# UNIVERSITE DE QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉLABORATION D'UNE DÉ-DÉFINITION DU CORPS À TRAVERS L'EXPLORATION DE LA CONDUCTIVITÉ DES RÉSEAUX DANS UNE PRATIQUE MULTIDISCIPLINAIRE.

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

PAR SYLVAIN BAUMANN

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

### Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

### REMERCIEMENTS

Merci à ceux qui m'ont aidé à venir au Québec, à ceux qui m'ont permis d'y rester et à ceux qui m'accompagnent aujourd'hui – de proche en loin – dans cette aventure.

Un merci plus particulier à mon directeur Alain Paiement pour la liberté qu'il m'a laissé, les questions qu'il m'a posées et les réponses qu'il m'a permit de trouver. Merci à mon frère pour son esprit critique et ses conseils irréprochables. Enfin, merci à mes parents pour leur confiance.

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	
RÉSUMÉ	iv
PROLOGUE : DE LA CONDUCTION COMME FIGURE À LA CONDUCTIVITÉ COMME PRINCIPE	v
INTRODUCTION	
PREMIÈRE PARTIE PRENDRE LA MESURE DU LIEU : ACTE DÉFINITIONNEL	
CHAPITRE I RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES : UN CERTAIN « QUANTUM D'AIR »	
CHAPITRE II PRENDRE LA MESURE DU LIEU : LES LIMITES DU VIDE	
CHAPITRE III. INTENTION PARALLÈLE : PROVOQUER LE MANQUE (OU LA NÉCESSITÉ DU VIDE)	18
DEUXIÈME PARTIE HYPOTHÈSE : UN SYSTÈME DÉ-DÉFINITIONNEL DU « ICI »	21
CHAPITRE IV OBSTRUCTION DE L'ESPACE <mark>D'ORIGINE</mark>	
CHAPITRE V LITTÉRALITÉ VS FIGURATION	25
CHAPITRE VI LE MODÈLE COMME <i>NÉGATIF DOUBLE</i> - COMMENT J'AI PRIS PLACE DANS LE MUR	28
CHAPITRE VII RÉINTRODUIRE LE CORPS DANS LE MODÈLE	34
CONCLUSION	37
BILAN POST RÉALISATION	39
annexes	42
BIBLIOGRAPHIE	48

# RESUMÉ

Dans ce texte d'accompagnement, j'expose les antécédents plastiques et théoriques de ma démarche des trois dernières années, la méthode m'ayant permis de concevoir le projet d'installation provisoirement intitulé 67% en moins, et les enjeux esthétiques visés à travers ce projet.

Dans le prologue est retracé l'évolution des problématiques soulevées par les expérimentations réalisées depuis mon entrée en maîtrise. La conduction est la notion à partir de laquelle j'explicite les différentes phases de cette période. Dans un premier temps considéré comme une figure, nous verrons en quoi elle est devenue un principe à l'oeuvre, qui aujourd'hui est au cœur de la problématique soulevée par cette dernière installation.

Dans la première partie, j'aborde sur un registre poïétique, les différentes intentions, intuitions, références théoriques et expérimentations plastiques qui ont permis de déterminer le projet d'aujourd'hui. Nous verrons que toutes gravitent de proche ou de loin autour de l'élément air. Sa dimension vitale et son conditionnement de plus en plus fréquent font de cet élément l'origine de cette réflexion plastique et théorique. Nous verrons en quoi toutes ces démarches étaient motivées par le désir de définir le lieu d'exposition.

La seconde partie s'appuie sur une hypothèse de l'installation (compte tenu du fait que celleci n'est complétée qu'un mois après l'écriture de ce texte) qui va à l'encontre des intentions exposées dans la première partie. Nous verrons en quoi, par sa tendance à l'abolition des limites spatiales, cette installation questionne l'acte de positionnement de l'homme dans l'espace.

En somme, à travers ce texte, je fais état d'un point de vue sur le monde et en particulier sur les espaces conditionnés dont fait partie le lieu d'exposition, soit le CDEx, Centre de Diffusion et d'Expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM. J'expose une attitude créative mise en place suite à cette prise de conscience de la spécificité de l'espace architectural. Enfin, je développe une réflexion esthétique sur le projet découlant de ces différentes approches de la réalité.

### **PROLOGUE**

# DE LA CONDUCTION COMME FIGURE À LA CONDUCTIVITÉ COMME PRINCIPE

En 2004, j'ai engagé des recherches en création sur la Conduction. Cette notion, issue des sciences physiques, désigne l'aptitude des substances à transmettre – comme l'aptitude du métal à transmettre la chaleur ou l'électricité. Le degré de conductivité désigne la qualité du passage possible ; la résistivité est au contraire ce qui bloque le passage, ce qui isole. Les transmissions ne se font donc pas de manière homogène en tous points de l'espace. La conduction peut être modulée par deux types d'opérations : d'ouverture (par l'usage de substances très conductrices) ou de cloisonnement (par l'utilisation de substances peu ou non conductrices). Conjuguées ensemble, elles permettent de construire des réseaux de circulations afin de diriger les énergies, de les guider en des directions voulues. Il y a donc conjointement ouverture de l'espace et restriction des possibilités de déplacement en vue d'un guidage des substances transmises. C'est ce que j'entends par action de conduire. Hérité du bas latin conducere (mener avec, ensemble), conduire signifie « pousser (quelqu'un) à certains actes », « mener une chose » et à la voix passive, « être mené » l. Conduire signifie orienter.

Cette notion fut abordée dans un premier temps sur un mode principalement métaphorique. Je photographiais les rocades d'autoroutes et les voix de circulation dans les centres commerciaux. J'assemblais ensuite ces images en réseaux de points de vue. Je récupérais des tuyaux et des câbles en tout genres, avec lesquels je construisais des réseaux tridimensionnels à la dimension des lieux que j'occupais. Je tentais de restituer l'impression de conduction ressentie face au monde. Cette période de recherche m'a permise de définir personnellement les composantes de cette figure qu'est la conduction, pour en faire le prétexte et le principe de mon projet.

Le Robert, dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.

Point de contrôle I (annexe 2) : La structure de cette installation est comparable à celle du rhizome. Le spectateur est invité à circuler, avec son regard, avec son corps, d'un élément à un autre, d'une station à une autre, d'un pôle sémantique à un autre, par le biais des chemins que trace cette structure.

Un principe unificateur apparaît dans le sillon d'une telle logique. La lecture de l'installation à l'échelle du composant s'effectue dans un mouvement de proche en proche, d'un composant à l'autre, à la manière d'une charge électrique se déplaçant d'un atome à un autre. Par la faculté conductrice que présente la structure de la composition, la perception est dynamisée. Elle semble suivre le mouvement d'un rêve, ce rêve dont le travail, selon Freud, « ne pense ni ne calcule [et] d'une façon plus générale [...] ne juge pas [mais] se contente de transformer<sup>2</sup> ». Ainsi conçue comme agencement d'images, de fragments et de composants, cette installation produit un mouvement déambulatoire au sein de la composition, une sorte de fluidité qui dynamise la posture du spectateur. Elle met en mouvement son regard et son positionnement physique.

Cette manière de composer avec les éléments, que l'on retrouve dans la plupart de mes installations, évacue l'idée de chaos. C'est au contraire le « et » qui articule l'ensemble du travail, ce « et » qui, selon Deleuze, n'est « ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement », « quelque chose qui [aurait] lieu entre les éléments ou entre les ensembles³ ». C'est dans cet entre « que se ferait l'entretien, et que surgirait [...] tous ceux dont nous parlons [les instants vécus, les lieux traversés et les rencontres] comme autant d'images déformées dans une eau courante⁴ ».

J'ai ainsi pris conscience d'une tendance de mon travail à vouloir donner au spectateur le rôle de densificateur de liens. L'utilisation que j'ai pu faire du ruban adhésif par exemple, confère à mes réalisations une dimension rhizomique complexe. Cet outil, par son aspect rudimentaire – reconnu habituellement pour sa dimension pratique et non plastique – permet une économie de moyens à partir de laquelle on peut réaliser une densification des liens élaborés.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Sigmund Freud, L'Interprétation des rêves, [1900-1926], trad. Fr. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 432.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Gille Deleuze et Claire Parnet, Dialogues, Paris, Flammarion, 1977, p.16.

<sup>4</sup> Ibid., p.38-39.

En effet, la réduction des connexions entre tous ces éléments à de purs vecteurs directeurs permet de désigner un vide, celui-là même de la disparition et de la dilution du sens. Tel un index pointé ou un curseur, ces connexions mettent radicalement en exergue la confusion de celui qui, face à ce monde informe, se doit de retrouver sa propre signalétique, un ordre, une méthode pour s'orienter et penser sa propre trajectoire. En quelque sorte, c'est dire « je ne sais pas », « je ne comprends pas », « expliquez-moi<sup>5</sup> », obligeant le spectateur à se confronter à ses propres systèmes de refoulement et de censure. En ce sens et à l'image du travail de Thomas Hirschhorn, j'ai cherché à assigner au spectateur une position toujours active et responsabilisante. Nous sommes contemporains et producteurs de ces images et de ces signes. À nous donc de repenser et réorganiser les fragments, et de les considérer en fonction de leur appartenance à un ensemble.

Après avoir exploré l'aspect conducteur de l'objet installé en tant que tel, je me suis demandé comment conduire au-delà des limites de la matérialité de ces objets. J'ai alors considéré le lieu comme un réseau ouvert, et j'ai cherché à m'y « brancher ». J'ai donc commencé à réaliser des objets, qui, à l'image des composants informatiques, possédaient un potentiel de connectivité. L'aboutissement le plus exemplaire de cette recherche est la pièce intitulée *Point de contrôle 4* (annexe 4 et 5), réalisée en 2006 et présentée pour la première fois lors de l'exposition collective *French Kiss* à la galerie VAV à Montréal.

Elle se présente comme un réseau complexe de conduits métalliques « branchés » au lieu d'exposition. Accolé parfaitement au mur de sorte qu'on ne puisse en voir l'arrière, cet objet semble se prolonger au-delà des murs de la galerie. Cette simulation introduit une dimension fictionnelle dans l'installation. Les murs sont alors des parties intégrantes de l'oeuvre. Ils permettent aux objets sculpturaux de réaliser leur illusion de branchement et d'expansion en dehors de l'espace d'exposition. Remarquons que le corps, face à ces installations, ne peut que constater son incapacité à suivre physiquement le prolongement virtuel de la structure au-delà du visible.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> On retrouve littéralement ce genre de questionnement dans les courtes phrases que Thomas Hirschhorn intègre à ses collages, artiste qui au passage a fait du ruban adhésif le principal liant de son travail.

Cette incitation au débordement de l'attention au-delà de l'objet m'a permis de réaliser, certes sur un mode illusionniste, un investissement du dehors en passant par le plein de l'espace, l'intérieur des murs. Elle m'a permit d'étendre la spatialité de la structure installative dans un ailleurs indéfini et d'établir une dialectique autour de l'opacité – littérale et métaphorique – de la limite des lieux.

Ces trois dernières années m'ont aussi donné l'occasion de mettre en scène le corps en action au sein de mes installations. Cette nouvelle forme expressive fut une manière d'étendre mes investigations sur la valeur de la conduction en l'assujettissant à des comportements humains. Avec la série des *Point de contrôle 1*, 2, 3 et 4 (2005-2006), j'ai focalisé mes recherches autour de la relation d'interaction de sujets supposément individués avec des espace aux distributions statiques, structurées et éventuellement structurantes.

Ces installations sont d'abord conçues comme des circuits qui opèrent symboliquement – car elles représentent sur un mode schématique une supposée structure interne du monde. Elles sont aussi pensées comme des systèmes concrètement effectifs, conduisant physiquement les comportements humains.

Les interventions du corps m'ont amené à réfléchir l'installation en fonction de l'échelle humaine. Les actions produites au départ étaient essentiellement illustratives du rapport de conduction du corps avec son environnement.

