

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONTACT

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
FRÉDÉRIC LAFLAMME

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier mon directeur de recherche.

Je tiens également à remercier ma famille.

Je tiens à me féliciter pour le travail accompli malgré des conditions économiques très précaires.

Ce mémoire est dédié à mon père.

## **AVANT-PROPOS**

« (...) la plupart des gens qui voient notre travail, hormis ceux du monde l'art, ne le perçoivent pas une seconde comme étant de l'art. » (Kurtz, 2005)

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ.....	vi
1. ÉNONCÉ D'INTENTIONS.....	1
1.1 Mon parcours.....	1
1.2 Contextualisation de la recherche-création, volet théorique.....	2
1.3 Contextualisation de la recherche-création, volet pratique.....	4
2. CADRAGE CONCEPTUEL.....	6
2.1 Contextualisation du cadrage conceptuel : le discours sécuritaire comme stratégie de contrôle social.....	6
2.1.1 La sécurité : un discours bien ancré dans nos sociétés contemporaines. .	6
2.1.2 Une mondialisation protectionniste activée par un discours sécuritaire étatique et extra�tatique.....	8
2.1.3 De la société disciplinaire vers la société de contrôle.....	9
2.1.4 Dispositifs de sécurité et espace social.....	10
2.2 La sécurité contemporaine : une hybridation entre les nouveaux et les anciens dispositifs de contrôle... vers une dématérialisation progressive des dispositifs sécuritaires.....	12
2.2.1 Une progressive dématérialisation des dispositifs sécuritaires comme stratégie de contrôle permanent.....	12
2.2.2 Le dispositif biométrique comme modèle « biopolitique » (Foucault, 1975).....	13
2.2.3 La biométrie : le corps comme frontière ? Une intrusion directe dans l'intimité.....	15

3. CADRAGE D'OEUVRES.....	17
3.1 Critical Art Ensemble (CAE).....	17
3.2 Raphaëlle de Groot.....	19
3.3 Stéphanie Beaulieu.....	22
3.4 Heather Dewey-Hagborg.....	23
3.5. Mathieu Beauséjour.....	25
3.6 Andy Warhol.....	27
4. CADRAGE DE L'ŒUVRE.....	28
4.1 Considérations générales concernant mon œuvre.....	28
4.2 Description de l'œuvre.....	33
5. CADRAGE DE MA PRATIQUE-PROCESSUS – RÉCIT DE PRATIQUE.....	37
5.1 Un processus basé sur la forme d'une démultiplication.....	37
5.2 De la pratique à l'idée : mon processus.....	39
5.3 Phase # 1 – Intervention urbaine : de la rencontre à la collecte de matériaux archivistiques.....	43
5.4 Phase # 2 – Micro-intervention urbaine : de la fictionnalisation des traces d'ADN collectées à une pratique furtive.....	48
5.5 Phase # 3 – Installation : la mise en scène de mes archives.....	50
5.6 Méthodes pour archiver le processus.....	52
6. CONCLUSION.....	54
7. BIBLIOGRAPHIE.....	63

## **RÉSUMÉ**

Ce texte, qui accompagne mes œuvres présentées dans le cadre d'un projet de maîtrise en communication profil recherche-crédation en média expérimental, fait part de mon processus de création ainsi que de l'univers conceptuel relié à mon projet. Ce projet constitue une œuvre combinant de manière cohérente 3 phases : une action urbaine, une micro-intervention et un travail installatif. Cette recherche-crédation consiste à questionner la normalisation des espaces publics avec celle des corps selon une perspective foucauldienne.

Mots clef : quotidien, action urbaine, micro-intervention, installation, rencontre, corps, ADN, collecte, trace, archive, normalisation, catégorisation, micro pouvoir, sécurité et gestion de population.

# **1. ÉNONCÉ D'INTENTIONS**

## **1.1 Mon parcours**

Cette recherche-crédation correspond à un travail d'envergure. Elle prend forme à travers un long parcours théorique et pratique. Précisément, ce projet s'est construit à partir de deux dimensions très précises : un intérêt pour les arts actuels et la sociologie ainsi qu'une fascination pour les villes. L'intention de réaliser un travail processuel ancré en partie dans l'urbanité et rattachée à une problématique sociopolitique provient de réflexions personnelles entamées depuis plusieurs années déjà.

En fait, depuis le début de mes études universitaires, j'ai toujours entretenu une fascination pour les questions portant sur les pratiques artistiques réalisées au sein de l'urbanité. Lorsque je parcours une ville, je me laisse imprégner par les éléments de cette fascination et j'observe attentivement comment ces éléments peuvent influencer ma pratique artistique. La ville, par sa composition très dynamique, est un vaste incubateur relationnel offrant l'opportunité de développer un imaginaire et d'articuler des projets correspondant directement au contexte dans lequel cet imaginaire a émergé.

Dès le début de ma maîtrise, j'ai immédiatement ressenti la nécessité d'explorer comment la ville et la sociologie pourraient agir sur mon projet. Le projet que j'ai réalisé dans le cadre de mes études à la maîtrise répondait ainsi à ce besoin d'articuler une pratique artistique processuelle au croisement de la politique, de la sociologie, de l'urbanisme et des arts actuels.



Plus tard m'est venue une préoccupation à l'égard de la problématique de la gestion de population à travers les dispositifs biométriques. Elle a surgi à la suite de la première phase de ma recherche qui consistait à collecter des traces d'ADN au sein de l'espace urbain. Cette problématique était à ce moment, pour moi, un domaine complètement inconnu. Il est à noter que la problématique soulevée dans mon projet a été pensée à travers l'approche des « Cultural Studies » qui, « d'une visée transdisciplinaire, se présentent comme une "anti-discipline" à forte dimension critique, notamment en ce qui concerne les relations entre cultures et pouvoir » (Wikipédia, 2012).

Je me suis donc lancé dans ce projet sans intention précise pour ensuite élaborer une œuvre visant à questionner la problématique de la gestion de la population qui s'opérationnalise par des dispositifs biométriques. La démarche pratique qui a été privilégiée pour la réalisation de ce projet repose sur l'expérimentation de trois approches spécifiques au domaine des arts actuels : l'intervention urbaine à perspective relationnelle, l'intervention urbaine à perspective furtive ainsi qu'un travail d'installation. J'ai réalisé chacune de ces trois approches de manière à pouvoir les cristalliser dans un tout cohérent.

## **1.2 Contextualisation de la recherche-crédation, volet théorique**

Comme mentionnée précédemment, l'intention derrière ce projet de création s'inscrit au cœur d'une réflexion critique portant sur les mécanismes et les infrastructures de surveillance et de contrôle qui rendent possible la « société de contrôle »<sup>1</sup> (Deleuze, 1990) dans laquelle nous entrons progressivement. Plus spécifiquement, ce projet de recherche-crédation se penche sur une nouvelle technique de contrôle social mise en

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles et Guattari, Post-scriptum sur les sociétés de contrôle, in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990.

place par des politiques sécuritaires : les données biométriques des individus. Avec ce nouveau dispositif de contrôle social, la méthode d'identification sur support imprimé tend à être progressivement remplacée par un nouveau dispositif d'identification des personnes en fonction de caractéristiques principalement de nature biologique.

Actuellement, cette technologie multiplie les moyens qui permettent d'identifier des individus potentiellement « dangereux » pour la sécurité des États. Les techniques récentes qui permettent d'exploiter à des fins biométriques de plus en plus de caractéristiques physiologiques, biologiques et comportementales d'un individu soulèvent évidemment de nombreuses questions éthiques. L'exemple du Koweït est très représentatif d'une réalité qui se trame actuellement. En effet, le Koweït a imposé un fichage ADN obligatoire à toute sa population.

Avec la création d'une banque nationale de données génétiques, il est possible d'envisager que le Canada pourrait lui aussi emprunter, dans les années ultérieures, une direction semblable à celle du Koweït. Certes, le registre des données cellulaires canadien a été créé à des fins dites d'enquêtes criminelles policières, mais avec la loi C-51 adoptée en 2015, il est possible d'affirmer que le Canada pourrait, dans les années à venir, élargir davantage le mandat attribué à sa banque nationale de données génétiques

Qui verra son ADN fiché ? Pourquoi ? Pour quelles raisons ? Quelle idéologie sera mise de l'avant pour justifier cette technologie ? Quels intérêts seront prônés par l'application d'une telle technique ? Qui surveillera ceux qui utilisent ces dispositifs ? Quelles en sont les limites ? Quels sont les effets de cette technique sur nos rapports sociaux ? Voilà autant de questions qui alimentent la réalisation de ce projet.

### 1.3 Contextualisation de la recherche-création, volet pratique

Dans le cadre de ce projet, ma pratique artistique consiste en un travail interdisciplinaire. L'interdisciplinarité, selon le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec, se définit comme étant une « pratique artistique qui intègre les connaissances et les modes de pensée de deux ou plusieurs disciplines artistiques et non artistiques dont les langages sont en interrelation. » Globalement, mon travail s'enracine à partir du quotidien. Les deux premières phases de mon travail, d'esthétique minimaliste et «   faible coefficient de visibilité »<sup>2</sup> (Wright, 2007), agissent dans l'espace urbain comme des happenings discrets. La dernière phase de mon projet, quant à elle, se cristallise sous la forme d'une installation mettant en scène les traces-archives amassées depuis le début de mon travail.

En abordant l'approche dite de la « phénoménologie du quotidien »<sup>3</sup> (Sch tz, 1981), la première phase du projet évolue un peu comme le travail d'un archéologue qui intervient directement sur le terrain afin de collecter des matériaux me permettant de réaliser ce projet. Le geste de collecte de fragments d'ADN au sein de l'espace urbain est le point de départ conceptuel et matériel de mon travail.   partir de ce geste issu du quotidien, je définis plus précisément la problématique qui me permet de poursuivre ce projet.

Dans mon travail, la dimension théorique prend autant d'importance que la dimension esthétique. Je veux vraiment que, dans ma pratique, ces deux dimensions puissent pleinement s'interpénétrer afin de former une œuvre esthétiquement originale tout en conservant un propos. Dans l'ensemble, mon projet s'arrime très bien avec mes objectifs pratiques et théoriques.

---

<sup>2</sup> WRIGHT, Stephen, *Art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, in XVe Biennale de Paris, 2007.

<sup>3</sup> SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

Pour cette dimension pratique, mes questions de recherche sont les suivantes : Comment intervenir dans l'espace urbain? Comment générer des sociabilités différentes? Comment puis-je réaliser la recherche-crédation de manière à établir des jonctions entre les différentes phases de ce projet? Comment puis-je travailler une œuvre de façon à déterritorialiser les traces collectées lors des phases précédentes? Comment travailler une œuvre en gardant en tête sa valeur de mise en scène? Plusieurs raisons m'ont amené à conserver et archiver les traces de ce processus : a) utiliser les traces de mes phases précédentes comme matériaux me permettant d'établir une jonction possible entre mes phases; b) assurer la pérennité de mon travail; c) exposer mon travail de nature éphémère et à « faible coefficient de visibilité » dans un milieu dédié à l'art.

## **2. CADRAGE CONCEPTUEL**

Le cadrage conceptuel de cette recherche-création tourne principalement autour du paradigme sécuritaire au sein de nos sociétés actuelles. Puisque ce dernier a été la pierre angulaire du propos de ma recherche-création, ce cadrage conceptuel me permet de contextualiser l'ensemble de mon travail. Il permet également de contextualiser mon action de donner du corps à mon geste, d'informer le public sur mon intention de recherche-création et de justifier mon geste afin d'ouvrir la porte aux échanges, discussions, débats et interrogations.

### **2.1 Contextualisation du cadrage conceptuel : le discours sécuritaire comme stratégie de contrôle social**

#### **2.1.1 La sécurité : un discours bien ancré dans nos sociétés contemporaines**

Le thème de la sécurité dans nos sociétés contemporaines est actuellement très fécond. La valorisation de cet idéal sécuritaire se situe à la base même des projets sociopolitiques qui caractérisent nos sociétés contemporaines. En effet, il s'agit de remarquer l'ensemble des dispositifs sécuritaires (caméras de surveillance, murs frontière, présence de gendarmes armés, etc.) retrouvés dans nos espaces publics pour admettre que nos sociétés actuelles sont de toute évidence caractérisées par un renforcement massif de l'idéologie sécuritaire.

Dans un contexte caractérisé par la menace terroriste et le fantasme de l'invasion des migrants, il n'est pas surprenant de constater que les  tats accordent de plus en plus d'importance à la question sécuritaire. En fait, ces deux caractéristiques offrent aux

États l'opportunité de réactiver les discours sécuritaires afin de masquer au mieux les logiques de contrôle de la population découlant de cette justification sécuritaire. La construction de murs frontière, la multiplication des caméras de surveillance au sein de nos espaces publics, le traçage constant des individus, l'utilisation de la biométrie comme dispositif de contrôle, etc. sont des exemples qui illustrent très bien le renforcement du discours sécuritaire prôné par les tenants de ce discours. Grâce à une machine informationnelle, communicationnelle et rhétorique mise en place par un consortium d'acteurs étatiques et extraétatiques, ce discours s'est progressivement imposé au sein de nos sociétés actuelles.

Ce qui est étonnant avec ce nouveau paradigme sécuritaire, c'est qu'il ne comprend la réalité qu'en termes de risques, de dangerosité et de catastrophe. Dans cette nouvelle configuration du sécuritaire à tout prix, ce n'est pas le danger qui prend le pouvoir, mais la peur d'un possible danger. Il faut que chacun, tout le temps, se sente en sécurité partout. Pour y arriver, il devient nécessaire de multiplier les dispositifs sécuritaires pour que chacun vive à l'intérieur d'un espace sécuritaire. Or, une telle perception du monde rend difficile la formation d'une société basée sur un réel projet sociétal basé sur un vivre-ensemble émancipateur. Au contraire, elle engendre plutôt une société basée sur la vigilance où chaque individu est appelé à constamment soupçonner l'« Autre » pour mieux se protéger. D'ailleurs, il suffit de constater à quel point de plus en plus de citoyens s'impliquent dans ce processus de surveillance à tout prix. L'exemple du site « European Border Watch Organization »<sup>4</sup> illustre bien cet aspect : ce site permet aux individus de surveiller les frontières de différents pays à travers un système de caméras accessibles directement en ligne.

