

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SOPHIE BÉLAIR CLÉMENT, ALEXANDRE DAVID ET STÉPHANE GILOT :  
LA POLITIQUE DES ESPACES DE L'EXPOSITION ET LES ENJEUX DU  
STATUT D'AUTEUR

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
EMMANUELLE CHOQUETTE

SEPTEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Il y a un peu plus de six ans, lorsque je me suis inscrite à un cours en histoire de l'art comme étudiante libre, j'étais loin de me douter que ce serait le début d'un long parcours qui mènerait à ce mémoire. Je ne savais surtout pas que j'allais y faire la connaissance de ma meilleure alliée pour y arriver, Barbara Clausen. Son soutien a été déterminant dans mon processus, me permettant de dépasser mes limites et de réaliser que ce que je considérais à tort comme des lacunes participe de la particularité de mon point de vue. Travailler à ses côtés, dans un esprit de collaboration, d'honnêteté et de générosité, est un privilège dont je suis sincèrement reconnaissante.

Choisir de travailler sur des pratiques actuelles et locales représente certes un défi, mais surtout des opportunités précieuses. Je remercie les artistes de mon corpus, Sophie Bélair Clément, Stéphane Gilot et Alexandre David, avec qui j'ai pu échanger et discuter pour faire avancer mes recherches. L'écriture de ce mémoire m'a ouvert la voie à un travail de terrain, au plus près des artistes et de la pratique. Ce que ce projet m'a amené va bien au-delà de ces pages, il m'a permis de m'insérer dans une communauté forte et inspirante, peuplée de collègues et d'amis que je respecte et admire.

J'ai aussi bénéficié d'un soutien indispensable par le biais de quelques bourses : excellence de l'UQAM pour les cycles supérieurs (FARE), Esther Trépanier en histoire de l'art, Francine-Couture en histoire de l'art et finalement Jean-Claude Rochefort pour le commissariat et la critique d'art, qui m'a valu de présenter mes recherches au Symposium international d'art contemporain de Baie St-Paul.

Finalement, je ne pourrais passer sous silence le soutien de mes amis et mes proches – mon oxygène – pour les encouragements constants et pour m’avoir montré qu’ils croient moi, malgré mes doutes et mes hésitations. Un merci particulier à ma mère, pour toutes les petites et grandes attentions qui ont permis de garantir mon intégrité physique et mentale tout au long de ce périple !

## DÉDICACE

À mon père,  
qui savait bien avant moi  
que j'écrirais ces pages.

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LISTE DES FIGURES.....                                                                        | vii |
| RÉSUMÉ.....                                                                                   | x   |
| INTRODUCTION.....                                                                             | 1   |
| CHAPITRE I THÉÂTRALITÉ ET NARRATIVITÉ.....                                                    | 12  |
| 1.1 La mise en abîme par la narrativité chez Stéphane Gilot.....                              | 12  |
| 1.1.1 Présentation de l'artiste .....                                                         | 13  |
| 1.1.2 <i>Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence</i> .....                       | 15  |
| 1.2 L'objet situé .....                                                                       | 16  |
| 1.2.1 L'agentivité de l'objet sculptural comme élément d'une situation ....                   | 16  |
| 1.2.2 Objectivité et théâtralité .....                                                        | 20  |
| 1.3 L'exposition comme mondes .....                                                           | 23  |
| 1.3.1 Stratégies de théâtralisation et de mises en récit .....                                | 24  |
| 1.3.2 Extension de l'espace et utopie .....                                                   | 27  |
| 1.4 Conclusion partielle .....                                                                | 33  |
| CHAPITRE II [DÉ]CONDITIONNEMENT DE L'ESPACE.....                                              | 36  |
| 2.1 L'intervention architecturale comme stratégie de mise en abîme chez Alexandre David ..... | 36  |
| 2.1.1 Présentation de l'artiste .....                                                         | 38  |
| 2.1.2 <i>Une place ou deux</i> .....                                                          | 43  |
| 2.2 Expérience de l'espace au service d'une réflexion sur les sites.....                      | 46  |
| 2.2.1 Du site physique au site discursif/l'exposition comme site.....                         | 47  |
| 2.3 Déconditionnement par l'usage de l'espace.....                                            | 51  |
| 2.3.1 Émancipation du spectateur.....                                                         | 51  |
| 2.3.2 Performativité du spectateur et politique de l'espace.....                              | 55  |

|                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.4 Conclusion partielle .....                                                                                                | 59  |
| CHAPITRE III ENTRE POUVOIR(S) ET SAVOIR(S) .....                                                                              | 62  |
| 3.1 La reproduction et l'appropriation comme stratégies de mise en abîme chez Sophie Béclair-Clément .....                    | 62  |
| 3.1.1 Présentation de l'artiste .....                                                                                         | 64  |
| 3.1.2 <i>Salle Proun : mur, bois couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)</i> .....                                                   | 68  |
| 3.1.3 Mise en contexte de l'objet de référence : <i>Prounenraum</i> , d'El Lissitzky, 1923 .....                              | 69  |
| 3.2 L'objet au service du discours .....                                                                                      | 73  |
| 3.2.1 Matérialité et expérience physique .....                                                                                | 73  |
| 3.2.2 Expôts et outils .....                                                                                                  | 76  |
| 3.3 L'importance des éléments paratextuels .....                                                                              | 78  |
| 3.3.1 Les indices paratextuels : une analyse à travers le prisme du cartel ..                                                 | 80  |
| 3.4 La prise en charge du processus interprétatif .....                                                                       | 84  |
| 3.4.1 Appropriation des mécanismes institutionnels .....                                                                      | 84  |
| 3.4.3 L'exposition comme hypertexte .....                                                                                     | 87  |
| 3.4.3 Capacité et engagement des spectateurs .....                                                                            | 91  |
| 3.5 Conclusion partielle .....                                                                                                | 92  |
| CONCLUSION .....                                                                                                              | 94  |
| ANNEXE A FIGURES .....                                                                                                        | 101 |
| ANNEXE B ENTRETIENS AVEC STÉPHANE GILOT (EXTRAITS) .....                                                                      | 119 |
| ANNEXE C TRANSCRIPTION DU CARTEL DE <i>SALLE PROUN : MUR, BOIS COULEUR, 1923 (1965, 1971, 2010)</i> , DE BÉLAIR CLÉMENT ..... | 131 |
| BIBLIOGRAPHIE .....                                                                                                           | 133 |

## LISTE DES FIGURES

| Figure                                                                                                                                                                                             | Page |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 Stéphane Gilot. Vues de l'exposition avec passerelle d'observation, <i>MULTIVERSITÉ/Métacampus</i> , 2012, Galerie de l'UQAM, Montréal..... ..                                                   | 101  |
| 2 Stéphane Gilot. Vue extérieure de l'installation <i>Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence</i> , 2014, espace projet de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal ..... | 102  |
| 3 Stéphane Gilot. Une des portes d'entrée de <i>Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence</i> , 2014, espace projet de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal. ....       | 103  |
| 4 Stéphane Gilot. Une des portes d'entrée de <i>Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence</i> , 2014, espace projet de Pierre-François Ouellette art contemporain. ....                 | 104  |
| 5 Stéphane Gilot, <i>Dans les terres (d'après Esteban Chartrand)</i> , 2015, dessin. ....                                                                                                          | 105  |
| 6 Stéphane Gilot, <i>Depuis le Bacardi</i> , 2015, dessin. ....                                                                                                                                    | 105  |
| 7 Stéphane Gilot. Vue extérieure de l'installation <i>Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence</i> , 2015, XXI <sup>e</sup> Biennale de La Havane, Cuba .....                          | 106  |
| 8 Alexandre David. <i>Faire des places</i> , 2007, Dare-Dare, Montréal. Bois, acier, contreplaqué, roulettes, 195 x 395 x 225 cm. ....                                                             | 107  |
| 9 Alexandre David. <i>Une ou deux places</i> , 2011, Musée d'art contemporain de Montréal. Bois, contreplaqué, 427 x 1036 x 975 cm. ....                                                           | 108  |



|    |                                                                                                                                                                                                                                                            |     |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 10 | Alexandre David. <i>Une ou deux places</i> , 2011, Musée d'art contemporain de Montréal. Bois, contreplaqué, 427 x 1036 x 975 cm. ....                                                                                                                     | 109 |
| 11 | Alexandre David. <i>Une ou deux places</i> , 2011, Musée d'art contemporain de Montréal. Bois, contreplaqué, 427 x 1036 x 975 cm. ....                                                                                                                     | 110 |
| 12 | <i>Une place idéale</i> , 2017, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme. ....                                                                                                                                                                  | 111 |
| 13 | <i>Une place idéale</i> , 2017, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme. ....                                                                                                                                                                  | 111 |
| 14 | El Lissitzky. <i>Prounenraum</i> 1923, reconstruction 1971. 320 x 364 x 364 cm. ....                                                                                                                                                                       | 112 |
| 15 | Sophie Bélair Clément. Vue extérieure de <i>Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)</i> , 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. ....                | 113 |
| 16 | Sophie Bélair Clément. Vue extérieure de <i>Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)</i> , 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. ....                | 114 |
| 17 | Sophie Bélair Clément. Vue intérieure de <i>Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)</i> , 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. ....                | 115 |
| 18 | Sophie Bélair Clément. Vue du coin aux arêtes floues de <i>Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)</i> , 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. .... | 116 |
| 19 | Nicole Panneton. <i>Taire ce qui ne peut être dévoilé</i> , 2018. Performance dans L'Écrin, un projet de Stéphane Gilot et Caroline Boileau, L'imprimerie – centre d'artistes, Montréal. ....                                                              | 117 |

- 20 Alexandre David. *Sans titre*, 2013. Vue d'une performance de Caroline Boileau (*Points de suspension*), dans l'intervention de David pour l'exposition *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal. .... 118

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif de proposer une réflexion sur différentes stratégies d'appropriation et de mise en abîme de l'exposition par les artistes à travers l'étude des pratiques de Sophie Bélair Clément, Alexandre David et Stéphane Gilot. Les œuvres du corpus sont d'abord réunies sur la base d'un intérêt commun pour l'exposition en tant que médium et site à investir. Puis, elles présentent certaines similarités matérielles qui dénotent l'importance de l'articulation de l'objet sculptural dans un discours critique. La proximité possible entre l'exposition et l'installation se manifeste dans les études de cas par le brouillage qu'opèrent les artistes entre les limites de l'œuvre et du dispositif de présentation. Nous nous interrogeons ainsi sur le potentiel critique de l'intervention dans cet espace de l'entre-deux.

Les trois installations ciblées révèlent des influences provenant de courants développés internationalement à partir des années 1960 — art minimaliste, pratiques in situ, critique institutionnelle, art conceptuel — et dont les artistes s'approprient chacun à leur manière des enjeux fondamentaux : le travail de l'espace, la critique des conditions d'apparition et la part du spectateur. Dans le contexte spécifique de production et de diffusion au Québec et au Canada, nous tentons de retracer certaines manifestations de cet héritage en abordant des notions qui s'y rapportent telles que la théâtralité (Morris, Krauss), l'exposition et l'installation comme sites (Kwon, Meyer), l'engagement du spectateur (Rancière, Bishop), ainsi que de l'appropriation des outils paratextuels de l'exposition (Genette, Poinot). Tout au long de ce mémoire, notre analyse fait également appel aux théories de l'exposition issues de la muséologie (Davallon), mais aussi à l'agentivité de ce format en tant que production de langage dans un processus d'historicisation (Rebenstisch, Glicenstein). Alors que les frontières sensées délimiter l'œuvre de son dispositif se révèlent perméables, une réflexion s'esquisse autour des enjeux du statut d'auteur, lui aussi en mouvance.

Mots clés : installation, exposition, théâtralité, architecture, art minimaliste, paratextes, Sophie Bélair Clément, Alexandre David, Stéphane Gilot

## INTRODUCTION

Avec le foisonnement sur la scène internationale de l'art contemporain des biennales, triennales et autres expositions à grand déploiement dont l'objectif est souvent de dresser un portrait des tendances et pratiques actuelles et d'en révéler les émergences, la preuve n'est plus à faire que l'exposition a pris la forme d'un dispositif de discours au potentiel critique<sup>1</sup>. Depuis l'intérêt grandissant des artistes envers l'appropriation de ses attributs et mécanismes, l'exposition s'affirme, et ce, depuis les années 1960 et 1970, comme un médium et un site à investir. Alors que plusieurs des premières expérimentations des artistes en ce sens se trouvent souvent liées aux heures contestataires de la critique institutionnelle, la réflexion autour de ce genre de pratiques a évolué parallèlement à la redéfinition de la relation de l'artiste avec l'institution. À cet égard, dans les années 1990, le terme « nouvel institutionnalisme <sup>2</sup> » s'est introduit dans le discours sur les pratiques de commissariat d'exposition, dévoilant des processus autoréflexifs qui remettent en question, de l'intérieur, le rôle de l'institution et son agentivité dans les sphères sociales et politiques. Ce courant, comme le souligne la théoricienne Claire Doherty, se positionne dans une volonté de mettre à profit les expertises développées par les artistes, non seulement dans leur pratique, mais aussi au

---

<sup>1</sup> Nous aurons l'occasion d'élaborer plus spécifiquement sur certains aspects de ce phénomène dans ce mémoire, mais à titre de référence générale, certains ouvrages sur l'histoire des expositions nous semblent incontournables :

Altshuler, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York : Abrams.

Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires

Putnam, J. (2002). *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.

<sup>2</sup> Comme le notent plusieurs textes sur le sujet, l'une des premières utilisations de ce terme en art vient de Jonas Ekeberg, dans le premier numéro du journal *Verksted*, publié en 2003.

Voir : Kolb, L. et Flückiger, G. (2013). New Institutionalism Revisited. *OnCurating.org*, (21), 5-17.

sein de projets d'autogestion qui visent à soutenir la production et la diffusion des arts visuels :

New institutionalism responds (some might even say assimilates) the working methods of artistic practice and furthermore, artist-run initiatives, whilst maintaining a belief in the gallery, museum or art centre (and by association their buildings) as a necessary locus (or platform for) art (Doherty, 2006).

Ainsi, on pourrait dire que l'approche du nouvel institutionnalisme cherche à redéfinir la dynamique entre les artistes, leurs œuvres et l'institution, de manière à contribuer à une écologie qui repose sur la cohabitation de différents types de structures et de lieux pour l'art. Par ailleurs, l'idée d'une plate-forme, soulevée par Doherty, en appelle à l'inclusion du spectateur dans cette dynamique, puisque l'œuvre peut devenir un espace de possibles. D'ailleurs, l'historien de l'art James Voorhies, dans l'ouvrage qu'il a dirigé *What Ever Happened to New Institutionalism ?* mentionne que plusieurs artistes adoptent cette approche où

seeking to redefine the art institution and its use of the exhibition as a critical means to reduce emphasis on the presentation of the singular art object, increase situations for audience involvement, and to place greater onus on a more integrated engagement between art, spectator, and institution (Voorhies, 2016, p.6).

Mais les fondements de l'exposition conçue comme une situation sont multiples et complexes et reposent d'une part sur les contributions artistiques non seulement de la critique institutionnelle, mais aussi du minimalisme, de l'art conceptuel, de l'art relationnel, des pratiques in situ et de la performance. D'autre part, cette conception relève de l'établissement et de l'importance grandissante de la discipline de la muséologie et du commissariat d'exposition.

Dans le cadre de ce mémoire, afin de circonscrire la notion d'exposition, nous nous référons aux propos du sociologue Jean Davallon, d'ailleurs cités par les muséologues Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati dans leur ouvrage intitulé *L'exposition, théorie et pratique*. Davallon (2005, p. 24) résume ainsi la notion : « L'exposition est le moment et le lieu où les objets sont présentés au public afin de lui tenir un discours. Elle se caractérise par le travail de l'espace, l'installation physique du visiteur dans cet espace et par la production de sens et d'information. » Il établit ici clairement les enjeux fondamentaux sur lesquels se développe l'exposition : l'espace, la temporalité, l'objet et le public. L'auteur aborde également la question de l'exposition comme une production de sens, ce qui nous amènera à la considérer comme un dispositif au sein des œuvres constituant notre corpus. Nous verrons que la réception du discours qu'elle produit repose d'abord sur une expérience, puis sur un processus d'historicisation, deux facteurs intimement liés à leur contexte. Ainsi, il s'avère difficile, voire peu pertinent, d'analyser l'exposition comme production de sens ou de savoir sans une prise en compte des sphères sociale, culturelle, politique et institutionnelle.

Parallèlement, la pratique de l'installation se définit par le travail des mêmes variables que celles de l'exposition, soit l'objet, l'espace, le temps et le public, tout en incluant une visée critique importante. Elle demeure toutefois une pratique qui peut être difficile à cerner. Dans son texte *L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire*, l'historien de l'art Patrice Loubier affirme, en 1997, la difficulté de définir l'installation en tant que discipline, tant ses frontières sont floues et son champ vaste. Il en identifie néanmoins des origines importantes, par exemple les environnements proposés par les surréalistes dans les années 1930, la pratique in situ développée par Daniel Buren autour de 1968 et bien sûr les situations créées par les minimalistes dans les années 1960 (Loubier, 1997, p. 13). L'historienne de l'art Florence De Mèredieu (2004, p. 599) évoque quant à elle une origine encore plus reculée, qui remonterait aux premières tentatives de rompre « avec le seul processus de la "représentation" [afin d'] inclure

physiquement le spectateur au sein de l'œuvre » et donne l'exemple du tableau les *Ménines* du peintre Velásquez<sup>3</sup>.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous penchons sur l'établissement d'un champ de production artistique duquel a émergé un type de pratiques installatives permettant de s'approprier le format d'exposition, en opérant un brouillage entre les limites de l'œuvre et son dispositif de présentation. Cette stratégie contribue, selon nous, à produire des situations qui remettent en question le rôle de l'art et de l'institution en tant qu'agents citoyens.

Au plan international, le tournant des années 1960 est marquant en ce qui concerne la prise de conscience par les artistes d'une « rupture de la relation entre l'artiste et le public et une interrogation sur la fonction sociale de l'art » (Couture, 1987, p. 5). L'historienne de l'art Francine Couture (1987, p. 5) souligne également que selon le critique Peter Bürger, « l'avant-garde est avant tout une opposition à l'institution afin de donner à l'activité artistique un nouveau rôle social. » Au Québec, la résonance des avant-gardes se fait ressentir sur un fond de Révolution tranquille. À l'époque de bouleversements sociaux importants<sup>4</sup>, et d'une affirmation de l'engagement de l'État envers la question culturelle, des groupes d'artistes remettent en question une certaine tradition de l'art contemporain qui s'était surtout établie sous le signe de l'abstraction

---

<sup>3</sup> Lorsqu'elle fait référence au célèbre tableau de Vélasquez, l'auteure mentionne aussi les réappropriations de Picasso ainsi que l'analyse, qu'elle considère brillante, qu'en a faite Foucault dans l'ouvrage de 1966 *Les mots et les choses*. Selon l'auteure, la mise en abîme du tableau à l'intérieur du tableau contribue à prolonger l'espace, faire sortir l'image de son cadre et jette ainsi les bases de la notion d'installation.

<sup>4</sup> La période qui suit celle appelée La Grande Noirceur ou le règne de Duplessis, se déroule sous le signe d'une dissociation de l'Église et de l'État ce qui permet notamment la reprise d'un contrôle dans les sphères de l'éducation et de la santé. Sur le plan culturel, l'état s'affirme dans un engagement envers les pratiques artistiques. Le gouvernement du Canada met en place, en 1957, le Conseil des arts du Canada, alors qu'au Québec, le Ministère des Affaires culturelles est constitué en 1961.

(Couture, 1987, p. 6). C'est dans ce contexte que survient le développement de pratiques multidisciplinaires relevant du *happening*, ou de l'éphémère, que l'historien de l'art Marcel St-Pierre (1973, p. 455) nomme art/événement ou art/spectacle. L'une des caractéristiques fondamentales des pratiques opérant dans ce giron est certainement l'inclusion active du spectateur de manière à briser la distance entre lui et l'œuvre. Dans cet esprit de rapprocher l'art et la vie, les manifestations artistiques prenant place ailleurs qu'au sein de l'institution et des lieux conventionnellement dédiés à l'art vont se multiplier. Certainement, ces approches sont fortement liées à ce qui se déroule sur la scène internationale avec les *happenings* et la performance.

Nous garderons donc en tête que cette volonté de prise de distance d'avec l'institution et de connexion avec le public guidera par la suite l'essor de démarches performatives, relationnelles et conceptuelles. Parallèlement, le mouvement de la critique institutionnelle au Canada adopte un angle différent de celui qui s'établit aux États-Unis et en Europe au cours des années 1970 et 1980. En effet, comme le souligne le commissaire Vincent Bonin dans son essai *Here, Bad News Always Arrives Too Late* (2012)<sup>5</sup>, la critique institutionnelle n'échappe pas à sa canonisation et à son historisation par la structure même qu'elle prétend remettre en cause. Toutefois, comme le rappelle Bonin, l'hégémonie du modèle américain ne saurait trouver les mêmes assises qu'au Canada, les structures et l'engagement de l'État étant différents.

---

<sup>5</sup> À ce sujet, voir entre autres :

Bonin, V. et Thériault, M. (2010). *Protocoles documentaires (1967-1975)*. Montréal : Galerie Leonard et Bina Ellen. Bronson, A A, et al. (1987). *From Sea to Shining Sea*. Toronto : The Power Plant. Khonsary, J. et Podesva, K. (2012). *Institutions by Artists*. Vancouver : Fillip Editions. Robertson, C. (2006). *Policy Matters: Administrations of Art and Culture*. Toronto : YYY Books. Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec : Les éditions Intervention.

Plus largement sur le sujet des initiatives autogérées :

Hebert, S. et Szefer Karlsen, A. (dir.). (2013). *Self-organised*. Londres : Open Editions. Detterer, G. et Nannucci, M. (2012). *Artist-Run Spaces*. Zürich : JRP Ringier.



Effectivement, l'émergence des centres d'artistes autogérés, dans les années 1970, permettra d'ouvrir, à travers le pays, des espaces alternatifs dédiés à l'expérimentation et la recherche. L'une des particularités de ces lieux, par rapport à des modèles similaires ailleurs dans le monde, est que bien qu'ils se positionnent en quelque sorte à l'encontre de l'institution, ils n'en demeurent pas moins soutenus financièrement par l'état, autant sur les plans provinciaux que fédéraux.

Avec cette mise en situation comme trame de fond, ce mémoire se situe dans une réflexion sur la proximité possible entre l'exposition et l'installation, et sur le potentiel critique de celle-ci. Il ne s'agit pas ici de tracer une généalogie exhaustive des influences ayant mené à l'établissement de telles pratiques, mais bien plutôt d'en observer les manifestations dans le contexte spécifique de l'art actuel au Québec. Pour ce faire, nous avons choisi de construire notre recherche autour de l'étude d'œuvres de trois artistes : Sophie Bélair Clément, Alexandre David et Stéphane Gilot. Travaillant tous trois à Montréal, ils appartiennent à une génération d'artistes actifs actuellement sur la scène locale ainsi qu'internationale. Les trois installations ciblées sont rassemblées autour de caractéristiques communes qui révèlent des influences provenant de courants développés internationalement à partir des années 1960 — art minimaliste, pratiques in situ, critique institutionnelle, art conceptuel. Les artistes ne cherchant pas à se réclamer de l'un ou l'autre de ces courants, ils s'en approprient chacun à leur manière des enjeux fondamentaux : le travail de l'espace, la critique des conditions d'apparition et la part du spectateur. Ainsi, bien qu'ils démontrent des démarches plastiques et conceptuelles différentes, nous avons réuni le travail de ces trois artistes sur la base de leur intérêt commun envers l'articulation d'une matérialité sculpturale et installative dans un discours critique.

Pour chacun des artistes, une œuvre sera au centre de l'étude de cas : *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010) (2011)* de Bélair Clément, *Une ou deux*

*places* (2011) de David et *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* (2014) de Gilot. En plus de leur pertinence dans le parcours de chaque artiste, nous avons choisi de discuter de ces pièces à partir d'une certaine matérialité commune, en tant que constructions de formes prismatiques créant un espace semi-clos à l'intérieur desquelles le spectateur peut circuler. Il s'agit d'un point de départ pour soutenir une analyse qui postulera que l'ancrage matériel de ces œuvres sert à opérer une mise en abîme de l'exposition, non seulement dans son caractère physique, mais également par rapport à la notion théorique d'exposition en l'investissant comme site discursif. D'ailleurs, formellement, ces œuvres ne sont pas sans rappeler l'idée de l'habitable, que de Mèredieu (2004, p. 600) rapproche de l'installation :

L'installation pourrait ainsi apparaître comme une sorte de sculpture, devenue poreuse et ajourée, et que l'on pourrait habiter de l'intérieur. D'où les relations que l'installation entretient avec l'architecture, par la construction de véritables habitacles.

Cette métaphore, que l'auteure utilise à maintes reprises tout au long de son chapitre sur l'installation intitulé *Habiter l'image* dans l'ouvrage cité précédemment, nous apparaît fort riche pour explorer le rapport du spectateur avec les espaces intermédiaires créés par les artistes. D'ailleurs, lorsqu'elle parle de l'interaction du spectateur avec les œuvres installatives, elle n'évoque pas que leur caractère immersif, mais aussi le fait qu'elles peuvent constituer des parcours ou des itinéraires « à la découverte de mondes différents » (de Mèredieu, 2004, p. 600).

La matérialité spécifique des œuvres à l'étude opère un brouillage entre ce qui relève de l'œuvre ou de l'exposition, ouvrant ainsi un espace de l'entre-deux. Ainsi, si l'installation peut adopter les stratégies de l'exposition, la relation inverse est aussi possible, comme le souligne de Mèredieu (2004, p. 604) : « l'exposition apparaît de plus en plus fréquemment comme un avatar de l'installation, comme une installation

de grande ampleur ». Notre question de recherche consiste tout d'abord à définir quelles sont les stratégies utilisées par les artistes pour investir et mettre en abîme cet interstice. Ensuite, nous nous interrogeons sur les impacts de telles approches sur la réception, autant par rapport aux spectateurs qu'à l'institution. Ainsi, nous postulons que la matérialité sculpturale dans les œuvres à l'étude est dotée d'une agentivité qui relève autant de l'expérience qu'il procure au spectateur que de sa réception et de son inscription dans un discours de l'art. Si la matérialité s'avère centrale dans ces œuvres, c'est que son effet ne se fait pas ressentir que dans les limites de son appréhension phénoménologique, mais également dans sa portée en tant qu'objet de discours, inscrit dans un contexte particulier de production et de diffusion et, plus largement, dans une histoire de l'art.

Le choix des artistes formant le corpus est effectué de manière à mettre en lumière certaines des stratégies employées par les artistes travaillant actuellement au Québec et au Canada et dont la pratique est diffusée autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des circuits institutionnels. Bien que d'emblée les démarches de Bélair Clément, David et Gilot ne se jouent pas dans un registre de subversion, elles n'en demeurent pas moins critiques et s'inscrivent dans une mouvance de redéfinition du faisceau de relations entre l'artiste, le public et l'institution. Les œuvres à l'étude sont choisies de façon à exemplifier la pratique de chacun des artistes, en lien avec les problématiques et les enjeux qu'ils sondent de manière récurrente à travers leurs œuvres.

Traiter d'un sujet aussi actuel et rapproché de nous comporte son lot de défis. En effet, bien que nous ayons d'abord procédé à une revue de la littérature concernant directement les artistes du corpus, il demeure que peu d'ouvrages ou d'articles abordent en profondeur les démarches à l'étude, étant donné le peu de recul possible. Nous avons choisi de travailler dans cette proximité avec le sujet en procédant à des entrevues avec les artistes du corpus, de manière à établir un dialogue essentiel. Notre activité en tant

que travailleuse culturelle dans le réseau des centres d'artistes a également contribué au développement d'un point de vue privilégié, au plus près de la production artistique, où moment même où elle émerge.

Le mémoire se présente donc en trois chapitres qui abordent chacun une des stratégies de mise en abîme de l'exposition, telle qu'utilisée par l'un de ces artistes, pour en brouiller les limites. Ainsi, chaque chapitre présente tout d'abord la démarche d'un des artistes et situe l'œuvre du corpus dans sa pratique et son contexte de présentation. Puis, l'analyse de l'œuvre est orientée selon un des volets des influences évoquées plus haut. Nous sommes conscients que le cadre théorique de ce mémoire repose essentiellement sur des auteurs étrangers et qu'une fortune critique locale considérable existe sur les sujets de l'installations, des pratiques in situ et du paradigme de l'art conceptuel et minimaliste. Pensons notamment aux travaux de Marie Fraser, Johanne Lamoureux, Patrice Loubier, René Payant ou David Tomas pour ne nommer que ceux-ci. Toutefois, nous avons fait le choix de revenir à certains textes fondateurs des recherches de ces derniers afin d'étoffer notre analyse.

Le premier chapitre est consacré à Gilot et à son œuvre *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*. À travers cette étude de cas, il s'agit de cerner la question de la théâtralité liée aux espaces de l'installation et de l'exposition. En partant de textes fondateurs de Robert Morris et de Michael Fried ainsi que leur pendant critique chez Rosalind Krauss et plus récemment Julianne Rebentisch, l'œuvre est analysée dans sa matérialité et ses correspondances avec des influences du mouvement minimaliste. Ce chapitre met ensuite en lumière, en s'appuyant notamment sur des écrits de Jean Davallon, comment le recours à la narrativité permet de mettre en abîme l'espace d'exposition et en même temps de projeter celui-ci vers des espaces utopiques.

Le second chapitre rebondit sur cette idée d'ouverture vers d'autres possibles à travers l'analyse d'une installation de David intitulée *Une ou deux places*. Nous verrons comment l'intervention architecturale chez David nourrit la réflexion sur l'investissement des sites, en nous appuyant sur les travaux emblématiques de Miwon Kwon et de James Meyer. Cette partie du mémoire aborde plus directement la question de la participation du spectateur, sous l'angle spécifique de l'usage de l'espace. Les écrits de Jacques Rancière, Claire Bishop, Boris Groys et encore une fois Rebenich seront convoqués afin de mettre en lumière l'agentivité de la matérialité de l'intervention en lien avec les questions d'émancipation du spectateur et de potentiel critique et politique de l'espace ainsi investi.

Finalement, le troisième chapitre poursuit sur l'engagement du spectateur en se concentrant sur la stratégie d'appropriation des mécanismes de l'exposition par l'artiste. À travers l'analyse de l'installation *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)*, nous verrons comment Bélair Clément encadre le processus interprétatif en investissant les espaces de l'exposition de manière à la révéler comme une production de discours. Ainsi, ce chapitre se base sur les écrits de théoriciens associés à la muséologie et l'histoire de l'art, Davallon, Jérôme Glicenstein, Jean-Marc Poinot, mais convoque aussi les travaux en lien avec la littérature de Gérard Genette afin de traiter de la notion de paratexte.

En conclusion, nous espérons que l'analyse de notre corpus permettra de comprendre les stratégies privilégiées par les artistes pour brouiller les limites entre l'œuvre et l'exposition, et par la même occasion de jeter les bases d'une réflexion sur la politique des espaces qui accueillent de telles pratiques. C'est pourquoi nous nous pencherons non seulement sur les implications formelles et phénoménologiques des œuvres, mais aussi sur leur dimension critique incarnée par l'appropriation par les artistes de certaines opérations muséales. Par ailleurs, cette appropriation, nous le verrons, a pour

effet de remettre en question autant l'investissement de l'espace que sa structure et son fonctionnement. C'est dans cet esprit que les enjeux du statut d'auteur seront explorés, de manière à montrer comment les différents rôles traditionnels d'artistes ou de commissaires peuvent être transformés, hybridés ou remis en question au sein des pratiques artistiques actuelles.

## CHAPITRE I

### THÉÂTRALITÉ ET NARRATIVITÉ

#### 1.1 La mise en abîme par la narrativité chez Stéphane Gilot

Avec l'intérêt grandissant des artistes, et ce depuis les premières avant-gardes, de sonder le potentiel de l'exposition comme médium, la frontière entre l'œuvre et son dispositif de présentation tend à s'amenuiser. Au cours des trois prochains chapitres, il sera donc question d'observer la proximité de l'installation et de l'exposition dans les pièces de Gilot, David, puis Bélair Clément. Nous verrons que cette mince distance alimente l'idée que les artistes travaillent l'exposition de telle façon qu'elle devient un dispositif hétérotopique, c'est-à-dire un espace autre, à la fois distinct et en dialogue avec le monde réel, qui s'inscrit dans une certaine mécanique de pouvoir, celle de l'art comme institution.

En remontant jusqu'aux prémices du mouvement minimaliste, qui opère un changement déterminant en incluant le spectateur comme composante d'une situation, nous proposons d'examiner le concept de la théâtralité tel qu'il émerge dans ce discours. Nous nous servons de cette notion comme angle d'analyse pour l'œuvre de Gilot, *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose, silence*. Cette dernière, à l'instar des autres pièces à l'étude, présente une théâtralité inhérente qui se manifeste à travers son langage visuel et ses référents, ainsi que par les stratégies employées par l'artiste pour investir et activer l'espace et inclure le visiteur dans ce processus. Nous présentons

donc tout d'abord une brève remise en contexte de l'émergence de la notion de théâtralité dans le discours sur l'art, en lien avec les pratiques installatives qui nous intéressent, en nous appuyant sur des textes fondateurs écrits dans la deuxième moitié des années 1960 par des figures clés du mouvement minimaliste et de sa critique : l'artiste Morris et le critique Fried. Il est également question dans cette partie de lectures critiques de ces textes, notamment par les historiennes de l'art Krauss et Rebentisch, qui permettront de nuancer le débat les ayant entourés et de les ancrer dans les pratiques artistiques qui nous intéressent.

