

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FAIRE TOMBER DES MURS : UNE EXPLORATION ARTISTIQUE DU GESTE DE RÉPARATION
DYNAMIQUE DANS LE CADRE DE LA RÉNOVATION D'UNE RÉSIDENCE

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

PAR
GABRIEL BOUFFARD

MARS 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| LISTE DES FIGURES..... | iii |
| RÉSUMÉ..... | iv |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE 1 RÉPARER..... | 3 |
| 1.1 La réparation dynamique..... | 4 |
| 1.2 Cadre artistique..... | 6 |
| 1.2.1 Theaster Gates..... | 6 |
| 1.2.2 Bridget Harvey..... | 9 |
| 1.2.3 Didier Courbot..... | 10 |
| 1.3 Une esthétique de la réparation..... | 11 |
| CHAPITRE 2 DYNAMIQUE DE CRÉATION..... | 13 |
| 2.1 Démarche artistique..... | 13 |
| 2.1.1 La découverte..... | 13 |
| 2.1.2 La collecte, le transport et l'entreposage..... | 15 |
| 2.1.3 La réparation dynamique..... | 16 |
| 2.2 Récit des expérimentations..... | 16 |
| 2.2.1 Le don..... | 16 |
| 2.2.2 La circularité..... | 17 |
| 2.2.3 Le soin..... | 19 |
| 2.2.4 L'efficacité..... | 21 |
| 2.2.5 La déconstruction..... | 23 |
| CONCLUSION..... | 25 |
| RÉFÉRENCES..... | 26 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|--|----|
| Figure 1.1 Theaster Gates, <i>Ground Rules (Red Line, Green Line)</i> , 2015, plancher et ruban adhésif, Musée des Beaux Arts de Montréal, Montréal, Québec, Canada..... | 8 |
| Figure 1.2 Bridget Harvey, <i>Blue Jumper</i> , 2012-ajd, laine colorée sur chandail, Victoria & Albert Museum, Londres, Royaume-Uni | 9 |
| Figure 2.1 Chaise trouvée dans les rues de Montréal..... | 14 |
| Figure 2.2 Chaises trouvées dans les rues de Montréal..... | 14 |
| Figure 2.3 Transport de poutres de bois et de chaises trouvées | 16 |
| Figure 2.4 Gabriel Bouffard, <i>Restauration n° 1</i> , 2019-2020, intervention in situ, matériaux de rembourrage..... | 17 |
| Figure 2.5 L’atelier de meubles | 19 |
| Figure 2.6 Gabriel Bouffard, <i>Restauration n° 2</i> , 2021, chaise antique, plâtre et tiges d’acier | 20 |
| Figure 2.7 Gabriel Bouffard, <i>Restauration n° 2 (détail)</i> , 2021, chaise antique, plâtre et tiges d’acier..... | 21 |
| Figure 2.8 Chaises restaurées à la hausse, 2021 | 22 |
| Figure 2.9 Gabriel Bouffard, <i>Restauration n° 3</i> , 2022, photographies, chaises d’école | 23 |

RÉSUMÉ

Dans ce projet de recherche-création en arts visuels et médiatiques, je présente les différentes explorations et réflexions qui m'ont permis de faire évoluer ma pratique et de retrouver sa pertinence alors que je semblais tout remettre en question. Ce mémoire constitue une réflexion sur le cheminement que j'ai emprunté pour réactualiser ma pratique relativement aux enjeux qui me tiennent à cœur, tels que la mise en place de systèmes circulaires alternatifs à ceux proposés par la logique industrielle. En tant que consultant en stratégie d'entreprise et artiste, j'aborde la question de la pertinence de l'art pour la société avec des considérations tant pragmatiques qu'esthétiques. Je présente une démarche de création qui émerge des gestes que j'ai posés en dehors de l'atelier, à travers la découverte, la collecte, le transport, l'entreposage et la réparation de mobilier et de matériaux qui se sont présentés sur mon chemin. Je propose qu'à travers ces gestes, il soit possible de réinstaurer la valeur que l'on attribue aux objets et aux matériaux usés. Pour ce faire, je m'appuie sur le concept de réparation dynamique énoncé par Richard Sennett ainsi que sur le travail d'artistes comme Theaster Gates, Bridget Harvey et Didier Courbot, posant l'hypothèse que l'art a un rôle à jouer dans la transition d'une économie de consommation et de production vers une économie morale dans laquelle la réparation agit comme un éthos partagé. Finalement, j' mets l'idée que l'art puisse nous permettre de surpasser plusieurs des défis systémiques et matériels qui rendent la réparation difficile à adopter de façon significative, et ce, en nous permettant de changer les perceptions et les attitudes des gens tout en faisant une économie de moyens.

Mots clés : réparation dynamique, esthétique pragmatique, objets trouvés, économie alternative.

INTRODUCTION

J'ai commencé mon parcours en arts visuels en 2017 avec beaucoup d'enthousiasme, en expérimentant différents matériaux et techniques, en apprenant sur l'histoire de l'art et en m'exposant à plusieurs œuvres et pratiques artistiques différentes. Je n'ai jamais mis en doute le processus d'apprentissage et d'expérimentation dans lequel je m'étais embarqué. J'ai toujours aimé apprendre de nouvelles techniques et me donner des défis, tant dans mon passé comme athlète que dans mon travail comme consultant en stratégie d'entreprise, ou encore comme artiste. À l'aube de mon parcours à la maîtrise, en septembre 2020, rien n'aurait pu me faire croire que les événements des années à venir m'amèneraient à redéfinir la place qu'occupe la création dans ma vie.

À mon arrivée à Montréal, j'ai rapidement réalisé que la maîtrise me forcerait à remettre en question ma pratique. Au début, j'éprouvais beaucoup de difficulté à trouver du sens dans mes gestes. C'est un sentiment qui s'était manifesté déjà avant que je commence mon parcours à l'UQAM, mais qui s'amplifiait de plus en plus, surtout lorsque je passais du temps dans l'atelier qu'on m'avait confié. Je sentais que ce que j'y faisais était déconnecté de ma vie et de mon quotidien. La création pour moi avait été auparavant motivée par des exigences et des objectifs clairs. C'est peut-être mon passé comme consultant en gestion d'entreprise ou mon parcours de skieur compétitif qui m'ont façonné à carburer aux objectifs. Tout d'un coup, j'ai donc perdu mes repères. Mon succès ne dépendait plus de la vitesse à laquelle je pourrais accomplir les objectifs du programme, ou encore de ma capacité à démontrer des habiletés techniques, mais bien de ma capacité à m'engager dans une quête personnelle pour développer une pratique plus riche de sens, authentique et significative. À l'atelier, je ne trouvais pas ce sens, j'ai donc naturellement commencé à l'éviter et à porter mon attention sur ce qui se passait dans ma vie, à l'extérieur des murs de l'université.

Au cours des trois dernières années, ma démarche artistique s'est vue redéfinie à travers des gestes que j'ai posés en réaction à des situations imprévues, au fil du quotidien. J'ai par exemple recueilli, transporté et entreposé des chaises et des fauteuils, ainsi que des matériaux de construction qui se sont présentés sur mon chemin. J'ai posé différents gestes de restauration et de réparation sur du mobilier rembourré. Mes expérimentations m'ont ensuite amené à travailler dans une manufacture artisanale de meubles rembourrés où j'ai pu me familiariser avec les méthodes de fabrication, en plus de faire usage de mon expérience comme stratège pour réfléchir aux défis liés à l'application de principes de circularité dans une

petite entreprise. À mi-parcours de la maîtrise, des traitements contre un cancer m'ont forcé à prendre soin de moi, tout en réfléchissant aux bienfaits physiques et psychologiques que l'acte de réparation peut avoir sur celui ou celle qui l'opère. Finalement, l'an dernier, ma conjointe et moi avons acheté un duplex et entamé un projet de rénovation à travers lequel j'ai pris conscience des enjeux éthiques, matériels et environnementaux de la démolition et de l'altération de nos bâtiments, en plus d'observer les nombreux défis qui rendent la réutilisation et la réparation difficiles à opérer en construction.