Cette « surveillance panoptique » (Michel Foucault, 1975)<sup>5</sup> à l'échelle planétaire tend à s'imposer de plus en plus au sein de nos sociétés. Dans un futur très rapproché, il ne

---

<sup>4</sup> <http://europeanborderwatch.org/>

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

sera pas étonnant d'apercevoir des millions ou des milliards d'individus rivés devant un écran d'ordinateur en train de surveiller constamment nos espaces publics.

### **2.1.2 Une mondialisation protectionniste activée par un discours sécuritaire étatique et extraétatique**

La mondialisation, autrefois axée sur les prémices du cosmopolitisme, devient aujourd'hui synonyme d'une logique protectionniste dont la question de la dignité humaine devient effective en fonction de qui contribue ou souhaite contribuer à protéger la sécurité du pays, mais également sa libre circulation des flux financiers. Autrement dit, il s'agit, d'un côté, de mettre en place des dispositifs visant à lutter contre le terrorisme et, de l'autre, maintenir la libre circulation des biens et des personnes entre les pays afin de ne pas entraver les relations économiques et les flux commerciaux.

Évidemment, cela ne se réalise pas à n'importe quel prix. Des mesures comme la construction de murs frontière, la surveillance et le fichage de personnes à risques par des mégabancs de données, la détention des individus suspectés de porter atteinte à la sécurité, l'authentification des identités par la biométrie et les nombreux contrôles frontaliers sont présentées dans les discours politiques et médiatiques comme les dernières techniques permettant justement d'assurer la sécurité de cette mondialisation protectionniste.

Cette préoccupation sécuritaire n'est pas celle de l'État seul, elle relève aussi d'une interpénétration entre des acteurs étatiques et extraétatiques qui participent à la mise en place de cette surveillance globale. En effet, les contrôles ont lieu à travers des bases de données transnationales, voire mondiales, appartenant à des acteurs d'horizons divers. Ce consortium sécuritaire développe donc sans relâche des

dispositifs de surveillance qui ciblent les ennemis potentiels : chômeurs, assistés sociaux, immigrants, activistes, etc. Bref, toutes les personnes qui ne correspondent pas à l'idéal sécuritaire promu par les tenants de ce discours deviennent des ennemis qu'il faut contrôler. Ce qui est suspect, c'est avant tout ce qui est extérieur aux conditions de cette sécurité.<sup>6</sup> (Foessel, 2016)

### 2.1.3 De la société disciplinaire vers la société de contrôle

Dans ce contexte hypersécuritaire, de nouveaux dispositifs génèrent une démultiplication totale du contrôle de l'espace public au quotidien. Dans ses derniers écrits, le philosophe Gilles Deleuze évoque l'« installation progressive et dispersée d'un régime de domination »<sup>7</sup> (Deleuze, 1990) des individus et des populations, qu'il nomme « société de contrôle ». Deleuze s'appuie sur les écrits de Michel Foucault consacrés aux « sociétés disciplinaires »<sup>8</sup> (Foucault, 1975) pour formuler son idée. Selon Deleuze, nos sociétés actuelles sont de moins en moins basées sur l'enfermement (prisons, etc.), mais davantage sur un contrôle exercé en continu sur les citoyens. Autrement dit, les nouveaux dispositifs de surveillance permettent un contrôle total sur les individus puisqu'ils s'opèrent hors des murs, dans le quotidien permanent des individus.

Suivant l'analyse de Deleuze qui évoque le glissement progressif des sociétés disciplinaires vers les sociétés de contrôle, ces nouveaux dispositifs sécuritaires répondent à un désir très concret d'établir une jonction entre idéologie et espace public afin de contrôler en continu les personnes dans leur quotidien. En fait, les

<sup>6</sup> FESSEL, Michaël, *État de vigilance*, Éditions Le Bord de l'eau, coll. « Diagnostics », 2010, Nouvelle édition, Le Seuil, coll. « Points », 2016.

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, Post-scriptum sur les sociétés de contrôle, in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990.

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.



dispositifs sécuritaires ont une fonction très précise : délimiter des territoires par une traçabilité afin d'assurer un contrôle permanent sur les déplacements des individus. En agissant selon la stratégie d'une surveillance constante du quotidien, ces dispositifs imposent ainsi des déplacements conformes à l'idéologie sécuritaire sans même altérer le territoire. Il s'agit ici de modifier « les usages sans modifier les lieux physiques afin de faire sauter la limite du pouvoir tel que retrouvé dans les structures classiques des murs. »<sup>9</sup> (Razac, 2008).

Ces nouveaux mécanismes de pouvoir se situent donc dans une société de type post disciplinaire tel qu'envisagé par Deleuze puisqu'ils ont substitué l'ouvert au fermé. Dans son texte intitulé *Post-scriptum aux sociétés de contrôle*, Deleuze a émis l'hypothèse que « nous entrons dans des sociétés de contrôle qui ne sont plus exactement disciplinaires, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée »<sup>10</sup> (Deleuze, 1990). L'efficacité de ces dispositifs tient au fait que ces mécanismes se dissipent parfaitement dans le quotidien des personnes. En fait, nos espaces publics deviennent des espaces de plus en plus gérés par ces dispositifs de contrôle qui découlent d'une idéologie dite sécuritaire.

#### 2.1.4 Dispositifs de sécurité et espace social

Dans son ouvrage *Droit à la ville* (Lefebvre, 1968), le théoricien Henri Lefebvre affirmait que « le pouvoir des technocrates a imposé une nouvelle forme d'urbanisme. Ce fonctionnalisme domine au détriment du social et de l'appropriation citoyenne ».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> RAZAC, Olivier et Alain Brossat, *Avec Foucault, après Foucault : Disséquer la société de contrôle*, Éditions de l'Harmattan, mai 2008.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles et Guattari, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990.

<sup>11</sup> LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos (2e ed.) Paris, Ed. du Seuil, collection *Points*, 1968.

Avec l'émergence de nouvelles formes de territorialisation constituées à partir d'une présence accrue de dispositifs sécuritaires – développement d'ensembles résidentiels sécurisés (*gated communities*) par exemple –, force est d'admettre que nos espaces sociaux deviennent de plus en plus instrumentalisés par des politiques sécuritaires plutôt contraires à l'émancipation citoyenne.

En fait, puisque le développement des dispositifs de sécurité est intrinsèquement lié au contrôle de l'espace, il n'est pas étonnant de constater que nos espaces sociaux actuels se construisent selon des modalités visant à préserver l'ordre social plus qu'à favoriser l'émancipation sociale. En effet, comme le mentionne Lefebvre (1961)<sup>12</sup>, « cet espace est loin d'être un simple réceptacle neutre. Il est plutôt un produit ». Il représente un espace pouvant être infiltré par divers acteurs politiques détenant des valeurs, des idées et des intérêts bien précis. Autrement dit, l'espace n'est jamais neutre. Il se développe selon des modalités de contrôle, mais aussi de résistance et d'appropriation visant à l'émancipation sociale. Cet espace de tensions est toujours la résultante de diverses stratégies cherchant à donner le ton à un espace. Chacun des groupes qui constituent l'espace social tend à défendre ses intérêts et sa position sociale. Suivant la pensée de Lefebvre donc, il n'est pas surprenant de voir émerger un discours sécuritaire qui s'acharne à développer des dispositifs technologiques en vue de contrôler au mieux nos espaces publics.

---

<sup>12</sup> LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.

## **2.2 La sécurité contemporaine : une hybridation entre les nouveaux et les anciens dispositifs de contrôle... vers une dématérialisation progressive des dispositifs sécuritaires**

### **2.2.1 Une progressive dématérialisation des dispositifs sécuritaires comme stratégie de contrôle permanent**

Avec l'avènement des nouvelles technologies, une nouvelle forme de contrôle social s'est mise en place : beaucoup plus performante, elle est caractérisée par une hybridation entre les anciens dispositifs (murs frontière, barbelés, etc.) et les nouveaux (vidéosurveillance, traçabilité des déplacements, biométrie, etc.), favorisant ainsi une « virtualisation du contrôle des espaces », une « virtualisation de la délimitation spatiale » (Razac, 2008)<sup>13</sup>. Face à ces nouveaux dispositifs de gestion de population, on donc peut dire, pour paraphraser Michel Foucault, que cette nouvelle configuration prend la forme d'une « gouvernementalité algorithmique ».

Autrement dit, cette nouvelle forme de contrôle social s'effectue de plus en plus sous la forme d'une dématérialisation des dispositifs de contrôle traditionnels agissant ainsi comme une sorte de répression permanente puisque de moins en moins visible. Comme le mentionne Olivier Razac, « la délimitation territoriale n'est plus simplement représentée que par la forteresse, mais bien par de nouveaux dispositifs qui se dématérialisent de plus en plus et servent de prolongement aux anciennes structures de contrôle » (Razac, 2008)<sup>14</sup>.

Dans un contexte de flux migratoires et d'attentats terroristes à la hausse, il devient de plus en plus urgent pour les États de pouvoir identifier, localiser, suivre et rapidement

---

<sup>13</sup> RAZAC, Olivier et Alain Brossat, *Avec Foucault, après Foucault : Disséquer la société de contrôle*, Éditions de l'Harmattan, mai 2008.

<sup>14</sup> Ibid.

contrôler les individus. Le développement de ces nouvelles technologies de surveillance et de contrôle social est donc intrinsèquement lié à cette nécessité de vouloir contrôler des flux migratoires et se prémunir des attentats terroristes. En fait, le recours aux technologies sophistiquées d'identification et d'authentification, comme la biométrie et l'utilisation de banques de données, permet aux structures étatiques de stocker, d'échanger, de transporter et de traiter en temps réel des milliers d'informations sur le sujet mouvant.

Cette hybridation entre nouveaux et anciens dispositifs offre aujourd'hui des possibilités sans précédent de cumuler des informations précieuses sur les individus. En fait, l'usage d'un pouvoir répressif physique devient de plus en plus obsolète et laisse place à des formes de contrôle plus puissantes puisqu'elles se greffent aux anciennes conditions de surveillance et d'infrastructures traditionnelles (prisons, murs, barbelés, etc.). Cela permet de renforcer les modalités de contrôle visant à restreindre les déplacements et altérer notre rapport à l'espace ainsi que notre vivre-ensemble.

### **2.2.2 Le dispositif biométrique comme modèle « biopolitique » (Foucault, 1975)**

La biométrie se définit comme la possibilité d'identifier, sur la base de critères purement techniques, un individu dans une masse et dans des flux. Précisément :

« ... la biométrie désigne une technologie d'identification ou d'authentification d'un individu qui consiste à transformer une caractéristique biologique, morphologique ou comportementale en une donnée numérique. Son objectif est d'attester l'unicité d'une personne à partir d'une donnée immuable de son corps » (Foessel, 2016)<sup>15</sup>.

Autrement dit, elle consiste à mettre en concordance automatique des données par le

<sup>15</sup> FØESSEL, Michaël, *État de vigilance*, Éditions Le Bord de l'eau, coll. « Diagnostics », 2010, Nouvelle édition, Le Seuil, coll. « Points », 2016.

biais de systèmes d'information et de communication.

La biométrie présente beaucoup de points communs avec le modèle de biopolitique expliqué dans son texte intitulé *Sécurité, territoire et population* (Foucault, 2004)<sup>16</sup> et elle rejoint le projet d'essence technocratique d'une gestion des personnes. À la différence de la société de surveillance décrite par Michel Foucault qui se concrétise dans des institutions étatiques comme la prison, l'école ou l'hôpital, autrement dit des espaces d'enfermement, dans le modèle des « sociétés de contrôle » (ce qui définit nos sociétés actuelles), il n'existe nul espace de ce genre (enfermement). Ce qui les caractérise au contraire, c'est la capacité que détient l'État d'infiltrer toutes les sphères de notre vie humaine, y compris même, le pouvoir d'agir directement sur les corps afin d'obtenir leur pleine soumission. En fait, le second modèle développé par Foucault, celui de la société de sécurité ou de la biopolitique, retrouvé dans *Sécurité, territoire et population* (Foucault, 2004)<sup>17</sup> semble plus conforme au modèle sécuritaire remarqué au sein de nos sociétés actuelles.

Même si les nouveaux dispositifs de contrôle social s'effectuent de plus en plus en termes de dématérialisation, il faut comprendre qu'ils s'appuient toujours sur la chair, sur le corps et sur l'environnement. C'est donc à ce niveau que la biométrie devient pleinement efficace. En effet, les dispositifs de contrôle biométrique réactivent d'une manière spécifique, plus qu'ils ne dépassent, les traditionnelles infrastructures punitives telles que définies par Michel Foucault (prisons, hôpitaux, etc.). En fait, ils viennent plutôt prolonger et renforcer les mécanismes du pouvoir disciplinaire en les étendant hors des murs. Comme l'écrit Olivier Razac :

« ... la traçabilité électronique ne remplacent pas l'enfermement, elles s'ajoutent aux formes carcérales et produisent des limites spatiales là où il n'y en avait pas. En un sens donc, ces dispositifs réalisent le passage d'une logique de l'enfermement et de l'exclusion (liée à des milieux fermés) à une

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel, Cours transcription 1977-1978 : *Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard, 2004.

<sup>17</sup> Ibid.

logique de la traçabilité (liée au contrôle fin des déplacements de certains individus) » (Razac, 2008)<sup>18</sup>.

Ainsi, le contrôle social s'effectue maintenant de manière de plus en plus automatisée et globale... selon le modèle d'une *gouvernementalité* algorithmique.

Dans leur tentative de s'appropriier les corps, selon une modalité de plus en plus immatérielle, ces nouveaux dispositifs automatiques d'identification repensent ainsi les rapports du pouvoir à la société puisqu'ils donnent l'illusion d'un État moins autoritaire et contraignant puisque sa présence physique (murs, barbelés, etc.) est moins visible ou nécessaire. Cette intériorisation du contrôle s'inscrit en fait dans la revendication d'une mobilité accrue qui caractérise nos sociétés contemporaines. De l'identification biométrique à la généralisation des systèmes de vidéosurveillance en passant par la traçabilité numérique, cette nouvelle configuration sécuritaire a particulièrement accéléré le type de contrôle social dans lequel nos sociétés sont ou se dirigent actuellement. Ce type de contrôle social est d'autant plus insidieux qu'il se nourrit de l'effritement de l'État-providence et de l'état d'insécurité qui en découle et conduit inévitablement à renforcer sans cesse les systèmes automatisés de surveillance.

