

1166262  
Arts  
Ch.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTREAL

FACTION OU OCCUPATION PAR SIMULATION :  
UNE PRATIQUE CONTEXTUELLE INTÉGRANT LE VÊTEMENT-UNIFORME COMME  
SYMBOLE DE RÉGIMENTATION

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

PAR  
ANNE-MARIE OUELLET

NOVEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier  
David Tomas pour son soutien en tant que directeur de recherche,  
Louis-Philippe Côté pour son appui et son aide,  
mon fils Éliott pour son ouverture et sa patience,  
Danielle Gagné pour son aide,  
ainsi que mes collègues, mes professeures et professeurs de maîtrise,  
mes ami(e)s et toutes celles et tous ceux qui ont participé au projet.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE VÊTEMENT FONCTIONNEL ET LE CONCEPT DE L'HABITAT DANS L'ART COMME SYMBOLE IDENTITAIRE, MOYEN DE COMMUNICATION ET DE PARTICIPATION.....	3
1.1 Définition et déclinaison anthropologique du vêtement.....	3
1.2 Le vêtement chez les Constructivistes russes Varvara Stepanova et Lyubov Popova.....	4
1.3 Le vêtement : reflet des préoccupations idéologiques.....	10
1.4 Utopie et dystopie par le vêtement-habitat dans le contexte de la Guerre froide.....	11
1.4.1 La Guerre froide.....	12
1.4.2 Le vêtement-habitat dans l'œuvre de Haus Rucker Co et Walter Pichler.....	14
1.5 Le vêtement comme moyen de communication et la prise de conscience du corps dans son contexte dans l'œuvre de Lygia Clark et de Stephen Willats.....	16
1.5.1 Lygia Clark.....	17
1.5.2 Stephen Willats.....	18
1.5.2.1 La cybernétique dans la pratique de Willats.....	19
1.5.2.2 Multiple Clothing, 1965-1999.....	22
1.5.2.3 Communication en réseau / Réseau de communication.....	24
1.5.2.4 Modèles d'habitations.....	26
1.6 L'uniforme comme symbole de <i>régimentation</i> .....	30
1.7 Conclusion.....	31
CHAPITRE II LA CONCEPTION ET L'UTILISATION DE L'ABRI ET DU VÊTEMENT-UNIFORME AU SEIN D'UNE PRATIQUE CONTEXTUELLE DANS DES ESPACES URBAINS ET SOCIAUX.....	33
2.1 Introduction à une pratique contextuelle autour des questions de l'isolement et de l' <i>individualisme collectif</i> .....	33

2.1.1	Faire intrusion dans le réel .....	34
2.1.2	Isolement ou <i>individualisme collectif</i> .....	35
2.2	De l'abri au vêtement à l'uniforme identitaire.....	36
2.2.1	L'abri comme prototype de protection.....	36
2.2.2	Le vêtement comme symbole identitaire .....	39
2.2.3	Le passage de l'abri au vêtement .....	42
2.3	Stratégies au sein d'une pratique questionnant les comportements individualistes et collectifs dans l'espace urbain et social.....	43
2.3.1	L'appropriation de méthodes propres à d'autres disciplines .....	43
2.3.2	Résistance et mimétisme.....	44
2.3.3	Agir dans l'espace urbain.....	45
2.3.3.1.	Distinction entre l'espace public et l'espace urbain .....	45
2.3.3.2.	Actions dans l'espace urbain .....	47
2.3.4	L'expérimentation dans l'espace urbain .....	49
2.3.5	La participation .....	51
2.4	Conclusion .....	51
CHAPITRE III		
FACTION OU OCCUPATION PAR SIMULATION .....		
3.1	Structure organisationnelle du projet <i>FACTION</i> .....	54
3.2	<i>FACTION</i> : prototype d'une micro-organisation.....	60
3.2.1	Base des opérations.....	61
3.2.2	L'uniforme .....	62
3.2.3	Modèles d'actions .....	63
3.2.4	Fiches de renseignement.....	64
3.2.5	Affiche .....	65
3.2.6	Participants.....	64
3.3	Actions .....	65
3.3.1	Phénomène de <i>refictionnalisation</i> .....	66
3.3.2	Occupation par simulation .....	67
3.3.3	Hétérotopie.....	68
3.3.4	Régimentation .....	68

3.4	Le milieu extérieur .....	69
3.4.1	Société, architecture et espace urbain .....	69
3.4.2	Comportements et répercussions dans le milieu extérieur .....	71
3.5	Conclusion .....	72
CONCLUSION .....		73
APPENDICE A		
COMBINAISONS DE SIMULATION .....		75
APPENDICE B		
FACTION: RÉSUMÉ DES ACTION.....		84
APPENDICE C		
FACTION: RETOUR SUR LE PROJET.....		95
RÉFÉRENCES.....		101

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Varvara Stepanova, affiche pour le jeu de l'agitation <i>Trough Redand White Glasses</i> , 1923 .....	4
1.2	Liubov Popova, Actor's prozodezhda, 1921. Reconstitution par Sylvia Krenz, 1992 .....	5
1.3	Liubov Popova, dessin pour tissus, 1923 .....	6
1.4	Varvara Stepanova, dessin pour tissus, 1924 .....	6
1.5	Varvara Stepanova, Modèle de tenues de sport, 1923 .....	7
1.6	Varvara Stepanova, étudiantes portant les tenues de sport de Stepanova, lors d'une performance pour <i>An Evening of the Book</i> , 1924 .....	7
1.7	Liubov Popova, esquisses de robes.....	8
1.8	Liubov Popova, affiche pour une vitrine de présentation, 1924. India ink, gouache, cut-and-pasted printed paper, varnish on paper.....	9
1.9	Aleksandr Rodchenko, photographie d'un tissu de Stepanova dans une vitrine de magasin de tissu, 1924 .....	9
1.10	Vladimir Tatlin, montage intégrant l'article « The New Everyday Life », 1924-25 collage de papier imprimé, photographies, encre de chine et crayon sur papier .....	10
1.11	Aleksandr Rodtchencko dans son habit de travail productiviste, 1922. Photographie : M. Kaufman .....	10
1.12	Tayaht, Tuta, insert dans le journal « La Nazine », Florence, 1920 .....	10
1.13	Tayaht portant la <i>Tuta</i> , 1920 .....	10
1.14	Louis Reard (designer), le premier « Bikini », maillot de bain (dans un tissu à motif de journal). Modèle : la danseuse Micheline Bernardini. Molotor Swimming pool, 1946 .....	13

1.15	Rubben Torres, combinaison de sport intégrant les chaussures, tissu Derendingen avec Lycra, 1967 (Museum of Contemporary Crafts of The American Craftmen's Coucil, New York) .....	13
1.16	Prototype de recherche pour ORLAN, E.V.A. (extra-vehicularactivity), combinaison spatiale, URSS, circa 1960.....	13
1.17	Haus Rucker Co, (Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp et Klaus Pinter), photographie des artistes portant <i>Environnemental transformer</i> , 1968 ....	14
1.18	Haus Rucker Co, <i>Environnemental transformer</i> , 1968 .....	14
1.19	Walter Pichler, <i>TV-Helmet :Portable living room</i> . Polyestère, vernis blanc, moniteur de télévision avec câble, 1967 .....	15
1.20	Walter Pichler, <i>Small Room</i> (Prototype 4). Polyestère, vernis blanc, moniteur de télévision avec câble,1967 (photo : Werner Kaligofsky. Generali Foundation, Vienna. © Generali Foundation) .....	15
1.21	Lygia Clark, <i>Le Je et le Tu ; série-habit-corps-habit</i> , 1967 .....	17
1.22	Lygia Clark, <i>Masque sensoriel</i> , 1967 .....	17
1.23	Couverture de <i>Control Magazine</i> , issue two, Londres,1966 .....	18
1.24	Couverture de <i>Control Magazine</i> , issue eight, Londres,1974 .....	18
1.25	Couverture de <i>Control Magazine</i> , issue eighteen, Londres, 2009 .....	18
1.26	Boucle de rétroaction (source Wikipédia) .....	19
1.27	Stephen Willats, <i>Conventional Relationship of an Artwork between Artist and Audiance</i> , 1970 (Willats. S. <i>Society through Art</i> ; sited in Kester. G. (2007) <i>Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art</i> . Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press p. 93) .....	21
1.28	Stephen Willats, <i>A Socialy Interactive Model of Art Practice</i> , 1970 (Willats. S. <i>Society through Art</i> ; sited in Kester. G. (2007) <i>Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art</i> . Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press p. 92) .....	21
1.29	Stephen Willats, <i>Multiple clothing</i> , 1965-1999 .....	22
1.30	Stephen Willats, <i>Variable Sheets</i> , 1965 .....	23

1.31	Stephen Willats, <i>Doppelganger</i> , 1985 .....	23
1.32	Varvara Stepanova, <i>Dress design for daytime</i> , 1924 .....	23
1.33	Stephen Willats, <i>Meta Filter</i> , 1973-1975 .....	25
1.34	Stephen Willats, <i>Meta Filter</i> , 1973-1975 .....	25
1.35	Stephen Willats, <i>Meta Filter</i> , 1973-1975 .....	26
1.36	Stephen Willats, <i>Meta filter</i> , pages du livre de problèmes et page de réponses, 1973-1975.....	26
1.37	Stephen Willats, tableau de présentation pour <i>Vertical Living</i> , Hayes, West London, 1978 .....	28
1.38	Skeffinton Court, Silver Road, Hayes, West London. Tour d'habitation du projet Vertical living, 1978 .....	28
1.39	Stephen Willats, La structure interactive de <i>Vertical Living</i> à l'intérieur de Skeffington Court, 1978 .....	29
1.40	Stephen Willats, <i>Vertical Living, problem display</i> , 1978 .....	29
1.41	PLA Air Force pilots salute during a training session for China's 60th anniversary military parade at a military base in Beijing, China. (AP Photo) .....	31
2.1	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , Alma, centre commercial, 2008.....	34
2.2	Anne-Marie Ouellet, <i>Tente-à-tête</i> , 2004, détails du mode d'emploi .....	36
2.3	Anne-Marie Ouellet, <i>Housse-à-tête</i> , détails du mode d'emploi, 2005 .....	37
2.4	Anne-Marie Ouellet, <i>Housse-à-tête</i> , promenade, Rimouski, 2005 .....	37
2.5	Anne-Marie Ouellet, <i>Housse-à-tête</i> , abribus, Rimouski, 2005 .....	37
2.6	Anne-Marie Ouellet, <i>Housse-à-tête</i> , rue Saint-Germain, Rimouski, 2005.	37
2.7	Anne-Marie Ouellet, <i>Tente-à-tête</i> , restaurant Beijing, Montréal, 2004.....	38
2.8	Anne-Marie Ouellet, <i>Abri-sur-roues</i> , rue Sainte-Catherine, Montréal, 2003.....	38

2.9	Anne-Marie Ouellet, <i>Abri-sac-à-dos</i> , rue Maréchal-Joffre, Nice, 2003-2004 .....	38
2.10	Anne-Marie Ouellet, Mur d'atelier, recherche sur le costume alsacien, 2007 .....	39
2.11	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , Strasbourg, dessin, 2008 .....	40
2.12	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , Strasbourg, affiche, 2008 .....	40
2.13	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , Strasbourg, Marché du Faubourg National, 2008 .....	40
2.14	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , Strasbourg, Gare de Strasbourg, 2008.....	40
2.15	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , annonce dans le journal Voir de Saguenay-Alma, 2008 .....	41
2.16	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , Chicoutimi et Alma, Affiche, 2008 .....	41
2.17	Anne-Marie Ouellet, <i>Hyperprotection</i> , 2009 .....	42
2.18	Anne-Marie Ouellet, <i>Unicité</i> , la nouvelle Gare de Strasbourg, 2007 .....	45
2.19	Anne-Marie Ouellet, <i>T-shirts identifiants</i> , expérimentation, 2009 .....	50
3.1	Diagramme sur la structure du projet <i>FACTION</i> et du chapitre III .....	54
3.2	Principales étapes du projet <i>FACTION</i> .....	56
3.3	<i>Boucle OODA</i> développée par l'instructeur militaire John Boyd de l'United States Air Force (site <a href="http://defense-jgp.blogspot.com">defense-jgp.blogspot.com</a> ) .....	57
3.4	Le feed-back au sein du projet <i>FACTION</i> .....	59
3.5	Boucle sur le rôle des participants au sein du projet <i>FACTION</i> .....	60
3.6	Anne-Marie Ouellet, Uniformes <i>FACTION</i> , (dos) .....	62
3.7	Anne-Marie Ouellet, Uniformes <i>FACTION</i> , (détail affiche) .....	62
3.8	Exemple de directives d'actions de <i>FACTION</i> .....	63

3.9	Anne-Marie Ouellet, Affiche <i>Faction</i> .....	64
3.10	Traversée d'espaces par le groupe: <i>refictionnalisation</i> de la réalité .....	67
3.11	Pan de Montréal et localisation du lieu de base de <i>FACTION</i> .....	69
3.12	Traversée d'espaces par le groupe: <i>refictionnalisation</i> de la réalité (avec des passants) .....	71

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création présente l'état de mes recherches effectuées dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques autour du vêtement-uniforme dans l'art comme outil d'infiltration sociale, moyen de communication et de participation — en passant par certaines pratiques artistiques empruntant des stratégies à la sociologie et à la cybernétique. Ce texte, faisant état de ma pratique artistique de 2003 à aujourd'hui, à travers laquelle je me concentre principalement sur des expérimentations autour de divers comportements individuels et collectifs par des manœuvres dans l'espace urbain et, utilisant des dispositifs de protection et d'identification — tels que l'abri et le vêtement —, présente les enjeux, les stratégies et les transitions qui m'ont mené au projet *Faction*. Au sein de ce projet, j'ai développé une structure organisationnelle intégrant l'uniforme régimentaire, la participation et des modèles d'actions de déplacement, d'occupation et de simulation dans différents espaces urbains.

C'est à travers différents enjeux tels que l'appropriation de méthodes et de structures propres à d'autres disciplines, la résistance, la construction de situations, la régimentation, la simulation ainsi que la refictionnalisation, que je tente d'aller vers une théorisation de l'utilisation du vêtement-uniforme au sein d'une pratique contextuelle.

Mots clés: art contextuel, manœuvre, espace urbain, vêtement, uniforme, participation et simulation.