Nous tentons ensuite de dégager la manière dont l'approche de Gilot, en lien avec ces influences, favorise la proximité entre le médium installatif et l'exposition et fait de celle-ci un dispositif critique. Ainsi, notre hypothèse est que dans l'œuvre *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose, silence*, la théâtralité acquiert son agentivité (ou son potentiel critique) dans l'entre-deux qu'elle investit : entre l'installation et l'exposition, entre l'hétérotopie et l'utopie, entre le spectateur et l'institution. Autrement dit, entre les sites.

### 1.1.1 Présentation de l'artiste

Artiste d'origine belge installé au Québec depuis 1996, Gilot développe une pratique multidisciplinaire qui touche notamment la sculpture, l'installation, la vidéo, la performance et le dessin<sup>6</sup>. Au Canada, son travail a été exposé dans plusieurs types d'espaces et d'événements : galeries universitaires, musées, centres d'artistes, foires,

---

<sup>6</sup> Il est également professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Son implication avec cette université a d'ailleurs débuté avant l'obtention de son poste de professeur, avec l'exposition *MULTIVERSITÉ/Métacampus*, présentée à la Galerie de l'UQAM en 2012.



biennales. Gilot incarne une figure d'artiste-chercheur qui puise à même différentes disciplines pour nourrir sa pratique, entre autres la philosophie, la littérature, le cinéma, l'histoire de l'art, mais aussi, comme nous l'explique l'artiste dans un entretien mené en 2014, l'astrophysique, la cosmogonie et ce à quoi il réfère comme la théorie des mondes, qui comprend la remise en cause de la notion d'univers versus celle de multivers (S. Gilot, entrevue, 5 mars 2014)<sup>7</sup>.

Que ce soit à l'échelle de la maquette ou de l'installation immersive, Gilot cherche à proposer des lieux où une expérience est possible. C'est dans cet esprit qu'il invite à l'occasion des performeurs à expérimenter ses espaces, ce dont nous reparlerons un peu plus loin. Par ailleurs, ses installations offrent le plus souvent plusieurs points de vue, ce qui permet au spectateur d'adopter le comportement qui lui convient le mieux, celui d'observateur, avec une certaine distance, ou celui de participant en expérimentant l'espace de façon plus active. Par exemple, dans *La station* (2006), les visiteurs peuvent interagir en proposant leur propre programme de séjour dans l'habacle ou revêtir le costume de scaphandrier pour effectuer une sortie. Dans *MULTIVERSITÉ/métacampus* (2012), le visiteur peut choisir d'emprunter la passerelle ou bien de voir l'exposition sous un angle plus conventionnel, en entrant dans la salle d'exposition par les escaliers habituels (Figure 1). Au sujet de la perspective qu'offre la structure de la passerelle en hauteur, il la qualifie ainsi :

Le point de vue idéal, l'œil cartographique. Le point de vue touristique, de la Renaissance, à distance, à vol d'oiseau, le regard de Dieu. En même temps, c'est là le paradoxe, car tu es obligé de revenir en arrière, de descendre et [à ce moment tu es] en relation directe avec l'œuvre (S. Gilot, entrevue, 5 mars 2014).

---

<sup>7</sup> Voir la transcription de l'entrevue dans l'Annexe B.

Pour Gilot, il est important que le spectateur conserve ce choix puisqu'il ne conçoit pas de hiérarchie dans l'expérience esthétique ; elle ne sera pas de meilleure ou moindre qualité en fonction du degré de participation.

### 1.1.2 *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*

*Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* est une installation présentée sous le commissariat d'Ariane De Blois, montrée pour la première fois en 2014, dans l'espace projet Pierre-François Ouellette art contemporain. Cette salle non commerciale de 600 pieds carrés était située dans un local adjacent à la galerie privée du même nom alors nichée dans l'édifice Belgo, en plein cœur du Quartier des spectacles de Montréal. Ce lieu était voué à la mise en place de projets spéciaux, notamment avec des commissaires émergents<sup>8</sup> contribuant à la recherche en arts visuels.

Moins d'un an plus tard, au printemps 2015, l'œuvre a été présentée dans un contexte absolument différent, celui de la XII<sup>e</sup> Biennale de La Havane, à Cuba. Cet événement d'envergure s'est déroulé sous la thématique « Entre l'idée et l'expérience ». Dans le cadre de l'analyse qui suit, il est intéressant de noter que les commissaires de cette édition de la biennale ont voulu investiguer la manière dont l'autonomie de l'objet est remise en question par les artistes au profit d'un lien avec le contexte et d'une mise en valeur de l'expérience<sup>9</sup>. L'inclusion de la pièce de Gilot au sein de cette thématique

---

<sup>8</sup> Cet espace projet a par la suite été abandonné lors du déménagement de la galerie dans de nouveaux locaux en 2016.

<sup>9</sup> Par ailleurs, il est aussi pertinent de mentionner que cette biennale, commissariée par une imposante équipe constituée de Nelson Herrera Ysla, Jose Manuel Noceda Fernandez, Margarita Sanchez Prieto, Ibis Hernandez Abascal, Dannys Montes de Oca Moreda et Jose Fernandez Portal, a permis de

semble des plus pertinentes. Pour cette deuxième présentation de l'œuvre, Gilot a adapté certains éléments afin de créer un dialogue avec le nouveau site d'accueil : la trame sonore a été refaite avec grâce à des enregistrements effectués sur de nouveaux dessins qui situent l'installation dans le contexte cubain ont été intégrés.

## 1.2 L'objet situé

### 1.2.1 L'agentivité de la sculpture comme élément d'une situation

Comme pour l'ensemble des œuvres du corpus, nous postulons que l'ancrage matériel joue un rôle fondamental dans la relation qui s'établit avec le spectateur. Ce chapitre débute par le tracé – bien que fragmentaire — des résonnances de l'approche minimaliste dans le développement de pratiques installatives actuelles. L'impact de ce courant dans le développement de l'installation n'est plus à prouver et a été abondamment théorisé en lien avec l'art contemporain<sup>10</sup>. L'une des influences majeures de ce courant concerne l'introduction d'une conception de l'espace qui en fait

---

rassembler des artistes et des spécialistes de plusieurs disciplines comme l'architecture, le design et la science afin de réfléchir notamment aux différentes manières d'habiter l'espace et de privilégier une intégration des œuvres au tissu social.

L'équipe curatoriale de la douzième Biennale de la Havane. (2014, 29 avril). XIIe Biennale de La Havane 2015 : art, contexte et expérience. Dans *Aica Caraïbes du Sud : Association internationale des critiques d'art*. Récupéré de <http://aica-sc.net/2014/04/29/xii-eme-biennale-de-la-havane-art-contexte-et-experience/>

<sup>10</sup> À ce sujet, voir entre autres :

Foster, H. (1996). The Crux of Minimalism. Dans *The Return of the Real* (p.35-70). Cambridge, MA : The MIT Press.

Poinsot, J-M. (2008). Lieux et espaces de la sculpture contemporaine. Dans *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés* (p. 75-88). Dijon : Les Presses du réel.

Reiss, J. (1999). From Margin to Center : The Spaces of Installation Art. Cambridge, MA : The MIT Press.

une composante de l'œuvre et qui dénote une conscience accrue des conditions d'apparition de cette dernière. En effet, les sculpteurs minimalistes travaillent de manière à faire de l'espace de l'œuvre un élément constitutif de celle-ci, en continuité avec l'espace réel, au contraire de la peinture qui demeure, selon eux, dans une conception illusionniste de l'espace. Nous verrons toutefois plus loin que le problème de la codification et de la non-neutralité de l'espace s'impose, et reste peu théorisé par les minimalistes, lorsque les conditions d'exposition sont autres que celles du conventionnel « white cube » (Poinsot, 1991, p. 82).

Parmi les figures de proue de ce mouvement initié au début des années 1960, les artistes Donald Judd et Morris ont abondamment écrit sur la manière dont ils considèrent que l'espace fait partie de l'œuvre. Morris commente abondamment l'espace comme une composante fondamentale de l'œuvre, le plaçant d'ailleurs au même rang que les matériaux ou les conditions externes telles que la lumière<sup>11</sup>, notamment dans son texte phare *Notes on Sculpture*, publié en 1966. Mais il étend plus loin sa conception de l'espace de la sculpture, en tenant compte non seulement de l'espace étant nécessaire à sa mise en vue, mais également comme un des termes d'une relation :

L'objet lui-même est soigneusement placé dans ces nouvelles conditions, pour n'être plus qu'un des termes de la relation. [...] ce qui importe à présent, c'est de parvenir à un contrôle accru de la situation tout entière [...] (Morris, 1979, p.90).

Ce que cet extrait révèle est d'abord la conception par les minimalistes de l'œuvre comme une situation, qui s'élabore comme un tout formé de plusieurs éléments mis en

---

<sup>11</sup> « À l'exception de la représentation, qu'il ne faut pas confondre avec l'illusionnisme, les éléments constitutifs de la sculpture, à savoir l'espace, la lumière et les matériaux, ont toujours fonctionné concrètement et littéralement. »

Morris, R. (1979). *Notes on Sculpture*. Dans C. Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Éditions Territoires, p.85.

relation. Ensuite, il est important de noter que Morris soulève l'importance pour l'artiste de contrôler cette situation, d'en gérer tous les termes. C'est là qu'il devient intéressant de considérer la distinction entre l'espace de l'œuvre, tel que défini dans les écrits de Judd et de Morris, et le lieu de l'œuvre. L'historien de l'art Poinot (1991, p. 83) pointe précisément ce manque de réflexion sur cette distinction entre l'espace qui devient composante de l'œuvre et l'espace d'accueil, le lieu physique, mais aussi l'ensemble des pratiques qui y sont associées et qui le codifient ainsi que le cadre social qui le guide. La réflexion autour de ces différents espaces et de leur inclusion et influence au sein des œuvres guide non seulement le développement de l'installation comme forme critique, mais également sa manière d'être spécifique au site.

Bien que *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* ne soit pas à proprement parler une œuvre minimaliste, elle en emprunte le langage à certains égards, par exemple dans son rapport d'échelle par rapport au spectateur ainsi que sa monochromie. C'est pourquoi nous jugeons intéressant d'en faire une première analyse formelle en nous appuyant sur certains principes de Morris. Dès son entrée dans l'espace d'exposition, le spectateur est confronté à un imposant prisme semblant monolithique, construite de bois et de panneaux de gypse, avec une finition telle que l'est celle de murs intérieurs conventionnels. Tout l'extérieur de cette pyramide rectangulaire tronquée est peint d'un gris neutre sans nuances (Figure 2). Plusieurs dessins disposés en une grilles sont accrochés sur l'un des murs extérieurs. La structure se déploie en occupant l'espace de la galerie presque en entier. En s'approchant et en entreprenant d'en faire le tour, le visiteur remarque deux entrées, placées en diagonale l'une par rapport à l'autre, permettant de pénétrer à l'intérieur de cet espace construit (Figure 3). Les cloisons intérieures sont peintes d'un rose charnu et présentent deux alcôves, à l'extrémité l'une de l'autre, où il est possible de s'asseoir. Un puits de lumière se trouve au centre du plafond, laissant filtrer une lumière artificielle (Figure 4). Il est intéressant ici de lier cette utilisation de la couleur avec la conception qu'en a Morris.

Pour lui, la couleur a le potentiel, en mettant l'accent sur les qualités optiques, de pervertir les qualités physiques de la sculpture (Morris, 1979, p. 86). Ainsi, il remarque que « les tons plus neutres, ceux qui n'attirent pas l'attention, permettent que l'intérêt se concentre au maximum sur ces décisions essentielles, relatives aux qualités physiques, qui donnent forme aux sculptures » (p. 86).

Toutefois, si la manière d'employer la couleur dans l'œuvre de Gilot semble effectivement permettre une concentration du spectateur sur l'aspect physique, structurel, qu'il rencontre, elle laisse également place à une interprétation symbolique, qui teinte nécessairement l'expérience. En effet, de l'extérieur, la forme peinte d'un gris neutre rappelle les matériaux industriels bruts. La construction s'apparente alors à une sorte d'abri quelque peu contraignant. À l'intérieur, les parois colorées et la lumière blanche du néon, qui imite celle du jour, font passer de l'ambiance de la cellule à celle, enveloppante, du cocon. Le traitement en aplat de la surface de couleur rappelle l'idée du monochrome, en tant que référence à la peinture abstraite. Par ailleurs, selon Gilot, le monochrome induit une ambiguïté entre une surface ou une trouée vers un autre univers, un espace à la fois abstrait et concret. Dans un entretien effectué avec l'artiste, il dit : « Pour moi, l'expérience du monochrome, c'est l'expérience esthétique parfaite. Elle fonctionne à la fois comme objet et comme ouverture sur un monde purement esthétique » (S. Gilot, entrevue, 5 mars 2014). Dans l'œuvre concernée, le choix du monochrome joue d'une part un rôle dans l'expérience phénoménologique du spectateur et d'autre part, il évoque l'idée d'une surface neutre de projection.

Le format de l'habacle sculptural créé par Gilot amène un questionnement autour de l'échelle et de ses effets sur l'expérience, sujet d'ailleurs centrale pour le minimalisme. Pour Morris (1979, p. 86), « l'idée d'échelle est fonction de la comparaison effectuée entre cette constante qu'est la taille de notre corps, et l'objet. L'espace situé entre le sujet et l'objet joue un rôle dans cette comparaison. » La distance essentielle entre le

sujet et l'objet, simplement pour que ce dernier puisse être vu, enrichit, selon Morris, la situation ainsi créée. Comme le critique et historien Hal Foster le fait remarquer, cela implique que Morris « redéfinit cette échelle humaine en termes de réception » (Foster, 2005, p. 75) et considère la participation physique du spectateur comme nécessaire (Morris, 1979, p. 89). Fried (1997) amène pour sa part que c'est ce qui se passe *entre* les termes de la situation, dans ce mode d'appréhension, qui devient théâtral. Pour lui, c'est cette « mise à distance qui *fait* du spectateur un sujet et de l'œuvre en question... un objet » (p. 901).

### 1.2.2 Objectivité et théâtralité

L'œuvre à l'étude peut illustrer cette idée que l'objet est au cœur d'une relation avec un sujet qui s'élabore au sein d'une situation. Ce faisant, la mise en jeu par l'artiste, dans un faisceau de relations, des variables matérialité, espace, spectateur introduit nécessairement la notion d'expérience. Pour en revenir à la conception de Morris, celle-ci se déploie dans une certaine durée : « l'expérience de l'œuvre se fait nécessairement dans le temps » (Morris, 1979, p. 89). Loin de retirer toute importance à l'objet, l'auteur souligne simplement que celui-ci s'appréhende désormais comme l'un des termes d'une relation qui s'établit entre plusieurs éléments constitutifs de la situation. Cette dernière ne saurait être perçue dans un régime d'instantanéité ou de globalité, comme ce serait le cas pour une œuvre cubiste, tel qu'il en donne l'exemple, dont la préoccupation relève de la présentation « des vues simultanées sur un seul plan » (p. 89).

Ce passage dans ce régime d'expérience est ce qui a valu au minimalisme la principale critique que Fried lui a adressée, soit qu'il relève du théâtre, puisque jouant entre les

arts, entre la peinture et la sculpture (Fried 1997, p.906). Ce faisant, l'auteur (p. 900) situe le minimalisme comme antithétique à l'art, par rapport à la peinture ou à la sculpture modernistes dont « l'impératif [est] d'invalidier ou de suspendre sa propre objectivité par le biais de la forme. » Pour Fried (p. 900), ce n'est donc que dans l'autonomie et surtout dans l'affirmation de la spécificité des médiums que l'œuvre acquiert sa valeur et sa qualité en tant qu'art et non en tant qu'objet. Selon lui, une véritable guerre doit être livrée par les arts plastiques pour se distinguer du théâtre, et c'est ce qui alimente sa critique de la sculpture minimaliste, qu'il nomme d'ailleurs plutôt péjorativement *littéraliste*. Comme le souligne clairement l'historienne de l'art Krauss, dans un essai paru originalement en 1977, selon Fried, c'est lorsque nous sommes face à « une extension de la temporalité, une immixtion du temps réel dans le temps où l'on fait l'expérience d'une sculpture [que] les arts plastiques [se placent] sous le régime du théâtre » (Krauss, 1997, p. 210). Ainsi, plus que la simple rencontre entre l'œuvre et le public, ce qui inquiète Fried est le rôle actif et intrinsèque accordé à ce dernier. Il le formule d'ailleurs en se référant aux écrits de Morris quant à l'inclusion du spectateur dans la situation :

La sensibilité littéraliste est théâtrale [...]. Sur ce point, Morris est explicite : tandis qu'auparavant en art « ce qu'on pouvait retirer d'une œuvre s'y trouvait strictement contenu », l'expérience de l'art littéraliste est celle d'un objet placé en situation qui presque par définition inclut le spectateur (Fried, 1997, p. 900).

De plus, ce passage du texte de Fried rappelle que la conception de l'œuvre comme situation fait aussi en sorte d'inclure le cadre et les circonstances dans lesquels elle est présentée tout aussi bien qu'expérimentée.

Mais pourquoi serait-il pertinent de lier les études de cas de ce mémoire avec le discours critique qui a entouré l'analyse du mouvement minimaliste lors de son émergence ? C'est que la notion de théâtralité est devenue centrale à l'analyse des



formes d'art qualifiées de postmodernes, suite au débat qu'elle a suscité vers la fin des années 1960. Krauss met toutefois en garde contre le fait que le terme devient parfois fourre-tout et est utilisé sans prendre la peine d'en nuancer le sens, selon les contextes. Elle rappelle ainsi que si la théâtralité a une signification péjorative pour Fried, elle en acquiert une beaucoup plus positive pour les protagonistes de pratiques telles que l'art cinétique, la sculpture-environnement ou les *happenings*. S'il s'agit du constat que fait Krauss, une décennie après la parution des fameux textes de Morris et Fried, d'autres auteurs plus près de nous se sont aussi intéressés au caractère polémique de la théâtralité au sein de pratiques contemporaines. La question ne serait donc plus désormais, comme le mentionne déjà Krauss (1997, p. 213), de décider si oui ou non des artistes ont tenté d'investir « l'espace scénique et [d'] exploiter le temps dramatique propre au mouvement réel, mais bien de saisir quelles fins esthétiques ils visaient ainsi. »

En 2012, la théoricienne Rebentisch a publié une étude sur les fondements de l'installation, sur les plans esthétiques, philosophiques, éthiques et politiques, qui nous apparaît comme extrêmement pertinente pour appuyer notre hypothèse de travail. Elle consacre d'ailleurs tout un chapitre à la question de la théâtralité, à ses bases théoriques et à ses enjeux au sein de l'installation depuis ses débuts. Son analyse très nuancée permet de saisir, avec plus de quarante ans de recul par rapport aux textes emblématiques de Fried et de Morris, les divers glissements et déplacements de sens qu'a subis la notion à travers la réception différenciée de protagonistes aux aspirations et convictions variées. Tout comme Krauss le note déjà, Rebentisch relève le recours récurrent à la théâtralité dans l'étude de pratiques performatives et des stratégies installatives qui se sont développées à partir des années 1970. Le terme a par la suite semblé largement convenir pour qualifier des « phénomènes plus récents en art, qui seraient rapidement identifiés comme postmodernes » (Rebentisch, 2012, p. 21). Avec une posture contraire à Fried, Rebentisch pose l'hypothèse que la théâtralité ne serait

pas en fait une qualité à critiquer ou à affirmer dans une certaine forme d'art postmoderne, mais bien plutôt une caractéristique structurelle de *tous* les arts. Selon l'auteur, elle ne serait donc pas une particularité propre à l'installation (p. 22). Cette nuance importante qui guide son étude nous semble très pertinente en lien avec notre propre hypothèse. Ainsi, il ne s'agit pas de poser un jugement de valeur sur la théâtralité d'une œuvre, mais bien d'en observer les mécanismes et les effets critiques.

Au moment où la critique du minimalisme de Fried paraît, les enjeux de la relation au spectateur et du rôle lui étant confié par rapport aux œuvres sont sondés autant dans les arts visuels que dans le théâtre. En rapprochant la position de Fried de celle de son homologue du domaine théâtral, Stanley Cavell, Rebentisch souligne que le théâtre, dans l'esthétique moderne, est le seul lieu où les aspects esthétiques et éthiques s'entrecroisent<sup>12</sup>. De cette manière, la théâtralité qui existe entre l'installation et l'exposition constitue un site où peuvent s'élaborer des relations sociales, se lier les mondes synthétique, utopique et réel et donc laisser place à la critique. Nous verrons d'ailleurs plus loin comment Davallon a développé son analyse de l'exposition autour de l'idée des trois mondes (synthétique, utopique, réel) qu'il considère comme généré par elle.

### 1.3 L'exposition comme mondes

Ayant esquissé quelques points d'ancrage de la notion de théâtralité en lien avec le minimalisme et le développement de l'installation, nous nous penchons sur les stratégies adoptées par Gilot qui, relevant d'une certaine théâtralisation, permettent de

---

<sup>12</sup> Pour approfondir, voir Rebentisch, J. (2012). Theater and Drama (Stanley Cavell). Dans *Aesthetics of Installation Art* (p. 25-38). Berlin : Steinberg Press

mettre en lumière le brouillage des frontières entre l'œuvre et son dispositif. Nous verrons par la suite comment l'intervention de l'artiste permet d'ouvrir vers une réflexion sur les espaces de l'œuvre et de l'exposition en dialogue avec des sphères au-delà de celles de l'art.

### 1.3.1 Stratégies de théâtralisation et de mises en récit

Tout d'abord, nous pensons que la forme de l'intervention sculpturale de l'œuvre en question, une structure prismatique vide à l'intérieur, qui crée une salle où le spectateur peut déambuler, peut agir métaphoriquement comme une mise en abîme de l'espace d'exposition, en évoquant les paramètres. Sans que la référence architecturale ne soit littérale, d'abord parce que les murs sont peints en rose, le schéma de la pièce peut tout de même rappeler le concept de « cube blanc ». D'emblée, le spectateur, lorsqu'il pénètre dans l'enceinte, est face à un espace vide, qui peut évoquer la salle d'exposition libre ou encore la scène, avant qu'elle ne soit investie. Cette mise en espace ajoute à l'expérience du spectateur qui semble se dérouler sous le régime théâtral, dans l'attente et l'anticipation. D'une certaine façon, l'espace circonscrit est mis en scène, et cette manœuvre passe par une matérialité sculpturale. Comme l'écrit de Mèredieu, le théâtre de tout temps a eu recours à des matériaux concrets pour construire des situations fictives. Or, le régime des arts visuels « fonctionne comme le lieu privilégié d'une exposition et d'une mise en scène de la matière, comme une sorte de laboratoire où s'expérimentent les infinies possibilités d'expansion de l'aventure humaine » (de Mèredieu, 2004, p. 575). L'intérêt de l'artiste pour ces considérations, en lien avec l'expérience de l'espace, s'observe également à travers d'autres de ces projets qui deviennent littéralement des espaces scéniques, des décors, ou des composantes d'une situation performative, non pas seulement pour le public, mais aussi pour des artistes invités par Gilot comme collaborateurs. C'est le cas par exemple, mais pas

exclusivement, dans *Le Pavillon de réorganisation des sens* (2003), *Le buvard du monde* (2008-2010), *La Cité performative* (2010), *Séjour Bistre* (2011), *Mes plaisirs sont plus sombres que les tiens* (2013), *Le catalogue des futurs* (2017). Aspect récurrent de sa pratique, la collaboration avec des artistes de la performance doit pourtant se faire en pleine conscience des critiques que cela peut générer, sur le plan de l'instrumentalisation de cette forme d'art vivant pour animer en quelque sorte des interventions architecturales. D'ailleurs Gilot nous a mentionné cette préoccupation lors d'un entretien :

Cela permet de donner vie et d'habiter, non pas pour habiter un décor, mais plutôt pour que ce ne soit plus des décors. Qu'est-ce que l'art installatif peut apporter de plus ? Pour moi, les installations que je conçois et le travail que je propose avec des artistes de la performance, c'est d'offrir un monde [qui peut être appréhendé] comme une expérience de lecture, cinématographique, mentale ou réflexive (S. Gilot, entrevue, 5 mars 2014).

Dans *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, l'artiste n'utilise pas que le langage visuel pour établir la référence au théâtre. En effet, les éléments textuels autour de l'exposition réfèrent directement à la littérature théâtrale. Ainsi, le titre renvoie instantanément à une description de pièce de théâtre qui indique le nombre de protagonistes et le genre d'espace dans lequel ils évolueront. D'ailleurs, les cinq interprètes nommés dans le titre renvoient, comme l'explique Gilot dans un entretien avec Aseman Sabet (2015, p. 88) à la « rencontre et de la collaboration de cinq spécialistes : le galeriste, la commissaire, l'artiste, le technicien et la spécialiste du son. » Ainsi, à la référence théâtrale s'ajoute un commentaire sur les conditions d'apparition de l'œuvre, qui est le fruit d'un travail collaboratif.

Puis, la lecture du texte d'accompagnement (Gilot, 2014) nous plonge tout aussi rapidement dans le même registre. « ACTES SANS PAROLES » : ce début de texte révèle une intrigante référence aux pièces pour le mime (mimodrames) de Samuel

Beckett, *Acte sans paroles I* et *Acte sans paroles II*, écrites respectivement en 1957 et 1959<sup>13</sup>. Cette référence se manifeste sur deux plans : celui de l'espace et celui de la temporalité. D'ailleurs, Krauss fait le rapprochement entre le travail de Beckett et le minimalisme, notamment dans un article sur le travail de Sol LeWitt (1978) et dans son ouvrage *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (2007).

Le lien souvent présent dans le travail de Gilot avec la littérature et la question du langage nous amène à souligner que l'espace dans *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* peut certes être considéré comme théâtralisé d'un point de vue phénoménologique, mais également au niveau de la notion d'exposition. En effet, l'artiste parvient à mettre en scène les paramètres d'exposition en utilisant les mécanismes, au sein même de l'œuvre. Cette posture se reflète dans une grande partie de ses projets depuis une dizaine d'années, par exemple dans la *Cité performative* (Optica, 2010 et Musée national des beaux-arts du Québec, 2012), *MULTIVERSITÉ/Métacampus* (Galerie de l'UQAM, 2012) et plus récemment *Le catalogue des futurs* (Musée d'art de Joliette, 2016). À travers différents projets, l'artiste, pour qui l'écriture est une part importante de sa pratique, utilise le canal des communiqués de presse ou des textes accompagnant les expositions pour esquisser des liens entre ses différents projets et les inscrire dans un récit sur la durée. Dans un entretien réalisé avec l'artiste (5 mars 2014), il dit à ce sujet : « Pour certains projets,

---

<sup>13</sup> Beckett, S. (1966). *Comédie et divers actes*. Paris : Éditions de minuit.

Dans un dossier pédagogique préparé par L'Office départemental de la culture de l'Orne, *Acte sans paroles I* est résumé ainsi : « Un personnage, expulsé de la coulisse, est confronté à des objets curieux tombés des cintres. Tentant d'attraper une carafe d'eau, l'homme doit faire face à des objets qui tombent : cubes, ciseaux de tailleur, arbre. Ce personnage, à la Buster Keaton, doit faire face à un monde absurde. Il demeurera condamné à être un pantin désarticulé et électrocuté à coups de grosse caisse. La musique accompagne ponctuellement les mouvements et les événements qui ont lieu dans les champs de vision. » La référence, qui n'est plus disponible en ligne a été récupérée de [http://www.odc-orne.com/IMG/pdf/Dossier\\_pedagogique-61.pdf?PHPSESSID=cecea35ac74d0f14aea0451e0853c7f0](http://www.odc-orne.com/IMG/pdf/Dossier_pedagogique-61.pdf?PHPSESSID=cecea35ac74d0f14aea0451e0853c7f0)

j'ai imaginé un personnage avec qui je suis en relation épistolaire, c'est une collaboratrice fictive et on la retrouve dans quelques projets. »

Cette appropriation d'un élément propre à l'exposition comme une partie de l'installation fait partie d'une approche que l'artiste développe à travers l'ensemble de son corpus depuis plusieurs années : mettre en place un métarécit, dont les projets sont autant d'épisodes. En fait, la pratique de Gilot s'articule en deux séries : les *Plans d'évasion* et les *Mondes modèles*. Il décrit les œuvres contenues dans la première série comme des installations performatives se présentant comme des habitacles, des environnements bâtis, qui permettent aux spectateurs de s'y arrêter un moment (Sabet, 2015, p. 88). La série des *Mondes modèles* quant à elle se déploie autour de la notion de modélisation. Ainsi, elle intègre souvent des maquettes qui font parfois référence à des *Plans d'évasion*. Les *Mondes modèles* constituent une sorte de trame narrative qui permet d'appréhender les *Plans d'évasion* comme les épisodes d'un récit continu.

### 1.3.2 Extension de l'espace et utopie

Les stratégies que nous avons qualifiées chez Gilot de théâtralisantes rejoignent une conception de l'exposition comme instauratrice de mondes, tel que théorisée entre autres par Davallon. Pour ce dernier, le monde généré par l'exposition est composé de l'espace qu'il nomme synthétique ainsi que du monde utopique. Le premier ne se définit pas seulement par l'espace artificiel créé physiquement par l'exposition, mais également par les éléments rassemblés qui forment un tout, indissociables dans cette situation (Davallon, 1999, p. 169). Ces composantes, Davallon (p. 170) les définit comme « les objets — expôts et outils — que nous voyons, des lieux que nous parcourons, des visiteurs que nous rencontrons et... de nous-mêmes. » C'est donc dire que les spectateurs et leur parcours font partie de cet ensemble, au même titre que les

œuvres, lorsque vient le temps de décrire l'espace synthétique. On se rappellera que l'exposition, dans sa définition muséologique générale, est une production de sens, un « monde de langage » (p.170). Ce dernier est activé par la relation entretenue entre l'espace synthétique et le deuxième monde de l'exposition que Davallon qualifie d'utopique. Le monde utopique « est un pur être de langage ; il est un monde imaginaire. [...] Il est une construction qui résulte de l'agencement des significations produites au cours des visites, il existe à travers elles » (p. 170). L'activation de ce monde comme une production de sens, renvoie à la notion d'espace présente chez de Certeau (1990, p. 173) comme un lieu pratiqué, animé par « l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. » Davallon (p. 170) postule que « l'objet exposé se trouve à l'articulation de ces trois mondes : le monde réel d'où il vient, l'espace synthétique auquel il appartient et le monde utopique sur lequel il s'ouvre. »

C'est précisément cette notion de réciprocité et de corrélation qui nous intéresse dans l'œuvre de Gilot. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, l'artiste met en scène, par différentes stratégies, l'espace même de l'exposition, soit l'espace synthétique. Mais rappelons-nous, celui-ci se trouve toujours en relation avec les mondes réel et utopique. À cet égard, la trame sonore comme les dessins accrochés à la paroi externe frontale, éléments dont nous discuterons plus loin avec davantage détails, agissent comme une projection et une extension de cet espace synthétique et le situe à la fois dans le contexte institutionnel de présentation et dans le tissu social et urbanistique qui l'entoure. En effet, la trame sonore qui émane des murs, où est dissimulé l'équipement audio, est composée de captations sonores de l'environnement avoisinant la galerie. La spécificité de la dimension sonore par rapport à son site d'accueil est fondamentale, ce qui explique pourquoi cet élément a été modifié lors de sa présentation à Cuba, donnant à entendre des sons captés sur place. Grâce au dispositif de diffusion des sons, la perception quant à leur provenance est brouillée, ce qui participe à l'expansion de

l'espace et met en tension les notions d'intériorité et d'extériorité, comme le mentionne de Blois (Sabet, 2015, p. 89).

Chez Gilot, la volonté d'un dialogue entre les différents mondes évoqués se manifeste notamment par son utilisation récurrente de la maquette et de stratégies de modélisation. La maquette permet d'adopter une vision à vol d'oiseau, de prendre de la distance pour apprécier un projet plus large. Pour l'artiste, son intérêt pour les espaces bâtis s'articule toujours avec la perspective de les voir dans plusieurs contextes possibles, intégrés dans des systèmes urbanistiques ou politiques. La maquette est un moyen de parler d'enjeux très vastes, d'utopies et d'hétérotopies à grande échelle, mais dans le territoire restreint de l'espace d'exposition (S. Gilot, entrevue, 5 mars 2014). Dans sa pratique, Gilot joue souvent avec les échelles, en oscillant entre le monumental et le modèle réduit, de manière à ce que le spectateur prenne conscience de son corps et de sa présence dans l'espace, aussi bien physique que projetée. Comme le souligne très justement Ève-Lyne Beaudry (2012, p. 1), conservatrice de l'art contemporain au Musée national des beaux-arts du Québec : « la variation des échelles permet de prendre la juste mesure de la relativité des points de vue par rapport à notre vision du monde, une relativité qui s'étend forcément à nos convictions personnelles, culturelles et cognitives. » Pour Gilot, la relativité des points de vue amenée par le jeu d'échelles est un élément important, qui « permet de voyager dans plusieurs domaines, et de construire un méta-récit par emboîtement » (Beaudry, 2012, p. 1). Certes, cette stratégie s'observe très aisément dans les installations *La cité performative* et *Multiversité/Métacampus*, où cohabitent dans le même espace des interventions à l'échelle monumentale, des assemblages de maquettes dans lesquelles sont intégrées des vidéos, ainsi que des dessins. Le va-et-vient entre les différents formats force davantage une participation active du spectateur (Figure 1).