### **2.2.3 La biométrie : le corps comme frontière ? Une intrusion directe dans l'intimité**

Les techniques d'identification par la biométrie servent principalement à des applications dans le domaine de la sécurité, comme le contrôle d'accès automatique, la lutte antiterroriste, le contrôle de mouvement des personnes, etc. Ce contrôle des individus pose cependant des questions éthiques importantes sur les notions de vie privée et de frontière. En effet, en voulant déjouer l'anonymat d'une personne, la

<sup>18</sup> RAZAC, Olivier et Alain Brossat, *Avec Foucault, après Foucault : Disséquer la société de contrôle*, Éditions de l'Harmattan, mai 2008.

biométrie vise à rendre visible ce qui est invisible. Puisqu'identifier signifie toujours ramener l'inconnu à du connu, ce dispositif se base donc sur le désir d'une transparence absolue telle que pensée par Michel Foucault lorsqu'il parle du « régime de vérité » (Foucault, 1975)<sup>19</sup>. Cette technique s'inscrit dans un contexte de surveillance d'intrusion totale.

Également, il va de soi que cela remet à l'avant-plan une redéfinition de la notion de frontière. La question de la limite spatiale (imposée par les murs) se retrouve ainsi redéfinie avec la biométrie. Par sa constitution dématérialisée, ce type de dispositif donne à l'État les moyens de cibler les individus indésirables avant même qu'ils n'atteignent la frontière matérielle. En emmagasinant des informations biométriques des individus dans des bases de données assurant une sécurité, cela permet ainsi à l'État d'anticiper le possible danger. En somme, à la différence de la sécurité matérielle (murs frontière), la biométrie utilise directement le corps afin d'exercer un contrôle total sur la personne.

C'est donc dans le contexte de ce cadre théorique que mon projet s'inscrit. En fait, l'ensemble de mes trois phases ont été ficelées à travers ce cadre théorique. Les prochaines parties de ce mémoire analyseront le volet pratique de mon travail.

---

<sup>19</sup> FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

### **3. CADRAGE D'OEUVRES**

Cette section présente les artistes qui inspirent ce projet de recherche-action. Chacun d'eux contribue à alimenter ma démarche au regard de plusieurs aspects. En fait, la démarche de ces artistes se rapproche beaucoup de mon travail. Certains ont été choisis à la suite de l'analyse de mon travail tandis que d'autres ont été sélectionnés d'emblée comme des références. Après une présentation sommaire de l'artiste ou de l'œuvre, les aspects de celle-ci qui inspirent mon projet sont expliqués.

#### **3.1 Critical Art Ensemble (CAE)**

Fondé en 1987 à Chicago, le collectif interdisciplinaire *Critical Art Ensemble* (CAE) travaille sur le vaste champ des biotechnologies. De nature protéiforme, ses travaux visent avant tout à doter les citoyens d'outils de réflexion et d'action critique au sujet des enjeux des biotechnologies. Ce collectif aspire à ce que ses projets puissent contribuer au développement d'un discours public critique sur les biotechnologies. En agissant de cette manière, il ambitionne ainsi une réappropriation des matériaux et processus scientifiques qui ne profitent aujourd'hui qu'à certains grands consortiums scientifiques.

#### **Les aspects de l'œuvre qui inspirent mon travail**

Le projet « *Flesh Machine : Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness* » est particulièrement intéressant pour les principales raisons suivantes : a) l'approche critique utilisée par le collectif; b) sa démarche processuelle basée sur les notions de mimique et de mise en scène.



L'œuvre représente une démarche processuelle ancrée dans la théorie critique. L'approche critique que l'on retrouve dans les projets du CAE donne le ton à l'ensemble de mon projet et m'a permis de développer concrètement ma problématique. En fait, une analyse rigoureuse de leurs travaux m'a fait remarquer que mon travail se situait dans une lignée théorique se rapprochant très près de la leur. En effet, la trame théorique de mon travail consistait à poser un regard critique sur le discours idéologique que prônent les conglomerats scientifiques publics et privés à l'égard des biotechnologies. Précisément, je mets en relief, dans le cadre de mon travail, l'idée qu'avec le développement actuel des biotechnologies, chaque individu serait dorénavant doté d'un corps informationnel, lequel servirait certainement les politiques sécuritaires, politiques justifiées par un discours axé sur la gestion de population. Tout comme le travail de CAE, mon intention consiste donc à rendre visible un marché qui cherche à rester invisible et à déconstruire le discours idéologique affirmant que leur fonctionnement ne souhaite pas agir comme une intrusion de l'intime des individus, mais sert plutôt à garantir la sécurité de ceux-ci.

La démarche processuelle est aussi articulée autour de la notion de mimique. Ancrée dans le travail du CAE, celle-ci a également été transposée dans mon processus. Pour réaliser ses projets, ce collectif emprunte du matériel, des matériaux et des techniques issus du domaine scientifique plutôt que de celui de l'art traditionnel. Par exemple, dans le cadre du projet « Flesh Machine : Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness », le collectif a procédé à une mise en scène d'un laboratoire scientifique clandestin qui opère des manipulations sur le code génétique des citoyens à des fins eugéniques. Vêtus de sarraus de chercheurs, les membres du collectif ont incarné une attitude semblable à celle attribuée aux scientifiques qui travaillent sur la question de la génétique. Les artistes membres du collectif ont également utilisé des objets similaires à ceux retrouvés dans le milieu scientifique (dossiers médicaux, dispositifs technologiques permettant d'exécuter un travail de manipulation génétique, etc.).

Enfin, la démarche se base sur la notion de mise en scène. L'esthétique théâtrale retrouvée dans l'œuvre « *Flesh Machine : Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness* » a fortement inspiré la mise en scène de ma phase finale (installation). Dans cette œuvre, le collectif a incarné le rôle d'une entreprise qui vend ses technologies auprès du public. Pour ce faire, les membres du collectif ont reconstitué un laboratoire d'analyse d'ADN. Les gens étaient invités à pénétrer le laboratoire afin d'y voir le fonctionnement de cette entreprise. Les visiteurs devaient ensuite remplir un questionnaire très précis sur eux, leurs antécédents médicaux et leur état de santé actuelle. Ce questionnaire, administré tel quel, sans aucune modification, était récupéré auprès d'une entreprise travaillant dans le domaine des biotechnologies.

La notion de mise en scène que le collectif a su intégrer à son processus m'attire, car elle illustre concrètement une réalité qui cherche à rester secrète. Autrement dit, elle offre au public l'opportunité de voir physiquement le fonctionnement de cette réalité. Elle aide en plus à mettre en valeur les archives collectées lors des phases précédentes et à leur apporter un signifiant plus précis, à réactiver le processus et le cristalliser sous la forme d'un travail d'installation concrète.

### **3.2 Raphaëlle de Groot**

Raphaëlle de Groot est une artiste interdisciplinaire née en 1974 à Montréal. Sa pratique artistique interdisciplinaire est basée sur un processus qui porte sur la rencontre, l'action performative et la collecte de données de toutes natures. Dans le cadre de ma recherche-crédation, je me suis intéressé plus particulièrement à son œuvre « *Collecte d'empreintes et Lectures* ». Ce travail protéiforme (intervention performative, collecte, installation et production d'un livre d'artiste) a été réalisé par

l'artiste sur une période d'un mois. Au moyen d'une méthode issue du domaine criminalistique, son travail consistait à relever les empreintes restées sur la couverture de 160 livres retrouvés dans les rayons de la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal.

À la suite de cette intervention, l'artiste a produit un travail de catalogage des empreintes prélevées. En utilisant un dispositif technologique permettant de grossir ces prélèvements, elle a ensuite effectué la lecture de ces relevés en réalisant des dessins « à l'aveugle ». Son processus s'est cristallisé sous la forme d'une installation constituée d'outils et d'appareils techniques utilisés dans le cadre de son travail de collecte, de prélèvement et de lecture ainsi que de quatre livres d'artistes comportant les archives des 160 empreintes annotées d'informations diverses.

### **Les aspects de l'œuvre qui inspirent mon travail**

Dans le cadre de ma recherche-crédation, je me suis intéressé au processus enclenché par Raphaëlle de Groot au sein de cette œuvre pour les trois principales raisons suivantes : a) un processus basé sur le geste de la collecte; b) un processus basé sur la notion de mimique; c) l'utilisation de l'archive comme pratique artistique. Tout comme l'artiste, j'ai travaillé mon projet selon une approche processuelle. Depuis la collecte jusqu'à l'exploitation et la valorisation de mes données, en passant par la conservation et le traitement de mes archives, mon travail s'est construit à travers l'interpénétration de ces trois mouvements.

La démarche processuelle de De Groot se base sur la méthodologie de la collecte. Tout comme l'artiste a travaillé son œuvre, je procède à un travail de collecte. Par contre, à la différence de son œuvre, mon travail de collecte repose davantage sur les notions de don, d'intimité et de proximité. Plutôt que de collecter des empreintes « anonymes » sur la couverture de livres comme l'a exécuté l'artiste dans le cadre de

son projet, je souhaite accorder une dimension plus « relationnelle » à mon geste. Lors de mes déambulations urbaines, je collecte quelques fragments d'ADN auprès de passants inconnus. En agissant ainsi, je désire m'infiltrer dans des univers inconnus impliquant l'intimité et la proximité des gens. Ce que je cherche, avant tout, est de travailler cette première phase du projet selon la méthodologie de la collecte dans l'optique d'interroger les notions d'intimité et de proximité au sein de l'espace urbain. Ce qui me fascine dans ce geste de la collecte réalisée selon une perspective relationnelle est qu'il me sert de prétexte pour entrer en relation avec des inconnus.

Le processus de Raphaëlle de Groot est basé aussi sur la mimique. Tout comme cette artiste, mon travail s'est donc effectué à partir d'un geste extérieur au monde de l'art traditionnel. Précisément, il s'agissait d'une action articulée par la mimique d'un geste issu du quotidien consistant à se couper les cheveux et les ongles. Par ce transfert, j'ai donc pu collecter les matériaux nécessaires à l'articulation des phases subséquentes de mon projet. Cette notion de mimique est également utilisée dans le travail de classement que j'effectue sur les fragments-dons d'ADN collectés lors de mon intervention urbaine. Le geste mimé à cette étape de catalogage est emprunté aux domaines criminalistique, administratif, archivistique et scientifique. Enfin, l'approche processuelle de cette artiste implique l'utilisation de l'archive comme pratique artistique : de la rencontre à la collecte jusqu'à la mise en scène en passant par l'archive. Tout comme elle, j'entreprends mon travail sous la forme d'un long processus. Du collectage de ces dons jusqu'à l'exploitation et la valorisation de ceux-ci en passant par la conservation et le traitement de mes archives, mon travail se développe progressivement afin de former un tout cohérent.

### **3.3 Stéphanie Beaulieu**

Le travail de l'artiste Stéphanie Beaulieu m'a particulièrement attiré puisqu'il utilise sensiblement les mêmes concepts que ceux retrouvés dans mon travail. En analysant minutieusement ses travaux « Vert Voisin », « Thé mon support » et « Clinique ombilicale », j'ai rapidement constaté que cette artiste réalise ses projets en utilisant la méthodologie de la collecte. En fait, ces actions-interventions performatives à perspective relationnelle sont toutes basées sur la collecte de fragments-dons lui permettant d'accumuler des matériaux qui seront ensuite réutilisés, réaffectés, réagencés, etc. au sein de contextes différents tels que celui d'un travail d'installation.

#### **Les aspects de l'œuvre qui inspirent mon travail**

Son travail m'ayant le plus interpellé est celui s'intitulant « Clinique ombilicale ». Dans cette intervention-performance à dimension relationnelle, l'artiste a, dans un premier temps, opéré un travail de collecte et d'empreinte de plusieurs nombrils appartenant à des inconnus. Précisément, elle a débuté son travail en posant un geste de nature chirurgicale sur le corps humain afin d'en extraire des éléments essentiels aux suites de son processus. Ce travail se rapproche du mien puisque l'artiste a articulé sa démarche en transposant un geste provenant du domaine médical directement au sein de sa pratique artistique. Cette transposition d'un geste extérieur au monde de l'art au sein de sa pratique lui a permis, tout comme moi, d'opérer une démultiplication de son œuvre. Finalement, son travail d'installation se rapproche également de mon travail puisqu'il joue lui aussi sur une esthétique empruntant aux domaines médical, scientifique, administratif, etc.

### **3.4 Heather Dewey-Hagborg**

Le projet « Stranger Visions » de l'artiste Heather Dewey-Hagborg a été articulé sous la forme d'un processus. Précisément, l'artiste a amorcé son travail en collectant des fragments d'ADN (cheveux, cigarettes et gommes à mâcher) naturellement abandonnés dans l'espace urbain par des personnes inconnues. L'artiste a ensuite séquencé chacun de ces fragments d'ADN dans un laboratoire de biotechnologie afin d'en extraire l'ADN. Son processus s'est finalement conclu par un imprimé des visages associés à l'ADN collecté au début de son projet.

#### **Les aspects de l'œuvre qui inspirent mon travail**

Dans le cadre de ma recherche-crédation, je me suis précisément intéressé à l'œuvre « Stranger Visions ». Cette œuvre a capté mon intérêt pour les raisons suivantes : a) son approche critique à l'égard de l'appropriation de notre code génétique; b) son processus basé sur la collecte, c) la mise en scène de ces archives.

Le processus de Heather Dewey-Hagborg se base sur la théorie critique. Tout comme les projets de cette artiste et du CAE, mon projet questionne-examine de manière sociopoétique et critique la problématique de la gestion de population qui s'effectue à travers des dispositifs technologiques controversés tels que la biométrie. Ces avancées technologiques et leurs applications soulèvent de complexes questions sur les notions d'intimité, de vie privée et de surveillance. Mon intention théorique consiste donc à élaborer un projet permettant de susciter des questionnements critiques sur les enjeux liés à l'utilisation de ces technologies dans nos sociétés contemporaines. En somme, le travail de cet artiste influence fortement mon travail d'un point de vue critique à l'égard de l'appropriation de notre ADN à des fins de gestion de population.