Aujourd'hui, en attendant l'arrivée très prochaine de nos jumeaux, je me demande sérieusement comment l'art peut s'arrimer à mon quotidien, et de quelle manière il serait possible d'amplifier son impact et de créer un monde meilleur pour mes enfants. Les gestes que j'ai posés au fil des dernières années me laissent croire au potentiel d'une pratique artistique inspirée de la vie quotidienne axée sur des gestes de réparation dynamique, un terme que le sociologue Richard Sennett (2008, p. 200) propose pour discuter du geste de réparation créatif qui change la forme et la fonction des objets qu'on répare. Dans ce texte d'accompagnement ainsi que dans l'œuvre qui y fera suite (intitulée « *Faire tomber des murs* »), j'é mets l'hypothèse qu'il soit possible d'étendre la conception traditionnelle de la réparation dynamique pour y inclure des gestes de réparation qui ne s'intéressent pas seulement à la forme et la fonction des objets, mais aussi à changer la perception des gens envers les objets et les matériaux en fin de vie, donc d'y inclure toute réparation de nature symbolique.

Dans ce texte d'accompagnement, je présente un aperçu de mes ancrages théoriques et artistiques, discute de l'évolution de ma démarche de création et constitue un récit des expérimentations réalisées au cours de la durée de la maîtrise, avant de conclure en abordant des enjeux de la pratique émergente et les occasions de création qui ont mené à la réalisation de mon projet final.

CHAPITRE 1

RÉPARER

On considère de plus en plus la réparation comme un des opérateurs centraux d'une économie plus soutenable et alternative aux modèles linéaires de notre économie de consommation et de production. La réparation comme « ethos », ou comme « paradigme », devient aujourd'hui populaire tant pour les individus qui souhaitent avoir un mode de vie plus écoresponsable que pour les designers et les architectes qui adoptent des approches de conception plus conscientes de l'environnement et de nos ressources, de même que pour les entreprises qui souhaitent répondre aux nouvelles demandes de leurs clients et actionnaires, ainsi que pour les gouvernements à tous les niveaux qui mettent en place des incitatifs pour réduire les gaz à effet de serre et encourager les bonnes méthodes de production et de meilleurs comportements de consommation. Le paradigme de la réparation se manifeste aujourd'hui à travers certains mouvements tels que le design en vue de la déconstruction (Bradley, 2002), le design pour la réparabilité (Rosner et Ames, 2014), le *cradle to cradle* (McDonough et Braungart, 2009), le *upcycling* (Braungart, 2013), l'altération (Scott, 2008), le droit à la réparation (tel que mis de l'avant par la loi adoptée le 3 octobre 2023 par l'Assemblée Nationale du Québec, intitulée « *Projet de loi n° 29, Loi protégeant les consommateurs contre l'obsolescence programmée et favorisant la durabilité, la réparabilité et l'entretien des biens (Jolin-Barrette, 2023)* »), ainsi que d'autres pratiques adoptées par les architectes, designers et artistes.

Cette transition vers une économie inspirée du paradigme de la réparation, tant dans nos pratiques individuelles que collectives, s'opère peu à peu malgré différents défis. Je pense notamment au manque de références historiques disponibles pour quantifier les retombées économiques, sociales et environnementales des gestes de réparation et d'entretien, à la perception populaire que les objets réparés sont moins bons que leurs équivalents neufs, à la dominance de la production de masse qui continue de fournir des biens à très faibles couts, ainsi qu'au manque de main-d'œuvre possédant les compétences et les connaissances nécessaires à l'entretien et à la réparation. Ces défis ne constituent que quelques exemples parmi plusieurs autres qui peuvent rendre difficile le changement de nos comportements et de méthodes de production. Cela étant dit, je pense que c'est à force d'essayer que nous ferons changer ces mécanismes dominants, nos façons de produire et de consommer, ainsi que les attitudes qui ralentissent notre transition vers cette économie morale de la réparation.

Dans la section suivante, je présente premièrement le concept de réparation dynamique proposé par Richard Sennett, sa pertinence, ainsi que ses limites. Je discute ensuite du travail de trois artistes qui, à leur manière, font usage de la réparation de façon tant poétique que pragmatique, créant à partir de ce qui se trouve déjà autour d'eux tout en étant au front de cette transition au potentiel transformateur.

1.1 La réparation dynamique

Dans son livre intitulé *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat* (2008), le sociologue Richard Sennett s'intéresse au travail manuel, plus particulièrement à celui des artisans. Sennett précise que les mots lui manquent pour décrire la richesse des gestes des artisans, soulignant que ceux qui travaillent de leurs mains en viennent souvent à faire appel aux métaphores ainsi qu'à des histoires pour transmettre les connaissances tacites qu'ils ont acquises par l'expérience au fil des années. En discutant du travail artisanal, Sennett suggère que le travail de ceux et celles qui réparent doit être considéré au même égard que le travail des artisans, tout en mentionnant que la réparation est grandement mécomprise. En effet, selon Sennett, les réparateurs nécessiteraient une créativité et des habiletés techniques équivalentes à celles des artisans.

En décrivant l'acte de réparation, Sennett établit une distinction entre une réparation de nature statique et une autre, de nature dynamique (p. 200). La réparation statique consisterait à réparer un objet pour lui redonner sa forme et sa fonction originales (Sennett donne l'exemple du remplacement d'un fusible brulé dans un grille-pain par un autre fusible identique). Acte de nature utilitaire, la réparation statique permet de prolonger la vie fonctionnelle de certains objets. On peut penser à plusieurs exemples de réparation statique, par exemple à un maçon qui répare un mur de brique endommagé à l'aide de briques qu'il prend soin de faire correspondre aux originales, à un rembourreur qui remplace les ressorts, la bourre et le tissu d'un fauteuil qui a perdu son confort, ou encore à un employé municipal qui remplit un nid de poule avec de l'asphalte au printemps. La réparation statique représente une activité essentielle pour maintenir l'utilité des objets, de nos domiciles et des infrastructures publiques – notons par exemple qu'au Québec en 2019, 64 % des 30,6 milliards de dollars dépensés dans le secteur de la construction seulement (7 % du PIB québécois) ont été alloués à des travaux de rénovation, d'entretien ou de réparation (APCHQ, s.d.). Au Canada, en 2021, les services de réparation et d'entretien de véhicules automobiles seulement ont réalisé des revenus de 21,6 milliards de dollars (StatCan, 2023).

Selon Sennett, il existe aussi un autre type de réparation, celle de nature dynamique. Une réparation dynamique est celle qui est créative et qui laisse à celui ou celle qui répare la liberté de changer la forme et la fonction originales de l'objet à travers sa réparation. Pour reprendre l'exemple du grille-pain, Sennett affirme que l'on pourrait par exemple changer le fusible pour un fusible plus puissant. Sennett propose que la réparation dynamique soit souvent nécessaire pour réparer des objets artisanaux pour lesquels les pièces, les matériaux ou les techniques utilisés lors de la fabrication ne sont plus disponibles. Dans ce cas, le réparateur doit s'improviser artisan et essayer de comprendre l'objet par lui-même, de tirer profit de ses propres références et connaissances, et de trouver des solutions créatives pour réparer l'objet. Ce type de réparation laisse donc place à l'utilisation d'outils, de techniques et/ou de matériaux non traditionnels.

