

1191226
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PROJET POPULAIRE:

FAIRE APPARAÎTRE DES TENSIONS AMBIVALENTES ENTRE L'IMAGE, L'IDENTITÉ, L'INDIVIDU
ET LE GROUPE PAR L'INSTALLATION D'ARTEFACTS RÉSULTANT D'EXPÉRIENCES PLASTIQUES
PROCESSUELLES EN DESSIN, ESTAMPE ET FILM.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MATHIEU JACQUES

JUIN 2012

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.01-2006). 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

Pour leur participation aux entrevues: Christophe Lamarche-Ledoux, Laurent Lamarche, Emmanuelle Jacques, Geneviève Genest, Michelle Lacombe, Yan Giroux, Gabrielle Tougas-Fréchette, Skye Maule-O'Brien, Vincente Lhoste, Juliette Bibasse, Géraldine Restani, Charles Lecavalier, Mikael Lebleu, Anna-Medina Seabright, Brett Masterton, Prudence Bouchard, Alexandre Campeau-Vallée, Sébastien Cloutier, Vincent Couture, Niek van de Steeg, Coco Riot, à Article, ainsi que Geneviève Turcotte, directrice et Caroline Cloutier coordonnatrice à la programmation à ARPRIM, pour leur collaboration Claude Jacques, Emmanuelle Jacques et David Clerson pour leurs commentaires et corrections.

Avant-propos

Au sein d'un collectif d'auteurs j'écris des chroniques autobiographiques où je me moque de ma vie « mal vécue et bien décrite ». Pour certains, je suis réalisateur ou vidéaste. Ils ont vu un vidéoclip, un court métrage, une pub sur lesquels j'ai travaillé. D'autres m'ont vu sur scène, avec des musiciens, faire apparaître en direct des images lumineuses à l'aide de rétroprojecteurs. Pour qualifier simplement toutes ces activités parfois contradictoires, j'utilise le terme « artiste multidisciplinaire ». Chaque activité implique une forme de création, une responsabilité d'auteur et un rapport au spectateur différents. Mais comme je franchis fréquemment la frontière qui sépare ces différents milieux, j'ai besoin de quelques repères. Ma pratique des arts visuels remplit ce besoin. Elle justifie la liberté que je m'accorde quand je réalise des vidéoclips, autant que la complexité de mes performances sur scène. En retour, toutes ces activités parallèles influencent la manière dont j'envisage mon rôle d'artiste visuel. Ce va-et-vient se reflète dans la forme et les thèmes du *Projet populaire*. Je le voudrais aussi efficace qu'un vidéoclip, aussi envoûtant qu'un des spectacles auxquels je participe. Mais je voudrais aussi essayer quelque chose de plus complexe: tenter de susciter une réflexion critique sur ce que, pour résumer, on pourrait appeler la liberté individuelle.

De tels objectifs flirtent avec l'utopie. Leur contradiction est celle à laquelle se heurte l'art contemporain à visée critique depuis la modernité. Aline Caillet la définit comme un « mouvement ambivalent et contradictoire [...] cherchant à maintenir son engagement dans l'autonomie radicale. »¹ Je n'ai donc pas la prétention de les résoudre en une seule installation. Je pense, par contre, que je tiens une piste dans l'attitude ambivalente avec laquelle je passe déjà d'un rôle à l'autre, changeant au besoin de tactique pour tirer parti des opportunités. Déjà, cette conviction a des conséquences: le *Projet populaire* se présente au spectateur comme une installation, mais je l'ai pensé comme un film. J'ai rédigé le mémoire comme un *making of*.

1. Aline Caillet, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 30.

Table des matières

Remerciements	ii
Avant-propos	iii
Table des matières	iv
Résumé	v
Introduction	1
Recherche	3
Un sujet ambivalent	4
Cool	7
Reconnaissance	10
Recette	14
Recueillir	15
Couper	18
Transcrire	20
Empiler	21
Réception	24
L'objet d'artiste	25
La scène	29
Le plaisir de l'interprétation	32
Conclusion	36
Appendice A, Juliette Bibasse	37
Appendice B, Campeau-Vallée	40
Appendice C, Sébastien Cloutier et Vincent Couture	44
Appendice D, Yan Giroux et Gabrielle Tougas-Fréchette	47
Appendice E, Mathieu Grondin	51
Appendice F, Emmanuelle Jacques	54
Appendice G, Michelle Lacombe	56
Appendice H, Michelle Lacombe et Skye Maul O'Brien	59
Appendice I, Christophe Lamarche	64
Appendice J, Laurent Lamarche	66
Appendice K, Brett Masterton et Anna-Medina Seabright	68
Appendice L, Géraldine Restani	70
Appendice M, Niek van de Steeg	72
Bibliographie sélective	76

Résumé

Le *Projet populaire* prend le prétexte narratif d'une enquête sur le rôle social de l'artiste pour observer comment les dynamiques de lutte pour la reconnaissance — à travers une de ses manifestations contemporaines: le cool — peuvent être l'occasion d'une forme d'émancipation. Par la répétition des gestes communs aux disciplines que je pratique: recueillir, couper, transcrire, empiler, je parviens à réfléchir à ces problématiques sans quitter les positions ambivalentes qui permettent de bien les comprendre. C'est par le plaisir esthétique de l'interprétation que je souhaite susciter chez le spectateur une réflexion qui lui permettra de s'approprier mes réflexions et mes gestes, et même de former autour du *Projet* l'ébauche d'une communauté.

ENTREVUE, INSTALLATION, PROCESSUALITÉ, RECONNAISSANCE, COOL.

Introduction

Je compare le *Projet populaire* à un film, parce qu'il tient à une proposition narrative: un scénario où je me suis lancé à la recherche d'un projet dans lequel un artiste pourrait s'investir avec l'appui de ses concitoyens. Pour y parvenir, j'ai d'abord interviewé un échantillon de gens varié, armé d'un gros micro et d'une petite caméra. En produisant à partir de ces entrevues une série de vidéos, de collages, de sérigraphies et de dessins, je procédais en quelque sorte à leur analyse. Ces petites œuvres, soit par leur format, les différents papiers qu'ils utilisent ou simplement leur graphisme, ressemblent à des documents. Ils sont présentés dans une installation, comme si je proposais au spectateur de faire la revue de mon enquête. L'objectif que j'avais défini au début de ma recherche était de « faire apparaître des tensions ambivalentes entre l'image, l'identité, l'individu et le groupe par l'installation d'artefacts résultant d'expériences plastiques processuelles en dessin, estampe et film » C'est en ayant recours à une forme proche de la fiction que j'ai pu préciser cette intention très ouverte, mieux en définir certains aspects et redonner leur place à des objectifs seulement sous-entendus. Ces éclaircissements sont survenus à mesure que je réagissais à la forme qui apparaissait devant moi, par petits morceaux, comme les articles, affichés en ordre simplement chronologique, du blogue que j'ai maintenu parallèlement à la réalisation de l'installation. Comme ces textes sont aussi reliés entre eux par une série de mots-clés, on peut reclasser les articles pour mettre en évidence leurs interrelations. Cette possibilité de modifier l'organisation des éléments joue un rôle important au fonctionnement de l'installation, et j'aurais aimé présenter un mémoire constitué d'articles dont l'enchaînement aurait pu varier. La communication aurait peut-être été inutilement complexifiée, mais j'aime imaginer que le texte que je vous propose s'est rédigé en cliquant sur trois mots-clés. C'est d'ailleurs pour conserver une trace de cette préoccupation que j'ai abandonné l'usage de la notation décimale des titres et sous-titres. Se retrouvent donc sous *Recherche* les réflexions sur les thèmes que j'aborde. J'y développe ce que j'entends par « tensions ambivalentes entre l'image, l'identité, l'individu et le groupe », et comment ce sujet s'incarne dans la figure de l'artiste-chercheur du *Projet populaire*. Sous *Recette* se

retrouvent la description des gestes que je répète pour faire l'analyse des entrevues ainsi que le genre d'attention et d'objets qu'ont produit les « expériences processuelles » que j'avais projetées. Quant à *Réception*, on y trouve les réflexions sur la nature de l'installation réalisée, le type de réception qu'elle encourage, et l'engagement qu'elle implique.

Recherche

Il y a deux recherches dans le *Projet populaire*. La première est celle à laquelle se livre mon personnage d'artiste-chercheur à travers les réponses des interviewés. C'est celle de l'artiste qui se questionne sur la nature de son art. L'installation de documents reprend une forme à laquelle nous a habitués l'art conceptuel. Elle est très autoréférentielle, et répète un peu la « partie de main chaude » que la sociologue Nathalie Heinich décrit dans *Le triple jeu de l'art contemporain*², par laquelle l'art remet constamment en question les limites de son propre champ. D'après les réactions recueillies durant les entrevues, les interviewés et les spectateurs s'attendent à ce type d'interrogation de la part d'un artiste; elles font pour ainsi dire partie du folklore. Je m'attarderai moins sur cette recherche: les questions et les réponses qu'elle suscite sont intéressantes, mais sont aussi immédiatement visibles et lisibles dans l'œuvre, chaque interviewé apportant sa propre proposition. Si mon installation était un film, cette recherche en serait l'intrigue, l'élément qui nous dirige tout au long du récit. C'est elle qui accroche le spectateur et évoque l'autre recherche, celle à laquelle je vais m'intéresser dans cette partie. Cette deuxième recherche se retrouve aussi dans mon travail antérieur et traite des « tensions ambivalentes entre l'image, l'identité, l'individu et le groupe ». Je tente de rendre visible un *individu ambivalent*, aux opinions souvent contradictoires, qui conserve son identité par un travail de l'image que j'aborde avec la notion de *cool*. Un peu superficielle, cette réflexion s'appuie néanmoins sur l'idée de la *reconnaissance* comme fondement de relations d'intersubjectivité, que l'individu doit comprendre pour pouvoir se *constituer* plus ou moins librement.

2. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998. p.52

Un sujet ambivalent

Mis à part le discours des interviewés, les entrevues ont en commun d'être spontanées et informelles. Pour permettre aux participants de se préparer, je leur ai seulement conseillé de visionner les entrevues précédemment réalisées. Les vidéos présentent leurs réponses aux questions très générales que je leur ai systématiquement posées. L'interviewé se présente, explique s'il croit qu'une pratique en arts visuels peut être populaire, puis tente d'imaginer pour un artiste un projet qui pourrait être populaire. Le montage des réponses reprend le style en coupes brusques populaire sur YouTube et est diffusé sur le site du *Projet populaire*. On imagine un *vox-pop*, même si les propos recueillis sont plus développés qu'à l'habitude. Au fil de ses réponses, j'encourage l'interviewé à développer des idées qu'il n'avait d'abord fait qu'effleurer. Il creuse, se contredit, mais parvient quand même à paraître cohérent: des expressions, des attitudes reviennent qui maintiennent cette impression. Pendant l'entrevue, je me déplace constamment autour des interviewés avec ma petite caméra, et ce déplacement constant se devine dans l'image qui saute à l'écran. Je fais ressentir que cherche à capter quelque chose. Des images fixes sont extraites des entrevues pour être dessinées ou sérigraphiées. À ces processus analytiques s'ajoutent des processus synthétiques. Avec les collages, je résume les idées émises par les interviewés pour en tirer des aphorismes, presque des slogans. La réflexion des participants sur le rôle de l'artiste sert de fil conducteur ou de motif récurrent qui maintient l'intérêt du spectateur. Mais l'attention que je dirige sur la façon dont les interviewés expriment leurs idées déclenche un questionnement plus général dont on trouve la trace dans mon travail précédent. Prenons par exemple les réalisations suivantes:



Activistes I, Sérigraphie, 22"X30", 2008

Les *Activistes* et les *Anarchistes* font partie d'un corpus de sérigraphies réalisées à partir de collages numériques de photos. Au cours d'une séance photo improvisée, de jeunes adultes choisissent des poses inspirées de l'imaginaire révolutionnaire. Leurs costumes sont ridicules, mais le sérieux de leur attitude leur assure une crédibilité ironique. Cette sérigraphie a été utilisée pour des affiches et la couverture d'un livre publié par un collectif au sein duquel j'assume un rôle de direction artistique: le *Front d'action stupide*. Les sérigraphies elles-mêmes n'ont pas eu de diffusion, mais par le biais de la publication, elle a pu s'infiltrer dans des lieux inaccessibles au réseau des arts visuels. Comme plusieurs de mes projets, sa nature est multiple, voire ambivalente.



Magique, vidéoclip, 2m 34s, 2007

Dans le vidéoclip « *Magique* », réalisé pour le groupe *We Are Wolves*, de jeunes adultes prennent des attitudes décontractées et font l'un après l'autre la démonstration de leur image, alors que les musiciens dont le vidéoclip fait la promotion se dissimulent derrière des masques géométriques. Tout en voulant donner une image positive des sujets, je me suis attardé aux maladresses qui font leur authenticité. Par exemple, j'ai choisi de garder au montage une fille qui regarde dans un sac de plastique au lieu de faire face à la

caméra. Encore une fois, il s'agit d'une réalisation de nature ambiguë: vidéoclip censé faire la promotion d'un groupe musique, j'ai pu en faire une vidéo d'art qui poursuit mes propres questionnements. D'un côté, il a permis au groupe de projeter une image créative. De l'autre, il m'a donné l'occasion de voir sa diffusion propulsée par la popularité du groupe.

Derrière l'éclectisme de ces projets, on remarque une tendance. L'attention à la fois soutenue et distraite que je déploie se dirige vers des sujets semblables. Ce qui saute aux yeux: la représentation de la figure humaine. Ce qui est mis en scène dans ces trois projets, ce sont des individus adoptant des attitudes qui donnent une image positive d'eux-mêmes. Ils laissent paraître leurs contradictions de manière authentique, même lorsqu'elle est ironique, comme dans le cas des *Activistes*. Dans chaque image, on devine une manière ambivalente de se présenter et par le fait même de se créer comme individu. La nature exacte de cette attitude est ce que j'ai toujours autant de difficulté à définir précisément, ce qui explique que je me retourne vers la souplesse du langage visuel pour en tirer une définition efficace. Cette recherche qui se fait par le langage plastique est aussi inspirée d'un questionnement théorique provenant de la sociologie ou de la philosophie sociale.

Cool

Mis côte à côte, *Magique* et les entrevues du *Projet populaire* orientent notre interprétation vers un questionnement sur l'identité qui a pour point de départ l'image. Ce qu'on nomme familièrement le *look*. Devant ces personnes qui ne font pratiquement rien d'autre que de se présenter à l'écran, nous sommes tentés de les associer à un style ou à un groupe, d'autant plus que les indices que nous avons pour les connaître se réduisent à leurs vêtements et à leur attitude. Pour définir ce que je recherche en encourageant ce type d'observations, j'ai d'abord utilisé un concept qui a l'avantage d'être populaire, mais le défaut d'être galvaudé, le *cool*.

Dans son entrevue, Laurent Lamarche peut dire: « Comme je travaille beaucoup avec la récupération, c'est sûr que j'espère sensibiliser les gens à la surconsommation [...], mais il y a aussi en contrepartie la simple volonté du divertissement [...] J'aime quand les gens voient mon travail et disent simplement: *c'est cool, j'ai aimé ça*. »³ Il implique qu'au-delà de la réflexion que peut inspirer son travail, il valorise également cette approbation spontanée, sincère, mais peu engageante et indéfinie d'un public général. C'est le sens dans lequel on utilise souvent le mot *cool*. Au-delà de cette utilisation, le *cool* est aussi un concept qui permet d'associer différents phénomènes jouant un rôle important dans les dynamiques sociales et politiques actuelles. Cette définition du *cool* est proposée par Dick Pountain et David Robins dans *L'esprit "cool": Éthique, esthétique et phénomène culturel*. Les auteurs se penchent sur cet ensemble de comportements identifiables à travers l'histoire, passant « d'une éthique religieuse permettant de modérer l'agressivité des jeunes dans les sociétés guerrières, [qui] s'est mué en un mécanisme de défense contre l'esclavage avilissant, et de révolte contre le capitalisme industriel, puis, plus récemment, en mécanisme de lutte contre la compétitivité oppressante du capitalisme consumériste post-industriel. »⁴

3. Appendice J, Laurent Lamarche p.61

4. Dick Poutain et David Robins, *L'esprit "cool" : Éthique, esthétique et phénomène culturel*, Paris, Autrement, 2001, p. 25

Ces auteurs vont chercher en Afrique, chez les Yoruba, une origine religieuse à l'attitude *cool*. Un sang froid nommé *itutu*, à la base d'une philosophie valorisant les vertus du conciliateur sachant désamorcer les situations tendues avec humour, calme, générosité et élégance. Cette philosophie serait à la base d'un pouvoir social et politique intimement associé à la maîtrise du corps, exprimée par divers rituels comme la danse ou une démarche calme et nonchalante qui se définit dans un adage yoruba: « On peut deviner qui tu es à la façon dont tu marches. » Déplacée en Amérique, elle serait devenue un outil grâce auquel la maîtrise de soi et une attitude ironique ont permis aux Afro-américains de lutter contre l'aliénation de l'esclavage. Elle se serait transformée à mesure qu'elle infiltrait la culture *mainstream* américaine, au rythme de la place grandissante des noirs dans la société. Aujourd'hui, le *cool* serait une attitude, une esthétique et une éthique du narcissisme, de l'ironie et de l'hédonisme.

Cette notion m'a été utile alors que je réalisais le vidéoclip *Magique*, et conserve sa place dans le *Projet populaire*. Elle se retrouve dans l'ironie des *Activistes*, mais surtout dans l'importance accordée aux attitudes que prennent maladroitement, mais consciemment, les jeunes dans *Magique*. Comme lorsque je découpe dans les entrevues du *Projet*, je recherchais ces moments d'introspection et de construction de soi active par les attitudes et les poses, d'où l'éthique et l'esthétique du *cool* permettent de tirer un certain pouvoir. Tout en étant conscient de l'ambivalence des propositions qui en résultent, j'y voyais quand même un potentiel émancipateur dépassant le simple questionnement personnel et narcissique. C'est que comme bien d'autres, les auteurs de l'« Esprit "cool" » sont très critiques du phénomène sur lequel ils se penchent. Ils accordent que le narcissisme du *cool*, même dans ses manifestations négatives, peut être une réaction positive à des circonstances oppressives. Ils observent comment l'ironie permet la protection de la personnalité *cool*, par exemple quand les noirs américains utilisent délibérément des épithètes racistes pour mieux désamorcer leur pouvoir insultant. Mais ils ne manquent pas de rappeler comment « le cool fournit une structure psychologique susceptible [...] de remplacer l'éthique du travail elle-même

pour remplacer l'état d'esprit dominant du capitalisme consumériste »⁵. Les auteurs hésitent entre des aspects positifs et négatifs du *cool*. En réalisant les *Activistes* et *Magique*, je voyais dans cette contradiction elle-même le territoire à occuper pour rendre le concept utile. On peut interpréter mon choix de laisser paraître le malaise des sujets comme une conséquence de ce désir d'investir l'ambivalence qui va de pair avec la notion de *cool*.

5. *Ibid.*, p. 140

Reconnaissance

Les conclusions auxquelles j'arrivais en réalisant ces deux projets me poussèrent à modifier la direction que je donnais à mes réflexions. Parallèlement, ils ont bénéficié d'une diffusion importante hors du milieu des arts visuels. J'ai pu observer à plusieurs reprises leur réception par différentes personnes. Je voulais mettre en évidence comment l'attention qu'un individu porte à son attitude peut être le moment d'une réflexion permettant l'émancipation. Mais il faut admettre que la manière dont je le transmettais était teintée d'une fascination pour l'image personnelle qu'il est facile de réduire à la superficialité, ou à une taxonomie des styles adoptés par les jeunes.



Entrevu, entrevues, 14m 17s, 2010

Un autre projet, *Entrevu, entrevues*, est une tentative de déplacer mon questionnement sur le *cool* vers un contexte plus général. Alors que mes projets précédents exploraient uniquement l'image, celui-ci accorde une place importante à un certain type de discours: celui, autoréflexif, qu'une personne utilise pour parler d'elle-même. Cette vidéo est faite d'entrevues où des personnes que je connais font la description de leur travail ou des activités par lesquelles ils se définissent. Leurs réponses s'entremêlent, se contredisent et se complètent pour finir par évoquer une démarche proche de la mienne. Cette vidéo a été filmée et montée pour rendre visible un phénomène dans lequel je reconnais des aspects typiques du *cool*, mais qui est à la fois plus précis et plus général. Pour le définir, j'ai été inspiré par la notion de reconnaissance que le philosophe Axel Honneth propose pour développer une nouvelle « théorie critique ». Ses idées me permettent de réduire

les références trop superficielles aux mouvements de mode qu'on retrouve dans mes projets précédents.

Comme Dick Pountain et David Robbins, Honneth trouve dans l'héritage culturel afro-américain un exemple pour étoffer une notion de la reconnaissance basée sur la perception. *L'homme invisible*, de Ralph Ellison, lui fournit la métaphore de l'invisibilité pour développer le sens qu'il attribue à la notion de *reconnaissance*. Une des expressions du narrateur lui sert de point de départ: celle où le personnage, pour se libérer de son invisibilité, doit donner des « coups de poing » pour forcer ceux qui l'ignorent à le remarquer. Honneth en conclut que si le sujet ne peut assurer sa propre visibilité qu'en contraignant ses semblables au moyen d'actions qui affirment violemment sa propre existence, leur absence de réaction sert à signifier qu'il n'est pas socialement visible pour eux. *Reconnaître* implique de signifier publiquement à l'autre qu'on l'a perçu. L'humiliation raciste contre laquelle lutte le personnage noir est une forme qui rend invisible, impose une non-existence au sens social du terme. Pour Honneth, cette non-reconnaissance peut aller de l'inattention anodine, comme lorsqu'on oublie de saluer une personne à une soirée ou l'ignorance distraite du maître de maison à l'égard de la femme de ménage, et va jusqu'aux comportements manifestes, consistants à « regarder à travers », que le personnage de Ralph Ellison peut seulement comprendre comme un signe d'humiliation. S'ils varient en intensité, Honneth note au passage que « ces exemples sont des cas d'un seul et même type »⁶

L'importance que l'auteur accorde à la visibilité pour développer la notion de *reconnaissance* donne à l'idée d'image comme outil de création de soi un contexte plus vaste, dont le *cool* fait partie. L'image de soi, qu'elle soit subie ou performée, devient une condition de base de la reconnaissance, elle-même la « condition intersubjective pour pouvoir réaliser de manière autonome des objectifs personnels propres »⁷. Cette

6. Axel Honneth, *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*. Paris, La Découverte, 2008. p. 227

7. *Ibid.*, p. 254

dynamique explique des gestes d'apparence banale, qui déployés comme une idéologie, permettent d'exercer un « pouvoir [...] à la fois producteur et exempt de tout caractère répressif [qui] en promettant une reconnaissance sociale pour la démonstration objective de capacités, de besoins ou de désirs précis [...] créent une disponibilité à adopter un réseau de pratiques et de comportements en concordance avec la fonction de reproduction de la domination sociale. »⁸ Nous ne sommes pas loin de « L'Esprit "cool" ».