Elle réalise un processus impliquant également le geste de la collecte. Son travail de collecte de fragments d'ADN est venu renforcer le geste que j'avais déjà posé durant la première phase de mon projet. En fait, avant de découvrir cette artiste, j'avais déjà opéré la phase # 1 qui consistait à collecter des fragments d'ADN auprès d'inconnus dans l'espace urbain. C'est à la suite d'une préanalyse de cette phase que j'ai découvert le travail de cette artiste et constaté qu'elle a également accompli une action au sein de l'espace urbain visant à récolter quelques fragments d'ADN. Mais à la différence de cette artiste, ma démarche était plutôt orientée vers une perspective relationnelle. En effet, plutôt que de récolter des fragments d'ADN abandonnés de façon naturelle dans l'espace urbain, j'ai préféré collecter ceux-ci en demandant directement à des inconnus s'ils voulaient bien me léguer un fragment de leur ADN respectif. J'ai préféré agir de cette manière puisque cela me permettait de réellement travailler cette phase au regard des notions de rencontre, d'intimité et de proximité que j'avais définies initialement.

D'autre part, la notion de mimique a fortement orienté l'esthétique conceptuelle de mon travail. Tout comme Dewey-Hagborg (voir également le travail des artistes Raphaëlle de Groot, Stéphanie Beaulieu, Vincent Charlebois, Manuella Lalic, Marilou André, etc.), je transpose un geste issu des domaines criminalistique, scientifique, archivistique, etc. au sein de mon travail. Dans son travail « Stranger Visions », l'artiste était à la recherche de traces. Ainsi, en cherchant des traces d'ADN dans l'espace urbain, elle devenait en quelque sorte une sorte d'archéologue, d'ethnologue ou d'enquêtrice policière à la recherche de traces, d'indices, etc. lui permettant de poursuivre son travail. Finalement, en analysant les fragments d'ADN à l'aide d'un dispositif scientifique, l'artiste en est arrivée à mimer le geste d'un scientifique opérant un minutieux travail d'analyse sur ces échantillons.

Enfin, son œuvre est processuelle : de la collecte à la mise en scène en passant par l'archive. Suite à l'analyse du travail « Stranger Visions », j'ai rapidement remarqué

que la notion de processus prenait une place centrale dans sa démarche artistique. À la manière de Raphaëlle de Groot, l'artiste Heather Dewey-Hagborg a débuté son travail par un geste se basant sur la collecte, un geste qui, rappelons-le, appartient à des domaines extérieurs au champ de l'art conventionnel. Dans une continuité logique, cette artiste a ensuite effectué un travail de nature archivistique sur ces fragments. Elle a donc réactivé ces archives selon d'autres modalités. Cette approche processuelle s'est clairement transposée dans le cadre de ma recherche-crédation. J'ai, en effet, commencé mon travail en utilisant un geste analogue à cette artiste : la collecte de fragments d'ADN au sein de l'espace urbain. À la suite de cette collecte, j'ai observé longuement mes fragments afin de leur réaffecter un sens et une fonction différente.

### **3.5. Mathieu Beauséjour**

« Survival Virus de Survie » est une œuvre emblématique de l'artiste interdisciplinaire Mathieu Beauséjour. Cette œuvre a été réalisée sur une très longue période à partir d'une opération d'estampillage. Dans cette œuvre, l'artiste proposait une action de résistance basée sur le parasitage de billets de banque par des tampons encres. Son travail consistait précisément à disséminer son virus (estampe de son logo) sur les billets de banque qui lui passaient entre les mains avant de les remettre clandestinement en circulation au sein de l'espace public.

#### **Les aspects de l'œuvre qui inspirent mon travail**

Le travail de cet artiste influence grandement mon travail pour les raisons suivantes :

a) un travail ancré dans la théorie critique, b) un processus basé sur la méthodologie



de l'infiltration, c) un processus basé sur notion de mimique, d) son approche processuelle.

Le processus de Mathieu Beauséjour est basé sur la théorie critique. La phase # 2 de mon travail se réfère à l'œuvre « Survival Virus de Survie » de l'artiste puisque celle-ci répond exactement à mon intention de mettre en action une phase basée sur la notion d'infiltration. Son objectif consistait à s'appropriier un objet possédant une connotation précise pour ensuite le détourner de manière à interférer les rapports de pouvoir sous-jacents à celui-ci. Cette approche critique oriente décidément la nature du propos que je souhaite actualiser dans ma deuxième phase. En agissant de cette manière, je cherche à mettre en perspective les enjeux de pouvoirs dissimulés dans les dispositifs biométriques.

L'œuvre « Survival Virus Survie » de Mathieu Beauséjour répond à mon intention de mettre en action une phase basée sur la notion d'infiltration. À partir d'une position d'emprunt (ou de détournement) d'un objet issu du domaine administratif – le passeport –, j'opère un travail infiltrant à partir de cet objet détourné au sein de l'espace urbain. Mon objectif consiste à m'approprier un objet possédant déjà un sens précis dans l'optique de le réaffecter sous une forme différente, une forme pouvant correspondre au mieux à la problématique de mon projet.

En injectant des fragments d'ADN à l'intérieur de ces objets (les faux passeports) pour ensuite les dissimuler au sein des « non-lieux », je me retrouve à exercer mon processus dans un registre semblable à celui de Mathieu Beauséjour. Je constate, à l'utilisation de la notion de mimique au sein de cette phase, qu'emprunter un objet issu du quotidien ou d'un domaine extérieur à celui de l'art traditionnel dans l'optique d'en subvertir son iconographie et son sens premier offre la possibilité de démasquer et dévoiler certaines réalités dissimulées derrière l'objet.

### **3.6 Andy Warhol**

Les « Time Capsules » ont été réalisées par Andy Warhol à partir de 1974 jusqu'à sa mort survenue en 1987. Elles rassemblent des objets divers que l'artiste réunissait dans des boîtes en carton de format identique. Le travail de cet artiste consistait à entreposer à l'intérieur de ces boîtes divers objets (livres, journaux, cartes postales, timbres oblitérés, photos, coupures de presse, disques 33 tours, etc.) accumulés durant une partie de sa vie. Chacune de ses boîtes-archives était identifiée par des informations très précises telles que : le mois, l'année, etc.

#### **Les aspects de l'œuvre qui inspirent mon travail**

Je m'intéresse au travail des « Time Capsules » principalement pour les deux raisons suivantes : a) l'utilisation du matériau archivistique comme pratique artistique; b) l'esthétique formelle des « Time Capsules ». L'utilisation du matériau archivistique dans le travail de Warhol donne le ton à l'ensemble de mon processus. Son travail original sur l'archive oriente radicalement le développement esthétique et conceptuel des trois phases de mon projet. Tout comme l'artiste, j'articule mon projet sur le registre de la conservation de l'archive. L'idée de l'archive du quotidien retrouvé dans le travail de Warhol est transposée dans mon travail de manière à ce que les matériaux collectés puissent conserver une nature archivistique pouvant être réutilisée tout au long de mon travail.

## 4. CADRAGE DE L'ŒUVRE

### 4.1 Considérations générales concernant mon œuvre

#### Une œuvre « micropolitique » (Deleuze, 1990)<sup>20</sup>

Ma pratique artistique s'articule à partir de l'idée de « micropolitique » telle que théorisée par Deleuze (1990)<sup>21</sup>. Elle n'implique pas une opposition frontale nette. Mon approche vise les « lignes de fuite » (Deleuze, 1990)<sup>22</sup> à l'intérieur de la société afin de générer des dynamiques qui s'accomplissent à l'intérieur et en dessous de l'ordre établi. À propos, voici ce que Deleuze souligne :

« De telles pratiques artistiques transformatrices ne se conforment pas aux standards d'identification majoritaires, mais projettent, en tant que devenir minoritaire, les lignes de fuite et les possibilités d'une vie nouvelle et autre. Avec le devenir, le minoritaire, la distanciation et la déterritorialisation, la micropolitique fait appel à des processus et à des forces qui ne peuvent être dérivées des relations sociales existantes. » (Deleuze, 1990)<sup>23</sup>

Dans une suite logique des idées de Deleuze, l'art dit « micropolitique » comme le souligne Paul Ardenne est une « forme d'art dont l'approche, avant toutes autres, privilégie microagencements, initiatives locales ou propositions symboliques interrogatives, allégés du souci de faire valoir un slogan quelconque » (Ardenne, 2002)<sup>24</sup>. La micropolitique suppose une tactique individuelle et collective, qui s'oppose aux grandes institutions majoritaires et stables, dont l'État. Elle agit comme

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : Mille plateaux, Ed. de Minuit, 1980.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situations, d'interventions, de participation*, éditions Flammarion, 2002.

des « lignes de fuite » (Deleuze, 1990)<sup>25</sup> qui peuvent faire changer progressivement de cours les effets de pouvoir.

En choisissant d'agir furtivement plutôt que de front, je me distancie de l'ambition frontale retrouvée chez le militant qui brandit le pamphlet. En fait, je préfère agir de manière discrète, afin de me rapprocher un peu plus de la tactique telle que définie par Michel de Certeau :

« La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a donc pas le moyen de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des occasions et en dépend [...] Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas » (De Certeau, 1990)<sup>26</sup>.

Ma pratique « artistique furtive » (Loubier et Ninacs, 2001)<sup>27</sup> se veut donc discrète. En m'opposant au mode spectral, je décide d'infiltrer la ville et de la « pratiquer » (De Certeau, 1990)<sup>28</sup>, y insérant furtivement de la fiction afin d'interroger le rapport espace et idéologie retrouvé dans le paradigme sécuritaire. C'est donc en reprenant ici l'idée de Michel de Certeau, selon laquelle « le quotidien s'invente avec mille manières de braconner » (De Certeau, 1990)<sup>29</sup> que je réalise mon travail.

### **Une œuvre ancrée dans le quotidien**

La notion de quotidienneté est le point de départ de ma pratique artistique. En fait, j'ai toujours été très attentif au quotidien et à ce que ce dernier pouvait m'apporter. En abordant mon volet pratique selon l'approche dite de la « phénoménologie du

<sup>25</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Ed. de Minuit, 1980

<sup>26</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>27</sup> LOUBIER, Patrice et et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.

<sup>28</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>29</sup> Ibid.

quotidien » (Schütz, 1971)<sup>30</sup>, j'ai rapidement remarqué que c'est en me rapprochant du quotidien qu'il me serait possible d'articuler mon projet. En utilisant des gestes et des objets retrouvés dans le quotidien pour ensuite les transformer et leur donner un sens différent, mon travail s'inscrit donc dans la perspective de la *Lebenswelt*.

Le quotidien n'est pas du tout synonyme de passivité. Au contraire, il y a, selon Michel de Certeau, « une irréductible créativité sociale qui se niche dans le quotidien. » (De Certeau, 1990)<sup>31</sup>. En fait, « la vie quotidienne dans toute sa grisaille et dans son aspect le plus banal est riche d'imprévu et ouverte à de multiples potentialités. » (Maffesoli, 1979)<sup>32</sup>. La « phénoménologie du quotidien » (Schütz, 1971)<sup>33</sup> représente donc pour moi une approche pertinente puisqu'elle me permet de poser un regard micrologique sur le quotidien. En somme, cette approche m'aide à porter une attention particulière à la surface, aux détails, aux petits faits, aux signaux imperceptibles. À ce titre, je pourrais même dire que, tout au long de mon projet, j'ai souvent eu l'impression que je portais le chapeau d'un sociologue-journaliste-détective à la recherche de microdétails.

Mon investigation artistique s'effectue sur des bases autres que formelles. Le quotidien est utilisé comme un matériau au même titre que l'artiste peintre utilise de la peinture pour créer ses tableaux. C'est réellement à partir de mes observations autour du quotidien que ma pratique prend pleinement forme. En effet, en transposant des gestes issus du quotidien au sein de ma pratique, je peux transfigurer le banal. Comme le souligne Henri Lefebvre : « Connaître la quotidienneté, c'est vouloir la transformer. » (Lefebvre, 1947)<sup>34</sup>. La première phase de mon projet est d'ailleurs

<sup>30</sup> SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, traduction a paru en 1987 chez Méridiens Klincksieck, 1971.

<sup>31</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>32</sup> MAFFESOLI, Michel, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Presses Universitaires de France – PUF, 1979.

<sup>33</sup> SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, traduction a paru en 1987 chez Méridiens Klincksieck, 1971.

<sup>34</sup> LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, vol. 1, Paris, Grasset, 1947.

réalisée selon cette perspective. En transposant un geste issu du quotidien (se couper les cheveux) dans le monde de l'art, je souhaite enraciner mon projet dans une pensée visant à confondre l'art et la vie.

### **Le quotidien comme source de résistance**

La deuxième phase de mon projet s'articule autour de la notion de ruse. Dans ce cas-ci, je cherche à articuler un projet pouvant agir comme une microrésistance face à l'exercice du pouvoir. Des objets (passeports) issus du quotidien sont détournés de leur usage pour générer quelques microrésistances sur la problématique de la biométrie. D'ailleurs, pour De Certeau, « dans la quotidienneté, une forme sociale souterraine et subversive (ruse) est exprimée et sert de résistance face à la coercition du pouvoir. » (De Certeau, 1990)<sup>35</sup>. La vie quotidienne comme source de créativité et comme acte de résistance permet alors d'affaiblir les mécanismes de pouvoir. Comme le souligne Michel Maffesoli : « le quotidien, agissant à travers des interstices que laisse le pouvoir, exprime un désir de vie difficilement répressible. » (Maffesoli, 1979)<sup>36</sup>.

Cet « art de faire », basé sur la « ruse » (De Certeau, 1990)<sup>37</sup> dévoile ainsi les idéologies dominantes qui se cachent derrière l'usage du passeport biométrique. En m'appropriant et détournant cet objet, je cherche à créer un flou entre le vrai et le faux. Quand bien même il s'agit de minuscules gestes de réappropriation et de détournement, mon geste n'en demeure pas moins un geste émancipateur. Comme le souligne Michel de Certeau :

« La culture populaire, composée de jeux, de contes et de légendes, exprime à travers la narration une originalité, une richesse vitale (art de faire) difficilement limitable par le discours aseptique et technocratique imposé par

<sup>35</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>36</sup> MAFFESOLI, Michel, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Presses Universitaires de France – PUF, 1979.

