Les transformations qu'elles ont apportées ont aujourd'hui sans aucun doute provoqué la naissance d'une culture du copier-coller. (Marczewska, 2019) Par conséquent, l'appropriation, l'emprunt, la copie sont maintenant envisagés comme des moyens de créer par itérations. Plutôt que de s'affirmer comme des pratiques transgressives, ces moyens suggèrent une attitude davantage critique envers les modes de création dominants (Marczewska, 2019), ce pourquoi la copie devrait être considérée comme une condition essentielle de notre époque. (Marczewska, 2019)

3.1.4 La multiplicité de l'original

En transformant la copie en opération d'une simplicité inouïe, les technologies numériques ont à mon sens chamboulé notre perception du rapport entre copie et original. Non seulement la copie numérique est-elle maintenant à tout point de vue identique à l'original, mais encore, l'existence d'œuvres entièrement numériques m'amène à percevoir ce que l'on nomme *copie* non plus comme une reproduction ou une imitation de l'original, mais davantage comme une entité secondaire de celui-ci, comme une opération de clonage. Grâce aux nouvelles technologies, la copie n'est plus celle de la forme, mais plutôt celle de son code, de ses données en quelque sorte génétiques.

Par ailleurs, toute commande informatique exécutée dans une perspective de création (textuelle, graphique, sonore...) nécessite sa mémorisation afin de conserver le résultat des opérations successives menant à la réalisation du projet. Quoique cela se fasse à notre insu, une inscription temporaire de notre travail est donc créée avant que nous en fassions une première sauvegarde. En ce sens, le double, la réplique, sont donc intrinsèquement liés au fonctionnement même des logiciels que nous utilisons. Tout comme lorsque je crée des images, ces mots que j'écris présentement exigent une forme d'enregistrement pour demeurer à l'écran. Privés de celle-ci, ils ne sont qu'une chaîne de caractères éphémères, disparaissant sans laisser de trace. Ainsi, bien que je n'aie pas encore sauvegardé ces dernières phrases, leur inscription se trouve néanmoins quelque part, que ce soit dans l'arborescence des dossiers de mon ordinateur – dans sa mémoire morte – ou provisoirement stocké dans sa mémoire vive. Lorsque je sauvegarderai volontairement ceux-ci pour créer le fichier que l'on nomme *original* par convention, n'aurai-je pas en réalité produit une copie de ce premier enregistrement temporaire, créé par le logiciel? Puisque cet *original* a maintenant acquis le potentiel d'existences simultanées, les technologies numériques ont à mon sens transformé notre rapport à la copie en banalisant, en libérant le geste. Elles ont certainement rendu caduque la notion d'unicité de l'œuvre pour qui emploie exclusivement celles-ci dans son travail. Et pour ceux, comme moi, qui utilisent les nouvelles technologies tout en conservant dans leur travail une part de transformations manuelles de la matière, je crois fermement qu'elles ont néanmoins profondément bouleversé cette notion. Elles ont à mon sens dépossédé l'unicité de l'œuvre des vertus qu'on lui attribuait et aujourd'hui, la copie du travail de l'autre ou même celle de son propre travail m'apparaît être une modalité de (re)création bien implantée dans les pratiques artistiques et sur laquelle je fonde en grande partie mon travail.

Durant mon parcours à la maîtrise, j'ai ainsi produit des images qui ont à certains moments eu des existences multiples et parallèles, sans que cette façon de faire porte selon moi atteinte à leur authenticité. J'ai créé des images numériques qui, au moment

présent, se limitent à cette forme d'existence, alors que d'autres ont été imprimées puis détruites, et n'ont eu d'autres publics que moi. Malgré cette absence de diffusion et de matérialité, elles sont toutefois pour moi dotées d'une existence significative. Toutes les images numériques que je produis se trouvent dans un état de latence ou de virtualité : elles ont le potentiel de prendre vie en revêtant de multiples formes. En ce sens, j'envisage d'abord l'image comme une création numérique, immatérielle, que je choisirai ultérieurement de matérialiser. Je n'attribue pas de plus grande importance à l'image imprimée : la relation spécifique que je développe face à chacune en détermine pour moi la valeur. Certes, puisque le processus d'impression peut être ardu et exiger à certains moments un effort physique considérable, la valeur de l'image pourrait potentiellement bénéficier de ce labeur. Néanmoins, lorsque j'imprime une image, j'exécute somme toute une simple transposition du travail accompli préalablement à l'aide de logiciels informatiques. La véritable création a pour moi lieu en amont de son impression, mais cette dernière lui offre en retour volume et matérialité, de plus qu'une toute nouvelle existence ou itération.

Chronologiquement, il y aura toujours d'abord l'original, puis sa copie. En termes d'authenticité cependant, les technologies numériques ont sans aucun doute flouté les frontières entre copie et original. Puisque je crée d'abord l'image numériquement, son existence précède nécessairement sa matérialité. Ainsi, dans les dernières années, j'ai pu décliner aisément des images dans différentes dimensions ou différentes matérialités, ou encore remixer celles-ci, copiant alors mon propre travail pour en produire des versions alternatives. De plus, j'ai à l'occasion diffusé des images numériques sur les réseaux sociaux, rendant donc leur existence d'autant plus significative par ce partage. Enfant de mon temps, je présume, cette première (et quelques fois unique) diffusion de mon travail n'est en rien moins importante que celle en galerie. Lorsque je donne une forme physique à l'image numérique en l'imprimant sur un support de bois ou de papier, le processus ne la réduit pas à son rôle matriciel; perpétuer son existence en maintenant sa diffusion numérique ne nuit selon moi pas

davantage à la valeur de son impression. Je produis plutôt deux itérations d'une même image, deux existences qui chacune propose une expérience différente. Par conséquent, la valeur que j'accorde à l'image numérique se trouve de loin supérieure à celle d'un simple élément du processus d'impression, tout en n'étant aucunement inférieure au résultat de celui-ci. La distinction la plus importante que j'établis entre ces deux types d'images se rapporte à leur dispositif : l'image numérique requiert un support informatique pour être *lue*, alors que je crée moi-même le dispositif lorsque l'image est imprimée, et me sens interpellé par l'introduction de cette dimension sculpturale dans mon travail. Cependant, ce que l'impression procure à l'image en matérialité se gagne au détriment pour ainsi dire de sa *mobilité* : elle fige l'image dans la matière en interrompant le mouvement possible de son développement, de son évolution. Conséquemment, détruire l'œuvre pour la reconstruire différemment est une pratique à laquelle je me suis livré au cours des dernières années. La possibilité de lui redonner forme pour en améliorer l'une de ses caractéristiques (matérielles, conceptuelles, iconographiques) ne me quitte jamais. De manière imagée, je dirais donc que je développe une relation de fidélité à l'image que je crée, alors que j'entretiens une relation de libertinage face à sa matérialité et à son originalité. La valeur de l'image se trouve à mon sens ailleurs que dans l'unicité de son existence.