8. *Ibid.*, p. 268

Ces deux textes ne sont évidemment pas les seuls à avoir alimenté ma démarche, mais ensemble, ils pointent vers un rôle important de l'image dans la relation d'un individu aux autres, qui est au-delà de la superficialité, et qui permet d'expliquer des situations sociales complexes. Quand je lie le discours de mes interviewés à une image fixe tirée de l'entrevue où il le prononce, je ne dévoile peut-être pas le fonctionnement exact de la relation qu'il entretient avec son image. Mais c'est quand même cette dynamique que je veux rendre visible, celle qui donne à la capacité de manifester son identité à travers son image un pouvoir important et propre à permettre une émancipation. Les notions de pouvoir que j'ai en tête pourraient bien ressembler à celles des pratiques de liberté de Foucault, replacées dans leur contexte le plus quotidien. L'identité performée dont je parle pourrait être celle que décrit Judith Butler, sans la réduire au genre. Ce que je veux rendre visible, c'est un phénomène que je sais immédiatement reconnaître, mais difficilement exprimer. Ma relation avec la théorie n'est pas celle de quelqu'un qui voudrait en faire l'illustration, c'est plutôt celle de celui qui y puise des idées, comme si elles étaient des formes et des matériaux. Je les combine et les assemble, les transforme dans l'atelier, comme je transforme les images et les discours que je capture, pour montrer quelque chose que j'observe.

Recette

Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau compare la méthode de Foucault aux gestes du cuisinier qui fait une omelette: découper et retourner une série de faits isolés, puis en tirer une interprétation d'ordre général par métonymie. Cette comparaison culinaire permet au premier, par une référence aux gestes artisanaux, de s'appropriier le discours de l'autre en l'intégrant à sa propre réflexion sur les stratégies, et en insistant sur l'art oratoire maîtrisé par Foucault.⁹ Cette approche a retenu mon attention, par la manière dont l'auteur rapproche le travail intellectuel du travail de l'ouvrier, mais aussi par le côté très *cool* de la figure de style qu'il utilise, comme si Foucault pouvait déconstruire le fonctionnement d'institutions sociales omnipotentes comme on retourne un œuf dans la poêle. Ce passage a nourri une réflexion sur les gestes très processuels et artisanaux que je pose quand j'imprime ou je fais du montage. J'ai ainsi commencé à lier entre eux ma réflexion et les gestes semblables, propres à ces différentes disciplines, auxquels je suis habitué. Il ne s'agit pas d'une procédure. Au contraire, les gestes reviennent d'eux-mêmes, et se répètent au cours du processus. Je me demande même si ces gestes qui rythment mon travail n'impliquent pas automatiquement le genre de réflexion que je recherche. Dans un catalogue, trouvé près de mon atelier, Manon de Pauw affirme qu'il « existe, dans le geste de faire, une relation au temps très spécifique. Une sorte de communion entre les mains et l'esprit qui se rencontre au contact de l'objet d'étude [...] un rapport tactile à la pensée. »¹⁰ Je vais donc me pencher sur ces gestes qui composent ma recette, et le genre de réflexion qu'ils entraînent.

9. Michel de Certeau *L'invention du quotidien, I : arts de faire*. Paris, Gallimard, 1990, p. 98.

10. Manon de Pauw « Penser avec les mains ». In *Objet indirect object: les mécanismes analogiques en arts médiatiques*, Gatineau, Daïmon, 2011, p. 05

Recueillir

Pour commencer, il y a les entrevues. J'ai ma petite caméra, qui a moins de chances d'intimider les répondants, et mon gros micro, qui justifie leur présence à l'écran si le spectateur se questionne sur leur légitimité: s'il y a un micro, c'est sûrement une entrevue. J'invite différentes personnes à réfléchir sur le potentiel d'une discipline comme celle des arts visuels pour réaliser un projet qui soit populaire. J'essaie ensuite de leur faire imaginer la forme que pourrait prendre ce projet. C'est la partie difficile: faire travailler l'imagination des gens. C'est ensuite à partir de la capture vidéo de ces entrevues que je travaille. Les entrevues se déroulent de façon spontanée. Que mon interlocuteur soit un artiste, un travailleur culturel, le visiteur d'un centre d'artistes, un musicien ou un amateur pas nécessairement éclairé, il n'aura probablement pas eu l'occasion de se préparer plus qu'en allant jeter un coup d'œil sur YouTube pour regarder les entrevues précédentes. Tout ce que ces collaborateurs savent, c'est qu'ils auront à se présenter et à me dire ce qu'ils pensent de l'idée d'un art visuel populaire. Le lieu de l'entrevue est choisi pour simplifier la rencontre. À l'atelier, chez moi, dans la cuisine des interviewés après un souper, je recherche une ambiance sans solennité. Le ton est informel, mais j'encourage, par des questions, mon interlocuteur à clarifier sa pensée, à justifier ses opinions, comme s'il était un expert. S'il s'agit d'une entrevue qui se déroule tard dans le processus, je peux utiliser comme exemple des opinions exprimées par un participant précédent et demander à l'interviewé actuel de prendre position. Les entretiens dureront entre dix et trente minutes, et sont donc assez exhaustifs: je ne suis pas épargné par les répétitions, les idées confuses qui prennent forme, les contradictions. À la fin, je remercie l'interviewé, lui remets un macaron du projet populaire en souvenir, et lui explique que maintenant commence mon travail, celui de tirer un sens de cet échange. Je ferai un montage de cette entrevue pour en faire un contenu accessible, qui sera soumis à son approbation. Il reste ainsi impliqué dans le projet que je poursuis à l'atelier. La cueillette se poursuit parfois après l'entrevue: je trouve sur internet des images d'œuvres évoquées par les interviewés. Certains d'entre

eux m'envoient des articles sur un sujet semblable qui a attiré leur attention. Je les ajoute aux documents qui composent l'installation.

Cette cueillette d'images ou d'informations parcourt ma démarche depuis longtemps. Dans *Entrevu, entrevues* et *Magique*, c'est l'unité de lieu qui rassemble les sujets. Pour le *Projet populaire*, le thème des questions suffit, et permet de changer de lieu pour renforcer l'impression d'une enquête. Cette collecte d'objets ou d'informations auprès du public est une forme familière, qu'elle tire son origine de l'art relationnel ou des avant-gardes des années soixante. Elle part souvent du désir de l'artiste de se frotter au réel, de s'approcher de la société. Chez *Articule*, où on m'a aidé à réaliser certaines entrevues dans le cadre des *projets spéciaux*, c'est une forme récurrente. *Hospitalité 2: Peu à peu, une vue d'ensemble*, une intervention de PME-ART y avait entre autres eu lieu. Durant la durée de l'exposition, les membres de cette compagnie multidisciplinaire étaient présents dans l'espace d'exposition, accueillant les visiteurs et leur demandant de répondre à cinq questions sur le thème de la liberté et de la contre-culture. Leurs réponses, recueillies sur des post-it, seraient classées au fur et à mesure que se dessineraient des catégories¹¹, cette approche relationnelle est souvent associée aux démarches critiques comme celle de PME-ART. D'autres fois, la cueillette permettra plutôt à l'artiste de se distancier du personnage de l'artiste virtuose, purement autoréférentiel, et de mettre l'accent sur le processus. Par exemple: *8X5X3X363+1*, un projet où Raphaëlle de Groot était entrée en contact prolongé avec les ouvriers d'une usine et leur avait fait prendre des photographies instantanées. Les traces de cet échange avaient été présentées sous forme d'installation à la galerie de l'UQAM.

Ces exemples expliquent l'importance de la cueillette pour le *Projet populaire*, mais autre chose m'attire également dans ce geste. Pour l'anecdote, le choix de procéder par des entrevues s'est fait pendant que je travaillais sur un projet encore inachevé: *Le chandail mauve de Gilles Deleuze*. Pour cette vidéo, j'avais entrepris de décalquer, afin

11. Jacob Wren « Hospitality 2 Gradually this overview », *A radical cut in the texture of reality*, <<http://radicalcut.blogspot.com/2010/04/hospitality-2-gradually-this-overview.html>>

d'en faire un dessin animé, suffisamment d'images fixes provenant d'un extrait de l'*Abécédaire*, une série d'entrevues avec Claire Parnet ou Gilles Deleuze fait un bilan de son travail. À la partie A, *pour animal* il raconte comment « les chats passent leur temps à se frotter ». Si Michelle Lacombe remarque dans une entrevue: « YouTube cat videos, [...] tons of people like them because they're not challenging, [...] everyone loves a cat, it's cute, it jumps in a box... whatever, it's adorable. »¹² Deleuze, lui, n'aime pas autant les chats, mais s'attarde devant nous, malgré la superficialité du sujet, à décrire leur nature d'animaux « familiers et familiaux », pendant qu'il cherche une prise par laquelle aborder le concept de *devenir animal* qui parcourt son travail. Ce moment m'a accroché, parce qu'on voit une idée surgir d'un individu à mesure qu'il lui donne forme, d'abord maladroitement, puis sans hésitation. Ce sont ces moments que j'ai voulu recueillir dans le cadre du *Projet populaire*.

12. Appendice G, Michelle Lacombe p.51

Couper

Que ce soit comme réalisateur, dessinateur, monteur ou imprimeur, couper est un geste qui se répète différemment, mais toujours avec des implications semblables. Dans l'installation, il prend forme visuellement, devient un motif, et favorise sa cohérence. Pendant l'entrevue, couper c'est cadrer: se demander ce qu'il faut garder du contexte autant que chercher une image intéressante à faire surgir avec les moyens restreints de la petite caméra. C'est le même geste qui se répète au moment où je recadre un élément d'une image au moment de faire une impression. Au montage, c'est encore lui qui élimine les répétitions, les hésitations, les divagations, le simple fait de trébucher sur un mot: tous ces détails qui rendraient inutilement laborieux les propos des interviewés. Il s'agit bien de couper, pas simplement de monter: les *jump cuts*, raccords syncopés d'un plan à l'autre, mettent le geste en évidence. D'une manière semblable, je réassemble, à partir des entrevues, des aphorismes ou des slogans en découpant dans la transcription imprimée sur papier; Je découpe, à l'x-acto, dans le tracé des dessins, pour éliminer de la composition un élément qui ne s'avère plus nécessaire.

Sémantiquement, regrouper toutes ces actions sous le même terme de *couper* implique une attitude particulière, volontairement ambivalente. D'un côté, elle indique la volonté de procéder à un choix éditorial important, d'accompagner les réflexions des interviewés, d'en augmenter l'intelligibilité, pour qu'elles deviennent représentatives des dynamiques que je veux rendre visibles par mon travail. Il est sous-entendu que je peux éliminer le résultat des processus entrepris s'il ne correspond pas aux orientations que je veux donner au projet, comme si je reprenais un rôle d'auteur fort après avoir tenté de m'en éloigner. D'un autre côté, envisager que le montage se fasse par coupe, comme je coupe au couteau une forme dans le papier sur lequel j'ai tracé ou imprimé une image, impose une irréversibilité, une inclinaison à accepter une décision prise spontanément. Une fois la coupe faite, impossible de l'éliminer. Les coupes franches dans le papier, la texture du texte ou le montage, se transforment en motifs qui se mettent l'un et l'autre en évidence. L'intervention est visible, encourageant le spectateur à adopter un point de

vue critique, à se demander qui de l'artiste ou de l'interviewé est réellement responsable des opinions présentées. Il est plongé dans le contenu du *Projet* et dans son interprétation.

Transcrire

Après l'entrevue, il faut transcoder la vidéo du format compressé de la petite caméra vers un autre, propre à être travaillé en temps réel. Une fois montés, ils seront compressés à nouveau, pour pouvoir être téléchargés sur YouTube et intégrés au site du *Projet populaire*. Une série d'étapes anodine, anecdotique. Familièrement, on dit que c'est la *poutine*, et tous les monteurs y font face. Mais en prenant conscience de la nature processuelle de mon travail, on constate que ce geste a ses équivalents: le même geste se répète, apportant chaque fois des transformations au matériau que je manipule. Le terme *transcrire* est choisi pour décrire ce geste en référence à l'action de recopier à l'écrit le discours des interviewés après le montage de leur entrevue. Pour les rendre accessibles sur le blogue, mais surtout pour transformer le discours en un élément formel qui pourra à nouveau être manipulé. Comme un fichier vidéo, le discours est formaté, transformé pour respecter la grammaire, la ponctuation. Il s'affirme un peu plus. Certains énoncés que j'avais à peine remarqués au montage refont surface. Un tel formatage s'impose aussi au moment de traiter l'image numériquement pour en tirer des sérigraphies: séparer les couleurs, augmenter le contraste, tramer. L'image est soumise aux changements qui se produisent inévitablement en atelier. Une couleur est plus dense que prévu, une couche est imprimée à l'envers, le geste de transcrire a un caractère aussi irréversible que celui de couper. Transcrire, c'est aussi tracer: dessiner à partir d'images fixes tirées des entrevues pour synthétiser une attitude. Ces dessins au crayon, au stylo, sur des feuilles lignées ou une variété de papiers, rappellent les gribouillages qu'un étudiant trace en rêvassant pendant un cours: un indice du type d'attention que le travail processuel entraîne. Soutenu dans la durée, distrait par les préoccupations techniques de la tâche à terminer, survient un état d'esprit propre à faire surgir les idées, les intuitions.

Empiler

En imprimant, la manipulation du papier est continue. On imprime un passage sur toutes les feuilles d'une pile, et on les met au séchoir. On prend ensuite toutes les feuilles dans le séchoir et on forme une autre pile. Chaque couche supplémentaire entraîne une nouvelle superposition de feuilles. Si on fait une édition, la pile doit être gardée en ordre. Si notre recherche s'appuie sur les possibilités combinatoires qu'offre l'art imprimé, ces piles doivent être classées, redivisées en piles plus petites. Les idées, sous forme d'images ou de mots, se juxtaposent et se superposent. Elles font surgir un sens, ou une narrativité. Elles mettent en évidence une ressemblance ou une contradiction.

Emmanuelle Jacques observe: « Les gens qui ne sont pas des artistes ont envie d'être impressionnés par quelque chose: une certaine virtuosité ou un travail ». ¹³ On pourrait donc penser que les piles ne sont là que pour démontrer l'ampleur de la tâche que réclame processus consultatif et analytique. Mais le spectateur n'est pas face à une masse indéterminée. Si, sur le site du *Projet*, les propositions s'empilent d'elles-mêmes virtuellement, en ordre chronologique de publication, celui-ci peut facilement accéder aux différents éléments, les consulter à l'aide de mots-clés, et les piles se replacent instantanément. Dans l'installation, des chemises regroupent les petites œuvres-documents. Leurs couleurs et leur graphisme rappellent l'aspect familier du cahier d'écriture, à la différence que les feuilles qui les composent ne sont pas reliées en livrets, elles peuvent passer d'une chemise à l'autre. Ce ne sont ni des boîtes, ni des cadres: le spectateur peut oser les déplacer. Les piles deviennent une forme, dont la composition peut toujours changer. Cette forme invite à la consultation, à l'interprétation, à la recombinaison des éléments. Ce que je ne retrouve pas dans les propositions de *PME-ART* et de *Raphaëlle de Groot* évoquées précédemment, c'est une piste vers des aspects précis du contenu. J'y trouve plutôt la masse des informations, laissée à la responsabilité

13. Appendice F, Emmanuelle Jacques p.49

du spectateur, condamnée, selon l'expression de Niek Van de Steeg, à « faire image »¹⁴ du processus lui-même. Au contraire, dans mon cas, empiler se veut une stratégie, au moment d'organiser l'installation, un geste un peu différent des autres, à la fois processuel pour l'artiste et forme de réception pour le spectateur. Celui-ci est poussé à poursuivre lui-même le processus, encouragé à répéter mes propres gestes par la proximité avec les oeuvres-documents. Reprenant le rôle de l'artiste, il peut se plonger dans le détail de l'une ou l'autre des entrevues, s'attarder à l'opinion d'interviewés particuliers.

14. Appendice M, Niek van de Steeg p.67

Les gestes que je viens de décrire ont un aspect routinier que je maîtrise par la pratique, pour les avoir continuellement répétés et appliqués. Ils impliquent une attention qui est à la fois celle du Lithographe qui compte les coups de rouleau et celle de l'étudiant qui gribouille dans son cahier en suivant son cours: elle est soutenue, mais distraite. Dans cette situation, les images et les mots manipulés changent constamment de nature, oscillant entre formes et idées. Ces glissements, par juxtaposition ou superposition d'éléments semblables visuellement ou conceptuellement, font surgir des intuitions, des figures de style visuelles, que je repère et choisis ensuite. Le langage est utilisé à la fois comme un matériau et un contenu. Je maîtrise avec une certaine nonchalance ces manipulations, en faisant comme si cette maîtrise des processus que je poursuis en série égalait la maîtrise de l'art oratoire que Michel de Certeau attribue à Foucault. Plus encore: je remets les outils dans les mains du spectateur, et à chaque stratégie que je trouve pour l'amener à s'appropriier les réflexions des interviewés, je m'imagine lui dire: « On peut tous faire une omelette... »

Réception

Vincent Couture, dans son entrevue, est très sceptique à l'idée que le travail de l'artiste visuel puisse avoir un effet d'émancipation quelconque, ou même qu'il puisse utiliser un langage plus accessible sans perdre de son impact. Mais dans un moment de réflexion plus sérieux, il commente: « En parlant du populaire, en le critiquant ou en s'en moquant, en étant ironique, c'est comme si on [...] voulait tout de suite se distinguer et montrer une certaine valeur [...] qui s'oppose à cette masse informe et un peu tarée, le fameux "on" [...] Peut-être, le *Projet populaire* devrait [...] ouvrir la possibilité qu'on puisse dire à travers ça: "nous". »¹⁵ Cette réflexion idéaliste, on peut dire qu'elle fonde ma démarche, mais qu'elle est également un élément narratif qui soutient le *Projet*. Elle incarne bien les différentes tensions entre l'individu et le groupe que je cherche à rendre visibles, et que j'ai décrites précédemment. Si la manière nonchalante, assez *cool* par laquelle j'aborde mon travail et le sujet très autoréférentiel du *Projet* semblent s'opposer à une telle vision, je choisis quand même, évidemment avec une certaine naïveté, de prendre place à cet endroit précisément ambivalent. Ce qui importe, ce n'est pas tant le succès de cette démarche, c'est plutôt qu'elle soit entreprise et qu'ainsi le *Projet populaire* puisse s'affirmer et convaincre de sa possibilité. En changeant de tactiques selon les contextes comme on s'adapte aux différents milieux que l'on fréquente, il conserve son rôle critique, et éventuellement émancipateur. L'ambivalence n'a pas à être résolue, elle est plutôt utilisée comme une posture permettant à l'œuvre de s'infiltrer vers le public que je veux toucher.

15. Appendice C, Sébastien Cloutier et Vincent Couture p.39

L'objet d'artiste

Pour que le *Projet populaire* puisse contribuer à réaliser la proposition de Vincent Couture, le plus difficile est de convaincre que l'artiste peut effectivement avoir un impact sur le « nous ». Michelle Lacombe en doute. Artiste et travailleuse culturelle, elle considère les arts visuels comme une discipline, que l'artiste a pour rôle de faire progresser, peu importe que les résultats soient accessibles. Elle déplore la « construction sociale d'un public un peu paresseux » qui entraîne l'attente irréaliste d'un dialogue facile avec la production de l'artiste. La responsabilité de l'artiste visuel serait simplement de développer un langage formel¹⁶. Dans une discussion ultérieure, elle va plus loin: elle ne croit pas que l'art puisse avoir cet impact social, même en proposant de nouvelles façons de voir le monde. Au mieux, l'artiste peut créer un potentiel de réflexion, dans le cadre d'un effort de médiation avec le public dont seraient responsables des spécialistes de l'éducation.¹⁷ Yan Giroux n'est pas artiste visuel, mais comme réalisateur, il partage plutôt ce désir de toucher le spectateur. Sa position est plus ambivalente. D'un côté, il est tenté par des sujets populaires: la mort de Fidel Castro ou les mésaventures d'un chanteur rock. De l'autre, il hésite à employer le langage éprouvé et sensationnaliste du cinéma ou encore l'approche simplificatrice du documentaire. Il est convaincu que le langage formel qu'il a développé, celui qui laisse aux images le rôle de transmettre des impressions « vraies » sur l'humain et le monde qu'il habite. Quand il évalue sur la réception du film *Élegant*, qu'il a réalisé en poursuivant cette vision, il garde l'impression que son parti-pris a contribué à rendre son film moins accessible à ceux qui étaient simplement venus voir l'histoire du musicien populaire qui assure le rôle principal.¹⁸ Ces réflexions de Michelle Lacombe et Yan Giroux rappellent les contradictions qu'Aline Caillet remarque chez les artistes cherchant à avoir un impact critique ou émancipateur sur la communauté, l'objectif que je me suis fixé pour le *Projet populaire*. Selon son analyse, le concept d'autonomie de l'art qui

16. Appendice G, Michelle Lacombe p.51

17. *Ibid.*.