<sup>37</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.

la modernité. En somme, les dominés ne sont pas que de simples récepteurs d'une idéologie dominante, ils ont la faculté de métamorphoser et de dévier de sens une soi-disant idéologie dominante. » (De Certeau, 1990)<sup>38</sup>

### **Une œuvre ancrée dans l'espace urbain**

Un autre élément d'ancrage du projet est la ville. Mon attrait pour elle provient entre autres de son activité continue, de sa grande concentration de mouvements humains et de ses rythmes à la fois routiniers et imprévisibles. La ville offre des possibilités infinies d'inspiration : « Tout peut être contenu dans l'espace urbain. Les rencontres, la communication, les échanges, les discours, les interactions, la circulation des données, le transport des flux, la puissance économique, le pouvoir politique et culturel se situent au cœur de l'urbanité. » (Urlberger, 2003)<sup>39</sup>

La ville recèle en effet une multitude de possibilités sur le plan de la création. D'ailleurs, c'est en étant à l'écoute de ces lieux communs que je suis parvenu à collecter les matériaux (traces d'ADN) nécessaires à la mise en forme de mon projet. Je perçois la ville comme un immense espace de création servant à explorer des méthodes d'investigation extérieures au monde de l'art. Cette sensibilité pour la ville m'aide réellement à « poésier » la ville et la vie quotidienne. En somme, cette expérience « phénoménologique du quotidien » (Schütz, 1971)<sup>40</sup> en milieu urbain m'offre l'opportunité d'entrer dans l'intimité des gens. Comme le souligne Michel de Certeau : « une pratique du quotidien qui, abordée dans une approche phénoménologique, peut se transformer en une expérience sensible pour devenir geste artistique. » (De Certeau, 1990)<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> URLBERGER, Andrea, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, 2003.

<sup>40</sup> SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, traduction a paru en 1987 chez Méridiens Klincksieck, 1971.

<sup>41</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.

Dans ce cas-ci, j'utilise la ville comme un terrain d'expérimentation social pouvant fournir les matériaux nécessaires à la mise en forme du projet. En arpentant la ville, je tente ainsi de tisser des rapports avec les gens, de me rapprocher un peu plus de ceux-ci afin d'obtenir des fragments d'ADN. Au fil du projet, je me fais donc l'observateur d'une ville qui bouge et je m'accorde la possibilité d'y intervenir afin d'en changer de minimes aspects. Cette préoccupation fait directement écho aux idées des situationnistes et aussi du théoricien Henri Lefebvre qui voyaient la ville comme « le lieu même d'une transformation révolutionnaire de l'existence, à travers la participation des citoyens et la réintégration du poétique dans l'ordinaire. » (Lefebvre, 1947)<sup>42</sup>

## 4.2 Description de l'œuvre

Ma recherche-crédation, divisée en trois phases, vise à interroger le paradigme sécuritaire qui s'effectue à partir du dispositif biométrique. L'exercice est critique vis-à-vis l'utilisation des données génétiques à des fins sécuritaires. Cette œuvre processuelle se concrétise à travers les trois perspectives suivantes : a) une intervention urbaine à perspective relationnelle ; b) une intervention de nature « micropolitique », *infiltrante*, furtive ; c) un travail d'installation basé sur la mise en scène des traces-archives récoltées.

Ce projet s'intéresse beaucoup plus au *comment faire* qu'au *quoi faire*, au processus qui produit un objet plutôt qu'à la fabrication d'un objet final, à la pratique où la manière de produire l'objet final avant le résultat matériel. C'est à partir d'une suite d'actions-gestes (rencontre, collecte, archivage, infiltration et mise en scène) que ce résultat prend tout son sens. Cette perspective permet concrètement de démultiplier le

---

<sup>42</sup> LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, vol. 1, Paris, Grasset, 1947.



projet de création. Chacune de ces phases est interreliée aux autres par la problématique choisie et la question d'une démarche processuelle. Autrement dit, la première phase vient alimenter la deuxième et celle-ci donne le ton à la dernière. L'exercice s'effectue selon une suite cohérente et logique qui alimente et enrichit au maximum l'ensemble du travail esthétique et conceptuel. Cette démultiplication tisse un projet cohérent. Ce travail de démultiplication se construit à travers les trois dimensions suivantes :

Phase # 1 De la rencontre urbaine au geste de la collecte : préfiguration

Phase # 2 De la réaffectation de mes matériaux collectés vers l'infiltration :  
configuration

Phase # 3 La mise en scène des archives... De l'espace urbain au cube blanc /au  
lieu d'exposition *in situ* : Refiguration

### **Première phase : de la rencontre à la collecte de traces d'ADN**

Sous la forme d'une intervention urbaine à perspective « relationnelle » (Bourriaud, 2001)<sup>43</sup>, la première phase du projet consiste à arpenter la ville afin de collecter des fragments d'ADN (cheveux, ongles, salive) auprès de passants inconnus. Cette phase interroge la facilité avec laquelle des passants sont prêts à donner de telles traces génétiques à un inconnu. Le travail de collecte, de conservation, d'obtention du consentement, est documenté par la photographie. En empruntant à une esthétique issue de la criminalistique et du domaine médical, ces données sont ensuite archivées sur un site Internet.

Cette phase de la recherche-crédation propose une lecture poétique des rencontres en milieu urbain. Quelques réflexions sur le rapport de proximité au sein du contexte urbain à partir d'une intervention urbaine à perspective relationnelle (Bourriaud,

<sup>43</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 2001.

2001)<sup>44</sup> sont développées. Cette première partie de mon projet cherche à mettre à l'avant-plan les notions de rencontre et de proximité au sein de l'urbanité. Les moyens utilisés pour travailler cette intention sont marqués par les gestes de la rencontre et de la collecte. Concrètement, une collecte de matériaux (fragments d'ADN auprès de passants inconnus) est effectuée au sein de l'espace urbain. Ce geste permet d'expérimenter de nouvelles modalités de rencontre, des tentatives de rapprochement au sein de l'espace urbain. Les traces-fragments collectées deviennent alors le témoin de mon passage et de mon intervention dans la ville. Autrement dit, elles constituent une forme d'inscription de mon corps dans la ville, mais aussi d'interaction avec les *autres*.

L'expérience de la rencontre s'est déroulée de façon variable. Certaines personnes ont réagi favorablement à la proposition. D'autres ont trouvé que la proposition était absurde, surréaliste, étrange, etc. Finalement, certaines personnes ont catégoriquement refusé la proposition.

### **Deuxième phase : de la réaffectation des traces-fragments-dons-archives d'ADN à l'infiltration**

Sous la forme d'une « pratique artistique furtive » (Loubier et Ninacs, 2001)<sup>45</sup> et « micropolitique » (Deleuze, 1990)<sup>46</sup>, la deuxième phase du projet consiste à disséminer les fragments d'ADN récoltés durant la première phase au sein de « non-lieux » (Augé, 1992)<sup>47</sup> : aéroport, transport souterrain, gare de train, etc. Ces fragments d'ADN sont déposés à l'intérieur de petites fioles attachées à des

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> LOUBIER, Patrice et et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles et Guattari, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990.

<sup>47</sup> AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992.

passesports détournés de leur fonction initiale dans l'optique de générer des micro-interférences sur le paradigme sécuritaire. Cette phase est documentée par la photographie et archivée sur un site Internet. Globalement, ici, il s'agit de transfigurer le banal en donnant un sens autre aux matériaux collectés lors de la première phase. L'utilisation de ces objets détournés de leur fonction première permet d'injecter une *fictionnalisation* au projet. Tel que soulignée par Thérèse Saint-Gelais, la pratique furtive permet justement de déjouer les frontières existantes entre les catégories : « ... une multiplicité de zones où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, le vrai et le faux, entre des positions esthétique et politique, entre l'art et le non-art. » (Saint-Gelais, 2008)<sup>48</sup>. Cet effet de surprise permet à l'individu de construire lui-même son propre sens sur l'objet puisqu'aucun médiateur culturel n'est présent pour lui transmettre un savoir particulier.

Mon geste consiste à questionner, à travers la symbolique du passeport, la problématique de la catégorisation.

### **Troisième phase : la mise en scène des archives**

Cette dernière étape est travaillée sous la forme d'une installation qui met en scène l'ensemble des traces-archives cumulées depuis le début du travail. Cette étape sert à explorer de quelles manières les traces-archives peuvent alimenter ma pratique artistique. Cette mise en scène est travaillée à partir d'une esthétique se situant à l'intersection des domaines bureaucratique, archivistique et scientifique. Esthétiquement parlant, ce travail d'installation représente un laboratoire scientifique clandestin travaillant sur l'ADN. Il est composé d'archives glanées sur Internet, de matériaux sonores et d'un travail sculptural sous la forme de blocs d'argile contenant les traces d'ADN.

<sup>48</sup> SAINT-GELAIS, Thérèse, *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, ESSE, 2008.

## **5. CADRAGE DE MA PRATIQUE-PROCESSUS – RÉCIT DE PRATIQUE**

Le Trésor de la langue française, le principal dictionnaire scientifique de la langue française, rapporte deux définitions du terme processus particulièrement pertinentes pour cette recherche-action : 1- Suite continue de faits, de phénomènes présentant une certaine unité ou une certaine régularité dans leur déroulement. 2- Ensemble d'opérations successives, organisées en vue d'un résultat déterminé.

Dans cette recherche-action, chacune des phases est révélée au fur et à mesure de l'avancement de mes recherches théoriques. Même si mes réflexions flottaient régulièrement, je parvenais toujours à trouver un point d'ancrage, un point de contact, une jonction avec ma problématique, mes intentions et mon propos. En somme, l'articulation de ma démarche s'est concrétisée un peu comme l'écho des sillons qui se forment sur l'eau lorsqu'une roche frôle vigoureusement sa surface.

### **5.1 Un processus basé sur la forme d'une démultiplication**

La méthodologie de la conservation de mes traces m'a pleinement permis de faire progresser mon travail puisqu'il m'était possible de déterritorialiser mes archives au sein de nouveaux contextes. L'utilisation de l'approche archivistique invite à focaliser sur les propriétés du matériau collecté afin de donner le ton aux deuxième et troisième phases du travail. La question posée alors est la suivante : Comment ce matériau peut-il être travaillé afin de démultiplier le travail de création ? Puisque ma pratique a un « faible coefficient de visibilité artistique » (Wright, 2007)<sup>49</sup>, je

---

<sup>49</sup> WRIGHT, Stephen, *Art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, in XVe Biennale de Paris, 2007.

considère important de déterritorialiser mes situations sociopoétiques dans des espaces-temps différents de ceux dans lesquels mes situations avaient été réalisées au début. Pour ce faire, je travaille donc mes œuvres de manière à produire des documents archivistiques.

Au départ, j'étais peu conscient que cette manière de faire me serait utile dans mon processus et me permettrait de réinjecter mes archives au sein des autres phases du projet. De plus, puisque je n'ai aucunement anticipé de diffuser mon travail auprès d'un large public, je ne voyais pas en quoi le fait de conserver mes matériaux serait utile aux suites de ce travail. Certes, ces documents ne remplacent pas le geste exécuté dans le cadre mon intervention, mais ils ont au moins le mérite de le rendre visible auprès d'un large public. Sans la documentation, mes situations ne pourraient être vues comme étant de simples propositions artistiques. Cette documentation permet donc de rendre visible et accessible mon geste en tant qu'art. Ces documents-objets ont donc été produits afin de donner un accès sensible à mon travail.

Puisque mon travail s'articule de manière furtive ou « à faible coefficient de visibilité » (Wright, 2007)<sup>50</sup>, j'ai recours, tout au long de mon projet, à l'utilisation de différentes méthodes afin de conserver les traces de celles-ci. Les enregistrements photographiques de mes interventions et la collecte de traces (fragments d'ADN) sont indispensables pour relayer mon travail sous la forme d'une installation. Agissant comme des points de référence, l'enregistrement photographique et la collecte de fragments d'ADN constituent des représentations indicielles de mon travail me permettant : a) de présenter mon travail et d'être vues comme intentionnelles, plus particulièrement comme intentionnellement artistique, auprès d'un second récepteur, un public; b) d'utiliser ces traces comme des matériaux artistiques.

---

<sup>50</sup> WRIGHT, Stephen, *Art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, in XVe Biennale de Paris, 2007.

## 5.2 De la pratique à l'idée : mon processus

Cette section présente de manière détaillée mon récit de pratique – mon processus – selon chacune des phases réalisées dans le cadre de mon projet. Tout au long de ce processus, j'ai appris à naviguer à travers l'incertitude puisque je n'arrivais jamais à trouver un sens précis à mon projet. Même à la suite de ma première action (collecte de fragments d'ADN dans l'espace urbain), je n'arrivais toujours pas à saisir le sens de mon geste. J'étais incapable de rattacher ce geste à un propos ou une intention claire et précise me permettant de poursuivre mon travail. À plusieurs reprises, je pensais abandonner ce projet et me lancer dans un projet audiovisuel purement esthétique. Comme si la recherche d'une intention et d'un propos participait à détruire mon geste.

Devant ce brouillard imposé par la recherche d'un propos, j'ai souvent eu l'impression de perdre de vue ma dimension pratique. Ce n'est qu'à la fin de ma première phase, quand j'ai commencé à analyser les fragments d'ADN collectés, que j'ai vraiment saisi mon propos et mes intentions précises à l'égard de mon projet. Cet effet de surprise qui fait que l'œuvre apparaît soudainement comme cohérente dévoile d'après moi la dimension insaisissable de la pratique artistique. Avec un certain recul, j'ose émettre l'hypothèse que mon intention-problématique-propos était probablement présente en moi. Elle sommeillait probablement dans mon inconscient.