Dans l'oeuvre *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, Gilot travaille plutôt l'idée de la modélisation à travers les dessins apposés sur l'une des parois de la structure. Les quarante-deux dessins — réalisés à l'aquarelle sur papier, apposés en une grille régulière sur l'extérieur de la paroi frontale — ouvrent sur un autre pan de ce processus de projection. D'un côté, ils situent l'installation en amont de sa présentation, dans sa phase de recherche et d'idéation. D'un autre côté, ils montrent une série de potentiels, se déclinant sous forme de plans et d'élévations, qui placent l'objet en situations plus larges et proposent des pistes de lecture et d'interprétation (Sabet, 2015, p. 91). En produisant de nouveaux dessins pour la présentation de la pièce lors de la Biennale de La Havane, Gilot montre l'importance de faire écho au contexte d'accueil et de diffusion. Comme l'explique la commissaire Ariane De Blois dans un entretien avec Sabet (p.91), la nouvelle série de dessins s'inspire directement du paysage urbain et rural de Cuba, mais aussi de l'histoire de ses représentations, à travers les peintures paysagistes cubaines du 19<sup>e</sup> siècle (Figure 5 et Figure 6). Comme Beaudry (2012, p. 16) le souligne à propos des vidéos intégrées dans *La cité performative*, ce sont les dessins qui permettent à Gilot de « créer des lieux utopiques qui se dressent comme des interfaces entre fiction et réalité. »

De façon générale, dans la démarche de Gilot, l'exploration des procédés de maquette et de modélisation permet, « en situation d'exposition », de former une « plate-forme architecturale qui permet de combiner, dans une même proposition sculpturale, les fonctions de recherche, d'expérimentation, d'échange et de réflexion » (Beaupré, 2012, p. 58). Cette approche participe également à créer une trame narrative, qui se déploie aussi bien à l'intérieur de chaque installation qu'entre celles-ci, au fil des expositions, ce que l'artiste qualifie de processus de mise en fiction. C'est aussi un peu à la manière d'un modèle réduit que Gilot transporte son installation dans un nouveau contexte lors de sa présentation à La Havane (Figure 7). Bien que nous n'élaborions pas en profondeur sur ce point dans ce mémoire, il serait intéressant d'analyser, dans une étude

subséquente, comment l'architecture particulière et chargée de ce nouveau lieu d'exposition influence l'expérience et l'interprétation de la pièce par le public.

Ainsi, la théâtralisation d'un espace entre l'installation et l'exposition chez Gilot, n'en appelle pas qu'à des principes muséologiques, tels que théorisés par Davallon, mais ouvre aussi à l'idée de l'instauration d'« espaces autres » (Foucault, 1994). Cette manière de penser médiums et dispositifs est basée sur des conceptions de l'espace comme un ensemble de relations entre différentes variables à l'intérieur même de la situation créée, mais jamais de manière autonome par rapport au contexte plus large d'accueil. Si ces considérations se sont transposées au sein du champ de l'art, elles se nourrissent, de façon plus large, de la philosophie, de la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, de la sociologie et du politique. Ainsi, il serait difficile de passer sous silence l'influence des travaux de Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, 1980), Gaston Bachelard (*La poétique de l'espace*, 1975) ou d'Henri Lefebvre (*La production de l'espace*, 1974) et de façon encore plus marquée la notion d'hétérotopie<sup>14</sup>, développée par Michel Foucault, en 1967.

Attardons-nous un bref instant sur cette notion de l'hétérotopie. Si la plupart des types de lieux dans lesquels nous vivons sont, selon Foucault (1984), « irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables », ce qu'il appelle une hétérotopie serait une manifestation d'un lieu tout à fait autre, qui aurait la capacité de « juxtaposer [...] »

---

<sup>14</sup> Texte écrit en 1967, à l'occasion d'une conférence au Cercle d'études architecturales, Foucault n'a autorisé sa publication qu'en 1984. Lors de la Documenta X, en 1997, la commissaire française Catherine David a publié l'essai dans le catalogue de l'exposition. Celui-ci a par la suite suscité un vif intérêt dans le milieu de la théorie de l'art et a été abondamment utilisé dans l'analyse d'œuvres contemporaines. Il n'est d'ailleurs pas rare de rencontrer la notion d'hétérotopie dans la littérature existante à propos des artistes du corpus. Ce concept est d'ailleurs central dans le mémoire de maîtrise de Stéphane Gilot.

plusieurs espaces [ou des temporalités] qui sont en eux-mêmes incompatibles<sup>15</sup>». Par opposition aux utopies, qui demeurent du registre de l'irréel, les hétérotopies se déploient dans la réalité : elles sont localisables. Il s'agit d'emplacements réels, à l'intérieur desquels on retrouve d'autres lieux, « représentés, contestés et inversés » (Foucault, 1984). Il est important de noter que, pour Foucault, les hétérotopies fonctionnent dans un régime de réciprocité avec la société d'accueil : elles permettent tantôt d'en faire la critique, tantôt d'en suspendre les règles. Quoi qu'il en soit, dans ce texte, l'auteur aborde l'espace dans sa dimension politique et non neutre, c'est-à-dire comme étant traversé de significations, mais aussi codifié et régi par des conditionnements. L'auteur fait d'ailleurs référence à l'espace muséal dans sa forme moderne comme à une hétérotopie de par sa vocation « de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps » (Foucault, 1984). Ainsi, le musée a le potentiel de conserver une archive, que les artistes et les commissaires peuvent sans cesse mettre en relation avec le présent pour en générer de nouvelles perceptions et compréhensions.

La narrativité chez Gilot en appelle donc souvent à l'utopie et par extension à l'hétérotopie, qui deviennent moteurs de réflexion. L'espace investi par l'artiste entre l'installation et l'exposition ouvre une brèche pour penser l'intervention artistique en lien avec les sphères sociale, architecturale, urbanistique ou philosophique. Le projet *Le catalogue des futurs*, présenté au Musée d'art de Joliette en 2016<sup>16</sup>, aborde ces

---

<sup>15</sup> Foucault souligne que les hétérotopies sont non seulement liées aux lieux, mais aussi souvent à des « découpages du temps ». Par symétrie, Foucault définit un tel dispositif de juxtaposition de temporalités comme une hétérochronie.

<sup>16</sup> Au moment de débiter l'écriture de ce mémoire, ce projet n'avait pas encore été réalisé : c'est pourquoi il n'a pas été retenu comme sujet principal de l'étude de cas. Pourtant, nous pensons qu'il s'agit d'un exemple qui démontre toute la richesse et la complexité de la pratique de Gilot, en lien avec notre question de recherche. À cet égard, nous avons publié un compte-rendu de l'exposition : Choquette, E. (2017). Stéphane Gilot : Le catalogue des futurs. *Espace*, (115), 74-77.

enjeux de manière complexe, notamment par une série de dessins faisant référence au *Musée à croissance illimitée*. Ce projet non réalisé de l'architecte Le Corbusier s'inscrit dans une ligne de pensée utopiste de l'architecture qui s'adapte à sa fonction sociale, dans ce cas-ci le musée comme lieu d'accumulation infinie d'objets, de savoirs et de connaissances. Évidemment, ce concept n'est pas étranger à l'idée du musée comme une hétérotopie, défendue par Foucault.

#### 1.4 Conclusion partielle

Finalement, nous pensons que la théâtralité de la proposition à l'étude se manifeste à travers une matérialité de l'installation qui n'est pas sans rappeler le langage minimaliste. Elle fait appel à l'expérience phénoménologique du spectateur qui active le lien entre les mondes synthétique, réel et utopique. Celui-ci devient sujet-spectateur et il est intégré dans une situation. Comme le fait remarquer l'historien de l'art et commissaire Thierry de Duve, cette manière d'incorporer le spectateur comme un agent dans une relation avec l'objet jette les bases de ce qui deviendra l'installation. La situation ainsi créée repose sur ce que de Duve (1987, p. 181) appelle « un ensemble singulier de relations spatiales entre l'objet et l'espace architectural ». Il est question ici d'un espace construit, que l'on pourrait extrapoler comme le musée ou l'institution, à l'intérieur duquel l'œuvre minimaliste — ou l'installation — met en scène un réseau de relations et par le fait même accomplit une certaine pratique du lieu — en référence à de Certeau — faisant de lui un espace et un monde. Un monde qui ne saurait prendre forme qu'en plaçant le spectateur en tant que sujet au sein de l'œuvre. L'héritage du minimalisme et des enjeux liés au passage de la modernité aux pratiques post-modernes explique, selon Loubier (1997, p. 13), trois des traits importants de l'installation, c'est-à-dire : « une *visée critique*, articulée dans un *rapport étroit au lieu d'accueil* (la

dimension in situ) et s'embranchant par une nécessaire *inscription du spectateur dans l'œuvre*. »

La théâtralisation de l'espace d'exposition, chez Gilot, ne passe pas des stratégies scéniques aussi affirmées et circonscrites que l'a parfois fait Morris, par exemple dans la performance de 1961, *Columns* (Krauss, 1997, p. 201-202), une œuvre que l'analyse de Krauss permet de lier à sa dimension temporelle et performative. Dans cet exemple d'une œuvre minimaliste, le spectateur est mis dans une situation d'attente, face à une situation qui prend place dans un espace scénique, avec une certaine distance. Chez Gilot, le visiteur doit se déplacer à travers et à l'intérieur même de la structure sculpturale pour en prendre pleinement conscience. Ce processus de mise en scène de l'exposition repose plutôt d'une part sur le comportement (conditionné) du spectateur dans l'espace, et d'autre part sur l'investissement des conventions de l'exposition comme site afin de constituer un monde synthétique, à la fois distinct et en lien avec le monde réel. Pour jouer ici l'analogie avec le théâtre, la distance entre le public et le drame (œuvre, installation, exposition) tend à s'abolir à mesure que le visiteur quitte son rôle de passivité. *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* se déploie dans ce registre de tension entre l'attente (la passivité) et l'action (l'engagement). Elle le fait par le jeu avec les conventions scéniques (côté cour, côté jardin, intérieur, extérieur, cacher, dévoiler, coulisses, bancs ou sièges, didascalies dans le texte d'accompagnement, dessins comme scripts) et par la référence directe au théâtre (plus spécifiquement celui de Beckett).

Dans sa pratique, Gilot a recours à des méthodes récurrentes qui participent à investir l'espace entre l'installation et l'exposition : la mise en abîme, qui se manifeste par des procédés de modélisation et de maquettes, et la mise en récit, qui s'élabore dans la narrativité, la fiction et les références multidisciplinaires. Bien loin de s'enfermer dans une logique autoréflexive qui ne concerne que l'exposition et ses mécanismes, les

œuvres de Gilot permettent de nourrir une pensée sur la nature des sites qu'elles investissent, en regard de leur fonction en tant qu'objet d'art, mais aussi en écho à leur contexte de présentation. Nous verrons ainsi dans les prochains chapitres comment ces enjeux se manifestent chez David et Bélair Clément, en abordant d'autres notions théoriques qui sous-tendent le développement des pratiques installatives actuelles.

## CHAPITRE II

### [DÉ] CONDITIONNEMENT DE L'ESPACE

#### 2.1 L'intervention architecturale comme stratégie de mise en abîme chez Alexandre David

L'étude de l'installation en tant que médium permet d'esquisser le chemin de la réflexion des artistes à propos de l'influence et de l'impact du lieu d'accueil sur les œuvres. Comme nous l'avons abordé dans le chapitre précédent, Judd et Morris, figures importantes du mouvement minimaliste des années 1960 aux États-Unis, exprimaient déjà que l'espace est partie intégrante de l'œuvre. Toutefois, ils conçoivent cet espace comme plutôt neutre et physiquement lié à l'œuvre. À cet égard, Poinot (2008, p. 82) écrit :

On saisit ici la différence fondamentale qu'il va falloir établir entre le lieu d'accueil de l'œuvre, cadre social particulier, et l'espace dont l'œuvre a besoin pour exister (cet espace étant considéré ici comme composante axiomatique de l'œuvre). On a, et à juste titre, reproché à Judd de ne pas avoir su penser cette différence.

Cette citation sous-entend également que, réciproquement, l'œuvre ne pourrait avoir qu'un effet restreint sur son lieu d'inscription, alors que l'évolution des pratiques in situ indique le contraire. C'est pourquoi nous nous attarderons dans ce chapitre sur la relation dialogique qui peut s'établir entre l'œuvre et son site, en nous basant sur

diverses approches théoriques de l'art in situ. Selon Poinot, l'importance de l'héritage des approches de l'espace de Judd et Morris, au sein du minimalisme, demeure sans équivoque dans le développement de ces théories. À ce sujet, il soutient que ces artistes ont permis de révéler « la complexité des paramètres remis en cause. » (Poinot, 2008, p. 84). L'auteur note ainsi qu'éventuellement :

le lieu comme cadre social et culturel, le lieu comme architecture ou site, les traits instaurateurs d'un espace, d'un lieu, et d'un territoire propres à l'œuvre vont faire irruption simultanément sans compter le rôle imparti au spectateur dans l'ensemble de ces constructions (p.84).

Dès ses premières heures, on remarque que l'installation intègre ces considérations, mais c'est la spécificité au site de certaines d'entre elles qui témoigne d'une relation plus complexe à l'espace. Comme l'écrit Poinot, cela trouve un écho dans bon nombre de pratiques associées, à partir des années 1970, à l'art conceptuel, relationnel, à la performance, aux pratiques in situ et à la critique institutionnelle.

La réflexion quant à l'espace de l'œuvre introduit la notion de site, dont la définition évolue au même rythme que les pratiques contemporaines. Comme l'indique Doherty dans son essai *New Institutionalism and the Exhibition as Situation* en citant le texte bien connu *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity* de l'historienne de l'art Kwon, la compréhension du site (de l'œuvre, de l'exposition ou de l'institution) s'est transformée à mesure que les artistes aussi bien que les commissaires se sont intéressés à un éventail plus large de disciplines incluant, entre autres, l'anthropologie, la sociologie, la littérature, l'architecture, la philosophie et la théorie de la politique. Le site alors considéré comme lié à un lieu physique fixe a plutôt commencé à être perçu comme un endroit ou une chose constitués à travers les processus social, économique, culturel et politique (Doherty, 2007). Ces considérations se révèlent importantes pour l'analyse des œuvres du corpus, puisque sans mettre de



côté l'importance de leur ancrage physique au lieu, elles proposent un regard sur le site théorique et discursif qui les accueille, soit l'exposition et l'institution. Comme nous l'avons abordé en introduction, dans le contexte de production et de diffusion canadien, et plus spécifiquement celui du Québec, les centres d'artistes autogérés jouent le rôle de laboratoire de recherche et d'expérimentation, un terrain propice à l'exploration des enjeux de l'espace à travers des installations de grande ampleur. C'est d'ailleurs dans ce terreau que la pratique de David prend racine. Dans ce chapitre, nous verrons comment l'artiste explore la notion de site, à travers des installations qui permettent de mettre en lumière à la fois le format de l'exposition et ses conditions d'apparition. Ainsi, nous nous attardons aux effets de l'échelle architecturale de ses interventions, au service d'une réflexion sur la nature des sites qu'il investit, en nous basant sur les écrits de Kwon et Meyer. Puis, nous verrons comment son approche module la relation du spectateur avec l'œuvre, en convoquant des textes de Rancière, Bishop, Groys et Rebentisch.

### 2.1.1 Présentation de l'artiste

Artiste aujourd'hui bien connu pour ses installations architecturales, David évolue sur la scène de l'art actuel depuis plus de vingt-cinq ans. Né en 1964, il vit et travaille à Montréal. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions individuelles au Canada et à l'étranger, dans des musées, galeries et centres d'artistes, notamment au Musée d'art contemporain des Laurentides, à la Parisian Laundry, à la Fonderie Darling, au Centre Bang et à l'Œil de Poisson. Il est également professeur à l'École d'art de l'Université Laval, à Québec.

Sa pratique est basée sur un intérêt envers l'objet, à travers les notions de relation et d'expérience. Cet axe de recherche s'est d'abord manifesté dans sa démarche par des œuvres photographiques et picturales qui tendent à interroger la nature et le statut des images (Chagnon, 2017, p. 49), en regard de leur réception par le spectateur. L'exposition *Dessins d'eau submergés*, présentée au centre d'artistes montréalais Optica du 14 avril au 20 mai 2000, illustre cet intérêt, alors qu'elle donne à voir des photographies de dessins submergés qui produisent un écart entre ce que l'on connaît d'un objet et ce que l'on en perçoit dans une situation donnée. L'extrait suivant du texte d'accompagnement de l'exposition nous éclaire sur les intentions de l'artiste, mais donne aussi la mesure de ses aptitudes et de son intérêt pour l'écriture, un point commun des artistes étudiés dans ce mémoire :

Un objet vu à travers l'eau (ou réfléchi sur l'eau) nous donne, pour autant qu'on connaisse déjà l'objet, la mesure de l'écart entre son aspect normal et son image déformée. On voit de tels effets partout, souvent faits à l'ordinateur. De ce type d'images, j'ai voulu ne conserver que le désir de mesurer qu'elles suscitent. Ici, on ne peut pas retrouver le dessin initial. Le désir reste cependant, il devient même nécessaire à la compréhension de l'œuvre formée de rapprochements et d'éloignements entre ses qualités picturales et photographiques. Leur mesure ne pouvant s'accomplir, elle ne fait que commencer, elle ne saisit que leur motion. Il faut comprendre que c'est dans le regard que le mouvement se fait. Le désir de saisir l'écart met en action cet élan du regard qui tend vers une chose, sans couvrir de distance, sans pouvoir retrouver l'objet antérieur à la photographie (David, 2014).

David étend aussi ces explorations dans la tridimensionnalité, par des sculptures de facture minimaliste installées de manière à changer la configuration de l'espace qui les accueille. Plusieurs expositions de David jouent dans ce registre au début des années 2000, ancrant ainsi la réflexion sur l'objet dans sa relation avec l'espace et l'influence mutuelle de ces deux éléments. Plus encore, il s'intéresse à la possibilité de proposer au spectateur une expérience esthétique active. Par des interventions à l'échelle architecturale, l'artiste propose des situations qui offrent la possibilité aux spectateurs

de dépasser une forme contemplative d'appréciation des œuvres et d'expérimenter des espaces construits. La notion de possibles se révèle ici importante, puisque l'artiste précise, dans un entretien que nous avons effectué avec lui le 22 mars 2014<sup>17</sup>, qu'il ne désire en aucun cas adopter une attitude prescriptive et ainsi dicter ou diriger les comportements des spectateurs en relation avec ses œuvres.

Selon David, sa pratique marque un tournant en 2002, grâce à sa participation au projet *La demeure*<sup>18</sup>, présenté par Optica. Il s'agit alors de l'une de ses premières interventions dans l'espace public. Selon lui, l'œuvre *Construction*, qu'il crée spécifiquement pour le projet, est la première qu'il conçoit pour l'usage (A. David, entrevue, 22 mars 2014). *Construction* est constituée de plusieurs interventions architecturales intégrées à même l'espace public et rappelant plate-formes et mobilier urbain, qui sont soumises à l'usage réel par les citoyens, avertis ou non de la teneur artistique du projet. Il poursuit d'ailleurs cette exploration dans des projets subséquents tels que *Faire des places*, en collaboration avec Dare-Dare, en 2007 (Figure 8). Donnant lieu à des modes d'appropriation variés et parfois imprévisibles, ces installations annoncent l'importance que prendra désormais la notion d'usage dans le travail de l'artiste.

---

<sup>17</sup> Sans l'autorisation de l'artiste pour en faire la captation sonore, la transcription de cette entrevue n'est pas incluse en annexe de ce mémoire. Il est à noter que cette idée fait aussi surface dans plusieurs des écrits de l'artiste.

<sup>18</sup> L'exposition collective *La demeure*, commissariée par Marie Fraser, a été présentée par le centre d'artistes Optica, à Montréal, du 13 septembre au 7 décembre 2002. Le projet se déclinait en deux volets : l'un dans l'espace public, dans des parcs, terrains vagues et sur la rue, et l'autre à l'intérieur de la galerie documentant les performances et interventions.

Voir à ce sujet : Fraser, M. (dir.). (2008). *La demeure*. Montréal : Optica.

Giguère, A. (2003). *Inventer la demeure/Collectif*, *La demeure*, commissaire : Marie Fraser, Optica, Montréal. 13 septembre - 7 décembre 2002. *ETC*, (61), 27-31.

David développe un corpus d'installations, de sculptures et d'interventions à la fois entre les murs de galeries, de musées et de centres d'artistes et dans l'espace public. Recourant à un langage plastique spécifique, l'artiste développe une esthétique reconnaissable à travers toute sa production. En effet, toujours construites à partir de contreplaqué, ses œuvres se présentent comme des structures à l'intérieur et sur lesquelles il est possible de circuler. Cette constance permet de dégager le rôle central joué par l'intervention sculpturale dans une approche étroitement liée au minimalisme à la fois esthétiquement et théoriquement. La présence de la sculpture dans sa matérialité acquiert son importance de par sa relation avec l'espace, mais aussi par le commentaire qu'elle peut faire de celui-ci, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre. Rappelons à ce sujet l'essai de Morris, *Notes on Sculpture* (1979, p. 90), dont nous avons discuté précédemment : « L'objet proprement dit n'est pas devenu moins important. Simplement, il n'est plus suffisant à lui seul. Prenant place comme un élément parmi d'autres, l'objet ne se réduit pas à une forme morne, neutre, commune ou effacée. »

D'échelle architecturale, les interventions de l'artiste réfèrent souvent à l'idée d'un espace à l'intérieur d'un autre, en imitant l'aspect schématique d'une charpente ou d'un lieu en train d'être construit. Ses espaces présentent toutefois des incongruités, comme des planchers bombés ou d'autres aspérités qui remettent en question nos perceptions spatiales. Par ces étrangetés et par le caractère épuré et rudimentaire du matériau utilisé, les installations de David rappellent l'idée d'un lieu d'une apparente neutralité, dont la fonction reste indéterminée. Et c'est bien de cette apparence de neutralité dont il est question, puisque dès que mises en contexte et soumises à l'usage, ses interventions permettent plutôt d'aborder la politique et les codes de l'espace dans ses aspects physiques et discursifs. Dans ce chapitre, nous mettrons bien sûr en lumière l'aspect phénoménologique de son travail, mais nous tenterons de l'arrimer avec une réflexion sur le rôle de l'exposition chez David, en tant que site qu'il investit et en tant que

production de discours. Tout comme pour Gilot et Bélair Clément, dont le travail est étudié dans ce mémoire, nous tentons de dégager la manière dont David occupe et s'approprie l'espace entre l'installation et l'exposition. L'approche de ce dernier, plus pragmatique, se joue autant sur le plan de l'expérience physique que des conditions qui encadrent et conditionnent l'exposition.

L'étude de cas dans ce chapitre permet de faire le pont entre la pratique de Gilot, que nous avons examinée au premier chapitre, et celle de Bélair Clément, qui fait l'objet de notre troisième chapitre. À cette fin, nous observons l'usage concret de cet espace entre l'installation et l'exposition et les comportements que cet usage génère, aussi bien du point de vue du spectateur que de l'institution. Même si ces « manœuvres théâtralisantes » (voir chapitre précédent) sont liées de manière plus directe avec l'architecture de l'espace d'accueil, elles ne font pas que révéler les caractéristiques physiques du lieu. En proposant une sorte de plate-forme dont la fonction se veut indéterminée, nous pensons que David ouvre la porte à une réflexion sur la politique de l'espace. Nous nous interrogeons alors sur ceux qui s'en servent, sur ce qui conditionne les comportements dans l'espace et sur la façon dont le contexte influence la manière de l'habiter.

Mais au-delà de ces enjeux qui concernent l'espace social et construit, la pratique de David permet un regard critique sur la production de langage qu'est l'exposition. En effet, il est intéressant de se pencher sur la portée de son dispositif en tant que production de discours, et ce, non seulement en générant l'usage concret d'un espace par le public, mais aussi par le statut que l'institution octroie à ses interventions. Celles-ci, même si elles sont identifiées par les instances (musée, galeries) comme des œuvres, sont aussi parfois affublées d'usages qui servent la mise en place d'un discours : tantôt en intégrant une station de consultation d'ouvrages et de catalogues, comme c'est le cas dans l'œuvre à l'étude, *Une ou deux places*, tantôt en devenant salle d'exposition à

part entière, comme dans son projet au sein de *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain* (Galerie Leonard & Bina Ellen, 2013), que nous survolerons brièvement plus loin.

### 2.1.2 *Une ou deux places*, 2011.

Pour les besoins du mémoire, nous nous attardons davantage à une œuvre en particulier, tout en considérant son caractère à la fois exemplaire de la production de l'artiste et significatif dans sa dimension critique et politique. L'installation *Une ou deux places* a été présentée dans le cadre de l'exposition *Le travail qui nous attend*, la deuxième Triennale québécoise, qui s'est tenue au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), du 7 octobre 2011 au 3 janvier 2012. Commissariée par les conservateurs du musée, Marie Fraser, Mark Lanctôt, Lesley Johnstone, François LeTourneux et Louise Simard, l'exposition proposait un constat sur la pratique actuelle en arts visuels au Québec. Elle réunissait plus d'une quarantaine d'artistes, nés, ayant étudié ou travaillant au Québec.

Dans le parcours de l'exposition, l'installation de David se découvre comme une salle autonome, enclavée dans les cimaises du musée et entourée de deux corridors qui permettent au spectateur d'y accéder (Figure 9). D'une superficie d'environ 100 mètres carrés, la pièce est construite à partir de panneaux de contreplaqué de bois recyclés, assemblés à l'aide de vis afin de faciliter le démantèlement et la réutilisation des matériaux. Cette méthode met en relief le caractère décomposable et recomposable de ses structures, que l'artiste peut ainsi potentiellement reconfigurer à l'infini. Bien qu'il n'en fasse pas son propos principal, cette caractéristique fait intrinsèquement partie de sa démarche et de sa manière de concevoir les espaces comme étant éphémères et,

d'une certaine façon, insaisissables. Dans une conversation publique<sup>19</sup> tenue dans le cadre de son exposition *Going Together* en 2018, David parle de ses installations comme de quelque chose « qui arrive » et sur lequel on ne peut réellement avoir de prise. En quelque sorte, ces lieux démontables, déplaçables, temporaires, font apparition dans un cadre donné et sont soumis à l'usage parfois imprévisible qui en est fait. Il dit à ce propos : « Quand les gens agissent dans l'installation, qu'ils performant l'espace ou en font usage, ils font arriver quelque chose. Mais ce n'est pas qu'une activation : l'objet est lui-même quelque chose qui arrive » (Johnson, 2018).

L'intérieur de la pièce est entièrement fait de contreplaqué, à l'exception de certaines parties du plancher et du plafond. L'installation se présente comme un espace rectangulaire, constitué d'une plate-forme surélevée. La surface de cette dernière révèle une courbe convexe, qui rend la distance entre le plancher et le plafond variable. La section du plafond qui surplombe la plate-forme laisse voir l'architecture habituelle de la salle d'exposition et rend bien visible le système d'éclairage typiquement muséal (Figure 10). L'une des parois murales accueille une étagère encastrée, servant de présentoir à des publications en lien avec l'exposition et le MACM que les spectateurs peuvent manipuler et consulter (Figure 11). La configuration de l'intervention de David, incite donc le spectateur à circuler dans l'espace, à y demeurer pour un moment et non seulement à le traverser.

Bien sûr, l'œuvre en soi exemplifie bien le travail de l'artiste en termes esthétique, théorique et expérientiel, ce qui justifie le choix d'en traiter pour ce mémoire. Mais

---

<sup>19</sup> Menée par Maude Johnson, cette discussion avec Alexandre David à laquelle nous avons eu l'opportunité de participer avec d'autres intervenants du public s'est tenue à la galerie Parisian Laundry le 17 octobre 2018 et a fait l'objet d'une retranscription publiée.  
Johnson, M. (2018, 28 novembre). Entretien pluriel avec Alexandre David. *esse, art + opinions*. Récupéré de <http://esse.ca/fr/entretien-pluriel-avec-alexandre-david>.

d'autre part, elle se positionne de façon particulière dans le parcours de David de par ses conditions d'apparition. En effet, c'est la première fois que l'artiste réinvestit l'espace du MACM depuis son exposition individuelle présentée en 2002<sup>20</sup>, qui selon ses dires n'était pas optimale en raison d'une trop grande inadéquation entre ses intentions et le résultat. Malgré que l'indétermination de l'expérience soit un terme majeur dans le fonctionnement des œuvres de David, ce dernier juge qu'il ne l'avait pas suffisamment considérée, en regard des caractéristiques spécifiques à la salle d'exposition muséale, vaste et relativement neutre<sup>21</sup> (Chagnon, 2017, p. 56).

D'autre part, il nous semble fécond de nous intéresser à une installation de David au sein d'une exposition collective. Cela permet d'investiguer l'influence de ce type de cadre sur l'œuvre de l'artiste, mais nous amène aussi à réfléchir sur l'agentivité d'une telle proposition dans le discours de l'exposition. Cette approche permet de penser le travail de David dans son caractère limitrophe entre l'installation et l'exposition. La revue de la littérature nous a permis de constater que cet angle d'analyse est peu exploité par rapport au travail de David, laissant plutôt apparaître un accent sur la réception phénoménologique de ses œuvres sans tenir compte des effets de leur intégration dans des expositions collectives.

Ces considérations nous ramènent alors à examiner la stratégie d'intervention architecturale préconisée par David depuis les deux dernières décennies. Dans son

---

<sup>20</sup> Cette exposition individuelle était commissariée par Gilles Godmer.

Voir le catalogue : Godmer, G. (2002). *Alexandre David* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal

<sup>21</sup> Ces propos sont rapportés et explicités par Katrie Chagnon, dans la monographie sur l'artiste parue en 2017. Elle amène d'ailleurs cet aspect en soulignant l'importance de l'année 2002 en tant que période charnière dans le parcours de David. La concomitance de cette exposition dans un lieu muséal et de son intervention extérieure pour *La demeure* semble effectivement avoir joué un rôle déterminant dans la réflexion de l'artiste, tel qu'il l'a exprimé dans un entretien que nous avons eu le 22 mars 2014.



article *L'architecture est partout*, l'artiste écrit à propos de l'architecture qu'elle est omniprésente dans notre quotidien et que l'usage que l'on en fait « par nos déplacements répétés, les gestes appris, les contextes dans lesquels nos expériences respectives ont lieu » engendrent des normes et des habitudes (David, 2015, p. 70). Si le discours de l'artiste démontre une conscience accrue de la politique de l'architecture en termes de codifications et de normes sociales, il se montre prudent quant à faire la critique de celles-ci. Selon lui, il faut se méfier de certains dispositifs qui bien que se réclamant comme émancipatoires deviennent rapidement prescriptifs et ratent pour ainsi dire leur cible. C'est pourquoi l'indétermination joue un rôle important dans ses propositions.

## 2.2 Expérience de l'espace au service d'une réflexion sur les sites

Comme nous l'avons évoqué en introduction et dans le chapitre précédent, les histoires de l'installation et de l'exposition se sont développées parallèlement à une remise en question de la notion de spécificité au site. Ainsi, nous nous pencherons sur certains des écrits fondateurs de cette réflexion, qui permettent de tracer une évolution de la relation de l'œuvre avec son site, mais aussi de voir comment la portée symbolique et politique d'une inscription in situ s'est modifiée.

## 2.2.1 Du site physique au site discursif/l'exposition comme site

Dans son essai qui a fait date, *The Functional Site ; or, The Transformation of Site Specificity*<sup>22</sup>, l'historien de l'art Meyer (2000) s'interroge sur la manière dont les artistes contemporains ont transformé la notion de spécificité au site en dépassant les enjeux qui la sous-tendaient dans les grands courants du land art et de la critique institutionnelle des années 1960 et 1970. Il trace une distinction entre deux notions de sites : le site littéral et le site fonctionnel<sup>23</sup>. Pour lui, la conception du site par les artistes comme étant littérale est liée à la localisation de celui-ci dans un espace physique réel. L'œuvre est alors créée en dépendance avec ce site : elle ne peut fonctionner ailleurs<sup>24</sup>. Pour ce qui est du site fonctionnel, il peut être investi de manière à intégrer ou non le lieu physique, mais surtout ce dernier n'est pas le fondement de l'œuvre. Il écrit plutôt qu'il s'agit d'un processus qui advient *entre* les sites : « it is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them (the artist's above all) » (Meyer, 2000, p. 25).

Écrit en 1995, cet essai participe d'une réflexion sur la spécificité au site, largement nourri par un autre texte phare, celui de Kwon, *One Place After Another*, paru en 1997. L'extrait cité ci-dessus se retrouve d'ailleurs chez Kwon, pour illustrer ce passage de

---

<sup>22</sup> Meyer, J. (2000). *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. Dans E. Suderburg (dir.), *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art* (p.23-37). Minneapolis : University of Minnesota Press. Il s'agit ici d'une version allongée du texte paru en 1995, dans le catalogue de l'exposition Platzwechsel : Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller (Zurich : Kunsthalle Zürich)

<sup>23</sup> Traduction des expressions originales en anglais *literal site* et *functional site*.

<sup>24</sup> L'exemple donné par Meyer de ce type de pratique est l'emblématique *Tilted Arc*, de Richard Serra, œuvre installée sur la Federal Plaza à New York, en 1981.

l'ancrage au lieu physique vers un investissement du site sur un plan discursif. Ainsi, elle défend l'idée, comme Meyer, que la spécificité au site a dépassé les considérations littérales de l'espace amenées par le minimalisme pour ensuite s'intéresser, notamment par le biais de la critique institutionnelle, au cadre social et institutionnel dans lequel l'œuvre est produite et reçue. Puis, dans le contexte contemporain, elle soutient que :

the art work's relationship to the actuality of location (as site) *and* the social conditions of the institutional frame (as site) are *subordinate* to a *discursively* determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate (Kwon, 2004, p. 92).

C'est donc dire que la production de discours qui découle d'une œuvre peut être nourrie par son lien avec son espace physique et son cadre social, politique ou institutionnel, mais que son caractère spécifique au site n'en dépend pas entièrement. Au cours des trente dernières années, les définitions du site se sont diversifiées et étoffées pour inclure ce que Kwon nomme les sites discursifs. Elle donne l'exemple d'artistes américains (Fred Wilson, Silvia Kolbowski, Group Material, entre autres) qui ancrent leur travail dans des sites théoriques, par exemple des débats sociaux ou culturels, des concepts, des problématiques d'ordre politique ou un cadre institutionnel (Kwon, 2004, p. 93). Selon elle, ce changement n'implique pas une occultation par les artistes des paramètres spécifiques à un lieu ou à une institution, mais le site primaire n'est pas nécessairement déterminé par ces circonstances. Elle soutient que « although the site of action or intervention (physical) and the site of effect/reception (discursive) are conceived to be continuous, they are nonetheless pulled apart » (p. 93-95). D'autre part, Kwon ne passe pas sous silence qu'une superposition des sites — phénoménologique, social/institutionnel et discursif (p. 93-95) — est aussi une stratégie privilégiée dans certaines pratiques et projets. Alors qu'une séparation des sites s'applique à certaines pratiques actuelles in situ, il nous semble que, chez David, c'est plutôt la contingence entre les sites physiques et discursifs qui joue un rôle particulier.