18. Appendice D, Yan Giroux et Gabrielle Tougas-Fréchette p.42

fonde le statut d'artiste professionnel offrirait au départ une position à partir de laquelle la société peut être critiquée. Cette autonomie émergerait de la notion d'« esthétique pure » arrivée avec la modernité.¹⁹ Cette figure de l'artiste professionnel, libre de tout impératif de production, correspond à l'idée que s'en fait Michelle Lacombe. Une telle conception du rôle de l'artiste s'attire des critiques, mais elle est acceptée par l'opinion publique. Elle a progressivement permis aux artistes d'aborder presque n'importe quel sujet, à la condition de recevoir l'approbation des institutions culturelles. C'est la dynamique de transgression, réaction, intégration que décrit Nathalie Heinich.²⁰ Ce phénomène de spécialisation n'est pas unique au milieu des arts visuels, et serait plutôt caractéristique de l'évolution de toutes les connaissances dont a été témoin la modernité. Caillet rappelle le constat que fait Habermas: la division de la sphère publique en de nombreuses minorités de spécialistes, faisant un usage de leur raison qui n'est pas public, et que des consommateurs se contentent de recevoir passivement par l'entremise des médias.²¹ Si cette spécialité confère à l'artiste l'autonomie nécessaire à avoir un commentaire critique sur sa société, il y perd l'accessibilité qui lui permettrait d'avoir un impact ou une influence. C'est ce qui explique le malaise qu'exprime Yan Giroux, et qu'Emmanuelle Jacques résume cyniquement: « Le côté politique, c'est trop sérieux »²²

À l'opposé, faire l'effort de demeurer accessible comporte aussi des risques: Vincent Couture se moque amèrement de l'artiste visuel Ben Vautier qui utilise le langage quotidien au point de licencier le style qui le caractérise pour le décliner sur une ribambelle de produits dérivés, du parapluie au coffre à crayons.

19. Aline Caillet, *Quelle critique artiste?* p. 25.

20. Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*, p.52.

21. Aline Caillet, *Quelle critique artiste?* p. 33.

22. Appendice F, Emmanuelle Jacques p.49



Brosse à dents Ben Vautier,

On exige d'une œuvre d'art visuel des indices qu'il s'agit d'un objet au statut particulier, qui réclame notre attention. Anna Medina-Seabright et Brett Masterson, comme plusieurs amateurs d'art contemporain, apprécient cette nuance: « taking something that might be ordinary, and tweaking it in just the way that it makes it feel different. »²³ L'exemple de Ben Vautier est caricatural, mais soulève le problème que pose un art réduit à la simple fabrication d'objets à contempler.

Comme elle prétend refuser toute forme d'utilitarisme, la notion d'esthétique pure devrait naïvement impliquer que le simple fait de faire de l'art, par sa nature d'activité non productive, soit une forme de critique sociale. Une idée souvent entendue, reprise en entrevue par Mathieu Grondin: « faire de l'art, en soi, dans la société d'aujourd'hui, c'est un geste d'engagement politique de toute façon. »²⁴ Au contraire: l'artiste spécialiste, réduit à promouvoir les objets qu'il produit en endossant le rôle de l'artiste génial, se retrouve éloigné du réel. Sa réflexion critique est dissimulée derrière un « formalisme bienveillant »²⁵, où l'art conceptuel se trouve souvent coincé.

L'artiste engagé, de Hans Haacke à Barbara Kruger, se retrouve contraint à produire des objets représentant formellement la critique. Réduite au produit d'une intention ou d'une volonté, l'œuvre se heurte à un paradoxe que Caillet reprend de Agamben: « à mesure que l'art cesse d'être production dans la présence, son caractère inquiétant se déplace vers l'expérience créatrice quand celle du spectateur devient, elle, des plus innocentes. »²⁶

23. Appendice K, Brett Masterton et Anna-Medina Seabright p.63

24. Appendice E, Mathieu Grondin p.46

25. Aline Caillet, *Quelle critique artiste?* p. 44

26. *ibid.*, p.48

Les artistes ayant des pratiques relationnelles tendent peut-être à s'éloigner de « l'objet comme objet de médiation » à la recherche d'un « lieu de rencontre »²⁷ où ils peuvent être présents pour inquiéter un peu le spectateur. Ils sont quand même assez souvent réduits à « faire image » de la relation qu'ils entretiennent au réel. C'est peut-être ce qui explique le manque déploré précédemment à propos de *8X5X363+1*. L'œuvre relationnelle a d'abord été vécue par Raphaëlle de Groot comme une rencontre avec des ouvriers vivant une réalité différente de la sienne. Mais les produits du projet, rapatriés et exposés, changent de portée. Les photos sont par exemple retirées des albums individuels pour être reclassées par catégories. À l'usine, l'accent était fixé sur des ouvriers particuliers, bien qu'anonymes. Dans la galerie, il est déplacé vers les « réalités d'un monde habituellement dérobé à la vue » qui permet à de Groot « de se réfléchir comme artiste »²⁸. Plutôt que de participer à une rencontre, on a l'impression de se retrouver, selon l'expression de Bourriaud, dans un « marché aux puces »²⁹, face à des objets avec lequel le spectateur ne peut avoir un échange actif, mais qui font plutôt la preuve d'un travail.

En présentant un questionnement extrêmement autoréférentiel sur le rôle de l'artiste, exposé sous la forme de piles de documents, aussi colorés que la sérigraphie puisse les rendre, je suis moi même proche du marché aux puces, ou du moins, de la boutique de livres usagés. Il semble contradictoire de prétendre que le *Projet populaire* atteindra l'objectif qu'il s'est donné, faire dire un « nous » en développant un discours critique sur l'individu. Qu'y a-t-il dans ma *recette* pour me permettre de retourner la pile d'objets et en faire le « lieu de rencontre » qu'Aline Caillet pose comme nécessaire à un art à fonction critique?

27. *ibid.*

28. Louise Dery et Yann Pocreau, Raphaëlle de Groot: en exercice, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 45

29. Nicolas Bourriaud, *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel 2011, p.22

La scène

Dans « L'Esprit "cool" », les auteurs incluent un commentaire de Greil Marcus:

« les meilleurs artistes populaires créent immédiatement des liens entre des gens qui n'ont rien en commun [...], mais ils n'ont de cesse de comprendre l'impact de leur travail sur leur auditoire [...] la tension qui existe entre l'individu et la communauté, entre l'affection d'un artiste pour son public et les distances qu'il prend vis-à-vis de lui [...] tout cela fait du rock, à son meilleur niveau, un art démocratique ». ³⁰

Je ne me prépare pas à rejouer les vedettes rock, comme l'ont fait à leur manière Thierry Marceau ou Céline B. La Terreur, même si ma pratique multidisciplinaire, évoquée en avant-propos, m'amène à partager la scène de musiciens populaires, ou que ma pratique de réalisateur me pousse vers le vidéoclip plus que le vidéo d'art. Dans les entrevues du *Projet*, la comparaison avec la musique pop a souvent été faite, la plupart du temps pour opposer les modes de réception des deux types d'œuvres. Cette description de Marcus offre pourtant une description presque parfaite des enjeux que j'associe à mon travail. La relation de la vedette à son public passe par une suite de rapprochements et de retraits qui rendent sa réussite possible, et qui s'appliquent bien à décrire le fonctionnement du *Projet populaire*. Quand je découpe, trace, imprime, dessine, je mets en œuvre la maîtrise de ma pratique. Même si je le fais nonchalamment, c'est moment où j'adresse un clin d'œil au spectateur en lui démontrant ce qu'Emmanuelle Jacques appelle « une virtuosité ou un travail ». ³¹

Pourtant, je m'éclipse ailleurs: je coupe au montage les questions qui me permettent de recueillir les commentaires de mes interviewés. La maîtrise attire le spectateur vers les opinions des interviewés participants, en mettant en valeur des idées qui, au départ,

30. Dick Poutain et David Robins, *L'esprit "cool"*, p. 44

31. Appendice F, Emmanuelle Jacques p.49

n'étaient pas les miennes. Le résultat se distingue de l'approche relationnelle, où la rencontre est le matériau dont l'artiste prouve sa maîtrise. Ce que j'abandonne, c'est l'*intention* de réaliser un projet précis, par une ouverture aux opportunités qui surviennent en cours de processus. L'intérêt du spectateur est dirigé vers l'interprétation des propositions recueillies et la modification de l'installation elle-même. Michelle Lacombe, à partir d'une anecdote où Skye Maule-O'Brien décrit la réception d'une œuvre d'art par sa mère, tente de décrire la manière dont cette œuvre a poursuivi son existence au-delà de l'exposition: « [it] circulated through conversations, so that work becomes in some ways more popular through that discussion. Whoever your mom talked to over those few days probably got to hear about [it]. »³² C'est de cette manière que le *Projet*, avec l'aide des participants, s'infiltré dans le monde réel à partir du blogue, de YouTube, des macarons que je distribue aux participants, ou d'une promotion par les réseaux sociaux calquée sur celle des groupes populaires. Ces détails semblent n'être qu'une forme de documentation ou de promotion, mais ils se retrouvent aussi intégrés dans l'installation. Ils parviennent à créer une espèce de communauté autour du *Projet*, constituée plus ou moins solidement par les interviewés qui y auront participé. On aura ainsi pu dire: « While collecting material with which to make his work, the discussions shared and the encounters initiated between participating individuals will have created the elite-and-generic "popular" culture and community he is searching to represent. »³³

32. Appendice H, Michelle Lacombe et Skye Maul O'Brien p.54

33. Michelle Lacombe, « Mathieu Jacques' Popular project. » *Inside the Frozen Mammoth*, < <http://www.thefrozenmammoth.com/2010/12/06/mathieu-jaques-popular-project/> >

Le plaisir de l'interprétation

Quand un musicien compose une pièce, il prévoit des *hooks*, des accroches, des répétitions qui attirent sans effort l'attention du spectateur vers le morceau. La comparaison est peut-être un peu forte, mais je me réfère à une notion semblable quand je réfléchis à l'installation du *Projet populaire*: une forme de plaisir du spectateur sur laquelle je me base pour faire fonctionner mon installation. C'est un plaisir un peu plus exigeant, mais quand même spontané. Pour l'expliquer, un exemple: deux livres lus il y a un certain temps, mais appréciés d'une manière semblable: *Le système de la mode*, de Roland Barthes et *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, d'Hector Obalk, Alain Soral et Alexandre Pasche.

p. 119: $\underbrace{\text{La vraie Tunique chinoise plate et fendue}}_{\text{V1 OS V2 V3 V4}}$

p. 165: $\underbrace{\text{Chemises fantaisies avec des pantalons classiques}}_{\text{OS1 Sé V S2 Sé}}$

Ce qui est très « hippie »¹	Ce qui est très « gauchiste »¹
Le délire contre la théorie	Théoriser le délire
Être mystique, inspiré et sensible	Être marxiste, critique et intelligent
La paix, l'éveil de l'âme	La lutte des classes, l'éveil du prolétariat
L'astrologie	La sociologie
Peace and love	La dimension révolutionnaire de l'Éros
Le grand équilibre cosmique : Jésus + Bouddha + ...	Chercher la théorie totale : Marx + Freud + ...
L'Orient, d'où vient la sagesse	Le tiers monde, d'où vient la révolution
Dire : « La drogue nous aide à découvrir notre vrai moi »	Dire : « La drogue est le moyen d'essayer le potentiel insurrectionnel des masses »
Penser que les bons sauvages d'aujourd'hui sont les aborigènes d'Australie	Penser que les bons sauvages d'aujourd'hui sont les louards de banlieue
Dire du gauchiste : « Il est trop straight »	Dire du hippie : « Ce n'est qu'un petit-bourgeois »
En vieillissant, devenir catholique	En vieillissant, devenir éducateur

Système de la mode

Les mouvements de mode

Bien qu'il soit beaucoup plus tardif, grand public et humoristique, le livre du collectif dirigé par Obalk partage une forme semblable à l'essai de Barthes: Les éléments qui forment les modes y sont dénotés, connotés, classifiés, dans une même tentative de révéler une forme sous-jacente au sac et au ressac des modes. Comme je l'ai évoqué précédemment, ce penchant pour la taxonomie a longtemps influencé ma démarche, non sans une certaine ironie. Passé le constat un peu déprimant qu'on ne peut interpréter que de manière « fugitive »³⁴ le « spectacle superficiel et beau »³⁵ de la mode, leur lecture me procure toujours le plaisir de l'interprétation. Susan Sontag décrit ce sentiment dans un hommage à l'écriture de Barthes, qu'il cause grâce à sa « capacité de généralisation exceptionnellement aisée, ingénieuse »,³⁶ son affection pour « les classifications bizarres, l'excès classificatoire et ses audacieuses métaphores de la vie de l'esprit ne mettent pas l'accent sur la topographie, mais sur la transformation. »³⁷ L'auteure ne parle pas, bien sûr, des *Mouvements de modes*, mais on peut envisager qu'ils ont partagé une attitude similaire face à l'interprétation de leur sujet, celle que Sontag décèle chez Barthes comme « une exploration du théâtral, du ludique, de maintes façons ingénieuses, une plaidoirie pour la saveur, pour une relation festive (plutôt que dogmatique ou crédule) avec les idées. »³⁸ C'est cette relation aux idées qu'a cultivée chez moi la lecture de ces deux livres. Si le plaisir qu'elle procure diffère de celui que recherchent les gens « quand ils vont [...] voir un spectacle [...] pour aller voir un

34. Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Édition du Seuil, 1983, p.291

35. Hector Obalk, Alain Soral et Alexandre Pasche, *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 364.

36. Susan Sontag, *L'écriture même : à propos de Barthes*. Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1982 p.18

37. Susan Sontag, *L'écriture même* », p.20.

38. *Ibid.*, p. 27.

groupe d'amis et boire de la bière, faire le party », ³⁹ il entraîne malgré tout une certaine excitation, et c'est celui que je cherche à provoquer chez le spectateur du *Projet*.

Juliette Bibasse, en entrevue, commente d'ailleurs: « pour intéresser les gens à quelque chose, t'es obligé de les faire participer au moins avec leur cerveau, ne pas snober les gens. » ⁴⁰

Aline Caillet replace ce plaisir de l'interprétation au centre de l'activité esthétique:

« La valorisation au sein de l'expérience esthétique de l'activité et d'un plaisir librement recherché [...] c'est là précisément la condition à laquelle une expérience peut être susceptible d'être émancipatrice. Elle ne peut l'être qu'à la condition que le sujet sorte de toute projection et échappe à toute identification au profit de ce que Foucault appelle les pratiques de liberté au travers desquelles le sujet fait lui-même l'expérience de son autonomie et de ses limites. » ⁴¹

Si Susann Sontag peut dire que: « Pour Barthes... l'important n'est pas de nous enseigner quelque chose de particulier, l'important est de nous rendre audacieux, agiles, subtils, intelligents, détachés. Et de donner du plaisir », ⁴² le *Projet populaire* fonctionne de la même manière. Sans avoir recours à des formules complexes ou à des réflexions élitistes, je veux plutôt multiplier les moyens par lequel le spectateur est amené à consulter le contenu de l'installation et à en poursuivre l'organisation, en déplaçant les éléments, refaisant les piles de feuilles, les dossiers, remplaçant même certaines œuvres accrochées au mur par d'autres. S'adonnant à cette activité, il pourra faire l'appréciation des choix esthétiques et conceptuels qui organisent l'installation. Il sera amené à prendre position, comme les participants l'ont

39. Appendice I, Christophe Lamarche p.59

40. Appendice A, Juliette Bibasse p.34

41. Aline Caillet, *Quelle critique artiste?* p.102

42. Susan Sontag, *L'écriture même* », p. 27

fait. C'est à partir de ce plaisir que pourront se tisser des liens, bien que ténus, entre les spectateurs.

Conclusion

La recherche que j'ai poursuivie en réalisant le *Projet populaire* a apporté des solutions à plusieurs problèmes sur lesquels je butais. D'abord, elle m'a permis de préciser la nature de mon sujet. D'une observation des phénomènes *cools*, trop souvent interprétée comme générationnelle ou liée à la mode, je me suis plutôt intéressé à l'idée de reconnaissance, dont le *cool* serait une manifestation. Ce changement de perspective m'a permis de replacer mon travail dans un contexte social, tout en conservant l'attitude à la fois désinvolte et ambivalente qu'inspirait mon sujet de départ. Par une réflexion sur les gestes qui se répètent dans les différentes disciplines que je pratique, je suis parvenu à en tirer une cohérence qui suggère le ton juste grâce auquel traiter mes sujets. Inspiré aussi par les entrevues que je réalisais, je me suis donné comme objectif de placer, dans l'installation, toute une série de détails susceptibles de susciter chez le spectateur le plaisir de l'interprétation, propre à encourager chez lui une réflexion semblable à celle qui m'habite. Évidemment, s'intéresser à une œuvre d'art sous l'angle de la réception, particulièrement quand on est l'artiste, peut soulever toutes sortes de problèmes, parce qu'ils sont difficiles à vérifier ou à prévoir. Plusieurs interviewés ont ainsi commenté qu'il était « impossible de savoir si un projet allait *pogner* ou non ». Pire: l'artiste visuel ne peut pas, contrairement au musicien ou à l'artiste de performance, percevoir la réaction de son public au même moment que son œuvre prend forme. Je veux quand même profiter de l'exposition pour observer les commentaires et les types d'attention que l'installation pourra faire surgir. Cette attention prendra entre autres forme dans un événement un peu parallèle qui viendra clore l'exposition, que j'ai appelé *Assemblée extraordinaire*. Les spectateurs y revivront une assemblée générale, pendant laquelle ils choisiront un projet à l'unanimité au terme d'une série de discussions. Pour bien rendre compte du caractère polysémique du mot populaire, cet accord sera célébré par un lancer de confettis et l'assemblée se transformera en fête. J'aimerais ensuite poursuivre la démarche du *Projet* ailleurs, en tirant profit du format de la résidence d'artiste pour susciter la réflexion dans des milieux qui me sont moins familiers.

Appendice A

Transcription d'entrevue, Juliette Bibasse

Je suis Juliette B., Je suis directrice artistique, graphiste, et je fais aussi de la coordination d'événements. On peut dire que je crée l'art visuel, que je consomme de l'art visuel, et que j'organise des événements d'art visuel. En fonction des événements j'ai un peu toutes les casquettes. J'ai travaillé à la Société des arts techniques, c'était vraiment pour organiser des événements d'art visuel, par exemple j'ai participé à l'organisation d'une soirée de performance qui concluait une semaine de résidence d'artistes. Là j'étais vraiment plus du côté « organisation » donc : être sûrs que les invitées soient là, organiser une rencontre avec des étudiants, entre autres... C'était d'ailleurs la première fois que je me posais la question de la diffusion. On en parle souvent en graphisme, en pub, de l'aspect marketing, la cible, pour qui, mais la question se pose aussi pour moi, de la même manière, quand on touche aux arts visuels ou n'importe quel événement culturel, qui est d'approcher les bons publics. Sinon, tu vas avoir un événement qui ne va pas rencontrer les bonnes personnes, donc il ne va pas intéresser le monde.