Les artistes qui m'ont inspiré ont orienté mes décisions dans mon processus créatif. Tout comme le Critical Art Ensemble, j'ai articulé le projet autour de la notion de mimique. J'ai également emprunté, dans le cadre de mes phases # 1, # 2 et # 3, une gestuelle, une attitude ainsi que des objets issus de domaines extérieurs au monde de l'art traditionnel dans l'optique de les réaffecter au sein de mon travail. Par exemple, dans ma phase # 1, il a été question d'emprunter des gestes et des objets provenant des domaines criminalistique, archivistique et scientifique. La collecte de fragments

d'ADN dans l'espace urbain et l'opération d'un classement de ces derniers représentent des gestes qui ne sont aucunement attribués au monde de l'art traditionnel. La phase # 2 visait l'emprunt (ou le détournement) d'un objet provenant du domaine administratif : le passeport. Finalement, dans la phase # 3, j'ai travaillé la notion de mimique de manière à mettre en scène un laboratoire scientifique clandestin. Dans ce dernier exemple, la notion de mimique a plutôt été associée à l'utilisation d'un objet plutôt qu'à la chorégraphie d'un geste physique. En utilisant, empruntant, me réappropriant et détournant des objets et des gestes issus des domaines scientifiques, administratifs, criminalistiques, archivistiques, mon objectif principal consistait à faire perdre l'aura énigmatique contenue dans ces domaines. Dans la phase finale (installation), j'ai joué sur le même registre que celui du CAE. La mise en scène de ma phase finale a été articulée autour de l'idée d'un laboratoire de recherche privé et clandestin qui manipule des fragments d'ADN. Cette mise en scène a été brodée à l'aide de l'ensemble des archives accumulées depuis le commencement de mon projet.

À la phase I, j'étais loin de m'imaginer que ma collecte de fragments-dons d'ADN, appuyée sur l'œuvre de Raphaëlle de Groot, allait tramer les suites de mon travail. J'étais également très loin de penser que ce type d'action allait définir la problématique (la gestion de population s'effectuant à travers un dispositif biométrique) de ma recherche-création. À vrai dire, j'ai effectué ce travail de collecte de façon plutôt naïve, inconsciente et sans appréhension théorique et problématique précise. À ce stade-ci, il n'était aucunement question de penser ce geste en vue d'une démarche archivistique.

Tout comme Raphaëlle de Groot, j'ai entamé mon processus par le geste de la collecte, un geste invitant la population à se départir d'une trace de leur intimité. Transposées dans un contexte esthétique et conceptuel différent, ces traces-dons-fragments d'ADN, dotées d'une forte valeur symbolique, sont rapidement devenues le

fil conducteur de mon travail. À la suite de cette collecte, j'ai été amené à métamorphoser la nature et la fonctionnalité de mes matériaux par une série de moyens issus du domaine archivistique (inventaire, entreposage, mise en liste, etc.). La réaffectation de mes archives-matériaux a été exécutée de manière à renouveler définitivement le sens, le propos et les attributs naturels de ces matériaux.

Si la première phase de mon projet fut la collecte des fragments-dons d'ADN, la deuxième étape de cette première phase consistait à interroger le statut de l'archive et sa potentielle implication concernant les suites de mon travail. L'entreposage de ces fragments-dons d'ADN représentait une période de latence, un moment d'attente nécessaire avant que je puisse les utiliser selon d'autres modalités. Cette pratique de la collecte, du catalogage et de la préservation m'a rappelé un peu la pratique archivistique qui consiste à réagencer des archives sans modifier la nature première de celles-ci.

À l'aide de moyens relevant de l'intervention urbaine basée sur la rencontre et la chorégraphie de la collecte, j'ai été en mesure d'enclencher un long processus créatif me permettant ainsi de poser les bases théoriques, conceptuelles et esthétiques de ma pratique avant de cristalliser le tout vers un travail d'installation réalisé à travers la mise en scène de mes matériaux-archives. Ma manière de travailler m'a donc permis de restituer, sous différentes formes, les traces de mon parcours et de poser un regard différent sur celles-ci.

Dans un processus ressemblant sur plusieurs aspects à celui de Raphaëlle de Groot, les artistes Vincent Charlebois (voir son projet « Le pelleteur de gravier ») et Stéphanie Beaulieu ont également contribué à structurer mon processus. J'ai effectué ma recherche-création dans le même esprit que ces deux artistes qui ont enclenché leur processus à partir d'une intervention-action performative basée sur le geste de la collecte et qui ont ensuite poursuivi un travail esthétique formel à partir de la



documentation matérielle collectée lors de leurs premières phases. D'autre part, j'ai procédé selon une approche similaire à celle de Heather Dewey-Hagborg. Lors de ma première phase, j'ai emprunté des gestes similaires à ceux utilisés par des enquêteurs policiers et des ethnologues à recherche de traces indicielles. Le classement de ces fragments sur un site Internet m'a également amené à transposer le geste archivistique au sein de ma pratique.

Mon œuvre rejoint en plus celle de Mathieu Beauséjour du fait que c'est une œuvre processuelle : de l'action infiltrante jusqu'à la mise en scène de mon installation en passant par l'archive. Tout comme cet artiste, l'ensemble de mon processus (l'articulation conceptuelle de mon projet, la collecte de mes matériaux, l'altération de ces matériaux, la réaffectation de gestes et d'objets issus de domaines extérieurs au monde de l'art, la mise en scène de mes archives, etc.) a été marqué par un exercice dépassant largement le domaine artistique. En fait, mon travail a été appréhendé de manière à mettre l'accent sur le *faire* plutôt que sur le *produit*. En appréhendant le faire artistique à travers un projet protéiforme, j'en suis arrivé à confronter mon travail non pas seulement comme un résultat fini, mais comme un ensemble d'opérations me permettant ainsi de sophistication celui-ci. Ce qui fut d'abord une action minimaliste de collecte d'ADN dans l'espace urbain est devenu sophistication conceptuelle et formelle se cristallisant au sein d'un travail d'installation. En somme, ce processus m'a vraiment permis de donner à mes matériaux des qualités et des fonctions insoupçonnées.

Tout comme Andy Warhol, j'ai articulé mon projet sur le registre de la conservation de l'archive. Dès la fin de ma phase # 1, j'ai commencé à conserver les divers fragments-dons d'ADN collectés. Chacun de ces fragments-dons d'ADN a ensuite été archivé sur un site Internet et a été identifié par des informations très précises telles que le prénom de la personne. Un travail de catalogage sous la forme de dossiers médicaux a également été effectué. À la phase # 2, j'ai décidé de jouer avec ces

archives en les déposant à l'intérieur de petites fioles médicales attachées à de faux passeports pour ensuite les dissimuler dans divers non-lieux de la Ville de Montréal. À la phase # 3, un colossal travail de mise en scène de ces matériaux archivistiques a été réalisé sous la forme d'une installation représentant un laboratoire scientifique clandestin.

L'œuvre de Warhol a profondément orienté les aspects esthétique et conceptuel de ma phase # 3. J'ai construit mes blocs d'argile contenant les fragments d'ADN en m'inspirant de ses « Time capsules ». Je cherchais un contenant différent que celui des boîtes en carton utilisées par Warhol. Je voulais construire un objet de mes propres mains plutôt que de récupérer un objet déjà existant. Ces blocs d'argile ont été utilisés comme contenants me permettant d'entreposer et d'archiver les fragments d'ADN. Cependant, à la différence du travail de Warhol, mon travail d'archivage reposait plus sur un processus logique que sur la simple démarche d'une accumulation de divers objets. Finalement, toujours à la différence Warhol, mon travail d'archivage avait une connotation beaucoup plus politique.

### **5.3 Phase # 1 - Intervention urbaine : de la rencontre à la collecte de matériaux archivistiques**

L'objectif de cette première phase consistait à mettre en forme une situation urbaine permettant d'expérimenter d'autres façons d'entrer en relation avec les gens afin d'interroger la notion de proximité. Cette phase a été réalisée à partir du mimétisme d'un geste issu du quotidien : se couper les cheveux et les ongles. Le geste de la collecte a également été un concept fondateur de cette phase puisque j'ai conservé les fragments d'ADN des individus ayant accepté que je leur dérobe un fragment d'ADN. En travaillant la dynamique geste – proximité – espace urbain, j'ai posé un

regard critique sur nos modes de déplacements ainsi que sur les modalités qui régissent nos rencontres en milieu urbain.

À cette étape, je voulais avant tout pratiquer l'urbanité dans l'optique de rencontrer des gens afin de questionner le concept de proximité. La problématique de la gestion de population s'effectuant à travers les dispositifs biométriques n'était pas encore ancrée dans ma démarche. Ici, je tentais plutôt d'établir des points de contact avec des inconnus. Ce fut donc par mon corps et celui des autres que mon travail s'est amorcé. La collecte de fragments d'ADN m'a servi de prétexte pour entrer en relation. Ce geste m'a fait expérimenter de nouvelles modalités de rencontres en milieu urbain. À ce moment, j'accordais beaucoup plus d'importance à l'acte de la rencontre qu'à la production d'un objet.

Ce volet de mon projet de recherche-crédation a été réalisé selon deux notions très précises : la rencontre et la collecte. Mon processus s'est amorcé à partir de la réflexion sur les pratiques artistiques dans la ville en portant une attention particulière à la notion de proximité. L'idée de « ville charnelle » (Marinetti) a agi comme un véritable incubateur m'amenant à préfigurer les suites de mon projet. Mon projet s'est donc construit au rythme de mes rencontres avec des passants inconnus dans l'espace public. En mettant l'emphasis sur le geste plus que sur l'objet, cette phase renvoyait définitivement à un art d'attitude dans ce sens qu'il faisait appel à une manière d'agir, d'être, d'échanger, de communiquer, etc. C'est donc par mon attitude que la forme de mon projet s'est articulée. À cette étape, il n'était pas question de produire un objet-œuvre, mais plutôt des gestes et des attitudes visant à collecter des matériaux pouvant devenir œuvres d'art.

Le geste de la rencontre réalisée lors de ma première phase a donné lieu à l'accumulation de traces. Comme le souligne Jacques Derrida (Derrida, 2014)<sup>51</sup> :

<sup>51</sup> DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Médiamorphoses, 2014.

« Dès qu'il y a du vivant, dès qu'il y a renvoi à l'autre, il y a de la trace. Toute expérience, qu'elle soit humaine ou animale, est une expérience de trace. » La trace peut s'effacer, s'oublier, se perdre ou être détruite, mais il est possible aussi qu'elle laisse un sillage, qu'elle soit conservée, accumulée, qu'elle prenne place dans une archive. Pour moi, il y a trace dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à l'autre, à autre chose, différence, etc. Donc, partout où existe de l'expérience existe de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace.

Cette partie du travail a également été réalisée selon ce que Paul Ardenne nomme un art contextuel :

« un art qui est en situation, un art du présent, du maintenant, qui récupère ce qu'offre le quotidien, des mots échangés, des rencontres, des préoccupations immédiates. L'artiste porte une attention tant aux lieux qu'aux gens, il fait un travail de proximité, car c'est le lieu où il travaille qui déterminera la forme de l'œuvre. Il est relationnel, car y coexistent des éléments divers qui partagent entre eux cet endroit où chacun a sa place, les uns à côté des autres » (Ardenne, 2002)<sup>52</sup>.

En travaillant dans l'espace urbain, il devenait évident que mon travail impliquerait un geste basé sur la rencontre. Je voulais ici engager un rapport direct à la vie sociale : « Recourir aux lieux publics, pour l'artiste, c'est inévitablement rencontrer la population, c'est solliciter esthétiquement de façon raccourcie, sans en passer par le filtrage muséal. » (Ardenne, 2002)<sup>53</sup>. D'ailleurs, dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud affirme qu'à travers une pratique artistique qui se déploie dans l'espace urbain, « l'artiste construit un modèle de socialité qui renvoie à différentes façons de socialiser, de se rencontrer entre individus. » (Bourriaud, 2001)<sup>54</sup>

L'aspect relationnel de cette phase a donc été caractérisé par l'implication directe du participant dans mon processus. En fait, c'est la rencontre avec l'autre qui m'a permis

<sup>52</sup> ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situations, d'interventions, de participation*, éditions Flammarion, 2002.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 2001.

de constituer les bases de mon projet. Ici, il ne s'agissait pas de produire un objet d'art, mais bien de réaliser un projet dans lequel la rencontre avec l'autre deviendrait la matière artistique. Autrement dit, ce n'est pas le visuel qui a été privilégié, mais bien la proximité humaine. Comme le souligne Nicolas Bourriaud (2001)<sup>55</sup> : « C'est le contexte social et les interactions humaines qui composent l'art relationnel. » Les traces-fragments collectées lors de cette première phase ont donc été le témoin de mon passage et de mon intervention dans la ville. Elles ont, en quelque sorte, constitué une forme d'inscription de mon corps dans la ville, mais aussi d'interaction avec les « autres ».

Cette socialité, construite dans un contexte particulier et avec l'implication volontaire ou non de l'autre, s'est caractérisée par une intention plus sociopolitique qu'esthétique. D'ailleurs, Paul Ardenne qualifie la portée sociale du geste de l'artiste contextuel comme un état permettant d'« ouvrir le sens et la portée de l'œuvre d'art puisque, pour ce faire, il implique de recourir à des gestes réclamant un authentique contact permettant de réévaluer la notion de société. L'artiste contextuel a de la société une conception « micropolitique ». Il tourne le dos aux abstractions et préfère les êtres. Il est un corps en présence d'autres corps, toujours soucieux d'une relation en prise directe. » (Paré, 2003)<sup>56</sup>.

Je me suis beaucoup concentré sur l'observation de la ville et de son quotidien afin d'articuler la première phase. J'étais loin d'être qu'un simple passant égaré dans ses pensées. J'étais plutôt sensible aux mouvements de la ville et j'avais une réelle intention de l'investir et non la regarder comme un spectacle qui se déroule sous mes yeux. En observant et réfléchissant à ce que je voyais, je me sentais en pleine possession de mon individualité. En mode « détective », j'étais à la recherche de

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> PARÉ, André-Louis, *Un art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne*, *Esse arts + opinions*, n° 49 (automne) 2003.

traces, d'indices, de sens, etc. pouvant alimenter mon projet. La ville a donc été un lieu propice pour ma collecte de matériaux.