Tel que nous l'avons mentionné précédemment, l'ancrage physique et matériel au site joue un rôle important, autant sur le plan de la production que de la réception. La question de recherche qui alimente ce mémoire se focalise sur l'espace entre l'installation et l'exposition. L'œuvre de David est donc abordée en regard de cet entre-deux en tant que site discursif, au sens entendu par Kwon. La stratégie de l'intervention architecturale chez David opère sur différents plans. D'abord, elle mobilise le spectateur dans une expérience phénoménologique. Celle-ci peut alors générer d'une part une prise de conscience et une réflexion autour de l'espace bâti et de la mesure des corps dans celui-ci. D'autre part, elle fonctionne comme une mise en abîme de l'architecture de l'exposition, comme un espace discursif bâti.

Le contexte de présentation de l'installation *Une ou deux places*, au sein d'une exposition collective dans un lieu muséal, a une influence sur la dynamique de l'expérience du spectateur autant dans l'œuvre en particulier que dans l'exposition en général. En effet, c'est vers le milieu de son parcours qu'il entre en contact avec l'installation, qui se découvre en passant à travers l'un ou l'autre des deux corridors construits par l'artiste. Alors que l'un d'eux dirige le spectateur vers un point de vue plus frontal de l'installation. L'autre, plus près du mur du fond, est entièrement fait de contreplaqué, et son plafond, légèrement abaissé, circonscrit le déplacement du visiteur. En suivant ce chemin, ce dernier est amené directement à la plate-forme centrale, sur laquelle il peut monter. La circulation sur cette surface courbe a un effet sur les perceptions de l'espace du spectateur et joue aussi sur ses appréhensions de l'architecture de l'exposition. En effet, au centre de cette plate-forme qui pourrait tout aussi bien être une scène, ses attentes d'un espace neutre, au service de l'art, peuvent se trouver remises en question. L'espace construit dans lequel il se trouve est vide, comme prêt à accueillir des œuvres. Si bien que la limite entre l'œuvre et son dispositif

d'exposition se trouve complètement brouillée. Ce que l'installation met en scène est à la fois l'espace particulier qu'elle crée et sa fonction.

David souligne souvent l'importance qu'a pour lui la création « de formes suffisamment reconnaissables et familières pour retenir l'attention du spectateur » (Chagnon, 2017, p. 51). Pour ce faire, il joue avec des codes du bâti : il reproduit la hauteur d'un banc, d'une marche, il utilise des matériaux de construction courants, de grandeurs standardisées. Pourtant, ces éléments sont amalgamés de façon à créer de petits décalages, installer des doutes ou de l'étonnement qui nous pousse à prendre conscience de notre manière d'être et d'interagir dans l'espace.

À partir de cet aspect de familiarité, il lui apparaît ensuite possible que le spectateur fasse usage de l'espace, se l'approprie de façon singulière, dans un cadre non prescriptif. Il nous semble que cette intention peut se concrétiser particulièrement efficacement dans le cas d'interventions dans des lieux non dédiés à l'art ou même des centres d'artistes. Pourtant, David met en garde contre les pièges d'une hyper-esthétisation de la friche, qui peut simplement finir par s'ériger en d'autres normes et conventions. Cela s'observe parfois, selon lui, dans des projets hybrides, architecture, design et urbanisme, avec des visées qui risquent finalement d'instrumentaliser l'art dans le processus (A. David, entrevue, 22 mars 2014). Mais, qu'en est-il pour *Une ou deux places*, une installation créée spécifiquement pour un espace muséal institutionnel, dans le cadre d'une exposition collective ? Nous nous interrogerons sur la véritable possibilité, dans ce contexte, que l'expérience du spectateur n'y soit pas, du moins partiellement, déterminée par les sites mêmes (physique et discursif) investis par l'œuvre.

## 2.3 Déconditionnement par l'usage de l'espace

### 2.3.1 Émancipation du spectateur

Tout comme nous l'avons vu chez Gilot, l'agentivité de la matérialité dans le travail de David passe par l'expérience du spectateur. Dans ses interventions, David a recours à un langage architectural, comme c'est aussi le cas pour Gilot, mais son registre s'éloigne d'une trame narrative ou fictive pour tendre vers une mise en lumière de nos comportements dans l'espace bâti, régis en partie par notre propre bagage et notre compréhension du cadre social et politique dans lequel ils s'inscrivent. En fait, il s'agit pour lui de mettre en place une situation, dans laquelle le spectateur serait libre d'agir et d'entrer en relation avec l'espace et avec les autres spectateurs d'une manière imprévisible. Bien que théoriquement ces situations ouvrent tous les possibles, il n'en demeure pas moins que l'usage de l'espace commun fait l'objet d'un certain nombre de normes ou de codes, plus ou moins internalisés. On pourrait être tentés de croire que les interventions de l'artiste ont pour objectif de révéler ces comportements conditionnés et d'en faire une critique. Or, là n'est pas l'intention de David, qui ne se réclame pas d'un art engagé en ce sens.

Rancière nous offre avec *Le spectateur émancipé* (2008)<sup>25</sup> une base théorique pertinente pour penser les notions d'usage et de conditionnement dans le travail de David. Comme nous en avons discuté dans le chapitre précédent, les courants postmodernistes et les avant-gardes ont réhabilité le regard du spectateur en l'incluant désormais au sein d'une situation. Étant ainsi placé au centre, le spectateur autrefois

---

<sup>25</sup> Prolongement de sa réflexion entamée avec *Le maître ignorant*, publié en 1987, ce recueil d'essais sonde la question de l'émancipation du spectateur, en lien avec l'art politique et la politique de l'art.

passif peut espérer une émancipation par une appréciation plus active des œuvres. Pour Rancière, ce nouveau paradigme repose sur une responsabilité, partagée par une communauté, de reconnaître l'égalité des intelligences. À cet effet, il écrit :

Les artistes, comme les chercheurs, construisent une scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs (Rancière, 2008, p. 28).

En présupposant cette égalité des intelligences, cela veut dire que l'artiste ne se pose pas comme une autorité qui aurait le pouvoir de déterminer l'expérience, ou plus précisément chez David, l'usage que fera le spectateur de son œuvre. Cette indétermination, s'il en est une, est opérante parce qu'elle advient dans une tension entre deux régimes, telle que décrits par Rancière : l'un qui relève de la mimétique et de la représentation et l'autre qui tend à supprimer les barrières entre l'art et la vie. Selon l'auteur, entretenir une polarité entre ces deux régimes empêche une « efficacité esthétique ». Dans un article intitulé *Faire jouir, faire faire : De l'incertain pouvoir de l'art*, Loubier (2009, p. 22) soutient que cette efficacité esthétique s'accomplirait plutôt dans un régime esthétique « [qui] demeure distinct du monde et de la vie, [qui] contribue à augmenter justement par sa propre existence séparée, cette coupure instaurant la possibilité d'un espace de plus, d'un écart et d'une vacance par rapport à la réalité subie [...] ». Dans le cas de *Une ou deux places*, on peut sentir cette oscillation entre une représentation, grâce aux codes familiers du bâti utilisés par l'artiste, et un certain brouillage des frontières entre l'œuvre et l'espace de la vie, public. Pourtant, on ne peut nier le rôle que vient jouer le contexte muséal dans cette relation avec le spectateur : l'espace institutionnel et ses normes d'une part, et le dispositif d'exposition d'autre part, instaurent une mise à distance. Dans cette distance s'ouvre un interstice,

un « dissensus », pour reprendre le terme qu'utilise Rancière (2008, p. 63), où se loge l'efficacité esthétique, dans un rapport d'indétermination<sup>26</sup>. En extrapolant cette idée, nous soutenons que l'intervention de David illustre bien la vision de Rancière (p. 65) du musée « non comme simple bâtiment, mais comme forme de découpage de l'espace commun et mode spécifique de visibilité », vision qui rejoint certainement celle de Foucault. Ce dernier considère le musée comme une hétérotopie, entre autres parce qu'il a la faculté d'accumuler du temps à l'infini, parce qu'il est un lieu où « le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même » (Foucault, 1984). Certes, cette perspective sur le musée semble plutôt négative et suggère une forme d'historicisation statique. Selon la philosophe Beth Lord dans son texte intitulé *Foucault's Museum : difference, representation and genealogy*, c'est cette analyse qui a souvent été retenue pour soutenir une conception du musée comme instrument du pouvoir étatique, basé sur des valeurs d'histoire universelle et totale. Or, l'auteure soutient qu'une analyse du travail de Foucault mène plutôt à une perception du musée comme dispositif ayant le potentiel d'actualiser l'approche généalogique de l'histoire prônée par le philosophe. Cette approche non linéaire a ceci d'intéressant dans le cadre de notre étude qu'elle prend appui sur un ensemble de filiations et de connexions qui se situe par rapport à d'autres ensembles, tel que le décrit Foucault (2008[1969], p.65) dans son ouvrage *L'archéologie du savoir* :

Les conditions pour qu'apparaisse un objet de discours, les conditions historiques pour qu'on puisse « en dire quelque chose », et que plusieurs personnes puissent en dire des choses différentes, les conditions pour qu'il s'inscrive dans un domaine de parenté avec d'autres objets, pour qu'il puisse établir avec eux des rapports de ressemblance [...] de transformation [...]. Il existe sous les conditions positives d'un faisceau complexe de rapports.

---

<sup>26</sup> « le principe de cette distance et de son efficacité : la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard du spectateur et un état de la communauté. » (Rancière, 2008, p. 63).



Lord soutient donc que le musée peut agir comme appareil critique selon la manière dont il est considéré et investi :

When the museum is understood essentially as a heterotopia or space of difference, it becomes clear that the museum can perform Foucault's own historical methodology of genealogy [and] [...] can contribute to progress. [...] progress as the growth of capabilities to resist and transgress systems that cast power relations and historical events as fixed and necessary (Lord, 2006, p.2).

Considérer le musée comme une hétérotopie renvoie certainement aux pratiques qui ont remis en cause la quête d'une neutralité et objectivité de cet espace. Certes le musée n'est pas neutre, puisqu'il n'existe qu'en rapport avec son contexte social, historique et politique d'accueil. Mais également, il est un espace de conditionnement ; il induit certaines normes dans le comportement de la part de spectateurs.

C'est donc dire que malgré l'impossibilité et la non-volonté de déterminer d'avance les comportements ou l'usage que feront les spectateurs de l'œuvre, le dispositif qui encadre son apparition, soit le lieu dédié à l'art et le format de l'exposition, joue tout de même un rôle dans son devenir en tant que production de langage. Cette façon d'appréhender le site de l'œuvre, ici le musée, comme ayant un impact sur l'expérience en revient à l'assertion qu'un tel lieu de l'art ne pourrait être neutre et qu'il est également perméable à son contexte sociopolitique d'implantation. Dans le cas qui nous occupe, l'intervention architecturale de David agit comme une mise en abîme de l'espace de l'exposition, à l'intérieur même d'un cadre dédié, le musée. La matérialité de son œuvre sert d'ancrage pour une projection vers le site discursif, tel que défini par Kwon, qu'est l'exposition. Dans cette proposition, le spectateur a la possibilité, et on lui en attribue d'emblée la capacité, de s'approprier le dispositif, d'en faire sa propre traduction, pour en revenir aux propos de Rancière. Ainsi, on observe que les visiteurs adoptent différents comportements ; ils marchent sur la plate-forme, s'assoient sur les

rebords, s'arrêtent pour manipuler les publications disponibles dans une bibliothèque encastrée (Figure 9).

### 2.3.2 Performativité du spectateur et politique de l'espace

Si l'intention de l'artiste confère une liberté totale au spectateur, il est intéressant de noter que l'institution qui accueille une telle installation peut avoir pour sa part le pouvoir de lui conférer une fonction spécifique, même temporairement. À titre d'exemple, nous pensons à l'intervention conçue pour l'exposition *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain*, présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen, en 2013. À cette occasion, David a construit un étroit corridor de contreplaqué longeant la vitrine de la galerie qui donne sur l'atrium de l'Université Concordia. Ce passage débouche ensuite sur une petite pièce semi-fermée comprenant une banquette. Tel que mentionné dans un communiqué émis par la galerie (Galerie Leonard & Bina Ellen, 2013), l'œuvre a été conservée telle quelle afin d'être mise en dialogue avec les trois expositions subséquentes. Cet espace est alors devenu le théâtre de divers événements publics, incluant performances<sup>27</sup>, discussions et projection vidéo (Figure 20). D'une certaine manière, la galerie a considéré l'installation de David comme une modification de son espace d'exposition que les artistes et les commissaires de la programmation pouvaient s'approprier et ce, malgré qu'il ne s'agissait pas du plan initial lorsque David a installé son œuvre. À cet égard, la frontière entre l'œuvre et le dispositif d'exposition se trouve complètement brouillée, comme cela se manifeste très clairement lorsque l'espace est modifié par un autre artiste ou qu'il devient le support d'une autre œuvre. Non seulement on peut ainsi y voir la mise en abîme de l'espace

---

<sup>27</sup> Notamment une série de performances de Caroline Boileau, intitulée *Points de suspension*, qui a eu lieu du 30 novembre au 18 décembre 2013.

d'exposition, mais cet exemple évoque aussi la mise en scène de l'expérience du spectateur, alors que son interaction avec l'espace est contextualisée dans une véritable vitrine, visible dans l'espace public.

Une telle mise en scène nous amène à réfléchir à l'importance de la notion de performativité du spectateur au sein de ce type d'œuvres. Dans son ouvrage précédemment nommé, Bishop introduit cette notion dans la généalogie de la participation du spectateur en art qu'elle trace. En lien avec notre question de recherche, nous nous intéressons toutefois davantage à la manière dont l'auteure Rebentisch, dans l'ouvrage *Aesthetics of Installation Art*, lie la performativité avec la théâtralité dans le mouvement minimaliste, dont les œuvres de David rappellent le langage. Dans un chapitre dédié à la notion de théâtralité en art, elle écrit :

“Theatricality”, however, would then be the name not so much of the establishment of a hierarchical subject-object relation, but rather the title of an open space of possibilities—which one might also call the space of aesthetic experience—in which the subject maintains an experimental, or, at any rate, precisely, non-commanding, relation to the object (Rebentisch, 2012, p. 53-54).

L'idée d'un espace ouvert de possibilités rejoint complètement le discours de David, pour qui l'opérativité de son œuvre ne dépend pas nécessairement de l'usage réel qui en est fait, mais de l'éventail de ses potentiels usages. Tel que le souligne Rebentisch, ce type d'espace de tous les possibles permettrait la mise en place d'une relation indéterminée et non prescriptive entre le sujet de l'expérience et l'objet ainsi exposé, une approche en adéquation avec la démarche de David. Plus loin dans son chapitre, elle explique que la véritable innovation du minimalisme réside dans la clarté avec laquelle les mises en scène spatiales révèlent la structure autoréflexive et performative de la relation esthétique du sujet avec l'objet (Rebentisch, 2012, p. 56).

Ceci nous amène à explorer l'idée de Rancière évoquée plus tôt, selon laquelle l'expérience esthétique, « l'aventure intellectuelle », en est une de communauté. Bishop apporte elle aussi une contribution importante à la réflexion sur la participation du spectateur, notamment dans son ouvrage *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), où elle retrace l'évolution de la participation du public en art, depuis les avant-gardes historiques. Bien que l'ensemble de la publication constitue une base théorique qui pourrait mener encore plus loin notre analyse, nous désirons nous pencher sur un passage spécifique, qui met en lumière cette notion d'une expérience esthétique collective, dans le contexte particulier de l'exposition. Selon l'auteure, l'appropriation de l'exposition par les artistes et les commissaires en tant qu'un médium à part entière est basée sur une attention accrue portée au pouvoir d'un ensemble et des relations qu'il crée et maintient. Ainsi, elle souligne que la récente littérature à propos des expositions, largement soutenue par la valorisation de plus en plus grande apportée aux pratiques curatoriales, tend à célébrer celles-ci « as a place of assembly—as a forum that exhibits *us* as viewers as much as the objects, and which thereby compels us to reflect on our own position and perspective » (Bishop, 2012, p. 217). Cette citation nous amène à réfléchir à la politique de l'espace ainsi créé par des interventions in situ, comme le fait David. En premier lieu, en faisant appel à des codes familiers de l'espace bâti, David espère placer les spectateurs dans une situation dans laquelle ils peuvent ressentir la légitimité d'agir. Ce faisant, il met en scène leur champ d'action, dans un espace qui évoque l'agora, la plate-forme ou la scène, autant de dispositifs qui sous-entendent la prise de parole, l'assemblée publique, la communauté. Dans cette partie de son texte, Bishop fait référence aux travaux du philosophe et théoricien Groys (2008)<sup>28</sup>, plus particulièrement à un passage de son

---

<sup>28</sup> Pour aller plus loin dans la pensée de Groys sur la portée politique de l'installation grâce à sa faculté de créer des espaces publics, ainsi que sur les implications du commissariat comme dispositif de pouvoir, voir entre autres :

Groys, B. (2009, January). Politics of installation. *E-Flux Journal*. (2). Récupéré de <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

ouvrage *Art Power*, dans lequel il explique que dans le cas de l'installation, tout comme des pratiques de commissariat expérimentales, c'est l'espace lui-même qui devient l'objet de perception. Toutefois, l'idée de collectivité émerge lorsqu'il soutient que non seulement l'installation nous force à prendre conscience de notre position dans l'espace, mais peut aussi remettre en question notre capacité, en tant qu'individu, à saisir l'entièreté de la proposition. Il écrit :

Today's art of exhibitions<sup>29</sup> and installations is not, however, directed at individual viewers [...] but rather at communities of viewers who can take in the whole room simultaneously with their gaze. Art today is thus social and political on a purely formal level, because it reflects on the space of assembly, on the formation of community, and does so independently of whether an individual artist has a specific political message in mind or not (Groys, 2008, p. 81).

Cet extrait nous ramène à la posture qu'adopte David par rapport à son travail, par laquelle il évite d'imposer un propos politique sur ses œuvres, prônant plutôt la liberté d'interprétation et d'usage du spectateur. C'est aussi grâce à cette prise de distance par rapport à la question politique que l'artiste donne au visiteur la pleine responsabilité de sa propre expérience esthétique. De cette manière, nous pourrions dire qu'il favorise l'émancipation du spectateur, en supposant l'égalité de la valeur de l'expérience, quelle qu'elle soit.

---

Groys, B. (2009). From Medium to Message : The Art Exhibition as Model of a New World Order. *Open*, (16), 56-65.

<sup>29</sup> Nous nous permettons, à titre de parenthèse, d'attirer l'attention sur la formulation de Groys « l'art des expositions et de l'installation », qui dénote sa position d'une part sur le statut d'auteur qu'il attribue au commissaire et d'autre part sur le fait qu'il pose l'exposition et l'installation en équivalence dans cette citation. Ainsi, pour une réflexion plus poussée sur les limites perméables des rôles du commissaire et de l'artiste, il serait intéressant d'explorer la position de Groys.

## 2.4 Conclusion partielle

Pour revenir au plus près de notre question de recherche, nous notons que la proposition de David à l'étude, tout comme beaucoup d'autres dans sa production, bien qu'elle ne fonctionne pas dans un registre subversif ou revendicateur, n'en demeure pas moins dotée d'une dimension politique. La matérialité de l'installation permet à l'artiste d'investir aussi bien le site physique, c'est-à-dire le lieu architectural d'accueil, que le site discursif que devient l'exposition et par extension l'institution qui la présente. L'activation de l'œuvre à l'étude repose sur l'expérience du spectateur que l'on peut évidemment décrire en des termes phénoménologiques, mais l'appréhender sous l'angle de la notion d'usage permet d'en saisir la portée critique et politique. Ainsi, en adoptant une approche non prescriptive et qui laisse au spectateur la liberté et la responsabilité de son expérience, les œuvres de David ont le potentiel de placer ce dernier dans une situation émancipatrice. D'autre part, si une œuvre comme *Une ou deux places* permet une mise en abîme de l'exposition en tant qu'espace construit, elle contribue aussi à une réflexion qui dépasse même le cadre de l'art. Comme le souligne Rebentisch (2012, p. 261) à propos des pratiques in situ qui se développent depuis les années 1990, le lieu de l'installation n'est plus nécessairement l'objet central de la réflexion, mais il devient plutôt « a medium of substantial reference to a—usually decidedly extra-aesthetic—elsewhere. » Qui plus est, l'auteure aborde l'idée que l'installation in situ confère une charge sémantique à son lieu d'accueil de telle sorte que celui-ci « resonates in the aesthetic reflection with the knowledge of political, cultural, and social contexts that lie beyond the sociotope of the art world » Rebentisch (p. 261).

Qu'une intervention spécifique au site (physique ou discursif) puisse agir comme une référence ou une projection vers d'autres sphères extérieures à l'art rejoint en quelque

sorte l'idée d'un spectateur émancipé, responsable de sa propre traduction de son expérience esthétique, et ce, au sein d'une collectivité. Pour pousser plus loin l'analyse de la pratique de David à cet égard, nous concluons en introduisant l'exemple d'*Une place idéale*, présentée en 2017 au Musée d'art contemporain des Laurentides. Prenant la forme de l'agora, une place publique dans laquelle débats et discussions peuvent avoir lieu, l'œuvre a été conçue en dialogue avec le projet institutionnel de ce musée en pleine transformation (Figure 12 et Figure 13). À l'instar des plans futurs d'immobilisation pour cette institution, l'intervention de David se déploie comme un espace ouvert et modulable, une plate-forme parfaite pour rejoindre les sphères sociales et politiques. Fidèle aux intentions de l'artiste, la structure qu'il a créée est exempte de règles dictées aux spectateurs, mais en collaboration avec le musée, des collectifs comme *Journée sans culture* et *Action directe* l'ont investie pour des activités publiques engagées et politisées, en lien avec le contexte pré-électoral en cours à ce moment (Delgado, 2017)<sup>30</sup>.

Si cette dernière intervention illustre de manière plus tangible le potentiel et l'agentivité de l'exposition en tant que production de discours, l'œuvre à l'étude possède aussi ces caractéristiques. Et si une telle appropriation par les spectateurs n'advient pas nécessairement dans la réalité, David rappelle que l'opérativité de l'œuvre réside toujours dans ses potentiels (S. David, entrevue, 22 mars 2014 ; Johnson, 2018). Nous pouvons donc rapprocher les installations de David de cette idée de communauté, non pas parce qu'elles induisent nécessairement un comportement collectif, mais parce qu'elles en ont la capacité et que, d'une manière ou d'une autre, elles peuvent générer une réflexion sur le comportement dans l'espace public. À ce sujet, Rebentisch soutient que l'installation a la propriété de pouvoir créer son propre espace. De ce fait, elle

---

<sup>30</sup> Voir aussi : Brunette, E. (2018). Collectif d'artistes – on ne répond pas à la question – contre toute attente, on procède. *esse arts + opinions*, (92), 76–79.

superpose à l'espace réel un espace virtuel, « a second-order space defined by the play of meaning set in motion by the work's relation to visible as well as its invisible contexts » (Rebentisch, 2012, p. 251). Puis, elle souligne que cette relation entre les contextes visibles et invisibles qui confère toute la complexité à l'installation ne peut être établie qu'à travers l'expérience du spectateur, et ainsi ne peut en aucun cas être entièrement garantie par l'œuvre elle-même seulement. Finalement, Rebentisch (p. 251) défend l'idée que l'installation peut non seulement « reflect on the space in which they are installed as one pervaded by specific meanings, but in so doing simultaneously open up within themselves an external, sociological perspective on the locus of art. » Nous verrons dans le prochain chapitre comment Bélair Clément investit l'espace de l'installation et de l'exposition en tant que dispositif de langage capable de dialoguer avec les contextes artistiques, institutionnels et historiques auxquels il réfère.



## CHAPITRE III

### ENTRE POUVOIR (S) ET SAVOIR (S)

#### 3.1 La reproduction et l'appropriation comme stratégie de mise en abîme chez Sophie Bélair Clément

Nous avons vu dans les chapitres précédents que l'activation de l'espace entre l'installation et l'exposition advient grâce à diverses stratégies mises de l'avant par les artistes. Chez Gilot, cela passe notamment par le recours à la fiction, qui permet au visiteur une projection dans une certaine vision utopique de l'espace. Pour David, l'usage concret et indéterminé par le spectateur de l'espace architectural renvoie également à un utopique récit de la fonction de celui-ci. D'une manière ou d'une autre, ces approches mettent en place des dispositifs perméables et en dialogue avec leur contexte d'accueil. Il s'agit alors de structures communicatives, érigées par la mise en relation d'un ensemble d'éléments (Glicenstein, 2009, p. 85)<sup>31</sup> avec le contexte institutionnel, historique, théorique et politique. Ceci nous amène à explorer l'idée de l'exposition en tant que « construction d'ordre textuel » (Glicenstein, 2009, p. 85) ou production de discours, telle que développée par plusieurs auteurs dans le champ de la muséologie, notamment Davallon. Ceci nous amènera à analyser l'œuvre de Bélair Clément par le prisme de « l'opérativité symbolique », notion développée par

---

<sup>31</sup> La production de sens provient plutôt « de la mise en relation de ces objets entre eux, avec le lieu et avec des textes ou certains éléments visuels. »

Davallon, c'est-à-dire en l'abordant dans sa « situation spatiale et sociale » (1999, p. 161).

Poinsot souligne dans son ouvrage *L'atelier sans murs* que la redéfinition de l'expérience esthétique, à la fin des années 1950, s'accompagne d'une volonté des artistes d'intégrer l'exposition comme partie intégrante de leur pratique et d'ainsi mettre le spectateur en situation. Il écrit :

L'œuvre comme objet s'effaçait devant l'utilisation de la convention d'exposition comme forme de l'expérience esthétique. Contenant vide ou plein, labyrinthe ou boutique, le lieu d'exposition était assimilé par l'artiste et plaçait l'amateur dans l'incapacité à saisir autre chose dans ce qui lui était proposé que l'expérience qu'il pouvait en faire (Poinsot, 1991, p. 240).

Dans le cadre de ce mémoire, nous soutenons que bien que les artistes à l'étude mettent en scène les paramètres, ou les conventions, de l'exposition, ils le font par le biais d'installations dont la matérialité joue un rôle important dans la réception. En ce sens, « l'œuvre comme objet » ne s'efface pas complètement, bien que sa dynamique ne relève pas de son exposition dans un parcours déambulatoire et contemplatif. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons choisi de nous attarder sur l'œuvre *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)*, dont la corporalité nous permet d'en rapprocher l'expérience phénoménologique de celle des œuvres de Gilot et David évoquées aux chapitres précédents.

Ainsi, nous verrons dans ce chapitre comment Bélair Clément s'approprie et met en scène les modalités de l'exposition, tout en la faisant apparaître en tant que dispositif de langage. Notre analyse formelle de l'œuvre *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)* nous amène à considérer les éléments paratextuels à même et autour de celle-ci. En nous appuyant sur les théories de Genette et Poinsot, nous verrons

comment ces paratextes, ou récits autorisés, complexifient la réception, autant du point de vue de l'expérience spectateur que sur le plan de son inscription dans une histoire de l'art.

Chez Bélair Clément, il nous apparaît intéressant de s'interroger sur le processus interprétatif du destinataire et de son « degré de compréhension » (Glicensetin, 2009, p. 85). La prise en compte de cet aspect est liée d'une part à l'inscription des œuvres contemporaines dans un champ discursif, ce qui a pour effet de rendre l'expérience esthétique insuffisante, si elle n'est pas soutenue par un discours. D'autre part, la transmission de ce discours passe par la médiation, une activité qui a pris une place centrale autant au sein de l'institution, mais aussi dans la pratique des artistes et des commissaires, et ce, depuis les années 1960. La métaphore de l'exposition en tant que texte, telle que décrite par Davallon et Chaumier, nous permettra de mettre en relation des notions issues du champ de l'histoire de l'art, de la littérature et de la philosophie, afin de faire apparaître l'agentivité de la proposition de Bélair Clément en tant que production de discours.

### 3.1.1 Présentation de l'artiste

À l'instar de Gilot et de David, Bélair Clément est une artiste qui évolue dans un contexte local de production et de diffusion qui présente ses particularités, tel que nous l'avons mentionné en introduction. L'influence de celui-ci se manifeste dans ses projets qui tendent à remettre en question les structures et les mécanismes de la mise en exposition, dans une approche autoréflexive. Bien sûr, les influences et les intérêts de l'artiste dépassent largement le contexte national. Aussi, sa pratique s'inscrit en relation notamment avec l'héritage des pratiques poststudio et de l'art conceptuel des années

1960. Les enjeux traités dans ses œuvres peuvent aussi se rapprocher de ceux qui sont au fondement de la critique institutionnelle, surtout depuis sa deuxième vague, ainsi que du courant de recherche-crédation, présent depuis les années 1990. Bélair Clément est une artiste qui nourrit une pratique artistique difficile à classer, en territoire limitrophe du commissariat, de la recherche et de la production théorique. Sa résistance à la catégorisation lui permet de proposer un discours plus large que celui associé spécifiquement à la critique institutionnelle. En effet, elle refuse d'une certaine manière de performer un rôle d'artiste qui relève du mythe romantique moderne, en s'assurant de rendre visible le réseau complexe duquel une œuvre peut émerger, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs et d'agents, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'institution.

Bien qu'elle convoque certains modes opératoires récurrents, elle affirme travailler en réponse à des problématiques, ne privilégiant a priori aucun médium et s'intéressant foncièrement aux conditions d'apparition des œuvres (S. Bélair Clément, entrevue, 28 février 2014)<sup>32</sup>. Ses projets abordent les enjeux reliés au rapport des spectateurs à l'exposition, en remettant en question les « stratégies historiques de présentation » (Vox – Centre de l'image contemporaine, s. d.). À cet égard, son travail se situe entre la référence et l'appropriation. En effet, elle convoque souvent des objets d'étude historiques pour en proposer une réinterprétation ou une remise en scène, de manière à perturber la linéarité des discours en histoire de l'art. Avec une approche à la fois « documentaire, spéculative et autoréflexive » (Vox – Centre de l'image contemporaine, s. d.), son travail met en lumière les mécanismes de production ainsi que la politique de représentation et de diffusion de l'art. Se situant entre la référence

---

<sup>32</sup> Selon les notes recueillies lors de l'entretien. Sans l'autorisation de l'artiste, nous n'avons toutefois pas pu en faire la captation sonore ni en reproduire le verbatim en annexe.

et l'appropriation, sa démarche nourrit également une réflexion sur les processus de légitimation et d'historicisation de l'art.

Adoptant la posture de l'artiste-chercheur, elle opère constamment un glissement entre les différents statuts de l'artiste et de ses œuvres. À travers ses projets, elle superpose ses rôles, assumant tantôt celui de l'artiste, tantôt du commissaire ou les deux. En 2014, elle fonde, avec Philippe Hamelin et Vincent Bonin, La Mirage, un espace de diffusion situé dans un local d'entrepôt au 5445 avenue de Gaspé, à Montréal. La petite échelle de cet espace ouvre sur une remise en question des lieux alternatifs dédiés à la diffusion de l'art (Tomas, 2015), dans un contexte politique et économique bien différent de celui qui a vu naître les centres d'artistes autogérés, dans les années 1960. Ses implications multidisciplinaires se reflètent dans ses projets contextuels, qui combinent divers champs et se jouent souvent dans un registre collaboratif. En effet, elle travaille régulièrement avec des artistes, théoriciens et chercheurs d'horizons disciplinaires variés. La combinaison de leur pratique individuelle laisse entrevoir une communauté d'intérêts et d'idées, qui tourne autour des enjeux de l'historiographie des expositions, des droits d'auteur, de la traduction, de l'appropriation et de la collaboration comme mode de production<sup>33</sup>. En plus de sa pratique d'artiste, il est intéressant de noter qu'elle est ancrée dans le milieu académique par son engagement en tant que professeure en arts visuels<sup>34</sup> et par son travail sur sa thèse en littérature comparée à l'Université de Montréal.

---

<sup>33</sup> Tel qu'en témoigne le communiqué de presse de l'exposition *Qu'est-ce qui vous fait croire que je puisse m'occuper de cet endroit?*, tenue à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, à Québec, du 16 octobre au 16 novembre 2014.

Voir : <https://www.art.ulaval.ca/galerie-archives/quest-ce-fait-croire-puisse-moccuper-endroit.html>  
Plusieurs projets de Bélair Clément font appel notamment à la collaboration de David Tomas, Vincent Bonin et Philippe Hamelin.

<sup>34</sup> Elle est professeure à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais.

Née en 1978 à Ottawa, Bélair Clément vit et travaille actuellement à Montréal et Gatineau. Son travail a été exposé dans plusieurs expositions collectives au Québec et au Canada, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal et dans plusieurs centres d'artistes, tels que Dazibao, Vox – Centre de l'image contemporaine, le Centre des arts actuels Skol et Artexte ainsi que dans les institutions universitaires comme la Galerie Leonard & Bina Ellen (Université Concordia), la Galerie des arts visuels (Université Laval) et la Galerie de l'UQAM. Elle a aussi participé à des expositions à l'international, notamment en France, en Finlande, au Luxembourg et en Allemagne<sup>35</sup>. Plus récemment, à l'invitation de Michèle Thériault, de la Galerie Leonard & Bina Ellen, elle a travaillé en collaboration avec Marie-Claire Forte pour mettre en place une exposition collective intitulée *I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois*. Ce projet complexe s'intéresse entre autres à la notion de discours liminaires et périphériques des expositions et sur le rôle de ceux-ci en termes d'expérience et de réception<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Parmi les expositions les plus importantes auxquelles elle a participé ou qu'elle a organisées avec plusieurs collaborateurs, notons :

Qu'est-ce qui vous fait croire que je puisse m'occuper de cet endroit?, Galerie des arts visuels (Université Laval), Québec (2014); Une lettre arrive toujours à destinationS, La Panacée, Montpellier (2014); D'un discours qui ne serait pas du semblant /Actors, Networks, Theories (Volet II), Dazibao, Montréal (2014); Des formes d'égale résistance, Casino Luxembourg, Luxembourg (2013); 2 rooms equal size, 1 empty, 1 with secretary, Artexte, Montréal (2012); et al., Galerie [Séquence], Chicoutimi (2012); Intermedia history, 1973, 01:01:34 (2011), The Western Front, Vancouver (2011); Salle 1 : Collection des Antiques, Centre Clark, Montréal (2011); From a Tour of the Monument: Neue Nationalgalerie, Berlin (2010), Künstlerhaus Bethanien, Berlin (2010).