La réparation dynamique comme concept est peu discutée dans le champ des arts visuels ainsi que dans d'autres domaines. On la trouve principalement dans le champ du design et de l'architecture. Par exemple, Mehmet Ali Altin (2017) l'utilise pour structurer un cours au sein duquel il demande à ses étudiants de premièrement effectuer une réparation de type statique sur une chaise, avant de concevoir et réaliser une altération de type dynamique. Ali Altin s'intéresse à la façon dont les réparateurs combinent leurs connaissances à celles des artisans qui ont conçu l'objet d'origine pour effectuer une réparation transformatrice. En architecture, même s'il ne fait pas directement référence à la réparation dynamique, Fred Scott (2008, p. 17) parle de l'altération d'un bâtiment comme d'une médiation entre la préservation et la démolition. La préservation, la conservation et la restauration peuvent nous rappeler la réparation de type statique, alors que l'altération s'apparente plus à la réparation dynamique, car elle laisse la liberté de changer la forme ou la fonction des bâtiments.

Je propose dans ce texte qu'à travers la recherche-crédation, il soit possible de concevoir la réparation dynamique comme un « éthos », ou un « paradigme » d'action qui pourrait s'appliquer à plusieurs domaines, tels que les arts visuels, l'architecture, l'économie ou l'environnement. Je souhaite, en m'appuyant sur le travail de trois artistes contemporains ainsi que sur mes expérimentations, fournir des exemples qui démontrent que la définition de la réparation dynamique doit aller au-delà des gestes qui altèrent la forme et la fonction d'un objet, pour inclure ceux qui ont le potentiel de changer nos perceptions, nos attitudes, ainsi que la valeur que nous accordons à un objet. J'émetts l'idée que l'art joue un rôle important pour étendre ce concept.

1.2 Cadre artistique

Dans le champ des arts visuels, des artistes comme Theaster Gates, Bridget Harvey et Didier Courbot ont des pratiques de réparation à la fois pragmatiques, créatives et transformatrices qui font écho à la réparation dynamique. À Chicago, Theaster Gates répare, restaure et transforme des bâtiments abandonnés à l'aide d'interventions architecturales, sociales et économiques. Bridget Harvey, elle, répare la forme des objets du quotidien tels que des chandails et des pots cassés à l'aide de raccommodages visibles dans l'objectif de protester contre la culture de la consommation dominante. Finalement, Didier Courbot, artiste visuel et paysagiste, pose des gestes de réparation subtils qui nous forcent à porter un regard différent sur l'espace public, le paysage et la galerie.

1.2.1 Theaster Gates

L'artiste américain Theaster Gates utilise des tactiques pragmatiques pour transformer et réactiver des matériaux issus de chantiers de démolition et de construction, ou encore issus de bâtiments abandonnés en les rehaussant au statut d'œuvres d'art. À travers sa fondation nommée *Rebuild Foundation*, l'artiste restaure et réaffecte des bâtiments pour en faire des plateformes visant au rayonnement de l'art, de la culture et de la communauté. Dans une entrevue avec Tim Marlow (2012a), Gates décrit son intérêt à la fois poétique et pragmatique pour la restauration.

One part of the problem is the restoration of space, or the reactivation or redemption of a space, but another part is once the space is redeemed, that means it is usable, I am also very interested in what happens in the building. (3 min et 7 s)

La restauration de la *Stony Island Bank*, un bâtiment légué à l'artiste par la Ville de Chicago pour 1 \$, a été financée par la vente de tuiles de marbre issues du bâtiment même, sur lesquelles l'artiste a gravé le slogan « IN ART WE TRUST » à la manière d'une obligation fiscale (*Bank Bond*, 2013). Ces obligations, vendues à des collectionneurs lors de Art Basel pour la somme de 5000 \$ chacune, ont permis à l'artiste de restaurer le bâtiment et d'acquérir plusieurs collections de livres, de diapositives, de vinyles, et d'autres archives préservant l'histoire et la culture afro-américaine. Le bâtiment historique est aujourd'hui dédié à l'innovation en art contemporain, ainsi qu'à la préservation et consultation d'archives.

Lorsqu'un bâtiment perd son utilité en raison de changements sociaux ou économiques, l'altération est une alternative à laquelle on peut avoir recours pour prolonger la vie utile et l'occupation des espaces, une stratégie que Scott (2008) : définit comme une médiation entre la préservation et la démolition. Dans

Altering Architecture, Scott donne des exemples populaires d'altérations architecturales, tels que la Mosquée-Cathédrale de Cordoue en Espagne et le Michigan Theater à Detroit. À Cordoue en 1236, lorsque les forces catholiques ont reconquis la péninsule Ibérique des mains musulmanes, ils ont bâti une cathédrale à même le temple musulman bâti en 785, en n'y apportant que des modifications mineures. Le résultat est un lieu unique où les architectures catholique et musulmane s'entremêlent et font état de l'histoire de la région et des changements de pouvoir.

À Detroit, le Michigan Theatre bâti en 1928, un théâtre de plus de 4000 places, a perdu son attrait lorsque dans les années 70 de nouveaux théâtres de cinéma à plusieurs salles ont été construits et popularisés. Le Théâtre, fermé puis abandonné, faisait face à la démolition. Étant donné que la démolition aurait été complexe structurellement et aurait pu mettre en péril les édifices adjacents, la salle principale a finalement été altérée pour accueillir ce qui est aujourd'hui un des espaces de stationnement les plus grandioses aux États-Unis.

La Mosquée-Cathédrale de Cordoue et le Michigan Theatre rappellent la restauration dynamique de Sennett parce qu'elles changent à leur façon la forme et la fonction des structures existantes. Dans le cas de la restauration de la Stony Island Bank, en plus de réactualiser la fonction du bâtiment, on assiste à un acte de transformation du tissu culturel et social du quartier. Ce cycle d'altération et de réparation, selon Alexander (1979), est un processus organique par lequel nos villes, nos communautés et nos domiciles se construisent pour améliorer le produit des actes de construction et de réparation précédents. C'est ce processus de réparation qui recèle le potentiel, selon lui, de créer un tout beaucoup plus complexe et entier qu'un seul acte ne pourrait générer. Il oppose lui aussi, tout comme Sennett, la réparation qui tente de ramener quelque chose à son état d'origine à celle qui assume que tout est en constant changement, et qu'à tout moment nous utilisons les défauts de la situation présente comme point de départ pour définir de futurs états. Les projets de Gates sont des exemples frappants de cette réparation dynamique et créatrice de richesse.

Gates s'intéresse aux choses et aux espaces, il souhaite prolonger leur vie utile, mais il a aussi un souci particulier pour l'esthétique qui découle de l'acte de réparation. Il utilise dans ses œuvres et projets des matériaux qu'il récupère en travaillant avec ce qui existe déjà (*Tarred Vessel*, 2015 ; *Ground Rules (Red Line, Green Line)*, 2015; *Diagonal Bitumen*, 2014).