Comme le regard que je portais sur la ville et mon geste de collecte se voulaient objectifs, sans intention particulière autre que celle d'investir la ville à la rencontre de gens, c'est la façon dont j'ai utilisé les matériaux collectés et le travail qui a émergé de cette utilisation qui a été subjective. D'ailleurs, comme le souligne Jacques Derrida : « Quand on interprète, on ne trouve pas un sens qui est là, donné, et qu'on n'aurait qu'à élucider ou dévoiler, on impose du sens, on constitue du sens. » (Derrida, 2014)<sup>57</sup>

Les traces d'ADN qui ont résulté de ma collecte avaient deux fonctions précises. Premièrement, elles ont été utilisées comme matériaux servant à mettre en forme les phases suivantes de mon projet. Dans la phase # 2, ces traces ont été transposées dans des « non-lieux » (Augé, 1992)<sup>58</sup>. Dans la phase # 3, le déplacement des matériaux collectés dans la ville s'est fait dans une galerie sous la forme d'une installation. Ce qui est intéressant avec ce déplacement, c'est qu'il m'a offert la possibilité de *fictionnaliser*, mettre en récit, les matériaux selon ma propre subjectivité.

D'autre part, l'enregistrement photographique de mon action et la collecte des traces d'ADN ont donné naissance à des objets utilisés dans des contextes différents. Initialement, l'enregistrement photographique de traces et la collecte d'ADN voulaient représenter une réalité vivante : celle de mon corps en relation avec celui des autres. Dans les phases subséquentes, ces artefacts fictionnalisés ont permis d'obtenir un véritable « produit fini ». Comme l'affirme Stephen Wright à propos de travaux d'artistes éphémères réalisés en dehors des cadres normés de l'art, ces

<sup>57</sup> DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Médiamorphoses, 2014.

<sup>58</sup> AUGÉ, Marc, *Non-Lieux*, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Le Seuil, 1992

processus et actions ont souvent :

« ... un coefficient de visibilité artistique si faible qu'on ne les voit pas comme étant de l'art. En l'absence d'un cadre artistique – en l'absence de la signature d'un auteur – entre autres, on les voit, certes, mais pas comme des propositions se réclamant d'un statut artistique : en ces conditions, celui qui voit n'a strictement aucune raison de se transformer en spectateur. [...] Cela est l'une des raisons pour lesquelles il importe de temps à autre de reterritorialiser ces pratiques à faible coefficient de visibilité artistique dans des espaces-temps propres à l'art sous forme de documentation. » (Wright, 2007)<sup>59</sup>

La photographie et la collecte de fragments d'ADN ont donc permis à mon geste éphémère de devenir visible. Elles étaient pour moi plus que des reproductions de mon travail. Elles ont constitué des matériaux me permettant de recomposer une perception de manière imaginée, subjective et poétique.

#### **5.4 Phase # 2 – Micro-intervention urbaine : de la *fictionnalisation* des traces d'ADN collectées à une pratique furtive**

Dans cette phase, j'ai réutilisé les traces-fragments d'ADN collectées avec la méthode de l'intervention furtive. Durant la guerre du Golfe, l'expression « avions furtifs » était utilisée pour dessiner les bombardiers américains indétectables par les radars. Comme le mentionne Patrice Loubier dans l'ouvrage *Les Commensaux*, quand l'art se fait circonstances, l'expression « art furtif » décrit ainsi « la façon dont l'art pénètre les espaces publics et sociaux et interroge alors la notion de spectateur idéal et attendu. » (Loubier et Ninacs, 2001)<sup>60</sup>

L'idée centrale de la phase # 2 consistait à mettre en forme une situation au sein des

<sup>59</sup> WRIGHT, Stephen, *Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, in XVe Biennale de Paris, 2007.

<sup>60</sup> AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992

« non-lieux » –gare de train, aéroport, etc. (Augé, 1992)<sup>61</sup> – dans l’optique d’interroger les notions d’infiltration, de mimétisme et d’archives. C’est à ce moment précis que la problématique de la réappropriation de notre ADN à des fins de gestion de population s’est imposée dans mon travail. J’ai amorcé cette phase en continuité avec les réflexions sur l’archive que j’avais légèrement explorées, en posant un regard analytique sur les fragments d’ADN collectés. Plusieurs interprétations ont émergé des suites de cette période de latence. Ces fragments évoquaient en moi un vaste champ de possibilités. J’étais inondé d’une masse de possibilités. Après une longue période réflexive, mon choix s’est arrêté sur la problématique de la gestion de population précisément abordée à travers les dispositifs biométriques. Je voyais, en effet, un lien direct entre mes fragments d’ADN et plusieurs aspects de cette problématique.

Par la suite, mon questionnement a été focalisé essentiellement sur le *comment faire* pour arrimer ma pratique artistique avec cette problématique. Ce questionnement a trouvé écho à travers mes diverses lectures sur les pratiques artistiques urbaines. En fait, j’ai remarqué que, dans ces pratiques, les concepts d’infiltration et de détournement revenaient régulièrement. Je suis donc retourné dans mon atelier afin d’expérimenter mes matériaux en tenant compte de ces deux concepts. Considérant que la biométrie est un dispositif technologique visant à infiltrer la vie privée des individus, je me suis dit que la micro-intervention (une pratique artistique principalement basée sur les concepts du détournement et de l’infiltration) serait donc la forme idéale pour réaliser cette seconde phase.

Cette phase a donc commencé par l’emprunt (ou le détournement) d’un objet issu du domaine administratif : le passeport. Ici, je cherchais absolument à travailler un objet pouvant parfaitement se fondre dans les lieux spécifiquement choisis pour l’occasion

---

<sup>61</sup> LOUBIER, Patrice et et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l’art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.



(aéroport, gare de train, etc.). L'utilisation d'un objet déjà existant permettait plus facilement de générer quelques brouillages entre fiction et réalité. C'est donc pour ses qualités furtives que cet objet a été sélectionné. Également, afin de conserver une suite logique à mon projet et d'affirmer davantage mon intention de questionner de manière critique la problématique de la biométrie, j'ai pris la décision de greffer quelques-uns de mes fragments d'ADN à l'intérieur de ces passeports détournés. En disséminant mes passeports contenant des fragments d'ADN au sein des non-lieux, j'ai en effet rendu visible la problématique du contrôle biométrique. Cette ruse m'a amené concrètement à dévoiler ou brouiller les intérêts prônés par ceux et celles qui mettaient en place ces dispositifs de contrôle.

### **5.5 Phase # 3 – Installation : la mise en scène de mes archives**

La phase # 3 consistait à mettre en scène, sous la forme d'un travail d'installation, l'ensemble des traces (ADN, photographies de mes interventions, etc.) cumulées depuis le début de mon projet. Ici, tout comme dans la phase # 2, il n'était pas question d'entreprendre un travail « neutre » sur mes matériaux, mais plutôt de prendre position.

Cette dernière phase a été réalisée à partir de la notion de mise en scène. Sous la forme d'une installation, j'ai mis en scène l'ensemble de mes matériaux archivistiques collectés lors des phases précédentes. Toujours en continuité avec la logique de mon processus qui consistait à créer des situations à partir des matériaux collectés aux phases précédentes, j'ai expérimenté la méthodologie archivistique comme pratique artistique. J'ai exploré des façons d'utiliser mes archives afin de pousser au maximum ma problématique. En filigrane, j'ai interrogé le lien étroit qui existe entre l'archive et l'autorité. En questionnant de manière critique le caractère et

la valeur d'« authentification » des archives, j'ai cherché à déconstruire le sens « original » de mes matériaux.

Pour y parvenir, j'ai travaillé cette installation en utilisant les archives collectées lors de mes phases précédentes, mais aussi, en m'appropriant des documents triés sur Internet. Comme j'ai travaillé avec des objets déjà existants, la réappropriation d'archives visuelles, textuelles et sonores retrouvées sur le Web a enrichi davantage la mise en forme de mon installation. Dans l'ensemble, le travail de mise en scène de mes archives m'a vraiment permis d'articuler une réflexion pertinente sur la façon dont il m'est possible de travailler des matériaux afin de les sortir de leur contexte « originel » et de les présenter sous un angle esthétique différent.

L'aspect esthétique de mon installation a été travaillé à l'intersection des domaines criminalistique, bureaucratique, biomédical et archivistique. Je tenais à ce que la mise en scène de mon installation illustre avec le plus de précision possible le propos de mon projet :

« La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. Dès que j'ai une expérience, j'ai une expérience de trace. L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé. C'est un geste d'une grande violence. L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit. » (Derrida, 2014)<sup>62</sup>.

Un immense travail en amont de cette dernière phase a été pensé selon l'idée d'une œuvre d'art qui serait la preuve de l'accomplissement de ma démarche. En cristallisant la totalité des matériaux accumulés depuis le début de mon processus au sein d'un travail d'installation, j'ai illustré en filigrane le résultat du long processus artistique entamé depuis le début de ma maîtrise. Les matériaux collectés, les archives photographiques, etc. n'ont pas simplement été utilisés comme des preuves faisant foi de mon processus, mais bien comme des éléments me permettant de (re)construire et

<sup>62</sup> DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Médiamorphoses, 2014.

mettre en scène une réalité à interroger : la biométrie comme dispositif de gestion de population.

## 5.6 Méthodes pour archiver le processus

Tout au long de mon processus, je me suis servi de la photographie comme outil. J'ai archivé les traces et les gestes de ma première et deuxième phase. Ces archives photographiques m'ont été d'une très grande utilité dans la mise en forme des divers éléments de mon projet. Ces documents visuels ont agi comme un vaste incubateur d'idées me permettant de réfléchir sur la façon dont il me serait possible de poursuivre mon travail. Par exemple, lors de ma deuxième phase où j'ai réinjecté à l'intérieur de faux passeports quelques photographies de personnes inconnues capturées lors de ma première phase, j'ai joué avec la notion de temporalité. En transposant des éléments issus d'un contexte initial vers un contexte « autre », cela a suscité de la confusion au sein de l'authenticité des traces originelles (Derrida,2014)<sup>63</sup>. J'ai *fictionnalisé* mon travail.

Cette technique a également été utilisée comme stratégie pour pérenniser mon travail. Dans une pratique dite éphémère, il m'apparaissait incontournable d'archiver mon travail afin d'obtenir la juste reconnaissance pour mon travail. Je précise que j'avais commencé initialement à utiliser la vidéographie puisqu'elle me permettait d'opérer un travail total sur le mouvement (la photographie étant plus statique que la vidéographie). Par contre, avec du recul, j'ai choisi d'utiliser la photographie puisqu'elle invite, tout comme le sonore, à exercer un travail beaucoup plus puissant sur l'imagination.

Également, en regardant bien mes photographies, on remarque qu'elles ne présentent

<sup>63</sup> Ibid.

aucun trait facial : je ne voulais pas que les traits faciaux interfèrent avec le sens de mon travail. Puisque la biométrie implique un rattachement entre une donnée et une identité, je pense qu'il aurait été paradoxal d'exposer un visage et de le rattacher au fragment d'ADN collecté. Ce choix esthétique m'a permis de mettre pleinement l'emphase sur le geste. Finalement, l'utilisation de cette technique allait bien au-delà de l'idée d'une représentation du geste consistant à se couper les cheveux et les ongles : avec ces photographies, j'ai collecté des éléments en vue de construire ma problématique et d'agir directement sur celle-ci.

Enfin, j'ai utilisé l'enregistrement sonore dans le cadre de la phase d'installation. L'idée d'un montage sonore fragmenté consistait à illustrer, de manière métaphorique, la perte identitaire d'un individu voyant. J'ai réalisé quelques entrevues auditives auprès de personnes qui travaillent de près ou de loin dans le secteur de la biométrie. Ces entrevues ont été enregistrées sur un magnétophone à cassettes afin de s'arrimer au mieux avec l'esthétique archivistique. Un montage sonore a été réalisé des suites de ces entrevues. Ce montage a été travaillé de façon à ne prendre que certains mots et phrases de ces entrevues.

## 6. CONCLUSION

« Contact » est un projet qui a trouvé son aboutissement dans le cadre de ma recherche-création à la maîtrise en communication. Le mémoire-création a été réalisé sous la direction de Monsieur Louis-Claude Paquin.

Afin d'explorer l'intérêt que je partageais pour la question des pratiques artistiques au sein de l'espace urbain, j'ai pris, comme point de départ, la notion de rencontre. Tout au long de mon processus de création, je me suis donc intéressé à la notion de rencontre qui annonce la possibilité d'une ouverture entre les êtres, entre soi et le monde.

Enraciné dans l'esthétique de la vie ordinaire, j'ai abordé mon travail selon une approche pragmatique où les gestes ordinaires y sont devenus des micro-chorégraphies et des protocoles d'action arrimant expérience et esthétique.

Tout au long de mon projet, j'ai impliqué la participation du « public » dans mon travail afin d'imaginer des situations sociopoétiques visant à le sortir de sa zone de confort, et ainsi élargir son champ perceptif. En somme, mon objectif consistait à travailler directement dans l'espace urbain afin de susciter des interactions sociales. Mon projet s'est élaboré en lien étroit avec la ville par une action directe sur celle-ci prise comme matériau premier à ma création.

Ma pratique s'est donc consacrée à un travail interdisciplinaire alliant l'action urbaine (phase #1), la micro-intervention (phase #2) et l'installation (phase #3). Celle-ci a trouvé écho à travers les éléments issus d'une perspective communicationnelle ancrée dans le quotidien de l'urbanité. Autrement dit, j'ai utilisé la notion de rencontre au quotidien comme point de départ conceptuel et matériel de mon œuvre.   partir de

matériaux et de gestes issus du quotidien, etc., j'en suis arrivé à créer des situations sociopoétiques portant une attention particulière à l'aspect fonctionnaliste de nos sociétés.

Dans le cadre de ce projet, j'ai indirectement avancé l'hypothèse que ma pratique artistique au sein de l'espace urbain pouvait être révélatrice des caractéristiques des espaces publics urbains et que mes actions pouvaient jouer le rôle singulier de modificateur de perception de nos relations. Cette recherche-crédation s'est donc proposée d'examiner les relations entre les pratiques artistiques et l'espace urbain selon une dimension essentiellement communicationnelle. À travers cette expérimentation, j'ai exploré les habitudes perceptives et comportementales des passants et leurs interactions possibles au sein de l'espace urbain. Pour y parvenir, j'ai joué avec les éléments qui se trouvaient directement au sein de l'espace urbain. Mon processus a donc pris forme en intégrant des éléments de la ville, autant au niveau de la morphologie des lieux qu'à celles des interactions sociales qui se retrouvent dans le quotidien urbain.