## INTRODUCTION

Ma pratique artistique se concentre principalement sur des expérimentations autour de divers comportements individuels et collectifs par des manœuvres dans l'espace urbain. À travers une pratique contextuelle, j'ai travaillé antérieurement l'idée de l'abri et du vêtement-uniforme comme signe identitaire. L'intérêt à produire des prototypes d'uniformes adaptés à des communautés, m'a mené dans le cadre de mes recherches actuelles vers une réflexion sur la micro-organisation et l'uniforme comme symbole de *régimentation*.

Dans le cadre du programme de la maîtrise, mon projet de recherche-crédation s'inscrit dans une lignée multidisciplinaire et emprunte des références à divers champs, telles que la sociologie, la cybernétique, la régimentation et la bureaucratie. *FACTION* consiste en un « laboratoire expérimental » qui explore différents types de comportements individuels et collectifs à travers divers types d'espaces urbains. Par une structure organisationnelle, je me suis donnée des contraintes et des règles afin de constituer un groupe d'action en uniforme qui se réunit ponctuellement au lieu de base établi à la salle 1 de la Galerie de l'UQAM. Ces participants reçoivent des consignes et sortent accomplir des actions de déplacement, d'infiltration et d'occupation dans des espaces publics, privés et commerciaux, afin de questionner les normes qui régissent les usages de ces différents espaces urbains.

Ce mémoire-crédation présente l'état des recherches effectuées dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques et propose, dans un premier temps, la pratique de certains artistes afin de contextualiser et de comparer mon travail. Des constructivistes russes Varvara Stepanova et Liubov Popova, en passant par Haus Rucker Co et Walter Pitchler, aux artistes Lygia Clark et Stephen Willats, je m'attarde à des pratiques qui ont pour lien d'aborder le vêtement fonctionnel comme interface de communication et outil social d'infiltration et de participation. Le deuxième chapitre se concentre sur ma pratique artistique contextuelle autour de l'abri et du vêtement-uniforme identitaire. Par cette analyse, je dégage les enjeux stratégiques et théoriques relatifs à l'appropriation de méthodes propres à d'autres

disciplines, la résistance et le mimétisme, l'action et l'expérimentation dans l'espace urbain, ainsi que la participation. Finalement, la troisième partie se consacre au projet *FACTION*. J'y expose les diverses composantes, théories, étapes et hypothèses relatives à ce modèle d'organisation. Des notions théoriques telles que la micropolitique, la *régimentation*, l'occupation, la simulation, l'hétérotopie et la *refictionnalisation* sont abordées dans ce dernier chapitre.

## CHAPITRE I

### LE VÊTEMENT FONCTIONNEL ET LE CONCEPT DE L'HABITAT DANS L'ART COMME SYMBOLE IDENTITAIRE, MOYEN DE COMMUNICATION ET DE PARTICIPATION

Je m'intéresse à des artistes qui, influencés directement par la situation sociopolitique, ont abordé l'idée de la fonctionnalité du vêtement et de l'habitat. Des artistes qui ont repoussé les limites de l'art en dépassant les disciplines traditionnelles et en développant des pratiques qui ont côtoyé ou influencé des disciplines connexes comme la mode, le design industriel, l'architecture et la sociologie.

Certains de ces artistes se sont intéressés au vêtement comme interface et moyen de communication (Varvara Stepanova et Liubov Popova), aux vêtements/habitats comme symbole d'autosuffisance (Haus Rucker Co et Walter Pichler), ainsi qu'au rôle social de l'artiste qui emploie des stratégies propres à d'autres disciplines afin d'entrer dans le tissu social et d'agir dans des communautés ou des groupes sociaux, voire même influencer l'individu à devenir acteur du projet (Lygia Clark et Stephen Willats).

#### 1.1 Définition et déclinaison anthropologique du vêtement

Tout comme l'habitat, le vêtement est une protection, un prolongement et une extension du corps. Il comble un manque que le corps ne peut satisfaire lui-même. Le vêtement est une interface entre le corps et son environnement : il couvre, protège et régularise la température. Il est aussi une interface entre les corps. Il sert à cacher le corps, mais aussi à le mettre en évidence. Dans l'ensemble de la société, le vêtement est un symbole identitaire, un moyen de montrer une fonction professionnelle ou un statut social. Il s'inscrit dans l'identification des professions qui répondent à un standard ou à une allégeance (corporative, militaire, politique, religieuse, etc.). Le vêtement est un modèle social déterminant les comportements qui restreint et contrôle la mobilité, mais aussi qui peut renforcer la cohésion sociale. L'uniforme, par exemple, est un vêtement social répondant à des critères de fonctionnalité (Soral, *in* Monneyron, 2001,

p.224). L'uniforme est un signe de puissance pour certaines instances, pour d'autres, un signe de soumission. Le vêtement est aussi la mode définie par une époque ou une tendance. On s'habille par imitation. Produit unique ou en série, le vêtement modifie les comportements. Il est un véhicule, un reflet de l'identité individuelle et sociale.

## 1.2 Le vêtement chez les constructivistes russes Varvara Stepanova et Liubov Popova



Fig. 1.1 Varvara Stepanova, affiche pour le jeu de l'agitation *Through Red and White Glasses*, 1923

Dans les années 20, en Russie, dans la poursuite de la révolution bolchévique<sup>1</sup>, les constructivistes russes prônaient une nouvelle fonctionnalité des objets de masse et croyaient au pouvoir d'influence que ceux-ci avaient sur les comportements des gens. L'objet de masse avait le potentiel d'être imprégné des nouvelles valeurs révolutionnaires<sup>2</sup>. Ils ont tenté d'abandonner le rôle de « l'artiste artisan solitaire » pour entrer dans une production industrielle — où

<sup>1</sup> « The Bolshevik Revolution affected Russian art in two ways: it undermined or destroyed traditional cultural groupings, and it stimulated and legitimized leftist currents in society and art. As soon as Soviet power was established in the major cities of Moscow and Petrograd, a set of administrative institutions was established. These "People's Commissariats" were dedicated to building a completely new cultural, economic, political, and social structure in Russia — a totally new society. The work of the commissariats was hampered by continuing civil war between 1918 and 1921, when the Red Communist Party became reasonably secure against intervention and White aggression » (Cunningham, 1998, p. 43).

<sup>2</sup> « Dans aucun pays l'idée de mode n'a été aussi attaquée que dans la Russie révolutionnaire. [...] Pour une fraction de l'avant-garde russe, les Productivistes, l'utilité était le seul critère valable qui puisse légitimer dans l'avenir une activité de type artistique. L'art « pur », qui n'était pas socialement utile était considéré comme socialement inacceptable dans la nouvelle société révolutionnaire et il ne devait pas survivre » (Stern, 1992, p.38).

l'« artiste producteur » crée des objets utilitaires pour la nouvelle collectivité socialiste. Le travail des constructivistes démontre « [...] l'atmosphère de mobilisation de l'époque d'introduire dans la vie de tous les jours l'écho des transformations révolutionnaires [...] » (Yassinkaïa, 1983, p.8). Des femmes artistes, comme Varvara Stepanova<sup>3</sup> et Liubov Popova, qui sont aussi connues pour leurs affiches de propagande, leurs costumes et décors de théâtre<sup>4</sup>, se sont aussi consacrées au vêtement<sup>5</sup> répondant à des fonctions sociales. « Dans la grande famille des objets, les vêtements avaient un rôle privilégié à jouer, car l'importance sociale de l'habit ne pouvait être sous-estimée<sup>6</sup>. Chargé symboliquement, le vêtement incarnait mieux que tout autre objet la différence des classes. Celles-ci ne devaient pas subsister dans le monde révolutionnaire, il fallait donc les abolir aussi, et concrètement, dans l'habillement. » (Stern, 1992, p.39). Le vêtement devenait représentatif du changement et « l'uniforme pour tous », un symbole d'une société sans classe qui effacerait les différences et uniformiserait le corps social.

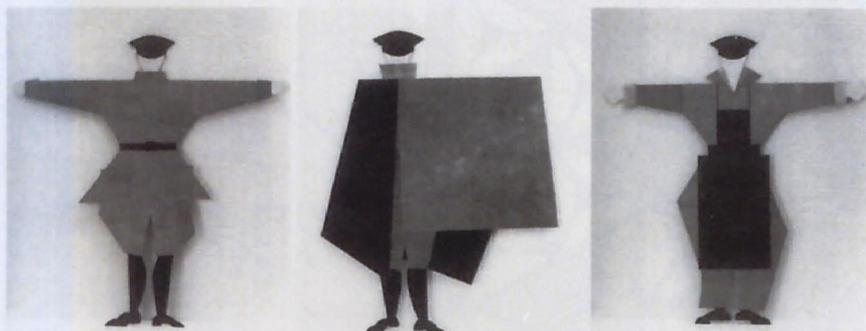


Fig. 1.2 Liubov Popova, Actor's prozodezhda, 1921 (Reconstitution, 1992)

<sup>3</sup> Théoricienne du premier constructivisme, elle a fait les premiers exposés sur la théorie du constructivisme sur les spécificités de la création artistique, sur la place et le rôle de l'artiste dans l'industrie. Elle « [...] avance l'idée que le mode de pensée de l'artiste constructiviste est proche de la fonctionnalité et de la rationalité de la production industrielle moderne » (Lavrentiev, 1988, p. 54).

<sup>4</sup> « The theater was the perfect laboratory for the Constructivists, providing opportunities for large scale experiments in « production art » (Cunningham, 1998, p.43). « Stepanova was concerned with simplicity of form and maximum efficiency in her costumes as well as her set » (Cunningham, 1998, p. 43).

<sup>5</sup> D'autres femmes artistes en Russie, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et au début du 20<sup>e</sup> siècle, d'abord peintres, ont travaillé les costumes et décors de théâtre : Natalya Gontcharova, Alexandra Grigorjevna Exter et Sonia Stern Terk Delaunay (Cunningham, 1998, p.38). Mais Popova et Stepanova se distinguent par leur graphisme géométrique et leurs approches moins « sculpturale du corps » (Lavrentiev in Europe, 1910-1939, Quand l'art habillait le vêtement, p. 71).

<sup>6</sup> Avec l'abolition des écoles, le nombre d'illettrés atteignait les millions. « When societies cannot read, oral traditions and visual images make a serious impact. With this in mind, the artist as agitator, the artist as transmitter of the socialist concept, soon became the artist as the creator of the new socialist reality. Art was to be fused with all areas of life, particularly the establishment of the new political order » (Cunningham, 1998, p. 44).

En 1923-24, alors qu'une période de grande difficulté économique affecte l'industrie textile, certaines manufactures allaient réussir à se remettre sur pied. C'est à cette époque que Stepanova et Popova entrent dans la première fabrique de cotonnade d'URSS dans le but de confectionner des centaines de tissus imprimés<sup>7</sup>. Elles ont conçu des imprimés aux formes et motifs géométriques optiques opposés aux motifs floraux traditionnels. Elles ont également produit des vêtements destinés à la population : des vêtements fonctionnels, adaptés au rythme de vie du nouveau modèle soviétique, car pour Stepanova, les tissus « [...] fonctionnaient comme des signes visuels de modernité, de rationalité, comme les signes d'un monde matériel de l'objet nouvellement activé et agitateur. » (Kiar, 1998, p. 58).

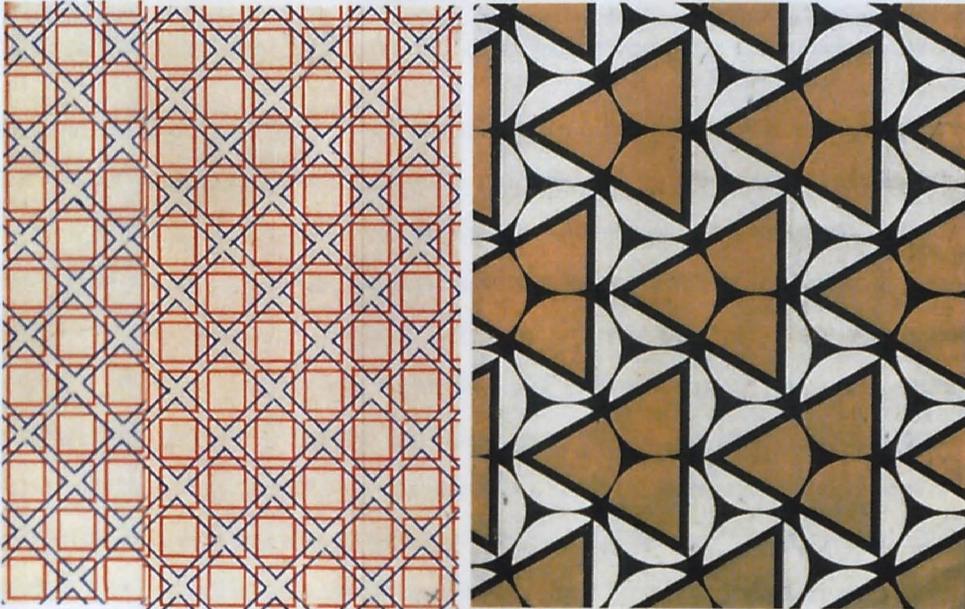


Fig. 1.3 Liubov Popova, dessin pour tissus, 1923 Fig. 1.4 Varvara Stepanova, dessin pour tissus, 1924

Stepanova a défini trois types de vêtements : le *podzodezda*, un habit productif adapté à une profession ; le *spetsodezda*, un vêtement spécial de protection (les pompiers par exemple) ; le *sportodezda*, un vêtement de sport, principalement pour les sports d'équipe (Stern, 1992, p. 42-45).

<sup>7</sup> « Stepanova designed textiles with Popova for the First State Textile Print Factory. In 1924 Stepanova left the factory workshop because she refused, on principle, to the inclusion of plant motifs in her textile designs » (Cunningham, 1998, p. 43).