In some ways, the restoration of the Bank seems like a work of art alone. But then, inside of that, there are some many elements that we will preserve in the Bank as an act of critical historical preservation. But in like all my projects I'll use the materials available to make things. The Bank in a way already has the capacity to be generous because there's so much excess material. (2012b) (2 min 50 s)

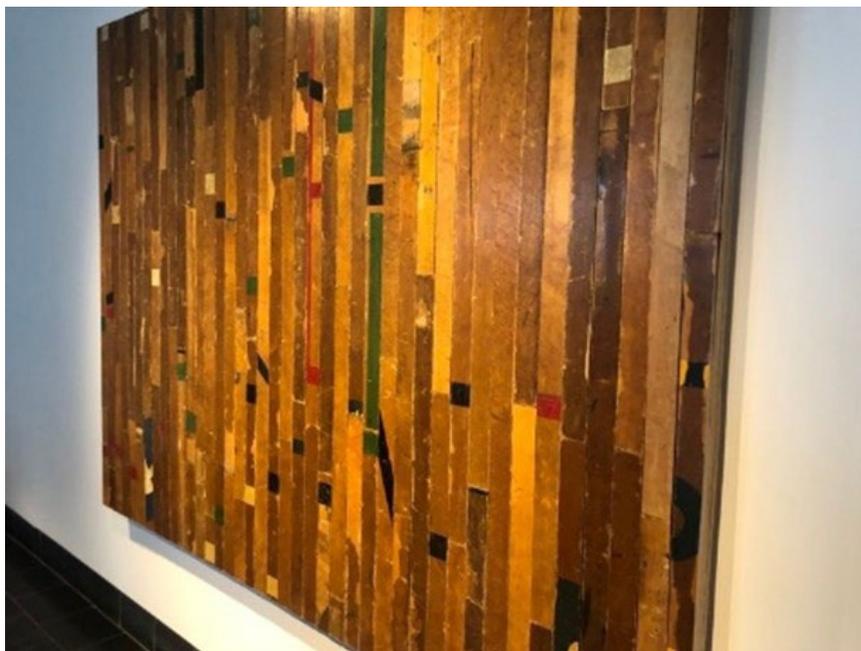


Figure 1.1 Theaster Gates, *Ground Rules (Red Line, Green Line)*, 2015, plancher et ruban adhésif, Musée des Beaux Arts de Montréal, Montréal, Québec, Canada

Gates fonde *Dorchester Industries* en 2016 avec l'idée de créer une entreprise pour former des gens de la communauté à des métiers tels que l'ébénisterie et la poterie. L'entreprise se dévoue depuis à la création d'objets grâce à divers matériaux récupérés dans la ville de Chicago, tels que des arbres coupés ou de la terre excavée sur des chantiers de construction. Dans un projet récent, *Dorchester Industries* a participé à la restauration du plancher de la Park Avenue Armory à New York, en fournissant 20 à 25 % des 55 000 pieds carrés du plancher d'un des plus grands espaces sans colonnes à New York, dans lequel l'artiste a ensuite tenu son évènement annuel Black Artist Retreat en octobre 2019.

So much of my work tackles infrastructure and the framing mechanisms of things. When the Armory suggested that they were reconstructing their floor, it was the right kind of intervention [for me] - no need for making work, I'll build the platform for other people's works. I love the underbelly that allows other things to happen. (Lopez, 2018)

La pratique de réparation de Gates outrepassa la restauration de l'infrastructure et la récupération des matériaux, étant donné qu'elle transforme les communautés en contribuant à leur essor économique, culturel et social.

1.2.2 Bridget Harvey

Bridget Harvey a publié récemment sa thèse de doctorat intitulée *Repair-Making: Craft, Narratives, Activism* (2019) dans laquelle elle expose son processus créatif basé sur la culture de la réparation. Elle y analyse des œuvres comme *Blue Jumper* (2012) et *Learning Cardigan* (2014) qui présentent des chandails visiblement raccommodés au fil du temps. Ces objets laissent paraître les actes de réparation qu'ils ont subis, à la fois amateurs et créatifs. On y aperçoit des fils colorés qui entrent en contraste avec la couleur des chandails. De façon similaire, la série *Sides to Middle* (2014) présente un ensemble d'assiettes et d'objets domestiques réparés de plusieurs façons, soit grâce à de la colle (*Kintsuglue Plate*, 2019 ; *FORMcard Bowl*, 2015 ; *Sugru Plate*, 2016 ; *Superglue Plate*, 2016), à des pansements (*Band Aid Plate*, 2015) ou encore à une variété d'autres techniques (*Milk Jug*, 2016 ; *Embroidery Bowl*, 2017).



Figure 1.2 Bridget Harvey, *Blue Jumper*, 2012-ajd, laine colorée sur chandail, Victoria & Albert Museum, Londres, Royaume-Uni

Harvey répare pour prolonger l'usage des objets de sa vie quotidienne. Dans tous les cas, il est possible d'apercevoir les interventions de l'artiste et de son jeu, ce qu'elle appelle un « visible mend », ou un

raccommodage visible. D'ailleurs, l'artiste s'assure de faire la différence entre sa pratique et la réparation, ou la restauration, traditionnelle.

I have avoided those [words] like restoring as, for me, they are inaccurate: I do not restore to a former condition, I move things to a new position/state - often with a visible mend. This alleviates the act from having to return the object to correctness, or its former condition and instead allows for an updated, functioning version of the original. (p.72)

Le travail d'Harvey représente un bon exemple d'une réparation dynamique telle que la décrit Sennett. Plus précisément, les réparations effectuées visent à conserver la fonction des objets tout en changeant leur forme, développant une esthétique de la réparation. Au-delà des aspects fonctionnels et esthétiques de ses interventions, Harvey souligne que les objets domestiques qu'elle répare prennent une signification fortement politique. Elle propose que, dans un monde d'obsolescence programmée où la réparabilité est exclue de la conception même des objets et où nous épuisons nos ressources à vue d'œil, sa pratique de « repair-making » est un acte d'activisme qui remet en question l'hégémonie du capitalisme néolibéral.

I have differentiated Repair-Making from repairing and making in order for it to mean the expanded idea of repair which includes protesting, facilitating workshops and discussing repair – opening the repair discourse beyond the material (p.73).

Comme l'artiste l'explique, sa pratique va au-delà du matériel pour soulever les enjeux éthiques et environnementaux de la production et de la consommation de masse. La réparation, selon Harvey, est une façon de reprendre le contrôle de notre agentivité tel que prôné par les cultures du *Do It Yourself*, de *Craftivism* (Greer, 2014) ou de *slow making* (et de *slow everything – eating, art, etc.*). Harvey caractérise ce mouvement populaire et émergent de réparation comme la troisième vague de réparation. Elle souligne que non seulement les gens réparent pour redonner la fonction à des objets, mais qu'ils reconçoivent aussi des objets, des façons de penser et de faire (p. 335). Harvey incarne un mouvement populaire bien démontré par un principe du populaire *Manifeste de la Réparation* (iFixit, 2019) qui affirme que « si on ne peut pas réparer un objet, nous n'en sommes pas totalement propriétaires. »

1.2.3 Didier Courbot

Artiste et paysagiste de formation, Didier Courbot explique (2010; Courbot *et al.*, 2010) qu'à la genèse de sa série *Needs* (1999 – 2006), il s'est posé la question suivante : « peut-on produire quelque chose d'équivalent à une bordure de trottoir, quelque chose qui a une réelle fonction dans la vie ? » Pendant plusieurs années, il s'est ensuite affairé à réaliser des interventions de réparation à la fois pragmatiques

et poétiques, quelquefois presque invisibles, dans l'espace public. Il répare par exemple un banc de parc (*Needs [Prague]*, 1999), il repeint un passage de piétons (*Needs [Rome]*, 1999), il répare une bordure de trottoir (*Needs [Florence]*, 2006) ou encore une bicyclette (*Needs [Osaka]*, 1999). Les interventions de Courbot naissent d'un désir de réparer et d'entretenir l'espace public et de réaliser des œuvres qui se confondent à la ville tout en éliminant la limite visible entre l'art, la vie, mais aussi entre la galerie, l'espace urbain et le paysage.