<sup>36</sup> Une publication du même titre accompagne ce projet et contient des textes de Bélair Clément, Vincent Bonin, Marie Claire Forté, K8 Hardy et Elisabeth Subrin, Catherine Lalonde, Krista Geneviève Lynes, Isabelle Pauwels, Jason Simon, Robin Simpson et Michèle Thériault.

Bélair Clément, S., et Forte, M-C. (2017). *I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Sophie Bélair Clément et Marie-Claire Forte. Récupéré de <http://ellengallery.concordia.ca/piste-de-reflexion/id-rather-something-ambiguous-mais-precis-a-la-fois/>

### 3.1.2 *Salle Proun : mur, bois couleur, 1923 (1965, 1971, 2010), 2011.*

Pour les besoins de ce mémoire, nous nous attardons sur une œuvre de Bélair Clément qui, nous pensons, est suffisamment représentative de la pratique de l'artiste pour soutenir une réflexion sur notre question de recherche. Ainsi, l'examen de l'œuvre choisie, *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)*, nous permet de relever les stratégies de l'artiste qui activent l'espace entre l'œuvre et l'exposition et génèrent une mise en abîme de cette dernière. Nous avons d'ailleurs choisi cette œuvre, car nous la considérons comme exemplaire des manœuvres de reconstitution et de réappropriation au cœur du travail de l'artiste. Évidemment, d'autres installations auraient pu être sélectionnées dans cet esprit, notamment *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*, présentée en 2012 à Artexte, qui se déployait comme une reconstitution d'après une photographie d'Adrian Piper, prise par Seth Siegelaub, assurant l'accueil du *January Show* en 1969. Bien que cette étude de cas aurait donc été tout aussi pertinente, nous avons opté pour *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)* en raison des similitudes avec les œuvres de Gilot et David, de sa matérialité et du type d'expérience qu'elle produit chez le spectateur.

Afin de nous remettre en contexte, mentionnons tout d'abord que l'œuvre *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)* a été présentée pour la première fois dans le cadre de la même édition de la Triennale québécoise à laquelle a participé David avec l'œuvre étudiée au chapitre précédent. À l'issue de cette exposition, l'œuvre de Bélair Clément est entrée dans la collection du musée, grâce au don de l'artiste<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> La convention de donation a été signée le 16 décembre 2011.

L'œuvre a été montrée une deuxième fois au Musée d'art contemporain de Montréal du 2 avril 2015 au 17 avril 2016, dans une exposition intitulée *L'œil et l'esprit*. À cette occasion, c'est l'artiste Geneviève Cadieux qui a été invitée à commissarier une exposition à partir de la collection du musée. Dans le cadre de cette exposition, la présentation de l'œuvre comportait toutefois certaines différences par rapport à l'originale. En effet, elle n'était pas accompagnée d'une lithographie de Lissitzky comme c'était le cas lors de la triennale, et les documents de recherche n'étaient pas mis à la disposition du public pour être consultés. Ces changements qui peuvent sembler anodins a priori ont toutefois une influence sur le processus de réception et d'interprétation de l'œuvre, tel que conceptualisé par l'artiste. Ceci nous amènera, plus loin dans ce chapitre, à relever les limites de l'espace institutionnel de l'exposition et comment celles-ci ont un impact sur les œuvres et leur diffusion.

### 3.1.3 Mise en contexte de l'objet de référence : *Prounenraum*, d'El Lissitzky, 1923.

Avec *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)*, l'artiste propose une réflexion étoffée sur les enjeux de la mise en exposition et de son historiographie, en prenant comme point de départ une intervention de l'artiste d'avant-garde russe Lissitzky. À travers des stratégies d'appropriation, Bélair Clément fait référence à un moment emblématique des histoires à la fois de l'installation et des expositions. Ce projet s'appuie sur une reconstitution de la *Prounenraum*, conçue par Lissitzky en 1923, et il apparaît important d'en faire une mise en contexte avant d'approfondir l'analyse de l'œuvre de Bélair Clément.

La *Prounenraum* de Lissitzky ainsi que l'ensemble de ses interventions en lien avec les espaces de l'œuvre et de l'exposition sont indéniablement des jalons importants de



l'histoire de l'art et c'est ce que, d'une part, Bélair Clément met en lumière. La *Prounenraum* (titre original dont la traduction utilisée par Bélair Clément est *Salle Proun*) a été conçue par l'artiste Lissitzky, figure de proue de l'avant-garde russe, en 1923 à l'occasion de l'exposition Grosse Berliner Kunstausstellung<sup>38</sup>, présentée à Berlin. Il s'agit d'une salle spécialement conçue par l'artiste dans le but d'impliquer physiquement le spectateur dans son expérience esthétique des œuvres. Ne pouvant plus se contenter d'une contemplation passive, il doit se déplacer, changer son point de vue afin de voir chacune des œuvres, dont l'accrochage dynamique tient compte des caractéristiques architecturales de la salle d'exposition (Bishop, 2005, p. 80) (Figure 14). Mais elle effectue ici bien plus qu'un rappel, puisqu'elle en trace aussi les résurgences et les réapparitions et ce que celles-ci soulèvent comme questionnements notamment autour du statut d'auteur et de l'accès aux œuvres et aux archives.

En 1965, le Van Abbemuseum (Eindhoven, Pays-Bas) prend l'initiative de faire la reconstitution de la *Prounenraum* sous la direction de Jean Leering (Bishop, 2013, 429). Une deuxième version est construite en 1970, alors que deux institutions font simultanément une demande de prêt : l'une à Londres, l'autre à Paris. À ce moment, quelques changements sont apportés par Leering à cette deuxième version. La première reconstitution est vendue en 1995 au Landesmuseum für Moderne Kunst, Architektur und Photographie, à Berlin. Le Museum of Modern Art (MoMA) de New York en effectue également une reproduction en 2010 pour l'exposition *On Line : Drawing*

---

<sup>38</sup> Grosse Berliner Kunstausstellung » se traduit par Grande Exposition d'art de Berlin.

Pour approfondir ce sujet, voir entre autres :

Altshuler, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition : New Art in the 20th Century*. New York : Abrams.  
 Forgács, É. (2003). *Definitive Space : The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*. Dans N. Perloff et B. Reed (dir.), *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin, Moscow* (p.47- 75). Los Angeles : Getty Research Institute.

Nobis, B. (1998). *El Lissitzky : L'espace des abstraits pour le Musée provincial de Hanovre 1927/1928*. Dans B. Klüser et K. Hegewisch (dir.), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du 20<sup>e</sup> siècle* (p.145-157). Paris : Éditions du Regard.

*Through the Twentieth Century*. Cette version s'appuie sur la reconstruction faite à Eindhoven, en 1965, qui était elle-même interprétative puisqu'elle s'appuyait sur peu de documents photographiques. Lors de l'exposition du MoMA, le cartel spécifie donc qu'il s'agit d'une « reproduction d'une reconstruction<sup>39</sup> ». Celle-ci devait être détruite après l'exposition, mais cela n'a pas été le cas. Lors d'un entretien avec l'artiste effectué le 28 février 2014, celle-ci a mentionné avoir tenté de faire l'emprunt de certaines parties de la reconstitution du MoMA, dans le cadre de ses recherches autour de cette pièce, mais sans succès. Elle a toutefois pu la voir, à des fins documentaires (S. Bélair Clément, entrevue, 28 février 2014)<sup>40</sup>.

La *Prounenraum* de Lissitzky est donc une pierre angulaire qui marque l'intérêt porté par les artistes, et ce dès la période des avant-gardes, envers la redéfinition de la relation entre le visiteur et l'œuvre, à travers l'investissement de l'exposition en tant qu'espace physique et discursif. C'est aussi cette valorisation de l'espace d'exposition comme partie prenante de l'œuvre qui contribue à faire de l'interstice entre ces deux objets un espace de production de langage. Pour Bélair Clément, cet intérêt se manifeste notamment par la prise en charge qu'elle effectue du processus de réception de son œuvre. C'est pourquoi le déroulement de notre analyse de l'œuvre *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)* suivra ce processus. Ainsi, l'étude de cas se fait en trois phases : 1) une analyse formelle basée sur les caractéristiques et l'expérience physiques de l'installation ; 2) un examen approfondi du contenu du cartel qui permet de contextualiser l'œuvre dans le corpus de l'artiste, dans l'exposition et dans l'institution puis ; 3) une investigation de l'extension de l'œuvre dans la médiathèque

---

<sup>39</sup> Selon la correspondance entre Bélair Clément et Cornelia Butler, conservatrice en chef du département de dessin au MoMA, reproduite dans Fraser, M. et al. (2011). *La Triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

<sup>40</sup> Selon les notes recueillies lors de l'entretien.

du MACM, qui ouvre la porte à une mise en contexte de l'œuvre dans la politique de l'institution.

Ainsi, l'analyse formelle permet d'abord de mettre en lumière une matérialité de l'œuvre qui n'est pas sans rappeler le langage plastique du minimalisme, tel que remarqué également chez Gilot et David, et qui appelle à une réception active de la part du spectateur. Puis, l'attention particulière portée au contenu et à la structure du cartel montrera comment l'artiste intègre à même son installation le langage de l'exposition, la faisant alors apparaître comme une production de discours.

Finalement, cela nous amène à faire le pont avec la stratégie d'appropriation par l'artiste des mécanismes institutionnels, par exemple par l'investissement de la médiathèque comme un espace de l'œuvre, qui rend visible l'inscription de cette dernière dans un discours historique et théorique. Par ailleurs, cet aspect du projet ouvre la réflexion sur les politiques de l'espace institutionnel qui concernent la conservation, le collectionnement, les droits d'auteur ainsi que l'accès aux archives et à la documentation.

L'analyse est basée notamment sur la notion de « paratexte », telle que développée par Genette. Elle est d'ailleurs au cœur des préoccupations de Bélair Clément et se manifeste autant dans ses œuvres que dans sa pratique de commissariat et de recherche. Cette approche littéraire trouve un écho dans le champ de l'histoire de l'art, entre autres avec ce que Poinot désigne comme les « récits autorisés ». C'est d'ailleurs la mise en relation de tous ces éléments, tels des mots qui forment un texte, qui permet de contextualiser l'œuvre de Bélair Clément et d'en faire un dispositif de langage. En poussant plus loin cette idée, nous nous intéresserons à la manière dont l'exposition, comme texte, s'actualise et se communique. Ce passage vers le média sera analysé en recourant aux approches développées par Davallon et Chaumier et permettra

d'examiner la relation entre le spectateur et l'œuvre chez Bélair Clément. Cette partie de l'analyse qui concerne la réception et la médiation amène aussi des questionnements autour du statut d'auteur dans la pratique de Bélair Clément. En effet, l'artiste adopte un mode opératoire basé sur la recherche et une approche collaborative du commissariat. Si *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)* s'appréhende comme une production de langage, alors la question de sa filiation est incontournable. L'idée de l'exposition en tant qu'« espace autoritaire », tel que décrit par Glicenstein (2009), se manifeste autant dans la relation avec le spectateur, que dans l'inscription de l'œuvre de Bélair Clément dans un discours historique, artistique et institutionnel plus large.

### 3.2. L'objet au service du discours

#### 3.1.4 Matérialité et expérience physique

Nous débutons l'analyse de l'œuvre en portant un regard sur sa matérialité et sur la façon dont le langage prend forme dans l'espace au sein de celle-ci. Nous nous attardons alors aux différents éléments formels et conceptuels qui non seulement composent l'œuvre, mais rendent visibles ses conditions d'apparition et d'existence. D'abord, une analyse plus formelle permet de brosser certaines similitudes avec les études de cas précédentes. Il apparaîtra finalement que l'installation de Bélair Clément permet d'aborder encore une fois la question de la théâtralité, adoptant à certains égards le langage du minimalisme en termes d'échelle, de couleurs ou de formes, mais aussi en termes de présence, de performativité et d'expérience.

Lors de sa présentation en 2011 dans le cadre de la Triennale québécoise, l'œuvre se trouve environ à mi-parcours de l'exposition. Elle cohabite dans une salle du musée avec plusieurs autres œuvres d'artistes différents. L'installation prend alors place dans l'espace, se déployant en une pièce presque cubique de 2,6 mètres de hauteur avec une base de 3 mètres par 3 mètres, autour et à l'intérieur de laquelle le spectateur peut circuler (Figure 15). La pièce provoque un arrêt dans le rythme de déambulation du spectateur, en appelant celui-ci à prendre le temps d'y entrer et d'en observer les contours. L'œuvre se présente alors comme une autre salle à l'intérieur de la salle d'exposition principale. L'entrée, de la dimension d'un cadrage de porte conventionnel, laisse filtrer une lumière froide et invite le visiteur à pénétrer à l'intérieur de la construction. Cela a pour effet de générer une certaine intrigue, un questionnement, quant à la nature et à la fonction de cette salle dans l'exposition. Cette impression de mise en abîme est accentuée par le recours aux matériaux typiquement utilisés pour la construction de cimaises dans les espaces d'exposition. Ainsi, les cloisons externes peintes en blanc et faites de panneaux de gypse assemblés à l'aide de cadrages de bois, une méthode utilisée couramment pour ériger des cimaises, évoquent une structure temporaire, montée pour l'occasion (Figure 16).

Alors que ces caractéristiques semblent tout d'abord évoquer un type d'espace d'exposition qui serait plutôt générique, certains indices visuels permettent de révéler sa spécificité et sa nature référentielle. S'appuyant sur une reconstitution à partir de photographies et de documents d'archive, Bélair Clément a méticuleusement recréé les détails architecturaux de la *Prounenraum*. Outre les murs blancs et le plancher gris, elle a reconstruit le même type de plafond suspendu que dans la salle originale, fait de panneaux perforés. Les moindres détails prennent de l'importance, l'artiste allant même jusqu'à recréer un petit ventilateur intégré au plafond. L'éclairage dans la pièce, diffus et uniforme, émane du plafond, qui en camoufle le dispositif (Figure 17).

L'œil attentif remarque également un étrange effet optique dans l'un des coins supérieurs. En effet, il semble impossible d'y discerner les jonctions entre les murs et le plafond, comme s'ils se fondaient les uns dans les autres à cet endroit précis. C'est par un habile stratagème technique que l'artiste a décidé de recréer un flou photographique, observé sur une photo d'archive (Figure 18). Par l'intégration de ce flou photographique dans l'espace construit, Bélair Clément évoque la *Prounenraum* non pas dans sa forme originale, mais bien dans sa documentation. Cette intervention de l'artiste n'est pas sans évoquer le phénomène de la perte ou de la fragmentation de l'information lors de la médiatisation et de l'archivage d'une œuvre ou d'une exposition. Toutefois, cette appropriation par l'artiste ajoute une dimension interprétative qui permet de changer le point de vue et de prendre une distance critique face à l'objet d'origine. L'importance de cet élément tient dans sa capacité à témoigner du processus de recherche qui a soutenu la production de l'œuvre en lui donnant une forme matérielle, visible. Ce processus performatif est d'ailleurs documenté par une correspondance entre l'artiste et ses collaborateurs, comme en témoigne l'inclusion dans le catalogue de l'exposition d'un courriel de Benoit Bourdeau qui détaille les différentes méthodes possibles pour reconstruire l'espace d'après les photographies, selon les volontés de l'artiste de pouvoir démonter et conserver l'œuvre par la suite.

D'autre part, le déplacement de la référence à la *Prounenraum* dans un contexte drastiquement différent de celui de l'apparition de l'originale permet de repenser celle-ci en regard d'une histoire de l'art qui se penche désormais également sur les expositions en elles-mêmes en tant qu'objet d'étude. Ce faisant, l'interprétation de Bélair Clément de la *Prounenraum* se trouve inscrite dans un continuum historique. Cette stratégie révèle le potentiel autoréflexif de l'œuvre quant à la posture et au statut d'auteur de Bélair Clément.

### 3.2.2 Expôts et outils

A priori, l'ensemble peut donner l'illusion qu'il s'agit d'un dispositif d'exposition, d'un choix curatorial pour des fins scénographiques, et non d'une œuvre en soi. Ce statut ambivalent appelle aux deux types d'objets présents dans une exposition, que Davallon (1999, p. 166) distingue comme suit : « les objets exposés et les objets outils d'exposition, les expôts et les outils. » Sa définition qui se situe d'un point de vue muséologique a pour objectif d'analyser les différents éléments d'une exposition en regard de leur fonction. Pour résumer brièvement, il soutient que les expôts sont des objets prélevés du monde réel, alors que les outils servent à en faire la présentation et à les expliquer de manière à leur donner un sens. Selon l'auteur, le concepteur d'exposition sépare, puis rassemble : d'abord il agit par prélèvement, ensuite il procède à une mise en scène (p. 166). Comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'exposition s'érige alors comme un nouveau monde, un monde synthétique. Les gestes à l'origine d'une exposition permettent de rapprocher celle-ci d'une production de langage dans la mesure où, dans le but de générer une proposition de sens, le concepteur s'affaire à sélectionner des éléments du réel et à les placer dans un agencement qui les éloigne de leur fonction première. Comme les mots d'un texte, chacun de ces éléments devient une composante d'un ensemble. Davallon (p. 168) ajoute que « son statut et sa signification seront définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition. » Ces relations sont alors matérialisées et rendues intelligibles grâce à l'utilisation des outils d'exposition, qui permettent également de montrer « comment [le concepteur] a réparti et découpé tout ce qu'il a accumulé en une matière de discours » (p. 168). L'intérêt de se pencher sur les outils réside dans leur pouvoir de dévoiler la nouvelle signification d'un objet, une fois qu'il est entré dans le monde synthétique de l'exposition.

Mais il arrive, comme nous l'avons observé chez Gilot comme chez David, que la distinction entre les deux types d'objets discutés ici est plus difficile à faire. Dans tous les cas étudiés dans ce mémoire, les artistes s'approprient le choix des expôts et des outils, rôle conventionnellement imparti au commissaire. Il s'avère toutefois qu'une nouvelle dimension s'ajoute à ce brouillage chez Bélair Clément. En effet, l'expôt ici prélevé du monde réel est la citation d'une autre exposition, la *Prounenraum*. L'artiste recourt ensuite à une stratégie de mise en scène de cet objet qui en décale la signification originale. De cette référence historique à une exposition, elle ne retient que la structure architecturale. Les murs peints de blanc ne présentent aucun accrochage d'œuvres. Elle reconstruit un espace à l'apparente neutralité, dont les murs et les plafonds blancs, ainsi que le plancher couvert d'un tapis gris, rappellent la représentation de l'espace d'exposition idéal, du point de vue moderniste, le « white cube <sup>41</sup> ».

Mais que signifie alors l'absence d'œuvres accrochées à ces cimaises ? Ici, l'objet d'exposition, c'est-à-dire la reconstitution d'une salle d'exposition, devient simultanément l'outil d'exposition. Mais sa fonction, qui serait de présenter et de contextualiser des œuvres, est détournée. L'intégration par Bélair Clément des outils d'exposition à même son œuvre nous amène alors à réfléchir à la posture qu'elle adopte. Elle assume les gestes de séparation et de mise en scène que Davallon attribue au concepteur d'exposition. De ce fait, elle prend autorité sur l'espace qu'elle construit et investit et agit comme le ferait un commissaire. Ceci étant dit, l'appropriation par

---

<sup>41</sup> Dans le cadre de ce mémoire, nous n'avons pas approfondi la définition de cette notion. L'ouvrage phare de Brian O'Doherty peut être consulté à ce sujet, ainsi qu'une publication plus récente offrant de nouvelles perspectives sur son travail.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica : Lapis Press.

Lerm Hayes, C-M. (dir.). (2017). *Brian O'Doherty/Patrick Ireland : word, image and institutional critique*. Amsterdam : Valiz.



l'artiste des mécanismes de l'exposition ne s'arrête pas là. Puisque les outils « constituent un système de réception » (Davallon, 1999, p. 168), nous pouvons comprendre que c'est dans l'expérience esthétique que font les visiteurs de l'œuvre que s'établit le récit.

Finalement, si les objets outils sont constitutifs de l'exposition en tant que monde de langage, selon Davallon, d'autres théoriciens étendent cette notion à un ensemble plus large d'éléments. Ainsi, les manifestations et les fonctions de ce que Poinot nomme les récits autorisés, en filiation avec la notion de paratexte développée par Genette, se trouvent au cœur des enjeux qui alimentent la pratique de Bélaire Clément. Nous poursuivons l'analyse sous cet angle par l'étude du cartel apposé près de l'œuvre. À titre de référence, une transcription du cartel peut être consultée dans l'Annexe B.

### 3.3 L'importance des éléments paratextuels

De façon générale, le cartel est un élément qui joue un rôle sur le plan de la diffusion ainsi que de la réception. Selon Poinot, il s'agit également d'une production de langage qui ne peut être abordée comme une forme autonome par rapport à l'œuvre, comme c'est le cas pour les outils chez Davallon. Elle est donc subséquente et sert à accompagner et à présenter l'œuvre. Ce type de production de discours fait partie de ce que l'auteur définit comme les récits autorisés. Leur interdépendance avec l'œuvre est liée avec leur fonction au sein de l'exposition puisqu'ils sont « des récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements » (Poinot, 2008, p. 144). Dans son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu*, l'élaboration de Poinot autour des récits autorisés et de leurs fonctions ne passe évidemment pas sous silence la notion de paratexte, formulée par Genette. Ce dernier, dans son ouvrage *Seuils*, s'intéresse à cette

idée au sein du champ littéraire et l'aborde en lien avec des productions linguistiques de l'ordre du livre. Genette y définit le paratexte comme un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours » qui accompagnent le texte et « dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tous cas l'entourent et le prolongent » (Genette, 1987, p. 7-8). Il est pertinent d'ajouter que Genette considère le paratexte comme un « seuil », c'est-à-dire une zone où le destinataire peut faire le choix de pénétrer ou non. Il ne s'agit pas selon lui d'un élément de délimitation ou de frontière, mais une sorte d'antichambre « sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) » (p. 7). Bien que cette approche permette de faire le rapprochement avec l'idée d'un espace interstitiel entre l'œuvre et l'exposition, sa transposition dans le contexte de l'art contemporain n'est pas sans failles. C'est d'ailleurs la nuance que Poinot (2008, p. 146) apporte : la formulation de Genette est basée sur la « forme peu sujette à la transformation fondamentale depuis des siècles » qu'est le livre. Ainsi, si Genette s'intéresse essentiellement à la position du paratexte par rapport à l'œuvre, en prenant en considération son « degré de proximité » avec celle-ci dans l'analyse de sa fonction et de son impact, cette méthode topographique s'avère restrictive en ce qui a trait aux arts visuels. En effet, Poinot (p. 146) soutient que l'examen des récits autorisés doit prendre en compte leur transformation « lié [e] à une modification des pratiques institutionnelles (édition, expositions, etc.) qui déterminent précisément les grandes modalités d'être au monde des textes et des œuvres ». Cette évolution des pratiques est très liée à l'exposition et à ses mécanismes, mais plus encore aux rôles et aux relations entre les différents protagonistes qui en soutiennent la diffusion. Les pratiques artistiques associées à la critique institutionnelle ont ouvert la voie à l'intérêt pour les artistes d'explorer le langage non seulement à même les œuvres, mais aussi par les formes périphériques à l'œuvre qu'il peut prendre. Cela s'explique par la volonté des artistes d'investir leur propre autorité dans l'espace d'exposition. D'ailleurs, Genette et Poinot s'entendent sur ce potentiel d'affirmation de l'autorité par le biais de ces productions spécifiques de langage. Genette (p. 8) écrit à cet effet :

cette frange [est] toujours porteuse d'un commentaire auctorial [et] constitue entre le texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'une lecture plus pertinente.

La prise de position auctoriale amène alors vers la prise en charge par l'artiste du processus de réception et donc le brouillage des rôles que l'artiste joue dans l'exposition, la médiation étant une tâche conventionnellement attribuée au commissaire.

### 3.3.1 Les indices paratextuels : une analyse à travers le prisme du cartel

L'analyse des éléments paratextuels, ou récits autorisés, dans l'œuvre de Bélair Clément est opérante en ce qu'elle met en lumière les conditions afférentes à l'œuvre qui lui permettent finalement d'apparaître. En effet, l'investissement récurrent par l'artiste de plusieurs éléments paratextuels (cartel, documents de recherche, correspondance, communiqués de presse, catalogue, etc.) permet de « rendre présent [e] l'œuvre [...] [d'] assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation » (Genette, 1987, p. 7), tout en mettant en lumière ses conditions d'apparition.

En abordant le cartel comme un élément périphérique indispensable à l'œuvre, l'analyse de son contenu révèle plusieurs informations importantes concernant ses différents temps : de la recherche en amont à sa production, son exposition, sa médiation, ainsi que les politiques sous-jacentes à toutes ces étapes. C'est que l'artiste y a introduit une quantité d'éléments qui parlent non seulement de la nature de l'œuvre, mais aussi de son inscription dans un récit, aussi bien du point de vue de l'histoire de

l'art que de la politique de l'institution. Chez Bélair Clément, le cartel devient alors un médium performatif. L'artiste l'utilise comme un outil pour tracer une archéologie autant de l'objet présent que de son référent. Son approche exemplifie l'une des manières qu'ont les artistes d'aborder le paratextuel et ce qu'il peut signifier en tant que construction de langage à part entière, en lien avec l'œuvre qu'il accompagne. Nous amorçons donc l'analyse de l'œuvre à l'étude en suivant les composantes de son cartel<sup>42</sup>.

Débutons par le titre. Sa formulation, *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)*, nous permet de l'attribuer à ce que Poinsoit décrit comme un « titre relais ». Selon l'auteur, ce type de titre « renvoie le lecteur à d'autres rubriques du titrage ou à d'autres récits autorisés ayant une valeur d'explication ou de lexique » (Poinsoit, 2008, p. 233). Il est en relation directe avec les éléments paratextuels autour de l'œuvre et a une fonction référentielle. En effet, il désigne d'emblée l'œuvre citée par Bélair Clément. Le titre est composé de quatre éléments : la citation d'une œuvre d'un autre artiste (la *Salle Proun*), certains paramètres matériels (mur, bois, couleur), puis l'année de réalisation de l'œuvre citée (1923) et finalement une parenthèse contenant trois dates de reconstitution de la salle (1965, 1971, 2010). Cette sémantique permet de situer l'intervention originale et ses versions ultérieures dans un continuum historique.

Ainsi, le titre inclut les dates auxquelles des reconstitutions de la *Prounenraum* originale ont été construites (1965, 1971, 2010). La référence à ces itérations ouvre tout un pan de réflexion quant à la nature de celles-ci : sont-elles des copies, des œuvres, des documents, des interprétations ? Qui en est l'auteur ? Comment doivent-elles être

---

<sup>42</sup> À titre de référence, le contenu du cartel est transcrit en entier dans l'Annexe C.

conservées, sous quel statut ? Ces questions se révèlent centrales dans le processus de Bélair Clément.

Toujours selon la structure du cartel, l'élément qui figure après le titre est le médium de l'œuvre. Dans le cas qui nous occupe, on pourrait s'attendre à ce que l'œuvre soit désignée comme une installation, mais l'artiste a plutôt choisi le terme « espace de présentation ». Cette nuance très importante selon laquelle *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)* ne se définirait pas comme une installation, pas plus qu'une reconstitution, mais bien comme un espace dédié à l'exposition, se déployant à l'intérieur d'une autre structure d'exposition qu'est la triennale, au sein du MACM, apporte une dimension supplémentaire à l'utilisation du paratexte par l'artiste. En effet, si l'on se réfère à la définition que Poinot (2008, p. 143) propose des « récits autorisés », dont fait partie le cartel en tant que « production linguistique qui a la particularité d'accompagner systématiquement l'œuvre », ceux-ci doivent pourtant « être distingués des énoncés performatifs qui désignent la substance linguistique qui fait l'œuvre ». Or, dans le cas présent, l'appellation « espace de présentation » agit à la fois comme élément de récit autorisé et comme énoncé performatif. L'utilisation de ce terme par l'artiste lui permet de mettre en scène ou en quelque sorte de performer le format de l'exposition, ou plus particulièrement les politiques institutionnelles.

En plus de faire référence à ce que Lissitzky définit comme des « espaces de démonstration », ce choix de vocable ne se résume pas à pointer le brouillage entre le médium et le média dans ce projet. Il joue également un rôle de révélateur des conditions d'apparition de l'œuvre. Cette mention met en lumière les politiques institutionnelles avec lesquelles l'artiste a composé lors de la production de son œuvre. Cet exemple permet alors d'aborder l'autorité ou le contrôle que détient l'artiste sur les paramètres de production, de diffusion et de réception. Ainsi, il faut y lire le lien qui existe avec la dernière phrase des remerciements inscrits sur le cartel : « Le MACM

pour assumer le coût de présentation de l'œuvre. » Dans le contexte de la Triennale québécoise, les artistes participants ne disposaient pas d'un budget de production. La politique veut toutefois que le musée prenne la responsabilité des frais engendrés par la diffusion des œuvres. En même temps qu'elle les détourne, Bélair Clément s'approprie et performe ces politiques.

Le dialogue autour de cette question, ce qu'il s'est dit aussi bien que le langage utilisé dans le discours, fait partie de la production de l'œuvre. Évidemment, une partie de la correspondance à ce sujet entre l'artiste et le Musée est disponible dans le dossier de l'œuvre, conservé à la médiathèque du MACM. Mais l'importance pour l'artiste de rendre visible le réseau de relations entretenues entre les protagonistes au cœur de l'apparition de l'œuvre s'est aussi manifesté lors d'une conférence-performance accompagnée d'un diaporama qui a eu lieu à Vox — Centre de l'image contemporaine<sup>43</sup>, le 13 décembre 2012. Dans le cadre de l'événement *Quelque chose à dire, quelque chose à faire : Récits institutionnels et politiques sous-jacents à l'exposition*, Bélair Clément, en conversation avec Bonin, a fait la lecture de correspondances, notamment liées au processus de production de la pièce. Cette intervention a donné un aperçu de la complexité de l'implication de tous les interlocuteurs dans le processus de

---

<sup>43</sup> Ce récit fragmenté est basé sur des correspondances avec Benoit Bourdeau, Guido Fassbender (Berlinische Galerie, Berlin), Birte Endrejat, Berit Walter et Lisa Hellmann (Das Bundesarchiv – Federal Archives of Germany), Catherine de Zegher, Connie Butler et Lana Hum (Museum of Modern Art, New York), Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, Anne-Marie Zeppetelli (Musée d'art contemporain de Montréal), Margo Van de Wiel et Willem Smit (Van Abbemuseum, Eindhoven), sur des conversations entre Jean Leering et Jaap Guldmond (Van Abbemuseum, Eindhoven), entre Vincent Bonin et Elitza Dulguerova, sur des notes de Sophie Bélair Clément, des écrits d'El Lissitzky et finalement sur le contrat d'exposition et la convention de donation (MACM, 2011).

Dans le cadre de la *Partie II : Mettre en espace la recherche*, de l'exposition *Lire la performance : Une bibliographie commentée en temps réel III*, présentée à Artexpte en novembre 2017, nous avons invité Bélair Clément à enregistrer une relecture de la conversation. L'enregistrement sonore a été diffusé conjointement avec le diaporama montré originalement.

Consulter : *Lire la performance : Une bibliographie commentée en temps réel III*. Dans *Artexpte*. Récupéré de

<https://artexpte.ca/exposition/lire-la-performance-une-bibliographie-commentee-en-temps-reel-iii/>

production et de diffusion de l'œuvre. Il apparaît clairement impossible de réduire cette entreprise à une question uniquement financière — la responsabilité de la prise en charge des frais de production — puisque les traces colligées permettent de faire la cartographie du système qui sous-tend la diffusion institutionnelle (droits d'accès, droits d'auteur, etc.). C'est d'ailleurs ce qui apparaît lorsqu'on s'attarde à la longue liste de remerciements qui figure sur le cartel. Cette liste devient une prise de position de l'artiste par rapport à son approche collaborative. En prenant soin de nommer l'apport de ses collègues à la pièce, elle en partage en quelque sorte l'autorité.

### 3.4 La prise en charge du processus interprétatif

#### 3.4.1 Appropriation des mécanismes institutionnels

Nous avons établi que le cartel joue un rôle en tant que paratexte et livre beaucoup de contenu quant à la production et la diffusion de l'œuvre. Il en va aussi de même pour sa médiation. La mention suivante y figurant fait état d'une certaine prise en charge par l'artiste du processus de réception et d'interprétation de son œuvre :

Documents de recherche disponibles pour consultation à la Médiathèque du Musée. Une traduction orale des documents en Allemand [sic] sera accessible le mardi 11 et le jeudi 13 octobre de 13 h à 16 h 30 à la Médiathèque<sup>44</sup>.

Abritant une importante collection de publications et de documents sur l'art contemporain québécois, canadien et international, la Médiathèque est un espace de

---

<sup>44</sup> Voir Annexe C.

recherche dont les usagers sont généralement spécialisés dans le domaine<sup>45</sup>. Les documents de recherche produits par l'artiste et colligés sous la forme de quatre dossiers y sont rendus disponibles pour consultation par le public. Le premier dossier contient divers documents de recherche ainsi que la correspondance entre l'artiste et plusieurs employés plus particulièrement du MoMA et du Van Abbemuseum. Les trois autres dossiers regroupent la recherche documentaire de l'artiste sur chacune des reconstructions de la *Prounenraum* (1965, 1971 et 2010).