Fig. 1.5 Varvara Stepanova, Modèle de tenues de sport, 1923

Fig. 1.6 Varvara Stepanova, étudiantes portant les tenues de sport de Stepanova, lors d'une performance pour *Une soirée du livre*, 1924

Ces artistes ont déplacé le statut de l'« artiste solitaire » à celui d'« artiste entrepreneur » qui agit dans la société productiviste et socialiste. « Le potentiel des objets constructivistes dépendait de leur capacité à prendre en compte la vie quotidienne soviétique de leur temps, tout en visant à établir entre le sujet et l'objet des rapports nouveaux, transparents, qui puissent aboutir à la réalisation de l'utopie collective. » (Kiaer, 1998, p. 34). Par exemple, Varvara Stepanova, qui avait l'idée du vêtement fonctionnel, a proposé des uniformes pour les sports collectifs. Les regroupements, interdits par le régime tsariste, étaient vantés par la propagande prolétarienne. Les uniformes unisexes de Stepanova, aux motifs et couleurs vibrants, permettaient d'identifier rapidement les membres d'une équipe tout comme leurs adversaires<sup>8</sup>. Stepanova avait une vision du « vêtement-fonctionnel », une vision de l'avenir socialiste déjà transformé. Popova quant à elle « [...] viewed dress as a mobile sculpture to be seen from many angles, what we today call "kinetic sculpture". » (Cunnigham, 1998, p. 43). Ses intentions ont été présentées au théâtre, mais aussi par la proposition de nouvelles tenues mode, où la coupe était adaptée aux motifs. Les motifs optiques, qui soulignaient le corps et les mouvements, contrastaient avec la réalité soviétique.

<sup>8</sup> « Une version légèrement modifiée de l'une de ces tenues de sport fut utilisée lors de la représentation d'une pièce de théâtre d'agit-prop donnée par des étudiants afin de promouvoir la lecture ; ce spectacle, conçu par Stepanova, intitulé *Une soirée du livre*, fut présenté en 1924 à l'Académie de l'Éducation communiste (KIAR, 1998, p. 53) » (Voir Fig. 1.6. p.7).



Fig. 1.7 Liubov Popova, esquisses de robes, 1923

Stepanova et Popova ont participé au projet constructiviste de « faire entrer l'art dans la vie » (Kiar, 1998, p. 55) et elles ont atteint le but proclamé du constructivisme qui était d'*investir la production industrielle*<sup>9</sup>. Par exemple, dans une société dominée par les vitrines de commerce et la consommation, ces artistes ont toutes deux, à leur manière, investi les vitrines de boutiques pour présenter leurs propres vêtements et tissus imprimés. Stepanova a exposé un tissu en contraste avec les autres tissus d'une boutique. Popova quant à elle a produit une vitrine avec des vêtements faits de ces tissus imprimés aux motifs optiques pour infiltrer le cœur même du marché de la mode. Les tissus de ces artistes sont devenus très populaires et ont été portés dans les rues de Moscou (Kiaer, 1998, p. 57).

<sup>9</sup> « Constructivism also viewed as their responsibility the study of the aesthetic aspects of labor and the transformation of work into the exultant and inspiring expression of communism, to abolish the division between artist and worker, between art and work » (Cunnigham, 1998, p.45).



Fig. 1.8 Liubov Popova, affiche pour une vitrine de présentation, 1924

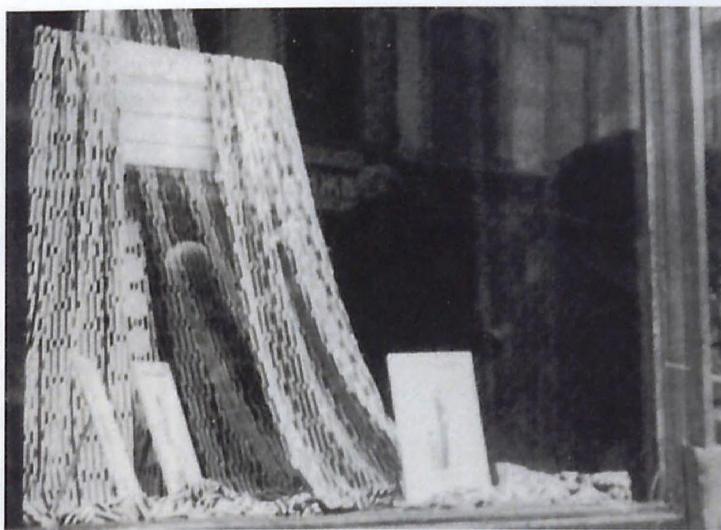


Fig.1.9 Aleksandr Rodchenko, photographie d'un tissu de Stepanova dans une vitrine de magasin de tissu, 1924

Entrer dans la société productive pour produire des tissus imprimés était une tactique très astucieuse de la part de ces deux femmes artistes qui ont proposé, chacune à leur façon, des alternatives et des possibilités à ceux qui voulaient porter les nouveaux vêtements fonctionnels ou aller vers une construction identitaire en se confectionnant leurs propres vêtements dans des tissus imprimés. Leur volonté était de proposer quelque chose de nouveau, porteur d'espoir et d'une nouvelle société en devenir<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> « [...] devant la difficulté de passer à une échelle de production industrielle, elles devaient se résoudre à ce que leurs projets de vêtements de travail et de sport soient condamnés à rester à l'état de projet ou à être réalisés en des exemplaires uniques. C'est pourquoi un grand nombre [d'artistes] [...] orientèrent leurs recherches vers la mise en page de revues, le dessin des affiches ou la réalisation de montages photographiques ) » (Strijénova, 213-215, 1991). Leurs espoirs allaient également vers le théâtre où leurs vêtements y étaient intégrés.

### 1.3 Le vêtement : reflet des préoccupations idéologiques

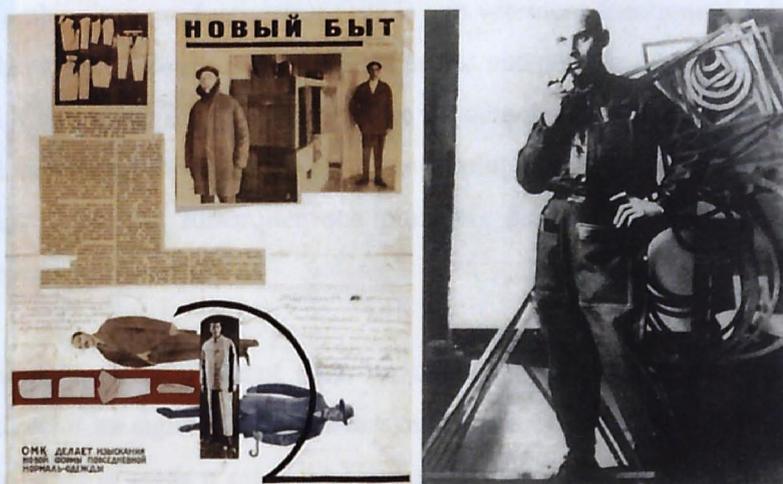


Fig. 1.10 Vladimir Tatlin, montage intégrant l'article « The New Everyday Life », 1924-25

Fig. 1.11 Aleksandr Rodtchenko dans son habit de travail productiviste, 1922

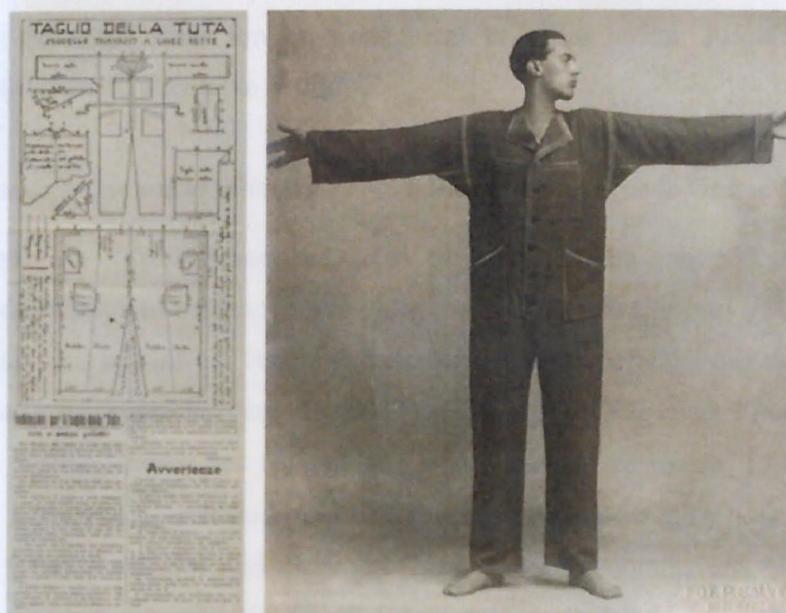


Fig. 1.12 Tayahat, *Tuta*, insert dans le journal « La Nazine », Florence, 1920

Fig. 1.13 Tayahat portant la *Tuta*, 1920.

Dans les mêmes années, des hommes artistes ont également proposé des vêtements. Vladimir Tatlin, fondateur du constructivisme, proposa un manteau (1924) répondant à des critères d'hygiène, de chaleur et d'efficacité. Tayahat, artiste futuriste, créa la *Tuta* (1918-1919), un vêtement (une pièce) simple, pratique et bon marché, conçu pour toutes les circonstances, à fabriquer soi-même et dont les instructions de fabrication furent publiées dans le journal *La*

*Nazione* en 1920. Aleksandr Rodtchenko, avec l'aide de Varvara Stepanova, sa femme, dessina et réalisa sa « combinaison productiviste » (1922) : un vêtement fonctionnel, adapté au travail de l'artiste. En Allemagne, le Bauhaus a également connu une période où l'uniforme de travail était fortement prisé. Ces artistes ont développé l'idée du vêtement uniforme industrialisé pour tous. Ils ont proposé des prototypes qui ont été pour la plupart portés par eux-mêmes ou par des groupes restreints. On peut remarquer que plusieurs de ces artistes étaient influencés par l'« *overall* américain ».

Comme ces exemples le démontrent dans un contexte socio-politique en effervescence, le vêtement peut devenir un signe d'appartenance ou un reflet idéologique. Il apparaît évident que cette couche que revêt le corps n'est plus seulement un outil répondant à des besoins primaires mais une part de l'identité collective et de nouvelles formes d'utopie. Dans les décennies qui suivent, un retour vers l'instinct primaire de protection va influencer le travail d'artistes préoccupés par le corps dans son environnement et allant même jusqu'à présenter des propositions amplifiant ou altérant la réalité.

#### 1.4 Utopie et dystopie par le vêtement-habitat dans le contexte de la Guerre froide

Certaines périodes de l'histoire sont marquées par une certaine forme d'utopie, alors que d'autres sont en réaction à un contexte socio-politique tendu. Contrairement aux constructivistes russes et aux futuristes italiens qui étaient enthousiastes face au potentiel des technologies et de la machine, à partir des explosions atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, l'humain commence à ressentir une menace envers les technologies et les médias de masse. La fin des espoirs utopiques et le sentiment d'incertitude face à l'avenir se traduisent dans la pratique d'artistes d'après-guerre. Certains ont travaillé l'idée du vêtement/habitat comme une vision futuriste et utopique face à une menace, une vulnérabilité du corps et des relations sociales plus tendues. Leurs approches sont très différentes de celles des constructivistes russes en raison de la différence du climat social et politique. L'ère spatiale, la guerre froide, les développements technologiques et la pétrochimie ont été des avancées qui influencèrent directement la pratique de certains artistes tel que le collectif Haus Rucker Co et Walter Pichler. Des pratiques qui questionnaient le statut même de l'art, la position et l'engagement social de l'artiste, mais aussi l'objet, l'objet utilitaire ayant des fonctions et visées sociales.

#### 1.4.1. La Guerre froide

Dans *Bunker Archéologie*, Virilio fait une analogie entre vêtement et habitat comme forme de protection ayant des similarités lors d'une période trouble :

[...] pendant le combat, la surface de la terre devient inhabitable et les gestes les plus ordinaires y deviennent impossibles. Cette contrainte modifie et l'habit — l'uniforme —, et l'habitat — la casemate. C'est l'apparition du casque, du bouclier, de la cuirasse, des récents gilets pare-éclats. Le vêtement de tissu destiné à protéger le corps des intempéries se double alors d'épaisseurs supplémentaires : mailles d'acier, plaques métalliques destinées à le protéger des impacts des projectiles. Il y a d'ailleurs, dès l'apparition de l'armure, analogie avec la fortification [...]. La relation habit/habitat est en période de guerre extrêmement étroite [...] (Virilio, 1975, p. 42).

À la fin des années quarante, dans un contexte socio-politique d'après-guerre, que le poète W. H. Auden avait nommé «The age of anxiety»<sup>11</sup>, notamment à cause de la course aux armes nucléaires, de la culture de la suspicion (les années maccarthystes), de la surveillance et de l'espionnage ainsi que de la peur de la guerre totale. La période de la guerre froide eut un impact considérable sur le quotidien des gens et sur la culture. Ce qui se faisait sentir dans les produits culturels incluant la mode, l'architecture, le cinéma et la littérature. Les créateurs tournèrent cette peur en possibilités créatrices. À «Hollywood, [qui] vit [...] sous haute surveillance politique et idéologique.» (Virilio, 1998, p.33), la peur devient plaisir et divertissement (invasion extraterrestre, infiltration, espionnage et horreur). «L'horreur se mue en spectacle ; le spectacle, en sermon [idéologique].» (De Certeau, 1970, p. 16). La mode, elle, oscille entre le bikini<sup>12</sup> et la combinaison spatiale.

<sup>11</sup> W.H. Auden. 1943. The age of anxiety : A baroque eclogue. London : Faber and Faber. 126 p.

<sup>12</sup> Sortie en 1946 par Louis Reard et formellement contesté, le nom de ce petit maillot est emprunté à l'Atoll de Bikini, où cinq jours auparavant, les premiers essais nucléaires explosaient. C'est avec le cinéma, en 1956, que le bikini connu un succès.



Fig. 1.14 Louis Reard (designer), le premier bikini, 1946



Fig. 1.15 Rubben Torres, combinaison de sport intégrant les chaussures, 1967



Fig. 1.16 Prototype de recherche pour ORLAN, combinaison spatiale, URSS, circa 1960

Paradoxalement, dans la période des années 50-60, la vision du futur est optimiste. L'arrivée de la conquête spatiale et de l'ordinateur permet un retour d'une vision utopique de l'avenir et entrevoit de nouvelles possibilités entre l'humain et la technologie. Les recherches militaires et la conquête spatiale amènent de nouveaux matériaux de hautes fonctions :

« Listen to the sounds of the new words : cellulosic, polynosic, polyamide, polyester, acrylic, polypropylene, polyvinyl, spandex. These are new fibres from the laboratory. They are man-made, extruded through spinnerettes in liquid or molten streams. Their base is chiefly petro-chemical. They are controllable, uniform, predictable. They can be changed and designed for specific uses. They are independent of natural phenomena. » (Lubell, 1968, *in Pavitt*).