3.2 Le jeu des codes

3.2.1 L'appropriation transformative

Bien que l'appropriation et le détournement correspondent à des notions différentes, toutes deux sont à mon sens des opérations difficilement dissociables, puisque l'on s'approprie toujours une chose dans l'intention d'en faire autres choses, pour d'autres fins que l'acquisition en elle-même, et donc pour un usage personnel qui diffère de celui de l'original. L'appropriation implique alors des manœuvres, des actions réalisées dans

une perspective stratégique, qui exploitent l'élément emprunté et le détournent nécessairement de sa fonction initiale. Pour Bourriaud (2003), il n'est ainsi plus question « [...] de fabriquer un objet, mais d'en sélectionner un parmi ceux qui existent, et d'utiliser ou modifier celui-ci selon une intention spécifique. » Je conçois donc difficilement l'existence d'une forme d'appropriation constructive dont la portée se limiterait à une mainmise sur les choses. Quand bien même aurait-elle pour objectif le ready-made, extirper l'objet du réel pour le recontextualiser dans le lieu fictif de l'art lui attribue inmanquablement un autre sens : « [...] quand l'objet en question arrive dans l'espace de l'art, où il n'a pas sa place, il est et n'est pas une œuvre d'art, sa valeur d'objet usuel est la plus forte, mais en tant qu'image. » (Lamarche-Vadel, 2014) Soustraire l'objet de son milieu le détourne ainsi forcément de son usage habituel.

Lorsque Marcel Duchamp fait d'un simple urinoir une œuvre d'art, c'est d'abord parce qu'il détourne l'objet de ses fonctions utilitaires qu'il s'en approprie (et que l'objet en retour détourne les codes de l'art). Physiquement inaltéré, l'objet conserve sa forme et sa matérialité initiales, mais son sens et sa valeur ne sont plus les mêmes. Il ne peut conséquemment y avoir d'appropriation « [...] sans perte, éloignement, défaite, pas d'appropriation non plus sans 'reprendre' dans une perspective nouvelle ce qui est passé ou altéré [...] » (Lamarche-Vadel, 2014) et donc, sans modifier d'une manière ou d'une autre l'objet approprié. Ainsi, toute appropriation me semble implicitement contenir certaines procédures afin de la rendre opérationnelle, puisqu'elle ne peut agir comme modalité de *resémiotisation* (Lamarche-Vadel, 2014) que lorsqu'elle « [...] emprunte, copie, détoure, détourne, réutilise, remixe des objets et des œuvres existantes [...] » (Lamarche-Vadel, 2014) pour transformer les choses en signes. Et, se faisant, elle témoigne alors de la volonté de l'artiste d'inscrire son travail parmi « [...] un réseau de signes et de significations, au lieu de [le] considérer comme une forme autonome ou originale. » (Bourriaud, 2003)

3.2.2 Détourner en (re)programmant

De la manière dont j'envisage mon approche, lorsque je reprends un élément préexistant et l'emploie comme matériau, je le transforme davantage que je ne le copie. Je m'approprie des objets « [...] déjà *informés* par d'autres » (Bourriaud, 2003) en reproduisant les données numériques de leur fabrication, puis les reprogramme dans le but de transformer les objets originaux. Je cible donc des éléments créés par d'autres que moi et les détourne en altérant la nature systémique de leur code initial. Je reconfigure les éléments d'un système préexistant pour en générer un nouveau qui, tout en lui étant rattaché, évoluera parallèlement. Dans les mots de Bourriaud (2003), j'élabore « [...] des protocoles d'usage pour [des] modes de représentation et [des] structures formelles existantes, » mais également pour des modes que je qualifierais de langagiers, de plus que pour des structures codifiées, règlementées, de caractère légal... En réutilisant ses propres éléments dans de nouvelles combinaisons, je cherche en quelque sorte à m'introduire en son sein pour y développer un travail de l'intérieur, puisqu'il faut « [...] au préalable prendre la forme de ce que l'on veut critiquer, ou du moins s'y lover. » (Bourriaud, 2003)

D'après Bourriaud (2003), « [...] les artistes actuels *programment* des formes, davantage qu'ils n'en composent [...] ». Ainsi, plutôt que créer de nouvelles formes à partir de matériaux bruts, ceux-ci reprennent des éléments en circulation et tentent par conséquent de découvrir des modes d'insertions « [...] dans les innombrables flux de la production. » (Bourriaud, 2003) Mais aujourd'hui, alors que les technologies numériques ont atteint l'ensemble des sphères de la société et qu'elles dominent largement ces *flux* de la production, « [l]e monde perçu n'est plus un 'donné', un 'il y a', auquel l'attitude phénoménologique nous invitait à nous reporter, mais [...] un monde converti en 'données' auxquelles des algorithmes redonne[nt] forme. » (Lamarche-Vadel, 2014) La question ne serait donc plus de savoir ce que l'on peut créer de nouveau, mais de déterminer ce qui pourrait être créé à l'aide de ce que l'on dispose

déjà (Bourriaud, 2003); ou encore, comment utiliser et décrypter ces formes existantes « [...] afin de produire des lignes narratives divergentes, des récits alternatifs. » (Bourriaud, 2003)

En fondant le premier stade de la postproduction sur l'appropriation, Bourriaud (2003) propose un nouveau modèle opérationnel pour concevoir cette dernière à notre époque. Pour Lamarche-Vadel (2014), ce rapprochement entre les deux notions est intéressant, puisque la postproduction associe l'appropriation à une fonction numérique d'une certaine neutralité, « [...] alors que jusqu'à présent on l'avait pensée soit comme un processus de transformation sociale et artistique, soit dans une relation critique et dynamique avec un certain état de l'art et de la société. » Toutefois, en s'immiscant dans le travail des autres pour y introduire son propre travail, l'artiste contribue nécessairement à « [...] abolir la distinction traditionnelle entre production et consommation, création et copie, ready-made et œuvre originale. » (Bourriaud, 2003) Ainsi, en « [...] sélectionn[ant] des objets culturels et [en] les insér[ant] dans des contextes définis » (Bourriaud, 2003), l'artiste (de la postproduction) adopte selon moi une approche qui soit au minimum dynamique face à un certain *état de l'art*, puisque les « [...] notions d'originalité (être à l'origine de...), et même de création (faire à partir de rien) s'estompent [...] lentement dans ce nouveau paysage culturel marqué par les figures jumelles du DJ et du programmeur [...], » (Bourriaud, 2003) dont les approches sont sensiblement les mêmes. En ce sens, employer l'appropriation dans une perspective de postproduction mènerait l'artiste à un usage des formes, et « [a]pprendre à se servir des formes [...] c'est avant tout savoir les faire siennes et les habiter. » (Bourriaud, 2003)

CHAPITRE IV

DANGERS À VENIR ET AUTRES (PETITES ET GRANDES) CATASTROPHES URBAINES

4.1 Récit de la recherche

4.1.1 Introduction de la signalisation routière

Je me suis d'abord demandé comment je pourrais « [...] produire de la singularité, comment [je pourrais] élaborer du sens à partir de cette masse chaotique d'objets, de noms propres et de références qui constituent notre quotidien [...] » (Bourriaud, 2003) Ainsi, au terme d'une première période d'explorations, j'en suis venu à resserrer mes intérêts autour de la signalisation routière et à cibler spécifiquement le panneau routier comme objet de recherche. D'une manière d'abord intuitive, j'ai débuté ce nouveau parcours en les examinant par observation directe dans mes déplacements quotidiens et lors d'explorations ou de déambulations urbaines. J'ai par la suite consulté diverses sources de documentation (internet, littérature technique et autres ouvrages de référence) afin de remplir mon premier objectif, celui de me les approprier par le savoir. Mes données de départ furent donc principalement issues d'archives et de recherches sur le terrain : ce dernier entendu comme lieu réel, la ville, mais également comme lieu métaphorique, celui de ma propre pratique artistique. Une fois rassemblées, celles-ci

ont en quelque sorte formé l'environnement de mon immersion. Cette première phase m'a amené à m'interroger quant au peu d'intérêt que l'on démontre envers ces dispositifs, alors qu'ils conditionnent pourtant la quasi-totalité de nos déplacements dans la ville. Par conséquent, je me suis donné cet objectif large, ouvert, de découvrir des manières de leur donner une nouvelle visibilité, afin de les extirper de l'anonymat relatif dans lequel leurs fonctions me semblaient les confiner.