Dans Point de contrôle I, le performeur simule des actions en relations plus ou moins directes avec la structure installative. Cependant, un moment de cette intervention physique m'a révélé une approche du rapport corps/structure sur un mode effectif. En effet, à ce moment, le performeur doit suivre une ligne marquée sur le mur à l'aide du casque qu'il porte sur sa tête. La difficulté de l'exercice est réelle et l'image produite n'est qu'une conséquence de ce rapport sujet/structure. C'est précisément ce type d'approche de la conduction que j'ai décidé de mettre en place dans la suite de mon travail.

Dans *Point de contrôle 4*, les trois performeurs ont à suivre des yeux le conduit métallique principal de l'installation à l'aide d'une loupe. Pour pouvoir avancer le long de la structure, leur vision du conduit à travers l'instrument doit être nette. Le reste du corps, sous réserve du

respect de la consigne de départ, est libre d'évoluer à sa guise : à son propre rythme et dans les positions qu'il désire adopter.

Par ailleurs, j'ai pu constater une telle effectivité du principe de conduction au niveau du corps du spectateur. L'installation Structure piège (annexe 1), présentée lors des portes ouvertes d'atelier, est constituée d'un objet nodal à partir duquel un réseau complexe de rubans de sécurité se déploie dans le garage et dans le jardin de la propriété. Cette intervention n'est pas à considérer pour son autonomie plastique ; elle délimite des portions d'espace et détermine des axes de circulation. Nous observons donc une inversion de la relation classique de l'objet dit « œuvre » avec son lieu d'exposition. Ces lignes dans l'espace n'ont en effet pas de valeur en elles-mêmes. Elles n'existent que pour définir et désigner un espace qu'elles compartimentent. Elles redéfinissent la conductivité du lieu. Dès lors, le spectateur est invité à découvrir l'espace en fonction des contraintes imposées par la structure.

Cette dernière investit donc le monde de manière particulière. Elle conduit notre appréhension du lieu. Elle agit sur notre processus même de construction de l'espace. Elle nous y guide<sup>6</sup>. Elle est donc un vecteur directeur à travers le lieu. Ce dernier n'est pas un fond sur lequel prend place l'œuvre, mais bien le terrain de l'œuvre.

Nous situons donc aujourd'hui nos recherches autour de ce point de tension entre l'homme et l'espace qu'il habite, cette même tension que Peter Sloterdijk appelle « la clairière extatique<sup>7</sup>. » Une clairière qui, en plus d'être « développée sous la forme d'une entrée des hommes dans les maisons des langages », s'envisage aussi comme une entrée dans « des maisons bâties<sup>8</sup> ». Il s'agit aujourd'hui de déterminer une approche plastique questionnant le rapport de conductivité entre l'homme et son environnement, cet environnement que lui seul définit.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Cette structure de réseaux de vecteurs opère comme les réseaux de regards et de lignes signifiants dans plusieurs tableaux, tel que La Cène (env. 1495) de Léonard de Vinci. Dans cette composition, nos déplacements suivent des lignes virtuelles que tracent les mains et les visages. Ces derniers nous conduisent à une lecture spécifique de l'espace.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Peter Sloterdijk, Règles pour le parc humain, 2000, Mille et Une Nuits, p.31.

<sup>8</sup> Ibid., p.33.

Je retiens finalement de cette période de recherche deux points essentiels qu'il semble bon de rapprocher. Le décloisonnement de la spatialité de l'œuvre par des systèmes de conductions illusionnistes en dehors du lieu m'aura permis d'une part de réfléchir aux limites des lieux, d'autre part de mettre en place des systèmes de dialectisation du fini et de l'infini, de l'espace fermé et de l'espace ouvert, du connu et de l'inconnu. Elle aura permis en somme de décloisonner l'espace et ainsi de solliciter une forme de responsabilité du corps face à cette ouverture spatiale.

Paradoxalement, je retiens aussi que construire un système de conduction physique du spectateur au travers d'un espace est une manière de conditionner sa connaissance de cet espace et éventuellement, de lui faire prendre conscience de sa responsabilité dans cette connaissance. Le corps est ici confronté à des structures directives au travers desquelles il doit trouver son propre espace de liberté.

Une question découle de cette recherche : est-il possible de concilier dans un même système installatif un décloisonnement spatial et le caractère directif de la structure ? C'est ce que j'ai tenté de faire avec le projet exposé dans ce mémoire.

« Car il [Zarathoustra] voulait apprendre ce que dans l'intervalle était devenu l'homme, s'il avait grandi ou bien rapetissé. Et, une fois, de maisons neuves il vit un alignement ; lors s'étonna et dit :

Que signifient ces maisons ? En vérité ne les bâtit une grande âme, à son image !

[...] Et ces chambres et ces réduits ! Se peut-il qu'en sortent et qu'y entrent des vrais hommes ?

Et immobile restait Zarathoustra, et il réfléchissait. Dit enfin, chagriné : « Tout a rapetissé !

Partout je vois portes plus basses : qui est de *mon* espèce encore y peut passer – mais il lui faut courber l'échine !

- [...] J'avance parmi ce peuple et tiens les yeux ouverts ; ils ont rapetissés et toujours davantage rapetissent et c'est à cause de ce qu'ils enseignent sur le bonheur et la vertu!
  - [...] Veulent certains d'entre eux, mais la plupart ne sont que voulus.
- [...] Tout ronds, loyaux et complaisants, entre eux tels sont ces gens, comme des grains de sable ils sont avec des grains de sable tout ronds, loyaux et complaisants.

Modestement embrasser un petit heur - C'est ce qu'ils nomment « résignation » ! [...]

Au fond, bien simplement, ils veulent une seule chose avant tout : que personne ne leur fasse du mal. [...]

Leur vertu est ce qui rend modeste et docile ; ainsi du loup ils firent le chien, et de l'homme même la meilleure bête domestique au service de l'homme ».

Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Édition Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. par Maurice de Gandillac, Gallimard, 1971, pp. 188-191.

### INTRODUCTION

Au moment d'écrire ce texte, le projet de fin de maîtrise est encore au stade de la modélisation 3D par informatique. Il n'a pas encore été réalisé dans l'espace réel. Il n'a donc pu être expérimenté, ni à l'échelle, ni en relation avec le lieu, ni dans le temps. Ce que les plans ne disent pas de l'expérience physique de l'oeuvre, je l'anticiperai.

Premier dilemme : ces lignes introduisent un fait qui ne s'est pas encore produit. Les choix et les décisions sont arrêtés, le programme de réalisation est établi dans ses détails, mais l'œuvre n'existera que plus tard. On sait parfaitement que des changements peuvent advenir au moment de la réalisation. Il va donc s'agir ici d'une hypothèse d'installation, et de démarches sur lesquelles elle se fonde.

La limitation qu'implique une telle méthode est claire. Elle permet difficilement de prendre en considération les subtilités du contexte réel. La lumière artificielle du lieu est forcément modifiée par la lumière provenant de l'extérieur; et ce mélange est fonction de l'heure et de l'état d'ensoleillement. Les différentes sources sonores possibles (le son artificiel ajouté à l'installation, la résonnance du matériau utilisé, le spectateur et l'espace urbain) sont autant d'éléments susceptibles d'entrer en contact et de provoquer une infinité de sons tous aussi imprévisibles les uns que les autres. Aussi, chaque individu a des prédispositions singulières quant à son positionnement dans l'espace. Certains aiment les espaces restreints; d'autres sont claustrophobes. Enfin, le temps peut apporter des changements que le modèle informatique ne pouvait anticiper.

Il faut donc voir cet essai comme un amalgame de préoccupations (théoriques et physiques), d'intentions et de spéculations. Les vérifications et les ajustements, fort heureusement, sont encore à venir. Des choses restent à découvrir. C'est ce qui motive la réalisation de l'œuvre, non réductible à la démonstration d'une idée.

« Où suis-je? » Première question qui me vient à l'esprit lorsque j'entre dans un lieu. Où suis-je lorsque je prends place dans le CDEx? Comme l'écrit Georges Perec dans Espèces d'espaces, « de temps en temps, [...] on devrait se demander où on (en) est : faire le point : pas seulement sur ses états d'âme, sa petite santé, ses ambitions, ses croyances et ses raisons d'être, mais sur sa seule position topographique [...] par rapport à un lieu ou à un être auquel on pense, ou auquel ainsi on se mettra à penser. Pose poser cette question équivaut donc à se demander ce qui compose l'espace auquel j'ai accès physiquement, mais aussi celui auquel je pense. Lorsque je me demande « Où suis-je? », je tente de me situer par rapport à un ensemble qui n'est pas forcément visible, mais pensable. En ce sens, se demander où on (en) est, c'est construire son propre espace. Telle est la question à l'origine de ce projet.

Certaines de mes installations réalisées jusqu'à présent exploraient les modalités de conduction de l'homme par des structures qui lui sont extérieures et qui agissent physiquement sur le positionnement de son corps. L'idée était de réduire l'espace accessible au corps. À l'inverse, certaines installations ont permise de conduire le spectateur à des considérations extérieures au champ physique de l'œuvre et du lieu de présentation. Il s'agissait d'étendre l'espace de l'œuvre et donc du spectateur. Je propose aujourd'hui une tentative de combinaison de ces deux aspects à travers une structure physiquement opérationnelle et en même temps décloisonnante, dans l'optique de reposer la question du « Où suis-je? ».

Définir, selon le dictionnaire historique de la langue française, est un verbe issu d'un emprunt (fin XIIe) au latin definire et signifiant « déterminer », « délimiter », « fixer », spécialement en parlant du sens d'un mot. Employé dès les premiers textes au sens de « faire connaître ce qu'est une chose, la préciser », le verbe a pris par extension celui de « déterminer exactement, fixer » (1481), spécialement en théologie où le terme signifie « fixer un point de dogme » (1561, Calvin). Le dérivé « définition » sous-tend l'idée de « détermination des limites (d'une chose, d'un concept) »<sup>2</sup>.

George Perec, Espèces d'espaces, op. cit.., p.164.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Le Robert, dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.

La limite est en ce sens ce qui permet de finir les choses : l'espace, la pensée, le monde en somme. La limite, qu'elle soit physique ou virtuelle, fait état d'une certaine cohérence d'un ordre, d'une structuration du monde. La clôture serait donc dans tous les cas la condition préalable à la connaissance.

Lorsque je me demande où je suis, il est difficile de ne pas chercher les limites de l'espace dans lequel je suis, par rapport auquel je me positionne. Difficile de ne pas chercher à définir l'espace avec lequel interagissent mon corps et mes pensées. J'ai donc dans un premier temps commencé par définir l'espace que je considérais comme étant le mien. Je me suis procuré des plans, j'ai photographié les lieux, j'ai pris des mesures pour enfin réaliser un premier modèle de l'espace d'exposition.

Mais ce modèle en tant que tel ne semblait pas restituer complètement l'impression que j'avais du lieu. L'air que je respire, par exemple, me parvient de l'extérieur. Se demander où je suis lorsque mon corps prend place dans le CDEx³, c'est me positionner aussi par rapport à cet extérieur indéterminé d'où provient l'air que je respire. Ainsi, cette interspatialité m'a fait voir le modèle comme lacunaire. Comment, à partir de mon modèle de départ, retrouver cette spatialité éclatée que j'envisage?

J'ai donc cherché dans un premier temps en quoi ce modèle définissait l'espace. Sa situation par rapport au motif qu'il représente, son échelle métrique, son degré de mimétisme matériologique et sa temporalité sont autant de paramètres déterminant l'efficacité du modèle.

En jouant ensuite avec ces paramètres, j'ai tenté de décloisonner l'espace, d'ouvrir son champ afin de restituer une meilleure impression de la complexité de l'espace en tant que tel et des outils nous permettant de le construire. C'est ce que je nomme entreprise de dé-définition.

La question principale sous-jacente à ce projet est la suivante : Comment abolir les limites sur lesquelles, en tant que spectateur de l'œuvre, nous nous serions appuyés pour définir la

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Centre d'Expérimentation et de Diffusion des Étudiants de Maîtrise en Arts Visuels et Médiatiques de l'UQÀM.

spatialité? Et quelles sont les conséquences de ce décloisonnement sur notre sentiment d'appartenance à l'espace?