L'anxiété est aussi un facteur de stimulation et d'innovation pour le développement de ces nouvelles technologies. Elle permet l'émergence de vêtements et d'habitats capables de supporter la vie dans un futur incertain. On voit apparaître plusieurs propositions d'artistes qui étaient spéculatives, telles que celles de Haus Rucker Co et Walter Pichler. Il résultait de ces propositions, des expériences artificielles simulant ou suggérant l'effectivité de leur utilité. Ces pratiques prenaient un côté critique et cynique par rapport à la technologie, mais aussi par rapport aux médias de masse.

#### 1.4.2 Le vêtement-habitat dans l'œuvre de Haus Rucker Co et Walter Pichler

Plusieurs artistes et architectes ont travaillé autour de cette utopie du futur parfois positive, parfois cynique, voire même proposant une parodie de l'ère spatiale. Le collectif d'architectes autrichiens Haus Rucker Co, composé de Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp et Klaus Pinter, a proposé des dispositifs supposant l'autosuffisance et le plaisir : des structures gonflables (sorte de capsules) et une série de casques nommés *Environnemental Transformers* (1968), individuellement nommés *Flyhead*, *Viewatomizer* et *Drizzler*. Ces casques ont pour effet, lorsqu'ils sont portés, de donner une vision altérée de la réalité. À cette époque, cette fascination pour les sciences était axée sur leurs possibilités communicationnelles et la libération.



Fig. 1.17 Haus Rucker Co,  
*Environnemental transformer*, 1968



Fig. 1.18 Haus Rucker Co,  
*Environnemental transformer*, 1968

L'artiste et architecte autrichien Walter Pichler, fasciné par les expériences sensorielles des manipulations technologiques, explore les connotations négatives de la technologie et l'isolement produit par les médias modernes sur les comportements humains. Par une série nommée *Prototypes of* (1966-69), Pichler emploie le vocabulaire propre à l'ère spatiale et affiche un commentaire cynique. *TV-Helmet* (1967), aussi connu sous le nom de *Portable living room*, traite du potentiel politique de la télévision à contrôler et médiatiser les événements du monde. Il crée aussi des vêtements, *Radio-Vest* (1966) et *Standard Suit* (1968), avec circuits électroniques intégrés. Pour Pichler, le vêtement est une prothèse, une extension technologique du corps. Ce type de production suggère une réalité parallèle maintenant définie par la communication. Pour McLuhan :

Tous les moyens de communication nous gouvernent entièrement. [...] Tous les moyens de communication sont des extensions d'une faculté humaine — psychique ou physique. [...] Le circuit électrique [est] une extension du système nerveux central. Les moyens de communication en changeant l'environnement, font surgir en nous des rapports uniques de perception sensorielle. L'extension d'un sens quelconque transforme notre façon de penser et d'agir — notre façon de percevoir le monde. Quand ces rapports changent, l'homme change (Mc Lahun, 1967, p. 26 à 41).



Fig. 1.19 Walter Pichler, *TV-Helmet : Portable living room*, 1967

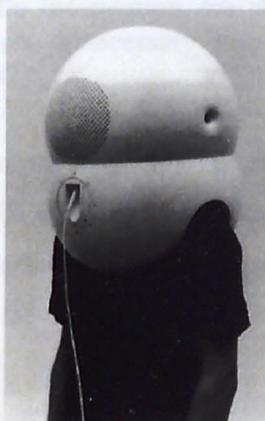


Fig 1.20 Walter Pichler, *Small Room (Prototype 4)*, 1967

Dans un interview donné en 1997, Pichler distingue son travail des orientations politiques de ses collègues : « It did get on my nerves a bit, the way direct, fashionable references were made to the Vietnam war, to everyday politics. I believed that the critique had to start with the medium and not the political situation ».<sup>13</sup>

Malgré l'affirmation de Pichler, on est forcé de croire qu'il s'identifie à la situation politique dans laquelle il a produit ces œuvres. Les matériaux utilisés, la référence aux technologies et la facture industrialisée des objets-prototypes reflétant l'époque. Les appareils de Pichler peuvent aussi faire référence au cyborg<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> PlaceboKatz, 2009. En ligne, [placebokatz.blogspot.com/2007\\_08\\_01\\_archive.html](http://placebokatz.blogspot.com/2007_08_01_archive.html). Consulté le 5 mai 2009.

<sup>14</sup> Le cyborg est un organisme cybernétique composé de la fusion de matières organiques et de circuits intégrés afin que le corps puisse s'adapter à des environnements hostiles. Ce terme a été amené en 1960, par Manfred Clymes et Nathan Kline dans un essai appelé « Cyborgs and Space » publié dans *Astronautics* et que l'on peut trouver dans *The Cyborg Handbook* (Gray, 1995, p. 29-33)

Certains artistes et architectes ont travaillé l'idée de capsule. En 1969, l'architecte japonais Kisho Kurokawa disait que l'architecture devrait prendre « la forme de l'équipement ». Kurokawa développe le concept de « Capsule Architecture » et utilise le concept cybernétique de *feedback*.

« The capsule is a feedback mechanism in an information-orientated, a technetronic society. It is a device which permits us to reject undesired information... To protect us from the flood of information and the one-way traffic information, we should have a feedback mechanism and a mechanism which rejects unnecessary information. The capsule serves as such a space. » (Kurokawa, 1977, p.82).

Ainsi, les habitats portables créés dans cette époque n'avaient pas seulement des caractéristiques et des visées protectrices ou d'autosuffisance, mais ils étaient aussi proposés comme des appareils servant à filtrer les effets troublants de la vie moderne et du bombardement incessant de l'information<sup>15</sup>.

#### 1.5 Le vêtement comme moyen de communication et la prise de conscience du corps dans son contexte dans l'œuvre de Lygia Clark et de Stephen Willats

D'autres artistes ont travaillé le vêtement, mais aussi l'espace dans lequel le corps se trouve — le corps en relation avec l'autre, en relation avec son environnement immédiat par l'entremise de vêtements. Ce sont des pratiques qui incluent le spectateur, où celui-ci est invité à participer. Lygia Clark et Stephen Willats sont deux artistes qui ne se définissaient pas comme des artistes. Lygia Clark décrivait son travail comme des recherches et non comme des œuvres. Stephen Willats, de son côté, mettra plusieurs années avant de se considérer artiste, préférant utiliser le titre de « conceptual-designer ».

<sup>15</sup> Des artistes contemporains ont également développé leur pratique autour de cette idée de l'abri portable comme outil d'autosuffisance. On peut penser à Krzysztof Wodiczko, Michael Rakowitz, Lucy Orta, Andra Zittel et le collectif N55.

### 1.5.1 Lygia Clark

Artiste brésilienne, Lygia Clark a élaboré un travail mettant en avant-plan l'interaction. Dès 1963, après avoir délaissé la peinture et la sculpture pour aller vers une pratique autour de l'exploration du corps, de l'espace et de l'altérité, Lygia Clark tente de redéfinir la relation entre l'œuvre, le spectateur et l'artiste. Elle commence à travailler avec son propre corps. Ce qui l'intéressait au départ, était la perception des sens et le contact entre le corps et son environnement. Clark est partie de l'idée d'observer les réactions du corps comme si on pouvait l'observer de l'extérieur. Elle s'intéressait au langage du corps, au langage physique incluant l'autre, notamment avec des dispositifs très simples comme la « proposition sensorielle » intitulée *Le Je et le Tu* (1967), deux combinaisons reliées par un tube. D'un côté, un participant homme et de l'autre, une participante femme. Chacun porte un masque empêchant de voir l'autre. Les participants peuvent découvrir par le contact, le corps de l'autre, grâce à des ouvertures dans la combinaison. Ainsi, l'artiste crée un contexte d'échange entre deux personnes. Pour Lygia Clark, l'œuvre n'est pas l'objet, mais le geste, le geste comme expérience, comme recherche avec des accessoires, qui sont des « prothèses relationnelles » améliorant ou amplifiant le potentiel d'échange avec l'autre et explorant les capacités de perception et de sensation. Clark a mené durant ces vingt-six années une véritable recherche alliant expérimentations, interventions, propositions, objets participants, thérapies, objets « relationnels » et théories<sup>16</sup>.



Fig. 1.21 Lygia Clark, *Le Je et le Tu* : série-habit-corps-habit, 1967



Fig. 1.22 Lygia Clark, *Masque sensoriel*, 1967

<sup>16</sup> Clark a notamment écrit sur la relation entre le corps-participant et l'artiste. Voir la monographie la plus exhaustive de l'œuvre de l'artiste, Lygia Clark. 2005. *De l'œuvre à l'événement — Nous sommes des moules, à vous de donner le souffle*. Paris : Les Presses du réel, 95 p.

### 1.5.2 Stephen Willats

Stephen Willats est un artiste que j'ai découvert au tout début de mes recherches dans le cadre de la maîtrise et qui rejoint et influence directement ma pratique. Willats n'a pas seulement travaillé l'idée du vêtement, mais aussi l'idée de l'individu dans son contexte de vie, et plus précisément, la vie dans les grandes tours d'habitation construites dans les banlieues européennes dans les années 60-70.

Artiste britannique, Stephen Willats mène depuis 1960 une pratique qui se situe au croisement de l'art et d'autres disciplines telles que la cybernétique, les systèmes de recherche, les théories d'apprentissage, les théories de communication, les technologies informatiques et l'anthropologie. Il a construit et développé une pratique engageant la collaboration, l'interactivité et des pratiques participatives basées sur la variabilité des relations et des présomptions sociales. Dès 1964, il ne s'identifie pas comme un artiste et décide de se nommer « conceptual designer ». Willats est le fondateur et l'éditeur de *Control Magazine*, paru pour la première fois en 1965 et encore édité aujourd'hui. Cette revue, qui propose et diffuse des pratiques d'artistes en lien avec la sociologie et l'art conceptuel, est un outil de réflexion autour de ces pratiques. Willats est aussi un des membres fondateurs, en 1971, du *Centre for Behavioural Art, Gallery House* à Londres pour lequel il a été directeur en 1979-1980 (qui est devenu le *Centre of Attention*).

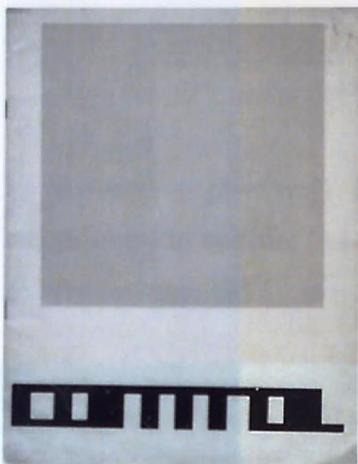


Fig. 1.23 *Control Magazine*, issue two, 1966



Fig. 1.24 *Control Magazine*, issue eight, 1974

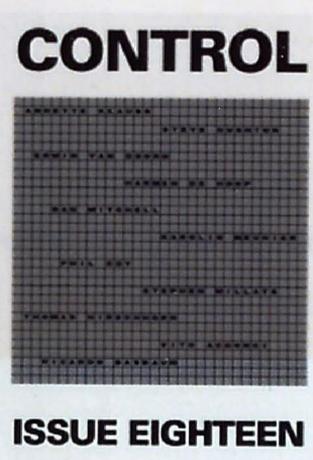


Fig. 1.25 *Control Magazine*, issue eighteen, 2009

### 1.5.2.1 La cybernétique dans la pratique de Willats

Le principe d'auto-organisation est récurrent dans le travail de Willats. Il s'intéresse à la cybernétique et base en partie sa pratique sur cette science. Pour en donner une définition simple, la cybernétique est une science du contrôle des systèmes, vivants ou non-vivants, défini en 1948 par le mathématicien américain Norbert Wiener<sup>17</sup>. « La cybernétique est une modélisation de l'échange, par l'étude de l'information et des principes d'interaction. Elle peut ainsi être définie comme la science des systèmes autorégulés, qui ne s'intéresse pas aux composantes, mais à leurs interactions, où seul est pris en compte leur comportement global »<sup>18</sup>.

La cybernétique pour Willats est un modèle de construction, où il s'intéresse davantage à l'étude de la relation entre l'humain et les systèmes inorganiques (l'ordinateur, l'architecture et l'urbanisme). Il est donc question dans le travail de Willats de rétroaction (*feedback*), d'autorégulation, de système de contrôle, d'auto-organisation et de similarité entre des phénomènes scientifiques et sociaux.

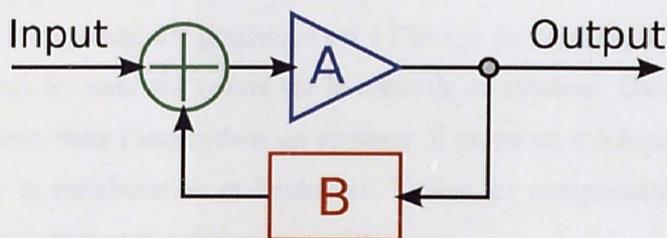


Fig. 1.26 Boucle de rétroaction

La rétroaction (*feedback*) est un effet réactionnel déclenché automatiquement dans un mécanisme. Un système (A) qui est soumis à une perturbation provoque une action régulatrice de sens contraire (B).

<sup>17</sup> Norbert Wiener. 1948. *Cybernetics or control and communication in the animal and machine*. New York : J. Wiley, 212 p.

<sup>18</sup> Cybernétique. Wikipédia. L'encyclopédie libre. En ligne. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cybern%C3%A9tique>. Site consulté le 2 février 2011.

Par ces graphiques, organigrammes, questionnaires, données statistiques et interfaces, le travail de Willats se rapproche de celui d'un chercheur explicitement par la façon dont il aborde l'étude de phénomènes et utilise les bases et les outils disciplinaires de la communication, de la sociologie et de la psychologie. Le comportement, la relation et l'interrelation entre l'individu et l'environnement qu'il habite sont présentés comme des enjeux majeurs de sa pratique. Willats donne priorité au spectateur en créant des systèmes de communication. Autour de 1967, il écrit à propos de son approche : « The audience is not considered as an afterthought... but as the essential reason for the development of a work. » (Willats *in* Irish, 2004).

Les graphiques présentés ci-dessous ont été développés par Willats et démontrent les relations entre l'œuvre, l'artiste et le contexte. Le premier graphique représente la relation conventionnelle entre l'artiste et l'œuvre et entre l'œuvre et le public. Il n'y a pas d'échange entre l'artiste et le public. L'œuvre est un écran. Le *feedbacks* se fait entre l'œuvre et l'artiste, entre le public et l'œuvre.