4.1.2 Une nouvelle visibilité

D'après Bourriaud (2003), « [l]es modes de production de masse anéantissent l'objet comme scénario, pour mieux affirmer son caractère prévisible, maîtrisable, routinier. » En ce sens, j'ai tenté d'insuffler au panneau routier une valeur autrement signifiante, en trouvant des manières inventives de le détourner de ses fonctions. Je me suis imaginé produire des formes sculpturales qui lui ressemblent, mais qui ne pourraient prescrire aucune action; elles communiqueraient un tout autre message. Cependant, plutôt que porter mon attention au panneau lui-même, à l'objet comme un tout indissociable tel que le fait Robert Lazzarini (fig. 4.1) lorsque du même geste il en transforme simultanément la forme et l'iconographie, c'est en manipulant séparément ses pictogrammes qu'il m'a d'abord paru le plus pertinent d'agir : dissimulée derrière leur syntaxe habituelle, j'ai cru déceler une portée narrative inexploitée. J'ai alors souhaité les autonomiser, les libérer de leurs normes, puisqu'en réglant l'usage de ces icônes, elles en assujettissent nécessairement le sens. En les soustrayant de leur application conventionnelle, j'ai donc tenté de découvrir ce qui pourrait émerger de leur emploi alternatif.



Figure 4.1

Robert Lazzarini, *Dead end sign (shot up)*, 2012. Panneau d'aluminium, peinture, découpes de vinyle. 88,9 cm x 88,9 cm x 2,5 cm

Afin de reprogrammer ce langage codifié, il me fallait dans un premier temps le déprogrammer. Dans cette perspective, je me suis référé au répertoire des dispositifs

de signalisation routière du Québec (ministère des Transports), dont le site internet¹ regroupe l'ensemble des panneaux routiers en vigueur, leurs devis techniques et les fichiers numériques nécessaires à leur (re)production. Je me suis d'abord approprié les pictogrammes en les décomposant jusqu'à leur plus petite unité sémantique, pour par la suite les classer dans de nouvelles catégories thématiques, afin de créer en quelque sorte mon propre alphabet, mon propre système de transcription. Pour reprogrammer la signalétique routière, j'ai alors procédé par collages numériques, en employant les outils d'un logiciel de vectorisation. J'ai ainsi appliqué aux pictogrammes une panoplie d'opérations : agrandissement et réduction, rotation et symétrie, découpage, multiplication, combinaison... Ces opérations m'ont permis d'élargir l'iconographie ministérielle, en créant mes propres icônes d'après des fragments des originaux.

La conception de ces nouveaux panneaux m'a également amené à me référer à divers catalogues, fiches techniques et autres documents schématiques provenant du secteur privé, puisque le panneau exige son poteau et que le répertoire du ministère des Transports ne comprend aucune information technique quant à la fabrication des supports nécessaires à l'installation des panneaux sur le réseau routier. Les dispositifs de présentation que j'ai produits participent alors non seulement à l'installation de mes panneaux en partageant une fonction similaire aux originaux, mais contribuent également à la signification globale de l'œuvre. Ainsi, en plus de maintenir une proximité relative aux normes ministérielles, j'ai cherché à conserver un certain rapport face à celles de l'industrie. En ce sens, j'ai produit l'ensemble de mes éléments plastiques d'après des plans, des schémas ou de fichiers matriciels préexistants, c'est-à-dire en employant ou me référant à des informations créées par d'autres que moi. Plutôt que transformer ou reproduire des panneaux routiers croisés dans la ville, j'en ai créé de nouveaux, en réemployant à ma guise les données de l'industrie : « [à] partir

¹ Trouvé à l'adresse : <http://www.rsr.transports.gouv.qc.ca/Dispositifs/Accueil.aspx>

du même matériau (le quotidien), on peut réaliser différentes versions de la réalité. » (Bourriaud, 2003) Pour Bourriaud (2003), « [l]’art contemporain se présente ainsi comme un banc de montage alternatif qui perturbe les formes sociales, les réorganise ou les insère dans des scénarios originaux. » Je me suis donc donné pour nouvel objectif de dégager ce potentiel remarquable contenu dans leur langage pictographique, afin de découvrir comment intégrer le panneau routier dans de nouveaux scénarios. J’ai tenté de transformer ces objets familiers en leur donnant de nouvelles formes qui puissent réintroduire en eux « [...] de l’imprévisible, de l’incertitude, du jeu [...] » (Bourriaud, 2003)

4.2 Projet d’exposition

4.2.1 Les intentions

J’ai tout d’abord souhaité aborder la ville comme un espace de réappropriation métaphorique. Pour ce faire, je me suis intéressé à la signalisation routière, puisque ses dispositifs exercent un rôle déterminant dans nos manières d’occuper le territoire urbain, en y conditionnant nos déplacements. En détournant le panneau routier, j’ai cru qu’il me serait alors possible d’en réorienter l’acte de communication, de manière à créer de nouvelles formes et syntaxes qui proposent une lecture parodique du code de la route. Ainsi, par l’entremise de cet objet familier, j’ai souhaité aborder une certaine expérience de la ville, tout en ironisant sur les dangers réels ou potentiels de son environnement.

Laisant vagabonder mon esprit, je me suis imaginé que derrière chacun des panneaux de danger croisés sur la route, pourrait se trouver une histoire vécue ou la possibilité de celle-ci. Simple message de prévention pour la majorité d’entre nous, cet avertissement aurait alors le pouvoir de rappeler à d’autres des événements bien réels – le souvenir de

situations tragiques, marquées par l'emplacement et l'iconographie d'un panneau. Inspiré à l'idée que l'objet créé pour générer une action commune (la vigilance) puisse également en favoriser une autre, plus personnelle (la remémoration), j'ai cherché à découvrir comment je pourrais en détourner sa forme, son langage et sa matérialité pour en faire un objet narratif, capable de raconter de telles histoires. Cependant, plutôt que transformer l'objet réel, comme le font par exemple les artistes du *street art* en apposant de nouveaux éléments (étrangers au code de la route) aux panneaux existants (fig. 4.2), j'ai choisi d'opérer davantage en amont, en détournant la codification même du panneau et les données liées à sa fabrication, afin de court-circuiter symboliquement sa chaîne de production.



Figure 4.2

Détournements de panneaux de signalisation dans l'espace public.²

² Trouvés à l'adresse : <https://cbernier.wordpress.com/2020/10/04/signalisation-detournements-et-reinterpretations/>

Ainsi, j'ai tenté de reconfigurer les normes signalétiques afin de représenter de manière ludique ces petits et ces grands incidents de la vie urbaine; ces événements qui pour chacun d'entre nous demeurent exceptionnels, mais qui, réunis, n'en forment pas moins un certain quotidien de la ville. Cependant, en réemployant ce langage générique, j'ai créé des objets relatant des histoires toutes aussi génériques, qui ont pour ainsi dire effet de narrer de manière impersonnelle des situations réelles ou irréelles, subies de près ou de loin. En ce sens, ces histoires correspondent au vécu de tous et de personne. En réinvestissant de la sorte ce langage aux potentialités inexploitées, j'ai alors tenté de poser un regard différent sur le milieu urbain dans lequel nous évoluons : celui du panneau routier, imaginé comme témoin muet de nos vies dans l'espace public.