Pour dé-définir une chose, il faut déjà l'avoir définie. Je commencerai donc cet essai en exposant les phases définissantes du processus. Une lecture de Peter Sloterdijk<sup>4</sup> me permettra de définir les spécificités du lieu (CDEx) et la structuration des espaces qui le constituent. Nous verrons ensuite comment ce terrain théorique a permis d'engager une approche plastique à partir de la spatialité même de ce lieu d'exposition. Définir une limite au lieu, mesurer son étendue et modéliser son contenu sont les étapes de cette première phase de mon processus de création.

Une fois cette étape du processus étudiée, nous supposerons la dimension dé-définitionnelle du projet. Nous verrons en quoi le modèle que je propose dans cette installation déconstruit ses fonctions traditionnelles et redéfinit de ce fait la complexité spatiale de l'oeuvre. Nous verrons plus particulièrement en quoi, par des jeux de rapprochement et de frictions de composantes à l'origine distincts (espace littéral et espace représenté), l'expérience que propose cette installation est à la fois génératrice de spatialité en même temps que destructrice des repères habituels de notre positionnement corporel.

Il s'agira donc de voir en quoi les différentes voix de circulation proposées à travers ce projet amènent le corps à dé-définir sa propre spatialité.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Peter Sloterdijk, Écumes, Sphères III, Maren Sell Éditeurs, 2005 pour la traduction française.

# PREMIÈRE PARTIE

# PRENDRE LA MESURE DU LIEU : ACTE DÉFINITIONNEL OU « SE PENSER CONTENU »

Définir l'espace du lieu dans un premier temps est une manière de réfléchir à sa constitution. C'est aussi une manière de déterminer son étendue, donc ses limites et sa proximité à d'autres espaces. C'est aussi une manière de réfléchir la relation (physique et mentale; consciente et inconsciente) que j'entretiens avec ce lieu. En somme, c'est réfléchir à mon géopositionnement au sein de l'infinie diversité des spatialités constituant notre monde.

### **CHAPITRE I**

# RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES: UN CERTAIN « QUANTUM D'AIR ».

Pour ce projet, j'ai privilégié l'idée d'une intervention directe sur le lieu. L'intérêt au départ était de partir de la nature conductrice du lieu pour questionner ensuite une possible relation au corps. Mais concernant cet espace particulier, à quoi correspond cette nature conductrice que j'intuitionne?

Ce qui suit représente pour moi une source de réflexion théorique et plastique majeure, un outil qui, dans un premier temps m'a permis de définir l'espace d'exposition sous un angle spécifique, et d'entamer une réflexion sur la relation de dépendance du corps au lieu. Seront ainsi mis en place les fondements théoriques à partir desquels est développé le projet final.

Avec *Bulle, Sphère I*<sup>5</sup>, Peter Sloterdijk débute un projet philosophique dont l'objectif est d'élever l'expression de *sphère* au rang de concept anthropologique fondamental, et qui se ramifie en plusieurs aspects de signification : topologique, anthropologique, immunologique et sémiologique. Dans ce premier ouvrage de la trilogie *Sphère*, il propose une description de l'espace humain et souligne que la coexistence de proximité entre les êtres humains crée un intérieur d'une nature particulière. L'auteur lui donne le nom de « microsphère » et le caractérise comme « un système immunitaire de l'espace psychique ». Sloterdijk entreprend ainsi l'écriture d'une histoire culturelle qui explore ce concept afin de mieux appréhender la question : où est l'homme?

Première incitation retenue : Où est l'homme en effet? Où suis-je lorsque je me présente dans le CDEx?

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Peter Sloterdijk, Bulle, Sphère I, Éditions Pauvert, 2002.

Avec *Sphère III*, Écumes<sup>6</sup>, il poursuit cette réflexion et propose une théorie de l'époque contemporaine « sous le point de vue que la vie a un déploiement multifocal, multiperspectiviste et hétérarchique. [...] Si la « vie » a un effet de constitution de l'espace infiniment divers, ce n'est pas seulement parce que chaque monde a un environnement à soi, mais plus encore parce qu'il est imbriqué avec d'autres vies et qu'il est composé par d'innombrables unités.<sup>7</sup> » Et ce qui est essentiel pour l'auteur, c'est qu' « elle produit à chaque fois l'espace dans lequel elle est et qui est en elle<sup>8</sup> ». Ce qui l'amène à conclure sur ses intentions : « nous voulons, en ayant recours à la métaphore de l'écume, parler d'une république des espaces<sup>9</sup>».

« Presque rien, et pourtant : pas rien. Un quelque chose, et cependant : seulement un tissu formé d'espaces creux et de parois très subtiles. » Telle est l'écume à laquelle se réfère l'auteur pour élaborer sa lecture de l'espace et que l'on peut redéfinir par la formule suivante : une invasion du massif par le creux.

L'auteur interprète plus particulièrement la figure de l'écume sous l'angle de la « polysphérologie ou de la serrologie étendue<sup>10</sup> », et ce dans l'optique d'élaborer « une théorie technologique des espaces habités par l'humain et symboliquement climatisés<sup>11</sup> ». En somme, l'auteur tente de montrer que l'écume constitue la « matrice des faits humains<sup>12</sup> ».

Ainsi, il oppose au fantasme selon lequel le champ social constitue une totalité organique intégrée à une hypersphère commune à tout et inclusive de tout, l'idée que « les « sociétés » ne sont compréhensibles que comme des associations agitées et asymétriques de pluralités

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Peter Sloterdijk, Écumes, Sphères III, op. cit., pp. 9-21.

<sup>7</sup> Ibid., p. 18.

<sup>8</sup> Ibid., p. 18.

<sup>9</sup> Ibid., p. 19.

<sup>10</sup> Ibid., p. 32.

<sup>11</sup> Ibid., p. 32.

<sup>12</sup> Ibid., p. 41.

d'espaces dont les cellules ne peuvent être ni véritablement unies, ni véritablement séparées 13 ».

Par « société », nous entendons un agrégat de microsphère de différents formats (couples, foyers, entreprises, associations) qui se jouxtent comme les bulles dans une montagne d'écume et se glissent par-dessus ou par-dessous les autres sans être, les unes pour les autres, ni véritablement atteignables, ni effectivement séparables. 14

Littéralement, le CDEx est l'une de ces microsphères : un espace creux contenu par des murs et jouxtant d'autres microsphères. Alors en quoi cet espace est-il relié aux autres en même temps qu'il en est séparé?

Sloterdijk compare le principe de ces microsphères à celui du masque à gaz pour expliciter la nature des limites de ces microsphères et leurs relations avec le monde extérieur.

Avec les guerres du début du XX° siècle apparaissent les premières armes chimiques. Dès lors, il ne s'agit plus de viser directement le corps de l'ennemi. Les coups sont indirects. Ils visent la viabilité de l'environnement, c'est-à-dire ses conditions de vie. L'air devient l'une des principales cibles. Pour se défendre de ces attaques, on inventa le masque à gaz. L'utilisation de cet appareil exprime le désir de l'agressé d'abolir toute dépendance à l'égard de son milieu immédiat, l'air qu'il respire. L'auteur voit en cette technique un des premiers pas vers le principe de l'installation climatique, basée sur la coupure entre un volume d'air défini et l'air qui l'entoure.

Un tel volume d'air défini est comparable dans son principe à celui dont nous dépendons aujourd'hui dans les espaces climatisés. La quantité de ce volume et la nature de la séparation avec l'air qui entoure ce volume vont déterminer notre existence. Nous pouvons dès lors considérer les limites architecturales du CDEx comme un équivalent du filtre à air. Elles filtrent les éléments non désirés et éventuellement nuisibles. Dans cette cellule architecturale nous est offerte une situation atmosphérique privilégiée, alors que dehors, l'environnement tend à nous faire courir un risque respiratoire de plus en plus flagrant, parfois à la limite de la viabilité; comme si les principes de la chambre à gaz avaient été inversés.

<sup>13</sup> Ibid., p. 50.

<sup>14</sup> Ibid., p. 52.

Ainsi, concernant le domaine proprement architectural, Sloterdijk en arrive à définir un lieu comme « un quantum d'air réaménagé et conditionné, un local d'atmosphère transmise et actualisée<sup>15</sup> », au point qu'il soutient la thèse selon laquelle les logements contemporains ne se contentent pas d'intégrer des installations climatiques, mais sont des installations climatiques. En ce sens, nous comprenons clairement en quoi le lieu d'habitat proprement dit peut être envisagé comme « une sculpture d'air traversée par ses habitants comme une installation respirable<sup>16</sup> ».

Un quantum d'air respirable sculpté par l'architecture. Telle est la formule que j'adopte pour définir la salle d'exposition. Alors qu'avant, l'espace m'apparaissait complètement parasité par son bruyant système de climatisation, aujourd'hui je peux le voir comme un système de climatisation en tant que tel. Le bruit de cette machine n'est plus un parasitage mais une nécessité, une composante inévitable de l'espace. Il est comme le souffle de la respiration de la mère pour l'enfant qui l'accompagne : une garantie de sa protection.

Potentiellement hermétique, cet espace ne m'autorise plus à considérer l'air comme un élément éternel. Notre conscience de l'artificialité de notre environnement doit progresser. Le « bourdonnement » permanent des ventilations et des climatiseurs me le rappelle.

L'air que je respire en ces lieux n'est pas de l'air à l'état « sauvage ». Cet air, avant d'arriver dans mes alvéoles les plus fines, est passé à travers un réseau de conduites d'aération se déployant à l'échelle de tout le bâtiment.

Ces « machines à air » me rappellent donc que mon rapport au lieu est avant tout un espace constitué d'air et que ma survie en dépend. Ma relation à l'espace commence par ça : une relation indispensable à un volume d'air conditionné; un espace supposément respirable que je consomme, un espace qui me tient en vie, à l'image de certains appareillages médicaux qui maintiennent les malades en vie. Il y a une réelle dépendance à cet espace.

L'air est quasi imperceptible. Aussi et peut être en conséquence, on ne réalise pas que chaque inspiration ou expiration est un acte indispensable. Cette relation existe sur un mode

<sup>15</sup> Ibid., p. 446.

<sup>16</sup> Ibid., p. 500.

automatique et généralement inconscient. Or, l'air peut transporter une multitude de particules tout aussi peu perceptibles. Cet état de fait autorise ainsi une forme de paranoïa à l'égard de cette relation à l'espace. Difficile en effet de respirer en toute tranquillité.

L'architecture joue d'une certaine façon le rôle de système immunitaire à qui l'on délègue la responsabilité de notre survie. Elle nous donne l'illusion qu'elle nous protège du monde extérieur.

Il semble donc bon de réfléchir à cette frontière architecturale entre le dedans et le dehors, cette limite immunitaire à la fois réelle et symbolique qui me rassure en même temps qu'elle m'angoisse.

### **CHAPITRE II**

# PRENDRE LA MESURE DU LIEU : LES LIMITES DE L'ESPACE

l'ai défini le lieu comme un quantum d'air respirable sculptée par l'architecture.

Premières questions que je me suis posées : quelle est la quantité de ce type d'espace dont je dispose pour ce projet d'exposition – et quelle est sa forme?

J'ai pensé à Air de Paris (1919) de Marcel Duchamp.



Marcel Duchamp, Air de Paris, 1919.

Duchamp se procure dans une pharmacie une ampoule de taille moyenne qu'il vide de son contenu originel et referme tel quel. Ces cinquante centimètres cube d'air de Paris entrent ainsi dans la liste des premiers Ready-mades.