Ça fait que t'auras personne qui va venir un truc super plate, alors qu'au départ le projet était vraiment bien. Toute forme d'art peut devenir populaire — si on prend le sens de populaire: « qui peut toucher tout le monde » — si l'événement est bien communiqué. Il y a beaucoup de personnes qui font l'art visuel qui ont tendance à tenir ce côté intimiste, réservé à une élite, faut que ce soit dans des lieux underground, un perasseux, où il n'y a pas plus de dix personnes... Mais par contre moi j'ai été super choquée cet été dans le cadre de l'événement « Aires Libres » il y a pendant dix jours des artistes qui exposent, et parler d'un événement qui a une communication énorme, des affiches, un programme etc. Tu vas rater place et c'est choquant le niveau. C'est hyper mauvais, tu te demandes ce qu'il on reçu comme diérs pour avoir organisé un truc pareil. Des gens qui font des trucs géniaux ne communiquent pas, et des gens qui font des trucs plates qui ont pignon sur rue. Le public qu'est-ce que tu veux il retire de tout ça... Je vais prendre l'exemple du Palais de Tokyo, à Paris, qui pour moi cultive vraiment le côté inaccessible de toutes les nouvelles formes d'art contemporain, art visuel, performance... Qui est: « Oh wow, c'est génial, j'comprends rien mais c'est trop bien! Soit disant qu'il y a des médiateurs, que t'es censé aller parler à un médiateur qui va t'expliquer l'exposition d'une manière professionnelle, mais la plupart du temps les médiateurs trouvent les quoi... Au palais de Tokyo il y a souvent des trucs, tu comprends même pas le nom de l'exposition; c'est un espèce de tas d'affaires que des fois tu comprends pas le lien qu'elles ont les une avec les autres; il n'y a pas d'explications, tu vois un cartel avec le nom de l'artiste: parfois tu peux chercher pendant un quart d'heure. Le contre exemple, il y en a pleins d'autres, mais je vais prendre celui-là: c'est l'espace Louis Vuitton. Louis Vuitton qui ont un building entier sur les Champs-Élysées, et qui ont complètement aménagé le dernier étage pour en faire un lieu d'exposition. Quelqu'un t'accueille, t'explique, que l'ascenseur que tu vas prendre est une installation d'Olafur Eliasson, que le but c'est de te plonger dans tel ou tel état, etc... C'est vraiment un travail, t'as pas besoin de demander: on va t'expliquer. Tu arrives au dernier étage dans cette mise en condition que je trouve tout à fait pertinente. Tu vas avoir des textes très bien écrits au mur, tu vas avoir des explications pour chaque artiste: quelle est la démarche de l'artiste, quelle est la démarche de l'artiste, quel est le rapport de cette oeuvre avec le thème de l'exposition. Quand tu pars, on te remet un catalogue qui est un vrai livre, qui est gratuit, qui est hyper bien mis en page, qui a des photos de chacune des oeuvres, des explications pour les vidéos, tout ce genre d'affaires. C'est sûr que mes deux exemples, on parle de l'élite parce que l'espace Louis Vuitton, même parmi les gens qui sont dans l'art ou même dans le design, il y a très peu de monde qui savent que ce lieu existe. La Nuit Blanche, je trouve que là, on réussit à trouver une formule où on ne fait pas de distinction: tu vas voir des performances, de l'art

visuel, des installations, des projections. C'est le côté « T'es dans la ville, c'est tel jour, tu sais que tu te balades, tu suis les signes, tu te laisse porter » Je trouve que c'est un bon moyen de toucher tout le monde avec des choses auxquelles ils ne s'attendraient pas. D'ailleurs tu y trouves, par exemple à la SAT il y avait un mélange super intéressant de publics et de performances. On avait des ateliers de stop motion où les gens... c'était vraiment un atelier participatif. Après il y avait un mec qui faisait une performance de live painting. C'était super varié et le public aussi. T'avais du monde qui venait, qui se disaient: « On sait pas trop ce que c'est, on sait pas trop ce qu'on va trouver... » C'est une formule qui fonctionne bien, je trouve. C'est sûr que quand c'est un gros événement comme ça, y a beaucoup d'argent derrière, je dirais pas qu'il faut être formaté, mais j'ai l'impression qu'il faut que t'es obligé d'avoir un projet qui est un peu consensuel, tu peux pas te dire: « Je vais choquer les gens ». Mais c'est le genre de formule où il peut y avoir de tout et n'importe quoi, et les gens sont OK avec ça. Le côté déambulatoire de la Nuit Blanche fait qu'il peut y avoir un truc où t'accroches pas ou que tu comprends pas, et tu passe au truc suivant... Je suis persuadée que pour intéresser les gens à quelque chose qui ne vient pas d'eux mêmes, qu'ils n'ont pas décidé de faire d'eux même, une passion qu'ils ont déjà, t'es obligé de les faire participer au moins avec leur cerveau. Pas obligé que ce soit un atelier ou ils font des trucs, ou une oeuvre, ou alors ils vont appuyer sur un bouton... C'est de ne pas snober les gens, ne pas les traiter comme de la merde et se dire: « Si vous comprenez pas... » Beaucoup de gens vivent ça comme ça: « Si je comprends pas c'est que je suis nul... » ou « Je dois pas connaître assez de trucs en art contemporain, ou en histoire de l'art »... Parfois un bon titre ça fait la job, parfois, trois lignes, un petit feuillet que tu peux lire après en rentrant chez toi... C'est peut-être parce que c'est plus subtil, ça fait appel à plus de sens, c'est peut-être parce que ça dit plus de choses que, pour moi, une oeuvre d'art visuel tu peux la trouver inintéressante en la voyant, mais avec l'explication, la démarche, parce que ça va te renvoyer à tes propres sentiments, des choses qui te sont propres, tu vas complètement accrocher. Ou à l'inverse, quelque chose que tu vas aimer du premier coup, comme un morceau de musique, sans explications, de savoir en plus ce que l'artiste a voulu dire ça va te conforter, ou tu vas te dire: « wow, j'avais imaginé ça mais en fait le mec c'était pas du tout ça son idée ». Ça va être intéressant. La musique, c'est: « t'embarque ou t'embarques pas. » Binaire, 0-1, Si t'aimes pas quelque chose que tu écoutes, on va bien pouvoir t'expliquer que le mec est génial, qu'il a traversé les États-Unis à pied et qu'il a fabriqué sa guitare lui même avec une boîte en carton, si t'aimes pas t'aimes pas. Mon projet de diplôme, c'était un projet populaire dans le sens où il était destiné aux gens. En fait je me suis intéressée à comment les personnes aveugles perçoivent l'espace urbain. C'était une installation sonore, visuelle et tactile. J'avais reproduit sur un mur une frise faite de plein de petite vignettes. Les vignettes étaient une abstraction des informations que les personnes aveugles perçoivent dans l'espace urbain, comme plein de petits paysages abstraits que tu pouvais toucher. Par exemple j'avais créé des symboles qui représentaient les bruits de klaxon, le bruit d'un camion qui passe. J'avais des matières ou des trames qui représentaient les modifications du sol, d'autres choses plus imperceptibles qui sont liées aux sens plus aiguisés des aveugles, tout ça racontait un trajet que tu ferais dans la ville. Je l'ai fait dans l'idée qu'il touche autant des aveugles que des voyants. Pourquoi, à mon sens je peux qualifier ce projet de populaire, c'est parce que ma volonté était de modifier la manière dont chacun perçoit l'espace urbain qui l'entoure, prendre conscience par exemple qu'un aveugle peut reconnaître la rue où il habite parce qu'il va sentir une pente de cinq degrés là ou toi t'auras jamais fait gaffe, qu'il va savoir qu'il est sur le bon trajet parce qu'il va y avoir une bouche d'égoût au sol et qu'il va le sentir avec ses pieds... Bref, que le voyant ait tout ce nouveau monde qui s'ouvre à lui. Ce qui est drôle c'est que tu pouvais avoir plusieurs lectures de mon projet. Tu pouvais venir dans la salle, faire le truc, juste vivre l'expérience. Mais il y a les gens comme ça, s'ils ne comprennent pas, ça va pas... Ils ne vont pas vouloir... « Mais qu'est-ce que c'est ton truc!? » Alors pour ces gens là, j'avais fait un livret qui prenait

le temps d'expliquer, il avaient un espace où ils pouvaient s'asseoir, regarder le livret, avoir plus d'explications, lire des choses, etc. T'avais aussi des systèmes de légendes. Pour moi il était populaire dans le sens où il pouvait toucher tout le monde, tu offres quelque chose aux gens et c'est à eux de projeter ce qu'ils ont envie de projeter dessus, c'est à eux d'en retirer ce qu'ils en veulent... Au moins le côté: « Oh c'est quelque chose de surprenant qui ne m'a pas laissé froid ». Au moins cette partie-là je suis sûre de l'avoir remplie.

Appendice B

Transcription d'entrevue, Alexandre Campeau-Vallée

Je m'appelle Alexandre, je m'affaire principalement à embellir l'environnement, et prendre des photos d'environnements pas embellis. Je travaille pour le moment dans un quartier de l'ouest de l'île de Montréal qui s'appelle Saint-Pierre qui fait partie de l'arrondissement de Lachine. La partie photo, c'est... j'aime me concentrer sur ce que le temps peut faire au niveau des émotions, en concentrant mon travail sur des ruines principalement.

Je ne pense pas qu'il y ait de doutes sur le fait que l'art puisse être populaire, il faut voir avant tout, c'est quoi l'objectif. Il y a l'art institutionnalisé qui devient populaire, soit par le bénéfice historique soit par le travail de mise en valeur de l'objet, puis tu as tout l'art qui est construit pour être populaire. L'art de rue, l'art d'enfants, l'art d'aménagement, l'art de cirque... Il y a des artistes qui travaillent dans un objectif, qui est de servir leur démarche, de réfléchir sur un thème, tandis qu'il y en a d'autres qui créent pour diffuser. Ils créent au bénéfice des autres. Quand tu as un artiste qui travaille pour sa démarche, il va essayer de plaire avec sa démarche, mais des fois la volonté de suivre la démarche va aller plus loin que juste plaire à un plus grand nombre de personnes. Tandis que l'art populaire, l'art qui est destiné à satisfaire la masse, le plus de personnes possible, il est créé dans cet objectif là, donc on va s'assurer que certains messages qui pourraient être trop obscurs, ça va être ajusté pour que ça plaise.

Une exposition de Jeff Koons que j'ai vue au palais de Versailles, un symbole d'une certaine beauté, d'une certaine richesse. C'est quelque chose qui flashe. Jeff Koons c'est la même affaire : Jeff Koons il flashe. Ça a été vu de manière subversive d'amener Jeff Koons dans Versailles, ou vice-versa. C'est deux approches de l'art populaire qui se sont « smashées » ce qui fait que c'est une expo qui a eu une affluence démesurée. Une balloune en inox que tu montes vingt pieds de haut, ça peut paraître comme « est-ce que c'est de l'art ou est-ce que c'est pas de l'art »... Mais là la question ne se pose plus, parce que ça pogne. Donc, c'est de l'art qui est devenu populaire.

La question de l'art public c'est une question qui est fascinante et qui est très délicate à la fois, parce que... t'as la politique, par exemple, du 1%, la politique d'intégration des arts à l'architecture, qui elle va parachuter parfois une oeuvre d'art pour combler des besoins de standing social, corporatif, etc. L'oeuvre peut être achetée ou elle peut être faite pour le site, mais ça va faire partie de la démarche d'un artiste tandis que si tu as une oeuvre d'art qui est intégrée ou qui fait partie d'un aménagement global en architecture de paysage ou en architecture, ça ne va pas être la même approche que les gens vont avoir par rapport à cet objet là. Ça me rappelle un débat qu'il y a eu récemment pour l'achat massif d'oeuvre d'art public dans un parc de Pointe-St-Charles. Ça, c'est comme une manière de dire aux gens : « Tiens, t'en veux tu de l'art ? T'en as. T'en as dans ton parc ! » Ça fait réagir les gens, ça les fait discuter donc il ya un débat sur l'art, mais sur les fonds publics... mais ça reste un débat quand même sur l'art... D'un autre côté, t'as l'art qui, de toute manière, va être en dialogue avec les gens. Les p'tits culs vont glisser dessus, il va y avoir des tags dessus, les chiens vont pisser dessus, il y a des gens qui vont se blesser, ça va faire partie d'un dialogue forcé avec l'art.

L'exemple de Roadsworth, c'est l'exemple idéal... quand il s'est fait prendre pour avoir fait des tags dans la rue, les gens se sont mis à parler d'art et il est devenu populaire parce que les gens avaient quelque chose d'émotif à dire parce qu'on leur avait mis dans la face. Quand il y a un débat, il y a plusieurs personnes qui amènent des éléments, et il y a des gens qui vont vouloir défendre la position de l'art. Mais pour défendre la position de l'art ils ne vont pas dire : « c'est beau » ou « ça vaut la peine », ils vont souvent parler de la démarche des artistes : pourquoi cette oeuvre d'art là est

construite, c'est qui cet artiste là, d'où il vient, qu'est-ce qu'il fait, sur quoi ça veut réfléchir... En arrivant à â, les gens sont portés à réfléchir sur le concept de l'artiste et sur le concept qu'il a voulu faire.

Dans le cadre de la revitalisation d'une rue principale — qui est un petit peu dégarnie au niveau socio démographique, au niveau commercial —, on avait un objectif, c'était de créer une espèce d'unité visuelle sur la rue. On a demandé à l'artiste Roadsworth un concept qui pourrait lier cette rue-là. On a créé ce concept-là avec des gens du quartier, des gens de l'arrondissement, des gens de l'aménagement, des gens d'un projet graffiti, des gens de la chapelle, des citoyens, et il y avait une élue municipale qui est elle aussi représentante des citoyens plus ou moins... On en est venu au concept de la rivière Saint-pierre et du canal Lachine qui étaient les éléments fondateurs du secteur, et il y a des motifs de cette idée-là, marine, canal Lachine, qui sont ressortis comme des bollards, des cordes, des oiseaux et des bordures de canal. Donc ce sont des éléments qui ont été intégrés par l'artiste au mobilier urbain et à la rue. L'acceptation et le processus, c'est comme dans n'importe quoi : tu ne peux pas l'amener comme : « On va faire des dessins par terre et ça va être beau. » Il faut que tu l'amènes en expliquant déjà ce qu'est sa démarche ; c'est quoi son objectif ; pourquoi il a fait ça ; et des exemples de ce qu'il a fait avant. C'est un petit peu l'inverse du processus de déposer des oeuvres d'art public dans un parc. C'est à dire, dans le cas du projet avec Roadsworth, ça a permis à des gens qui avaient un rapport à l'art qui est complètement différent de l'esthétique du street art ou de l'aménagement urbain ou ces choses-là... Ils ont émis des commentaires — des fois débiles, mais des fois très pertinents — sur ce qu'on peut faire pour que « ça » soit encore plus intelligent dans notre quartier. Après ça, les gens, quand ils se promènent là, ils ont l'impression que c'est un projet pour lequel... ils le connaissent le projet finalement. Ils l'ont attendu même, ils ont attendu que ça se fasse, ils avaient hâte de voir ce qu'était le résultat. Ça, c'est un peu inestimable...

Il y a une corde qui était sur le trajet pour se rendre à l'école alors les enfants l'empruntaient, c'est un élément qui fait partie de leur quotidien... Ça faisait partie de leur quotidien et ça faisait partie de leur trajet pour aller à l'école, au même titre que tu passes devant la crèmerie et que ça te rappelle quelque chose, ou peut-être un grand arbre quand tu attends : ça faisait partie de leur processus. Je ne veux pas dire que ça les a rendus fans d'art, que ça les a émerveillés ou que ça les a ouverts à une nouvelle culture artistique. Je dis simplement que ça fait partie de leur imaginaire collectif, puis on va finalement apprendre à développer des attentions. Peut-être qu'ils vont penser à ça à un moment donné : « quand j'étais petit, il y avait de l'art public, c'est étrange. » Ce que ça a fait, c'est difficile à évaluer. Mais une chose est certaine, c'est qu'il y a... Les gens en ont parlé premièrement. Qu'est-ce que c'est ? À quoi ça sert ? Alors à partir de ce moment là, il y a des réflexions. C'est sur que souvent, ça peut être quelque chose qui est négatif. Acheter un Van Gogh, c'est correct. Ça coute cher, mais on met ça dans la même catégorie que le salaire des joueurs de hockey. Tandis que de dépenser pour mettre des dessins dans la rue, c'est quelque chose qui est moins acceptable, parce que ça vient dialoguer avec l'idée que tu pourrais mettre autre chose dans la rue, par exemple, du bouchage de trous de nids-de-poule ou quelque chose comme ça.

Il y a un concours que j'organise depuis quelques mois déjà, c'est sur le thème de la ville, c'est des concours qui sont ouverts à tout le monde. Ça ne coûte rien de participer. Il y a une projection et un jury qui vote pour ces photos là. Le premier, c'était turquoise dans la ville ; il y a eu « gold dans la ville » ; « paranormal dans la ville » ; « odeurs dans la ville » ; et la prochaine ça va être « animaux dans la ville ». L'idée avec ça, c'est que ça amène les gens à se questionner sur un élément de leur ville particulier, et de les contraindre de faire ça de manière artistique, c'est comme de les contraindre à aller au bout de leur réflexion. J'ai beaucoup beaucoup de gens qui m'arrivent avec :

« J'ai vu une photo qui serait débile pour Odeur dans la ville ». Mais ce qu'ils ont vu ce n'est pas une photo qui serait débile, c'est qu'ils se sont mis à réfléchir à une odeur, alors que d'habitude ils le faisaient moins ou ils ne le faisaient pas. Les gens qui ont participé, je dirais que c'est des gens qui sont d'origines et d'influences totalement différentes. Il y a des gens qui font de la photographie par hobby, il y en a qui ne sont absolument pas photographes. La personne qui a gagné « Paranormal dans la ville », je ne l'avais jamais vue avec un appareil photo dans les mains. Je pense que l'art populaire... Il peut y avoir un axe d'art populaire avec ça. Dans le cadre d'activités comme ça, où il y a des gens qui participent et qui ne sont pas photographes du tout. J'ai une amie qui est infirmière et ça fait deux fois qu'elle gagne le concours, et il y a des gens qui ont participé, qui sont beaucoup plus sérieux dans leur démarche. Est-ce qu'il y en a un qui se vaut plus de l'autre ? C'était quand même le public qui faisait la sélection. Donc les gens, unanimement, ont sélectionné une photographie qui n'était pas prise par un photographe professionnel pour faire gagner cette photo-là. Est-ce qu'après ça c'est déloyal envers les artistes qui se donnent et qui ont une démarche ? Je pense pas, parce qu'on ne peut pas décider quel art est bon et quel art n'est pas bon en fonction de l'effort que la personne y met. Je pense que ce n'est pas juste basé là dessus.

C'est sûr que si tu gardes les « artistes » et les « non-artistes », il va y avoir un fossé entre les deux. Mais si tu veux faire un lien entre les gens qui pratiquent l'art de manière professionnelle et rendre l'art plus accessible aux gens, c'est sûr qu'il va y avoir des demi-mesures. C'est sûr qu'il va y avoir des gens qui ont une démarche artistique, d'autres qui ont un hobby, d'autres qui pratiquent ça, d'autres qui vont devenir artistes en cours de chemin. Plus tu remplis le trou entre les artistes professionnels avec une démarche et monsieur madame tout le monde, qui ne sont pas orientés vers une pratique d'art.

L'artiste ou le professionnel en art qui donne des pistes de réflexion, un encadrement; et un espace aussi qui est juste interactif; et finalement des espaces purs pour créer. Une feuille blanche placée n'importe où, un tas d'éléments sculpturaux que tu peux mettre en place... Tout ça, ce serait le projet ultime d'art populaire parce qu'il y aurait une fusion entre la personne qui n'est pas artiste professionnel qui malgré lui fait soudain partie d'une oeuvre d'art, jusqu'à l'artiste professionnel qui transmet ses idées. Parce que c'est ça l'objectif, d'avoir une démarche, c'est de transmettre ses idées... Pour d'autres ça sert à économiser en frais de psychanalyse plutôt.

Ça te prend une bonne affiche, un concept fort, quelque chose qui va intégrer les médias sociaux et les gardereries. Tu loues un gros espace, t'invites un tas d'artistes, des artistes professionnels, des artistes connus, moins connus. C'est sûr que ça prend, disons, Hubert Reeves ou mettons la fille de Riopelle... et tu fais un événement grandiose où t'as toutes les formes. T'as les artistes qui sont établis; t'as les néophytes qui viennent, qui font partie de cette oeuvre d'art là, globale. Mettons, au coeur du stade, il y a un happening. Tout le monde fait de la performance sans le savoir. Ça prend des rabais pour les enfants, une garderie, souper spaghetti, DJ... magique...

Puis tu trouves un thème assez important, comme « l'art contre la guerre dans le monde » ou « un art contre la faim ». Tu peux inviter aussi peut-être Phyllis Lambert?

Est-ce que les gens peuvent croire en un projet comme ça ? Je répondrais facilement : Parc, Safari, Centre des Sciences, Journées de la culture, Festival de jazz. Je ne vois pas grande différence entre ça et mon projet du stade où tu mets des artistes accomplis avec une démarche, comme c'est le cas dans les journées de la culture ou dans le Festival de jazz ; puis, tu mets des gens qui font partie du spectacle : au Festival de jazz il y a des gens qui viennent qui ne connaissent pas le jazz, d'autres qui

connaissent ça le jazz, mais ça ne dérange pas parce qu'ils viennent profiter du momentum finalement.

Appendice C

Transcription d'entrevue, Sébastien Cloutier et Vincent Couture

S: Oui, mon nom est Sébastien Cloutier. J'ai terminé ma maîtrise en philosophie, c'était un mémoire qui portait sur, disons, l'analyse conceptuelle de l'art, versus une approche évolutionniste. J'ai en ce moment terminé et je me consacre un peu à l'écriture, et j'apprends également le russe. En fait, l'analyse conceptuelle est un courant en philosophie. Assez important, je dirais. Il a ses racines dans l'analyse du langage, l'analyse grammaticale, donc une analyse conceptuelle de l'art c'est : Qu'est-ce qui fait qu'un objet, un simple artefact, va pouvoir recevoir une interprétation, alors que la plupart des objets dans notre environnement sont tenus là sans qu'on juge nécessaire de les interpréter. L'analyse évolutionniste va plutôt demander comment une activité comme l'art a pu se développer au cours de l'évolution; en quoi une pratique qui n'a pas nécessairement une fonction de survie, en gros, a pu quand même prendre un essor, et devenir effectivement une activité que plusieurs jugent essentielle à la culture humaine.

V: Je m'appelle Vincent Couture, et je possède les cinq titres de qualification qui ne demandent aucune certification soit : poète, philosophe, amateur d'art, psychothérapeute... il y en a un autre, mais j'ai oublié...

Je vais mettre ça en contexte : J'étais au vernissage d'une exposition de photo, puis, comme je ne connais absolument rien à la photo à part mon ami qui fait de la photo, j'ai décidé de m'habiller en amateur d'art, donc d'en porter le costume. Et tout de suite quelqu'un m'a demandé : « Toi, tu es artiste ? » J'étais préparé à la question, j'ai dit : « oui... » Parce que normalement quand les gens me posaient la question « Est-ce que tu es artiste ? », je me posais la question et je trouvais ça extrêmement dur... mais j'ai décidé d'accepter de l'être.

Mais, reconnu par mes pairs, ça, c'est une autre chose. De façon sérieuse je fais de la musique

S: Si on se rapporte à la définition du peuple qu'un précédent interviewé avait apporté, ce serait un groupe de gens qui auraient des institutions et des valeurs communes... C'est peut-être une bonne définition pour le peuple, mais ça ne peut pas vraiment nous aider à savoir si un art peut être populaire parce que l'art en fait est déjà une institution. Ça nous amènerait à une définition un peu circulaire... Dans le fond, on peut se demander si l'art peut être populaire, mais l'affaire c'est qu'il faudrait faire attention à ne pas se poser la question à partir des conséquences, ou plutôt à partir des états de fait, parce qu'on n'aurait pas de principe pour juger. On aurait juste un ensemble de cas... Dans le fond ce qu'il faut se demander c'est : « Est-ce qu'un artiste peut avoir une intention de produire un art populaire » et ça c'est une question un peu psychologique dans le fond.

Quand on veut produire de l'art, par opposition à de simples objets, on veut que, j'imagine, que ces artefacts-là aient un sens, qu'il puisse recevoir une interprétation, or, il n'y a pas d'interprétation sans langage. Sinon, il n'aurait pas de différence entre un simple objet et une oeuvre d'art, si on ne pouvait pas lui accorder une interprétation. Si on utilise le langage, nécessairement on utilise des outils qui sont publics. Donc pour moi, n'importe quelle intention est d'une certaine manière populaire. Dans le fond, l'intention artistique apporte un côté plus évaluatif, plus subjectif peut-être, quelque chose de plus personnel. Mais, toujours est-il que, en bout de ligne, on se retrouve toujours avec un langage intersubjectivement reconnaissable. D'une certaine manière, de façon triviale, tout art repose sur une intention artistique et toute intention recèle un aspect sinon populaire du moins public. Ça veut dire que, d'emblée, toute intention artistique est populaire.