4.2.2 Le corpus

Dans la perspective de synthétiser l'ensemble de mes recherches des dernières années, j'ai développé un projet d'exposition dans lequel j'ai abordé l'image imprimée par une approche picturale, sculpturale et installative. Toutefois, préalablement à la réalisation de ce projet, j'ai pu concrétiser pour une première fois l'avancée de mes recherches, grâce à une invitation à présenter mon travail lors de l'édition 2018 des *Jardins réinventés de la Saint-François*, organisée par la Maison des arts et de la culture de Brompton. Cette opportunité m'a permis d'expérimenter un environnement d'exposition autre que celui du *white cube*, soit un parc en bordure de la rivière Saint-François, de plus qu'un type de mise en espace s'inspirant du lieu, en réalisant une œuvre installative sous la forme d'un parcours, invitant à déambuler d'un élément sculptural à un autre (fig. 1.6 et fig. 4.3).



Figure 4.3

Le fugitif (détail), 2018. Sérigraphie, bois et boulons. Dimensions variables.

Installation temporaire, *Le fugitif* n'était pas sans rappeler l'usage du code de la route par Michel de Broin, bien que l'œuvre *Entrelacement* (fig. 4.4) qu'il réalise en 2001 aux abords du canal Lachine soit entre autres constituée d'une douzaine de tonnes de bitume. De permanences bien différentes, ces installations développent néanmoins toutes deux la notion de parcours in situ, en invitant le spectateur-citadin à circuler en leur sein, tout en réemployant de manière ludique les normes signalétiques habituellement associées à ces déplacements dans l'espace public.



Figure 4.4

Michel de Broin, *Entrelacement*, 2001. 12 tonnes de bitume, pictogramme et peinture. 40 m en longueur.

Alors qu'avec l'installation *Le fugitif*, j'ai amené mon travail hors des murs de la galerie, hors des lieux traditionnels de l'art afin de retourner à l'espace public ses codes signalétiques maintenant transformés, j'ai de manière contrastante élaboré le projet d'exposition qui accompagne ce mémoire pour une diffusion de mon travail en galerie. Lors de ma participation aux *Jardins réinventés de la Saint-François*, la présentation de mon travail dans l'espace public m'a semblé amener en quelque sorte l'objet à disparaître au profit de sa seule iconographie; à se fondre dans ce décor qui ne semblait

pas rendre sa présence d'une grande incongruité. Ce pourquoi, plutôt que chercher à infiltrer le quotidien de la ville en altérant partiellement l'aménagement d'un de ses lieux, j'ai tenté de mettre cette fois davantage d'emphase sur l'objet lui-même, sa matérialité, sur les techniques impliquées dans sa réalisation et tous ces autres aspects sur lesquels l'œuvre peut différer du panneau routier original, à commencer par le lieu de son installation.

Ce projet d'exposition comprend donc un ensemble d'œuvres dont la présentation nécessite une installation murale (*La chute athlétique*, *Orange car crash* et *Silver car crash*), de plus que d'autres posées à même le sol, qu'elles soient autoportantes (*La grande vague*) ou nécessitent un appui mural (*Un petit bris de canalisation aux proportions bibliques*). Ainsi, à l'opposé de ses modes de présentations traditionnels, l'estampe dans le travail que j'ai produit bénéficie amplement de l'espace sculptural du lieu de sa présentation : elle quitte partiellement les murs de la galerie, afin de pouvoir y investir également le plancher. Et lorsque sa présentation nécessite un accrochage mural, l'estampe se manifeste néanmoins comme objet par l'importante matérialité de son support (de mdf plutôt que de papier), mais encore davantage par son dispositif d'accrochage. En simulant les poteaux de métal sur lesquels sont habituellement installés les panneaux routiers, il lui permet un certain retrait du mur, ce qui en retour affirme davantage sa matérialité. Toujours bien matérielle, l'estampe dans mon projet d'exposition n'est alors jamais abordée à la manière de la peinture, faisant du tableau une fenêtre ouverte sur le réel.

Présentée à la galerie Popop du 26 au 29 août 2020, *Dangers à venir et autres (petites et grandes) catastrophes urbaines* regroupe au total plus d'une vingtaine de panneaux sérigraphiés, dont la forme et l'iconographie entremêlent les codes de la signalisation routière à ceux de l'art, par la création de rapports référentiels diversifiés. À titre d'exemple, *La chute athlétique* (fig. 4.5) se compose de cinq panneaux, dont l'organisation reproduit une structure compositionnelle récurrente dans le travail de

Pierre Alechinsky. Dans une forme se rapprochant de la bande dessinée, cette installation comprend une première image, à laquelle d'autres de dimensions plus modestes se subordonnent, telles que les huit *vignettes* bédéesques de la partie inférieure du *Volcan ensorcelé* (fig. 4.6) de l'artiste. De manière similaire au procédé pictural d'Alechinsky, ces images enrichissent alors le sens de l'image dominante et en orientent sa lecture. Cependant, plutôt qu'emprunter le procédé de l'artiste (les *notes marginales*) afin d'intégrer un thème secondaire comme contrepoint à l'image principale, j'ai employé celui-ci dans le but de créer une forme de narration, en représentant la cause d'un certain événement dans le haut de l'œuvre et ses effets dans le bas, sous la forme d'une décomposition du mouvement rappelant la chronophotographie.



Figure 4.5

La chute athlétique (maquette vectorielle).



Figure 4.6

Pierre Alechinsky, *Volcan ensorcelé*, 1974. Huile sur papier marouflé sur toile. 100 cm x 153 cm.

Par ailleurs, pour tenter d'affirmer davantage cette allusion, j'ai créé un rapport référentiel en quelque sorte complémentaire. J'ai ainsi puisé dans la pictographie de panneaux routiers indiquant la présence d'installations sportives, afin d'évoquer les photographies d'athlètes en mouvement d'Eadweard Muybridge, telles que *Plate 163 (man leaping forwards)* réalisée en 1887 (fig. 4.7). Sur un mode toutefois parodique, plutôt que démontrer la maîtrise corporelle nécessaire à la pratique d'activités athlétiques, *La chute athlétique* lui oppose la maladresse du corps en action, en représentant la chute d'un personnage provoquée par une déjection canine.

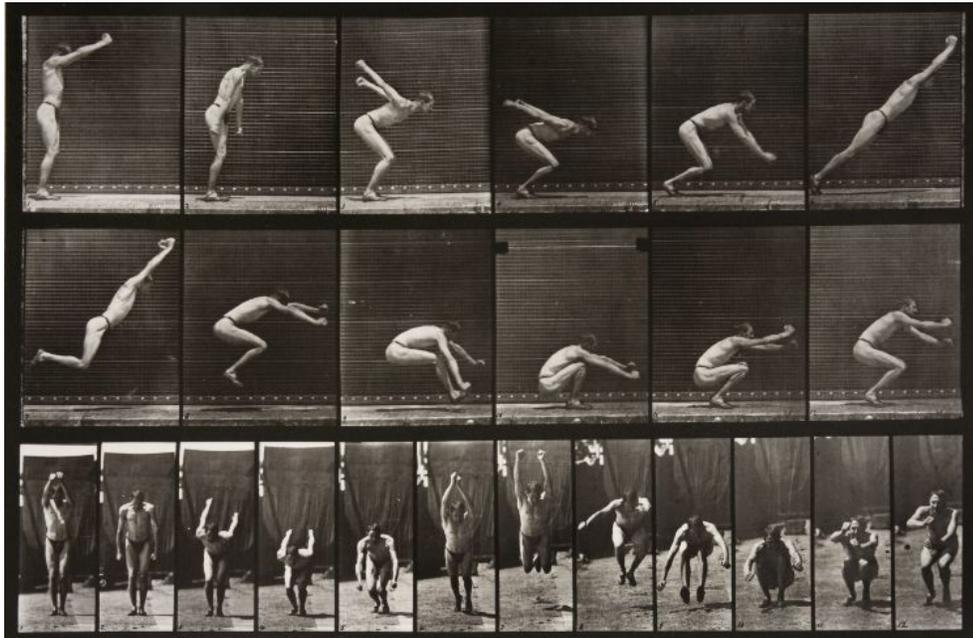


Figure 4.7

Eadweard Muybridge, *Plate 163 (man leaping forwards)*, 1887.
Collotype. 58,2 cm x 83,8 cm.