Dans cette œuvre, le titre désigne un contenu invisible à l'œil nu et ce qui est visible n'est que le contenant. L'air contenu dans le CDEx est invisible et n'est définissable comme volume et forme qu'à partir de la visibilité des murs. La fiole de Duchamp permet de situer ce supposé contenu, de définir un espace physique relativement a-phénoménal. L'inversion de la logique phénoménale de l'œuvre – le Ready-made désigné est un « quantum » d'air, et ce qui existe matériellement n'est qu'un contenant secondaire – tente cependant de restituer le plus fidèlement possible les particularités du contenu. Pour ce faire, Duchamp ne prend pas

n'importe quel contenant. Il ne prend pas une boîte opaque mais bien une fiole en verre transparent, de faible épaisseur : le stricte minimum pour contenir l'air de Paris; le stricte minimum pour établir une coupure entre le volume d'air intérieur de l'air extérieur; une manière aussi de laisser apparente l'invisibilité du contenu; et enfin une manière de donner la possibilité au spectateur de situer très précisément les parois internes de la fiole.

La fiole contenant l'air a une certaine forme. En un sens, nous pouvons dire que Duchamp, en s'appropriant cette fiole, sculpte l'air échantillonné. La finesse et la transparence du contenant nous rapprochent de la réalité phénoménale de l'air. Elle nous fait constater l'invisibilité du contenu tout en déterminant son volume.

J'ai décidé de prendre la mesure du volume disponible de la salle d'exposition en vue d'une éventuelle modélisation. Prendre la mesure du volume d'air, c'est voir à quel point l'espace est constitué d'air. Le milieu de la salle est habité par de l'air; les dessous de radiateurs aussi. Partout où il n'y pas de brique, de ciment ou quoi que ce soit de dur et plein, il y a normalement de l'air. Prendre la mesure du volume d'air suppose prendre la mesure de ce qui clôture ma présence physique en ce lieu : les murs, les vitres, les grilles de ventilation, etc.

J'ai littéralement mesuré les murs jusque dans les moindres recoins de l'espace. Colligées dans une série de croquis techniques, ces mesures m'ont permises d'envisager ce volume conceptuellement et de manière aussi exhaustive que possible.

C'est donc en vue de prolonger cette démarche d'analyse et de compréhension du lieu que j'ai utilisé ces mesures pour élaborer une représentation matérielle du volume disponible. Après l'avoir compris numériquement, il fallait le visualiser de proche autant que dans son ensemble, afin de le manipuler. Je voulais de ce volume un équivalent plastique.

Comment alors transposer ces données métriques correspondant à un espace non visible en données plastiques, visibles et manipulables? Comment représenter cet espace sans utiliser les murs? Comment définir ce volume sans utiliser ce qui le définit dans le réel?

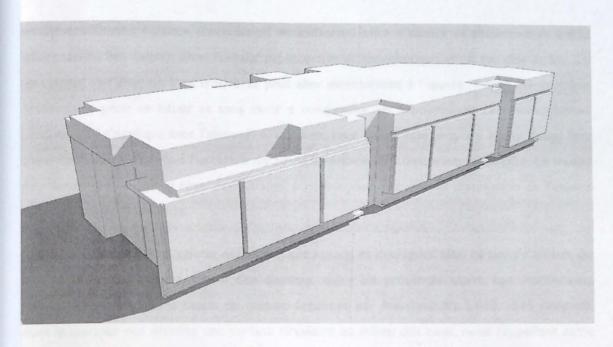
Certes indirectement, la fiole en verre de Duchamp confère tout de même à ce volume d'air une position et une forme. De là la question suivante : comment représenter le volume d'air

du CDEx sans que, d'une part, la limite ait une épaisseur – et donc modifie la forme d'ensemble – et d'autre part obstrue l'invisibilité de ce volume par l'opacité de la limite? Cette question s'est résolue d'elle-même.

Concrètement, j'ai transposé ces informations dans un logiciel de modélisation. Automatiquement, en reportant les mesures dans le logiciel, les plans délimités par les segments tracés se sont remplis. Je suis ainsi passé de l'ensemble des données numériques – correspondant aux arêtes du volume – à une forme composée d'un ensemble de plans opaques qui correspondent aux surfaces des parois internes du lieu.

Dans cette représentation, ces parois n'ont pas d'épaisseur. Vue de l'intérieur, elle figure la surface des murs. Vue de l'extérieur, elle correspond à un moulage de l'intérieur de l'espace. Cette forme apparaissait de ce point de vue comme le négatif de l'espace. Le vide était représenté par une forme pleine et le plein de l'architecture réel (les murs, les portes, les radiateurs...) se retrouvait d'une certaine façon indexé par cette forme (de la même manière que le pied est indexé par son empreinte dans la neige) en périphérie de ce volume. À considérer cette forme dans l'espace réel, c'est comme si la salle d'exposition avait été remplie et que l'on avait retiré les murs. Il subsiste une empreinte des parois de l'architecture.

J'ai donc opté pour un point de vue extérieur, celui-ci me donnant une meilleure impression d'ensemble. En même temps, j'avais atteint mon objectif : comme dans Air de Paris, l'épaisseur du contenu avait été réduite au minimum. L'infinie minceur des parois du modèle permettait ainsi d'avoir une vision exacte de la forme intérieure du contenu.



Reconstitution simple du volume d'air contenu dans le CDEx.

Pourquoi chercher en premier lieu à définir les limites de ce volume? Parce que c'est rassurant. Encore une fois, la limite est ce qui permet de finir les choses : l'espace, la pensée, le monde. Elle est ce qui permet de « pallier les incertitudes du savoir (...) par un tracé net, fini et assuré<sup>17</sup> ». La limite, qu'elle soit physique ou virtuelle, fait état d'une certaine cohérence d'un ordre, d'une structuration du monde. Le contour d'une carte géographique par exemple, circonscrit le visible, le pensable et le dicible, et engendre un sentiment de maîtrise, visuelle et intellectuelle. La clôture est donc dans tous les cas « la condition préalable à la connaissance<sup>18</sup> ». Le contour continu a en effet le pouvoir intellectuel de construire un espace, abstrait ou arbitraire, en tout cas maîtrisé. Il fallait que j'aie le sentiment de maîtriser cet espace.

En même temps, c'était une manière de mettre symboliquement à l'épreuve nos conceptions de l'espace d'exposition; une manière de réfléchir à la fonction de ces limites. En effet,

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Jacques Roubaud, « Jeux de limites », Frontières et limites, Espace international de géopolitique, littérature, philosophie. Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p.143.

<sup>18</sup> Ibid., p.148.

traditionnellement, l'espace d'exposition institutionnel offre « silence et sécurité » et « à la différence du lieu ouvert, dont l'espace est incertain et hypothétique »<sup>19</sup>, il est clos et fini. Le spectateur sait ainsi où il se trouve et peut aller directement à l'œuvre, « sans investigation préliminaire pour se situer et sans avoir à renouveler ou à poursuivre ses investigations pendant qu'il s'explique avec l'œuvre<sup>20</sup> ». C'est en tout cas ce que propose Rémy Zaugg lors d'une conférence donnée à l'occasion du 50e anniversaire du Kunstmuseum de Bâle. Le musée des Beaux-Arts auquel il rêve devrait ainsi être fait pour prévenir la dissolution de l'œuvre dans l'immensité du monde.

Les parois opaques de la galerie définissent cet espace et protègent ainsi ce qui s'y trouve du monde extérieur. Chaque œuvre dite classique qui y est présentée ouvre son monde sans parasitage. Les premières cartes du monde dessinées par Anaximandre (-610, -546 environ), dont le contour net délimite une surface circulaire au milieu des eaux, nous rappellent cette dichotomie entre le fini et l'infini qu'impose la galerie. Avec ces cartes, il est alors question de pallier les incertitudes du savoir. Elles assurent d'un ordre intellectuel et de son équilibre, et rassurent<sup>21</sup>. La galerie procure elle aussi un sentiment de maîtrise de l'espace et de sécurité. La clôture de la carte, à l'époque d'Anaximandre, permet ainsi à la science de prétendre à la complétude du monde qu'elle construit. De ce dernier, elle évacue les zones d'incertitudes dont pourtant elle découle symboliquement<sup>22</sup>. Dans ces deux cas, ces limites opaques nous font donc oublier la périphérie. L'infini, l'incertain, l'inconnu, l'en dehors, le marginal, bien qu'ils soient des réalités dont découlent tout étant – relevant du domaine de l'art ou non –

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Rémy Zaugg, Le musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'œuvre et de l'homme, Dijon, Les presses du réel, 1995, p.17.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ibid., conférence donnée le 1er décembre 1986 au Kunstmuseum de Bâle à l'occasion du 50e anniversaire du bâtiment actuel, organisée par le Verein der Freunde des Junstmuseums Basel et la Kunsthalle de Bâle.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Voir à ce sujet Christian Jacob, « Le contour et la limite. Pour une approche philosophique des cartes géographiques », in Frontières et limites, Espace international de géopolitique, littérature, philosophie. Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Il est intéressant de noter que sur ces anciennes cartes, ce qui entoure cette terre nettement limitée est Océan. Et le fait qu'Océan soit le dieu mythique de l'eau primordiale, le père de tous les fleuves, de toutes les eaux du ciel et de la terre, voire dans certaines traditions, le père de toutes choses, montre en quoi à cette époque, cet indéterminé était déjà considéré comme une origine et non comme une fin. Dans La Philosophie à l'époque de la Tragédie grecque, Nietzsche considère Anaximandre comme un pessimiste dans la mesure où il affirmerait que l'état primordial du monde est un état indéfini. Notons d'ailleurs qu'Anaximandre fut par Hippolyte puis plus tard par Simplicius, considéré comme le premier à avoir utilisé le terme apeiron (« infini » ou « illimité ») pour désigner le principe originel.

nous sont dissimulés par les limites de l'espace, comme si ces réalités n'appartenaient pas au monde que l'on peut réellement appréhender.

Le lieu dans lequel est présentée une œuvre dite « classique » se doit donc de nous faire lâcher prise sur le réel. Smithson en 1972 le note d'ailleurs. « Une pièce éclairée vide et blanche est en elle-même un espace soumis à la neutralité. Les œuvres semblent y subir une sorte de convalescence esthétique. [...] La fonction du gardien-conservateur est de séparer l'art du reste de la société.<sup>23</sup> » Les repères habituels par rapport auxquels nous nous situons dans le social sont à délaisser pour adopter les repères internes au lieu.

De cette première phase de ma démarche, il résulte un modèle qui, vu de l'intérieur représente la surface des parois interne du lieu, et vu de l'extérieur le négatif du volume d'air contenu dans le lieu. Dès lors, nous ne le considérerons que du point de vue extérieur.

Ce modèle est un outil de compréhension de l'espace. Il sert à des fins d'analyse du bâti. Sa fonction représentative défini son caractère instrumental.

Cette maquette virtuelle se donne comme une représentation globale qui condense l'organisation volumétrique de l'espace. Sa valeur tient à sa force de proposition. Elle offre la possibilité de tourner autour de l'objet et de découvrir une multiplicité de points de vue.

Selon Claude Lévi-Strauss, la valeur du modèle réduit, malgré la renonciation aux dimensions qu'il implique, réside dans l'illusion de globalité que celui-ci offre<sup>24</sup>. La réduction compense ainsi la perte des dimensions et rend l'intelligibilité plus immédiate et plus globale par le simple fait qu'elle dynamise le processus de conceptualisation.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Robert Smithson, « L'emprisonnement culturel », *in Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, par Charles Harrison et Paul Wood; traductions, Annick Baudoin; sous la direction de Anne Bertrand et Anne Michel, Hazan, Paris, 1997, p.1032.

Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, Plon, Paris, 1962, chap. 1, « La science du concret ».

Mon modèle existe dans un espace virtuel sans échelle assignée. Il devient impossible visuellement de savoir s'il relève du micro, du macro ou d'une quelconque autre dimension. C'est à cette étape de l'évolution du projet que s'est ouvert à moi tout un champ de possibilités.