Dans le deuxième graphique, on voit le système de circulation, d'aller retour entre l'œuvre, l'artiste, le public et le contexte. Ce graphique est à l'image de la pratique de Willats. Des *feedback* se font dans tous les sens et l'œuvre est le cœur de ce système. Dans son travail, Willats n'isole pas le regardeur, mais l'inclut dans un système. Il prône un « échange esthétique » où les relations se font par la collaboration et l'échange. Toutes les composantes entrant en relation avec le travail artistique font partie intégrante de l'œuvre.

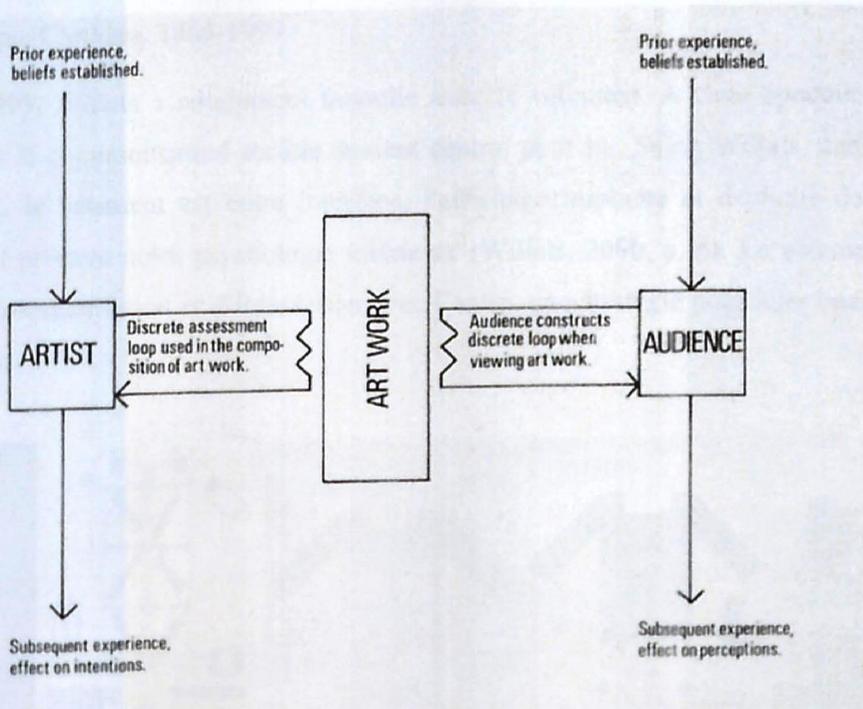


Fig. 1.27 Stephen Willats, *Conventional Relationship of an Artwork between Artist and Audience*, 1970

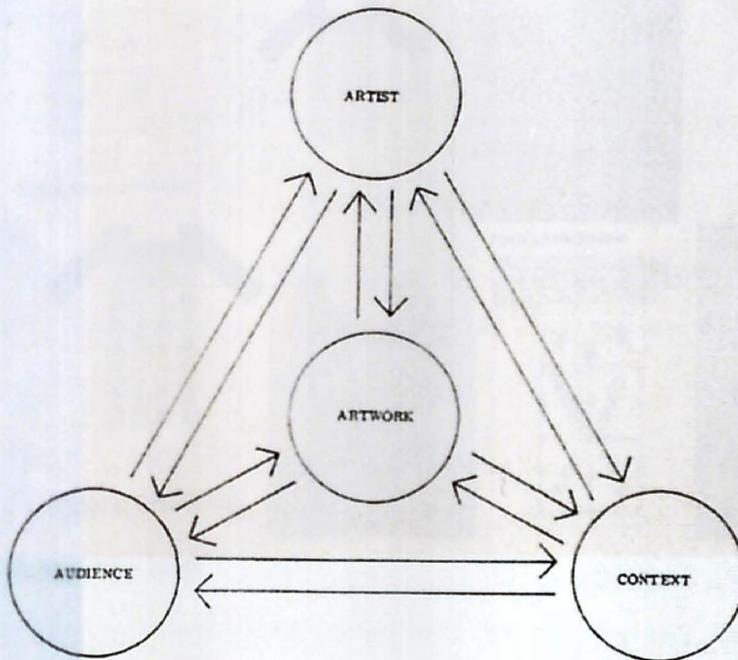


Fig. 1.28 Stephen Willats, *A Socially Interactive Model of Art Practice*, 1970

### 1.5.2.2 Multiple Clothing, 1965-1999

De 1965 à 1999, Willats a notamment travaillé avec le vêtement. À cette époque, le rôle du vêtement dans la communication sociale devient central pour lui. Selon Willats, dans le réseau interpersonnel, le vêtement est notre interface, l'affichage implicite et explicite de messages complexes qui révèlent notre psychologie intérieure (Willats, 2000, p. 6). Le vêtement devient symbole d'auto-organisation et d'interaction avec l'autre, une stratégie pour aller opérer dans la réalité des gens.



Fig. 1.29 Multiple clothing, 1965-1999

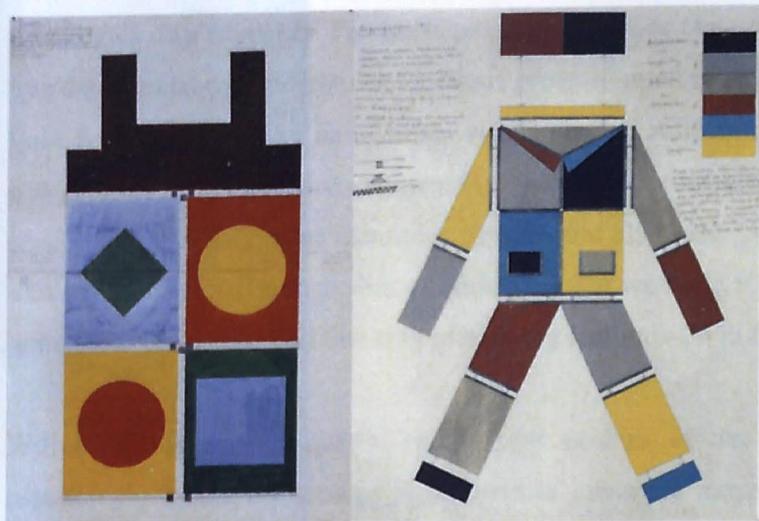


Fig. 1.30 Stephen Willats,  
*Variable Sheets*, 1965

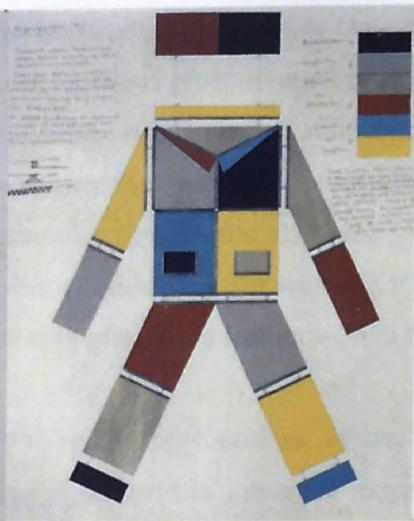


Fig. 1.31 Stephen Willats,  
*Doppelganger*, 1985



Fig. 1.32 Varvara Stepanova,  
*Dress design for daytime*, 1924

Par les esquisses, on peut constater que les vêtements de Willats se rapprochent de ceux des constructivistes russes par la couleur et la simplicité des formes géométriques. Les deux approches ont des visées communicationnelles. Chez les constructivistes russes, la fonctionnalité du message passe par le motif et la coupe, alors que chez Willats, la fonctionnalité du message passe par la transformation et l'agencement de signes. Mais les vêtements chez Willats ont été pensés comme des œuvres d'art, et non pas comme des vêtements de tous les jours. Ils n'ont été portés que dans le cadre d'actions programmées dans des espaces publics. Ces vêtements étaient des propositions de ce que pourraient être des multiples de ceux-ci.

L'acte de porter ces vêtements modifie l'interrelation avec l'autre. Par exemple, par des pochettes de plastique à l'intérieur desquelles des mots peuvent être glissés, par des matières sur lesquelles on peut écrire ou coller des lettres. Le porteur du vêtement affiche un message qu'il souhaite transmettre en lien avec ses intentions et son attitude, contrôlant ainsi la manière de se présenter. Pour certaines de ces propositions de vêtements, une personne peut entrer en relation avec le porteur et y inscrire quelque chose. Certaines robes et vestes peuvent être assemblées de différentes façons. Willats explique : « Another important aspect of this process is that act of decision, of choice, make the individual conscious of how they are articulating an externalisation of their own inner psychology enabling a coherency and empowerment in personal expression. » (Willats, 2000, p. 7). À mon avis, cette idée pourrait s'appliquer dans la mesure où les vêtements de Willats seraient l'habillement de toute une communauté. Ils nous donneraient les outils et les

possibilités de s'exprimer. Par conséquent, on peut dire que nous avons tous les jours, sauf peut-être dans l'exercice de certaines fonctions professionnelles ou groupes religieux, la possibilité de faire des choix sur notre habillement et que ceux-ci reflètent notre identité psychologique. Les propositions de Willats viennent peut-être mettre l'accent sur des possibilités de mise en relation et de construction de notre identité et de la réalité elle-même. « Ultimately, I'm interested in the idea that reality is a construction of ourselves, that we build it and we create the reality we want in our life. There's no real one way of viewing reality. » (Willats, 2007).

Willats fait le constat que la rigidité des normes et des conventions de la société sont psychologiquement réductrices et inhibent la créativité personnelle. Il met donc en place ou recherche des dispositifs qui se situent à la limite de l'art et du design et des moyens qui permettent diverses possibilités où l'expérience publique de l'expression personnelle prédomine.

### 1.5.2.3 Communication en réseau / Réseau de communication

Je m'attarderai sur les autres projets de Willats qui ne concernent pas le vêtement, mais surtout sur les projets portant sur les comportements humains dans des relations interpersonnelles — les relations qu'entretiennent des résidents avec leurs habitats et plus spécifiquement dans les grandes tours d'habitation apparues dans les banlieues, à partir des années 60. Cette partie du travail de Willats m'intéresse particulièrement car elle s'inscrit dans ma recherche en lien avec une partie de mon travail utilisant des stratégies et méthodologies faisant référence à la sociologie.

À travers certains projets, Willats explore les idées qui proviennent de la psychologie sociale en utilisant des représentations visuelles d'interactions sociales au sein d'une interface où les gens interagissent comme dans un « réseau de communication ». On retrouve ici sensiblement la même direction qu'avec les vêtements, à la différence que les relations sociales passent par la machine au lieu de passer par le vêtement.

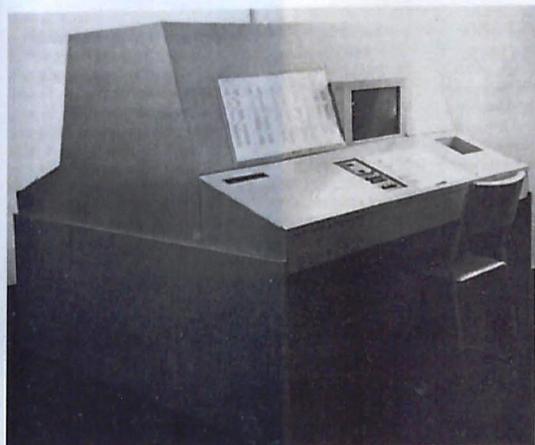


Fig. 1.33 Stephen Willats, *Meta Filter*, 1973-1975

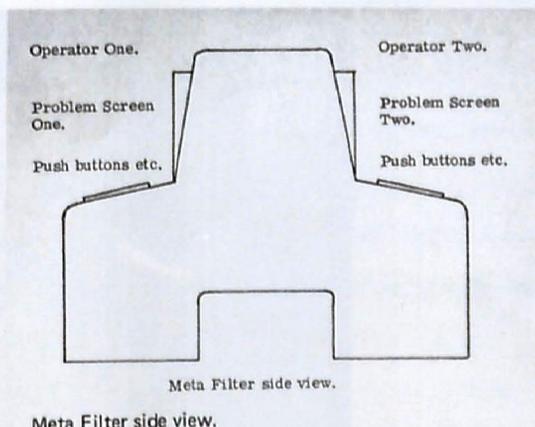


Fig. 1.34 Stephen Willats, *Meta Filter*, 1973-1975

La console *Meta Filter* (1973-1975) possède les paramètres d'un système d'apprentissage interactif. Il s'agit de deux écrans qui se font dos, une série d'images, une liste de mots, des problèmes et un livre de problèmes compilant les réponses. Deux personnes, assises chacune devant un écran, opèrent simultanément l'ordinateur et doivent s'accorder sur l'interprétation de l'image donnée en utilisant les mots du thésaurus. Si elles ne parviennent pas à s'accorder après six tentatives, *Meta Filter* sélectionne une nouvelle image. Les deux personnes peuvent se consulter pour arriver à un commun accord en faisant des compromis. Si elles sont d'accord sur le même mot, l'ordinateur sélectionne un nouveau problème en lien avec le mot sélectionné par les deux participants. En principe, il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses, la réponse est dans la solution mutuelle des deux participants. Les problèmes sont des questions en lien avec des photographies de mise en scène d'interactions entre plusieurs personnes. Les questions ont pour objet d'identifier comment les participants perçoivent certains codes symboliques reliés à l'interrelation. Les termes utilisés pour répondre aux problèmes décrivent l'état des comportements observés sur les photographies et les caractéristiques de ces personnes. Le but du projet est de mettre en relation deux personnes afin d'échanger sur les perceptions. Avec ce projet utilisant le principe de la cybernétique, Willats observe comment les gens interagissent dans un « réseau de communication » et dans quelle mesure la perception est structurée par les comportements codés. Quand cette interaction prend place, le *feedback* se produit entre les participants, ainsi qu'entre les participants et la machine.