4.3 Stratégies transformatives

4.3.1 La reconfiguration par métissages

En souhaitant découvrir des manières de transformer les panneaux routiers pour leur donner ce nouveau potentiel sémantique, la recherche m'a curieusement amené à m'approprier davantage d'éléments préexistants, mais en empruntant cette fois-ci au travail d'autres artistes. J'ai ainsi tenté de concilier des images qui à bien des égards se situent à des pôles opposés. Paradoxalement, je me suis retrouvé à instrumentaliser des œuvres antérieures, en plus de la signalétique routière, afin de développer en quelque sorte ma propre iconographie. Je me suis approprié des structures formelles, des procédés picturaux, des thèmes ou des motifs et ce, sans limiter mes emprunts à une

discipline, une période ou une géographie précise. Sans scrupule, j'ai pris ce dont j'avais besoin pour en arriver à mes fins. J'ai donc allègrement puisé dans la petite et la grande histoire de l'art, en abordant les réalisations d'autrui « [...] comme autant de magasins remplis d'outils qu'il s'agit d'utiliser, de stock de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène. » (Bourriaud, 2003) En somme, je me suis retrouvé à élaborer de nouvelles stratégies afin de croiser des codes de nature hétéroclite.

Pour ce projet d'exposition, j'ai ainsi produit un travail de décroisement en juxtaposant des formes, des techniques et des images d'origines variées – gardant à l'esprit que « [t]ous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. » (Debord, 2006) J'ai donc tenté de faire de nouvelles combinaisons dans la perspective où « [l]'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépasse[rait] leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. » (Debord, 2006) En ce sens, j'ai fait du panneau routier le lieu de multiples transformations, alors que j'ai utilisé le travail d'autres artistes comme levier, comme outil pour entreprendre celles-ci. Tout compte fait, en métissant dans mon travail ces différents objets, citations et procédés, j'ai tenté de créer des rapprochements entre le passé et le présent, afin de réinventer ce dernier : « [...] les récits et les gestes manipulent des objets, les déplacent, en modifient l'emploi et la répartition; ils caractérisent des chaînes d'opérations faites avec et sur le lexique des choses, ils inventent des collages en mariant des citations de passés à des extraits de présents [...] » (Giard et De Certeau, 1983)

En explorant l'héritage artistique (principalement occidental) dans l'intention d'y repérer des matériaux pour produire ces nouveaux objets hybrides, j'ai découvert deux stratégies au potentiel prometteur; deux manières distinctes mais complémentaires d'aborder la citation. J'ai entrevu la possibilité de créer des rapports référentiels d'une détermination plus ou moins contraignante, selon qu'elle soit dirigée vers une œuvre

spécifique ou qu'elle puise plutôt dans l'histoire de sa discipline pour en citer l'une de ses approches. De plus, j'ai constaté que la combinaison de ces deux modes de citation, celui de l'image et celui de son procédé, me permettrait de transformer simultanément la forme des panneaux routiers et leur pictographie. J'ai alors imaginé que cette stratégie me permettrait de faire appel à des œuvres antérieures afin de créer des saynètes qui leur feraient écho, et que la traduction de ces références, leur interprétation pictographique, résulterait assurément en une reconfiguration des normes signalétiques. Puis, j'ai songé qu'en empruntant des procédés de différentes disciplines – le tableau et le *shaped canvas* de la peinture, l'assemblage de la sculpture, la planche de la bande dessinée et ses vignettes, la décomposition du mouvement de la chronophotographie – je pourrais non seulement citer celles-ci par l'entremise de leurs méthodes, mais également accroître mes possibilités de reconfiguration jusqu'à les étendre à l'ensemble des éléments normatifs des panneaux routiers. J'ai donc cru qu'en parasitant le code original, ces nouveaux éléments me permettraient de manipuler autant la forme des panneaux, les limites de leurs contours, que les règles relatives à leur installation et à leur regroupement dans l'espace public.

4.3.2 Citations et allusions ironiques

Selon Margaret Rose (1993), la citation aurait le rôle de provoquer la rencontre de textes disparates dans l'intention de les contraster. De plus, elle partagerait une proximité pragmatique et structurelle avec la parodie, de sorte qu'elle en indiquerait généralement la présence. (Hutcheon, 2000) Conséquemment, la citation a pour fonction dans mon travail de convoquer des éléments aux domaines d'appartenance différents, de manière à créer de nouvelles formes parodiques hybrides. Ainsi, bien que j'emploie cette stratégie afin de provoquer des rencontres qui puissent a priori sembler dissonantes, je subordonne toutefois son usage à celui de la parodie. Je confie donc à cette dernière le rôle de transformer ces rencontres en de réelles relations, en articulant

ces éléments l'un de l'autre étrangers autour de la même idée commune – leur interaction favorise la recontextualisation d'éléments disparates dans un nouvel objet cohérent. Conjointement, ces stratégies me permettent alors de provoquer la rencontre par exemple d'un panneau routier et d'un tableau moderne, en interprétant le langage de l'un à l'aide des codes de l'autre, pour ainsi émettre un commentaire humoristique sur chacun.

Dans le rapport que je développe envers les éléments dont je m'approprie, j'établis une nette distinction entre des notions telles que la parodie ou le détournement, et l'allusion ou la citation. Cette différence s'appuie principalement sur la proximité de ces stratégies à leur cible, ce qui en retour influence grandement l'identification de mes emprunts. Je range d'un côté la parodie et le détournement, puisque je les définis d'abord par une relation directe à leur objet : leur emploi engendre une reconnaissance visuelle instantanée des éléments empruntés. Ainsi, les codes de la signalisation routière sont aisément identifiables dans l'œuvre *Un petit bris de canalisation aux proportions bibliques* (fig. 4.8), alors qu'il est néanmoins plus ardu d'y voir spontanément la citation d'une gravure de Gustave Doré (fig. 4.9). Pour cette raison, je fais exclusivement usage des termes *détournement* et *parodie* lorsque j'aborde la transformation des panneaux routiers, bien que je puisse employer l'expression *usage parodique* afin de décrire l'effet d'une inversion ironique.

D'un autre côté, je range alors l'allusion et la citation en les définissant par un rapport référentiel d'une plus grande distance. Je tisse des liens plus subtiles et nuancés entre mon travail et les éléments dont je m'approprie en employant celles-ci. Malgré ce rapprochement que je crée en les définissant côte à côte, j'établis néanmoins une différence marquée entre ces stratégies : toutes deux instaurent des relations de distances variées envers leur cible. Lorsque je cite des œuvres antérieures, j'intègre des composantes du travail d'autrui au mien. Je transcontextualise ni plus ni moins ces éléments, et conserve alors une certaine proximité envers la forme originale.



Figure 4.8

Un petit bris de canalisation aux proportions bibliques (maquette vectorielle).



Figure 4.9

Gustave Doré, *Le déluge*, 1866. Gravure (frontispice de l'édition illustrée par l'artiste de la Sainte Bible). Dimensions inconnues.