### **CHAPITRE III**

# INTENTION PARALLÈLE : PROVOQUER LE MANQUE (OU LA NÉCESSITÉ DU VIDE)

L'air :

Nous l'apercevons comme élément vital – bien qu'il ne devienne pas une « chose » isolable pour autant – que pollué de poussière, en volutes de fumée, violent dans la tourmente ou manquant dans la noyade. Nous ne le sentons jamais mieux – comme matière, comme milieu, comme nécessité – que lorsque l'impureté règne et que la respiration se fait courte.<sup>25</sup>

Rendre courte la respiration; réduire littéralement le volume d'air comme un moyen de percevoir ce que l'on ne voit pas habituellement. Tel est l'effet recherché en installant dans l'espace du CDEx une masse dont la grosseur occupe la place de l'air du lieu, à la fois réellement et conceptuellement. Je laisse un minimum d'accessibilité pour que le spectateur puisse entrer dans la galerie. Cette intention sera confirmée par la suite.

Je souhaite que le spectateur se demande où il se positionnerait si ce volume était un peu plus gros.

En prenant place au centre de l'espace, ce volume se conçoit comme une forme autonome importée dans ce lieu, tel un objet parasite.

L'air, contrairement aux murs, autorise la présence du corps. Il faut donc trouver quelque chose pour l'empêcher d'accéder au centre de l'espace vide – ou plein d'air; quelque chose qui prenne la place de ce vide relatif auquel le corps a habituellement accès, une masse qui réduise le volume accessible du lieu au strict minimum; un objet qui coupe le souffle.

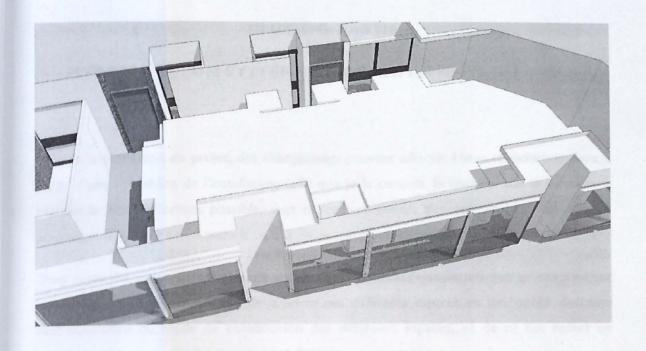
Dans le modèle, c'est le plein qui prend la place du vide.

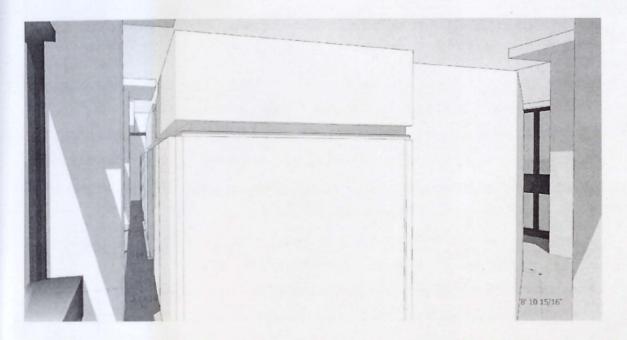
<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Georges Didi-Huberman, Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image, Les Éditions de Minuit, Paris, 2005, p. 12.

Une évidence technique s'impose alors sans pour autant connaître précisément la nature des enjeux esthétique qu'elle implique : cette masse avec laquelle je veux provoquer un manque (d'air et d'espace plus généralement) aura la forme du modèle informatisé du volume d'air. En un sens, la représentation de l'air prend la place de l'air réel.

Le modèle virtuel précède le modèle physique construit en bois aggloméré et peint en blanc. L'échelle est déterminée quasi automatiquement en prenant en considération certains principes : l'objet installé doit être le plus gros possible tout en pouvant être inséré entièrement dans le lieu afin d'occuper le plus de place possible : il doit aussi permettre que l'on puisse en faire le tour, si ce n'est physiquement du moins visuellement pour permettre une forme de praticabilité de l'espace. J'en suis ainsi arrivé empiriquement à la conclusion que l'objet installé dans le lieu devait être à 67% de l'échelle réelle de l'espace vide, ou 2/3.

Dans la salle d'exposition, l'objet installé reste un modèle. Il est un objet à considérer en soi et non comme projection d'une chose destinée à être construite. Alteration to a suburban house de Dan Graham est l'une des premières œuvres dans l'histoire de l'art contemporain où une maquette est placée dans une galerie en tant qu'objet en soi. Il s'agit d'un modèle d'un pavillon de banlieue dans lequel l'artiste a remplacé la façade par une plaque de verre et a placé un miroir sur le mur du fond. Dans cette forme d'utopie négative (dans la mesure où il est destiné à ne pas être construit), le passant est censé pouvoir voir les habitants dans leur salon, mais pas dans leur chambre, dont le mur est aussi couvert d'un miroir. Par cette maquette, Dan Graham propose une réflexion critique sur les processus d'exposition au sein de l'architecture, où le regardeur se voit en train de regarder et prend conscience de son propre voyeurisme.





Modélisation par informatique de l'installation du modèle concret dans l'espace d'exposition.

### **DEUXIÈME PARTIE**

HYPOTHÈSE: UN SYSTÈME DÉ-DÉFINITIONNEL DU « ICI »

Lors de la réalisation du projet, des changements peuvent advenir. Nous réfléchirons donc à partir d'une hypothèse de l'installation, telle que je la conçois. Je tenterai par la suite de la réaliser le plus fidèlement possible, tout en restant ouvert aux opportunités esthétiques pouvant se présenter à moi entre la remise de ce texte et l'achèvement de l'installation.

Dans cette deuxième partie, il s'agit de montrer en quoi l'installation que je vais réaliser instaure une confusion au niveau de la limite des différents espaces en jeu, opère ainsi une déstructuration du mode de cohabitation des différents espaces, et de ce fait remet en question notre sentiment d'appartenance à l'espace.

### **CHAPITRE IV**

### **OBSTRUCTION DE L'ESPACE D'ORIGINE.**

J'entre dans la salle. Face à moi se dressent des parois blanches imposantes qui occupent une grande partie de l'espace. Des murs blancs, d'un fini similaire à ceux de la galerie restructurent l'espace. Par endroits, la proximité entre l'objet et les murs de la galerie est telle qu'il devient difficile de distinguer l'objet du lieu d'exposition. Ces deux entités semblent se confondre pour ne former qu'un même espace; comme si les parois de l'objet n'étaient qu'un prolongement des murs de la galerie. Cette proximité formelle me fait envisager l'objet comme un élément architectural au même titre que les parois de la galerie. Je l'envisage comme un ensemble de murs, c'est-à-dire concrètement : des parois blanches dressées devant moi, me faisant face, me faisant obstacle. J'envisage dans un premier temps cette forme comme une sculpture de tradition minimaliste; littéralement, tel un objet spécifique<sup>26</sup>, au sens où Donald Judd l'entendait.

Dans les années soixante, en réaction à la tendance illusionniste de l'art qui fait d'un matériau le signifiant d'un autre (de la pierre le signifiant de la chair, par exemple), de nombreux artistes principalement américains affirment à travers leurs œuvres « l'extériorité du sens<sup>27</sup> ». Ces artistes refusent de soustraire l'œuvre à l'espace littéral pour la situer dans un espace métaphorique. L'œuvre existe avant tout en fonction de son environnement, comme l'œuvre Sans titre (L-beams) de Robert Morris le montre clairement. En 1965, il dispose dans la salle d'exposition trois grand L en contre-plaqué, trois formes identiques mais différemment disposées sur le sol. L'un est à la verticale, le deuxième repose sur l'une de ses faces latérales, le troisième est en équilibre sur ces deux extrémités. Avec cette œuvre, Morris « tente de nous faire sentir que le "fait" de la similitude des objets relève d'une logique préexistante à l'expérience puisque, au cours de l'expérience, dans l'expérience, les L mettent cette logique de

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Voir à ce sujet Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », in Écrits 1963-1990, tr. française par Annie Perez, Édition Daniel Lelong, Paris, 1991. « Le véritable espace [les trois dimensions] est intrinsèquement plus puissant et plus spécifique que la peinture sur une surface plane. », p.10.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Rosalind Krauss, Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, trad. Française de Claire Brunet, Paris, Édition Macula, 1997, p. 273.

la similitude en échec et sont « différents » <sup>28</sup>». Cette démonstration s'appuie en un sens sur le postula de Judd selon lequel la puissance de la forme réside dans sa véracité : considérée littéralement pour les matériaux qui la composent et en tant que surgissement dans le monde de notre expérience, c'est en ce sens que nous pouvons dans un premier temps concevoir l'expérience de l'oeuvre.

Cette idée est confortée par le fait que mon modèle installé dans l'espace ne se donne pas à voir dans son ensemble d'un seul point de vue. Il s'appréhende de la même façon que l'architecture de la galerie, par accumulation progressive de points de vue et par associations mentales de ces mêmes points de vue en un tout. Il est une composante de l'espace réel.

Au fil de la visite, circulant dans une sorte de couloir, je suis conduit entre les parois du lieu et celles de l'objet. Par endroits, il m'est plus difficile, voir impossible de passer. Un interstice minimum de quelques centimètres sépare parfois les parois de la galerie de l'objet installé. Je constate que dans les faits, si ce n'est au sol, il n'y a aucun contact entre l'objet et les murs de la galerie. Après en avoir fait le tour, je visualise ainsi un volume autonome.

Je comprends alors une complémentarité entre cet objet et l'architecture; comme si ce volume était l'empreinte des murs. Mais il y a deux objections quant à l'idée de moulage : le fini de l'objet rend la forme synthétique par rapport au motif (il ne fait pas état des aspérités les plus subtiles du lieu); d'autre part, les dimensions de l'objet sont trop inférieures à celles de l'espace vide du lieu. Certes à une échelle inhabituelle proche de celle du lieu, je comprends enfin cet objet comme une représentation de l'espace vide.

Nous l'avons écrit dans la première partie, la fonction du modèle, en tant que représentation d'un espace à une échelle inférieure et appropriée, a pour fonction de le rendre intelligible. Cette représentation a pour fonction de donner en effet au spectateur une multitude de points de vue sur ce qui à la base excède les possibilités d'une appréhension directe par le sujet.

<sup>28</sup> Ibid., p. 273.

Première complication liée à l'installation du modèle : en disposant cet élément dans l'espace, c'est tout le lieu qui se modifie. À l'origine, l'espace de la galerie se comprend quasi immédiatement. Un seul point de vue – disons central – permet de voir approximativement les quatre coins de la salle, de prendre connaissance de sa hauteur, de sa superficie, de son volume, de son système de climatisation et de chauffage, et même de sa situation dans la ville (les fenêtres ouvrent l'espace clos et privé de la galerie à l'espace urbain ouvert et public). En entravant la compréhension globale et rapide de l'espace, l'installation impose au spectateur d'une part une position active et d'autre part un effort d'intellectualisation de l'ensemble. En certains endroits, son caractère presque labyrinthique peut provoquer un sentiment de désorientation.

Robert Morris joue dans certaines de ses œuvres avec l'idée de dédale. Nombre de ses pièces constituent des métaphores de la société actuelle, de ses détournements et retournements, ses voies multiples qui toutes aboutissent à une impasse, de cette perte d'orientation pouvant caractériser nos vies et générer angoisses et peurs. Dans Labyrinthe (1999, Musée d'art contemporain de Lyon), la gestion de l'espace peut être comparée à la mienne. Un long couloir formé par des planches incurvées s'éloigne vers le fond de la salle. Ces murs de bois sont d'une hauteur légèrement supérieure à celle d'un homme. Des bruits nous parviennent de l'arrière des cloisons. La constatation de la complexité de cet espace est rapide; cependant, nos possibilités d'appréhension globale et immédiate du lieu sont restreintes. Une telle installation contredit notre tendance à vouloir voir et penser l'espace, mais aussi le territoire géographique et affectif, comme une totalité continue et cohérente.