Courbot dévoile, dans une entrevue (Courbot et Alkema, s.d.), qu'il a toujours voulu partager ses œuvres avec le plus de gens possible et que l'idée de rassembler son travail dans un format ou dans une forme pour l'accrocher à des murs d'une galerie « semblait une impasse pour lui ». Son travail du paysage, tout comme ses interventions dans l'espace public, répond à cette préoccupation. Les interventions furtives de réparation de Courbot, en général, sont seulement visibles au travers des photographies prises sur place dans lesquelles on voit l'artiste effectuer des réparations de nature statique, c'est-à-dire visant à ramener l'objet à son état initial. À travers la photographie, tout comme Harvey le fait, Courbot tente d'ouvrir le discours au-delà de la matérialité. En discussion avec Emanuel Ropers (2010), directeur du Centre d'art contemporain d'Ivry et de la Galerie Fernand Leger, Courbot parle des motivations derrière les *Needs* :

Cela pose la question de ce que l'on montre dans un espace d'exposition, et au fond du rapport entre l'espace au cœur de l'exposition et la vie. Dans les *Needs*, ces deux questions sont posées en parallèle. J'interviens physiquement dans mon travail en tant qu'individu comme citoyen, mais aussi comme artiste en me posant la question de ma place dans la ville et dans la société.

En lisant Courbot on réalise que son travail est fortement ancré dans des considérations pragmatiques et fonctionnelles. Il s'interroge sur le rôle de l'artiste dans la société, sur la relation entre les lieux d'exposition et la rue, la municipalité et les gens qui y habitent, ou encore sur des façons de changer notre regard sur la ville et le paysage. Le travail de Courbot ne tente pas nécessairement de réparer, mais plutôt de soulever des questionnements par rapport à la place de l'artiste et de l'art dans la société, en accordant notre attention aux objets, à l'infrastructure ou aux paysages qui nous entourent. Je perçois ces interventions comme une réparation de nature symbolique qui tente de réconcilier l'art et la vie.

1.3 Une esthétique de la réparation

Gates, Harvey et Courbot abordent la réparation de façons différentes, mais tous avec des préoccupations qui font écho aux écrits des pragmatistes tels que Sennett et Shusterman, eux qui élargissent la conception

historique de l'art à ce qui est inclus dans le cadre de la praxis de la vie ordinaire. Dans une entrevue réalisée en mai 2022 à l'occasion du trentième anniversaire de son livre *L'Art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Shusterman (2022) décrit l'esthétique pragmatique comme une philosophie qui se différencie des conceptions typiques de l'esthétique de Platon, Kant et Hegel – en rapprochant l'art de la vie, l'esthétique de la pratique, l'éthique du politique, et la vérité absolue de la perception et des sens. Dans une réponse à la critique de Roger Chamberland (2005), Shusterman souligne que le pragmatisme est fondé dans une logique fonctionnelle :

En fait, l'épistémologie pragmatiste, tout comme sa théorie de la signification, est fondée sur des finalités (les buts, les fins, les effets de l'action, pour et par laquelle nous poursuivons notre quête de la connaissance). Le pragmatisme s'intéresse à la connaissance (ou la vérité), non pas pour sa concordance avec une réalité préexistante, mais pour l'efficacité avec laquelle elle permet d'atteindre les buts ou les effets recherchés par l'action ou l'investigation. (p. 216)

L'esthétique pragmatique ouvre le champ des possibilités esthétiques à l'art populaire, au design, à l'architecture, au sport et à d'autres champs de l'activité humaine. Mon travail de réparation ainsi que celui des artistes présentés plus haut développent une esthétique de la réparation ancrée dans des considérations pragmatiques, telles que le désir de contribuer à l'essor social, économique et culturel des communautés, aux mouvements de contestation face aux modèles de production et de consommation de masse, ainsi qu'à un effort pour requestionner le rôle de l'art et de l'artiste en société.

CHAPITRE 2

DYNAMIQUE DE CRÉATION

Dans ce chapitre, je présente la dynamique de création autour de laquelle s'articule ma pratique. Je retrace ensuite les différentes expérimentations réalisées pendant la durée de mon parcours académique. Je termine en discutant des opportunités de création qui s'offriront à moi alors que je réaliserai mon projet de création.

2.1 Démarche artistique

Au cours des dernières années, mes explorations ont mené à l'émergence d'une dynamique créative s'articulant autour d'objets et de matériaux trouvés, souvent considérés comme des « déchets », à travers une boucle en trois étapes : 1) la découverte d'objets et de matériaux, 2) la collecte, le transport et l'entreposage, et 3) la réparation dynamique qui change notre perception des objets en question. Au fil du temps, je réalise que chacune des étapes se révèle significative. La découverte nécessite de voir dans des objets jugés désuets des qualités que les autres ne perçoivent pas. La collecte, le transport et l'entreposage impliquent un investissement, tant en temps qu'en argent, qui augmente la valeur perçue des objets et matériaux. Finalement, la réparation dynamique vise à présenter les objets de façon que les autres puissent reconnaître leur valeur et à les relancer dans une deuxième vie. Cette dynamique qui anime ma pratique constitue une boucle qui recommence lorsque je découvre une autre opportunité.

2.1.1 La découverte

J'ai toujours éprouvé une fascination pour les objets et matériaux jetés ou abandonnés que j'aperçois sur mon chemin, tels que des chaises, des meubles ou encore des matériaux divers. C'est peut-être leur caractère familier qui me porte à les remarquer et à me demander comment des objets du quotidien peuvent en venir à faire leur entrée dans nos domiciles, à être aimés et utilisés, pour ensuite se voir éjectés de nos vies si rapidement. Souvent, pour ajouter à ma fascination, je remarque que ces objets sont en condition d'être réutilisés ou, au moins, réparés.



Figure 2.1 Chaise trouvée dans les rues de Montréal



Figure 2.2 Chaises trouvées dans les rues de Montréal

Il existe à Montréal une sorte d'économie alternative presque invisible, ponctuée par les horaires de collecte d'ordures municipales, où des chaises, tables, toilettes et autres objets du quotidien apparaissent et disparaissent. Cette dynamique devient intéressante pour ceux qui savent y porter attention. Hebrok (2016) partage différentes raisons pour lesquelles les gens peuvent en venir à jeter leurs meubles, par exemple parce que les meubles sont brisés ou usés, parce que leurs goûts ou leur statut socioéconomique ont changé (pensons à un étudiant qui devient tout d'un coup un jeune professionnel) ou encore parce que des émotions négatives sont associées au meuble en question (à la suite d'un divorce ou de la mort d'un proche par exemple). Je m'intéresse à ce qui a mené à la décision de jeter l'objet, mais plus particulièrement aux opportunités disponibles pour donner une seconde vie à l'objet.

2.1.2 La collecte, le transport et l'entreposage

La collecte des objets me permet de résoudre un inconfort que je ressens face à l'idée de laisser disparaître quelque chose qui a le potentiel d'être réparé, réutilisé ou transformé. C'est comme si en omettant d'agir, je devenais responsable du sort de l'objet. Bien sûr, je n'ai ni le temps ni la capacité de prendre possession de tous les objets trouvés. Je dois donc choisir, ce qui me mène à prendre une série de mesures et d'observations, à évaluer l'opportunité en fonction d'un cadre de référence interne et à passer aux actes. Les objets que je collecte satisfont certains critères :

- Les objets conçus de matériaux nobles tels que le bois, le métal, le cuir ou la pierre sont particulièrement intéressants. Ils sont évocateurs de qualité, de durabilité et de valeur.
- Il doit y avoir un besoin d'agir rapidement. Plus le risque qu'on jette l'objet est grand, plus je ressens le besoin de les rescaper.
- Les objets qui ont un fort potentiel d'être réparés, c'est-à-dire que leur condition me laisse croire qu'ils peuvent être réparés avec les outils et les connaissances qui me sont disponibles.

La collecte d'un objet ou de matériaux implique de multiples défis logistiques et financiers, les plus grands étant le transport et l'entreposage. Les coûts liés à la location d'un camion de transport, à l'essence et à l'espace nécessaire pour l'entreposage augmentent rapidement l'investissement qu'on peut faire. J'ai plusieurs fois transporté et entreposé des chaises, des poutres de bois et des matériaux de construction. Le choix de prendre possession d'un objet ou de matériaux, de les transporter et de les entreposer peut donc à lui seul augmenter la valeur qu'on leur attribue.