Cependant, lorsque je leur fais allusion, je crée une relation d'une plus grande souplesse dans laquelle la source s'identifie plutôt par analogie. En ce sens, l'allusion produit le rapport référentiel le plus distant de l'ensemble de mes appropriations, puisqu'elle exige à la fois savoir et perspicacité de la part du spectateur. Elle fait de la ressemblance à l'original un paramètre entièrement négligeable. Ainsi, l'œuvre *Orange car crash* (fig. 4.10) entretient des liens allusifs à un diptyque de Warhol (fig. 1.1), puisqu'elle reprend certaines de ses caractéristiques telles que sa thématique, sa dominance chromatique, l'organisation symétrique de ses panneaux, en plus de partager la même technique d'impression comme élément de son processus de réalisation. Elle fait alors écho à son œuvre, mais avec discrétion. En dépit de ces divergences, l'allusion et la citation se manifestent toutes deux sous forme de clins d'œil dans mon travail. Elles exigent donc une analyse plus détaillée du contenu de mes œuvres, à l'inverse des éléments que je parodie ou détourne, dont l'identification s'effectue aisément, sans ambiguïté ni savoir spécifique autre qu'une simple expérience de la route.



Figure 4.10

Orange car crash (maquette vectorielle).

4.3.3 Le détournement parodique

La parodie est une méthode permettant d'intégrer des codes antérieurs à de nouveaux contextes, afin d'en modifier le sens et la valeur. (Hutcheon, 2000) Selon Linda Hutcheon (2000), elle serait alors une forme de répétition, dotée d'une distance à la fois critique et ironique, dont l'objectif serait de marquer la différence plutôt que la similitude à son objet. Qu'elle se présente dans ses variantes strictes ou générales – à savoir qu'elle cible une œuvre spécifique ou un ensemble de conventions – elle se définirait donc comme le « [...] refonctionnement comique d'un matériau linguistique ou artistique préformé. » (Rose, 1993) Ainsi, dans la mesure où je reprends et transforme ironiquement les normes de la signalétique routière pour en déjouer l'usage conventionnel, je détourne le panneau routier comme je le parodie. Par conséquent, *parodie* et *détournement* sont des stratégies d'une certaine indiscernabilité dans mon travail : je les emploie toutes deux dans les mêmes visées.

En intégrant par recodage des parties de son modèle en elle-même, l'œuvre parodique obtient la proximité nécessaire pour critiquer l'original, tout en préservant l'essentiel de ses caractéristiques, afin de permettre son identification. (Rose, 1993) Pour Debord et Wolman, « [l]es déformations introduites dans les éléments détournés doivent [par contre] tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire. » (Debord, 2006) C'est donc assurément lorsque l'œuvre parodique (ou détournée) conserve cette proximité à sa cible qu'elle devient le plus efficace. Seule l'identification de l'œuvre originale par le spectateur permet de compléter la parodie, en menant à terme son acte de communication. Dans cette perspective, j'ai posé la simplicité, la spontanéité avec laquelle on reconnaît le modèle de mon travail comme condition fondamentale de tous mes détournements. En simplifiant à l'extrême les transformations que j'ai apportées aux normes de la signalisation routière, j'ai pu maintenir une part importante de ses codes inaltérée et ainsi rendre leur identification

évidente. J'ai donc conservé cette proximité en produisant de nouveaux panneaux qui reprennent les icônes, les formes, les dimensions et les couleurs règlementaires des originaux, mais je m'en suis également éloigné en réemployant librement l'ensemble de ces caractéristiques normatives.

On dit de l'œuvre parodique qu'elle déforme et subvertit sa cible, tout comme elle la conserve et la respecte en l'intégrant à sa propre forme. (Rose, 1993) Le procédé serait donc à la fois critique et sympathisant envers l'œuvre parodiée, de sorte qu'il entretiendrait une certaine ambivalence face à celle-ci. (Rose, 1993) L'œuvre parodique tirerait une certaine force de l'œuvre originale, de ses qualités, de sa notoriété – mais la transformerait néanmoins pour en faire une nouvelle synthèse. (Hutcheon, 2000) En ce sens, l'effet parodique de mes détournements repose davantage sur l'ironie pour créer des contrastes comiques entre mon travail et les panneaux routiers originaux, plutôt que sur une intention méprisante; l'inversion ironique n'exige d'ailleurs aucune intention de la sorte afin d'être parodique. (Hutcheon, 2000) J'ai préféré employer l'ironie comme un trope rhétorique capable de créer des formes intertextuelles critiques, mais néanmoins respectueuses des codes que j'ai ciblés. Par conséquent, mon travail revêt une forme ludique bien plus que satirique. Ni la signalétique routière, ni les œuvres citées n'ont été dépréciée. Je n'ai aucunement cherché à dénigrer la valeur de mes emprunts, bien au contraire : un intérêt marqué envers la signalétique routière m'a amené à reprendre son langage. C'est donc par désir de voir ce dernier s'épanouir, s'enrichir, se complexifier, que j'en ai détourné les codes.

CONCLUSION

Avec le regard rétrospectif que me permet la conclusion de ce parcours, maintenant que j'en suis à la rédaction de ces dernières lignes, il me paraît à propos de revenir sur les intentions et les désirs m'ayant initialement amené à poursuivre ma scolarité en entamant des études de deuxième cycle. Il y a déjà quatre ans de cela, j'ai cru trouver dans les éléments des réseaux de circulation urbains le sujet de recherche par excellence, c'est-à-dire celui par lequel il me semblait possible de cristalliser l'ensemble de mes intérêts de l'époque. Cependant, je dois aujourd'hui admettre qu'à certains moments de ce parcours, il m'est arrivé de me sentir restreint dans la création, ressentant ce sujet de recherche que j'avais pourtant moi-même choisi, comme une discipline que l'on m'imposait, comme une fidélité que l'on exigeait de moi, en dépit de l'évolution de mes propres désirs. Ainsi, à mon entrée à la maîtrise, je m'étais lancé le défi de découvrir des moyens de conjuguer les méthodes que j'avais employées durant mon baccalauréat, à de nouveaux intérêts, nés à la toute fin de ce dernier. Sans envisager ce que j'allais y découvrir, je m'étais donc engagé dans la recherche, mais en choisissant d'ériger l'entièreté de celle-ci sur le modèle d'une seule œuvre, la dernière réalisée dans le cadre de mes études de premier cycle (fig. 4.11). Le pari me paraissait grand.



Figure 4.11

Détour à l'aveugle, 2016. Papiers sérigraphiés, carton et boulons.
Dimensions variables.

Durant ce parcours, je me suis alors intéressé à une variété d'éléments de ces réseaux, mais sans nécessairement que ceux-ci se fraient un chemin jusqu'à l'atelier. J'envisage toujours la réalisation de l'œuvre comme une démarche en quatre temps, comprenant la documentation, la conceptualisation, le travail d'atelier numérique ou de *laboratoire virtuel*, si l'on veut, et le travail d'atelier traditionnel, physique, de transformation de la matière. À tout moment pouvait donc cesser mon intérêt envers ceux-ci, chacune de ces étapes représentant autant de barrières à franchir avant d'en arriver à produire une œuvre. Toutefois, dans les éléments que j'ai retenus et qui ont mené à une forme ou une autre de recherche plastique, j'ai interprété ces *objets du territoire urbain* auxquels réfère le titre de ce mémoire, comme des éléments provenant tour à tour de réseaux

électrique, monétaire et de circulation automobile. En ce sens, je me suis à la fois intéressé à des éléments fixes, implantés à même le territoire tels que les installations assurant le transport de l'électricité ou encore les dispositifs de la signalisation routière, qu'à des éléments mobiles tels que la pièce de monnaie, cet objet circulant d'un individu à l'autre, dans le réseau que forme notre collectivité.