Par obstruction du creux<sup>29</sup> du lieu, le modèle du volume d'air tend à complexifier notre expérience de l'espace. Comme ce labyrinthe, il force à la diversification des points de vue. Dans ces circonstances, il ne permet ni un point de vue général, ni une prise de connaissance immédiate de l'espace, ce qui à la base est le propre d'un modèle. Il transforme ainsi l'espace à voir en un espace à conceptualiser.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> À partir de la pensée de Sloterdijk, je définissais plus haut les caractéristiques de l'espace contemporain comme « invasion du plein par le creux ». Dans les faits, ce creux correspond à l'espace occupé par l'air.

## **CHAPITRE V**

# LITTÉRALITÉ VS FIGURATION

La nature de l'écart entre l'échelle d'une représentation et celle du motif qu'elle figure détermine le degré de compréhension du rapport entre ces deux types d'espace. Cette compréhension est révélatrice du degré d'efficacité du modèle.

Il faut comprendre l'échelle comme ce qui « concerne alors la dimension des moyens de figuration et leur rapport à l'espace symbolisé<sup>30</sup> ». Dans le domaine de la cartographie par exemple, on figure le même territoire avec des échelles différentes. Ces représentations nous donnent des vues de natures diverses. La réduction métrique du modèle lui confère une intelligibilité quant à la globalité de l'espace. Plus l'échelle est réduite, plus la vue est large, plus le point de vue est en retrait sur les choses, moins nous avons de détails et donc un sentiment de proximité à l'espace. Réciproquement, moins l'échelle est réduite, plus la vue est proche et peut être détaillée, plus nous avons d'éléments auxquels nous identifier, plus le sentiment de proximité à l'espace est fort, mais moins l'espace est intelligible dans sa globalité.

Un autre type d'écart qui n'est pas métrique, est tout aussi déterminant du degré de compréhension du rapport entre espace réel et représentation de ce même espace. En sculpture par exemple, le fait d'utiliser le marbre pour figurer des corps est une manière de générer un type d'écart; figurer le volume d'air du CDEx par un volume plein en bois peint installe aussi un écart entre ces deux espaces. Nous considérerons cet écart comme un équivalent matériologique à l'écart métrique entre le lieu et le modèle. Il faut donc entendre par échelle « la règle de passage – au sens le plus large à élucider – d'un espace à l'autre analogiquement avec l'échelle du cartographe qui elle aussi règle le passage d'un espace donné

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Karen Klaue, « Échelle et conception de l'espace chez l'enfant », in De l'architecture à l'épistémologie, La question de l'échelle, sous la direction de Philipe Boudon, Presses universitaires de France, Paris, 1991, p. 105.

à un espace de représentation du premier<sup>31</sup> ». L'échelle est donc la règle de passage d'une dimension à une autre, d'une matérialité à une autre.

Pour qu'une représentation d'un espace soit comprise comme telle, il faut que le changement d'échelle soit compréhensible. Or, deux caractéristiques plastiques liées à l'échelle du modèle (sa dimension littérale et son mode figuratif) entrent en conflit et minent l'efficacité qu'on pouvait lui attribuer dans sa version vectorielle :

De prime abord en effet, nous l'avons supposé plus haut, le modèle se donne à voir comme une composante architecturale complexifiante. Par ailleurs, l'expérience de l'espace nous a appris que cette forme est en fait une représentation du vide de la salle. Dès lors cet objet est à considérer selon deux axes de lecture : autant pour son impact physique dans l'espace réel que pour sa dimension figurative d'un autre espace. Le premier axe de lecture s'éprouve depuis notre corps propre, le deuxième s'envisage conceptuellement. Mais la faible miniaturisation du modèle augmente de trop peu sa distance avec le motif. Il devient ainsi difficile d'envisager ces deux aspects du modèle dans des spatio-temporalités bien distinctes.

Une telle réduction de l'écart entre espace de la représentation et espace réel n'est pas que révélatrice d'une condition d'existence (de l'espace de la représentation). Elle instaure les fondements pour une remise en question du paradoxe même de toute représentation : objet matériel dans un espace d'action et objet représentant nécessairement un autre espace que le premier.

En ce sens, cet objet positionne ma démarche à la croisée de deux approches antinomiques de la sculpture. D'une part, dans la lignée des minimalistes, elle s'affirme comme objet littéral et anti-illusionniste. D'autre part, plus traditionnellement et contre quoi les minimalistes se sont d'ailleurs insurgés, elle voit l'objet comme représentation d'un espace autre.

Le caractère homogène de la dimension phénoménale de l'installation (murs de l'objet et murs de la galerie) brouille cette distinction des espaces nécessaire à la compréhension de leur

<sup>31</sup> Philipe Boudon, Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture, Paris, Dunod, 1971, p. 59.

relation. L'échelle est ici destructrice. Son manque de « franchise » ou « d'épaisseur » si l'on peut dire, tend à dérégler les modalités de compréhension de l'espace.

Ce rapprochement spatio-temporel réinstaure ainsi une difficulté à l'origine propre à l'enfant : mettre en relation ses actions portant sur des objets miniaturisés manipulables avec les espaces qu'ils peuvent signifier. Il questionne donc les fondements même de notre processus de compréhension des espaces et de leurs relations entre eux en réinventant un système de passage d'un espace à l'autre.

Cet écart normalement nécessaire pour comprendre le paradoxe de toute figuration — ici mince à un point tel qu'il détruit le principe même permettant la compréhension de l'espace — est généré par le conduit périphérique délimité par les parois du lieu d'un côté et les parois de l'objet de l'autre. Cet espace, en nous permettant conjointement d'envisager l'espace littéral et de considérer l'objet comme modèle, place le spectateur dans un entre-deux, une sorte d'espace interstitiel à fois directif du mouvement du corps et décloisonnant les espaces originellement distincts les uns des autres.

## **CHAPITRE VI**

# LE MODÈLE COMME NÉGATIF DOUBLE COMMENT J'AI PRIS PLACE DANS LE MUR

L'autre particularité du modèle réside dans l'inversion plein/vide par rapport à l'espace représenté. Cette caractéristique de la représentation peut aussi être envisagée comme principe dé-définitionnel de l'espace.

La version du modèle reconstitué dans l'espace d'exposition peut être vue comme une représentation à une échelle légèrement réduite du moulage de l'intérieur de la salle. J'appelle ainsi cette représentation inversée le modèle négatif du volume d'air : négatif parce qu'il utilise le plein pour signifier le vide; négatif aussi parce qu'il représente l'empreinte des murs. C'est en ce sens un modèle négatif double.

Pourquoi une telle inversion plein/vide pour faire figure? Pris en tant que tel, il semblait difficile de représenter ce volume d'air. Didi-Hubermann nous rappelait plus haut comment, pollué de poussière, cet élément nous apparaît. J'en ai ainsi conclu que pour représenter l'air, il fallait commencer par représenter la poussière qu'elle transporte. Je me suis demandé à quoi pouvait bien ressembler l'air complètement saturé de poussière. J'ai décidé de remplacer chaque molécule d'air par une particule de mur, de plein et de visible. C'est ainsi que l'inversion plein/vide proposée par le point de vue extérieur du modèle virtuel s'est avérée concluante.

Normalement, un modèle offre un point de vue que l'espace réel n'autorise pas. Généralement, sa puissance réside dans le fait qu'il donne une vision quasi immédiate de l'ensemble. Or, nous l'avons vu plus haut, le modèle que je propose ne permet pas cette vision d'ensemble. Au contraire, en prenant place dans l'espace, il rend la connaissance de celui-ci plus difficile.

Voyons donc ce que cette inversion de la logique plastique du modèle nous apprend de plus que ce que l'espace ne donne à voir de lui-même. En d'autres termes, qu'est-ce que ce modèle nous fait voir de l'espace que le réel ne permet pas?

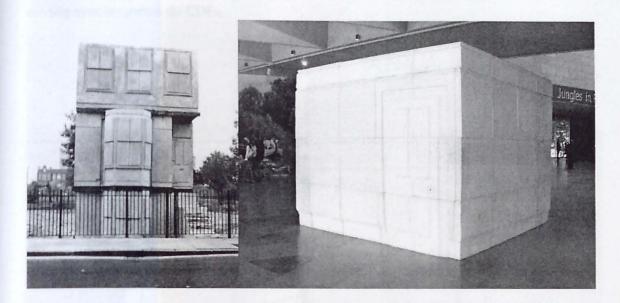
Le modèle est construit à partir de planches de bois aggloméré peintes en blanc. Ce matériau ne présente aucune aspérité. Son fini est proche de celui des murs de la galerie à quelques nuances près. Il est légèrement plus précis : les angles des murs du modèle devraient être un peu plus saillants et ses surfaces un peu plus lisses. De manière imagée, j'ai tendance à penser la densité de l'air différente de celle granuleuse des murs de la galerie. Cette différence correspond dans les faits au fini légèrement plus précis du modèle. Cette précision évacue toute expression du processus de réalisation propre aux post minimalistes. Comme caractéristique d'une tradition franchement minimaliste, elle engendre une forme de dématérialisation de l'objet.

Une telle solidification de l'espace vide de l'intérieur du lieu se retrouve d'une certaine façon dans l'œuvre de Rachel Whiteread qui, à ses débuts dans les années quatre vingt, commence par mouler des objets de dimensions modestes : des bouillottes en caoutchouc, des matelas, l'espace sous un lit ou à l'intérieur d'un meuble. Il s'agissait d'abord d'une « pulsion autobiographique, d'utiliser quelque chose de familier, qui avait à voir avec mon enfance<sup>32</sup> », confie-t-elle dans un entretien. En 1990, elle se lance dans une œuvre beaucoup plus imposante, *Ghost*. Par un procédé de moulage en plâtre des murs d'une salle, elle reconstitue en négatif l'espace vide du lieu. Un grand volume blanc impénétrable qu'elle transportera de galeries en musées résulte de cette démarche. « Momifier l'impression de silence que l'on peut avoir dans une pièce<sup>33</sup> » est ce à quoi Whiteread aspirait. En 1993, elle réalise *House*, moulage en béton du volume intérieur d'une demeure londonienne de trois étages, qui restera installé sur le site même où la maison avait été construite. Ce projet, que l'on ne pu empêcher d'être détruit, n'exista que quelques mois.

Rachel Whiteread, Double Mixte, catalogue de l'exposition, commissaire Jean-Pierre Criqui, Galerie National du Jeu de Paume, Édition du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, pp. 14-15.

<sup>33</sup> Ibid.,p. 15.

Son travail prend l'empreinte des murs. Mon travail est une représentation de l'empreinte des lieux. Il semble que les objets résultant de ces deux démarches *a priori* différentes, placent à certaines nuances près, le spectateur non plus face, mais dans un espace auquel originellement il n'a pas accès. Je partage avec Whiteread une des premières impressions qu'elle note devant son oeuvre *Ghost* venant d'être réalisée : « There was the door in front of me, and a light switch, back to front, and I just thought to myself: "I'm the wall. That's what I've done. I've become the wall."<sup>34</sup> ».



Rachel Whiteread

Gauche: House, 1993, ciment, Londres

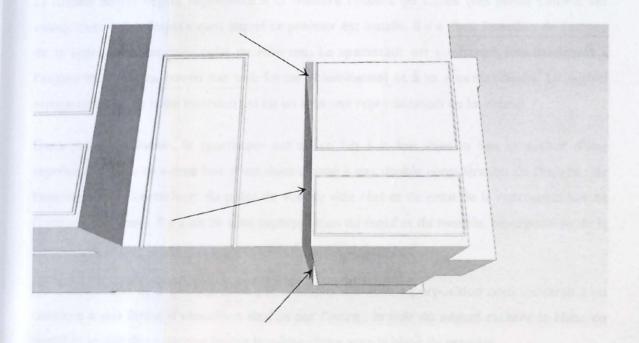
Droite: Ghost, 1990, plâtre sur cadre en acier, National Gallery.

Cette solidification du vide dans un premier temps fait office de barrière visuelle. Elle obstrue l'espace libre. J'anticipe un tel sentiment de marginalisation du spectateur face à mon installation. Le modèle que j'ai fait du volume d'air nous place aussi en position extérieure. En effet, l'inversion plein/vide ne nous autorise à rentrer ni physiquement, ni visuellement, dans

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Rachel Whiteread, dans Rachel Whiteread, Transient Spaces, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2001, p. 52.

l'espace représenté, celui-là même dans lequel nous aurions habituellement coutume de nous projeter.