Bien plus qu'une simple transmission d'informations, cette manœuvre affirme l'appropriation par l'artiste du mécanisme institutionnel de médiation et affirme par le fait même l'exposition en tant que production de discours. L'ensemble de ces documents fait partie des paratextes ou des récits autorisés de l'œuvre, puisqu'ils n'existent qu'en interdépendance avec elle. Elle dévoile dans un premier temps l'étendue de la recherche documentaire préalable à la réalisation de l'œuvre. Ensuite, la mise en récit de cette recherche fait apparaître le faisceau de relations qui sous-tend à la fois la production, la diffusion et la réception. En effet, les dossiers sont parsemés de correspondance entre les différents protagonistes qui détiennent l'autorité sur l'accès aux documents d'archives concernant les reconstitutions de la *Prounenraum*. Il s'agit aussi d'une manière de mettre en scène les politiques institutionnelles en ce qui a trait à l'accessibilité aux œuvres et à leur documentation. En explicitant les étapes et les différents obstacles auxquels elle a dû se confronter dans son processus, Bélair Clément met en lumière la question des droits d'auteur, qui devient ici épineuse en raison de la nature de l'objet, c'est-à-dire une reconstitution d'une exposition. En abordant cet enjeu, l'artiste remet en question le partage de l'autorité qui se manifeste à travers sa recherche et dans la production de l'œuvre, comme en témoigne la partie

---

<sup>45</sup>Au moment de l'exposition, la Médiathèque était accessible au public, au même titre qu'une bibliothèque. Il est à noter que la consultation des documents n'est désormais possible que sur rendez-vous et s'adresse aux chercheurs universitaires et professionnels du milieu artistique.



de remerciements présente sur le cartel. L'inclusion dans le catalogue d'exposition d'un extrait de correspondance avec Cornelia Butler, alors conservatrice au MoMA, institution qui rappelons-le a présenté une reproduction de la *Prounenraum* en 2010, participe aussi de la mise en scène du processus de recherche performatif réalisé par l'artiste.

En étendant les espaces de l'exposition dans la médiathèque du musée, Bélair Clément poursuit la démarche de prise en charge du processus interprétatif de son œuvre entamée avec son traitement du cartel. Dans ce cas-ci, son œuvre se ramifie dans un lieu dédié à la conservation de documents et à la recherche, distinct de l'espace d'exposition à proprement parler. Ce faisant, elle affirme d'une part sa posture d'artiste-chercheur, tel qu'en témoigne la quantité impressionnante de documents de recherche dévoilée. D'autre part, elle adopte une approche commissariale en intégrant à même son œuvre un dispositif de médiation. C'est qu'en effet, les dernières décennies ont vu grandir des initiatives de médiation culturelle par les institutions et leurs acteurs qui s'inscrivent dans une volonté générale de démocratisation de l'art. Ce phénomène s'observe entre autres par la place importante accordée dans les communications aux départements d'éducation dans les musées ou dans la multiplication de programmes de subvention dédiés à la médiation et à la sensibilisation des publics<sup>46</sup>. En s'accaparant ce processus de médiation, Bélair Clément continue d'investir cet espace entre l'œuvre et l'exposition, puisque son autorité ne repose plus seulement sur son installation, mais également sur sa prise de responsabilité du processus interprétatif. Toutefois, elle a tôt fait de mettre en scène les limites d'une telle démarche, puisque le dispositif de médiation qu'elle propose comporte son lot de limitations. D'abord, une question

---

<sup>46</sup> À cet égard, au Canada, les plus récentes refontes des programmes de subventions des conseils des arts aux niveaux fédéral, provincial et municipal témoignent de leurs priorités en matière de développement des publics, grâce à la mise en place d'enveloppes spécifiquement dédiées à des projets dont la composante de médiation est prépondérante (par exemple, le programme Rayonnement public du Conseil des arts du Canada ou encore le programme de Médiations culturelles MTL soutenu par la Ville de Montréal.

d'accès physique aux documents se pose. Outre le fait que la médiathèque a fermé ses portes au public peu de temps après la première présentation de l'œuvre, nous pouvons nous interroger sur les pratiques qui auraient eu cours pour une prochaine exposition si cela n'avait pas été le cas. En effet, lorsque le musée a intégré l'œuvre à l'exposition *L'œil et l'esprit* en 2016, les dossiers de recherche n'ont pas été mis à la disposition du public. Cela pose d'ailleurs la question du statut qui a été donné à ces documents suite à l'acquisition de l'œuvre par le MACM. Étant toujours conservés dans la collection de la médiathèque et non dans la collection d'œuvres d'art du musée, il ne semble pas avoir été établi dans les conventions de présentation qu'ils devaient être disponibles en même temps que l'œuvre est exposée.

### 3.4.2 L'exposition comme hypertexte

À la lumière de ces considérations, il s'avère généralement difficile de dissocier complètement l'œuvre des conventions de sa présentation, puisque ces dernières déterminent comment est établie la relation entre l'objet et le spectateur qui permet de produire du sens. La pièce de Bélair Clément est un exemple probant où le format de l'exposition, tout comme son lieu d'accueil (le musée dans ce cas-ci), opèrent autant sur le plan physique que théorique. À cet effet, Glicenstein (2009, p. 11) dit de l'exposition qu'elle a un statut ambivalent : « elle est à la fois une entité matérielle, puisqu'il s'agit d'une présentation singulière et contextuelle de quelque chose et une entité immatérielle, en ce qu'elle implique un ensemble de relations entre des objets, un lieu et un public et même entre les membres d'un public. » L'exposition relève d'une forme de mise en scène non seulement des objets, mais également des relations qu'elle génère en son sein et en réciprocité avec son contexte d'accueil historique, politique, social et institutionnel. Le sens d'une exposition ne pourra être saisi qu'en examinant non seulement son contenu, mais aussi, comme l'écrit Glicenstein, la

« confrontation/interaction entre ses différents protagonistes » (p.12). L'accent mis sur l'exposition comme un ensemble de rapports permet de l'appréhender comme espace, au sens entendu par de Certeau (1990, p. 173)<sup>47</sup>, comme monde ainsi que comme dispositif qui devra nécessairement être activé par l'expérience du spectateur.

Cette conception de l'exposition l'instaure en un champ de pratique à l'intérieur duquel le statut d'auteur est nécessairement remis en question. En admettant que le concepteur d'une exposition pose un geste qui révèle des préoccupations et donc une certaine subjectivité, l'exposition pourrait être considérée dans certains cas comme une « méta-œuvre » (Glicenstein, 2009, p. 12-13). Chez certains artistes qui s'approprient le dispositif de l'exposition comme médium, celle-ci peut non seulement devenir une méta-œuvre, mais la succession de leurs expositions peut aussi créer un métarécit, comme nous l'avons vu chez Gilot.

La mise en exposition sous-entend certes de créer une distance, d'isoler, en quelque sorte, des éléments. Mais lorsque les artistes ou les commissaires travaillent dans une logique de remise en question de la neutralité et de l'autonomie de l'espace d'exposition, cela devient également une mise en situation qui est toujours en dialogue avec le cadre extérieur. Selon Davallon, c'est grâce à cet « acte de séparation et de mise en scène » que l'exposition acquiert une signification. Il s'agit, toujours selon l'auteur, de créer un espace synthétique, « au double sens d'espace réunissant des éléments en une totalité et d'espace artificiel ». Davallon qualifie la conception d'exposition

---

<sup>47</sup> Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau établit une distinction entre lieu et espace : « Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en une unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. » Il conclut donc que le lieu devient espace lorsqu'il est pratiqué.

d'« acte de création d'espace (celui de l'exposition), qui est un monde de langage » (1999, p. 169). Il est ici intéressant de noter que cette phrase évoque le caractère théâtral que Davallon attribue à l'exposition lorsqu'il fait référence à la mise en scène : l'exposition devenant une scène sur laquelle se jouent des relations entre divers éléments qui forment un tout, une situation fictive, créée de toute pièce. La référence au « monde de langage », ne manque pas de résonner avec l'idée de l'exposition comme un possible dispositif qui sert à une inscription dans un discours, par exemple celui de l'histoire de l'art et des expositions, dans le cas qui nous occupe. Glicenstein parle pour sa part de l'exposition comme d'un ensemble de textes et de sous-textes. Glicenstein (2009, p. 85) abonde dans le même sens que Davallon en soulignant que c'est par la mise en relation d'objets, « entre eux, avec le lieu et avec des textes ou autres éléments visuels » que l'exposition peut produire du sens.

Nous avons vu avec Davallon et Poinot comment l'exposition et ses éléments textuels périphériques peuvent s'appréhender comme une production de discours. Cela implique nécessairement une notion de récit, qui se construit à travers l'expérience du spectateur. Chaumier (2011) nous éclaire à ce sujet dans son texte *Les écritures de l'exposition*, qui s'appuie sur la position de Davallon. Il choisit toutefois de comparer l'exposition à un hypertexte, plutôt qu'à un texte, à cause des histoires et des liens multiples qu'elle rassemble et propose en lecture au visiteur. Celui-ci est amené à y puiser afin de reconstituer un récit. Si cette nuance nous semble intéressante, c'est à cause de l'agentivité qu'elle accorde au public. Malgré que le processus de réception soit ici pris en charge par l'artiste, il n'en demeure pas moins qu'un engagement de la part du visiteur est nécessaire si ce dernier veut parvenir à saisir l'ensemble de la proposition. La construction du sens ne repose donc pas seulement sur l'artiste, mais serait plutôt une « co-construction » avec le visiteur, ce que Davallon souligne et que Chaumier (2011, p. 49) nous rappelle. Principe cohérent avec une phase de la muséologie que ce dernier considère comme étant « davantage axée sur la réception »

(p. 49), cela nous permet de rappeler le rôle déterminant que l'objet, ou l'expôt peut jouer dans le processus interprétatif du visiteur. Comme nous avons tenté de le démontrer dans les trois études de cas présentées, la matérialité de ces œuvres spécifiques cristallise d'une part l'héritage de courants et de pratiques artistiques qui ont remis en question la notion des espaces de l'œuvre, et d'autre part les considérations en lien avec la présentation et la réception. Cet aspect rejoint effectivement les enjeux actuels de la muséologie qui admet l'agentivité de l'objet pas seulement en tant que porteur de discours, mais également comme élément d'une production de sens, activée par l'interprétation du visiteur. Dans cet ordre d'idées, Chaumier (p. 49) écrit :

L'objet dans sa présence physique agit comme un instrument d'une performance discursive, un sémiophore pour citer Krzysztof Pomian, puisque ce dispositif producteur de signes l'est d'abord par son contexte d'énonciation, mais surtout par sa réception.

Plus spécifiquement sur le plan de la réception, Chaumier (p. 49) ajoute que l'exposition est « un millefeuille, composé de couches de sens dans lequel le visiteur va voyager et glaner des niveaux qui lui conviennent. » Cette affirmation nous amène à nous interroger sur les limites inhérentes au projet de Bélair Clément. Pourrait-on s'attendre à ce qu'une majorité du public poursuive son expérience de l'œuvre dans la médiathèque ? Il semble que non, à en juger par la faible affluence notée par le personnel de la médiathèque et par l'artiste. Cette réalité pointe alors sur le caractère périphérique, paratextuel, de cette intervention. Bien que permettant une interprétation plus complète et détaillée, elle ne dispose pas dans les faits d'une autonomie et vient plutôt en appui à l'œuvre.

### 3.4.3 Capacité et engagement des spectateurs

Dans le cadre d'une exposition, Glicenstein réfère à la notion de médiation comme étant « la plus apte à caractériser les opérations de mise en relation d'objets et de personnes dans un contexte donné ». S'il admet que l'intégration de la médiation dans les expositions d'art contemporain n'est pas toujours pleinement assumée, il soutient qu'elle est néanmoins nécessaire et que le spectateur en est « le plus souvent [un] relais actif » (Glicenstein, 2009, p. 86). Chez Bélair Clément, ce paradigme se manifeste par son appropriation des codes de langage et les rituels de l'institution qui permettent une légitimation des objets. De ce fait, elle exerce un contrôle, une autorité, sur le processus de réception puisqu'elle en définit les paramètres. Cette approche apparaît comme plutôt divergente par rapport à celle de David, qui vise une indétermination de l'expérience du spectateur. Pourtant, si David vise par sa posture non prescriptive à placer le spectateur dans une situation au potentiel émancipatoire, Bélair Clément ne cherche pas à faire le contraire. Tout comme chez David, un premier niveau de l'expérience esthétique se situe sur le plan phénoménologique et, bien qu'elle puisse être différente pour chacun, elle demeure accessible à tous. La différence se manifeste alors dans le processus interprétatif, qui ne pourra possiblement pas être approfondi chez Bélair Clément sans d'une part le recours à un support de médiation et sans d'autre part un engagement du spectateur envers l'accès à cette médiation.

### 3.5 Conclusion partielle

Chez Bélair Clément, le format de l'exposition est investi par l'artiste en tant que dispositif producteur de discours. Elle fait partie des artistes qui utilisent la stratégie de la reconstitution, dans le but d'opérer une disruption dans une histoire linéaire et d'ainsi la réactualiser (Fraser, 2015). Dans le cas de *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965, 1971, 2010)*, elle utilise le langage de la sculpture et de l'intervention architecturale afin de mettre en abîme les espaces de l'exposition, de l'institution et de l'histoire. En plus d'activer un objet dans l'espace, elle s'approprie les mécanismes de l'exposition en les utilisant comme médiums et véhicules de sens et de langage. De cette manière, elle joue avec les codes de l'exposition et parvient à brouiller les limites de celle-ci par rapport à l'œuvre, notamment par son investissement des éléments paratextuels.

Tel que Poinot (2008, p. 216) l'explique clairement, les récits autorisés ne remplacent pas le contenu de l'œuvre, mais peuvent servir de guide pour les spectateurs, afin qu'ils « ne projettent pas sur l'œuvre inconsidérément les principes d'intelligibilité les plus immédiats disponibles. » Comme nous l'avons vu, l'artiste travaille les paratextes comme des éléments capables d'étoffer et de complexifier la réception de ses œuvres. Elle donne une importance et une visibilité à ces éléments, ce qui permet de mettre de l'avant le rôle des récits autorisés dans la socialisation de l'œuvre, c'est-à-dire le moment où elle apparaît aux yeux du public. Dès lors qu'un artiste veut montrer son œuvre, les récits autorisés servent à élaborer ce que Poinot nomme le contrat iconographique, qui inclut les conditions de son exposition. Dans le cas de la pièce qui nous occupe, il est intéressant de voir que les modalités de présentation n'encadraient pas nécessairement tous les aspects puisque, lors de sa deuxième itération au MACM, un élément brillait par son absence. En effet, lors de la présentation originale en 2011,

une œuvre d'El Lissitzky, *Proun VI*, est accrochée au mur à proximité de la construction cubique, à côté du cartel. Cette lithographie de 1923, tirée d'une édition de 50, est empruntée à la collection du MACM pour l'occasion. S'agit-il d'une partie prenante de l'installation ? Dans ce contexte précis, nous soutenons que cette œuvre opère comme un paratexte, puisqu'elle contribue à « proposer des clés et des procédures d'accès au sens et au contenu des œuvres » (Poinsot, 2008, p. 198). C'est pourquoi son absence lors de la deuxième présentation n'affecte, ni ne réduit, le sens de l'installation. Finalement, s'il est vrai que les paratextes ne sont pas le contenu en tant que tel, il n'en demeure pas moins que l'appropriation qu'en fait Bélair Clément est fondamentale dans sa pratique. Par ces véhicules, elle met en scène les traces de la production des œuvres, mais aussi de leur confrontation aux contextes dans lesquels elles prennent place. Dans sa pratique, mais particulièrement dans l'œuvre à l'étude, Bélair Clément propose une réflexion sur l'historicisation des expositions en mettant au jour les processus et les outils qui en génèrent le canon. Ce faisant, elle tente de dévoiler les réseaux complexes d'influences et de pouvoir(s) qui sous-tendent les récits historiques et tente ainsi une réinscription des objets dans une nouvelle perspective.



## CONCLUSION

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons tenté de démontrer comment les artistes Bélair Clément, David et Gilot s'approprient l'exposition comme un médium et un site à investir, par le biais de pratiques installatives. Nous avons postulé que les œuvres faisant l'objet de nos études de cas avaient en commun de brouiller les limites l'œuvre et son dispositif de monstration. Une telle posture chez les artistes s'inscrit de façon large dans la réflexion qui entoure le développement et la légitimation du champ curatorial. L'intérêt des artistes envers la remise en question du format de l'exposition s'observe d'ailleurs déjà depuis les premières avant-gardes. À cet égard, l'historienne de l'art Julie Bawin (2011) donne l'exemple « d'expositions-œuvres et d'expositions-installations » organisées déjà en 1920 par Dada (*Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin) ou en 1938 par les surréalistes (*Exposition internationale du Surréalisme*, Paris). L'on pourrait dire que de tels exemples dénotent la préoccupation qui deviendra grandissante avec les mouvements post-modernes de sortir le spectateur de sa position passive en d'en faire un élément clé au sein d'une situation esthétique. C'est aussi avec ces courants du début des années 1960 que se déploie tout un champ de réflexion sur la pratique de commissariat d'exposition, ouvrant la voie à un débat sur les rôles et les pouvoirs des artistes et des commissaires et des enjeux de leur statut d'auteur. La littérature foisonnante sur le sujet montre la porosité des rôles, donnant lieu à une théorisation des postures de commissaire-artiste ou d'artiste-commissaire, et ce, dans un contexte où la relation avec l'institution est profondément remise en question par des mouvements subversifs issus de la critique institutionnelle et des premières heures

de la performance comme forme d'art résistante à son institutionnalisation<sup>48</sup>. Comme le mentionne Bawin (2011) : « le musée devient un objet de réflexion privilégié : toute une génération d'artistes s'emploie à ironiser, à déconstruire ou à objectiver les logiques idéologiques et taxinomiques du musée. » Le débat est polémique à ses heures et les stratégies d'appropriation de l'exposition et de son dispositif par les artistes démontrent un besoin de s'opposer aux modes traditionnels et hiérarchiques de l'institution. Ce que sur quoi porte véritablement ce mouvement se situe dans les relations de pouvoir sous-jacentes et la notion d'autorité en ce qui a trait à l'écriture de l'histoire de l'art, notamment au sein du musée.

Ainsi, si les artistes ont usé d'une panoplie de stratégies pour alimenter cette réflexion en explorant la dialectique entre l'œuvre et l'exposition, en intervenant à partir des collections des musées, en reconstituant des expositions historiques ou en changeant le format statique pour un modèle performatif<sup>49</sup>, nous nous sommes attardés dans ce mémoire à des œuvres dont l'ancrage matériel joue un rôle important dans l'élaboration de ces stratégies. Par ce choix, nous avons tenté de sonder l'agentivité de la matérialité sculpturale dans la définition de la relation du spectateur avec l'œuvre au sein de telles pratiques critiques. En ne cherchant pas à associer de façon circonscrite les postures des artistes dans la dialectique artiste/commissaire, nous avons tenté de replacer l'objet,

---

<sup>48</sup> Plusieurs références présentes dans la bibliographie traitent de ce sujet, selon les perspectives variées d'artistes, de commissaires et d'historiens de l'art, par exemple :

Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines

Buren, D. (1991). *Les écrits (1965-1990)* (textes réunis et présentés par J-M. Poinot). Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.

Hoffman, J. (2004). *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*. Frankfurt : Revolver.

Lind, M. (2012) *Performing the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press.

Obrist, H. U. (2008). *A brief history of Curating*, Zurich: JRP, Ringier, Dijon : Les Presses du réel.

<sup>49</sup> Ces exemples de stratégies sont tirés d'un inventaire publié par Marie Fraser, dans un dossier sur les expositions dans la revue *esse arts + opinions*.

Fraser, M. (2015). L'exposition<sup>2</sup> : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? *esse arts + opinions*, (84), 4-13.

ou plutôt l'intervention sculpturale, au centre d'une situation qui intègre le spectateur comme acteur, dans le but d'éviter une approche de l'autoréflexivité purement conceptuelle ou théorique. Il ne s'agit pas de se positionner contre une telle approche, mais bien plutôt de s'interroger sur le potentiel de résonnance d'œuvres de ce type dans le monde réel, social et politique.

Tout au long de notre recherche, nous avons analysé les approches des artistes du corpus en les considérant comme des manières de mettre en abîme l'exposition, grâce à un dispositif qui relève de l'installation. Nous avons donc vu que dans cet esprit, la distance entre l'œuvre et l'exposition tend à s'amenuiser pour en fait ouvrir l'espace d'une brèche ou d'un seuil. Les artistes travaillent l'exposition tel un dispositif que nous pourrions qualifier d'hétérotopique dans sa capacité à être à la fois distinct et en dialogue avec le monde réel et à renvoyer le reflet d'une mécanique de pouvoir comme celle de l'institution de l'art.

En trame de fond, nous nous sommes intéressés aux différentes influences qui ont mené à l'établissement du contexte actuel de pratique et de diffusion des arts visuels. Nous avons cherché à déceler les traces de cet héritage en liant les études de cas à des enjeux clés qui ont d'abord nourri les courants émergeant dans les années 1960, tel que le minimalisme, l'art conceptuel, la critique institutionnelle et les interventions in situ.

Dans le premier chapitre, nous avons abordé le travail de Gilot sous l'angle de la théâtralité, en nous attardant d'abord à ses manifestations dans le langage visuel et dans les stratégies d'inclusion physique du spectateur dans l'espace. En nous appuyant sur une remise en contexte de l'émergence de cette notion basée sur les écrits de Morris, Fried, Krauss et Rebenisch, nous avons mis en lumière certaines stratégies utilisées par Gilot qui participent d'une dynamique de théâtralité dans le but d'investir l'espace entre l'exposition et l'installation. Celles-ci se concrétisent notamment par des

procédés de modélisation et de maquettes et la mise en récit, qui s'élaborent dans la narrativité, la fiction et les références multidisciplinaires. Gilot contribue à une réflexion sur la nature transformable des sites ; aussi bien ceux de l'œuvre que ceux de l'exposition.

Dans le cadre de ce mémoire, nous n'avons pas eu l'opportunité de développer davantage sur la question de la performance dans le travail de Gilot, un aspect qui devient fondamental en regard de ses interventions les plus récentes. En effet, il est intéressant de noter que depuis quelques années, l'artiste multiplie les invitations à des artistes de la performance (entre autres, Sarah Wendt, Caroline Boileau, k. g. Gutman, Sophie Breton, Belinda Campbell, Hanna Sybille Müller, Alisha Piercy) d'investir les espaces qu'il crée, en leur laissant carte blanche. Ainsi, il n'a pas l'intention de déterminer d'avance l'intervention que ses collaborateurs feront au sein de ses installations, leur proposant plutôt un espace aux possibilités multiples. La question de l'indétermination des usages de l'espace a toutefois pu être approfondie en lien avec l'étude de cas sur David.

Dans le second chapitre concernant David, nous avons abordé l'influence de l'expérience phénoménologique d'une œuvre dans la définition de la relation du spectateur avec l'espace. En nous basant notamment sur les théories de Rancière et Bishop sur les rôles et l'engagement du spectateur, nous avons analysé la manière dont David utilise l'intervention architecturale pour placer se dernier dans une situation active, dont il est le seul responsable du déroulement. En effet, nous avons développé sur la vision de l'artiste de ses œuvres en tant qu'espaces aux usages indéterminés et nous sommes interrogés sur la réelle possibilité de se soustraire aux conditionnements induits par notre compréhension et connaissance de l'espace construit et social. D'autre part, toujours en nous basant sur la matérialité de l'œuvre, nous nous sommes penchés sur le potentiel de cette pratique de mettre en scène l'exposition comme une production

de discours. Nous avons soutenu que l'approche de David transforme le lieu de l'œuvre en un site discursif, au sein duquel peut émerger une réflexion sur la politique des espaces bâtis, mais aussi théoriques. Grâce à ses installations, David met en scène l'exposition de manière à l'ériger en une situation de tous les possibles, perméable autant à ses contextes d'accueil — artistiques, politiques, sociaux — qu'au bagage des spectateurs qui en influencera l'usage.

Finalement, le troisième chapitre aborde plus précisément l'idée de l'exposition en tant que production de discours. À travers l'étude d'une œuvre de Bélair Clément, qui a recours aux stratégies d'appropriation et de reconstitution, nous avons vu comment des installations peuvent servir à une réécriture de l'histoire de l'art, du point de vue des enjeux du statut d'auteur ou de producteur. En retraçant le parcours de la production et de la diffusion de l'œuvre, nous avons soulevé le rôle fondamental que jouent les éléments paratextuels dans la pratique de Bélair Clément. Nous avons tenté de démontrer comment son usage de tels éléments (par exemple le cartel), lui permet de s'approprier le format de l'exposition et ses dispositifs. Plus encore, nous avons vu que, adoptant une posture d'artiste-chercheur, elle repousse les limites des mécanismes institutionnels en mettant en lumière les enjeux d'accessibilité aux archives, la dialectique entre les œuvres ou les expôts et les questions liées aux droits d'auteurs. La complexité de son projet révèle et rejoue les réseaux de collaboration, d'influence et de pouvoir qui sous-tendent l'apparition d'une œuvre, mais aussi son inscription dans une ou des histoires de l'art. Le choix de l'artiste de donner une forme matérielle à son processus de recherche, par la reconstruction de la *Prounenraum* de Lissitzky, permet aussi de réfléchir sur l'engagement physique et mental attendu du spectateur, afin d'entrer véritablement en relation avec l'œuvre. Nous conviendrons alors que le niveau de compréhension variera selon un ensemble de facteurs propre à chaque spectateur, en regard de ses clés qu'il possède ou non pour la lecture de l'art contemporain. C'est

donc dire que si Bélair Clément investit l'exposition comme une production de langage, tout un chacun demeure responsable d'en approfondir sa compréhension.

Bien que l'œuvre de Bélair Clément repose sur des références historiques éloignées du contexte canadien, sa production dans le cadre de la Triennale québécoise, et la manière dont l'artiste documente et communique son processus laisse apparaître les mécanismes institutionnels derrière l'exposition. En télescopant l'objet historique qu'est la *Prounenraum* dans le contexte actuel local, l'artiste met en lumière les ficelles de celui-ci. Il s'agit d'ailleurs d'une dimension que nous avions l'intention d'approfondir, mais qui nous est rapidement apparue comme avec tant d'envergure que le cadre du mémoire n'était pas adéquat. En effet, dans la mesure où nous abordons la question de l'héritage des avant-gardes et des mouvements contestataires de l'art contemporain, il aurait été intéressant d'approfondir nos recherches sur l'évolution de la relation entre les artistes, les œuvres et le public depuis les dernières décennies, et ce dans le contexte particulier du Québec et du Canada, où le réseau très actif des centres d'artistes offre, théoriquement, un accès facile et une grande proximité avec les œuvres.

Comme toute scène locale ou nationale, celle qui accueille les trois artistes à l'étude présente à la fois des résonances avec la scène internationale et des particularités propres à son contexte. Dans une future recherche, il serait pertinent de se pencher sur l'influence directe de ce dernier sur la forme et les types de pratiques artistiques les plus en vue, à un moment ou à un autre. Bien que nous n'élaborerions pas d'hypothèses à ce sujet, il est intéressant de noter que chacun des artistes du corpus a poursuivi des études supérieures en arts visuels et enseigne dans des institutions collégiales et universitaires au Québec. Sans identifier un lien spécifiquement corrélatif avec leur pratique, il semble permis de penser que ces praticiens sont issus d'arrière-plans similaires et évoluent dans des champs de pratique et de recherche comparables. Ceux-ci se construisent par des réseaux et des collaborations, mais demeurent évidemment

tributaires des contextes socio-économiques et des politiques en vigueur en matière de culture et d'art. Au Canada, le modèle du centre d'artistes autogéré, dans la mesure où l'État maintient sa contribution, garantit des espaces d'expérimentation et de production primordiaux dans le développement des pratiques et des disciplines. La prégnance de ces structures particulières à travers le pays génère également un réseau où l'artiste, le commissaire, le chercheur et même le public sont mobile. Au sein de celui-ci les initiatives hybrides, où les rôles des collaborateurs se redéfinissent constamment foisonnent. À titre d'exemple et pour ne mentionner que celui-ci, nous pensons au projet L'Écrin, où les artistes Gilot et Boileau se sont approprié la vitrine de L'imprimerie – centre d'artistes, pour proposer un espace à mi-chemin entre la salle d'exposition, l'atelier ou le laboratoire de recherche (Figure 19). Ce contexte n'est pas sans rappeler celui que nous avons évoqué dans le deuxième chapitre à propos de l'intervention de David dans la vitrine de la Galerie Leonard & Bina Ellen (Figure 20). Dans ce projet, le duo procède à la sélection des artistes qui participeront à la programmation de L'Écrin, prenant une certaine part du rôle de commissaire<sup>50</sup>.

Le mode de fonctionnement en autogestion favorise donc un engagement soutenu de la part des acteurs pour assurer l'évolution du milieu et son ouverture sur la société en général. Cette question mériterait d'être traitée plus en profondeur, dans un futur essai, pour comprendre à la fois l'agentivité d'un tel réseau de diffusion alternatif dans l'émancipation du spectateur, tel qu'entendu par Rancière, mais aussi ses limites et les moments où le projet idéologique achoppe.

---

<sup>50</sup> Pour plus de détails concernant ce projet, il est possible de consulter l'appel de dossiers : L'imprimerie centre d'artistes. (2019). L'écrin, appel de dossiers. Dans *L'imprimerie centre d'artistes*. Récupéré de [https://limprimerie.art/wp-content/uploads/2018/04/Appel\\_Ecrin\\_FR.pdf?x35239](https://limprimerie.art/wp-content/uploads/2018/04/Appel_Ecrin_FR.pdf?x35239)

## ANNEXE A

### FIGURES



Figure 1. Stéphane Gilot. Vues de l'exposition avec passerelle d'observation, *MULTIVERSITÉ/Métacampus*, 2012, Galerie de l'UQAM, Montréal.  
(source : <https://galerie.uqam.ca/expositions/stephane-gilot-multiversite-metacampus/>)



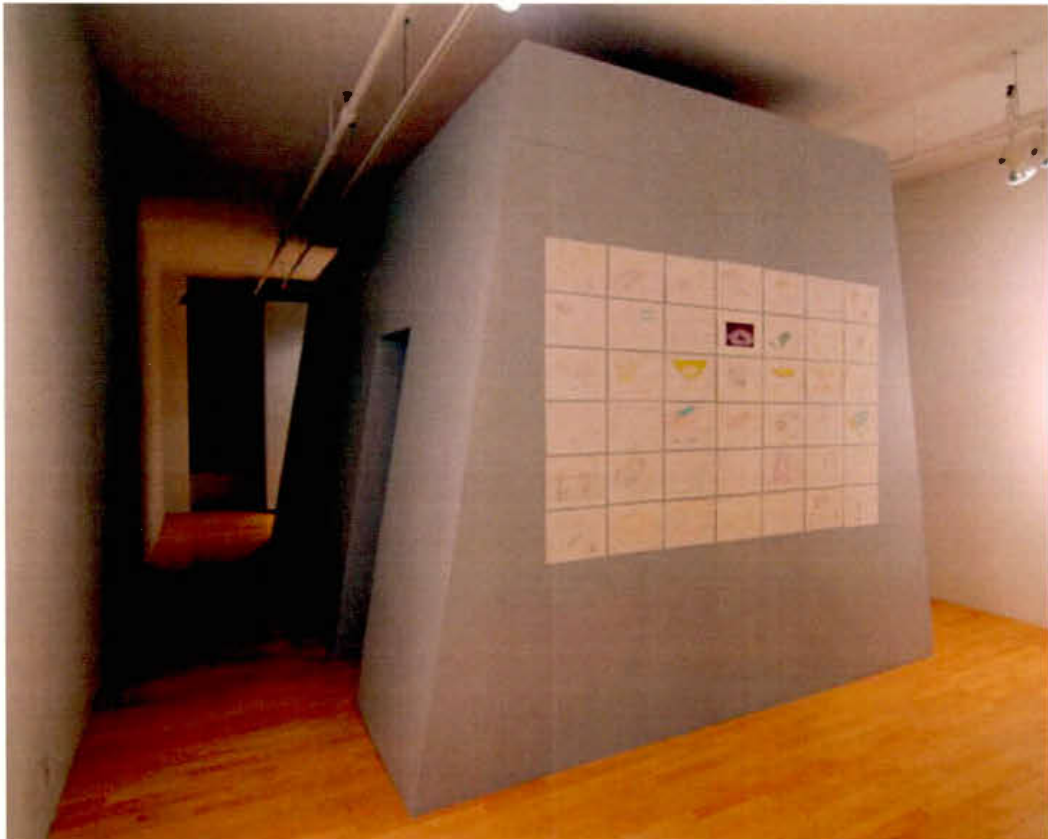


Figure 2. Stéphane Gilot. Vue extérieure de l'installation *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, 2014, espace projet de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal. Photo : Caroline Boileau et pfoac.  
(source : Sabet, A. (2015). *Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane : entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois. *esse arts + opinions*, (84).  
Récupéré de <http://esse.ca/fr/piece-pour-cinq-interpretes-la-biennale-de-la-havane-entretien-avec-stephane-gilot-et-ariane-de-0>)



Figure 3. Stéphane Gilot. Une des portes d'entrée de *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, 2014, espace projet de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal. Photo : Caroline Boileau et pfoac.

(source : Sabet, A. (2015). *Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane : entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois. *esse arts + opinions*, (84).

Récupéré de <http://esse.ca/fr/piece-pour-cinq-interpretes-la-biennale-de-la-havane-entretien-avec-stephane-gilot-et-ariane-de-0>)



Figure 4. Stéphane Gilot. Une des portes d'entrée de *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, 2014, espace projet de Pierre-François Ouellette art contemporain. Photo : Caroline Boileau et pfoac.