En portant mon attention sur ces divers éléments utilitaires du territoire urbain, je m'étais d'abord donné pour seul objectif de découvrir des moyens de les transformer, afin de réaliser un travail qui puisse faire écho à une certaine expérience du quotidien. Je voulais que l'on puisse ressentir dans mon travail cette fascination que la ville exerce sur moi. Ainsi, en m'appropriant ces objets communs de mon environnement, j'ai pensé qu'il me serait possible de me réapproprier métaphoriquement ce dernier, et que la démarche me permettrait alors d'aborder la ville dans son ensemble, en imaginant autrement ses composantes. J'ai souhaité que les déformations que j'apporterais à ces éléments leurs donnent un nouveau potentiel sémantique qui puisse bousculer notre familiarité envers eux. Il m'a semblé qu'en agissant de la sorte, j'en arriverais à communiquer mon attirance aux formes urbaines.

Dans le but de transformer ces composantes, j'ai abordé l'ensemble de ces éléments en m'appropriant d'abord les données liées à leur fabrication ou alors en reproduisant leur iconographie, par captation ou par copie (numérique). Dès mes premières explorations, j'ai axé mes recherches sur les manières de réemployer ces données pour en arriver à produire un objet similaire à l'original, mais doté d'une toute autre matérialité. Lors de mes explorations suivantes, je me suis davantage intéressé à des questions relatives à l'image, soit celle comprise dans l'objet emprunté telle que le portrait de la Reine, traduit dans le relief de la pièce de monnaie, mais également celle de l'objet, de celui-ci en tant qu'image, en travaillant entre autres d'après la captation de cette même pièce de monnaie. En détournant ces composantes, je suis demeuré près de l'image ou de l'objet original, mais en travestissant sa forme plutôt qu'en tentant de l'imiter. J'ai ainsi

privilegié la parodie de formes existantes à leur pastiche, de manière à pouvoir travailler de l'intérieur en reprogrammant un système donné. Cependant, tout ce parcours exploratoire aura été traversé par la même question, à savoir que pourrait-être cet autre potentiel sémantique, caché derrière la forme et l'usage conventionnel de l'objet? Ou encore, plus simplement, que pourrais-je faire *dire* à l'objet par sa transformation?

Pour tenter de répondre à cette interrogation, je suis retourné à la source de mes motivations, soit ce dernier projet réalisé durant mon baccalauréat. À mi-parcours de la maîtrise, je me suis donc intéressé une fois de plus aux dispositifs de la signalisation routière, mais cette fois dans la perspective de découvrir les possibilités de détournement que pouvait m'offrir leur pictographie, à peine effleurée quelques années plus tôt. En faisant du panneau routier mon nouvel objet d'étude, j'ai cru qu'il me serait possible d'explorer davantage l'hybridation de l'estampe à des techniques propres aux champs de la sculpture et de l'installation, de plus que l'entremêlement de l'un de ses procédés traditionnels à de nouveaux outils technologiques. Ainsi, l'approche que j'ai développée durant ces deux dernières années m'a permis de m'approprier le panneau routier, mais en reconfigurant sa codification pour en détourner son mode de communication. En réutilisant ses éléments normatifs, j'ai développé mon travail d'après les restrictions de ce nouveau matériau. Plutôt qu'inventer mes propres contraintes, j'ai en quelque sorte laissé à l'objet emprunté le soin de les déterminer lui-même, afin que mon travail conserve une proximité aux dispositifs originaux, mais également à cette approche limitative que j'ai adoptée face à la création depuis mon baccalauréat, bien qu'elle soit aujourd'hui d'une autre nature.

En tentant donc de découvrir des moyens de faire communiquer à l'objet un tout autre message que celui de son usage conventionnel, la recherche m'a amené à intégrer de nouvelles stratégies dans mon travail. J'ai trouvé dans le travail d'autres artistes divers thèmes et motifs qui m'ont permis d'aborder ironiquement certains événements du

quotidien, pour ainsi faire du panneau routier un objet davantage narratif que prescriptif. En m'appropriant encore plus d'éléments que je ne l'avais fait auparavant, j'ai créé des métissages entre la signalétique routière et des œuvres antérieures, citant alors directement celles-ci ou leurs faisant plus librement allusion. Ces nouvelles stratégies m'ont en quelque sorte permis de boucler la boucle : j'ai cherché à introduire des éléments de la ville dans le monde fictif de l'art, afin que l'œuvre entremêle l'art à la vie et vice-versa, et c'est alors en métissant ces composantes urbaines à des objets de l'art, aux œuvres d'autres artistes, que j'ai découvert des manières d'aborder cette expérience du quotidien urbain que je recherchais.

Ce mémoire et le projet d'exposition qu'il accompagne représentent donc tous deux une finalité dans le cadre de mes études à la maîtrise, mais ne correspondent en réalité qu'à un simple temps d'arrêt – un instantané, figeant en quelque sorte brièvement ma recherche, alors qu'elle se trouve plutôt en perpétuelle mouvance et ne cesse d'évoluer. En ce sens, lors de la rédaction de ce mémoire, les réflexions que j'ai entretenues envers mon travail des dernières années m'ont amené à mieux comprendre le rôle prépondérant que les technologies numériques occupent à chacune des étapes de réalisation de mon travail. Que ce soit dans les méthodes que j'emploie pour me documenter, dans les outils qui me servent à conceptualiser et planifier le projet, ou encore dans ceux dont l'utilisation participe de près à la production de l'œuvre, l'entièreté de mon approche repose sur leur usage ou sur la synergie de leur hybridation ou de leur complémentarité à d'autres techniques. Les réflexions nées de la rédaction de ce document ont ainsi commencé à faire germer de nouvelles idées, et je me retrouve donc aujourd'hui un peu plus loin que cet instantané, ne serait-ce que sous la forme de pistes ou de vagues intentions.