Fig. 1.35 Stephen Willats, *Meta Filter*, 1973-1975

		A		B	
		Number	Word	Number	Word
<p><b>A sub-group's relationship to an individual</b></p>	<p><b>Problem Twentyone</b> Accepting the observations of Groups One and Two as describing Person F's position, select a word from the thesaurus that you consider is appropriate to her motivations. <b>Group One:</b> Person F is not doing much to help herself to be accepted by Persons A, B, and C. Some form of initiation is needed, perhaps she needs to introduce herself. <b>Group Two:</b> Person F is just waiting for the right opportunity to introduce herself to the other members of the group.</p>	1		1	
		2		2	
		3		3	
		4		4	
		5		5	
		6		6	
<p><b>Problem Twentytwo</b> Select a word from the thesaurus that embraces both the observations of Groups One and Two, and describes the effect of Person A's actions on future social relationships with her immediate friends. <b>Group One:</b> The effect of Person A's actions is to facilitate communication with her immediate friends, but this could also act as an intrusion on emotional and physical contact between them. <b>Group Two:</b> Person A's immediate friends are all in the missing part of the picture, thus the extent of her actions would be to improve relationships with them.</p>	1		1		
		2		2	
		3		3	
		4		4	
		5		5	
		6		6	
<p><b>Problem Twentythree</b> Considering the observations of Groups One and Two, select a word from the thesaurus that you think describes Persons A, C, E, and G's perception of the person running the stall. <b>Group One:</b> Persons A, C, E, and G as consumers regard the owner of the stall as providing a service that provides information. <b>Group Two:</b> The relationship between Persons A, C, E, and G, and the owner of the stall is centered on a process of formal transaction, i.e. money for an item.</p>	1		1		
		2		2	
		3		3	
		4		4	
		5		5	
		6		6	
<p><b>Problem Twentyfour</b> Consider the observations of Groups One and Two, and select a word from the thesaurus that describes the effect of the images projected though the television on Person A's perceptions. <b>Group One:</b> Person A is being induced into a separate state. <b>Group Two:</b> The people on the television screen are suggesting to Person A, life consists that are to be associated. (A life coded to a structure of codes, attitudes, and behaviours associated with a certain way of life.)</p>	1		1		
		2		2	
		3		3	
		4		4	
		5		5	
		6		6	
<p><b>Problem Twentyfive</b> Select a word from the thesaurus that you consider is appropriate to both the observations of Groups One and Two, in describing the intended effect of Person B's actions on the behavior of Persons A, C, and G. <b>Group One:</b> Person B would attract the attention of the rest of the group, though intent with a certain amount of defiance for the things found in waste bins. <b>Group Two:</b> Person B is about to follow the example made by Person E in getting waste paper in the basket.</p>	1		1		
		2		2	
		3		3	
		4		4	
		5		5	
		6		6	

Fig. 1.36 Stephen Willats, *Meta filter*, page du livre de problèmes et page de réponses, 1973-1975

### 1.5.2.4 Modèles d'habitations

Depuis plus de trente ans, Willats a développé plusieurs projets avec des résidents de tours d'habitation en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Finlande et ailleurs en Europe. Willats est intéressé par l'expérience sociale et psychologique de vivre dans des habitations publiques et

spécialement de vivre en isolation dans ces tours d'habitation. Ses recherches portent sur l'identification et l'accès aux modes de résistance, ainsi que sur la prise de conscience critique possible chez les résidents de ces lieux. Il cherche à défier ce qu'il appelle la « New Reality » dont faisaient la promotion les dispositifs bureaucratiques en Grande-Bretagne dans la période d'après-guerre. En construisant ces tours d'habitation éloignées des centres, les bureaucrates et technocrates pensaient que les gens seraient heureux. Par ce projet autour des tours d'habitation, Willats fait la promotion de l'auto-organisation et de l'auto-conscience. Il tente de créer des contextes d'échange relevant des aspects de la vie quotidienne autour de la vie privée, de l'habitation, de la possession d'objets, des relations interpersonnelles, de l'organisation de l'environnement et du travail, etc. Willats ne va pas à la recherche de dérogation des conventions sociétales, du mépris pour les défavorisés, mais vers des représentations symboliques des individus au sein d'une structure biopolitique, afin de révéler des aspects invisibles et conditionnés de la vie dans les tours. Il permet une ouverture vers l'échange de perceptions relatives à des sujets qu'ont en commun les voisins des tours.

En Grande-Bretagne, le principe du « Do it yourself » (faites-le vous-même) est principalement une pratique de l'après-guerre, qui décrit comment les gens individualisaient leur espace et leurs goûts particuliers pour les objets. Willats reconnaît ce principe comme une voie par laquelle les gens personnalisent l'environnement de la production de masse en reflet d'eux-mêmes. Il nomme cet élan de « self-organisation » ; une habilité d'un système à changer et déterminer ces propres relations entre les éléments (Irish, 2004, p. 61). Selon Michel De Certeau, dans son essai *L'Invention du quotidien, Art de faire* : « [...] il y a une créativité des gens ordinaires. Une créativité cachée dans un enchevêtrement de ruses silencieuses et subtiles, efficaces, par lesquelles chacun s'invente une « manière propre » de cheminer à travers la forêt des produits imposés. » (De Certeau, 1990).

Le travail de Willats consiste la plupart du temps à faire ressortir les formes d'autonomie ou de résistance face à l'environnement répressif d'habiter dans des tours d'habitation. Willats est une sorte d'agent proposant des modèles et des méthodes de prise de conscience. Il ne dit pas comment faire, mais il présente des questions ou des problèmes. Par une approche de chercheur, allant d'un étage à l'autre, il rencontre les résidents, récolte des informations, prend des photos, présente des constats. Le dialogue entre les collaborateurs (résidents) et l'artiste est documenté

par des photographies/textes présentés sur des tableaux d'affichage se trouvant à l'entrée des immeubles, dans les espaces communs, dans les jardins, etc.<sup>19</sup>

Par exemple, un de ses projets, *Vertical Living* (1978)<sup>20</sup>, consistait à travailler avec sept collaborateurs résidents d'une tour. Suite à des réunions et l'élaboration de problèmes illustrés par des photographies, les participants ont été invités à visiter les autres résidents afin de les inciter à participer au projet portant sur la vie dans la tour. Sur une durée de 14 jours, ces participants recevaient une fiche référant à deux « problem situation » affichés près d'un des ascenseurs. Les réponses des participants étaient affichées sur un panneau de registre placé près d'un autre ascenseur. Les participants pouvaient comparer les réponses. À chaque deux jours, un problème était affiché un étage plus haut. Plus le projet avançait, plus la problématique commune des participants tournait autour de l'isolement, des solutions qu'ils trouvaient pour résoudre les problèmes de leurs logements et des questions relatives à une possible organisation collective entre les résidents de la tour. Durant la dernière semaine du projet, les résidents et les habitants des environs étaient invités à visiter chacun des étages afin de voir les panneaux de problèmes et de réponses. À la fin du projet, une grande réunion d'échange regroupant tous les résidents participants a été organisée.



Fig. 1.37 Stephen Willats, tableau de présentation pour *Vertical Living*, Hayes, West London, 1978



Fig. 1.38 Skeffinton Court, Silver Road, Hayes, West London. Tour d'habitation du projet *Vertical Living*, 1978

<sup>19</sup> Lorsque l'on prend connaissance de ce travail aujourd'hui, il est inévitable de penser au réseau de communication le plus utilisé en ce qui a trait aux relations interpersonnelles : Facebook.

<sup>20</sup> Stephen Willats. 1978. « NESS IN VERTICAL LIVING ». London : *Control Magazine* Issue eleven, p. 4 à 9.

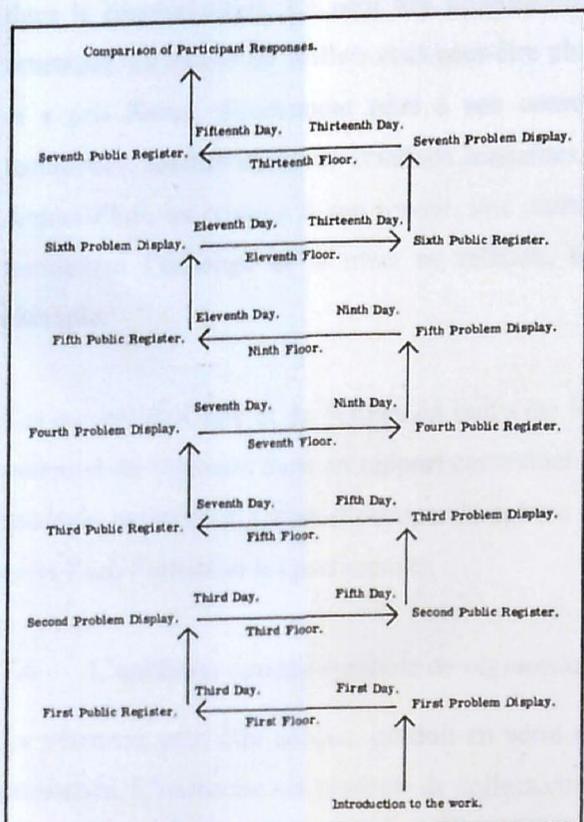


fig. 1.39 Stephen Willats, La structure interactive de *Vertical Living* à l'intérieur de Skeffington Court, 1978

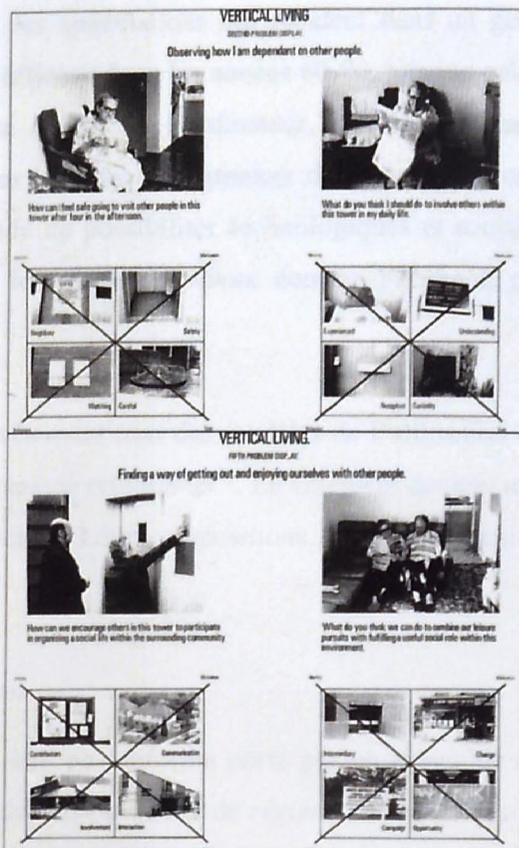


Fig. 1.40 Stephen Willats, *Vertical Living, Problem Display*, 1978

Le travail de Willats offre des possibilités aux participants sans toutefois donner des choix déterministes. Il n'y a pas de réponses spécifiques ou préconçues. Son travail n'est pas prescriptif, mais plutôt une ouverture vers des possibilités multiples. Willats ouvre le rôle de l'artiste et se place directement dans un contexte où l'expérience et le résultat « font œuvre ». Il n'agit pas en tant qu'artiste, mais comme un sociologue qui, par le fait même, vient remettre en question le travail des architectes, des bureaucrates et des politiques qui ont permis la construction de ces immeubles. La question reste à savoir : que se passe-t-il lorsque Willats quitte l'immeuble, lorsque le projet est terminé ? Il dit y retourner, ou parfois réaliser son projet sur plusieurs années, mais l'impact réel de sa présence parvient-il à des résultats concrets ? Il est certain que Willats, tout comme le constructivisme, apporte « l'art dans la vie » voire même en le confondant, le dissimulant. Par contre, Willats, à la différence de plusieurs pratiques dites socialement engagées, vient réellement agir dans la vie des gens. Il se déplace dans leurs milieux et s'adapte au contexte pour faire son projet. D'un autre côté, le travail avec les vêtements reste

dans la représentation. Ce sont des propositions, des spéculations qui résident dans un geste artistique. Le travail de Willats était peut-être plus efficace dans les années 60-70, lorsque celui-ci a pris forme, directement relié à son contexte (début de l'ordinateur, arrivée des tissus techniques, modification des relations humaines par les nouveaux réseaux de communication). Aujourd'hui, en relation à son travail, une multitude de possibilités technologiques et sociales permettent l'échange et la mise en relation, tel les réseaux sociaux comme Facebook par exemple.

Les œuvres de Clark et de Willats en lien avec le vêtement sont des modèles de l'utilisation du potentiel du vêtement dans un rapport contextuel et même relationnel<sup>21</sup>. Le vêtement devient une stratégie permettant à l'art d'occuper la sphère sociale. Leurs propositions ouvrent la relation entre l'art, l'artiste et les participants.

#### 1.6 L'uniforme comme symbole de *régimentation*

Le vêtement peut être unique, produit en série ou être un uniforme porté par un ensemble de personnes. L'uniforme est symbole de collectivité, de corporation et de *régimentation*. Il est très présent dans notre environnement quotidien. L'armée, la poste, les chaînes de restaurants, les usines, les hôpitaux et plusieurs autres instances ont leurs propres uniformes pour des raisons de fonctionnalité, d'efficacité, d'identification et d'hygiène. Des accessoires, des tissus, des couleurs, des coupes nous permettent de reconnaître leur statut.

Les constructivistes russes, qui avaient l'utopie d'abolir les classes sociales, croyaient que l'uniforme pour tous serait un outil leur permettant d'atteindre leur but. Aujourd'hui, l'uniforme, tout comme certains styles vestimentaires, est un symbole de standardisation au sein d'une société normative, quadrillée et contrôlée. L'uniforme est symbole de *régimentation* dans le sens où il souligne la conformité, l'appartenance et la distinction des corps, et les inscrit dans

---

<sup>21</sup> D'autres artistes plus actuelles travaillent également le vêtement fonctionnel : Lucy Orta, Alicia Framis, Andrea Zittel, Ralph Borland, Ana Rewakowicz, Sarah Ross, Yinka Shonibare, Bruce Busby, Robin Lasser, Kosuke Tsumura et Mary Matingly. Ces artistes questionnent la fonction du vêtement et poussent les limites de celui-ci. Qu'il s'agisse de questions relatives au corps, à l'habitat, à la mobilité, à la collectivité ou à la protection, le vêtement est pour la plupart de ces artistes en relation avec un contexte socio-politique. Elles insèrent le vêtement soit dans le quotidien soit dans un contexte social par des actions programmées.

un système hiérarchique « [...] as a social regulator. Thus uniforms make bodies into social signals. » (Calefato *in* Bonami et al. 2000, p. 198)



Fig. 1.41 Pilotes de la PLA Air Force en entraînement pour le défilé du 60<sup>ème</sup> anniversaire de la Chine communiste

## 1.7 Conclusion

Si plusieurs artistes se sont approprié le vêtement, c'est d'une part pour son caractère social, ses aspects industrialisés se rapprochant de l'objet de consommation, mais aussi pour son identification contextuelle. Le vêtement reflète l'époque par ses matériaux, ses signes et ses engagements. J'ai choisi de traiter de ces approches, de ces artistes et des diverses stratégies en regard à ma propre pratique artistique. Je constate dans mon travail quelques aspects importants qui caractérisent cette approche de l'art qui s'investit dans la sphère sociale :

- moyens de présentation et de diffusion en dehors et à l'intérieur des lieux de l'art ;
- objets attachés au monde de la consommation et du quotidien ;
- méthodes reliées à d'autres disciplines (sociologie, ethnologie, mode, marketing, psychologie, etc.) ;

- préoccupation en lien avec le contexte sociopolitique ;
- communication directe avec un public ciblé et participatif ;
- relation entre les corps et leur environnement ;
- intégration de la sphère sociale ;
- contexte de recherche et de production formant un système autonome.