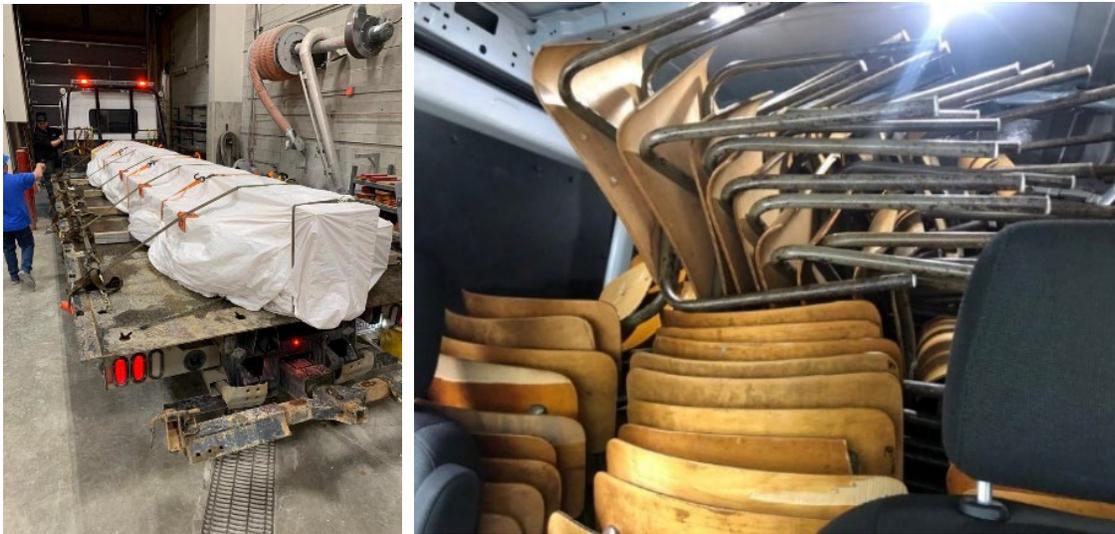


Figure 2.3 Transport de poutres de bois et de chaises trouvées

2.1.3 La réparation dynamique

Si mon processus commence par la prise en charge d'une responsabilité face à la découverte d'un objet, c'est la recherche de solutions pour réactualiser l'objet qui donne du sens à ma pratique. C'est par un processus d'essai-erreur que je cherche un dénouement qui est cohérent avec mes intentions, notamment celui de redonner du sens et de la valeur à l'objet. La réparation dynamique que j'effectue comprend tous les gestes qui ont le potentiel de changer la valeur qu'on attribue à l'objet, à travers des stratégies comme le don, l'étalage, l'organisation, la restauration, etc. Le récit de mes expérimentations dans la section suivante présente différents gestes et prises de conscience qui m'ont mené à développer cet éthos d'action et de création à même la vie quotidienne.

2.2 Récit des expérimentations

2.2.1 Le don

À l'automne 2020, j'ai récupéré un fauteuil de cuir trouvé dans le quartier d'Outremont. Ce fauteuil au caractère distinctif comportait quelques déchirures et avait besoin d'une cure de jeunesse. L'objet m'a interpellé, car comme l'indiquait l'emplacement des fissures dans le cuir, il semblait avoir eu une vie bien remplie. Il devait avoir au moins 50 à 75 ans et semblait avoir déjà été restauré. Je l'ai ramassé après l'avoir aperçu à plusieurs reprises pendant deux jours consécutifs. Pris d'une urgence, je l'ai ramené chez moi et après l'avoir observé pendant quelques mois, j'ai décidé de m'affairer à sa restauration.

Afin de réaliser cette exploration de nature artisanale, j'ai dû apprendre des techniques de fabrication, de finition, de rembourrage et de recouvrement de meubles, ainsi que me procurer des matériaux tels que des clous, de la mousse de polyuréthane, de la fibre de polyester, de la cuirette synthétique, de la teinture et du carton. Ce processus de restauration a mis en branle une dynamique impliquant des matériaux, des techniques et des artisans collaborateurs.

Au printemps, j'ai fermé la boucle en retournant le fauteuil restauré à ses propriétaires. Surpris, les propriétaires l'ont repris avec enthousiasme et m'ont avoué avoir hérité du fauteuil qui était alors trop abîmé pour être utilisé. L'homme m'a parlé de sa mère qui lui avait légué le fauteuil et il a insisté pour me payer pour mon travail. J'ai finalement accepté une bouteille de vin à la suite de son insistance et nous sommes tous les deux repartis avec un sentiment de soulagement. De mon côté, j'étais satisfait de mon geste qui m'a permis de réaliser des apprentissages tout en évitant que ce fauteuil soit jeté aux poubelles. Le propriétaire, pour sa part, m'a avoué que le fauteuil avait récupéré une valeur pour lui, tant comme héritage que par son retour inattendu.



Figure 2.4 Gabriel Bouffard, Restauration n° 1, 2019-2020, intervention in situ, matériaux de rembourrage

2.2.2 La circularité

Pendant les deux années suivantes, j'ai continué mon apprentissage en travaillant auprès d'artisans dans un atelier de fabrication de meubles rembourrés. J'y ai appris comment concevoir, fabriquer et restaurer des meubles de tous genres, tels que des sofas, ottomans, tables, chaises, fauteuils, etc. J'ai fait la découverte de cette entreprise en cherchant de l'aide pour mon projet précédent – j'ai senti le besoin de m'y investir.

Pendant mon séjour dans cette entreprise, outre le fait d'apprendre les techniques du rembourrage et d'ébénisterie, j'ai aussi travaillé au développement d'un plan d'affaires qui visait à scinder l'entreprise en trois unités interreliées : la première dédiée à la fabrication de meubles sur mesure, la deuxième à la production d'une série limitée de meubles fabriqués à partir de matériaux écologiques et postconsommation, et la dernière offrant un service de restauration complet ainsi que des œuvres d'art réalisées grâce à des meubles en fin de vie. Bien que nous n'ayons pas été en mesure d'implémenter mon plan d'affaires, mon passage dans cette entreprise m'a permis de réfléchir aux nombreux défis qui rendent difficile la mise en place de modèles de production inspirés de la réparation de façon soutenable et à grande échelle. Dans le cadre de ce projet, c'est le gestionnaire et l'artiste en moi qui essayaient de trouver une façon de réaliser un projet inspiré de la réparation dans un contexte économique.

Voici quelques défis que j'ai rencontrés. Premièrement, les meubles fabriqués grâce à des techniques artisanales sont souvent plus durables que ceux produits par des processus industriels – même qu'il n'est pas rare de voir ces objets outrepasser la durée de vie normale d'un homme, mais lorsque ces derniers brisent ou ont besoin d'être réparés, les connaissances, compétences, techniques et outils nécessaires à leur restauration sont hautement spécialisés. Dans le cas des meubles, l'expertise des rembourreurs et des ébénistes s'acquiert à travers plusieurs années d'observation, de pratique, d'essais et d'erreurs. Lorsque vient le temps de faire réparer un meuble, nous dépendons donc du travail de ces artisans. Le processus de réparation peut, en plus, nécessiter beaucoup de temps et donc des coûts qui nous amènent souvent à décider de remplacer ou de jeter nos objets. C'est un calcul rationnel qui s'opère d'abord dans notre économie où il existe des options plus rapides et abordables pour remplacer notre mobilier.