Mon objectif premier consistait à interrompre le quotidien des gens afin de susciter des rencontres visant à altérer les perceptions sur le construit de l'espaces urbain. Dans ce sens, je reste convaincu que mon action est parvenue à « perturber » l'espace et l'expérience du quotidien des passants. En somme, intervenir dans la ville fut une façon d'interroger les relations constitutives de l'espace public. Questionner ces dynamiques sociales, consistait à agir sur l'ordinaire de la ville, sur les relations des passants dans leurs dimensions sociales et esthétiques afin de proposer un autre regard sur la ville.

Outre le paradigme sécuritaire en lien avec le dispositif bioométrique (cette problématique a permis d'unifier théoriquement l'ensemble de mes phases), mon projet a été construit autour des trois concepts phares suivants : l'espace public

(ville), le quotidien, le rapport à l'autre. Le premier concept abordé fut celui de la ville comme un espace incarné. En fait, pour l'élaboration de ce projet, je me suis inscrit dans la lignée de ceux qui considèrent les espaces publics au croisement des dimensions construites, sensibles et sociales où s'inscrivent des actions artistiques qui mettent en jeu des relations intersensorielles. En fait, l'espace urbain est un lieu incarné par des relations sociales. Sans les passants, qui perçoivent et agissent sur les dimensions construites de l'espace urbain, sans la dynamique des corps sensibles, l'espace urbain serait réduit à un pur contenant formel.

J'ai ainsi conçu la ville comme un espace de création permettant d'explorer une pratique artistique selon une esthétique du quotidien visant à générer des socialités. La ville a donc été pour moi un espace communicationnel dans lequel j'ai pu confronter mon individualité à celle des autres. Dans cette perspective, il n'était aucunement question de rester anonyme. En fait, plutôt que de me fondre aux rythmes de la ville, j'ai opté pour une approche essentiellement basée sur l'interaction sociale. Dans ce sens, j'ai été, tout au long de mon processus, un agent actif d'une ville qui bouge et vit d'elle-même afin d'en changer de minimes aspects. En somme, mes actions m'ont confronté aux vies des autres, aux interactions avec des inconnus. Ce fut donc une excellente façon d'entrer en relation avec les gens et de prendre part à l'imaginaire de la ville.

Le concept de quotidienneté a également été utilisé dans mon projet. En effet, l'expérience sensible que j'ai menée au sein de l'espace urbain s'est articulée par le passage d'une activité quotidienne et banale (se couper les cheveux et les ongles) à une action qui m'a permis de générer des socialités et ainsi, de pouvoir saisir d'éphémères fragments (cheveux, ongles et salive) que j'ai ensuite figés dans le temps lors de ma troisième phase (la mise en scène des ces fragments-traces).

Transposer une activité quotidienne vers le monde de l'art me semblait tout à fait pertinente et ce, pour diverses raisons. La plus importante d'entre elles consistait à brouiller les frontières entre l'art et la vie. En fait, le rapprochement entre l'art et la vie qui a été intégré à ma pratique artistique a pris tout son sens avec cette quête de socialités vécues dans le quotidien urbain. Poser un geste anodin, détourner la fonction du quotidien urbain et superposer une couche poétique à la ville organisée fut pour moi une manière concrète d'agir sur les socialités vécues au quotidien

Finalement, le dernier concept phare de mon projet s'est caractérisé par l'insertion des citoyens dans mon processus de production. C'est la rencontre avec l'autre qui a constitué l'ensemble formel de mon travail. Ici, il ne s'agissait pas de privilégier le visuel, mais bien la tactilité à un processus actif dans lequel la rencontre avec l'autre est devenue la matière même de mon expérimentation.

Le corps est donc devenu le matériau principal de mon travail. Mon corps a investi l'espace commun pour faire œuvre et est devenu une façon de comprendre et de m'approprier cet espace. J'ai donc utilisé mon corps; et celui des autres; comme point de départ, afin de mettre en phase un projet basé sur la rencontre au sein de l'espace urbain.

Je considère que la ville est un espace très fécond pour ce type de pratiques car elle est d'abord un espace de rencontres. Le plus souvent, ce ne sont que des corps anonymes dans un espace qui se croisent. Mais ici, l'inverse s'est opérée. En fait, ce fut mon corps en pleine action qui est partie à la rencontre des gens, aussi en pleine action.

En somme, ce travail a témoigné, mais de loin, mes expériences sensibles qui ont constitué, en quelque sorte, l'élan de départ de mon travail, et dont j'ai conservé des artefacts tout au long de mon processus. De mon point de vue, mon travail s'est



apparenté plus à une approche phénoménologique qu'à une approche romantique. En fait, ma pratique artistique s'étant développée en parallèle avec mes expériences personnelles était étroitement liée à la vie humaine sous plusieurs sensorialités. Au contraire d'un repli sur moi, la perspective que j'ai adoptée dans le cadre de ce travail a été de nature sensible, pour ne pas dire intimiste. Cette posture m'a permis de m'ouvrir davantage à *l'autre*, car j'aime croire que ce qui crée un effet sur moi pourrait aussi toucher le « public » et résonner avec son propre imaginaire.

Mon projet a donc été conçu autour de ces trois concepts phares. Je voulais rejoindre les gens dans la rue, dans leur quotidien. Je voulais témoigner du monde de la ville, en retirer des fragments (par les objets collectés : cheveux, ongles et salive), qui, par la suite, ont pris des dimensions autres. Cette expérience m'a réellement permis de saisir mon corps dans sa relation avec le monde au sein du quotidien urbain.

Du côté de la méthodologie utilisée, celle-ci a été articulée selon une approche pluridisciplinaire. En effet, pour garder en mémoire le plus de détails possibles concernant mon processus, j'ai travaillé mon projet selon trois approches: le geste de la collecte de fragments d'ADN, l'empreinte photographique ainsi que la mise en scène de mes traces. Cette méthodologie a été une excellente façon de me remémorer le déroulement de mon projet et d'authentifier mon processus.

Mon projet de recherche-action a été articulé en fonction d'un aller-retour constant entre la théorie et la pratique. Ce fut un processus qui s'est profondément rattaché à l'approche heuristique. D'une part, la théorie me permettait de questionner la problématique de la biométrie ainsi les pratiques au sein de l'espace urbain. D'autre part, mon geste créatif m'amenait à questionner différents concepts puisque c'est en expérimentant que je pouvais répondre autant que possible à mon intention de recherche.

À travers le geste de la collecte, j'ai pu entrer en relation avec l'autre dans une expérience sensible et poétique. Comme un détective-amateur, j'ai exploré la ville et suis entré en contact avec des inconnus afin de collecter des fragments-traces d'AND. L'espace urbain est alors devenu un refuge où je pouvais amasser des matériaux nécessaires à la mise en oeuvre de mon projet. Dans l'ensemble, ce geste a constitué la forme d'inscription de mon corps dans la ville en relation avec les autres. Cette collecte m'a également permis de déplacer dans un contexte autre les fragments / traces de mon expérience. Autrement dit, ce geste m'a permis de constituer une riche documentation me permettant de mettre en forme la phase finale de mon projet (la mise en scène de fragments-traces d'ADN recueillis). Ce geste est venu expliquer ce qui s'est passé et a permis de développer l'imaginaire du public n'ayant pas pu participer à mon action. Ainsi, même les personnes qui n'ont rien vu, pourront, à partir de mes traces, imaginer des choses qui ont pu se passer, inventer leurs propres explications. Cela a donc participé à la mémoire de mon action, au même titre que l'action elle-même. Au final, ce geste a contribué à composer le récit de mon projet. Elle a créé un passage entre mon action dans la ville et le présent. Cela est également venue établir une cohérence en ce qui concerne mon action.

L'empreinte photographique, quant à elle, a permis de documenter mon processus et de servir de preuve de mon passage dans la ville. Celle-ci a capté l'essence même de ma pratique. Elle a ainsi permis à mon geste éphémère de devenir permanent et de le rendre visible au sein du monde de l'art. Tout comme le geste de la collecte, l'empreinte photographique s'est présentée comme une forme d'inscription de mon geste exécuté dans la ville. Ainsi, j'ai perçu la photographie comme le moyen idéal de conserver ce qui s'est passé dans le cadre de mon projet. Mes relevés photographiques ont donc permis de rendre compte de ma pratique auprès d'un plus large public. Ceux-ci ont contribué à garder en mémoire ce qui s'est passé. Les citoyens qui n'ont pas pu participer directement à mon action ont la possibilité de pouvoir recomposer une vision imaginée, subjective et poétique de mon action.

Finalement, l'exploitation des traces à des fins de création m'a permis de finaliser l'ensemble de mon processus. En fait, tout au long de mon processus, j'ai ainsi pu constater comment je pouvais produire en parallèle de mes actions, des artefacts, souvent considérés comme de simples témoins de mon action, mais qui se sont plutôt avérés êtres des œuvres. Ces artefacts, une fois exposés (phase #3), ont donc offert à mon action urbaine un statut artistique.

Le traitement archivistique (phase #3) que j'ai opéré sur les traces collectées a joué un rôle central dans mon processus artistique. En fait, cette documentation, mise en scène dans le cadre ma dernière phase, a permis de créer de nouveaux liens entre les fragments collectés et des idées, qui n'en avaient pas nécessairement au départ. Ces traces sont donc devenues des documents sources dans la conceptualisation et la réalisation de ma dernière phase. La décontextualisation des mes fragments a facilité leur juxtaposition à d'autres couches d'information ou d'éléments visuels dans le but de créer un nouveau sens à mon travail. En opérant de cette manière, il s'agissait de créer un dialogue entre mon action passée (fragments d'ADN et empreintes photographiques) et le présent (la mise en scène des mes fragments). Je les ai coloré de mon interprétation personnelle. Cette matérialisation de mon action éphémère a permis, à celui qui n'était pas présent lors de mon accomplissement, d'accéder à mon travail et être en mesure d'avoir une interaction avec mes archives selon sa propre interprétation. En somme, cette mise en scène a renforcé le rapport entre l'espace et le temps: le déplacement de ce qui se trouve dans l'espace pour ainsi créer un décalage entre l'objet et le lieu dans lequel il vit désormais.

Comme mentionné dans ma section précédente, l'enregistrement photographique et la collecte de fragments-traces d'ADN m'a permis de produire une documentation permettant la mise en scène de mon travail final (phase #3). Si mon action a été de nature éphémère, elle a cependant pu occasionner des formes diverses grâce aux technologies de l'enregistrement photographique ainsi qu'à mon geste de la collecte.

Par contre, une réelle fracture est à noter entre mon action et sa « restitution ». En fait, il est de toute évidence que cette mise en scène ne remplacera jamais l'action que j'ai exécutée dans la ville. Par contre, mes artefacts ont permis au public de « restituer » l'action en développant leur imaginaire.

En terminant, comme l'analyse précédente m'a permis de le voir plus en détail, faire mon projet ne consistait pas simplement à jouer en extérieur mais, plus généralement, jouer dans et avec la ville, dans toute sa complexité construite et sensible. J'ai transformé autant que possible la matière sensible de la ville, sa dimension symbolique aussi en remettant en jeu des valeurs autres. En investissant l'espace public de la sorte, peut-être que j'ai pu révéler encore davantage la dimension sensible du quotidien urbain.

Tel qu'abordé dans les sections précédentes, je pense que ma pratique artistique a potentiellement modifié certaines habitudes et pratiques des citoyens, en les faisant interagir de façon peu ordinaire, en leur faisant redécouvrir l'environnement urbain quotidien et renouveler l'usage de leurs sens. C'est donc à une autre perception et une expérience différente de l'espace urbain que mon projet a convié les passants.

En m'appuyant sur les divers matériaux qui composent l'espace urbain, cette expérimentation se voulait une expérience particulièrement vivante de notre quotidien urbain. Mon projet proposait une certaine appréhension du monde urbain qui nous entoure, avec pour but de constituer des modes d'existence. Ici, je voulais, en quelque sorte, réactiver une attention au monde urbain qui ne passe pas uniquement par la vue, mais aussi par le toucher, la proximité. Mes interventions artistiques ont redonné ainsi aux citoyens à sentir et à percevoir les espaces qu'ils fréquentent et vivent quotidiennement afin de laisser émerger d'autres façons de vivre les interactions en milieu urbain.

En somme, j'ai convié les citoyens non seulement à une expérience artistique, mais peut-être tout simplement à une expérience urbaine et les inciter à partager des expériences esthétiques de l'espace urbain. Cette expérience m'a permis de constater, ne serait-ce que de rappeler, que l'espace public se construit à travers les microrelations interpersonnelles.

Vous pouvez consulter mon travail à l'adresse électronique suivante :

<https://fredericlaflamme.wixsite.com/fredericlaflamme/dessin>

## 7. BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc, Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situations, d'interventions, de participation*, éditions Flammarion, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 2001.
- DELEUZE, Gilles et Guattari, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990.
- DE CERTEAU, Michel, L'invention du quotidien, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.
- DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Médiamorphoses, 2014.
- FOUCAULT, Michel, Cours transcription 1977-1978 : *Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population*, Cours au Collège de France, 1977-1978, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FØSSEL, Michaël, *État de vigilance*, Éditions Le Bord de l'eau, coll. « Diagnostics », 2010, Nouvelle édition, Le Seuil, coll. « Points », 2016.
- LA ROCCA, Fabio et Rafele Antonio, *Introduction Kracauer et les détails du quotidien*, Sociétés, 4/2010 (n°110).
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, vol. 1, Paris, Grasset, 1947.

LOUBIER, Patrice et et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.

MAFFESOLI, Michel, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Presses Universitaires de France – PUF, 1979.

PARÉ, André-Louis, *Un art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne*, Esse arts + opinions, n° 49 (automne) 2003.

RAZAC, Olivier et Alain Brossat, *Avec Foucault, après Foucault : Disséquer la société de contrôle* Éditions Le Harmattan (6 mai 2008) Esthétique.

SAINT-GELAIS, Thérèse, *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, ESSE, 2008.

SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, traduction a paru en 1987 chez Méridiens Klincksieck, 1971.

URLBERGER, Andrea, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, 2003.

WRIGHT, Stephen, *Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, in XVe Biennale de Paris, 2007.