## CHAPITRE II

### LA CONCEPTION ET L'UTILISATION DE L'ABRI ET DU VÊTEMENT-UNIFORME AU SEIN D'UNE PRATIQUE CONTEXTUELLE DANS DES ESPACES URBAINS ET SOCIAUX

Au précédent chapitre, nous avons pu contextualiser l'utilisation et le rôle du vêtement fonctionnel à travers des pratiques artistiques à la fois sociales, politiques et engagées. Le présent chapitre est consacré à ma pratique artistique et aux enjeux stratégiques et théoriques s'y rattachant. Ma pratique antérieure constitue l'ancrage de mes recherches actuelles. Je tente dans ce chapitre de dégager les phases et les transitions qui ont mené vers le projet ayant pour titre *FACTION* et qui sera présenté au chapitre III.

#### 2.1 Introduction à une pratique contextuelle<sup>22</sup> autour des questions de l'isolement et de l'*individualisme collectif*

Ma pratique artistique est interdisciplinaire et se concentre principalement sur des expérimentations autour de divers comportements individualistes et collectifs. Dans ma pratique antérieure, ces expérimentations ont été encadrées par la conception de prototypes d'abris et de vêtements en tant qu'objets utilitaires qui possédaient les spécificités d'être « déployables », compacts, portables et défensifs. Les prototypes d'abris sont, plus spécifiquement, des

---

<sup>22</sup> Le terme art contextuel est réapparu dans le discours des artistes et de théoriciens de l'art au début des années 2000 avec l'essai de Paul Ardenne *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Mais c'est Jan Swidzinski, artiste polonais, qui en 1976 a développé la théorie de l'art contextuel dans son manifeste *Art as Contextual Art*. « ([Le contexte] désigne l' « ensemble de circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». Un art dit « contextuel » opte pour la mise en rapport direct de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaires. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles. Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le monde du référentiel, autant d' « images », l'artiste « contextuel » choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle. [L'art dit contextuel est confronté à la réalité médiatique, politique et économique et tend à se fondre dans le tissu social. Ce sont généralement] des pratiques artistiques plus portées à la présentation qu'à la représentation [et où une grande place est donnée à l'expérience] » (Ardenne, 2002, p. 12-13)).

*simulacres*<sup>23</sup> de protection qui abordent les idées d'individualité, d'isolement et de protection en communauté. L'uniforme est à la fois un symbole identitaire et d'*individualisme collectif*.

À mesure que nos sociétés déploient différents dispositifs de contrôle, de surveillance et de protection, nos environnements — autant publics que privés — finissent par influencer, guider et manipuler nos comportements de manière constante et par conséquent alimentent une paranoïa grandissante. Mon travail interroge les limites du contrôle, de la surveillance, de la protection et les frontières entre l'espace privé et l'espace public. Je tente d'approcher différentes stratégies de leurre afin d'interroger la place de l'individu à l'intérieur d'une réalité de plus en plus construite, programmée ou prescrite. C'est en renvoyant au spectateur des images qui lui révèlent ses conditionnements que j'aborde différents paramètres de la société de contrôle.

### 2.1.1 Faire intrusion dans le réel



Fig.2.1 Unicité, Alma, centre commercial, 2008

C'est par des objets qui se confondent aux produits manufacturés et leur mise en situation qu'apparaît l'idée d'intrusion dans le réel. Pour promouvoir ces prototypes et simuler qu'ils appartenaient au monde de la consommation, ceux-ci pouvaient être accompagnés d'une multitude de produits dérivés : guides d'utilisation, publicités, objets promotionnels, etc.

<sup>23</sup> Jean Baudrillard définit le simulacre comme une négation du réel qui ne renvoie à aucune réalité sous-jacente. Toutes notions faisant référence à la réalité première ont disparu pour laisser place à une mise en place et un jeu de simulacres (Baudrillard, 1981).

C'est en m'introduisant furtivement dans l'espace urbain par l'entremise de mes prototypes, que je peux cohabiter ou résister à celui-ci. En occupant un espace public délimité et prédéterminé, l'espace occupé devient alors un espace de réflexion et de confrontation, jouant entre réalité et simulation.

### 2.1.2 Isolement ou *individualisme collectif*

L'espace de l'agir, l'espace urbain, est constitué d'individus. Guy Debord dans *La société du spectacle* traite dans plusieurs points de l'individualisme à l'intérieur du « système de l'isolement » :

Le système économique fondé sur l'isolement est une *production circulaire de l'isolement*. L'isolement fonde la technique, et le processus technique isole en retour. De l'automobile à la télévision, tous les *biens sélectionnés* par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des « foules solitaires ». [...] Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit les séparés, mais il les réunit *en tant que séparés*. [De plus], [...] le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. » (Guy Debord, 1967, p. 28-31).

Dans un texte sur l'espace public, Etienne Tassin<sup>24</sup> ramène cette idée avancée par Debord que je nomme un *individualisme collectif*. Il avance que l'institutionnalisation de l'espace public maintient séparé les individus dans un simulacre de communauté où chacun évolue dans une distraction qui empêche la rencontre. De la même manière que l'autonomie et l'individualisme, menant à la consommation, sont une forme de contrôle sur les foules, laissant croire à l'autonomie, mais maintenant à distance la possibilité de se regrouper.

<sup>24</sup> Étienne Tassin. 1992. « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité ». p. 115-118 in Éric Daheux (coord.). 2008. *L'espace public*. Coll. Les essentiels d'Hermès. Paris : Éditions CNRS Hermès, 154 p.

## 2.2 De l'abri au vêtement à l'uniforme identitaire

### 2.2.1 L'abri comme prototype de protection

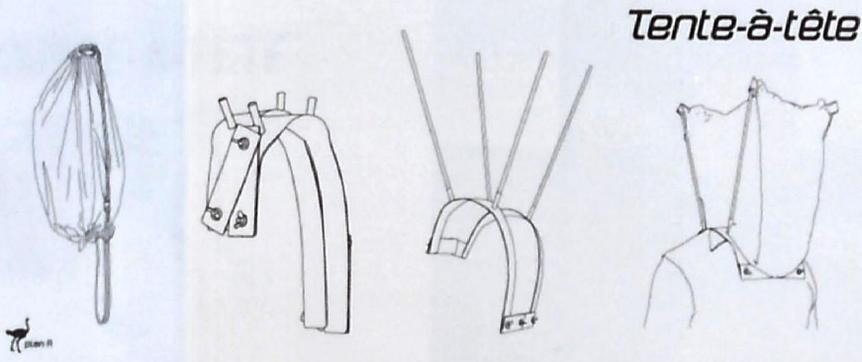


Fig. 2.2 *Tente-à-tête*, 2004, détails du mode d'emploi

J'ai travaillé antérieurement sur une série d'abris portables, mobiles ou fixes, qui recouvrent le corps en entier ou de la tête aux épaules. Ceux-ci sont accompagnés d'affiches et/ou de guides d'utilisation. Ces dispositifs de protection ont tous été mis en situation par des interventions dans différents espaces urbains publics, privés ou commerciaux. Ces actions, qui consistaient à utiliser les dispositifs, sont des mises en contexte du potentiel de fonctionnalité. Quelques fois, mis en contexte dans des expositions, les abris prenaient la forme de l'installation et/ou étaient accompagnés de documentation. Les abris étaient présentés tels des prototypes pouvant être reproduits en série. Ces projets portent un regard sur l'individualisme et la vulnérabilité du corps dans un contexte urbain où celui-ci accentue l'isolement. Par ces abris répondant presque à des critères de l'industrie, je porte un regard critique sur la croyance qu'ont les consommateurs envers les produits de consommation en produisant des dispositifs spécialisés proposant des méthodes simples qui répondent ironiquement au besoin de s'abriter et de s'isoler. Le dispositif vient amplifier le comportement de l'utilisateur en accentuant des comportements sociaux et en tentant de mettre l'accent sur *l'individualisme collectif* de notre environnement.

J'ai choisi de travailler l'abri pour son paradoxe, comme une couche supplémentaire de protection, mais faisant également apparaître et remarquer le corps abrité et surexposé. Les protections qui prenaient la forme de prototypes à l'aspect industrialisé étaient accompagnées de modes d'emploi et de logos. Ceux-ci étaient en fait des leurres de protections puisque leurs fonctions mettaient le corps de celui qui les portait dans une situation de vulnérabilité et

d'aveuglement. Dans l'espace urbain, ces dispositifs se présentaient comme des apparitions et des dislocations avec la réalité opérante.

## HOUSSE-À-TÊTE™

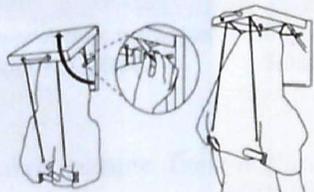


Fig. 2.3 *Housse-à-tête*, détail du mode, 2005

Fig 2.4 *Housse-à-tête*, promenade, Rimouski, 2005

Fig.2.5 *Housse-à-tête*, abribus, Rimouski, 2005

Fig. 2.6 *Housse-à-tête*, rue Saint-Germain, Rimouski, 2005

L'un des projets, *Housse-à-tête* (2005), est une boîte orange, faite de métal, de format carré et mince qui se fixe au mur. Sur son couvercle, un mode d'emploi explique le fonctionnement. En ouvrant le couvercle du dispositif, une housse de tissu gris se déploie pour recouvrir la tête. À la manière du matériel de secours placé dans les entrées d'édifices ou à des endroits stratégiques, *Housse-à-tête* est proposée comme un dispositif servant à recouvrir la tête en cas de besoin. Par des interventions furtives, la boîte a été disposée dans différents lieux urbains. Laissée à certains endroits pour quelques heures et mise en situation par son utilisation, le déplacement de la boîte suggérait sa multiplication et expérimentait son potentiel en relation au lieu.



Fig. 2.7 *Tente-à-tête*, restaurant Beijing, Montréal, 2004



Fig. 2.8 *Abri-sur-roues*, rue Sainte-Catherine, Montréal, 2003



Fig. 2.9 *Abri-sac-à-dos*, rue Maréchal-Joffre, Nice, 2003-2004

D'autres abris comme *Tente-à-tête* (2004)<sup>25</sup>, *Abri sur roues* (2003) et *Abri sac-à-dos* (2003-2004), sont des dispositifs portables, transportables, déployables et accompagnés d'un mode d'emploi. Ces dispositifs ont été mis en situation dans différents contextes et différentes villes par des parcours, et dans le quotidien où j'utilisais les abris comme accessoires et expérimentais leurs usages en relation à différents lieux.

Ces abris sont des leurres de protection qui proposent une ambivalence entre abriter et démunir, protection et vulnérabilité, confort et inconfort, apparition et disparition, mobilité et immobilité. Le corps revêtu se trouve à apparaître dans des endroits inattendus. De plus, les abris se veulent des outils de résistance face à des caractéristiques sociétales observées et peuvent prendre diverses fonctions : adaptateurs permettant de questionner des espaces urbains, dispositifs de dissimulation, outils de décalage avec la réalité opérante, etc.

<sup>25</sup>On peut ici faire un lien entre les *Prototypes of* (1966-69) de Pichler ou la série de casques *Environnemental Transformers* (1968) de Haus Rucker Co. Une des différences est qu'en portant *Tente-à-tête*, nous ne sommes pas devant un écran de téléviseur, il s'agit plutôt d'un masque obstruant la vue, affirmant dans l'espace urbain une sorte de désintéressement face à l'extérieur.

## 2.2.2 Le vêtement comme symbole identitaire



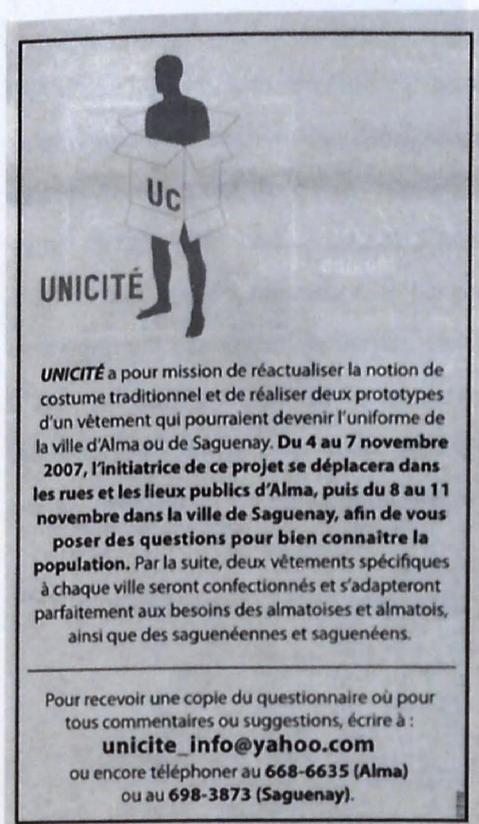
Fig. 2.10 Mur d'atelier, recherche sur le costume alsacien, 2007

J'ai commencé à travailler le vêtement en tant qu'uniforme avec le projet *Unicité* (2007-2008), qui avait pour but de réactualiser la notion de costume traditionnel. Une première partie du projet a été réalisée dans le cadre d'une résidence à Strasbourg (France), en Alsace, une région riche de costumes traditionnels. Par mes observations et mes recherches sur les caractéristiques géographiques et sociales, j'ai proposé un vêtement que je présentais comme le futur uniforme du quartier Gare de Strasbourg<sup>26</sup>. Celui-ci était composé de détails et d'accessoires que je trouvais significatifs et qui permettaient de démarquer les résidents du quartier Gare des résidents des autres quartiers de la ville<sup>27</sup>, ainsi que des nombreux visiteurs qui transitent par ce quartier. Le port de l'uniforme et des affiches placardées sur les murs du quartier ont servi de méthode de présentation du projet.