Cette forme joue le rôle d'index. Elle nous signifie l'espace à l'origine plein de l'architecture, par le processus d'inversion des pleins et des vides. Et dans cet espace désormais vide, notre corps peut prendre place. Cette idée est confirmée par un détail de l'installation (voir illustration ci-dessous): l'interstice vide du modèle correspondant au mur du local de rangement se présente littéralement comme un couloir dans lequel on peut circuler du moins visuellement; il répond formellement aux interstices créés par la proximité des parois du modèle avec les parois du CDEx.



Détail du modèle virtuel : les flèches situent l'espace vide correspondant aux murs du local de rangement.

Cette représentation du volume d'air par inversion ne figure finalement pas seulement une chose en soi. Elle est aussi l'index de l'espace vide l'entourant, cet espace qui dans le champ de la représentation, correspond au dur et plein de l'architecture.

En somme, à cet espace dans lequel je suis physiquement et que je considère comme le réel (cet espace que l'échelle de l'objet nous faisait envisager dans un premier temps de manière littéral), se superpose celui indexé par l'objet matériel. Cet espace est à la fois le vide du réel et le plein de la représentation. Il est la superposition de deux espaces par rapport auxquels nous nous positionnons de deux manières différentes : dans l'espace réel, nous y sommes; dans l'espace de la représentation, nous savons que nous n'y sommes pas. Et c'est parce que nous reconnaissons l'espace de la représentation comme tel que nous pouvons nous positionner. Ainsi, au vide réel du lieu se superpose le plein imaginaire de la représentation.

Le modèle double négatif représente à sa manière l'espace du CDEx (ses pleins comme ses vides), c'est-à-dire l'espace dans lequel ce premier est installé. Il y a donc insertion de l'espace de la représentation dans celui du référent. Le spectateur est confronté simultanément à l'espace réel (certes investi par une forme volumineuse) et à sa représentation. Le nouvel espace résultant de cette insertion est en un sens une représentation de lui-même.

Dans cette installation, le spectateur est de ce fait à la fois dans le lieu et autour d'une représentation de ce même lieu. Il est donc amené à une double considération de l'espace : de l'intérieur et de l'extérieur; du point de vue du vide réel et de celui de la représentation de l'intérieur des murs. Il y a en ce sens superposition du motif et du modèle, superposition de la chose et de sa représentation, superposition du positif et du négatif.

Dans le domaine de la photographie par exemple, une telle superposition nous inciterait à en conclure à une forme d'annulation de l'un par l'autre : le noir du négatif cachant le blanc du positif et le noir de ce dernier faisant la même chose avec le blanc du premier.

Rappelons que l'échelle du modèle est légèrement inférieure à celle du motif. Cette différence est cruciale. Elle engendre une superposition imparfaite, un léger décalage entre motif et représentation, créant ainsi un espace interstitiel. L'espace encore accessible du lieu (pris

entre les murs de la galerie et l'objet) correspond formellement à ce que nous entendons par espace interstitiel.

Dans mon projet, il y a superposition de l'espace réel à l'espace de sa représentation, d'où la difficulté d'appréhension de l'espace. L'espace de l'installation est une représentation de luimême.

#### **CHAPITRE VII**

## RÉINTRODUIRE LE CORPS DANS LE MODÈLE

Le sujet n'est pas conçu comme un spectateur passif du monde mais considéré comme un véritable acteur participant à l'environnement qui le comprend et l'entoure. L'échelle du corps articule l'échelle de l'action et donc l'échelle de l'environnement.<sup>35</sup>

Le lieu d'où je regarde le monde est mon corps. Un autre élément plastique que le modèle informatique ne permet pas d'anticiper contribue à la fois à une relocalisation et à une délocalisation, voir dispersion du lieu d'où le spectateur regarde. À l'intérieur du modèle sera installé un système sonore diffusant avec un différé de quelques secondes l'enregistrement du son de l'espace d'exposition. Pour éviter tout feed back, des grilles d'aération seront installées sur l'objet à différents endroits. De ces grilles nous parviendront les sons enregistrés par différents micros dispersés dans l'espace<sup>36</sup>.

Un tel système, en ajoutant une dimension temporelle au modèle, permet au spectateur d'entendre sa propre présence dans l'espace plein de la représentation. Il a ainsi les éléments pour considérer cette maquette comme une maquette en temps presque réel, une maquette dans laquelle sa présence est représentée. Il se retrouve ainsi dans deux espaces différents qui pourtant se réfèrent à un seul et même lieu : le réel et la représentation.

Dans Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay (1974) de Dan Graham, on retrouve aussi une forme de réintroduction d'un espace de représentation dans l'espace réel. Le spectateur entre dans l'œuvre et a désormais un rôle participatif puisqu'ici il est filmé. Il est donc acteur de la vidéo et devient ensuite spectateur de lui-même, de son propre environnement spatio-temporel.

<sup>35</sup> Karen Klaue, « Échelle et conception de l'espace chez l'enfant », op. cit., p. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Cette dimension sonore est hypothétique. Au moment de la rédaction de ce mémoire, la partie du développement théorique qui suit s'appuie sur des éléments d'ordre intentionnels et non éprouvés. Il s'agit d'une piste plastique et de désirs largement spéculatifs qu'il reste à expérimenter. Il s'agira de voir par la suite en quoi, contextuellement, la réalisation s'est avérée différente, ce que cette divergence a modifié sur le plan sémantique et ce qui s'est ouvert comme nouvelles pistes exploratoires.

Il a donc les moyens de s'expliquer à lui-même : être confronté à son image instaure une distance critique du moi, distance qu'il établit entre ce qu'il pense de son moi et l'image qu'il lui est renvoyé de la réalité. Dan Graham différencie la vidéo du film en ce qu'elle est un médium du temps présent. Il explique que la vidéo, parce qu'enregistrement directe du temps et de l'espace réel en continu, peut être retransmise dans un autre espace temps et de ce fait établir une plus grande distance critique avec le sujet.

Dans mon installation, le retard avec lequel nous parviennent les sons du lieu est un équivalent à la différence d'échelle métrique entre le modèle et le réel et permet d'accentuer la distance critique.

Cette dimension sonore de l'objet accentue le positionnement du corps à l'extérieur de l'espace, dans les murs. Alors que la dimension matérielle de l'objet nécessite une certaine responsabilité du spectateur pour penser sa position par rapport aux deux types d'espaces proposés (réel et représentation), cette dimension sonore démultiplie la position du corps dans l'espace.

Le corps peut ainsi s'envisager en divers endroits. Il est dans l'espace réel. En même temps, il est dans les murs de l'espace représenté, et enfin il est dans le plein de la maquette, c'est-à-dire dans le volume d'air de l'espace fictif.

Le spectateur est donc pris entre deux dynamiques à priori paradoxales : une dynamique de centrisme (comment il perçoit le lieu réel, point de vue centré sur son corps propre) et décentré (comment il se voit dans la maquette, comment il objective sa position dans l'espace).

Ce procédé de délocalisation de la place du spectateur questionnant d'une certaine façon son géo-positionnement se retrouve dans une œuvre de Bruce Nauman. Réalisée en 1970 à la Wilder Gallery, l'installation *Corridor* (1968-1970) met à mal l'idée que le spectateur a de luimême en tant qu'il serait « axiomatiquement coordonné <sup>37</sup> », stable et constant. L'œuvre est composée d'une suite de six corridors parallèles, de différentes largeurs (certains trop étroits

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Rosalind Krauss, Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, op. cit., p.248.

pour qu'on puisse y pénétrer). Installée au-dessus de l'entrée d'un des corridors larges se trouve une caméra. À l'autre extrémité, deux écrans vidéo superposés : l'écran supérieur transmet un film préenregistré montrant le corridor vide; l'écran posé sur le sol transmet en direct les images enregistrées par la caméra, c'est-à-dire des images du spectateur se dirigeant le long du corridor vers les écrans. Mais cette image de lui-même vers laquelle le spectateur se dirige est une image de son dos. En outre, à mesure qu'il s'approche de son propre reflet, l'image de « lui-même » diminue. Plus il avance et s'éloigne de la caméra qui le film de dos, plus son image rapetisse.

Cette dispersion du corps à travers l'espace de l'installation remet clairement en question la cohésion de l'espace auquel nous prétendons appartenir. De même que dans mon installation, c'est littéralement un éclatement du corps propre qui est produit.

#### CONCLUSION

« L'œuvre est une structure vide, animée par la participation d'un public, elle n'acquiert vraiment sa raison d'être (et il ne peut en être autrement) qu'avec un public.<sup>38</sup> » À travers cette formule de Dan Graham, les principes qui animent mon installation sont clairement résumés.

À la différence du travail de Rachel Whiteread, je ne fais pas une empreinte (analogue) dans le monde réel, mais presque de manière inverse, mon travail d'« observateur » implique une conceptualisation, une reconstitution mentale et virtuelle au moyen d'un logiciel de modélisation. Et c'est à la suite de cette entreprise paradoxale, que je produis un objet qui représente (à une échelle réduite) le volume négatif de l'espace observé, que j'utiliserai ensuite pour investir le lieu.

Ainsi, je crée un nouvel espace de circulation entre le lieu et sa représentation. Ce nouvel espace nous engage dans une expérience fragmentaire du lieu (CDEX) et nous demande de participer activement : nous avons à faire une expérimentation de l'espace et en même temps, nous devons faire un effort de conceptualisation qui permettra dans un premier temps de comprendre la relation entre le lieu et le modèle, et par la suite de recomposer la totalité de l'espace. Nous (spectateur) sommes activement conduits à résoudre en permanence le paradoxe de la représentation : cette conciliation d'une expérience (espace phénoménal) et d'un espace conceptuel.

L'œuvre est donc d'abord conçue comme une structure vide; ce vide correspondant au conduit formé par les parois de la galerie et les parois du modèle. Il est relativement circulatoire et hétérogène. En certains endroits, sont étroitesse empêche le corps d'y circuler. Il permet au spectateur de prendre place dans l'œuvre et d'en faire l'expérience complète. Il ne s'agit plus seulement d'une contemplation d'un espace donné, pendant laquelle le sujet perdrait la notion de sa propre identité, de son inscription dans un temps et un contexte

<sup>38</sup> Dan Graham, Don Graham, Rock My Religion, Les Presses du Réel, Dijon, 1993, p.48-49.

social donnés. Il s'agit d'une réelle immersion dans l'espace de l'œuvre et au cours de laquelle il a la possibilité de considérer sa propre relation à cet espace.

La matérialité de l'œuvre renvoie le sujet à sa vision et à ce qu'il sollicite, dans une perception à la fois centrée et décentrée, sensible et conceptuelle de lui-même et des autres. Il est tour à tour et simultanément, sujet perçu et sujet percevant, celui qui voit et celui qui est vu; celui qui se voit en train de regarder; celui qui se voit en train de (re)construire un espace.

L'œuvre peut être vue comme un instrument de compréhension mis à la disposition du spectateur. Dans les faits, cet instrument conduit le spectateur à tirer des conclusions incertaines, qui en permanence semblent se dérober à la compréhension et sans cesse être remises en question par leur nature propre. Le modèle représente le vide par quelque chose de plein. Il donne en un sens une vision négative du motif. Par ailleurs, la dimension temporelle qu'apporte le son contredit l'effet de fixité de la représentation. Enfin, le point de vue extérieur que propose la dimension matérielle de cette sculpture est remis en question par l'introduction de la présence du corps dans l'espace de la représentation et plus particulièrement dans l'espace plein de la représentation par le son. Cet outil ne permet donc pas de mieux saisir l'espace; il se donne à voir lui aussi comme espace à comprendre. Mais alors qu'est-ce qui nous permet de connaître cet espace qui à la base est sensé nous permettre de comprendre l'espace?