V: Ce que tu disais, me faisait penser à un artiste qui utilise le langage ordinaire, et sa démarche est profondément ordinaire, il s'appelle Ben. Et maintenant, il fait des étuis à crayons et des cartables et des sacs de commissions. Puis il utilise le langage ordinaire donc c'est clair que le langage qu'il utilise est nécessairement accessible à tous.

Mais tout ça me fait tellement penser aux avant-gardes russes. Je suis loin d'être un expert, mais justement que ça devait devenir un objet fonctionnel. L'idée moderne, moderniste, que ça devait s'insérer dans la vie de tous les jours et être utilisable, que ça devait avoir une fonction, dépasser juste l'aspect contemplatif. Est-ce que pour devenir populaire, il doit y avoir, justement... Est-ce que ça doit atteindre une espèce de degré zéro, comme disons la propagande du gouvernement? Ils font de phrases toujours plus simples, qui veulent toujours moins en dire, pour être sûr que ça va être compris par tout le monde. Le plus petit dénominateur commun. Toujours prendre le plus épais, et à partir de ça on se dit que tout le monde va pouvoir comprendre. Des exemples classiques□: il y a le pop art. Eux, je pense qu'ils ont utilisé l'approche du langage le plus ouvert, le plus commun, le plus banal, puis ils ont utilisé aussi les modes de diffusion du capitalisme.

Sinon une autre façon, c'est de trouver un galeriste à Baie-St-Paul. Ça c'est toujours winner pour rejoindre le plus de monde possible. C'est peut-être ce vers quoi tous les artistes qui sont remplis d'utopie finissent inévitablement...

S: Entre la culture de masse, qui est un pendant vraiment noir, une façon assez pessimiste de concevoir les ensembles humains, et le côté populaire qui est un peu plus « souriant », disons, c'est un côté plus démocratique. C'est un côté qui laisse paraître la bonne volonté des groupes humains de s'organiser et vivre ensemble, d'avoir des fêtes populaires, d'avoir une tradition, une culture populaire. Ce côté-là est quand même assez positif. Moi, je me considère comme étant issu du peuple, je n'ai pas de quartiers de noblesse attachés à mon nom... donc en tant qu'homme du peuple, je crois foncièrement à la possibilité de mener des projets qui rejoignent... Ou que d'autres puissent mener des projets qui rejoignent leur entourage et qu'ils reçoivent une certaine résonance.

V: Dans cette idée-là, justement, du populaire comme bruyant, festif, qui prend de la place, presque une bacchanale, je dirais l'image d'une peinture de Brueghel, le comique... Du monde avec des nez croches, qui boivent des chopes de bière. Il ya quelque chose qui, peut être, disons par rapport à l'idée de masse, ça peut être subversif, un genre de... Des gens qui s'organisent, des fêtes de ruelles, c'est pas juste les gens qui font la file dans le métro le matin, complètement blasés.

En parlant du populaire, en le critiquant ou en s'en moquant, en étant ironique, c'est comme si on pensait que notre « je », notre individualité était vraiment importante et qu'on voulait tout de suite se distinguer et tout de suite montrer une certaine valeur, une certaine finitude à notre personnalité, qui s'oppose à cette masse informe et un peu tarée, le fameux « on », qui je trouve peut représenter une sorte de vision de la population un peu nulle. Peut-être, le Projet populaire devrait viser à dire un « nous », ouvrir la possibilité qu'on puisse dire à travers ça□: « nous »

S: Mais pour que ce soit populaire, moi je poserais comme question que ce soit démocratique. Donc il faudrait qu'il y ait, dans son processus, quelque chose qui serait en mimesis par rapport à n'importe quel processus démocratique. Donc qui suivrait, par exemple, je ne sais pas... le code Morin... Qui aurait un élément de délibération, de consensus... Dans le processus, il devrait y avoir une orientation démocratique de l'orientation du projet. Et il faudrait voter.

V: L'idée d'art démocratique, il y a quelque chose de subversif là dedans. Ça peut faire contrepoids à l'art massifié, que je dépeignais de façon pessimiste tout à l'heure. Je suis allé voir l'exposition d'Otto Dix, et il y avait du monde en chien, c'était une exposition très populaire. Sinon, je ne sais pas, faire des graffitis sur des toiles d'Otto Dix?

Appendice D

Transcription d'entrevue, Yan Giroux et Gabrielle Tougas-Fréchette

Y: Je m'appelle Yan Giroux. Je veux faire des films. Et j'en fais. Et j'ai une compagnie, qui s'appelle ALT, qui fait de la publicité.

G: Moi je m'appelle Gabrielle Tougas-Fréchette. J'ai une compagnie qui fait des films, et des vidéoclips. Je suis productrice dans cette compagnie. Et je suis aussi productrice d'événements... d'événements populaires. Voyous films en fait c'est né très spontanément. Comme toute bonne compagnie dont toi tu fais partie en tant que fondateur, ça a la mission première de pouvoir faire un peu ce que tu veux, parce que ça t'appartient et parce que c'est toi qui décides... On est quatre associés en fait, bourrés de convictions sur ce en quoi on croit, parce que la job de producteur c'est vraiment une job dans laquelle tu dois t'investir de A à Z, conjointement au réalisateur...

C'est ça, c'est pour ça que ça existe, c'est pour ça qu'on fait des films. On en a pas beaucoup jusqu'à présent parce qu'on est une jeune compagnie, mais ce qu'on a on en est fiers déjà, et je ne pense pas qu'on regrette rien.

Y: Je fais des documentaires. Cubanos, l'idée est venue d'une publicité qui invitait des gens à aller à la Havane. Je me suis dit: Mon dieu! Je suis obsédé par l'idée d'aller à la Havane avant que Fidel Castro ne meure, faire un film sur l'avant mort de Fidel Castro. J'avais envie de profiter de la mort de Fidel Castro. Je me suis fait avoir avec l'idée de vouloir être populaire parce que ce bon vieux Fidel n'est pas mort. Finalement ce que j'ai capté c'est ce qu'est devenue l'identité cubaine après 50 ans de dictature. Tout au long du montage j'étais déchiré entre faire un film qui disait des choses que les gens allaient comprendre ou faire un film qui correspondait plus à ma vision du cinéma. Je suis super fier du résultat, mais je considère qu'il y a une espèce d'échec dans le projet du film parce que je n'ai pas fait de choix entre les mots ou l'image, ce qui me confronte d'un côté à suivre ma démarche de cinéaste qui a une grande croyance en l'impact que peuvent avoir certaines images pour nous apprendre des choses sur l'humain et son univers; et l'autre, notre volonté de vouloir tout comprendre, c'est-à-dire vouloir communiquer des idées de façon bien définie pour que les gens puissent les comprendre tout de suite... ou y aller de façon plus instinctive et impressionniste, jouer plus sur notre rapport instinctif aux sensations et au monde qui nous entoure pour arriver à faire des déductions sur l'identité des cubains, et des français, dans le cas de ces deux documentaires là. Je m'attarde plus à des personnages qui justement n'ont pas de discours formaté parce que ce ne sont pas des professionnels du discours que j'interview, ce sont plus des gens qui vivent leur vie, dans des moments où, sans s'en rendre compte, ce qu'ils nous disent sur leur identité nationale ne passent pas juste par ce qu'ils disent, mais aussi beaucoup par ce qu'ils sont, ou par la façon dont ils s'expriment, ou l'image qu'ils dégagent. Je ne les choisis pas avec une volonté précise, ce qui fait que l'absence de calcul derrière ma démarche à moi pour les rencontrer fait d'eux un sujet peut-être plus authentique, parce qu'ils ne sont pas sélectionnés en fonction d'un message que moi je veux formater, mais un portrait qui n'est pas formaté, d'où peut naître une plus grande authenticité si on compare avec des documentaires qui font de longues recherches avant de rencontrer des gens et de les interviewer, pour s'assurer que ce qu'ils disent va bien correspondre à ce qu'ils ont envie de véhiculer.

G: Frenche ou meurs c'est issu de la réputation qu'ont les bars de vouloir Mathcher les gens ensemble — c'est un événement — alors on s'est dit "pourquoi pas organiser une soirée où c'est ça qui se passe, où les gens doivent s'embrasser, frencher; après ça, voir ce que ça donne quand tu as le prétexte d'embrasser quelqu'un parce que tu es dans une soirée qui est vouée à ça. Ça évoque une de ces choses qui mènent le monde, c'est-à-dire le sexe, mais ça a aussi quelque chose de totalement

romantique, en tout cas de notre vision à nous. Les six ou sept premiers Frenche ou meurs c'était au Zoobizarre qui pouvait contenir une capacité totale de 150 personnes. Ça a pris de l'ampleur et pris de l'ampleur, et la troisième Saint-Valentin qu'on a fait on était sold-out à dix heures et vingt. On avait 600 personnes d'entrées dans la salle. Et cette soirée-là ça avait frenché, puis il y avait eu des médias nocturnes, genre Nightlife ou d'autres webtélés, leurs journalistes présents ne faisaient que ça: "Je vais frencher 25 personnes ce soir... c'est un début!" Zélia et moi, mon associée Frenche ou meurs, on est des totales romantiques... On a été un peu étonnées et déconcertées par tout ça... On en est les premières heureuses, mais on a perdu beaucoup de ce côté-là "c'est un peu exclusif d'aller dans un Frenche ou meurs" "C'est tellement cool Frenche ou meurs on connaît les organisatrices en plu... Wow c'est donc bien le fun être là"...

Y: Élégant, par rapport au projet populaire, c'est assez intéressant en fait. À la base, quand je suis parti filmer Élégant j'allais filmer un vidéoclip. J'avais quand même l'espoir que ce clips-là serait vu parce que je croyais beaucoup à leur musique que je considérais intelligente et accessible à la fois. Elle avait un certain potentiel populaire. Finalement je me retrouve là-bas, le chaos arrive, ce que je pensais être un clip se transforme en documentaire à sensations fortes et limite sensationnaliste. J'ai voulu présenter les événements comme ils se sont déroulés tels que captés par ma caméra, c'est-à-dire avec moins d'interventions du montage du montage qui auraient pu orienter l'interprétation des événements plutôt que de juste les présenter. Il y a un certain intérêt qui a été suscité par la présence du groupe et par le sujet. Je veux dire: Sexe, drogues, rock-and-roll... c'est quelque chose qui attire les gens. Oui ça a suscité un certain intérêt, mais reste que ceux qui sont allés voir le film dans une optique sensationnaliste ou avec un intérêt d'abord musical et non cinématographique ont été déçus parce que reste que c'est du cinéma. À travers la façon dont ça a été filmé, à travers la façon dont j'ai monté, il y a une démarche. Certaines personnes ont été très sensibles à cette forme là, mais c'est des gens qui peut-être avaient un intérêt pour le cinéma plus que par rapport au groupe. Un petit revirement c'est que maintenant le leader du groupe connaît une certaine popularité. Mais le contenu étant ce qu'il est: peu flatteur pour Jimmy et les membres de Chocolat, on s'est entendus, le gérant de Jimmy et moi, pour ne pas tenter de faire connaître le film à partir de la popularité de Jimmy.

G: Les vidéoclips sont une façon de faire vivre la compagnie, au départ on avait pas souhaité... on voulait faire des clips seulement pour les artistes pour lesquels on avait une admiration quelconque, avec lesquels on avait envie de travailler... On s'est rendu compte que l'argent qui était donné aux maisons de productions pour faire des clips allaient souvent aux artistes dont le produit final étant un vidéoclip allait plaire à un plus grand nombre de gens, donc être plus utile... Pas rentable de façon monétaire mais rentable au nombre de vues... Même moi, je ne suis pas une grande consommatrice de clips... cliquer sur un lien et surtout l'écouter jusqu'au bout... Je trouve que pour ça demande un effort de regarder un clip, autant qu'un film.

Si je regarde les nominations dans différents galas ou événements... Les nominés, il y a toujours un point de vue super technologique, avancé... genre: c'est la première fois qu'on voit un clip que c'est un gars tout le long en animation... que sa face change... il y a souvent des standards qui s'associent plus souvent à la postproduction, malheureusement je trouve, parce qu'il y a autant moyen d'aller de l'avant sans tous ces effets...

Y: Mais faut surtout que la chanson soit populaire aussi... Ceux qui gagnent, qui sont nominés pour meilleur clip c'est pas des artistes obscurs sur une boîte indépendante...

G: Récompensé dans ma tête ça veut aussi dire: "Il a été vu quatre millions de fois sur youtube"... je trouve ça autant une récompense...

Y: Reste que le vidéoclip bénéficie de l'aspect intrinsèquement populaire de la musique, à un niveau différent qui est, je sais pas, peut-être moins intellectuel... plus émotif ou plus sensoriel, qui fait que le clip a le potentiel de toucher souvent plus que certains films.

Euh... La popularité des arts visuels... Au Québec, comme on est un marché qui n'est pas à la mode, les artistes ont l'impression de n'être pas populaires... Ce n'est pas ici que les acheteurs tournent leur regard, nos institutions n'ont pas beaucoup d'influence à un niveau global, Mais si on comptabilisait le nombre de visites qu'il y a au Louvre ou à Georges-Pompidou... La fréquentation des musées à travers la planète je ne pense pas qu'elle nous permet de dire que les arts visuels c'est pas populaire. Après ça, c'est sûr que au bulletin de nouvelles du soir ou même dans les magazines culturels, les arts visuels ont de la misère à trouver leur place. Ça s'explique sûrement par une certaine complexité des idées, de la façon d'approcher certaines idées, parce que ça prend peut-être cent ans avant que ça soit populaire, mais il y a assurément un aspect des arts visuels qui est très populaire. Si tu me demandes de faire la comparaison avec ma démarche à moi qui se base sur une réflexion personnelle pour essayer d'amener un point de vue différent... Je pense que les artistes visuels ont aussi cette volonté là de questionner le réel d'une façon différente, c'est difficile de devenir populaire quand tu prends des chemins qui sont moins connus.

G: Toutes les formes d'art se battent un peu pour ça... Le moins populaire étant l'art visuel je ne suis vraiment pas d'accord. Je trouve qu'il a justement ce privilège là, d'être rare dans son déploiement, parce qu'on en parle moins effectivement... J'ai vécu des émotions aussi intenses et aussi prenantes et aussi mémorables que devant, par exemple un film, quand j'ai été très émue devant une oeuvre d'art visuel, ça m'a beaucoup plus marquées que quand j'ai été très émue devant un film. Je vais beaucoup plus me souvenir de la fois où j'ai eu les yeux pleins d'eau sans savoir pourquoi devant une photo, que la fois où j'ai vraiment aimé un film et que j'en ai parlé autour de moi pendant les semaines qui ont suivi. De dire: ça arrive moins souvent, donc c'est plus précieux.

Ce qui est monumental n'a pas le choix d'aller chercher un peu plus de popularité. Il va être vu par plus de personnes. Genre: emballer un building. Ça on va s'en rappeler de la fois où un gars a emballé un building parce que maudit que c'était gros... Mais là, faire une oeuvre d'art populaire, ça c'est une autre affaire. Parce que là, les arts, il y en a sept supposément, et là il y a l'interactivité, où tout le monde peut participer... Mais ça c'est une oeuvre populaire dans la tête de bien des gens... aussitôt que toi en tant que non-artiste, que whatever, fonctionnaire terre-à-terre plate, tu peux être amené à peut-être penser à quelque chose de créatif... cette description là d'art visuel est elle-même éclatée... Parce que de l'art visuel, est-ce que c'est une peinture qui ne bouge pas... Est-ce que c'est des milliers de photos prise par des milliers de personnes différentes mises ensemble dans un contexte populaire, de groupe ou whatever... Des projets populaires il y en a plein et moi je pense que ça, cette interactivité là, qui est si populaire auprès des institutions, comme si c'était la clé du problème, parce que je pense que les institutions qui financent l'art se sont aussi posé cette question là bien avant que tu nous la poses ce soir...

Y: Mais il y a quelque chose avec l'art visuel qui est liée aussi avec... c'est pas présent dans notre système d'éducation, c'est pas présent dans nos médias, c'est pas présent dans le quotidien des gens ce qui l'empêche un peu d'être populaire c'est sûr... Mais je trouve vraiment que ce que Christophe a dit c'est assez pertinent, les artistes ont envie de faire chier un peu en même temps, ils ne veulent

pas utiliser les modes de communication préétablis, prédéfinis... Moi, je pense que je pourrais faire des films populaires si je le voulais, parce que le langage utilisé pour faire des films populaires est le même depuis longtemps. L'artiste visuel, déjà il évolue dans un monde où il n'y a pas de codes établis. Ils ne veulent pas le faire d'une façon dont les gens sont habitués de le recevoir, et à partir de ce moment là il y a beaucoup de gens qui ne peuvent même pas comprendre ce qu'ils font. Ça revient à la discussion qu'on avait en mangeant sur Banksi... Banksi... Banksi... Lui, puisqu'il est intervenu sur l'espace public, d'une façon irrévérentieuse et assez simple, dans une esthétique facile d'accès, avec une portée conceptuelle très limitée, son art est devenu super populaire. S'attaquer à quelque chose de clair, d'une façon claire, avec des messages clairs, dans un espace visible de tous... Donc si j'avais à créer une oeuvre populaire comme tu le dis, un peu comme Gabrielle disais, j'aurais tendance à faire quelque chose de monumental, impliquant un lieu où beaucoup de gens passent, et je m'arrangerais pour faire véhiculer mon message à travers l'ampleur de mon geste, que ce soit de peindre le pont Jacques-Cartier en rose... Mais là après ça, tu ris, parce que, justement, ce serait peut-être populaire, mais ça ne serait peut-être pas de l'art... Faire une oeuvre d'art populaire qu'est-ce que je ferais, je pense que je ne le sais pas sinon je le ferais...

Appendice E

Transcription d'entrevue, Mathieu Grondin

Salut, moi c'est Matteo Grondini. Je suis réalisateur, monteur, DJ, sympathisant libertaire, et homme populaire. Je pense qu'il serait possible d'organiser la société selon des principes d'autogestion, d'autonomie, de former des communautés d'intérêts qui seraient reliées ensemble à travers des processus politiques dé hiérarchisé qui nous permettraient de nous affranchir — en termes très théoriques — du joug du capitalisme et de l'état. Mais je préfère voir mon engagement comme étant quelque chose dans la pratique. Là où on est en ce moment, à la place des peuples, anciennement le square Victoria, je pense que c'est un bel exemple d'organisation anarchiste et ces beaux principes-là, théoriques, sont appliqués dans le concret, dans la pratique, et a fonctionner par consensus le plus souvent possible.

Quand l'occupation a commencé ici, moi j'ai décidé que j'avais peu de temps à y mettre, que ce que je pouvais faire pour y contribuer, c'était avec mes outils de cinéaste. Je suis venu ici, j'ai interviewé quelques personnes et j'ai monté un petit vidéo qui représentait, selon moi, l'action qui était en train de se passer ici. Mais je me pose la question: est-ce que c'est une initiative artistique populaire que j'ai faite là? Il y a bien des choses que j'ai faites à l'intérieur de la logique marchande, qui ont été plus populaires que ça... Mais c'est populaire au sens où c'est par et pour le peuple. J'ai décidé de monter ce vidéo-là comme une publicité, je trouvais que cette fois-ci c'était une occasion d'utiliser les armes de l'ennemi pour combattre sur son propre terrain, justement contre l'espèce de purisme contre lequel je voulais me battre, parce que je ne trouve pas que c'est constructif, ça fait juste diviser plutôt que d'unir le monde... Je sais très bien que dans la société où je fonctionne, la meilleure manière de rejoindre les gens, et d'être le plus populaire possible, c'est d'utiliser la publicité. J'ai mis la musique de Arcade Fire dessus, parce que je savais que ça allait être de la musique aux oreilles de beaucoup de gens de ma génération. Tandis que si j'avais mis, je sais pas, Loco Locass, ils auraient dit « Bah, c'est les usual suspects » et ça serait passé dans le beurre. Ça a définitivement eu une efficacité: Après... même pas une semaine qu'il est en ligne, il y avait plus de 2000 personnes qui l'avaient partagé sur facebook, 25 000 hits sur la page, 5 000 views, c'est quand même pas mal quand tu n'as pas le système de distribution... c'est vraiment quelque chose d'extrêmement grassroots...

Pour moi c'est aussi une façon aussi de me déculpabiliser, je pense, de mon implication dans la société marchande qui est en contradiction avec mes idéaux. Oui, j'ai ces grandes idées-là que j'aimerais bien mettre en pratique, mais en même temps mon travail, ce qui paye mon loyer, c'est en publicité. Donc, effectivement, c'est très contradictoire. Dans mon cas à moi, si je voulais être conséquent avec mes idées, mes choix m'obligeraient à une très très grande simplicité de vie. Dans le contexte de mon art, même si les moyens de production se sont démocratisés, s'ils sont accessibles à de plus en plus de gens, ça reste quelque chose qui coûte de l'argent et du temps à faire. Et ça reste difficile dans le contexte d'aujourd'hui de trouver constamment des gens disponibles pour s'impliquer constamment gratuitement pour le bonheur de l'art et l'amour de l'art. Fait que je n'ai pas la réponse à savoir: est-ce qu'il faut être conséquent d'un bout à l'autre ou pas. Moi je ne suis pas capable, je pense, je ne serais pas capable d'être conséquent d'un bout à l'autre dans ma vie, parce que mes idées sont trop radicales. Après ça, que tu sois contre les grosses corporations et que tu travailles pour les corporations, c'est le lot de 90% du monde dans la société. Faut l'assumer, c'est tout.