Deuxièmement, j'ai réalisé que la réparabilité n'est pas intégrée par défaut à nos méthodes de conception, de production et de consommation et que malgré l'émergence de nouvelles façons de faire (e.g., l'écoconception, la conception en vue de la déconstruction, etc.), il existe encore plusieurs barrières au changement de nos méthodes de production. Par exemple, en essayant de lancer cette entreprise, j'ai réalisé que les bailleurs de fonds, qu'ils soient privés ou publics, utilisent encore des logiques de l'économie traditionnelle, telles que l'analyse de rentabilité, le plan de projet et le plan d'affaires pour évaluer des projets d'économie alternative. Malgré l'efficacité de ces mécanismes pour prévoir le succès financier de projets ou d'entreprises, je me demande s'ils ne doivent pas être remplacés par des cadres de référence plus adaptés aux enjeux environnementaux, éthiques et sociaux de la circularité, de la réparation, ou des autres modèles de création de valeur.

Mes explorations dans le monde du meuble m'ont amené à me demander s'il n'existerait pas des façons créatives de réparer qui me permettraient de contourner certains des défis matériels, techniques et systémiques qui tendent à nous convaincre, la plupart du temps, qu'il est plus facile de jeter que de réparer.



Figure 2.5 L'atelier de meubles

Ce passage en entreprise m'a permis de développer mon processus de création dans le contexte d'une intervention, c'est-à-dire qu'en quelque sorte, j'ai commencé à voir mon travail comme une réparation de l'entreprise, une intervention dans laquelle l'artiste, aussi stratège et consultant, s'affaire à changer ou à proposer de nouvelles méthodes ou philosophies de production ou d'action. Cette intervention m'a permis de placer la réparation dynamique à l'épicentre de ma vie de façon qu'elle rallie les gestes que je pose dans différentes sphères de ma vie, tant dans mes interventions artistiques que celles que j'effectue dans mon travail comme consultant auprès d'entreprises. J'ai découvert une entreprise que j'ai tenté de réparer, pas parce qu'elle était brisée ou abandonnée, mais parce que je croyais en son potentiel pour proposer des modèles alternatifs de production et de consommation.

2.2.3 Le soin

En février 2021, lors de mes traitements contre le cancer, j'ai dû prendre une pause pour prendre soin de ma santé et rester à la maison afin d'éviter les risques d'infections. Étant forcé de quitter la manufacture

de meubles où je travaillais, j'ai tourné mon attention sur une chaise brisée que j'avais entreposée chez moi.

La réparation de cette chaise (*Restauration n° 2, 2021*), effectuée grâce à des techniques de moulage, a été source de bienfaits psychologiques et physiologiques pendant cette période difficile de ma vie. En observant l'œuvre, on voit les marques des interventions et les erreurs que j'ai commises. Cette réparation ne visait pas à redonner la forme ou la fonction originale à l'objet, mais plutôt à me conscientiser de la fragilité de mon propre corps pour m'aider à guérir. Ce type de réparation qui répare celui ou celle qui l'effectue comporte des bénéfices sur la santé de l'exécutant, sur sa satisfaction personnelle, ainsi que sur sa capacité à fonctionner au quotidien. On remarque des bienfaits similaires pour ceux et celles qui posent des actes de restauration de l'environnement naturel (Miles *et al.*, 1995) ou encore chez les gens qui participent à des activités de recyclage ou qui réutilisent des matériaux (De Young, 1986).



Figure 2.6 Gabriel Bouffard, *Restauration n° 2, 2021*, chaise antique, plâtre et tiges d'acier

Lorsque je découvre un objet ou matériau, je ne sais pas quand et comment je trouverai un dénouement adéquat. Cette chaise que j'ai réparée, je l'ai ramassée dans les poubelles et je l'ai ramenée chez moi au grand désespoir de ma conjointe qui partage sa vie avec moi et mes nombreuses trouvailles, habitée par l'incertitude de ce que je dénicherai la prochaine fois. Je l'ai entreposée chez moi et j'ai pensé la jeter plusieurs fois. C'est finalement dans un moment de faiblesse que j'ai vu une opportunité d'y donner du sens à travers une réparation qui servirait à me guérir. Cette réparation dynamique a donc agi sur la forme de la chaise (sa réparation matérielle) ainsi que sur sa fonction (d'objet pour s'asseoir à objet de guérison).



Figure 2.7 Gabriel Bouffard, Restauration n° 2 (détail), 2021, chaise antique, plâtre et tiges d'acier

2.2.4 L'efficience

L'an dernier, j'ai récupéré d'un sous-sol d'église 135 chaises d'école en contreplaqué d'érable et en fer forgé fabriquées dans les années 1970. Ces chaises m'ont été données par le personnel de l'Église Catholique Coréenne de Montréal, car elles allaient bientôt être remplacées par leurs équivalents en

plastique. J'ai donc procédé à leur collecte et à leur entreposage chez moi, puis dans un entrepôt et à la manufacture de meubles.

Afin de poursuivre mes explorations dans le cadre des activités de la maîtrise, j'ai tout d'abord tenté de les restaurer grâce à des surplus de matériaux trouvés, tel un acte de surcyclage. Or, j'ai rapidement été confronté à l'ampleur décourageante de la tâche. La restauration demandait à déconstruire, décaper, réparer, rembourrer et réassembler chacune des chaises. Le temps, les matériaux et les couts associés au projet m'ont fait interroger la faisabilité et la pertinence du geste de restauration que j'effectuais.



Figure 2.8 Chaises restaurées à la hausse, 2021

Je me suis donc donné comme défi de trouver une façon de réaliser mon objectif, c'est-à-dire de redonner une valeur à ces chaises, tout en réalisant une économie de moyens. J'ai photographié chaque chaise, un processus répétitif qui m'a permis de porter attention à chaque objet ainsi qu'aux caractéristiques qui les rendaient uniques. La photographie m'a permis de réfléchir aux options qui s'offraient à moi et à reconnaître que les chaises avaient peut-être encore de la valeur, même dans leur condition actuelle. Après avoir laissé mes idées mijoter, j'ai affiché les photos prises sur Facebook Marketplace. C'est finalement quelqu'un qui m'a approché avec une idée et qui a vu le potentiel de ces objets. L'homme natif

du Cameroun est venu collecter les chaises pour les envoyer dans son pays natal afin qu'elles soient réutilisées dans une école.

Cette expérience m'a permis de réaliser que l'effort que j'ai mis pour collecter, transporter, entreposer, photographier et présenter les chaises sous un nouvel angle a fait acte d'une restauration de la valeur perçue de ces chaises. Ce qui apparaît un déchet un jour peut constituer une opportunité un autre jour. La créativité ne vient donc pas toujours de la solution, mais de la façon dont on peut présenter un problème pour en faire une opportunité.



Figure 2.9 Gabriel Bouffard, *Restauration n° 3, 2022, photographies, chaises d'école*

2.2.5 La déconstruction

Plus récemment, dans le cadre d'un projet de transformation de mon duplex à Montréal, je continue de développer ma démarche en travaillant avec les matériaux de construction issus de la démolition de ma résidence, tels que des 2 x 4 en bois, des briques, des portes et poignées et des poutres de bois.

Avec l'aide de mon entrepreneur général, nous nous affairons à déclouer, à nettoyer et à organiser ces matériaux pour voir s'ils peuvent être réutilisés dans la construction. Notre collaboration fait place à certaines opportunités qui n'auraient pas été possibles si nous avions jeté ces matériaux. Nous travaillons ensemble pour effectuer cette rénovation autrement, en investissant tous les deux du temps pour réfléchir et préparer les matériaux usés, alors qu'il serait beaucoup plus facile d'acheter neuf. Par exemple, nous avons réparé le plancher de façon à laisser la trace d'un mur qui avait été démoli pendant les travaux. Nous avons aussi réutilisé certaines allèges de fenêtres que nous avons préalablement enlevées. Même s'il n'est pas possible de réutiliser tous les matériaux, nous discutons continuellement de la valeur des matériaux originaux et des façons de compléter notre projet de façon à ne pas camoufler les aspects originaux de la maison.