(source : Sabet, A. (2015). *Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane : entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois. *esse arts + opinions*, (84).

Récupéré de <http://esse.ca/fr/piece-pour-cinq-interpretes-la-biennale-de-la-havane-entretien-avec-stephane-gilot-et-ariane-de-0>)



Figure 5. Stéphane Gilot, *Dans les terres (d'après Esteban Chartrand)*, 2015, dessin.  
 (source : Sabet, A. (2015). *Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane :  
 entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois. *esse arts + opinions*, (84).  
 Récupéré de <http://esse.ca/fr/piece-pour-cinq-interpretes-la-biennale-de-la-havane-entretien-avec-stephane-gilot-et-ariane-de-0>)



Figure 6. Stéphane Gilot, *Depuis le Bacardi*, 2015, dessin.  
 (source : Sabet, A. (2015). *Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane :  
 entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois. *esse arts + opinions*, (84).  
 Récupéré de <http://esse.ca/fr/piece-pour-cinq-interpretes-la-biennale-de-la-havane-entretien-avec-stephane-gilot-et-ariane-de-0>)





Figure 7. Stéphane Gilot. Vue extérieure de l'installation *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, 2015, XXIe Biennale de La Havane, Cuba. Photo : Stéphane Gilot.  
(source : courtoisie de l'artiste)



Figure 8. Alexandre David. *Faire des places*, 2007, Dare-Dare, Montréal. Bois, acier, contreplaqué, roulettes, 195 x 395 x 225 cm. Photo : Alexandre David.  
(source : Chagnon, K. (2017). *Alexandre David*. Longueuil : Plein Sud, p. 81.)



Figure 9. Alexandre David. *Une ou deux places*, 2011, Musée d'art contemporain de Montréal. Bois, contreplaqué, 427 x 1036 x 975 cm. Photo : Guy L'Heureux.  
(source : Chagnon, K. (2017). *Alexandre David*. Longueuil : Plein Sud, p. 148.)

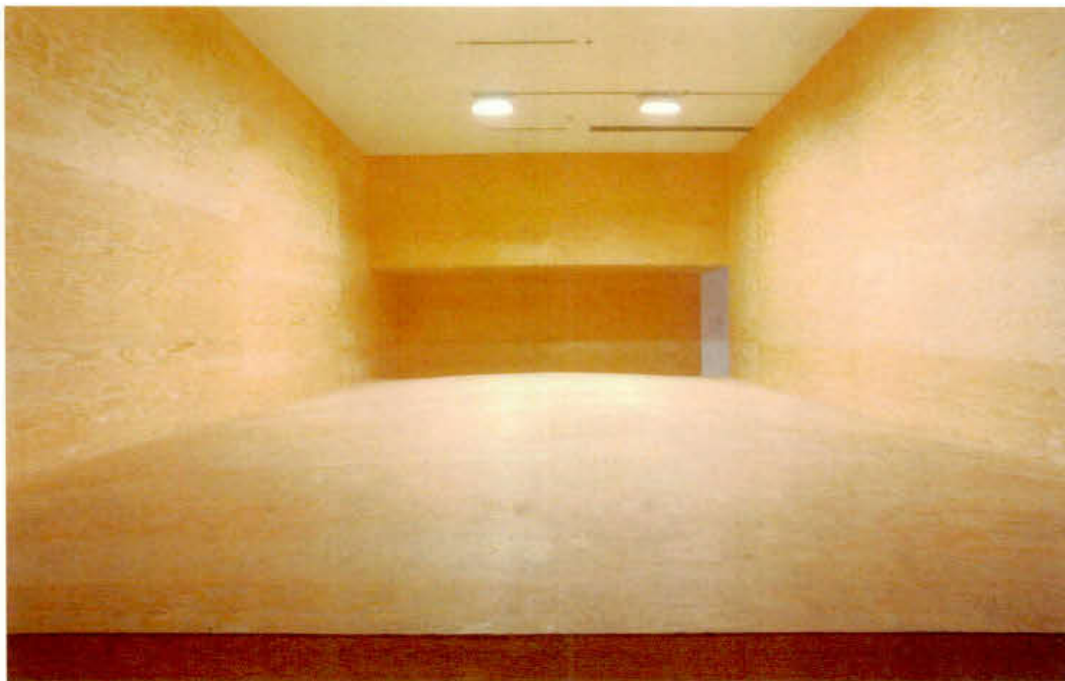


Figure 10. Alexandre David. *Une ou deux places*, 2011, Musée d'art contemporain de Montréal. Bois, contreplaqué, 427 x 1036 x 975 cm. Photo : Guy L'Heureux.  
(source : Chagnon, K. (2017). *Alexandre David*. Longueuil : Plein Sud, p. 150.)



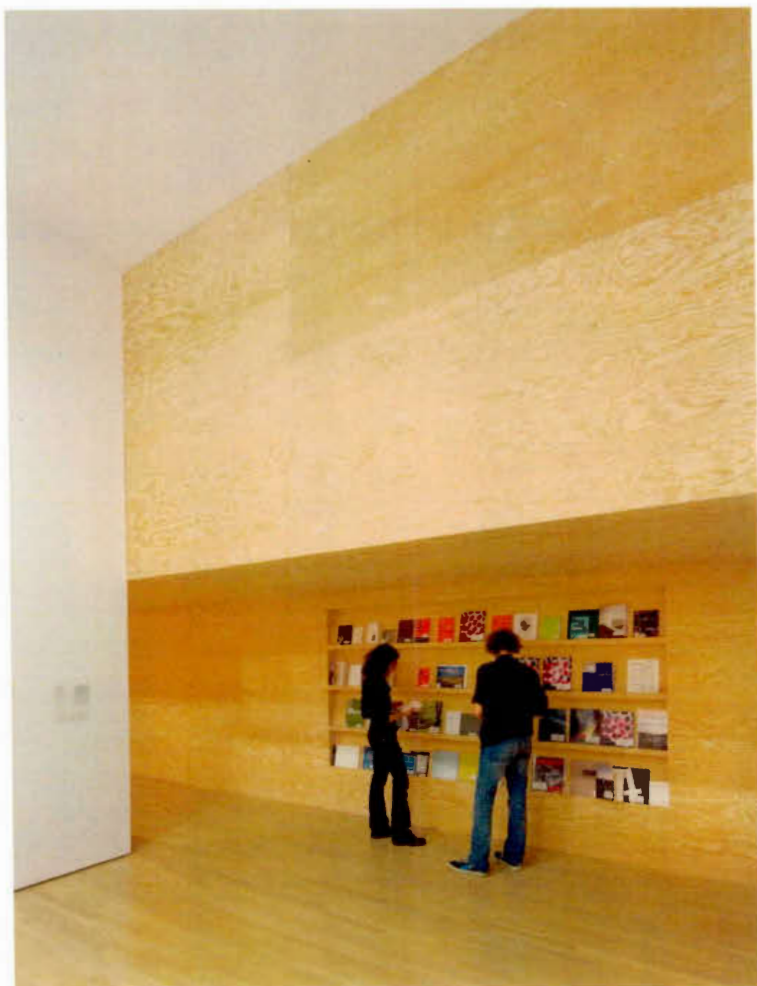


Figure 11. Alexandre David. *Une ou deux places*, 2011, Musée d'art contemporain de Montréal. Bois, contreplaqué, 427 x 1036 x 975 cm. Photo : Guy L'Heureux.  
(source : Chagnon, K. (2017). *Alexandre David*. Longueuil : Plein Sud, p. 147.)



Figure 12. *Une place idéale*, 2017, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme. Photo : Lucien Lisabelle.

(source : <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/511852/musee-d-art-contemporain-des-laurentides>)



Figure 13. *Une place idéale*, 2017, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme. Photo : Lucien Lisabelle.

(source : <https://www.facebook.com/MACLaurentides/photos/pcb.10155606554594336/10155606552129336/?type=3&theater>)

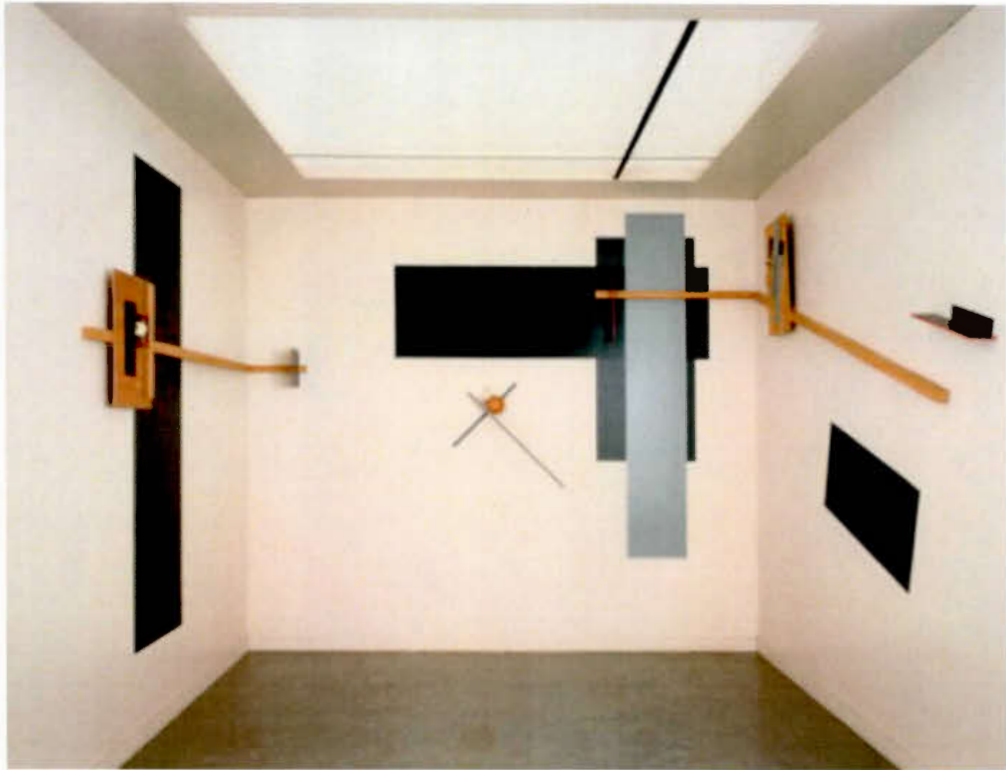


Figure 14. El Lissitzky. *Prounenraum* 1923, reconstruction 1971. 320 x 364 x 364 cm.  
(source : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>)

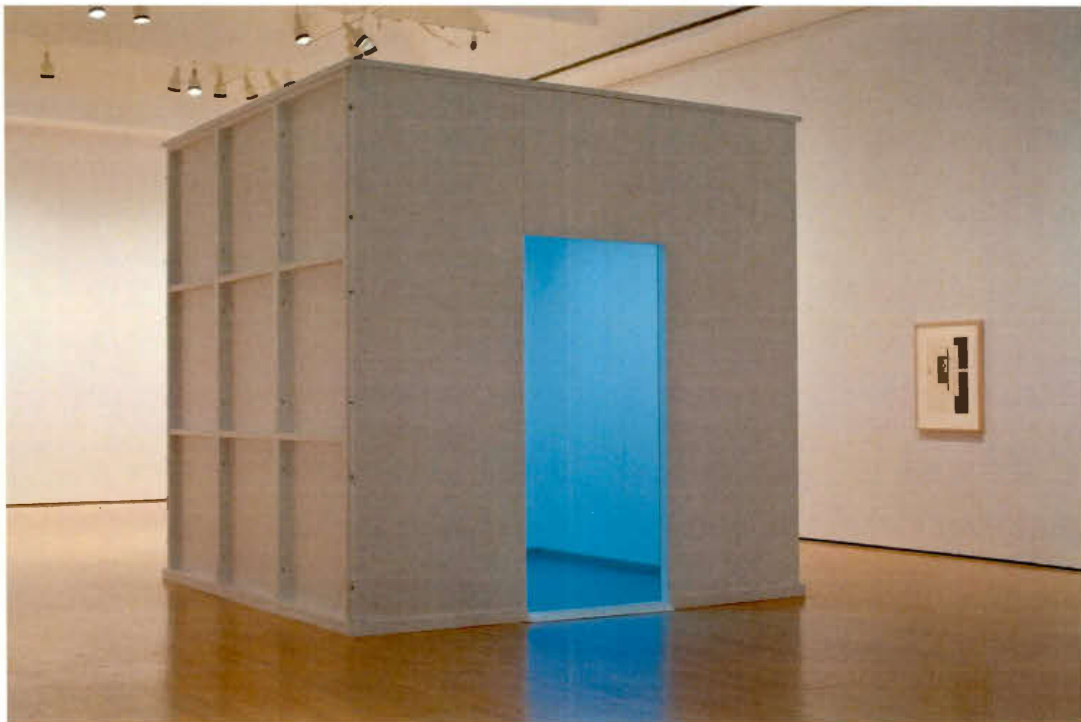


Figure 15. Sophie Bélair Clément. *Vue extérieure de Salle Proun : mur, bois, couleur*, 1923 (1965/1971/2010), 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

(source : courtoisie de l'artiste)



Figure 16. Sophie Bélair Clément. Vue extérieure de *Salle Proun* : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010), 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Sophie Bélair Clément.  
(source : courtoisie de l'artiste)





Figure 17. Sophie Bélair Clément. Vue intérieure de *Salle Proun* : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010), 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Photo (haut) : Sophie Bélair Clément. Photo (bas) : Richard-Max Tremblay. (source : courtoisie de l'artiste)

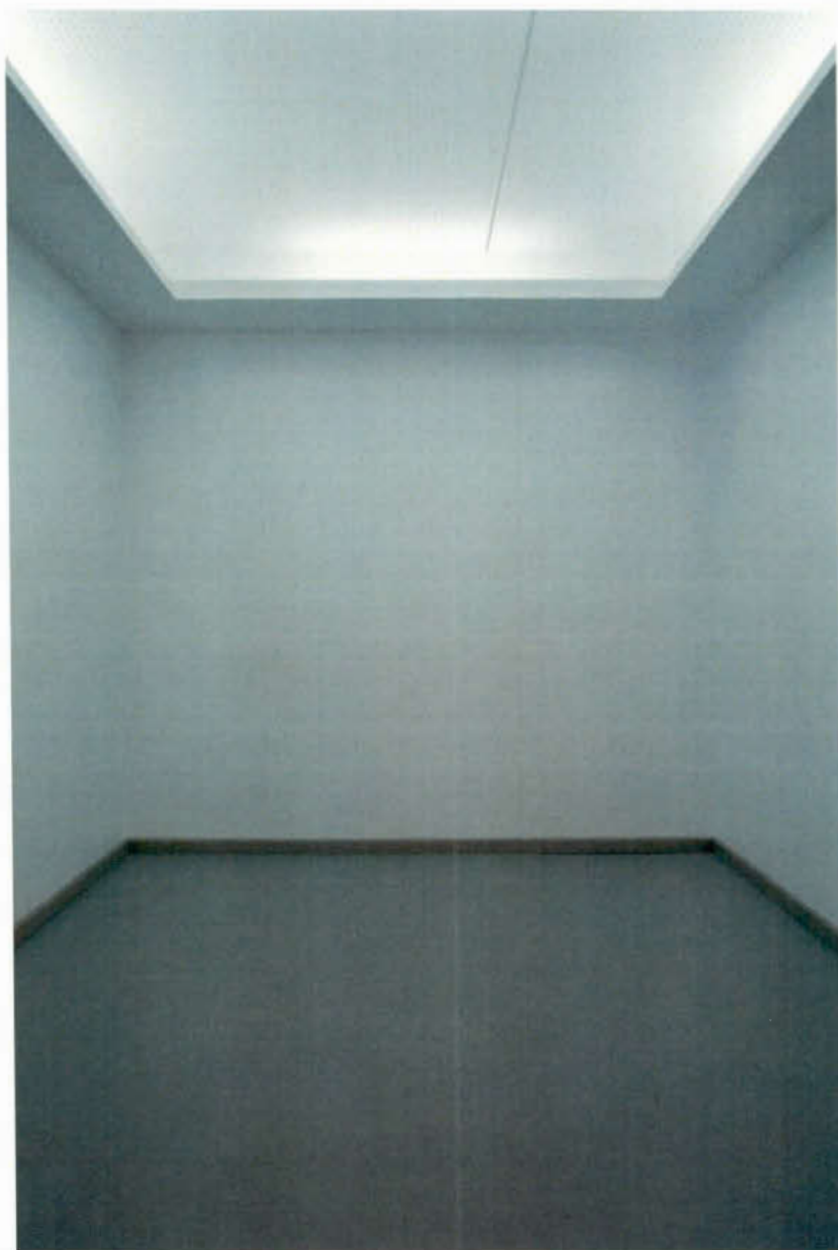


Figure 18. Sophie Bélair Clément. Vue du coin aux arêtes floues de *Salle Proun* : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010), 2011. Matériaux divers et documents de recherche, 307.5 x 317.4 x 322.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.  
(source : courtoisie de l'artiste)



Figure 19. Nicole Panneton. *Taire ce qui ne peut être dévoilé*, 2018. Performance dans L'Écrin, un projet de Stéphane Gilot et Caroline Boileau, L'imprimerie – centre d'artistes, Montréal. Photo : Stéphane Gilot.  
(source : <https://nicolepanneton.com/projets-2/taire-ce-qui-ne-peut-etre-devoile-lecrin/#jp-carousel-1518>)





Figure 20. Alexandre David. *Sans titre*, 2013. Vue d'une performance de Caroline Boileau (*Points de suspension*), dans l'intervention de David pour l'exposition *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal.

(source : <http://ellengallery.concordia.ca/exposition/points-de-suspension/>)

## ANNEXE B

### ENTRETIENS AVEC STÉPHANE GILOT (EXTRAITS)

Cette annexe présente des extraits des entretiens menés avec l'artiste Stéphane Gilot, dans le cadre des recherches pour ce mémoire. Le texte a fait l'objet de certaines reformulations afin d'en améliorer la lecture et la compréhension ; il ne s'agit donc pas d'un verbatim.

Premier entretien, le 5 mars 2014, à Montréal.

Emmanuelle Choquette (EC) : Quelles influences considères-tu comme les plus marquantes dans ta démarche ?

Stéphane Gilot (SG) : D'abord, l'histoire de l'art, les théories de l'art, la théorie des mondes, l'astrophysique, l'astrologie, la cosmogonie. La définition d'un monde peut être une question très vaste, mais c'est aussi ce qui définit une structure.

Il y a aussi la littérature. Je réalise que dans beaucoup de mes projets, un des éléments déclencheurs se trouve dans la littérature, dans un roman par exemple.

Ensuite, le film, au sens large, Fellini, surtout le cinéma des années 1960-70. J'ai réalisé que c'est une période d'expérimentation avec tous les moyens dont dispose ce médium. L'espace du cinéma est assez articulaire, je pense.

En arts visuels, plus le temps passe, plus je réalise qu'une des choses qui m'a le plus influencé est l'art de la Renaissance. Bruegel, Van Heike, des peintres qu'on a dit primitifs flamands. En architecture, ce sont tous les moments charnières, dans son histoire où se développent des utopies, sociales et architecturales. Cela arrive épisodiquement, en arts visuels aussi. Je m'intéresse aussi à d'autres choses dans lesquelles je ne me reconnais pas, par exemple la période des années 1980. Il n'y a pratiquement rien en quoi je me reconnais dans cette période, que ce soit la vie politique ou l'esthétique générale de l'époque. Par contre, cela sert de moteur à ce qui m'intéresse. Les choses qui ont précédé, et ce qui en est sorti ; le féminisme et l'art de la performance. C'est quelque chose qui a nourri mon travail, comme un pendant à mes premières obsessions, plus formelles, intellectuelles. Il s'agit de deux pôles sans lesquels je ne peux travailler.

EC : Existe-t-il pour toi un moment que tu qualifierais de charnière dans ta pratique, lors duquel tes préoccupations se sont cristallisées ?

SG : Il y a un tournant qui est à la fois un parcours de vie. J'ai déménagé de Belgique en 1996. Cet événement correspond à un bouleversement dans le travail, car c'est une redéfinition des paradigmes et des façons de fonctionner. Comme tu l'as évoqué tout à l'heure, le système des centres d'artistes, les pratiques ainsi que les institutions d'ici m'ont permis de réaliser des projets pour lesquels je ne disposais pas des moyens de réaliser en Belgique, où les centres d'artistes n'existent pas. Il y a des lieux d'art plus ou moins indépendants, gérés par des artistes, mais ce n'est pas établi comme ici. Évidemment, il n'y a pas nécessairement les mêmes moyens. Il s'agissait en fait d'accéder au minimum de moyens pour des projets d'envergure, que je ne pouvais réaliser que sur plan ou dessin auparavant. C'est un tournant de réaliser que ce qui était un projet utopique, devenait réalisable ici, grâce aux centres d'artistes. J'ai donc réalisé très rapidement beaucoup de projets qui étaient coincés dans une bulle imaginaire et qui étaient prêts à sortir. Quand je suis arrivé ici, cela a permis l'explosion de toute une série de projets, d'installations architecturales, in situ, de la fin des années 1990 aux années 2000. Un autre tournant est arrivé quand j'ai commencé à intégrer à mes installations la vidéo et la performance.

EC : Est-ce que les maquettes, dans ta pratique, jouent parfois le rôle d'une rétrospective ?

SG : Je voulais montrer de façon concrète les liens qu'il y a entre les projets. Il y a la série des *Plans d'évasion*, installations architecturales souvent avec une composante vidéo et performative. Il y a les *Mondes modèles*, ce sont tous les projets qui intègrent les maquettes. On y retrouve des références aux *Plans d'évasion*. Dans mon esprit les *Plans d'évasion* sont les épisodes de quelque chose de plus large, et je l'explique de temps en temps dans les textes produits pour les expositions. Pour certains projets, j'ai imaginé un personnage fictif avec qui je suis en relation épistolaire, c'est une collaboratrice fictive, et on la retrouve dans quelques projets. Par exemple, au lieu d'un communiqué de presse conventionnel, j'écris un échange avec elle. C'est une des façons que j'ai utilisées pour montrer les liens entre les différents projets. J'ai aussi souvent utilisé la maquette comme indice pour montrer la partie invisible, potentielle, du projet dans lequel on est invité à circuler ou à expérimenter. Mon intérêt pour les espaces architecturaux, les environnements, les lieux où les expériences sont possibles s'accompagne aussi d'un intérêt pour l'urbanisme, les systèmes sociaux, les structures de pouvoir. Évidemment, la maquette est un moyen idéal pour parler de choses à vaste échelle, mais dans le territoire restreint d'une galerie ou d'un musée. Cela m'a permis de réintégrer des modèles et des maquettes des *Plans d'évasion*, pour montrer les liens entre les épisodes.

EC : Comme c'est le cas dans les projets *Cité performatives* et *Métacampus/Multiversité*, où la maquette est centrale ?

SG : L'exposition c'est le moment où l'on montre le résultat des recherches. Mais dans le projet *Cité performative*, il y a tout le travail en amont avec les performeurs, le tournage. On en voit les résultats dans l'exposition, mais l'expérience de la réalisation du projet est plus importante pour moi.

EC : L'intégration des vidéos est un élément majeur dans ces œuvres. Elle permet de voir les maquettes comme un monde qui peut être habité, performé. C'est un élément intéressant puisqu'on a une idée de la maquette comme quelque chose qui induit une distance, qu'on ne peut pénétrer. Cet élément permet d'ouvrir la réflexion. D'ailleurs, je me demande à quel moment tu as commencé à faire appel à des performeurs, qui viennent utiliser tes dispositifs ?

SG : Ça a commencé en 1999 - 2000, à Banff. À ce moment je travaillais sur le jeu, le sport. Ce sont des systèmes, des maquettes par rapport aux comportements auxquels ils réfèrent dans la société ; la guerre, des comportements de conflits, domination. Les théories du jeu, le jeu qui est censé jouer un rôle de temporisation, c'est ce qui m'intéressait. J'ai fait quelques projets avec des jeux transformés, et il me fallait des participants, ça a donc commencé de cette manière. Travailler avec des artistes de la performance dans mes projets, cela a commencé vers 2003, avec la série des *Plans d'évasion*. Après la partie de travail d'intervention architecturale de type in situ et contextuelle, qui opéraient un passage entre la peinture monochrome et l'architecture, la vidéo est entrée en jeu. Les lieux devenaient des espaces de rencontre, de jeu, que l'on pouvait utiliser. Les *Plans d'évasion* ont alors commencé à se préciser, avec *Libre arbitre*, en 2001. Il y avait aussi évidemment le lien à l'institution et la surveillance dans ce projet. Dans ce cas, mes collaborateurs n'étaient pas nécessairement des artistes de la performance, bien qu'ils étaient souvent volontaires et avaient l'habitude de ce genre de projets.

EC : Le fait que ces artistes invités ait une pratique en performance n'était donc pas un critère pour toi ?

SG : Non pas cette fois. Je travaille avec mes collaborateurs pour ce qu'ils sont, chacun ayant son univers. Je propose des cartes blanches, dans les paramètres du projet. Je les invite, je ne veux pas leur dire quoi faire.

EC : Cela amène la question de la posture que tu adoptes dans tes projets. Est-ce un type de commissariat pour toi ?

SG : Ce n'est pas comme ça que je l'ai envisagé, mais oui un peu. Pour moi, les lieux que je produis sont censés proposer ou évoquer des usages ou des possibilités qui ne

sont pas habituelles. Travailler avec des artistes de la performance, cela permet de donner vie et d'habiter, non pas pour habiter un décor, mais plutôt pour que ce ne soit plus des décors. Qu'est-ce que l'art installatif peut apporter de plus ? Pour moi, les installations que je conçois et le travail que je propose avec des artistes de la performance, c'est d'offrir un monde [qui peut être appréhendé] comme une expérience de lecture, cinématographique, mentale ou réflexive. Si je pense par exemple à *Séjour bistre*, 2011, c'est un projet qui est basé en grande partie sur une lecture de Beckett. Je voulais faire un territoire qui est aussi un instrument de musique. C'est pour ça que j'ai demandé à Sarah Wendt de travailler avec moi, elle est performeuse, elle a un bagage en danse et elle joue du cor français ; elle est musicienne. Ce lieu est un objet qui peut générer du son, comme un instrument de musique. Il y a un endroit où l'on peut souffler dans un système d'air qui produit des sons, devenant une chambre d'écho, comme le pavillon d'un cor français. Cela référait à des textes de Beckett, une vision de l'humanité et de la vie propre à cet auteur. L'installation est aussi un monochrome et je suis un peu revenu à cette idée que chaque projet est un monochrome. Le monochrome ce n'est pas le tableau, c'est l'ambiguïté entre une surface ou un trou dans un univers parfaitement abstrait, mais totalement concret en même temps. Pour moi l'expérience du monochrome, c'est l'expérience esthétique parfaite. Elle fonctionne à la fois comme objet et comme ouverture sur un monde purement esthétique. Je travaille avec des artistes de la performance pour ce qu'ils sont et pour générer un monde qui n'est jamais vide. C'est le monde vide que je trouve absolument absurde comme idée. C'est impossible que le monde soit vide.

EC : Lorsque tu dis produire des mondes dans lesquels une expérience est possible, ces mondes demeurent perméables au réel qui les accueille. Ce que je comprends, c'est que tu travailles avec le contexte et que tu tentes de l'évoquer dans ces « bulles utopiques », qu'en penses-tu ?

SG : Oui c'est l'ambiguïté que j'essaie de laisser ouverte. Si par exemple, tu lis un livre de Beckett, c'est un monde unique, forgé avec un langage particulier, ni autoréférentiel, ni autonome, mais il n'y a que du Beckett qui peut ressembler à du Beckett, avec sa propre logique interne. En même temps, cela sert de verre de lecture pour voir et réfléchir le monde, les rapports humains. Pour moi une œuvre d'art qui fonctionne fait ce travail. Peut-être que certains de mes projets arrivent à le faire aussi. Dans l'évolution de mon travail, je me suis intéressé au contexte, surtout architectural au début. Il s'agissait des réponses à des lieux, toujours avec ce lien entre l'histoire de la peinture et l'architecture. Puis, le contexte est devenu pour moi plus idéologique : l'architecture et l'idéologie des espaces, la gestion du parc humain (comme disait Peter Sloterdijk).

EC : Comme tu l'as mentionné au début, tu avais des projets plutôt de l'ordre de l'intervention architecturale et in situ. Est-ce que cette composante in situ est aussi prépondérante dans tes projets plus récents ou bien ce rapport a changé ?

SG : C'est une des choses qui m'intéresse, mais ce n'est plus l'élément central. Au moment de la mise en espace, quand il commence à se construire, il faut trouver des façons d'orchestrer, jusqu'à un certain point, l'espace et l'expérience de l'œuvre. Je fais toujours comme si j'allais être le premier spectateur, ou visiteur de l'œuvre. Qu'est-ce que j'aimerais vivre comme expérience en ayant accès à une œuvre ? Si je prends l'exemple de *Multiversité/métacampus*, l'espèce de passerelle verte qui nous accueillait, il s'agit d'un élément in situ, mais qui joue un rôle par rapport à ce que l'on découvre par la suite, soit le territoire de maquette. Évidemment, cet élément active l'espace et permet quelque chose que j'essaie souvent de faire : dès l'entrée dans l'espace il y a un choix à faire. On fait le choix d'être actif, acteur, donc on monte sur la passerelle ou bien on veut d'abord observer. C'est quelque chose que j'ai réalisé assez tôt, je veux laisser le choix aux visiteurs. Acteur ou voyeur. Pour moi il n'y a pas de hiérarchie de qualité de l'expérience esthétique entre la participation absolument nécessaire et/ou l'expérience détachée de l'œuvre, que l'on a beaucoup décriée pendant tout un temps.

EC : Même si l'on choisit la contemplation plus passive, il demeure que l'on a quand même fait un choix, on s'est quand même engagé dans une expérience.

SG : Et on peut toujours revenir en arrière et choisir l'autre possibilité. On a deux choix. Souvent le choix se limite à deux composantes, sinon on entre dans la mise en scène de type labyrinthe, ce qui est un autre jeu. J'aurais pu construire beaucoup de mes projets de manière à ce que le visiteur doive participer, sinon il n'a pas accès à l'œuvre, mais j'ai toujours refusé de le faire. Parfois, cela rend les choses plus compliquées en prenant plus de place. Personnellement, je trouve que c'est quasiment une forme de violence faite à l'amateur d'art, au visiteur, de lui imposer a priori, un rejet s'il n'accepte pas de participer. C'est comme ça que je me sens à l'aise au niveau éthique. Ce n'est pas pour ça que je vais rejeter des propositions qui font ce choix, mais je n'ai pas souvent trouvé que c'était si justifié. Il y a certains cas où ce l'est. Par exemple, une œuvre de McCarthy, où tu dois t'habiller en clown, et traverser la salle pour voir la vidéo. Tu ne peux pas ne pas porter le vêtement pour voir la vidéo. C'est un cas où j'accepte que ce soit nécessaire pour l'intégrité de la pièce, pour que l'expérience ait un sens. Mais c'est très rare que ce soit le cas, je trouve. C'est devenu presque idéologiquement la norme de participer. C'est devenu un ordre.

EC : En même temps, la frontière est floue. Par exemple dans ce que tu décris pour *Métacampus/multiversité*, le choix de la passerelle, option active, donne au spectateur un point de vue en plongée qui est aussi contemplatif.

SG : Dans ce cas, cela mettait en évidence deux points de vue. Arrivé au bout de la passerelle, tu te trouves à avoir le point de vue idéal, l'œil cartographique. Le point de vue touristique, de la Renaissance, à distance, à vol d'oiseau, le regard de Dieu. En même temps, c'est là le paradoxe, car tu es obligé de revenir en arrière, de descendre

et [à ce moment tu es] en relation directe avec l'œuvre. Par contre, en montant sur la passerelle, tu passes devant les fenêtres donnant sur l'extérieur de la galerie et tu es en vitrine pour un moment. Vues de l'extérieur, les fenêtres découpent l'espace comme les cases d'un film. Il y avait cette image qui m'intéressait. Ça découpait le temps du passage, l'idée du parcours.

Deuxième entretien, 24 février 2014, Montréal.

EC : Peux-tu me parler du processus qui a mené aux expositions de la galerie de l'UQAM en 2012 et du Musée des beaux-arts du Québec en 2013 ?

SG : *La Cité performative*, c'est deux ou trois choses à la fois. Il y avait l'idée de faire une synthèse d'étape d'une série de projets dans lesquels j'avais utilisé des modèles. *La Cité performative*, c'est vraiment cette idée d'ouvrir une fenêtre sur les *Plans d'évasions*, de montrer le récit qui les rassemble, qui construit la série. C'est aussi un projet de commissariat un peu déguisé, ou en parallèle, avec des artistes de la performance. Travailler avec des artistes de la performance, de façon détournée, médiatisée, ce qui est un peu à contresens par rapport à l'idée de performance qui est censée être en présence, en direct. Il y avait donc une sorte de mise en fiction, ou une mise en récit de ces pratiques. En même temps, cela a créé un événement de performance, qui n'était pas un festival, mais un corpus, une fenêtre ouverte sur la pratique de la performance au Québec, aujourd'hui. Aussi, comme j'avais montré le projet à Optica, la première fois en 2010, il y avait un clin d'œil à ce qui se passe en ville, le fantasme du Quartier des spectacles, toute l'idéologie du spectacle et du commerce qui sous-tend ce genre de développements.

C'est donc une synthèse d'étape. Par exemple, en 2008, j'avais fait un projet sur un campus. Il y a donc une partie de *Cité performative*, constituée d'une série de bâtiments, qui réfère à un campus, celui de l'université de Toronto à Mississauga. Les thèmes généraux étaient l'histoire des utopies, architecturales ou littéraires, et évidemment le côté sombre, qui peut être la dystopie, ou l'anti-utopie, l'hétérotopie. Ce sont des mots qui sont toutefois devenus fourre-tout, qui veulent tout dire et ne rien dire, mais c'est un peu l'ambiance thématique et conceptuelle de ce projet. Derrière ces mots, il y a toujours la question de la représentation du monde, de comment les idéologies façonnent les structures de pensée ou de croyances, de comment des croyances peuvent justifier des comportements et avoir des incidences énormes sur des groupes. C'est à propos des structures de pouvoir.