L'art n'est pas dans l'objet autant que dans le regard. Tout le monde peut être un artiste parce que tout le monde a la capacité de voir l'art. Ça ne veut pas dé-professionnaliser si vous voulez le métier d'artiste ou le métier d'artisan. Je pense que tout le monde a la capacité de jouer de la musique dans

la vie, mais c'est pas tout le monde qui va être des grands musiciens, tout le monde a la capacité de faire de la peinture ou d'écrire des livres, ça n'en fera pas de grands écrivains.

L'art populaire, il en existe à la pelle, ce n'est que ça finalement, c'est la télévision, c'est des films hollywoodiens, c'est de la musique pop... Si ta question c'est « Comment faire en sorte que les arts visuels puissent intégrer cette logique marchande là? » On a qu'à regarder Banksi... Banksi a conservé une critique en intégrant le système de l'art marchand... Il a même fait une toile qui est même sa toile en train d'être vendue à Sotheby's, et c'est écrit genre « Bunch of fools, vous êtes donc bien cons de payer autant pour ce que je fais. » Puis c'est probablement en intégrant le système marchand qu'il est devenu aussi populaire. Il est sorti de la niche de l'art contemporain pour rejoindre un peu plus la masse. Faut voir aussi où il expose ses oeuvres. C'est des graffitis mis dans la rue, donc il y a un côté très populaire dans l'emplacement d'où il le fait.

Un autre exemple que j'ai vu hier des gens qui font Occupons Berlin, ils ont pris un square à Berlin et ils ont planté des centaines et des centaines de mini tentes, pour en faire un faux campement, comme une représentation artistique de ce qu'est le vrai campement ici. Ça, je trouve que c'est un exemple de geste artistique qui demeure populaire... L'art visuel contemporain est très... c'est quoi le mot que je cherche... autoréférentiel, réfléchit sur les conditions de pratique du médium. l'establishment aujourd'hui c'est la qualité de production, alors que les artistes visuels, peut-être par réaction à ça, vont privilégier le lo fi pour aller vers quelque chose de plus trash. La plupart des artistes que je connais c'est leurs bibittes qu'ils mettent de l'avant, ou leurs psychoses, c'est pas la majorité de la production artistique qui est sur « célébrer la beauté du monde et ce qui va bien dans la vie ».

Aujourd'hui, faire un dessin naïf et l'exposer dans un musée, est-ce que c'est encore un geste de subversion autant que ça a pu l'être il y a vingt ans. Je pense à Mathieu Lefevre, qui est décédé la semaine dernière, qui avait fait une oeuvre, qui avait suspendu son bicycle au mur, qui disait « my bike as a contemporary art piece ». Ça te force à voir l'art dans les petites choses de la vie de tous les jours au lieu de nécessairement penser que c'est dans un musée que tu vas le voir. En ce sens l'art, même s'il est autoréférentiel, peut servir de vecteur pour transformer les gens, faire réfléchir... De faire de l'art en soi, dans la société d'aujourd'hui, c'est un geste d'engagement politique de toute façon... Mais est-ce que c'est nécessaire que les artistes soient populaires? Il y a comme un conflit, parce qu'à vouloir être populaire on veut plaire à tous et, à plaire à tous, on est pas un artiste, parce qu'un artiste ne fait pas les choses pour plaire aux autres, ça fait les choses pour se plaire à soi même... Si on compare avec les sociétés plus tribales ou non industrialisées, tout le monde est un artiste, tout le monde joue d'un instrument, tout le monde fait de la peinture, tout le monde fait de l'art dramatique, mais il n'y a pas d'auteur... c'est un peu toujours la même chose depuis des années, c'est à dire représenter leur identité. Je pense qu'un art qui est véritablement populaire est un art qui n'évoluerait pas. Un art qui resterait un peu stagnant, mais désordonné parce qu'il serait un reflet de la multiplicité des gens qui composent la société. C'est pas que l'art serait un peu plate dans un système de démocratie directe, mais il met en valeur autre chose. Toute l'histoire de l'art depuis la renaissance est basée sur la notion d'auteur, donc c'est une célébration de l'identité individuelle, tandis que dans les sociétés qui sont plus collectivistes, la notion de génie est moins présente aussi. On ramène l'art un peu dans sa pratique, même dans sa thérapeutique je dirais.

Élaborer un projet artistique populaire. Populaire, ça veut dire quoi, ça veut dire qui « pogne » en même temps, que les gens voient... mais ça, c'est tout le temps difficile à la base quand tu fais un projet de savoir si ça va pogner ou si ça ne va pas pogner. Faut que tu aies la bonne promotion pour

que les gens en entendent parler, pour que ça finisse par faire boule de neige... il y a une technique en arrière de ça pour rendre les choses populaires... On a juste à mettre la même chanson à la radio et à la fin on finit par l'aimer, c'est prouvé. Pour moi, un projet qui serait véritablement populaire et qui serait capable de faire fi de la contradiction dont je parlais, entre la forme et le contenu, ou entre mes idéaux et mon travail, ça serait de penser par exemple à une pièce de théâtre à l'intérieur de laquelle il y aurait autant des comédiens que des non-comédiens, des techniciens que des non-techniciens, simplement un groupe de gens qui veulent s'impliquer et faire ce projet-là, qui écriraient, monteraient et produiraient une pièce de théâtre selon le principe qui anime les assemblées générales ici, qui est le principe du consensus. C'est-à-dire qu'on mettrait de côté l'individualité et la notion d'auteur pour retourner vers l'application d'une démocratie directe à l'intérieur d'un projet artistique. C'est pas qu'il n'y aurait pas de metteur en scène, mais les comédiens pourraient répéter sans la présence du metteur en scène, et puis eux-mêmes continuer à faire aller la même idée en tant que groupe, ils se trouvent à avoir un consensus sur cette direction-là, de ce qu'ils voulaient raconter à travers cette pièce de théâtre là. Faudrait qu'ils évitent de tomber dans une espèce d'essentialisme ou de purisme de la forme, parce qu'en art il ne devrait pas y avoir de lois, sauf les lois que toi tu veux te mettre. Si tu veux te mettre des lois pour faire un projet essentialiste, puriste, bien à toi... mais je pense que tu vas avoir moins de chances de devenir populaire. Pour être populaire, il faut quand même donner un peu de bonbons aux gens, que ce soit par une musique qui est déjà populaire, quelque chose qui est déjà populaire en fait... réintégrer, remasher, remixer des choses qui sont déjà populaires, ça pourrait être une façon de s'assurer de faire quelque chose qui va être populaire.

Quelle stratégie un tel groupe pourrait-il mettre en place pour s'assurer du succès populaire de sa pièce? On prend pour acquis que ce projet-là est élaboré par un groupe de personnes, qui vont s'impliquer dedans parce que c'est leurs idées aussi, c'est leur projet, ils ne sont pas simplement employés ou salariés d'une idée, d'un artiste, d'un auteur, d'une identité individuelle... Je peux m'imaginer que ces gens-là vont être beaucoup plus enclins à faire venir plus de monde, à dire à leurs amis, à leur famille, encore plus fort, de venir voir la pièce parce que chacune des vingt, trente personnes qui ont fait ce projet-là vont se sentir individuellement très impliquées. Tandis que quand ils font la même chose pour une grosse corporation... ils vont demander des billets gratuits qu'ils vont donner à leur famille, mais that's about it... Mais dans le fond le succès, c'est intimement lié à la structure marchande qui entoure une oeuvre artistique. Et dans le contexte de cette pièce-là, il ne peut pas y avoir de structure marchande... Donc je me pose la question si c'est pertinent que ce soit vraiment un succès planétaire... Parce que dans le fond on ne fait pas ça ces affaires-là pour nous mêmes en premier?

Appendice F

Transcription d'entrevue, Emmanuelle Jacques

Je m'appelle Emmanuelle Jacques. Je suis artiste en arts visuels, je suis aussi travailleur culturelle dans un centre d'artiste appelé l'Atelier Graff. Comme artiste, je... c'est plus difficile... je fais beaucoup d'art imprimé, beaucoup de dessin aussi. J'aborde beaucoup les thèmes du territoire, de l'exploration du territoire.

J'ai entrepris d'imprimer toutes les combinaisons possibles de trois couleurs, soit les couleurs primaires, magenta cyan et jaune, inspirée de la bibliothèque de Babel de Borges, qui est une bibliothèque qui contiendrait tous les livres possibles écrits au hasard avec un alphabet de vingt-cinq caractères. Donc j'ai un peu assimilé les caractères composant les livres de la bibliothèque à ma série de vingt-cinq matrices gravées. J'ai imprimé mille deux cent cinquante images différentes, mais le nombre réel de possibilités serait quinze mille... je ne sais plus trop combien. Je suis beaucoup influencée par l'idée de condition absurde, c'est pour ça que dans la plupart de mes projets j'entreprends des tâches qui sont, pas impossible, pas interminables, mais qui sont hors de proportions souvent.

À partir de cartes que j'ai tiré de google maps que j'ai assemblées j'ai commencé à tracer mes allées et venues, les limites de mon territoire connu en fait. Ces dessins me servent à faire un film pour imprimer une sérigraphie. À mesure que mon territoire s'étend je continue mon dessin et le superpose au premier donc il se crée une espèce de profondeur dans les zones plus connues du territoire. Il y a aussi beaucoup de blanc, les zones blanches sont importantes.

Pour moi un projet populaire c'est un projet qui est rassembleur, qui n'est pas trop cérébral, qui est quand même facile à comprendre par plusieurs niveaux de compréhension... C'est un projet qui va rejoindre les gens facilement. Je pense que les gens qui ne sont pas des artistes ont envie d'être impressionnés par quelque chose: une certaine virtuosité ou un travail.

À l'atelier Graff, depuis ses tous débuts et même aujourd'hui il y a un côté un peu cabotin, un peu humoristique, léger, il y a une ambiance – ça c'est dans le travail de Pierre Ayot, beaucoup – je trouve que beaucoup d'artiste qui sont à l'atelier Graff on repris cet aspect là dans leur travail. Il y a beaucoup d'emprunts à la culture populaire au niveau de l'iconographie; le multiple permet de faire des oeuvres qui sont démocratiques, qui peuvent être vues par une grande masse; les aplats que la sérigraphie permet sont vraiment... pow!... tape-à-l'oeil – pas tape-à-l'oeil dans un sens négatif, mais « accrocheur ». Très populaire dans le sens que les gens sont curieux d'apprendre ce médium là pour faire des t-shirts, pour s'approprier les modes de production, faire des posters, des affiches, des pochettes de bands, des bandes dessinées, c'est proche de toutes sortes de milieux comme ceux là. « Cabotin » je pense est le mot qui décrit bien l'espèce d'aura artistique autour de l'atelier Graff. Moi j'ai toujours eu l'impression que c'était vu d'une façon péjorative par un certain milieu de l'art. Pourtant j'y trouve un certain côté conceptuel, mais ce côté là un peut cabotin, un peu moqueur, j'ai l'impression que ça déplaît à une certaine élite artistique.

C'est sur que « On est tous des artistes » c'est une phrase qu'on entend souvent et qui est un peu frustrante quand tu as « dédié ta vie à l'art », mais en même temps c'est vrai: Il n'y a pas de possibilité d'être heureux s'il n'y a pas de possibilité de création. Si on est toujours dans la consommation, il me semble qu'on ne peut pas être heureux, il faut qu'il y ait une forme de création. Un artiste qui mettrait sur pied un projet populaire ce serait: créer un environnement propice à cette

appropriation de la création artistique par un plus grand public. Il faut que tu aille vraiment rejoindre les gens dans ce qu'ils ont de plus quotidien.

C'est vrai que populaire ça sonne: « Ouais! » Une exclamation. Dans l'exécution du geste, dans la participation active, je pense que tu peux rendre un projet populaire. Peut-être que ça pourrait être quelque chose de la forme de l'atelier... Il y aurait un certain matériel que les gens auraient la possibilité d'essayer... Par exemple d'imprimer des t-shirts ou des affiches en sérigraphie par exemple... Il y a quelque chose de compulsif aussi dans les médias imprimés, une multitude, une frénésie, un enthousiasme, je pense... C'est impossible de faire un projet populaire qui va être un projet d'oeuvre précieuse, d'après moi. Premièrement parce que une oeuvre précieuse il ne peut pas y avoir une assez grande foule autour.

L'oeuvre d'art public de Michel de Broin, qui est l'espèce d'escalier en signe d'infini à la station de métro Papineau – je pense – Cette oeuvre là va puiser dans un espèce de répertoire culturel puissant que sont les escalier de Montréal, et les gens sont tout de suite attachés à cette oeuvre là. Même si elle ne démontre pas nécessairement une virtuosité technique, c'est vraiment dans la façon d'être allé chercher ce symbole là en fait – Il faut trouver des symboles qui ont un pouvoir d'attraction... Je l'ai vu dans un vidéo, j'ai vu des entrevues avec des passants: les gens se reconnaissent dans cette oeuvre là, ils l'aiment, ils reconnaissent tout de suite que c'est un symbole de Montréal, les escaliers en colimaçon, ils savent que l'espèce de huit couché est un signe d'infini, l'escalier qui tourne en rond... Il y a un premier niveau où ils vont voir l'escalier, reconnaissent ça, reconnaissent que c'est comme un marqueur culturel de Montréal.

C'est vrai que dans les lieux publics, à l'extérieur, c'est la meilleure place pour aller chercher les gens... C'est sûr qu'il y a des oeuvres d'art public qui révoltent les gens parce qu'ils trouvent qu'on gaspille l'argent, mais, des fois quand c'est tellement bien placé... comme une autre oeuvre de Michel de Broin qui est au canal Lachine, une espèce de piste cyclable qui fait un noeud, avec un panneau de circulation. Toute de suite c'est facile à comprendre. Tu vois il y a encore un espèce de côté humoristique, cabotin je pense. Les gens aiment pas quand c'est trop sérieux. Je pense que le côté politique... c'est trop sérieux

Appendice G

Transcription d'entrevue, Michelle Lacombe

Bonjour, mon nom c'est Michelle...

Mon travail est très minimaliste et a un focus, c'est pas comme: « Là il y a une plue, là il y a de l'eau, là il y a un crayon... » Il n'y a pas beaucoup de contenu avec lequel interagir alors la réflexion peut être poussée un petit peu plus loin avec chaque référence. Les gestes restent assez simples alors par conséquent il y a une familiarité ou un niveau d'accès, soit corporel ou — pas narratif, mais — symbolique. Ce sont des actions souvent très simples comme déchirer, couper, cracher. J'essaie de faire un travail conceptuellement chargé, mais évocateur. Alors ce n'est pas un travail conceptuel froid, c'est un travail de recherche théorique, mais qui est très lié au corps et à l'émotion, qui crée souvent un point d'accès. Même si la théorie est plus complexe, le public peut quand même avoir une réaction à un niveau émotif ou corporel.

Je ne crois pas que c'est un critère pour l'art cette idée de « populaire » ou d'accessibilité. Je pense qu'un projet pour moi fait partie d'une démarche de recherche artistique, et si cette démarche apporte un produit qui est accessible, c'est accessible, et si c'est un produit qui devient inaccessible, c'est inaccessible. C'est n'est pas une question de privilégier un sur l'autre.

L'art, comme plusieurs autres disciplines, pour moi c'est a un niveau ou c'est un espace de pensée et de... It's a space for knowledge construction, and that knowledge is specialised at times and that's not intrinsically bad... And I don't know why we ask art more than other disciplines to be socially acceptable on a larger scale. It has a history, it has a discourse, you have been in school for I don't know how many years... I went to school for, not even that long, four years in art... but in that four years, the idea is that you become specialised in something, and by being specialised that means you inherently have a knowledge, a vocabulary, an understanding that other people who haven't gone through that don't have. With your doctor that's fine. Your doctor, you go and they treat you, and you are not like: « How do you know that's wrong with me? » or « How do you know my body is doing this? » You don't give a shit what they know. you just want them to do what it is they do, which is: give you pills, make you feel better, whatever. Artists have gone through, arguably, a similar space of knowledge construction and specialisation that is being articulated through their work, and we require them to be socially responsible by being accessible, which we confuse or identify as being understood or comprehensible, so we expect someone without that history, or that path, or trajectory or research, to be able to come in and be in dialog with that. I think it is totally unfair because you don't expect that of your doctor, you don't expect that of a chemist, you don't expect that of an aviation engineer, of an urban planner. You experience their things all the time because they are part of your life, they are part of your everyday, sometimes you hate them and sometimes you love them... but you are engaged with them.

If the intention of the gallery is for you to walk in and then understand something, as opposed to the intention of a gallery being a public space where you can go in and experience something, and that experience can be understanding, but that experience can also be NOT understanding, or hating it, or being disinterested. But those are not recognised as valid forms of engagement, and so people do not allow themselves the opportunity or the possibility of having those.

C'est une construction sociale qui rend l'art contemporain inaccessible. Je trouve que c'est aussi lié à une construction sociale d'un public un peu paresseux. Qu'en fait un large public qui ne s'intéresse

pas au contenu c'est plus intéressant qu'un petit public intéressé au contenu. It's linked to institutional methods of financial distribution in government funding, so the most people who attend your events then the most successful your events are and therefore the more funding you are eligible for.

Oui, les musées, faut que tu payes. Mais les centres d'artistes ne peuvent rien faire de plus! Peut-être, oui, ils pourraient changer leurs heures d'ouverture parce que, oui j'avoue, ça privilégie un certain public qui est disponible pendant les heures d'ouverture souvent un peu « awkward », midi à cinq heures ou quelque chose comme ça... Mais ils peuvent pas être plus accessibles que ça. Ils sont sur la rue, la porte est ouverte, les événements, les vernissages sont gratuits, il y a de la bouffe, du vin au vernissage, tout est gratuit, le monde est invité, tu peux rien faire de plus que ça... C'est pas un manque de la part de l'artiste, c'est pas un manque de la part de l'institution, c'est quelque chose entre tout ça... Il y a comme un effacement de la visibilité de l'art visuel. Ça ne fait pas parti du quotidien des gens. Oui entre autres c'est parce que les gens ne vont pas dans la galerie, mais en même temps c'est parce que c'est pas dans les médias, on en parle pas à la télé, à la radio, dans les journaux... Il y a comme un effacement de ces choses-là. Il y a un mythe que les artistes ne veulent pas que ces gens là s'impliquent. Il y a l'élément socioculturel qui, je trouve, est une problématique à plus grande échelle, qui parle d'une absence ou de l'effacement des arts visuels dans un quotidien de tous les jours des gens en général, qui, pour moi, créerait une familiarité et un niveau d'engagement automatique qui encouragerait une présence en galerie ou une présence en musée d'un public plus général.

Chez Article, quand je travaillais là, on faisait des événements... on avait des bands... et c'était absolument, pendant que j'étais là, pas un chat payé pour rien. On a fait un gros déjeuner une fois, tout est gratos... Déjeuner gratos! On s'entend: gratuit! Il y a eu quatre personnes qui se sont pointé! C'est comme: « What else do you want me to do? » It's accessible, it's just that people aren't interested. I can't say more than that. And is it bad that people are not interested? I don't know, it hurts your ego a bit, it sucks to think that no one is interested in what you do but, the reality is: no one is interested in what you do! And that's not bad. It's Ok... I'm interested in what you are doing... It's fine...

Art totally has a social use. I feel that it's there to instigate thought, it's there to instigate reflexion, it's there to create alternative perspectives. Art, for me, is all about ways of looking. And art is there to create, to entice or to propose new ways of looking, new ways of understanding, new ways of engaging... but it also seems to be a discipline that, although the content is being created and put in public space, people are not engaging with...

Les artistes ce ne sont pas des révolutionnaires, on s'entend... Oui, il y en a qui sont des activistes et tout ça, mais ce n'est pas... L'art ne crée plus du scandale... Toi ton rôle en tant qu'artiste, c'est pas de faire un art accessible, de faire un art qui touche tout le monde, de créer une révolution... Ça c'est la responsabilité des institutions, du public, c'est une responsabilité sociale collective, c'est pas ta responsabilité. Ta responsabilité en tant qu'artiste c'est faire ton travail, de pousser ta recherche artistique, justement, de poser ces questions, prendre un positionnement, t'intégrer dans une communauté, participer à ces réflexions, à ces développements de connaissances-là... c'est développements de vocabulaire, whatever... To engage with your discipline. It is not your job to make that accessible. That's a social responsibility like it is with any other discipline. If we are going to tag it as important or necessary, then for me it is crazy that it is the artist's responsibility to do that. Now as an artist you can choose to address those issues through your work, but it's not your responsibility.

C'est une belle idée, mais en même temps il y a quelque chose... moi quand je pense à projet populaire je pense automatiquement à des gens qui font du pain dans des centres communautaires et qui sont comme artistes... Or the opposite like that dude, what's his name... Damien Hirst who sells shit for like a million dollars and it's all over the internet... Well more than a million dollars and it's all over the internet like « Crazy artist! » Art becomes popular by either dumbing itself down, or becoming so absurdly inaccessible that it feeds into that myth that art is that big waste of money. I mean I hate to talk about youtube in this kind of thing, because it's such a shitty example... but it's like youtube right? There is billions of people putting billions of videos of people falling or getting hit in the nuts, or cats doing cute things, on the internet. But there is like, one or two of them that become these huge hits, and everyone talks about them, and they are on Oprah, or on — I don't know — whatever. Why that video of a cat falling in a bucket of water more than another video of a cat falling in a bucket of water. You just don't know.

Ce que tu demandes en ce moment, c'est le résultat du projet. Ton projet, c'est d'essayer d'aller définir un résultat qui n'existe pas, et qu'à un certain niveau est hors de ton contrôle. Quand on parle d'expérience ou si on veut privilégier une expérience... c'est quelque chose qui se passe dans l'individu, pas dans la collectivité. Quand quelque chose est populaire, c'est une interaction individuelle avec un contenu qui est partagée, mais parce que cette réaction ou cette interaction est personnelle, pour moi c'est impossible à définir pourquoi « Ça » ferait un lien avec plus de monde que quelque chose d'autre. It's in the hands of the public, you know... All you can do really is just do your project and then it is what it is. And if it's populaire then, amazing. But if it's not then... it's not. Si tu voulais faire un projet populaire, il faudrait que ce soit un projet super malléable, avec une forme, une structure, une durée. qui peut être modifiée pour chaque individu pour permettre individuelle « meaningful » assez intéressante pour vouloir la partager pour vouloir créer une continuité de ça...