Le secteur de la construction est appelé à changer. La Fédération des travailleurs et travailleuses du Québec, la FTQ Construction, a récemment publié un rapport intitulé *Plan de transition juste : Bâtir un Québec plus vert* (2022) dans lequel elle propose différentes stratégies pour répondre au besoin de réduire l’empreinte environnementale du secteur de la construction. Le rapport souligne que la construction et l’entretien des infrastructures et des maisons génèrent 88 millions de tonnes de déchets annuellement, ce qui représente 34 % de l’empreinte matérielle québécoise. Je crois en tant qu’artiste que je peux contribuer à cette transition en changeant nos perceptions sur les matériaux usés.

Mon projet de création, intitulé *Faire Tomber des Murs* portera une réflexion sur cet enjeu grâce à des œuvres réalisées à partir des matériaux issus de ma rénovation. Je transporterai des matériaux qui n’ont pas pu être réutilisés dans le projet dans l’espace d’exposition qui servira temporairement d’entrepôt. Les matériaux seront présentés de manière qu’on y prête attention et qu’on y voit leur potentiel, par le biais de *displays* et d’arrangements divers. Des traces documentaires et anecdotiques serviront à documenter l’effort qui a été déployé pour collecter, transporter et entreposer les matériaux.

CONCLUSION

Grâce à ce texte d'accompagnement, j'ai proposé d'étendre la définition du concept de réparation dynamique pour y inclure des gestes de réparation de nature symbolique, qui redéfinissent notre relation par rapport aux objets, aux matériaux et aux bâtiments jugés désuets. J'ai aussi fait état du travail d'artistes qui démontrent que les arts visuels participent de façon concrète à la transition d'une économie basée sur une logique industrielle vers une économie morale où la réparation crée de la valeur pour les communautés et pour l'environnement. J'ai étalé la dynamique de création qui émerge lentement dans ma pratique et j'ai fait état des expérimentations et des questionnements qui me semblaient les plus pertinents pour le développement d'une pratique plus authentique qui s'insère à même ma vie.

Les résultats obtenus me laissent croire qu'une pratique artistique qui vise à réparer notre perception des objets et des matériaux usés peut contribuer à changer notre définition du progrès, nos comportements de consommation et de production, ainsi que nos attitudes face à la réparation. Mes explorations m'ont appris que la créativité est essentielle pour trouver des moyens de composer avec les limites systémiques et matérielles de la réparation. Si l'art peut me permettre d'en faire plus avec moins, en utilisant ce qui me tombe sous la main, de façon soutenable et responsable, je pense qu'il a sa pertinence aujourd'hui. Je reconnais que les gestes et réflexions présentés dans ce texte d'accompagnement font état de mon expérience personnelle et qu'ils doivent s'insérer dans une conversation beaucoup plus grande sur le rôle de l'art dans la société, mais j'espère qu'ils pourront contribuer à élargir le champ d'action pour moi et pour d'autres artistes.

Au cours des mois à venir, je continuerai de collecter différents matériaux de construction afin de réaliser différentes expérimentations menant à mon exposition en octobre 2023. J'explorerai le potentiel de la réparation symbolique à l'aide de stratégies qui mettent en valeur les matériaux tout en limitant les interventions matérielles sur la forme ou la fonction de ceux-ci, comme des gestes d'étalage, d'organisation, et d'agencement des matériaux dans l'espace. Je vois cette opportunité comme une manière pour moi de trouver ma voie tant sur les plans personnel, professionnel et artistique et je continuerai de suivre cette voie qui m'a été ouverte au cours des dernières années.

RÉFÉRENCES

- Alexander, C. (1979). *The timeless way of building*. Oxford University Press.
- Ali Altin, M. (2017). Redoing by Repair: The Search for Tacit Knowledge Transfer in Furniture Design Education. Cumulus REDO Conference, Design School Kolding. Design School Kolding.
- APCHQ. (s.d.). *Portrait de la construction*.
apchq.com/download/8c0160d6a17a1dd38804109f7b28976f7833159c.pdf
- Bradley, G. S., Scott. (2002). Design for Deconstruction and Materials Reuse. Karlsruhe, Germany.
- Braungart, M. (2013). Michael Braungart: Upcycle to eliminate waste. *Nature*, 494(7436), 174-175.
<https://doi.org/10.1038/494174b>
- Chamberland, R. (2005). Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. *Études littéraires*, 25(1-2), 213-218. <https://doi.org/10.7202/501007ar>
- Courbot, D. et Alkema, H. (s.d.). Needs : interview with Hanna Alkema. *Seven diamonds*.
- Courbot, D. et Centre d'art, d. I. (2010). *Seven diamonds : needs : in the exact spot : propositions for a landscape*. Éditions B42.
- Courbot, D., Centre d'art, d. I., Courbot, D. et Centre d'art, d. I. (2010). *Seven diamonds : needs : in the exact spot : propositions for a landscape*. Éditions B42.
- De Young, R. (1986). Some Psychological Aspects of Recycling : The Structure of Conservation - Satisfactions. *Environment and Behavior*, 18(4), 435-449.
<https://doi.org/10.1177/0013916586184001>
- FTQ-Construction. (2022). *Plan de transition juste: Bâtir un Québec plus vert*.
- Gates, T. (2012a). *Acts of Transformation*.
https://whitecube.com/channel/channel/theaster_gates_in_the_studio_2012
- Gates, T. (2012b). *On Stony Island Arts Bank*.
https://whitecube.com/channel/channel/theaster_gates_on_stony_island_arts_bank
- Greer, B. (2014). *Craftivism : the art of craft and activism*. Arsenal Pulp Press.
- Harvey, B. et University of the Arts, L. (2019). *Repair-making : craft, narratives, activism* University of the Arts London]. WorldCat.org. [Great Britain].
<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/15906/>
- Harvey, B. (2012). *Blue Jumper*. Victoria & Albert Museum, Londres, Angleterre.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1629159/blue-jumper-blue-jumper-bridget-harvey/>. Photo de Victoria & Albert Museum. ©Victoria & Albert Museum, London

- Hebrok, M. (2016). *Mobilier en fin de vie Techniques & culture* (pp. 154-157).
- iFixit. (2019). *Repair Manifesto*. <https://www.ifixit.com/Manifesto>
- Projet de loi n° 29, Loi protégeant les consommateurs contre l'obsolescence programmée et favorisant la durabilité, la réparabilité et l'entretien des biens. (2023).
- Lopez, R. (2018). Theaster Gates hits the floor at Park Avenue Armory. *The Art Newspaper*.
<https://www.theartnewspaper.com/2018/12/21/theaster-gates-hits-the-floor-at-park-avenue-armory>
- McDonough, W. et Braungart, M. (2009). *Cradle to cradle : remaking the way we make things*. Vintage.
- Miles, I., C. Sullivan, W. et E. Kuo, F. (1995). *Psychological effects of involvement in ecological restoration*. The Wright Institute.
- Rosner, D. K. et Ames, M. (2014). Designing for repair? infrastructures and materialities of breakdown. Dans *Proceedings of the 17th ACM conference on Computer supported cooperative work & → social computing* (p. 319-331). <https://doi.org/10.1145/2531602.2531692>.
- Scott, F. (2008). *On altering architecture*. Routledge.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. Yale University Press.
- Shusterman, R. (2022). *Pragmatist Aesthetics: Looking Back after 30 Years – An Interview with Richard Shusterman*. Dans B. Csuka (dir.), : MOME Budapest.
- StatCan. (2023). *Sous-secteur des services de réparation et d'entretien, 2021*.
<https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/230130/dq230130b-fra.htm>