EC : Est-ce que la version présentée au MNBAQ était exactement la même qu'à Optica ?

SG : Très proche, quelques petites nuances, certains éléments ont été remplacés, des détails de couleurs. *Multiversité* était un nouvel ensemble, par contre. Comme pour *Cité performative*, certains éléments existaient déjà et avaient déjà été utilisés dans d'autres projets. Une partie faisait partie de l'exposition Triennale 2008, du MACM. Ce projet comprenait trois vidéos. Je suis en train de réaliser que tout s'emboîte. Déjà, le projet au musée s'appelait la *Station Cinéplastique*. C'était un projet qui prolongeait la *Station* (Oboro). Il y avait donc déjà une espèce de territoire, avec la maquette de la station, un élément architectural et un triptyque vidéo. Il y avait donc trois frontières. L'élément commun de ces trois vidéos est que l'on aperçoit à chaque fois un vêtement jaune, le cosmonaute jaune. Le premier apparaît en 2006, en Belgique aux Pays-Bas et en Allemagne. J'ai fait des sorties et des visites de lieux, de musées avec le costume. C'était dans le cadre d'un événement qui s'appelait *After Cage*. Dans la région Euregio, une région en Europe qui est à cheval sur l'Allemagne, les Pays-Bas et la Belgique culturellement a beaucoup de points communs, à la frontière de trois pays. Une soixantaine d'institutions muséales et de recherche qui possèdent des collections d'objets et d'œuvres anciens et contemporains ont participé au projet. Les objets ont été échangés d'une institution à l'autre et des expositions ont été constituées. Pourquoi John Cage ? Parce qu'il avait été invité à réaliser une exposition dans un musée aux États-Unis, où il avait proposé, dans la lignée de son travail sur le hasard, une exposition où le hasard décidait tout. Grâce à un algorithme, chaque pièce qu'il avait sélectionnée dans la collection allait se voir attribuer une place au hasard dans la grille de montage. Cela créait des rencontres fortuites parfois surprenantes. C'est de là qu'est né le projet. Ce que je leur ai proposé était que l'objet d'architecture que je proposais allait se promener d'institution en institution, pour créer un parcours, qu'on allait retrouver dans le film. Déjà, ce personnage de cosmonaute était un élément important de la *Station*, présentée la même année, car dans l'installation dans laquelle on pouvait habiter, il était possible de s'habiller avec la tenue et de faire une sortie dans la vraie vie, de sortir du monde de l'art et d'aller de façon « sécuritaire » dans la rue. C'était un peu de mettre à plat la question est-ce moralement acceptable que l'art reste en vase clos et ne s'occupe pas de ce qui se passe dans la rue ou dans la société. Est-ce que l'art doit être absolument politique ? Mais qu'est-ce qu'être politique ? Je pense que c'est déjà un acte politique de faire de l'art et de proposer des alternatives à ce qui domine la société en général. Je voulais pointer ce débat. Certains visiteurs ont effectué l'action. La deuxième vidéo était en partie tournée dans la *Station* et dans sa maquette. Il y avait de l'animation très simple, des images avec de vraies personnes dans la station. La vidéo s'appelle la *Station cinéplastique*. Évidemment, comme la maquette a été faite après l'installation, cela renverse l'usage habituel de la maquette. La troisième vidéo s'appelle *Dernier baiser*, et c'est un peu la conclusion. Le personnage traverse le MACM, du sous-sol au toit et vient s'effondrer aux pieds de l'œuvre de Geneviève Cadieux, la *Voie Lactée*. Il y avait des travaux autour du musée, et le point de vue donne l'impression que tout est détruit, un sentiment post-apocalyptique, comme si le personnage était la dernière personne avec un dispositif pour respirer. Le costume rappelle d'ailleurs les tenues contre les risques toxiques, etc. C'était donc un élément



précurseur de *Multiversité*. Plusieurs éléments ont changé, mais tout en restant connectés à un même territoire.

EC : Il y a donc des éléments récurrents qui font partie d'un vocabulaire, qui forment différentes phrases.

SG : Oui, et à chaque fois ces phrases forment un chapitre. La *Cité performative* est un chapitre qui clôt, mais en fait il n'y a pas de fin à ce que les chapitres s'ajoutent. Pour *Multiversité*, avec le travail en contexte, à l'UQAM, ce chapitre m'apparaît complet. Il pourrait changer, mais je pense qu'il est clôt, même si d'autres contextes peuvent justifier une suite, ou qu'un autre quartier soit construit.

En ce moment je travaille avec le musée de Joliette. Je réfléchis au fait que le musée est une autre utopie concrète qui existe depuis longtemps dans nos sociétés. Ce serait peut-être l'occasion de refaire un de ces grands projets, volets, synthèse, mais c'est un peu tôt dans le processus pour que ce soit justifié, au niveau du travail du métarécit. Finalement, en travaillant dans le musée, j'ai décidé de faire autre chose, de ne pas travailler avec les modèles.

EC : Sais-tu déjà quelle(s) forme(s) cela va prendre ?

SG : Oui, certains éléments sont déjà réalisés. Une œuvre est prête. Un événement a été filmé. J'ai pris contact avec un musicien pour une pièce particulière. J'ai travaillé avec une danseuse gymnaste. Le tout est basé sur quelques œuvres de leur collection. L'idée est de travailler dans un musée qui se vide, mais qui va rouvrir, complètement transmué. Ce sera un autre bâtiment complètement. Les choses que j'aurai produites dans ce contexte vont réapparaître dans le nouveau musée. On verra donc deux temporalités qui vont se croiser, entre ce que j'ai tourné et la réalité du nouveau musée.

EC : C'est une façon de documenter le processus, mais de manière ouvertement subjective ?

SG : Ce n'était pas une commande de documentation, mais je trouvais que c'était une belle invitation, car le projet que je suis en train de faire va ancrer cette période de transformation. Ce n'est pas courant qu'un musée vive une situation comme celle-ci, cela va entrer dans leur histoire. On espère aussi pouvoir faire une publication.

EC : À notre dernière rencontre, quelque chose m'a interpellée : l'utilisation de l'outil communiqué de presse, autrement que dans sa nature traditionnelle. Est-ce que c'est une stratégie que tu adoptes souvent, celle d'utiliser les outils de l'exposition, le système de l'exposition ?

SG : L'exposition comme phénomène et comme pratique est quelque chose que je travaille depuis longtemps, mais je n'avais pas conscience que c'était particulier. Beaucoup de gens étaient surpris, alors que pour moi c'était naturel. C'est donc devenu clair. Pour ce qui est des outils de communications, c'était déjà une façon de construire le récit, ce n'est peut-être pas le terme idéal, mais une façon de faire le lien. Parfois j'utilise aussi l'expression mise en fiction. Ça a commencé à Circa, en 2003, pour le projet le *Pavillon*. J'avais inventé une personne avec qui j'étais en contact, avec qui je travaillais sur le projet. Ce qui était montré dans l'expo était un peu une étape de cette recherche. Il y avait des thématiques de la littérature, qui tournent autour de la science et des manipulations du corps ou de l'esprit, tout ça dans le but de transformer notre relation au mode, notre vision de la réalité. Ce personnage fictif est réapparu pour la *Station*. Le texte du communiqué était la lettre que cette personne m'envoyait. Ça a créé beaucoup de curiosité. Ce personnage pourrait réapparaître, cela dépend du projet. C'est une des choses qui sont possibles pour construire le roman.

EC : Tu t'appropries donc cet outil, pour servir ton projet et non seulement comme une obligation ?

SG : Pour le projet *Séjour Bistre*, le texte était à cheval entre une référence à Beckett et son style d'écriture. J'ai donc proposé un texte « à la manière de », comme si Beckett aurait pu l'écrire, un fantasme absolu. Ce projet est complètement imprégné de l'univers de Beckett, alors pourquoi ne pas montrer la présence dans la manière d'écrire plutôt que de simplement le nommer ?

EC : Cela devient donc un espace supplémentaire de l'exposition ?

SG : Oui. Quand c'est possible, et/ou quand j'ai le temps, je trouve que c'est une plus-value.

EC : Tu parlais précédemment de la maquette comme une manière de parler de choses à vaste échelle, mais dans un espace plus restreint, tout en parlant d'utopie. Est-ce important qu'il demeure toujours une part d'utopie dans tes projets ?

SG : Finalement une utopie, aussi complexe qu'elle soit, est un prototype, une chose qui pourrait advenir, qui sert souvent à inspirer telle ou telle expérience, qui va se réaliser, mais souvent à plus petite échelle ou pour un temps limité. C'est un outil qui permet d'avancer les choses, dans le meilleur des cas. Mais quand elles sont mal interprétées ou confisquées par des gens de pouvoir, cela peut tourner mal.

Pour moi, tous mes projets sont comme des éléments d'un ouvrage ou d'un texte auxquels je donne forme et que l'on peut utiliser et expérimenter. Est-ce que c'est là que l'œuvre se trouve ou bien dans le métarécit ? C'est pour cela que la pratique du dessin, qui traverse tous les projets, est le lieu où tout est connecté. Ils contiennent tous les possibles de chaque projet, ce qui a été écarté, mis de côté. C'est là que se trouve

l'œuvre en réalité. C'est pour cela que j'essaie de montrer le dessin non pas seulement comme un accessoire, car ce n'est pas du tout ça son rôle. Il est comme le fluide qui fait fonctionner la machine. Quand on fait une exposition, on montre les hyperstructures du corps que forme la pratique, mais il y a quand même quelque chose qui le fait fonctionner : le dessin et le récit, la recherche.

[...]

EC : Dans la *Cité performative* on observe la performativité par le biais des performeurs, mais aussi chez les spectateurs. Peut-être que performativité n'est pas le bon terme, mais il y a certainement une forme d'engagement, physique ou intellectuel qui n'est pas nécessairement la dynamique contemplative, ou le comportement normé. Qu'en penses-tu ?

SG : Lorsque l'on a demandé au spectateur de devenir un performeur, il y avait, j'imagine, à l'origine de cette transformation des pratiques artistiques, un souhait de rapprochement. Mais cela est devenu aussi une forme presque obligatoire, par exemple la participation dans l'installation. N'est-ce qu'une autre façon de suivre le courant, puisque comme tu le dis, la société et les structures qui dominent jouent beaucoup là-dedans : le spectacle, la participation, le divertissement. On réalise peut-être qu'une certaine forme de retrait, de méditation, n'était peut-être pas si mauvaise que cela ! Il existe quand même plusieurs installations qui proposent ce genre de retrait et de ralentissement, l'idée de décroissance, si on fait des raccourcis. Dans *Multiversité*, et dans la plupart de mes projets, j'essaie de proposer une certaine forme d'inclusion corporelle, synesthésique, mais aussi la possibilité d'entrer en relation avec l'œuvre de façon plus intellectuelle, méditative.

[...]

EC : Les contextes institutionnels existent évidemment avec des contraintes qui peuvent être d'ordre politique nous mettant face à des jeux de pouvoir. Est-ce que cela a teinté certains de tes projets ?

SG : De travailler sur des campus universitaires, d'emblée, cela fait partie du jeu. Voir ce qui est possible de faire, jusqu'où on peut aller, dans le temps dont on dispose. Jusqu'où on peut aller, pour ne pas qu'effleurer les choses, surtout en dialogue avec des professeurs, des chercheurs, des étudiants. On est vraiment dans le mode du savoir, des questions de transmission des connaissances, d'identité culturelle. Par rapport à l'UQAM, c'est une histoire particulière, c'est un projet de société, presque avant un projet éducatif, à l'origine. Dès le départ, ce sont ces questions qui m'intéressaient. C'est une opportunité de pouvoir rencontrer des gens avec un projet spécifique, même s'il restait possible de le changer au fil des rencontres. En même temps, c'était un agenda, un programme qui avait ses limites. C'est le genre de projet dans lequel on se

lance sans savoir comment cela va finir. C'est assez particulier, car il faut arriver à faire une exposition qui fonctionne en tant que telle, mais qui a un contenu qui n'est pas qu'un prétexte. On peut partir d'un prétexte, mais il ne faut pas que cela en reste un jusqu'au bout. Très tôt, j'ai fait une liste de gens avec qui je pensais pouvoir discuter, après avoir fait des recherches historiques sur le contexte. Ce qui a teinté le plus mon travail, dans ce cas-ci, est par exemple le sujet qui m'intéressait derrière l'entité de l'université, celui de l'unicité versus le multiple. Le un dans université, que l'on retrouve dans univers, universalisme et en face de cela, toutes les visions du monde qui mettent le multiple comme principe de base et directeur. Je trouvais que c'était un thème qui traversait plusieurs domaines de la connaissance. À l'UQAM, il n'y a pas de programmes d'astrophysique ou de sciences de l'espace, donc j'ai travaillé avec une étudiante de McGill pour ce volet. C'était fondamental que la question des multivers versus l'univers soit abordée. La pensée qu'un objet de connaissance peut être quelque chose dans lequel on se situe, c'est l'inverse de ce qu'un sujet de recherche scientifique est censé être. On est censé être à l'extérieur de ce que l'on étudie, mais c'est impossible, c'est un vœu pieux. L'histoire des représentations des mondes uniques ou multiples est un fondamental pour moi.

Ce qui a également teinté ce projet est l'évolution sociale et politique ; le printemps érable. Travailler sur la thématique de l'université, dans l'université, au moment où celle-ci implose quasiment. Cela se déroulait au moment où un gouvernement a fini par perdre le pouvoir grâce à un mouvement qui s'est élargi. Cela a vraiment transformé une partie du projet. Par exemple, dans certains dessins, l'élément graphique est symbolique de la ligne rouge qui se déplace dans les rues.

EC : C'était donc incontournable pour toi de l'intégrer dans le projet ?

SG : Oui. J'étais comme à l'intérieur d'un corps vivant, avec toutes ses complexités, tous ses réseaux qui fonctionnent, ses rouages, etc. Tout l'écoulement vers l'extérieur, cette espèce de flot, qui a pris les rues. Le lien entre l'université et la ville dans laquelle elle est, c'est déjà important, mais ce l'est encore plus dans le cas de l'UQAM. Au départ le plan architectural et idéologique des premiers bâtiments, dans lesquels se situe la galerie, montrait cette volonté d'être en connexion directe avec la ville, le réseau souterrain. D'ailleurs, c'est un sujet intéressant. On peut parler d'une utopie, qui s'est révélée plutôt dystopique, quand on voit la réalité du quartier et des fréquentations. Le niveau métro devait être une sorte de centre commercial, une ville souterraine, l'idée de la ruche, de la fourmilière. C'est un bâtiment qui date des années 1975-80, mais le projet datait de la fin des années 1960. À l'époque, l'architecture était dominée par l'idéologie du réseau, de la ville machine. C'étaient déjà les paradigmes du monde informatique qui nourrissaient les formes et les pratiques de gestion de l'espace. Il fallait l'efficacité, la proximité. C'était l'époque de ces nouvelles normes d'efficacité, mais qui étaient progressistes. Mais le projet s'est avéré souvent problématique, car la société n'a pas changé, n'est pas devenu nécessairement meilleure ou plus fluide. Il y

a plein de grains de sable qui ont arrêté de faire glisser les choses, dont l'énorme quantité de voitures, les problèmes de drogue, de pauvreté. Avec un campus complètement poreux, les autorités ont ajouté des gardiens, ont essayé de contrôler les ouvertures, pour essayer de contrer ces problèmes. Mais c'est incontrôlable, car l'architecture ne le permet pas. On est donc dans l'absurdité absolue avec un gardien aux dix pas. D'une idée de liberté, de collectivité, on en arrive à une réalité de surveillance absolue et continue et de frustration continue entre les usagers.

EC : Il se crée alors une distance entre la réalité et l'utopie d'origine.

SG : Là on peut vraiment parler d'une utopie qui a été tentée. Au niveau de ce que cela a permis, l'UQAM comme projet de la province, est une utopie qui a porté fruit, une victoire progressiste, je trouve.

## ANNEXE C

### TRANSCRIPTION DU CARTEL DE *SALLE PROUN : MUR, BOIS COULEUR, 1923 (1965, 1971, 2010)*, DE BÉLAIR CLÉMENT

SOPHIE BÉLAIR CLÉMENT

Ottawa, Ont. 1978

Vit et travaille à Montréal / Lives and works in Montreal

*Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010) 2011*

Proun Room: wall, wood, color, 1923 (1965/1971/2010) 2011

Espace de présentation

Documents de recherche disponibles pour consultation à la Médiathèque du musée.  
Une traduction orale des documents en allemand sera accessible le mardi 11 et le jeudi 13 octobre de 13h à 16h30.

Presentation space

Research documentaion available for consultation in the Media Centre of the Musée.  
An oral translation of the German documents will be available on Tuesday October 13 from 1 pm to 4:30 pm in the Media Centre

Collection de l'artiste | Collection of the artist

EL LISSITZKY

Pochinok, Russie 1890- Moscou, Russie, 1941

Pochinok, Russia 1890- Moscow, Russia, 1941

*Proun VI 1923*

Lithographie, édition de 50

Lithograph, edition of 50

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

A.80 114 G1

Remerciements | Acknowledgments

Benoit Bourdeau pour la reconstruction architecturale partielle adaptée aux archives photographiques de l'exposition inaugurale de prounen-Raum (1923) et de ses reconstructions. Christiane Berndes, Margo Van de Wiel, Willem Smith, Diana Frannsen du Van Abbemuseum pour leur contribution à la recherche. Wies van Moorsel pour l'accès aux archives de Jean Leering. auteur des reconstructions de Prounenraum (1965, 1971). Lidy Visser et Cees Bakker du RdK / Netherland Institute for Art History. Guido Fassbender de la Berlinische Galerie pour le visite de Prounenraum (1965) lors de son démontage. Das Bundesarchiv- Federal Archives, Koblenz, pour l'accès aux 5 images de la Grosse Berliner Kunstausstellung 1923. Catherine de Zegher, Connie Butler, Lana Hum pour la fabrication de la réplique de la reconstruction (Proun Room, MoMA, 2010). Lesley Johnstone, Mark Lanctôt et Marjolaine Labelle pour la correspondance. Anne-Marie Zeppetelli, Paulette Duquette, Élaïne Bégin et France L'heureux pour l'étude de la Salle 1. Birte Endrejat pour les observations et traductions. Julien Maire pour le tracé du coin rond. Le MACM pour assumer les coûts de présentation de l'œuvre.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alberro, A. et Stimson, B. (2009). *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Altshuler, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York : Abrams.
- Ardenne, P. (2005). L'art est partout, définitivement l'institution aussi. Dans S. Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel* (p. 112-119). Montréal : Éditions Esse.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Babin, S. (2005). *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse.
- Bachelard, G. (1998). *Poétique de l'espace*. (10e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. Dans *Le bruissement de la langue* (p.61-67), Paris : Seuil.
- Bawin, J. (2011). L'artiste scénographe ou comment réinventer l'écriture des expositions. *Textyles*, (40), 55-64.
- Beaudry, È-L. et al. (2012). *Stéphane Gilot : mondes modèles*. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Beaupré, M-È. (2012). Penser le monde sous la forme de l'écume. Dans L. Déry et A. Eschapasse (dir.), *Stéphane Gilot : mondes modèles*. Montréal : Galerie de l'UQAM, Québec : Musée national des beaux-arts



- Beaupré, M-È. (2008). *Devant la couleur, comment dire ?*. *Espace Sculpture*, (86), 10-14.
- Beaupré, M-È. (2007). *Temps-libre* [Catalogue d'exposition]. Ste-Hyacinthe : Expression, centre d'exposition de Ste-Hyacinthe.
- Beckett, S. (1966). *Comédie et divers actes*. Paris : Éditions de minuit.
- Bélair Clément, S. (2007). *Tentatives d'accord : pratique microperformative soutenant un travail d'écriture et d'installation audiographique* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Bélair Clément, S. (2008). *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin : un objet ça fait aussi, c'est même préférable*. Montréal : Éditions Les petits carnets.
- Bélair Clément, S., et Forte, M-C. (2017). *I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Sophie Bélair Clément et Marie-Claire Forte.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art : A Critical History*. New York: Routledge.
- Bishop, C. (dir.). (2006). *Participation*. London: Whitechapel Gallery.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.
- Bishop, C. (2013). *Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art*. Dans Celant, G. (dir), *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada.
- Bishop, C. et Perjovschi, D. (2013). *Radical museology, or, What's "contemporary" in museums of contemporary art?* London: Koenig Books.
- Boileau, C. et al. (2004). *Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane*. Montréal : Dare-Dare.

- Bonin, V. (dir.). (2010). *Protocoles documentaires (1967-1975) = Documentary Protocols (1967-1975)*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen.
- Bonin, V. (2011). Intermedia History— supplément. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (18), 173-182.
- Bonin, V. (2012). Here, Bad News Always Arrives Too Late. *Fillip*, (16), 82-95.
- Bronson, A.A. et Gale, P. (1983). *Museums by artists*. Toronto: Art Metropole.
- Bronson, A A, et al. (1987). *From Sea to Shining Sea*. Toronto : The Power Plant.
- Brunette, E. (2018). Collectif d'artistes — on ne répond pas à la question — contre toute attente, on procède. *esse arts + opinions*, (92), 76-79.
- Buren, D. (1991). *Les écrits (1965-1990)* (textes réunis et présentés par Poinot, J-M). Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.
- Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Butler, C. (2012). *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. Cologne: Éditions Walther König.
- Chagnon, K. (2017). *Alexandre David*. Longueuil : Plein Sud.
- Chagnon, K. (2011). Alexandre David. La mesure du corps/Alexandre DAVID, *Des objets sur des tables*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 5 juin-8 août 2010. *Espace*, (95), 33-34.
- Chainey Gagnon, V. (2012). From the Populist Museum to the Research Platform: New Art Exhibition Practices Today. *ETC*, (95), 2012, 32-34.
- Charron, M-È. (2007, 15 décembre). Concert tout en blanc. *Le Devoir*, p. E6.
- Charron, M-È. (2008, 25 mai). Paperasse à valeur ajoutée. *Le Devoir*, p. E6-E7.

- Charron, M-È. (2009), 14 mars). Regard sur le regard. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/239213/regard-sur-le-regard>
- Chaumier, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès*, (61), 45-51.
- Choquette, E. (2017). Stéphane Gilot : Le catalogue des futurs. *Espace* (115), 74-77.
- Couture, F. (1987). Présentation. Dans *Mises en scène de l'avant-garde*. Montréal : Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal
- Daigneault, G. (2010). Chemin faisant. *Espace Sculpture*, (93), 24-27.
- Davallon, J. (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*. Paris : Centre Georges Pompidou ; Centre de Création Industrielle.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- David, A. (2007). *Architecture & Architecture*. Québec : J'ai vu.
- David, A. (2014). Alexandre David, du 14 avril 2000 au 20 mai 2000, Dessins d'eau submergés. Dans *Optica centre d'art contemporain*. Récupéré de [http://www.optica.ca/decades/expo\\_affiche.php?id\\_expo=233](http://www.optica.ca/decades/expo_affiche.php?id_expo=233)
- David, A. (2015). L'architecture est partout. *Espace*, (109), 70-73.
- de Blois, A. (2013). Stéphane Gilot : Multiversité/Métacampus. *esse arts + opinions*, (77), 70-71.
- de Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien -1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- de Duve, T. (1987). Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. Dans *Essais datés I 1974-1986*. Paris : Éditions de la différence.

de Mèredieu, F. (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Larousse

Delgado, J. (2006). Alexandre David : l'expérience critique. *Spirale*, (208), 27.

Delgado, J. (2017, 2 novembre). Quand l'art s'invite en campagne électorale. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/511852/musee-d-art-contemporain-des-laurentides>

Detterer, G. et Nannucci, M. (2012). *Artist-Run Spaces*. Zürich: JRP Ringier.

Doherty, C. (2006). New Institutionalism and the Exhibition as Situation. Dans A. Budak, et P. Pakesch (dir.), *Protections : This is not an Exhibition*. Graz: Kunstauss Graz.

Doherty, C. (2009). *Situation*. London : Whitechapel Gallery.

Dorais, È. (2012). Le petit lexique illustré de Stéphane Gilot. *Spirale*, (242), 19-30.

Forgács, É. (2003). Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room. Dans N. Perloff et B. Reed (dir.), *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin, Moscow* (p.47- 75). Los Angeles: Getty Research Institute.

Foster, H. (1996). The Crux of Minimalism. Dans *The Return of the Real* (p.35-70). Cambridge, MA : The MIT Press.

Foster, H. (2005). *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La lettre volée.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46-49. Récupéré de <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr.html>

- Foucault, M. (1994). Des espaces autres. Dans *Dits et écrits : 1954-1988* (t. IV (1980-1988), p. 752-762). Paris : Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (2008 [1969]). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Nouvelles éditions Lignes.
- Fraser, A. (2005). *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Fraser, M. (dir.). (2008). *La demeure*. Montréal : Optica.
- Fraser, M. et al. (2011). *La Triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Fraser, M. (2015). Exposition<sup>2</sup> : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition. *esse arts + opinions*, (84), 4-13.
- Fried, M. (1997). Art and Objecthood. Dans C. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie*. Paris : Hazan
- Galerie Leonard & Bina Ellen. (2013). Points de suspension. Dans *Galerie Leonard & Bina Ellen*. Récupéré de <http://ellengallery.concordia.ca/exposition/points-de-suspension/>
- Gagnon, P. (2008). Détresse et réenchantement. Dans J. Bélisle et al., *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Giguère, A. (2003). Inventer la demeure/Collectif, La demeure, commissaire : Marie Fraser, Optica, Montréal, 13 septembre – 7 décembre 2002. *ETC*, (6), 27-31.

- Gilot, S. (2006). *Pragmatopie : une pratique de l'intervention architecturale et de la vidéo conçue comme territoire et parcours performatif* (Mémoire- de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Gilot, S. (2014). Texte de présentation de l'œuvre *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*. Montréal : Pierre-François Ouellette art contemporain. Récupéré de [https://www.pfoac.com/pfoac221/SG\\_2014\\_FR.html#about](https://www.pfoac.com/pfoac221/SG_2014_FR.html#about)
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- Godmer, G. (2002). *Alexandre David* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Greenberg, R. et al. (1996). *Thinking about Exhibitions*. Londres : Routledge.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Groys, B. (2009, January). Politics of installation. *E-Flux Journal*. (2). Récupéré de <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- Groys, B. (2009). From Medium to Message: The Art Exhibition as Model of a New World Order. *Open*, (16), 56-65.
- Hantelmann, D. (2010). *How to Do Things With Art: the Meaning of Art's Performativity*. Zurich: JRP Ringier.
- Hebert, S. et Szefer Karlsen, A. (dir.). (2013). *Self-organised*. Londres : Open Editions.
- Hirshorn, T. (2005). *Musée Précaire Albinet, Quartier du Landy, Aubervilliers*. Paris : Éditions Xavier Barrat ; Les laboratoires d'Aubervilliers.
- Hoffman, J. (2004). *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*. Frankfurt: Revolver.

- Johnson, M. (2018, 28 novembre). Entretien pluriel avec Alexandre David. *esse, art + opinions*. Récupéré de <http://esse.ca/fr/entretien-pluriel-avec-alexandre-david>.
- Jones, A. (2013). *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie Leonard & Bina.
- Khonsary, J. et Podesva, K. (2012). *Institutions by Artists*. Vancouver : Fillip Editions.
- Kocur, Z. et Leung, S. (2005). *Theory in Contemporary Art since 1985*. Malden: Blackwell Publishing.
- Kolb, L. et Flückiger, G. (2013). New Institutionalism Revisited. *ONCURATING.org*, (21), 5-17
- Krauss, R. (1978). LeWitt in Progress. *October*, 6, 46-60.
- Krauss, R. (1997). Ballets mécaniques : lumière, mouvement, théâtre. Dans *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris : Macula
- Krauss, R. (2007). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula.
- Kwon, M. (2004). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lafortune, M-J. (2000). *Décade 1993-2000*. Montréal : Optica.
- Lamarche, B. (dir.). (2016). *Installations : à grande échelle*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Lamoureux, J. (2001). *L'art insituable de l'in situ et autres sites*. Montréal : Le centre de diffusion 3D.
- Landry, P. (2001). *Libre arbitre : Stéphane Gilot* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

- Lau, Y. (2011). Embedded Futures; Alexandre David, Moving Around, a residency/project, YYY Artists' Outlet, Toronto. 8 January-2 April 2011. *ETC*, (94).
- Lefebvre, H. (1986). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Lerm Hayes, C-M. (dir.). (2017). *Brian O'Doherty/Patrick Ireland: word, image and institutional critique*. Amsterdam: Valiz.
- Lind, M. (2012) *Performing the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press.
- Lippard, L. (1997). *Six Years the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Berkeley: University of California Press.
- Lord, B. (2006). Foucault's Museum: difference, representation and genealogy. *Museum and Society*, 4(1), 1-14.
- Loubier, P. (2009). Faire jouir, faire faire : De l'incertain pouvoir de l'art. *Espace Art Actuel*, (89), 19-24.
- Loubier, P. (1997). L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire. Dans A. Bérubé et S. Cotton (dir.), *L'installation. Pistes et territoires*. Montréal : Skol
- Loubier, P., et Ninacs, A.-M. (2001). *Les commensaux quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*. Montréal : Skol.
- Mavrikakis, N. (2012). Propos romantiques. *Espace Sculpture*, (99), 6-10.
- Mavrikakis, N. (2012). Questions qu'on pose rarement. *Espace Sculpture*, (99), 33-35.
- Mavrikakis, N. (2013, 28 septembre). De la nécessité de la critique institutionnelle. *Le Devoir*, p. E8.



- Meyer, J. (2004). The Strong and the Weak: Andrea Fraser and the Conceptual Legacy. *Grey Room*, (17), 82-107.
- Meyer, J. (2008). The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity. Dans E. Suderburg (dir.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (p.23-37). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Michaud, Y. (1989). *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : Éditions J. Chambon.
- Michaud, Y. (1999). Commissaires sans artistes ou artistes-commissaires ? *ETC.* (45), 9-13.
- Morris, R. (1979). Notes on Sculpture. Dans C. Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante* (p.84-91), Paris : Éditions Territoires.
- Nobis, B. (1998). El Lissitzky : L'espace des abstraits pour le Musée provincial de Hanovre 1927/1928. Dans B. Klüser et K. Hegewisch (dir.), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du 20<sup>e</sup> siècle* (p.145-157). Paris : Éditions du Regard.
- ONCURATING.org. (2008 -). Zürich. Récupéré de <http://www.on-curating.org/issues.html>
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube the ideology of the gallery space*, Santa Monica: Lapis Press.
- Obrist, H. U. (2008). *A brief history of Curating*. Zurich: JRP Ringier.
- Paquin, N. (dir.). (2013). Cités fantastiques. Écoumènes de nulle part : paratopies. Dans *Espaces utopiques : projections et prospections : sculpture et installation* (p.175-198). Montréal : CDD3D.
- Payant, R. (1987). *Vedute pièces détachées sur l'art : 1976-1987*. Laval : Trois.
- Pocreau, Y. (2007). Stéphane Gilot : Temps-libre. *Espace Sculpture*, (82), 32-33.

- Poinsot, J-M. (1991). *L'atelier sans mur*. Villeurbanne : Art Edition.
- Poinsot, J-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*. Dijon : Les Presses du réel.
- Provencher, L. (1999). Stéphane Gilot : lieu (x) en dérive. *Espace Sculpture*, (47), 28-31.
- Provencher, L. (2009). Stéphane Gilot. Ou babel et son double. *Spirale*, (225), 37-39.
- Provencher, L. (2010). *Le buvard du monde* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Occurrence.
- Putnam, J. (2002). *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.
- Ralickas, E. et Dubé, P. (2007). Sculpture, performativité, nomination. *Espace*, (82), 22-28.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Berlin : Sternberg Press.
- Régimbald, M. (1990). Vers une mise en signe de l'installation. *Horizons philosophiques*, 1 (1), 123-142.
- Régimbald, M. (1991). L'installation : cette inquiétante étrangère. *Espace Sculpture*, (17), 6-11.
- Reiss, J. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Robertson, C. (2006). *Policy Matters: Administrations of Art and Culture*. Toronto : YYZ Books.

- Sabet, A. (2015). *Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane : entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois. *esse arts + opinions*, (84), 84-91.
- Saint-Pierre, M. (1973). *A Quebec Art Scenic Tour*. Dans Robillard, Y. (dir.), *Quebec Underground* (t.2). Montréal: Éditions Médiart
- Sheik, S. (2012). *Exhibition Making and Political Imaginaries: On Modalities and Potentialities of Curatorial Practices* (thèse de doctorat). Université de Lund, Malmö, Suède.
- Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec : Les Éditions Intervention.
- T. Paris. C. (2007). Penser l'espace. *Espace Sculpture*, (81), 39.
- Thomas, C. et al. (2002). *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*. Banf: Banf Centre Press.
- Tomas, D. (2015, mars). The Storage Unit as Exhibition Space: La Mirage's Function and Role in Montreal. *PDF*, (1), 5-17.
- Ulrichs, D. (2011). Sophie Bélair Clément : The Living Museum. *Canadian Art*.  
Récupéré de  
[www.canadianart.ca/online/reviews/2011/01/13/sophie\\_belair\\_clement](http://www.canadianart.ca/online/reviews/2011/01/13/sophie_belair_clement)
- Voorhies, J. (2016). *What Ever Happened to New Institutionalism?*. Berlin : Sternberg Press
- Vox – Centre de l'image contemporaine. Artistes et chercheurs : Sophie Bélair Clément. Dans *Vox – Centre de l'image contemporaine*. Récupéré de  
<http://www.centrevox.ca/artiste/sophie-belair-clement/>
- Welchman, J. (dir). (2006). *Institutional Critique and After*. Zürich : JRP Ringier.