La seule réponse que propose ce projet est une résignation à l'impossibilité même de cohérence de l'espace. Elle expose et explose les ponts pré-établis entre les différents espaces constituants le lieu de notre corps propre. C'est ainsi une manière de ramener le spectateur à une conscience de sa propre méthode de construction de l'espace.

## **BILAN POST RÉALISATION**

#### Son

À l'origine, le projet devait intégrer un élément audiophonique se voulant être le pendant sonore du modèle physique. Ce dernier, rappelons le, représente dans une réduction à 67% le volume d'air contenu dans l'espace intérieur de la galerie. La retransmission de l'enregistrement du son ambiant de la salle d'exposition avec un délai de quelques secondes m'apparaissait comme l'équivalent sonore de la légère infériorité de l'échelle du modèle par rapport au réel qu'il représente. Tel qu'il était projeté, cet aspect sonore du modèle s'est avéré dans les faits inefficace et même parasitaire. Des subtilités propres au contexte que je n'avais pas envisagées se sont montrées incompatibles avec cet aspect sonore. Par exemple, la texture du son diffusé - qui n'avait pas été prise en compte au préalable - ne correspondait pas à la tonalité « lourde, massive, froide et grave » de l'objet. Aussi, cette partie sonore aurait été superflue - voir redondante - en regard de l'enjeu principal du projet. L'objectif était de placer le spectateur dans un espace interstitiel, entre le réel et sa représentation, et ce, en essayant de confondre ces deux types d'espaces. Ajouter le son devait appuyer l'idée de représentation et aurait clarifié la nature de cet objet central. L'objectif premier était de déconstruire les repères de positionnement dans l'espace. Ce délais accentuait l'aspect illusionniste de l'installation et détournait l'attention du spectateur des subtilités formelles et sémantiques. Il redisait au spectateur : « Vous aussi vous êtes dans l'espace de la représentation ». Alors qu'en évacuant cette élément sonore, le spectateur a une position plus ambigüe : à la fois dans la représentation et en dehors. C'est ainsi que j'en suis arrivé à évacuer le dispositif audio.

Cependant, lors de ces expérimentations sonores, j'ai pu constater qu'une diminution du délais de rediffusion sonore produisait une modification de la texture sonore du lieu. À une fraction de seconde, il produisait un effet de résonnance; comme si l'espace était vide, comme si le modèle matériel n'avait pas d'impact sur l'espace sonore du lieu. M'est alors apparue la possibilité de jouer sur l'impact des objets dans l'espace acoustique. Une résonnance

métallique accentue le vide contenu dans l'objet. Au contraire, une texture calfeutrée signifie que l'objet est plein.

## « Ultra blanc », lumière fluorescente et dématérialisation

L'influence de l'éclairage sur le blanc du modèle (« ultra blanc », légèrement bleuté) n'avait jamais vraiment été considérée avant la réalisation du projet dans l'espace d'exposition. J'ai fait des premiers tests avec des ampoules incandescentes aux teintes jaunes. L'éclairage rasant mis en place avec ce dispositif a permis de créer des ombres importantes, d'accentuer ainsi la définition de l'objet et donc sa matérialité. La blancheur extrême des surfaces était perdue. Cette option fut pour toutes ces raisons mise de côté au profit d'un éclairage indirect avec les tubes fluorescents déjà installés dans l'espace d'exposition. Un tel type d'éclairage a la particularité d'être une source lumineuse beaucoup plus diffuse qu'une ampoule incandescente, d'où une diminution des ombres. Cette perte de définition de l'objet évitait ainsi de théâtraliser l'espace. Cette option d'éclairage m'apparut la plus appropriée pour conférer au modèle un aspect se rapprochant de la dimension éthérée de l'air, le motif premier de l'œuvre.

### Plein, vide et matérialité

Un des objectifs était de représenter le volume d'air de la galerie. En me référant au travail de Rachel Whiteread, j'avançais l'idée que ce volume serait perçu comme une forme pleine. De prime abord, ce fut le cas. Mais considérant la réalisation plus en détails, cette forme redevenait creuse. En effet, les imperfections de fabrication (certaines jonctions des panneaux qui le composent pouvaient apparaître) et la résonnance du son produit en frappant l'objet révélaient clairement cet objet comme un ensemble de parois nous tenant à l'écart d'un autre espace vide, soit l'intérieur de l'objet. C'est encore là une différence majeure avec le travail de Whiteread. La force de Ghost (de Whiteread) réside dans la matérialité, le plâtre et les traces du réel qui donnent vraiment l'impression d'un volume plein et impénétrable. Dans mon

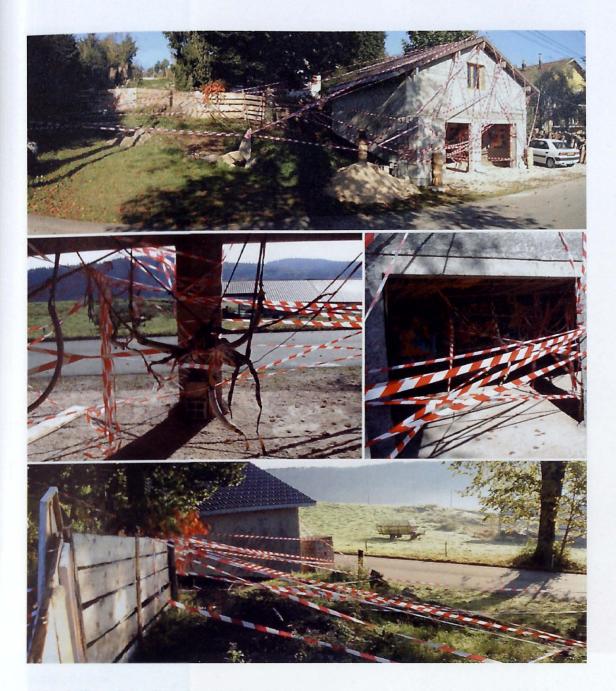
projet, on peut facilement s'imaginer à l'intérieur du modèle. Ce dernier cache un autre espace; il nous empêche l'accès à la fois physique et visuel sans l'occuper pour autant. Le modèle fait barrière, cloison, mur.

#### L'odeur

La peinture a laissé une odeur persister dans l'espace tout au long de l'exposition. Cette odeur, encore une fois, révèle la dimension matérielle et construite de l'objet. Idéalement, cette odeur aurait dû disparaître. Mais en même temps, comme peut l'entendre Didi-Huberman, c'est par la poussière que l'on prend conscience de l'air. L'odeur de peinture aussi habite l'air. En ce sens, l'odeur de la s'avère un aspect à considérer dans le projet.

Cette œuvre est à la fois une synthèse et une première matérialisation d'une recherche sur le rapport d'échelle qui s'opère entre un modèle et l'espace réel qu'il représente, et sur la question de l'engagement du spectateur dans l'installation. La question de la matérialité du modèle et celle des limites de l'obstruction de l'espace par l'objet sont les deux voies essentielles sur lesquelles mes recherches actuelles se poursuivent.

## ANNEXE I



Méduse, 2005, installation, filet, ruban adhésif, tendeurs élastiques, ruban de sécurité, Chaux-du-Dombief, France.



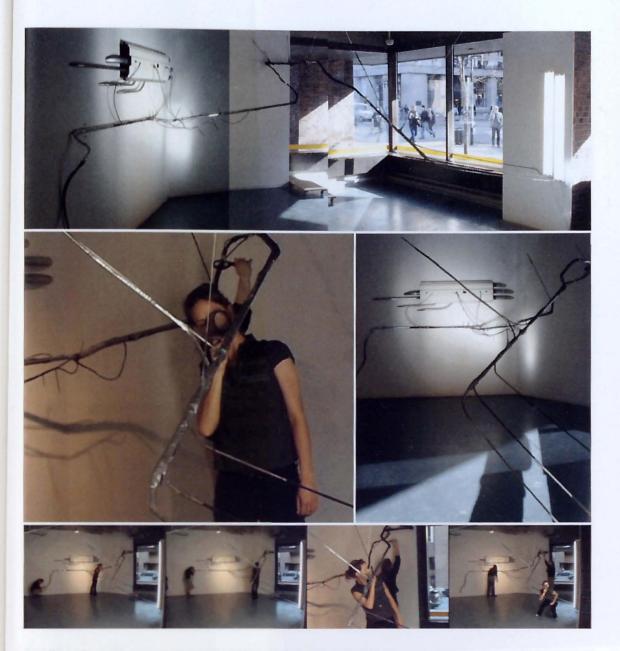
Point de contrôle 1, 2005, installation performance, matériaux divers, performeur interprète : Thierry Marceaux, UQÀM, Montréal.



Point de contrôle 2, 2006, installation performance, performeurs interprètes : Caroline Dubois, Thierry Marceau, Médérique Boudreault, CDEx de l'UQÂM, Montréal.



Point de contrôle 3, 2006, métal, câble, scotch, tubes fluorescents, installation, dimensions variables, galerie VAV, Montréal.



Point de contrôle 4, 2006, métal, câbles, tuyaux plastiques, scotch, tubes fluorescents. Performance interprétée par Caroline Dubois, Belinda Campbell et Andrée-Maude Côté. Galerie CDEx, Montréal, 2006.



Ceci est à moi, 2007, intervention performative, 45 min, chorégraphiée en collaboration avec Caroline Dubois et Jody Hegel; interprètes : Caroline Dubois et Jody Hegel, Galerie Parisian Laundry, Montréal.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## LIVRES

- BOUDON Philipe, Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture, Paris, Dunod, 1971.
- DELEUZE Gille et PARNET Claire, Dialogues, Paris, Flammarion, 1977.
- DIDI-HUBERMAN Georges, Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image, Les Éditions de Minuit, Paris, 2005.
- FREUD Sigmund, L'Interprétation des rêves, [1900-1926], trad. Fr. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967.
- Graham Dan, Dan Graham, Rock My Religion, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 1993.
- JUDD Donald, Écrits 1963-1990, tr. de l'américain par Annie Perez, Paris, Édition Daniel Lelong, 1991.
- KRAUSS Rosalind, Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, trad. Française de Claire Brunet, Paris, Édition Macula, 1997.
- LÉVI-STAUSS Claude, La pensée sauvage, Plon, Paris, 1962, chap. 1, « La science du concret ».
- NIETZSCHE Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, Édition Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971.
- PEREC George, Espèce d'espace, Paris, Édition Galilée, 1974.
- SLOTERDIJK Peter, Règles pour le parc humain, Mille et une nuits, 1999.
- SLOTERDIJK Peter, Bulles Sphères I, Traduction d'Olivier Mannoni, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 2002.
- SLOTERDIJK Peter, Écumes, Sphères III, Maren Sell Éditeurs, 2005 pour la traduction française.
- ZAUGG Rémy, Le musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'œuvre et de l'homme, Dijon, Les presses du réel, 1995.

### MONOGRAPHIE

Rachel Whiteread, Transient Spaces, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2001.

#### CATALOGUE D'EXPOSITION

Rachel Whiteread, Double Mixte, catalogue de l'exposition, commissaire Jean-Pierre Criqui, Galerie National du Jeu de Paume, Édition du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.

# ARTICLES DE REVUES ET ACTES DE COLLOQUES

- JACOB Christian, « Le contour et la limite. Pour une approche philosophique des cartes géographiques », in Frontières et limites, Espace international de géopolitique, littérature, philosophie. Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
- KLAUE Karen, « Échelle et conception de l'espace chez l'enfant », in De l'architecture à l'épistémologie, La question de l'échelle, sous la direction de Philipe Boudon, Presses universitaires de France, Paris, 1991.
- ROUBAUD Jacques, « Jeux de limites », in Frontières et limites, Espace international de géopolitique, littérature, philosophie, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1991.
- SMITHSON Robert, « L'emprisonnement culturel », in Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie, par Charles Harrison et Paul Wood; traductions, Annick Baudoin; sous la direction de Anne Bertrand et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997.

#### DICTIONNAIRES

Le Robert, dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.