Youtube videos of cats are pretty cute though. It's a good one.

Appendice H

Transcription d'entrevue, Michelle Lacombe et Skye Maul O'Brien

M: I'm gonna be honest and say I don't think art changes peoples way of seeing. At all.

S: What about... I'm gonna use our workshop as an example that I consider could be super popular, but really critically engaging and heavy at times. Yeah it was done with five year olds, but if you could do something similar with adults, or teens or whatever — it could be possible. We did a character-persona-dancing-and-drawing workshop. We would play music, a song, and they would dance, and we had pictures of bands on the wall, and they would guess which picture went with the music. And then after, when they all stood, we would ask them why, the reasoning behind them picking it, it was based in the idea, to discuss stereotypes, when we listen to music, the images that it creates in our heads through pop culture, why certain music are associated with certain personas or stereotypes.

M: I love the workshop, I think it's great, so I'm not shitting on the project at all, but Man! it's not art! we are not making art... We are bringing that content in. What I am saying is, in popular music, that content is being sort of purposely erased or muted. That's why we can do a workshop on something like that, to make visible this thing...

S: But what about the zine you created after of all their drawings?

M: I call it an archive or a document.

S: I feel that some of the children might disagree, they might be like: "this is some serious art that I'm doing here".

M: Well I hope they are not going to see this, cause I wouldn't want to make any children cry. Because their drawings are rad, they're super rad, that's not what I'm saying.

I think art offers a potential or a space for critical engagement, or for reflexion, or for that sort of change to happen... I don't think it creates the actual change.

S: I totally agree with her. At first I was a little bit shocked, but then she explained it, so I was ok with it. This is exactly why I feel strongly about art in partnership with education. It's like a tool, or like Michelle said a vehicle to promote change and transformation and dialog. Even just promoting critical, deeper level thinking at an earlier age would make such a huge difference. We're just so not encouraged to think deeply and have meaningful thoughts about anything. We're encouraged to have superficial, sort of fast, not painful interactions.

M: Passive...

S: Passive, yeah, totally.

M: A passive audience...

S: (grumbles)

M: Another participant had said that if art was more visible in of working class or middle class environments, youth would be more encouraged to "make art" instead of "watch TV" ...

S: No... I don't agree with that. Only because, if you just put art around without creating the space to interact with it, they're not just going to, all of a sudden, be like: "yeah I'm gonna produce art" out of nowhere. I think the society in general and the space in which the art as well as the people are being constructed, that needs to create the space to push people to do that. And if that space encourages them to watch TV and play video games and stay inside, that is still going to be the case.

M: It's wrong to set up a value system where making art is better than watching TV or playing video games, I think again it's about the level of engagement or critical reflexion that those activities that those are bringing about or encouraging in the youth... I mean, when we were growing up there was like this huge movement in educational programming for television. I mean, if we are talking about the mediocracy that these artists are turning their backs against, often times culture or popular culture isn't dealing with these types of issues in any sort of real or deep way. It's not actually looking at the inherent power struggles or power dynamics. I don't think it is actually trying to challenge that. It's not just about making art visible, because that's how you end up with people buying — I like this example from another person who is like "people get Mondrian Shower curtains and they're like: 'I love art'."

S: I got a magnet this Christmas from the pop art show.

M: If you ask, they'll say "Yeah, I like Mondrian", but if you ask them why Mondrian, I am pretty certain the people with the shower curtains can't articulate why he is as influential as he is, that's where the lack is.

S: You wouldn't expect them to know without

M: The right contextualisation...

S: Education, or just making that knowledge a bit more readily available.

M: Then you can't blame Mondrian like: "Dude, why didn't you explain your work better so when people buy your shower curtains, they understand why you're important". This speaks of a culture where you privilege the image over the content. I think it's important to get back to a space, or to cultivate a space where we understand that there is an inherent and really important link between image and content.

Why is making popular art more important, meaningful or Successful than Unpopular art? How has it become a scale by which we gauge success? I'd rather have twenty people interested in what I am doing than to have a bunch of people of shower curtains of my work in their bathrooms, who don't actually know what the work is called.

Inherently, the more people have to find interest in something, the lower common denominator you have to go to, to find a common interest, in which case few people at that point are challenged. Like youtube cat videos, I will talk about it again, tons of people like them, and tons of people like them because they're not challenging, they're not complicated, everyone loves a cat, it's cute, it jumps in a box... whatever, it's adorable.

S: Amazing.

M: Maru in the box?

S: It's not just even making art more visible, or differentiating between art that would be pop culture or things like that... It's more about giving more of a variety of counter voices or counter narratives or like counter culture that's not all cookie-cuttered the same. If you always have the same type of work being produced by the same social class, or race, or that privileged... you will just perpetuate the same racist, sexist, homophobic patterns. Being aware of your position and powers and not necessarily using coercive forces on a larger scale, that's where your potential really lies, especially with art or as an artist or community worker...

There is a big role for creating support and communities around issues that are super serious or really uncomfortable. Artists are often people who do think critically, or, sometimes. not always but... It's a space where it's encouraged more, but I don't think it's their role... It does happen sometimes.

M: It's not my role as an artist to try to make communities a better place. It's not my role as an artist to try to teach people. It is my role as an artist to make work that is reflexive of my research.

S: Do you feel if there was part of an artists research to have that responsibility for communities, would that then be ok? It's just whether they choose to define their specific research and specific milieu then... Is that what it's more about for you?

M: If you are an artist who has a relational practice that is informed, then that can exist in a very meaningful way, but then artist who would do work, like just something "in the streets" like "relational, or "community based"... sometimes those types of work undermine practices of people who are not artists who are doing the same type of work in a more informed manner, and that's for me where the tension exists. Why is it that an artist can get funding to go into a community and teach a group of women how to sew quilts together, when an organisation that's doing community-based work has a hard time accessing the same amount of funds for the same type of work and research, when arguably they would be in a more informed position to make that work more impactful and sustainable. If you do want to work in a community and you do want to elicit change with their work, it's important to exchange or be in dialog with other people in organisations, and not to work in an isolated fashion

It's important too to look at the difference between being affected or moved by something towards change, and change. There is a potential, but then the way in which that potential is exercised or engaged with appropriated in such a way that it becomes meaningful for an individual is totally out of the realm of control of the artist. And arguably that makes more interesting work because for me artwork that is really didactic or that is single-handedly trying to promote a position or a reading on any sort of social issue is always inherently problematic. More than having a sense of seduction or attractiveness in it, I think it's important to have a sort of complexity.

Skye: Things that move me on an emotional level or things that attracts me on a more visceral or carnal level, that's completely defined by my experiences, so something that may really speak to me would not speak to the next person. I think that's the whole point of having a wide range of people producing work...

M: People who do work about personal experiences is a god example of that. If the work is too personal then it's very hard for the public to engage with it. It is kind of closed. But if you start from a personal space and then you bring it to a space that is dealing with "larger" more "humanist" issues, you will end up with work that is more interesting because you have a sincerity of personal

experience, a sort of authority of personal experience which brings a weight to the work, but also a thematic or a subject that people can identify with because of their own personal experiences, that's the sort of success of these projects. Everyone kind of gets the same questions but everyone answers them in a sort of... there is a very generous space of interpretation, That space of not understanding, or that space of wanting to understand, is actually what is going to bring people to stay with the work, to reflect on the work.

S: You can look at things that are really visually pleasing and wonderful and make you feel really good, but at the same time make you feel really uncomfortable: that's why art I think can often be used as a positive vehicle to open a dialog... It's forcing issues that can be really difficult and challenging for people, but through support. I mean that's really transformative learning — that's what it's based in — It can be really hard. It can bring out guilt and denial and all sorts of emotions that are really uncomfortable for a person, but often it's the deeper level learning that causes that. So just looking at how you can use like, passion, and eros, and support, and community to help people through this transformative space of self-conscientisation — which is a big word that a Brazilian theorist used a lot — Often it can be quite difficult to realize that sometime you participate in your own oppressions

M: Mathieu you mentioned this that change is uncomfortable or that people don't actually want to go through change, it takes a lot less energy to just stay static... But then if you want to talk about the moments that are impactful, the moments that will stay with you or the moments that will trigger change, they usually are more complex than that. They're usually a bit new, unfamiliar, you haven't really articulated them, you don't really know what's going on, you are sort of confused by what's going on...

S: You don't forget them though! I have a funny example. There is a member show a couple years ago at Articule, and I happen to be in it, so I was with my mother and I brought her to the show, and we were just, you know, looking at the art... The show was about food and consumption. There was one piece that had... It was a gold plate with a hamburger painted on it. And there was another piece that... The artist had taken their CD collection and painted over the CDs and put them back in the case, so they were impossible to read or impossible to know what CD it was or whatever. They just took over a hundred CDs from their collection and painted them. My mother, she was like: "Why would the artist do that... I don't get what it's about... It's just CDs that are painted..." So this actually, her questioning and thinking about this went on for a long time. It might have been even the next day we were out for brunch and it was still part of the conversation. And I sort of made the point: "The whole point is to challenge you, mom, and I don't see you still talking about the gold plate with the hamburger on it, and you are talking about the CDs a day later." And she was like "unh, it's a really good point..." So it made her uncomfortable, it challenged her ideas about consumption, and relations to material objects and the act of giving, and things like that.

M: If we want to talk about popularity and circulation of work, that hamburger on a plate existed on the gallery at that time, and it was forgotten. But these CDs continued to exist. They circulated through conversations, so that work becomes in some ways more popular through that discussion. Whoever your mom talked to over those few days probably got to hear about these CDs.

This goes back to this passive audience thing as a cultural thing. We're so used to understanding things right away that when we don't it sort of stays with us for a while and then you talk about it and you try to understand it and I think the work extends itself in that way. When I was in school we used

to talk about this idea... Through performance art... the myth of the artist and how there was a bunch of works that had happened performatively at Concordia that we had heard about but no one had seen. We would be like: "Did you heard about that girl who was naked in the place running up and down the stairwell... Or this German artist, his performances always involves him lying on a table naked and progressively installing himself so he is hanging under the table naked, and when he gets there he lets himself go and then it's over and that's how it stops. And he does the same fucking performance all the time. So there is this simplicity to it... But at the same time people don't really get why he's been doing it for so long, but then people talk about it all the time. People would go to this festival and be like: "What did you see" " Uh bla bla bla.... But that guy was there again!" you know? It's interesting because work circulate that way... And as someone who is interested in art but who is not an art historian, I often forget names and dates, but I won't forget the content of the work, and I think that goes for the general public too. You don't have to know the history of art to be troubled enough by something think about it for a while, and then to talk about it and to try to understand it. This idea of a passive audience that we have talked about in terms of people who engage, whether the art or TV or anything without having critical reflexion... We have this contemporary culture that breathes this passivity that is inherently problematic. And I think that it also is in a lot of ways politically strategic. This space of passivity has permeated a space of nihilism where change is impossible, how can we confront this kind of system, how can we confront this institution and encourage change. If you take it on a small scale, and having worked in an artist run center for a long time, it is actually possible to create change.

Appendice I

Transcription d'entrevue, Christophe Lamarche

Je m'appelle Christophe Lamarche Ledoux, je suis musicien, je travaille sur de l'expérimentation sonore dans un projet: Organ Mood. C'est un projet multidisciplinaire. Je travaille à faire de la musique répétitive, de la musique hypnotique, qui induit une réflexion. Je travaille avec un artiste visuel, Mathieu Jacques, qui fait des projections d'acétates colorées, répétitives et hypnotiques également. Tout ça prend la forme de rituels dans lesquels on invite les gens à prendre part à la performance.

Man Machine c'est un projet d'expérimentation musicale dans lequel on expérimente la possibilité de laisser à un seul musicien, soit le batteur, de contrôler l'entièreté du son d'un groupe. Ça veut dire que ça va être le batteur qui va déclencher le son des autres instruments. Ça donne un mode de composition qui pour nous est inconnu, qui est un peu difficile à travailler.

Quand je voyage, normalement je m'arrange pour visiter les musées, j'entre dans les galeries – quand j'ai la possibilité ou quand on a le temps. C'est sûr que je trouve ça très intéressant, mais je ne suis pas porté à « étudier » les arts visuels, c'est plus une sorte d'inspiration et de divertissement.

Comme ingénieur de son, j'ai vu beaucoup de performances musicales, dans toutes sortes de contextes. J'ai vu au dessus de trois cents à six cent shows par année dans les dernières années. J'ai fini par comprendre le format de la scène musicale et ça m'a écoeuré. Je me suis dit que c'était une pauvreté finalement d'avoir ce format qu'il faut respecter, la durée, l'instrumentation... Je me suis dit qu'en travaillant de pair avec un artiste visuel, qui — justement, aujourd'hui l'art visuel contemporain cherche à « défaire » le format de l'art en général — je me suis dit qu'on pourrait arriver à trouver une nouvelle forme à la performance musicale, et l'amener ailleurs.

La musique tient le haut du marché dans le domaine du divertissement et de l'art: c'est vraiment la chanson qui est le plus grand vendeur. C'est surtout, en fait, le format le plus accessible, dans le sens où, les gens, quand ils vont voir un spectacle, c'est pas nécessairement seulement pour aller voir un spectacle, mais pour aller voir un groupe d'amis et boire de la bière, faire le party. C'est la forme d'art qui reste la plus accessible. Si on compare les arts visuels, tu ne vas pas donner rendez-vous à tes amis un vendredi soir pour aller faire la party dans un musée, parce que c'est une forme qui ne se prête pas trop à la fête, qui est un peu plus sérieuse, qui demande une certaine attention.

Il y a quelque chose de fondamentalement ancré dans les arts visuels qui les rendent impopulaires: C'est vraiment plus fait dans une idée de contemplation, de créer des malaises, tandis que la musique va avoir une légèreté qui est tellement proche du divertissement... Dans le divertissement il y a beaucoup de médiocrité et je pense que les arts visuels cherchent en partie à dénoncer cette culture de la médiocrité, parce que le milieu des arts visuels est composé majoritairement d'intellectuels qui refusent un peu cette culture-là. Les arts visuels font partie d'une contre-culture.

Si on a une petite galerie qui est située dans un quartier — on va dire dans un quartier « indie » d'une ville — qui est un peu sur ton chemin quand tu fais du magasinage ou quand tu sors voir des amis, je pense qu'il y a une façon de faire en sorte que les gens viennent simplement, entrent par curiosité de la même façon que tu vas entrer dans un magasin de linge et tu vas juste venir voir ce qui se passe. Mais je pense que fondamentalement les artistes visuels ne font pas des oeuvres en fonction du fait que ça va être vu par tout le monde dans un endroit accessible à tous.

Dans les arts visuels, le contenu est intentionnel. Si on prend de la musique populaire qui dit – dans les paroles ça dit surtout: « bébé, t'es partie, j'm'ennuie de toi », et caetera, un genre de cliché finalement, assez léger – le contenu, ce n'est pas les paroles et le cliché; le contenu c'est un son, une production, une attitude qui va définir une époque dans mode musicale. Ça c'est le véritable contenu finalement de ces chansons là, ce n'est pas un contenu réfléchi et intellectualisé; tandis que dans les arts visuels, l'artiste va avoir une intention, une démarche, va intellectualiser le contenu de son oeuvre, et va le réaliser d'une façon intentionnelle. Le contenu ne se situe pas du tout au même endroit dans les deux arts. Il y en a un qui est très léger et axé sur la mode, l'idée de fashion et d'éphémère, L'autre est basé sur la réflexion, l'accomplissement d'un certain contenu, d'une certaine idée.

En choisissant la bonne forme et les bons mots, la bonne poétique, on peut parler de philosophie et de politique dans tous les arts sauf que la musique, plus que les arts visuels, est beaucoup axée sur le concept de mode, je veux dire qu'en ce moment c'est pas très à la mode d'avoir une poétique qui parle de politique, d'identité, qui a un certain contenu réfléchi. En ce moment la mode est à la légèreté et c'est ça que les gens aiment; tandis que dans les arts visuels je pense que ça a toujours été un contenu plus intellectualisé qui a toujours fait partie des arts visuels.

Il y a toujours la possibilité de créer un projet universel, une oeuvre qui touche une masse de gens, dans le sens où, quand on choisit les bons mots, quand on choisit aussi de dire les choses d'une façon que les gens sont capables de s'imaginer en train de les dire ou même se dire: « c'est un peu ce que je pense moi aussi », qu'ils se reconnaissent – même si en ce moment la mode est au vide de contenu – je pense qu'il y a toujours moyen, quand c'est bien fait, de toucher les gens, parce qu'il y a toujours quelque chose qui peut toucher tout le monde finalement: une façon de faire qui peut être universelle.

Ça pourrait prendre la forme d'un personnage, d'une personne ou d'un groupe de personnes, mais surtout d'une personne, qui aurait un caractère spécifique, qui se démarquerait des autres, mais qui en même temps parlerait avec les mots des gens, on pourrait se reconnaître dans cette personne-là – se reconnaître dans le sens où on dit: « je suis d'accord avec le qu'il dit, j'aime ce qu'il dit, la façon dont il le fait, mais il n'est pas moi ». Il n'essaie pas d'être moi comme des artistes populaires, comme des humoristes vont se mettre dans la peau de monsieur madame tout le monde pour qu'ils puissent dire: « ah, je me reconnais là dedans ». Créer un personnage qui est lui même, mais qui à la fois exprime ce que les gens veulent et ce que les gens pensent. Surtout ça pourrait être un acteur qui s'invente un personnage extrêmement fort, et finalement sa performance est la représentation de sa vie. S'inventer une vie qui serait ce personnage créé de toutes pièces.

Appendice J

Transcription d'entrevue, Laurent Lamarche

Ok, on va essayer quelque chose:

Bonjour, mon nom est Laurent Lamarche. Je suis un artiste multidisciplinaire, j'aime l'art visuel, la musique: j'en fais et j'en consomme. Je fais de la sculpture, de la photo, de l'impression numérique, de la musique par ordinateur et des vidéos...

J'ai comparé mon travail à celui du pêcheur qui confectionne ses propres mouches. La fabrication très minutieuse, très contrôlée dans tous les petits détails; aussi l'aspect, le côté de vouloir imiter le vivant, faire croire au spectateur qu'il y a une forme de vie quelconque devant lui. Maintenant, l'être humain étant supposément plus intelligent que le poisson, il finit toujours par se rendre compte que c'est une forme de fiction. Le pêcheur va faire une mouche pour que ça ressemble le plus possible à une mouche existante, en rapport avec l'environnement du poisson, tandis que moi je ne m'inspire pas « nécessairement » des êtres vivants. Je ne vais pas essayer d'imiter une araignée ou d'imiter le papillon: il y a des parentés entre chaque sous-espèce qui vont faire que, entre autres, les micro-organismes en général sont transparents; les méduses, les poissons qui vivent dans le fond de l'océan; toutes les formes animales, organiques, qui ont une part d'étrangeté dans leur physionomie. L'étrangeté de l'animal et l'étrangeté de la technologie, de jumeler les deux ensemble.

Est-ce que c'est important pour moi de faire quelque chose qui va toucher les gens qui ne sont pas nécessairement habitués d'aller dans les galeries, qui ne sont pas vraiment initiés à l'art contemporain? Je ne sais pas comment dire ça: est-ce que je fais ça pour aller chercher un plus large public? Pas nécessairement. Je le fais peut-être plus parce que je m'intéresse à beaucoup plus large que l'art contemporain comme tel. Ce n'est pas l'art contemporain qui va m'inspirer en premier. C'est plutôt la science, la technologie, tout ça... En même temps je pourrais dire que je trouve que l'art contemporain est assez hermétique.

Les gens voient mes trucs, ils me disent toujours: « Ah, c'est toi qui fais les bibittes » Il y a quelque chose qu'on peut vraiment associer à la vie de tous les jours, la culture générale, la culture populaire. L'art contemporain c'est une forme d'art parmi d'autres. On peut parler de l'art du cirque, on peut parler de la musique, du théâtre, de la danse... L'art en général permet d'ouvrir les yeux à des gens qui peuvent avoir des oeillères. Je pense juste au cinéma par exemple. Moi il y a de nombreux films qui n'ont peut-être pas directement changé ma vie, mais qui ont certainement contribué à son évolution.

C'est tellement paradoxal, il y a autant des choses qui ne vont pas toucher personne que d'autres qui vont faire le tour du monde. Ça va marquer l'imaginaire, Ça va marquer la mentalité des gens. En arts visuels, c'est une forme d'art où des fois tu peux voir des choses que c'est juste en arts visuels que tu peux voir. C'est pas au cinéma, c'est pas en musique c'est pas en danse. Il y a des expositions qui ont besoin d'être des expositions d'art contemporain pour être véhiculées de cette façon-là. C'est une expérience unique, une expérience en soi aussi forte que d'écouter un film marquant.

Par mon travail, comme je travaille beaucoup avec la récupération, c'est sur que j'espère sensibiliser les gens à la surconsommation, à la pollution, tout ça... Mais, en même temps, je suis conscient que c'est vraiment une goutte d'eau dans l'océan. Mon travail en plus n'est pas nécessairement, je ne pense pas que c'est d'abord une conscientisation du monde dans lequel on vit à la surconsommation. Ça m'habite, en tant qu'artiste, cette volonté là, mais il y a aussi en contrepartie la simple volonté du divertissement. Comme un film peut être divertissant, j'aime ça quand les gens voient mon travail et

me disent tout simplement: « C'est cool, j'ai aimé ça. » Je ne veux pas nécessairement ouvrir les esprits, que la personne qui va voir mon travail change du jour au lendemain. Je pense que mon travail peut contribuer à ça, mais avec le travail des autres. C'est un peu juste être là pour témoigner de l'évolution de l'être humain.