ANNEXE A

DOCUMENTATION VISUELLE DE L'EXPOSITION

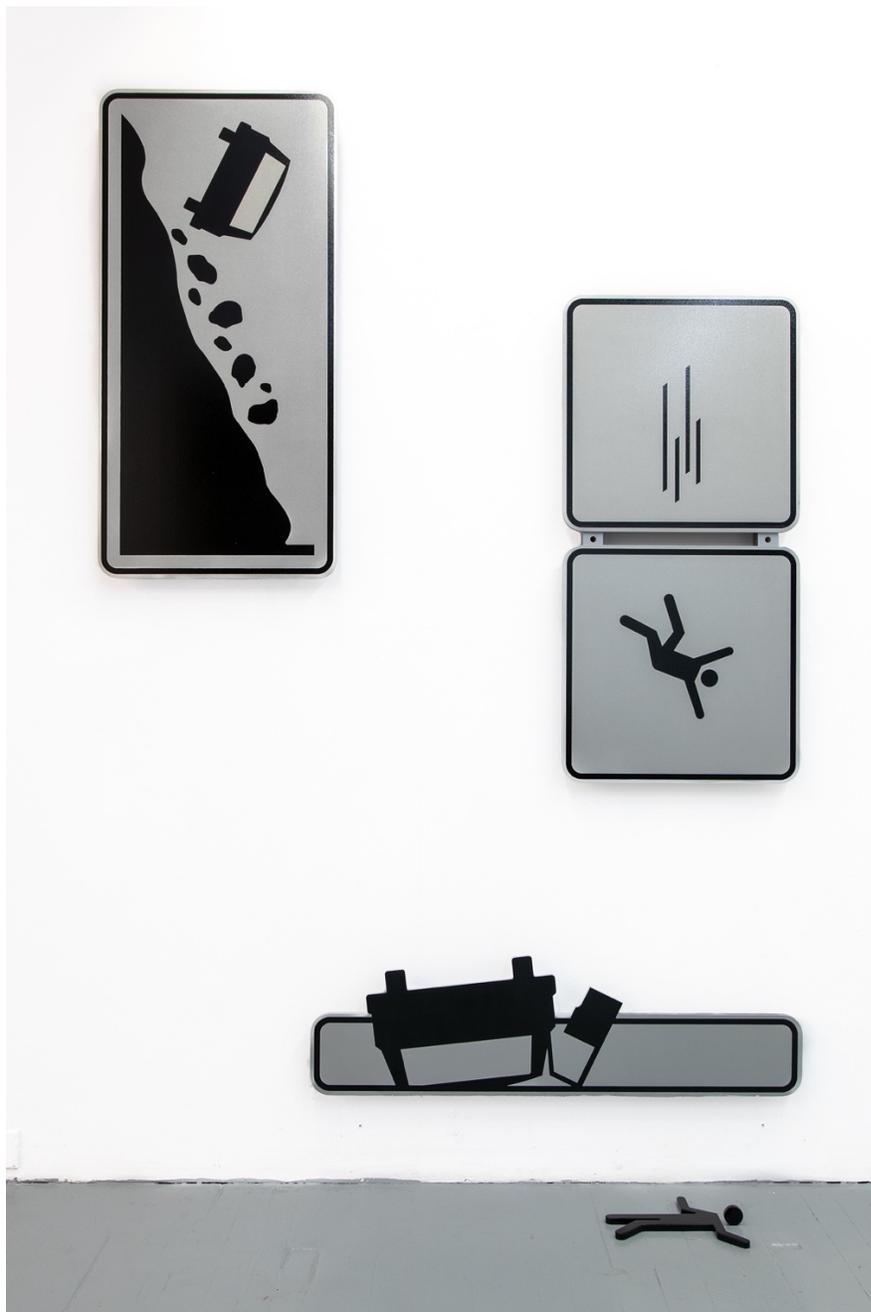


Vue partielle de l'exposition. De gauche à droite : *Orange car crash*, *Silver car crash* et *Un petit bris de canalisation aux proportions bibliques*.



Orange car crash (2020). Sérigraphie sur mdf, peinture métallique et bois.

Approximativement 92 cm x 185 cm x 5 cm (cinq éléments).



Silver car crash (2020). Sérigraphie sur mdf, peinture métallique, peinture alkyde, mdf et bois. Dimensions variables (quatre éléments).



Un petit bris de canalisation aux proportions bibliques (2019). Sérigraphie sur mdf, peinture métallique et mdf. Approximativement 66 cm x 129 cm x 5 cm.



La chute athlétique (2019). Sérigraphie sur mdf, peinture métallique et bois.
Approximativement 117 cm x 128 cm (cinq éléments).



La grande vague (2020). Sérigraphie sur mdf, peinture métallique, mdf et boulons.
Dimensions variables (sept éléments).



Vue partielle de l'exposition. De gauche à droite : *La chute athlétique* et *La grande vague*.

BIBLIOGRAPHIE

- Allaire, S. (2001). Pierre Ayot : l'art est un jeu. *Vie des arts*, 45(182), 38-41.
- Balfour, B. (2018). The what and the why of print. Dans R. Pelzer-Montada, *Perspectives on contemporary printmaking* (p.114-126). Manchester : Manchester University Press.
- Banes, S. (2008). Equality celebrates the ordinary. Dans S. Johnstone (dir.) *The everyday* (p. 113-119). Cambridge : MIT Press.
- Blanchot, M. (1959). *L'entretien infini*. Paris : Éditions Gallimard.
- Bourriaud, N. (2003). *Postproduction : la culture comme scénario*. Dijon : Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction : culture as screenplay : how art reprograms the world*. New York : Lukas & Sternberg.
- Craft, C. (2009). *Jasper Johns*. New York : Parkstone International.
- Debord, G. (2006). *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- Detambel, R. (s.d.). *Écrire sous les contraintes*. Récupéré de http://detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=933
- Eveno, E. (1998). *Utopies urbaines*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Fréchuret, M. (2005). *L'œuvre en programme*. Bordeaux : Fage Éditions.
- Giard, L., De Certeau, M. (1983). L'ordinaire de la communication. *Réseaux*, 3(3), 3-26.

- Groensteen, T. (1997). Un premier bouquet de contraintes. Dans *OuBaPo, OuPus 1* (p. 13-59). Paris : L'Association.
- Huitorel, J.-M. (1999). *Les règles du jeu : le peintre et la contrainte*. Caen : Frac Basse-Normandie.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*. Champaign : University of Illinois press.
- Katuszewski, J. et Ogien, R. (1983). À quoi sert la notion de réseau? *Réseaux*, 1(3), 27-36
- Koolhaas, R. (2011). *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*. Paris : Payot & Rivages.
- Koolhaas, R. (2011, 16 décembre). Interviewé par P. Oehmke et T. Rapp. Interview with star architect Rem Koolhaas. Dans *Spiegel online*. Récupéré de <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/interview-with-star-architect-rem-koolhaas-we-re-building-assembly-line-cities-and-buildings-a-803798.html>
- Lamarche-Vadel, G. (2014). *Politiques de l'appropriation*. Paris : L'Harmattan.
- Lawler, L., Kaiser, P., Baker, G., Öffentliche Kunstsammlung Basel et Museum für Gegenwartskunst Basel. (2004). *Louise Lawler and others*. Basel : Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.
- Marczewska, K. (2019). *This is not a copy : writing at the iterative turn*. London : Bloomsbury.
- Melot, M. (2019). Estampe. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/estampe/>
- Moreno, G. et Oroza, E. (2010). Generic objects. *E-flux journal*, 18. Récupéré de <https://www.e-flux.com/journal/18/67456/generic-objects/>
- Noyce, R. (2011). *Critical mass : printmaking beyond the edge*. London : Bloomsbury publishing.

- Oulipo. (1973). *La littérature potentielle : créations, re-crétions, récrétions*. Paris : Éditions Gallimard.
- Perec, G. (1974). La rue. Dans *Espèces d'espaces* (p. 65-77). Paris : Éditions Galilée.
- Perec, G. (1989). Approches de quoi? Dans *L'infra-ordinaire* (p. 9-13). Paris : Éditions du Seuil.
- Pettersson, J. (2017). *Printmaking in the expanded field : a pocket book for the future, collected texts and thoughts*. Oslo : Oslo national academy of the arts.
- Rose, M. (1993). *Parody : ancient, modern, and post-modern*. Cambridge : Cambridge university press.
- Saunders, G. et Miles, R. (2006). *Prints now : directions and definitions*. London : V & A Publishing.
- Schilling, D. (2006). *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Sirvent, M. (2008). Entre Oulipo et nouveau roman textuel : pour une approche transformelle du texte contraint. *L'Esprit Créateur*, 48(2), 18-31.
- Verwoert, J. (2007). Living with ghosts : from appropriation to invocation in contemporary art. *Art & research*, 1(2), 1-7. Récupéré de <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>
- Walker, E. (2001). Entrevue avec Paul Virilio. Paul Virilio on Georges Perec. *AA Files*, 45/46, 15-18.