Appendice K

Transcription d'entrevue, Brett Masterton et Anna-Medina Seabright

A M-S: My name is Anna, and I am from San Francisco, California, and I am living in Boston now with Brett and Nina... I brought Brett on a surprise weekend to Montreal because I recently got my dual Canadian citizenship, and I wanted to come here, a little bit to celebrate and a little bit to surprise him. And we had kind of a disaster, our car broke down last night in the middle of the night an hour away. We had to have a tow to Bromont. And we stayed the night in a hotel there, and we had to take a taxi to Granby, and then rented a car and drove here this afternoon. So we just now arrived. I have some relatives here, but we haven't contacted them, we wanted to just spend the weekend here. We don't have much time so we just want to do our own thing.

B M: This is actually our first stop since being here, so... It's all been a disaster up until this point.

A M-S: We came into this gallery because... All I saw was the bright green outside, I saw somebody in the back and then I wanted to come in...

B M: I think that we are both visual people, So we... She was more attracted by the color, and then that led to seeing the space, and you, and all the things on the floor.

A M-S: And I studied art history during my undergraduate studies, so I'm always interested in galleries and contemporary art, and I used to work at a gallery outside of San Francisco as well.

I like to think that an attraction like this is shared by many people, but I don't think that that's necessarily true. I know lots of people that wouldn't have stopped, just because their interest lies elsewhere besides the arts.

B M: If you were an art gallery that specialized in, like, renaissance painting, and they were in the window, it becomes very surfaced and apparent what it is from the street... but we saw the color and that brings us in... It is more a curiosity of the space... the lighting, the spaces within the space... I think that curiosity is what brought us in here

I can't really explain what popular art would be, I can only tell you what I, I appreciate... I think that people we surround ourselves with might appreciate similar things, but things that I like about these types of spaces is that it's more experiential... the experience of having these pieces on the ground... it's something that's dynamic, I mean it changes over time... it is altered by people moving in and out... and it's collaborative, anyone that comes in here is part of that conversation. And I think when the art has many different layers, communicates on many different levels, that's, to me, what is successful and attractive art.

I think these types of things, because they are in this box that we're in they are a little more attractive, but these types of things happen all over the place... Leaves like that are all over all the time... It's a new context. for familiar things... the familiarity of leaves on the ground in a natural order... Because it's a step up from the sidewalk, you feel you are transported to a new space... that is what it feels like, a bit like a transportation to a new place... And I think that that phenomenon in general is something that happens in contemporary art more than most art, changing your perspective on something quite ordinary. I think the appreciation is common. At least in our like-minded friends and our age bracket... It might be more uncommon that people actually come in and experience the space and choose this over a coffee shop, but I don't think the appreciation is uncommon.

A M-S: During an opening when the room is crowded, and there are so many people interacting with the art pieces I think that's a lot of fun and that has a certain appealing quality... and there is an energy you get from that just as if there were a lot of people watching a band together and enjoying the same thing together... but I also like being alone in the space, I don't like going to museum shows on the week-ends because it is just too crowded and you can't be with the art and really experience it.

A space where there is only one gallery attendant sitting there by themselves, I think that's curious, and I think there is that opportunity to engage with the person in the space, just the two of you... There was a coffee shop outside of Boston that was similar, just this great big open room with one guy sitting in the back, and it was why I stopped in. I didn't know what was happening there, it wasn't obvious from the outside, if they were serving coffee or selling machines or what... but I went in just because of this one person sitting by himself there... I thought that was so silly and funny... and then also another art gallery in San Francisco, just a big open space, and the arts was almost secondary, I went in just because of this empty space with a person in it.

B M: Because of the last twenty-four hour that we had, we have been pretty hectic, and to catch a glimpse of a room full of leaves and pillows on the ground was actually quite appealing, and perhaps more appealing with that back story and that baggage. You know, if I was back to work I probably wouldn't have stopped by. It has a lot to do with the environment outside of the space too. And I think these types of spaces where there is room for engagement allows a greater number of people to enjoy it. It is not really specific what you are supposed to do in here, but you come in and you find your own meaning, maybe you pick up the book, or you write something, or you don't even read the notes on the wall, or you just come in and sit down and think...

This is the kind of art that I appreciate most: taking something that might be ordinary, and tweaking it in just the way that it makes it feel different. This one exhibit at the MASSMoCA, which is in Massachusetts, it is a contemporary museum, one of the pieces was just these cranes that dumped big reams of paper that would just basically trickle down to the floor... every twenty seconds or something a few more would drop... and there was not anything more than that, it was pretty simply just paper falling. People would mess up the first layer, and then more paper would fall and cover up their footprints. It was really simple and well designed... those are my favourite.

A M-S: I am trying to think of... I mean, I like work that is interactive... and Oh! The breathing room was so good... At the same museum, MASSMoCA, there was just this one room and it was called the breathing room. The whole inside of it was covered in like a thick fabric, a Nylon...

B M: I think a parachute material

A M-S: Yeah... and just white, white nylon. So you would walk in. At first you would be a little afraid to go in because it was almost like it was under construction or something... and you walk in... and there is a fan, a blower or something, that inflates the fabric, so as you are standing in there the fabric comes closer and closer and closer... it reaches a maximum and then it slowly comes out again and recedes... And I guess at the time that we were there, there was a window open to the exterior and it was in the evening time so the sun was coming in. The light was incredible... this amazing light and then the room just breathing around you. I thought that was fantastic. I wanted to stay in there forever. So yeah I like art that you can interact with like that. And I definitely think that was contemporary.

Appendice L

Transcription d'entrevue, Géraldine Restani

Je suis Géraldine, je travaille comme directrice de production, un peu direction artistique au cinéma, fiction, documentaire, je suis aussi professeure de yoga... Je suis « consommatrice » de culture? J'aime découvrir de nouvelles choses, aussi bien en cinéma, en musique, en design, en architecture, des choses comme ça...

J'ai toujours eu un complexe, parce que j'ai pas étudié là dedans, je me dis quand je vais voir des œuvres d'art contemporain... Ça va me toucher, peut-être, mais j'aimerais avoir cette éducation pour comprendre, vraiment bien analyser et ne pas juste voir la surface de l'œuvre, mais voir plus le message ou la démarche artistique...

Est-ce qu'un artiste doit s'adresser juste à des gens qui sont... comment expliquer... qui étudient là dedans ou qui ont une conscience artistique, où est-ce qu'un artiste doit justement essayer de toucher un maximum de gens. Moi je pense à la popularité comme quelque chose qui touche un maximum de gens, un public large en fait, pas une élite. Mais des fois la notion de populaire peut, dans le milieu des arts, avoir une connotation péjorative. Parce que c'est populaire, c'est la « masse ».

C'est pas assez accessible. Moi je me sens comme une privilégiée parce que j'ai des artistes autour de moi, plein de gens qui sont ouverts à la culture, mais quel est le pourcentage de ces gens là par rapport au reste de la population. Est-ce que par exemple dans les quartiers populaires – Hochelaga des trucs comme ça – Est-ce que ces gens là ont accès à la culture? Est-ce qu'ils peuvent s'y intéresser? Je ne pense pas... Le mot devoir est peut-être un peu fort, mais je pense que ça serait... Il y a des choses déjà qui se font, je pense au graffiti... faudrait que ça aille plus... faudrait sortir du musée, de ces choses là...

C'est juste une question de moyens finalement. C'est plutôt intimiste comme distribution tu vois, mais si c'était dans les écoles, ou s'il y avait beaucoup de pub un peu partout, ou diffusé à plus grande échelle, où s'il y avait du budget pour ça pour faire plus de promotion, je pense que ça pourrait toucher plus de gens. Quand tu fais quelque chose dans la rue, tu touches plus de gens. Je sais pas, il pourrait y avoir des performances toutes les semaines dans une petite ruelle, sortir du lieu de diffusion traditionnel, dans un parc... J'avais vu un truc complètement fou: C'était un festival de Jazz en France dans le Jura, et c'était Éric Truffaz, le trompettiste, ils avaient fait un show dans une clairière. Tu traversais un bois, tu arrivais dans une clairière immense, verte, puis là il y avait lui, un gars qui avait un piano, ils s'étaient mis à trois points différents et il y avait une acoustique complètement folle... C'est vrai qu'au fond du bois, tu ne rencontres pas forcément de monde, mais l'idée de sortir de la salle de concert, d'être en pleine nature c'est complètement fou.

Pour que ce soit populaire il faut qu'il y ait un côté attractif, un côté facile d'accès ou fun, pour attirer un maximum de gens, avec derrière un deuxième niveau. Moi j'aime les films de cinéma d'auteur, par exemple, qui ont une esthétique ou une forme, une mise en scène intéressante, et qui arrivent quand même à toucher un large public. Par exemple j'ai vu « Des hommes et des dieux », il a eu un vrai succès populaire, alors que c'est pas forcément un film – c'est vrai que le sujet est un fait divers donc c'est sûr que ça attire les gens, mais au final c'est un film avec une forme de cinéma d'auteur

Parce que les gens sont dans les quartiers populaires, pourquoi ils auraient pas accès à ça? Faudrait qu'il y ait comme une « justice culturelle » dans la ville? Ça peut susciter des vocations aussi chez les jeunes, plutôt que de rester devant la télé, se dire qu'eux aussi peuvent faire de l'art, moins recevoir

sans réflexion, sans esprit critique ce qu'on leur donne. Je pense que l'artiste peut amener autre chose, une autre dimension pour faire réfléchir les gens... Mais souvent, quand c'est politique, il y a certains artistes « engagés » comme des chanteurs, tout ça, je trouve que c'est un peu too much, des fois ils enfoncent un peu des portes déjà ouvertes, ou ils sont hyper démagos. Ou des fois il y a des rappeurs: « Ouais mon quartier, c'est la misère. » Il y a des manières peut-être plus subtiles de le faire. Un artiste engagé ça peut être quelqu'un qui va militer aussi, politiquement, ou simplement parler du quotidien pour faire réfléchir. Je pense – c'est la grande mode – à des documentaires sur l'écologie, l'environnement, tout ça... des gens qui mènent des enquêtes, qui vont au fond des choses et qui ramènent un sujet qui est, souvent, assez fort, qui fait réfléchir les gens, qui ouvre des consciences.

On avait envie de faire des choses, on avait envie que ça plaise aux gens, mais est-ce qu'on a vraiment réfléchi à la forme que ça allait prendre pour que ça plaise? Pas vraiment. On a fait ce qu'on aimait. Tous les artistes, au fond d'eux-mêmes, ont envie d'avoir une certaine forme de succès, une certaine popularité. Tu peux faire plein de films que personne ne voit et puis tout d'un coup, tu sais pas pourquoi, t'es restée dans la même lignée, dans le même style, et pouf! D'un coup, ça marche, ça fonctionne. Mais tu es resté toi même, tu es resté sincère. Parce que ça aussi, si tu n'es pas sincère dans ce que tu fais ça se sent.

Appendice M

Transcription d'entrevue, Niek van de Steeg

La consultation:

Bon, peut-être parce que je suis un grand spécialiste de la démocratie et du débat démocratique... En effet, cette question de la participation ou de la forme qui est le résultat de la participation, ça m'intéresse beaucoup... et puis aussi les limites de ça. Pour ce qui est de la forme dans ce qu'elle peut avoir de singulier, parce que c'est un mot que j'aime bien utiliser, c'est très peu utilisable la démocratie et le populisme au sens de "votation" ou de "consensus": "Qu'est-ce qu'on va faire les enfants, qu'est-ce qu'on va faire les participants, qu'est-ce qu'on va produire?" J'y crois très peu. La première chose la plus importante pour moi c'est d'en faire image. La consultation, en faire image. Quand j'ai produit la forme qui est la table de débat, c'est une forme très articulée je trouve. Un peu bizarre, mais bon, elle existe en tant que forme, elle est architecturée, elle est désignée, elle a sa forme et il n'y a pas de consultation pour cette forme. Après on va organiser dans le cadre des expositions, des manifestations, on va produire des consultations, des performances, des soirées, des événements, donc à ce moment là c'est arrivé qu'il y eu une question. Par exemple je me souviens très bien une soirée, c'était à Roussillon, péage de Roussillon, petite ville de la vallée du Rhône, où on a débattu la question: "est-ce que la médiation de l'art, est-ce que c'est une bonne chose pour l'art, des musées, des centres d'art, l'art en général, ou est-ce que la médiation qui est une grande partie de pourquoi les musées et les centres d'art ont des subventions — en France c'est vrai, je crois qu'ici aussi, le fait qu'on fait des visites commentées scolaires, qu'on explique les oeuvres, qu'on fait des ateliers avec des enfants ou même avec des adultes - est-ce que c'est un épiphénomène ou est-ce que c'est devenu partie intégrante de l'art?" Donc voilà, un débat sur cette question, en invitant plein de monde de ce milieu, parce que je ne voulais pas débattre moi tout seul. Donc il y a eu des gens des centre d'art qui sont venus, des médiateurs, d'autres artistes, on était très nombreux, et finalement au fond la performance-débat, je le vois comme ça, sur cette table, était une forme. Une forme de performance, une forme d'existence, sur une question donc... à la fois il y a eu des choses bien qui se sont dites, on en a pas fait une publication, mais aussi le moment, d'être trente, quarante autour. Et peut-être constater que c'est impossible de se retrouver, qu'il y a des détournements, que c'est le format télévisuel qui arrive tout de suite même en vrai... c'est à dire une espèce de... Il y avait un médiateur quand même... Parce que l'expérience est que quand le débat est trop démocratique, trop peu dirigé, quand il manque le présentateur, celui qui pense la chose, la question, qui a une idée... ça ne marche pas du tout. Quand j'ai commencé ces types de formes au départ il n'y avait pas de médiation. Ou bien c'était moi qui le faisait, mal, parce que je ne suis pas... je me suis rendu compte qu'en tant qu'artiste je peux être bien pour les idées ou les formes, mais pas forcément pour mener à bien un débat, résumer ce qu'un dit, repartir... Donc j'ai travaillé avec d'autres médiateurs... Même jusqu'à la question un jour je me suis dit je devrais me mettre en scène à l'extérieur de la chose, ne plus être dans le débat, ne plus être parmi les individus, derrière la caméra, derrière les cloisons... voilà des questions sur ces types de formes... Mais c'est surtout pour moi pour en faire image. Faire une image du débat. C'était plus ça que par exemple une autre débat qui a eut lieu en 94, ça fait très longtemps maintenant, à Amsterdam, c'était une question: "Comment dans le débat démocratique on peut faire valoir la complexité?" Pas la complication mais la complexité, la pensées complexe. Pensée d'ailleurs que j'ai repris, c'est intéressant, il est toujours vivant, et c'est quand même un de mes maîtres à penser, c'est Edgar Morin, qui pense vraiment cette idées de la complexité. à la fois l'être biologique, l'être historique, l'être social, l'être politique, qui a fait toute une série de livres sur cette idée-là... Donc j'avais mis en place pour le vernissage sur la question de cette complexité. Comment travailler par exemple la question de l'urbanisme ou de l'architecture, ou des formes dans la ville, en tenant compte à la fois de l'habitant, à la fois de l'économie, la question

du fric, quoi, des intérêts capitalistes... et après comment un architecte peut garder ses envies d'artiste radical avec ses formes le plus possibles intimes. Donc j'avais invité un architecte, un artiste, quelqu'un de Emmaüs (L'armée du Salut) qui travaille plutôt la question du social, comme ça tout ce beau monde discutait sur cette problématique-là, de travailler à partir des différents paradigmes, de différentes disciplines. Qu'est-ce que ça a donné? C'était très intéressant, mais aussi de voir que c'est très compliqué de parler ensemble, de faire passer des idées, comment trouver des modèles qui sont exploitables dans la vie de tous les jours, dans la vie de la construction d'une ville par exemple.... Donc ça montre à la fois l'échec de ça, de la consultation, mais ça montre aussi que c'est la seule voie possible, finalement, qui est intéressante.

Après on peut se demander la question, vu que j'ai n'ai pas après développé la finalité au delà de la table... La table de débats, elle produit... il y a un grand papier dessus, qui va après au plafond, ça fait un faux plafond, et on peut annoter pendant qu'on débat. Quelqu'un qui est assis à un endroit peut ou bien faire des dessins qui n'ont rien à voir avec ce qu'on dit ou bien quelqu'un peut noter, donc finalement il y a une espèce de trace de ça qui est l'objet même, qui garde le souvenir, comme un peu une pellicule ou commlè, tu filmes... cette idée là, d'en faire une trace de ce qui se débat et à chaque débat on déroule le papier et on a un papier blanc à nouveau, et donc dans ces dix débats qu'on a fait il y a la mémoire de la pièce sur un rouleau. Donc il y a formellement un peu un système d'enregistrement... Mais c'est vrai que j'ai très peu développé par exemple la publication. J'ai fait un livre, oui, dans une expo. Donc quand je dis que je n'ai jamais fait avec ce projet là quelque chose sur le contenu c'est un peu faux, Mais la plupart du temps c'est la forme du débat, la forme que ça prend qui est la forme que j'expose.

La notion de projet

Je crois beaucoup en effet au projet en tant que travail. Des fois il se manifeste, il est exposé si tu veux, et dans ce cas là il existe en tant que projet. Le projet peut s'exposer aussi. Il y a un projet qui est un processus de travail qui n'est pas forcément visible, lisible, et donc n'existe pas... Mais à d'autres moments il peut être rendu visible, ça peut être par exemple à travers une manifestation dans un blogue, où d'un coup certains aspect de ce projet commence à se manifester et donc a s'éditer, et puis ça devient un travail... ça devient une forme d'oeuvre... mais à l'intérieur des projets il y a des objets certainement, espérons-le, qui peuvent être des dessins, des sculptures, et qui peuvent avoir leur réalité d'objets... qui ne sont pas forcément toujours liés à un processus...

C'est une oeuvre où les objets sont autonomes, des peintures, des sculptures et tout ça, et en même temps ils sont intimement liés à un processus de travail... et il y a un processus historique, et un processus de marché... Ce qui est le plus embarrassant je trouve c'est la question de comment ce projet est correctement visible, ou lisible... comment il est édité. C'est vrai que quant à moi, je le ressens comme un handicap que cette médiation, dans mon travail, parce que je n'ai pas beaucoup de catalogues... enfin il y a des moments où ça a été plus visible, actuellement moins... du coup il parle moins, il peut moins se connecter quand il est tout seul... Ça c'est vrai que c'est une vraie problématique de l'oeuvre... Ou bien c'est le handicap de... comment faire pour que ce processus soit lisible quand il n'est pas exposé.

J'aime bien aussi cette relation qu'on a au projet, au plan, à la carte... La carte permet de projeter, de construire mentalement... C'est une projection historique, ou bien ce le projet à venir... Le fameux

plan d'architecte ou le plan d'urbanisme pour dire: "Voilà, en 2020 le quartier va ressembler à ça"... Il y a cette dimension, une dimension de construction mentale qui est pour moi la chose qui fait l'oeuvre finalement de tous ces fragments. Le plan est souvent synthétique. Il montre l'implantation, il montre la réalité par rapport aux voies d'accès... Après les objets quand ils sont mis en relation avec ce plan ils prennent une dimension maquette ou... une objet à désirer ou un objet peut-être même à ne pas désirer... parce que j'ai beaucoup travaillé sur des choses justement que je ne souhaiterais pas voir exister dans la réalité... Mais justement parce qu'ils sont des projets, des formes de maquettes, ils gardent toute leur saveur mais ils ne nous encomrent pas avec leurs problématiques, leurs problèmes avec la réalité qui est toujours qui est toujours forcément très déceptive. Mais ça je me pose la question... beaucoup d'architectes, beaucoup de réalisateurs beaucoup d'artistes aussi... il y a toujours cette question très politique de faire ou de ne pas faire... de réchauffer la planète ou pas... c'est une façon un peu bizarre de dire ça comme ça mais c'est vrai que dans une dimension réussie de l'objet, il est suffisamment bénéfique pour que les pollutions qu'il engendre aussi soient moins importantes... Par exemple quand on pense à l'exposition 67, c'est pour ça que je l'ai mis d'ailleurs... j'aime beaucoup cette expo que je n'ai pas vue, je l'ai vue un peu en film, j'ai retrouvé deux trois livres, j'ai vu en vrai quelques résidus qui existent... mais je me suis rendu compte à quel point c'est quand même, malgré les millions, ou beaucoup de côtés négatifs au moment ou ça c'est construit parce que d'autres choses ne ce sont pas faites, mais globalement ça a changé une réalité, de Montréal, du Québec... Ça a permis des manifestations contre le Vietnam, ça a permis à De Gaulle de prononcer... juste avant de visiter l'expo il a proclamé, je crois à la mairie de Québec... Ça a permis plein de choses qui font que là c'est plus qu'un dessin quoi... ça a vraiment été réalisé... Mais en même temps elle a disparu, c'est ça qui est bien avec des expositions universelle

Bibliographie sélective

- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon: Les Presses du réel 2011, p.22
- Caillet, Aline. *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris: L'Harmattan, 2008, 141 p.
- de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, I : arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990, 349 p.
- Dery, Louise et Pocreau, Yann. *Raphaëlle de Groot: en exercice*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, 143 p.
- Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998. 382P.
- Honneth, Axel. *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*. Paris: La Découverte, 2008, 349 p.
- Lacombe, Michelle. 2010 (6 décembre) « Mathieu Jacques' Popular project. » *Inside the Frozen Mammoth*, <<http://www.thefrozenmammoth.com/2010/12/06/mathieu-jaques-popular-project/>>
- Obalk, Hector, Soral, Alain et Pasche, Alexandre. *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris: Robert Laffont, 1984, 400p.
- de Pauw, Manon. « Penser avec les mains ». In *Objet indirect object: les mécanismes analogiques en arts médiatiques*. Gatineau: Daïmon, 2011, 16 p.
- Poutain, Dick et Robins, David. *L'esprit "cool" : Éthique, esthétique et phénomène culturel*. Paris: Autrement, 2001, 159 p.
- Sontag, Susan. *L'écriture même : à propos de Barthes*. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1982 64 p.
- Barthes, Roland. *Système de la mode*, Paris: Édition du Seuil, 1983, 330 p.
- Wren, Jacob. 2010 (mars) « Hospitality 2 Gradually this overview », *A radical cut in the texture of reality*. en ligne, <<http://radicalcut.blogspot.com/2010/04/hospitality-2-gradually-this-overview.html>>