<sup>26</sup> *Le quartier Gare de la ville de Strasbourg*. Délimité par les voies de la SNCF, l'autoroute et la rivière l'Ill, ce quartier est une mosaïque de sous-quartiers; un des quartiers les plus multiculturels de la ville; rayonnant culturellement et internationalement, grâce à la présence de plusieurs institutions; une porte d'entrée pour la ville; un quartier d'accueil et d'échange par l'arrivée d'environ 60 000 voyageurs par jour; peuplé de près de 24 000 habitants; environ 9 % de la population strasbourgeoise; caractérisé par une prédominance de jeunes adultes (20 / 34 ans). Les moins de 25 ans représentent 36% de la population, alors que les taux d'enfants et des plus de 75 ans sont les plus faibles de Strasbourg. (Source : « L'Histoire du quartier » de Maître Jean-Georges Wolters, membre de l'Association des Habitants du quartier Halles / Tribunal et du document de la DAS « Analyse partagée / Diagnostic Territorial » mars 2004).

<sup>27</sup> Certains détails comme la tablette réfèrent au train, des accessoires gonflables sont intégrés pour se prévenir de la noyade en raison d'un cours d'eau qui longe le quartier et la diversité des tissus fait référence à la multiethnicité du quartier. Certaines parties tels les rubans qui réfèrent au costume traditionnel alsacien et un poncho de pluie sont des accessoires référant à la ville et non spécifiquement au quartier.





6 intro société musique théâtre danse humour cirque livres arts, vt

Fig. 2.15 *Unicité*, publicité dans le journal *Voir* de Saguenay-Alma, 2008



Fig. 2.16 *Unicité* Chicoutimi et Alma, affiche, 2008

Le projet *Unicité* réfère à une tendance qu'ont eue certains pays colonisés, tel le Kenya<sup>30</sup>, au début des années 2000. Afin d'afficher leur identité et leur indépendance, certains pays ont manifesté un intérêt croissant pour le retour au vêtement traditionnel national, et ce, afin d'abandonner les tenues amenées par le colonialisme. Ce tournant se veut pour certains de ces pays une lutte contre l'impérialisme vestimentaire et l'effet corrupteur de la mode — ceux-ci voulant aller à l'encontre du conservatisme imposé par la colonisation. Cependant, en suggérant à la population d'arborer l'uniforme national, il se trouve que les résultats restent des plus conservateurs. À travers mon projet, je propose des vêtements qui mettent en évidence le sentiment d'appartenance à sa communauté, mais je propose aussi ironiquement des vêtements qui suggèrent d'abandonner son identité personnelle. Ces vêtements étaient perçus comme des propositions ludiques dans des villes, où d'un côté la diversité domine (à Strasbourg) et de

<sup>30</sup> Voir l'article de BANGRÉ, Habibou. 2004. « L'abacost » Kenyan, nouveau symbole de l'unité nationale. En ligne : [www.afrik.com/article/7807.html](http://www.afrik.com/article/7807.html). Consulté le 3 décembre 2010.

l'autre, l'apparence et la conformité sont au premier plan (à Alma et à Chicoutimi).

Ce projet questionne en même temps le contrôle produit par l'uniformité d'une tenue vestimentaire et le pouvoir d'influence incontestable de la mode et de la consommation de masse. Ayant traité de l'individualisme en communauté par mes projets antérieurs, ce projet vient élargir cet aspect social dans un contexte territorial, suggérant ainsi une forme d'*individualisme communautaire*. Ce projet m'a menée vers des réflexions sur l'identité, la mode et la culture à l'intérieur de petites communautés. Je suis passée d'un regard porté sur le quartier d'une ville en proposant ma vision de l'uniforme et en m'insérant anonymement dans le Quartier Gare de Strasbourg, pour aller vers la collaboration en incluant les résidents de deux villes québécoises à prendre part à mon projet.

### 2.2.3 Le passage de l'abri au vêtement



Fig. 2.17 *Hyperprotection*, 2009

Dans mon travail, un passage s'est opéré de l'abri au vêtement. Ayant, depuis les tous débuts de ma pratique artistique, un intérêt porté pour le corps en lien avec l'identité, la censure, le masque

et éventuellement la protection, voire même la surprotection<sup>31</sup>, mon travail s'est tourné vers une approche de l'objet comme dispositif de protection. Par un désir de produire des objets portables, l'abri se présentait pour moi comme un prolongement du corps me permettant une approche « performative ». Par la suite, je me suis tournée vers le vêtement comme symbole identitaire. Je suis allée vers le vêtement, uniforme de tous les jours qui pouvait assurer plusieurs utilités et qui était représentatif de l'identité collective d'un quartier ou d'une ville. Ce désir d'aller vers l'uniforme résultait d'une volonté de produire des vêtements en série, mais aussi de me pencher sur l'*individualisme collectif*. Par ces projets identitaires, le vêtement devient une *interface* entre le corps et l'espace social.

### 2.3 Stratégies au sein d'une pratique questionnant les comportements individualistes et collectifs dans l'espace urbain et social

Certaines stratégies sont récurrentes dans mon travail et se reflètent dans ma pratique actuelle à la lumière de ma production antérieure : l'appropriation de méthodes propres à d'autres disciplines ; la résistance et l'imitation ; l'action dans l'espace urbain ; l'expérimentation et la participation.

#### 2.3.1 L'appropriation de méthodes propres à d'autres disciplines

Par des méthodes proche de la sociologie, je recueille des données par des questionnaires et des observations, je publie des petites annonces, j'observe des comportements, je travaille avec des fiches d'observations pour recenser des comportements individualistes ou collectifs et repérer des lieux favorisant différents types de comportements<sup>32</sup>.

Je m'approprie et je modifie des codes provenant du design et du marketing par la production de modes d'emploi, d'affiches et de stratégies publicitaires. En me basant sur des structures déjà existantes, il y a un désir de confondre mon projet à la réalité, de le distinguer de l'art et de jouer sur son effectivité dans le réel. Certaines approches de mon travail peuvent faire également

<sup>31</sup> La surprotection est l'amplification, l'exagération de la protection. Pour un projet, *Hyperprotection* (2009), j'ai travaillé à accentuer les éléments de protection d'un vêtement jusqu'à aller à créer un vêtement d'hyperprotection adapté à notre société, voire une combinaison de survie afin de porter un regard actuel sur la paranoïa du danger imminent. Cette combinaison était à la fois un dispositif de protection et un vêtement.

<sup>32</sup> Cette approche peut être associée à celle de l'art sociologique développé à partir de 1971 par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot ainsi que Hans Haacke qui utilisent des moyens de la sociologie pour révéler et critiquer des aspects de la société.

référence à des notions militaires et bureaucratiques : interventions, tactiques, stratégies, occupations, infiltrations, etc.

### 2.3.2 Résistance et mimétisme

Dans son essai *De la résistance*, Françoise Proust explique la résistance :

[...] la résistance naît de l'affection contrariée d'une force pour une autre... Elle n'affronte pas l'ennemi pour lui infliger une défaite, mais elle se débat avec l'adversité, dont l'adversaire n'est que le tenant lieu, pour l'affaiblir et lui faire lâcher prise (Proust, 1997, p. 13).

Elle avance que c'est par mimétisme que l'on peut faire acte de résistance :

[Il ne faut pas] entrer dans le jeu de l'ennemi, se placer sur son territoire et obéir à ses règles, c'est précisément l'inverse : il s'agit de lui coller au dos et de hanter son esprit pour, le mimant et le doublant, avoir une chance de se soustraire à son emprise (Proust, 1997, p.161).

L'art emprunte, depuis les Situationnistes, certains termes militaires – dérive, détournement, appropriation, etc. – afin d'expliquer une forme de résistance contre la domination. C'est en m'insérant dans des structures existantes, en détournant des codes du design et des produits de consommation, en amplifiant, modifiant et révélant des comportements que ma pratique fait acte de résistance.

C'est dans une idée d'intrusion et d'insertion dans le réel que le mimétisme réinterprète et accentue certains comportements. Gabriel de Tarde, éminent penseur du 19<sup>e</sup> siècle (*Les lois de l'imitation, étude sociologique*, 1890) conçoit la société comme un ensemble d'individus qui s'imitent entre eux. « On imite par croyance et par désir. L'individu est le miroir de la société. » (Tarde, 1890, p.208).

C'est de cette manière que mon travail ne prend pas la forme du plaidoyer, mais la forme de l'imitation. Je me base sur des modèles, je les reprends en y insérant un questionnement, une réflexion et un regard critique par le biais de l'imitation. J'opère une amplification des comportements, afin de remettre en cause et de révéler certains attributs sociaux.

### 2.3.3 Agir dans les espaces urbains



Fig. 2.18 *Unicité*, 2007, la nouvelle Gare de Strasbourg.

#### 2.3.3.1 Distinction entre l'espace public et l'espace urbain

L'espace public est à la fois définissable et indéfinissable puisqu'il est régi par plusieurs facteurs en contradictions. L'espace public est un espace du quotidien, mais aussi un lieu social et de collectivité. L'espace public est un terrain ouvert, mais régi par des règles. On peut se permettre de s'approprier une zone, pour un moment donné, relativement court et contraint. L'espace public est le lieu où le « privé » est la frontière, et où des individus « privés » y circulent. L'espace public entraîne des comportements individualistes parfois presque invisibles ou infiniment discrets. Ces comportements peuvent être des gestes inconscients, une sorte d'aliénation au fait d'être entouré. Celui-ci est construit de façon à contrôler, à surveiller et à quadriller les actions et les déplacements dans un cadre qui favorise la consommation et la fonctionnalité.

Parler de pratiques dans l'espace public n'est pas nécessairement juste, puisque l'espace public n'est pas l'espace urbain et vice versa. L'espace public n'est plus aujourd'hui la place publique. Celle-ci s'est déplacée vers des espaces médiatiques. On pourrait plutôt parler de pratiques en

espaces urbains. Ce qui m'intéresse comme territoire d'action et de réflexion se situe dans cet espace qui est constitué de différents types d'espaces : public, privé, semi-public, entre-espace et espace social<sup>33</sup>. Et plus particulièrement les espaces commerciaux, les lieux de passage et de transit<sup>34</sup>, d'échanges, les espaces clos (*gated communities*), les banlieues, les espaces Disneyifiés, etc. Des espaces faits de limites et de frontières.

L'espace urbain est le sujet d'indéfinissables changements et de redéfinitions de statuts et de rôles : « [...] changements des modes et temporalités de travail, dislocations des formes traditionnelles de sociabilité, [...] privatisation des espaces publics et multiplication des *gated communities*. » (Petcou et Petrescu, 2008, p.102). L'espace urbain a été l'hôte de la place publique, maintenant devenu un espace capitaliste. Comme le disent très bien Constantin Petcou et Doina Petrescu du collectif *l'Atelier d'architecture autogérée* :

[...] l'espace capitaliste est de plus en plus limité et contrôlé : par une réduction permanente du champ des actions possibles dans le milieu urbain, par la superposition de réglementations et de normes innombrables. [...] Félix Guattari dénonce l'appauvrissement et l'homogénéisation produite par le contrôle capitaliste des médias et de l'espace public : « des productions de subjectivité "primaire" (...) se déploient à l'échelle véritablement industrielle, en particulier à partir des médias et des équipements collectifs »<sup>35</sup> Cet appauvrissement de l'espace urbain se manifeste par la disparition progressive des espaces à usage collectif et des espaces susceptibles d'être appropriés, pour des usages informels basés sur la responsabilité et la confiance réciproque. (Petcou et Petrescu, 2008, p. 103).

Homogénéisation, contrôle et domination ; l'espace urbain n'est plus un lieu d'échange mais un lieu de consommation, de régularisation et de pouvoir. Les comportements et les déplacements sont régularisés. Les villes sont cartographiées selon des classes sociales, des communautés ethniques et culturelles. L'architecture et l'urbanisme ont également une influence et un contrôle sur les comportements et les déplacements.

---

<sup>33</sup> « Les sociologues étendent ce concept à l'ensemble des rapports et des liens sociaux qui définissent la liberté de mouvement de l'homme dans la société, et aussi, et surtout ses limites. [...] Pour nous, [les situationnistes] l'espace social est véritablement l'espace concret des rencontres, des contacts entre les êtres. La spatialité est sociale » (Constant in Adreotti, 2007, p.224).

<sup>34</sup> Des non-lieux tel que défini par Marc Augé dans *Non-lieu : une introduction à une anthropologie de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil. 1992.

<sup>35</sup> Félix Guattari. 1989. *Les trois Écologies*. Paris : Gallilée, p. 52.

### 2.3.3.2 Action dans l'espace urbain

Dans mon travail, agir dans l'espace urbain est une volonté d'insertion et d'intrusion dans la réalité et plus précisément dans un contexte. J'ai choisi de mettre en situation les prototypes de protection et les vêtements par des actions dans l'espace urbain, que je qualifie de manœuvres :

La manœuvre est [...], un type d'action « performatif » qui se situe *dans les marges* de ce qui peut être organisé ou encodé et qui se déroule non plus dans les lieux de l'art, mais ailleurs. C'est aussi une façon d'envahir *l'espace social*, ou urbain, un milieu social et non seulement un milieu artistique. La manœuvre est une intervention de type interactif [...]. Elle n'est *pas présentée comme un geste d'art*. Les manœuvres arrivent à l'improviste. Ce sont des *improptus sociaux* qui peuvent se produire n'importe où (Richard, 1990, p. 1).

Par des actions prenant place dans différents espaces, l'utilisation des prototypes permet d'évaluer le potentiel de l'objet, mais également de créer des situations. Ces manœuvres effectuées à l'improviste, sans annonces ni indices, permettent aux témoins d'identifier s'il s'agit de gestes artistiques qui viennent confronter le quotidien, bousculer le présent et inscrire l'action dans une réalité<sup>36</sup>, un contexte.

Il y a un désir de se projeter dans la « réalité » par le biais de l'art, par l'appropriation et l'irruption dans un espace-temps permettant une expérience vécue. Cette expérience se fait, dans la confrontation, par le bousculement qu'opèrent les actions dans le quotidien. Ainsi, une situation se *construit*. Les situationnistes définissaient la « construction de situation » comme suit : « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. » (Debord, *in* Androetti, 2007, p.137). Les situationnistes privilégiaient la construction de situations à la production d'objets et la dérive comme déambulation dans des ambiances telle la traversée de plateau de cinéma. Ainsi, en lien avec ma pratique, le déplacement est une sorte de contrainte, où l'apparition de sujets vêtus en uniformes ou portant des abris est une sorte de fiction dans un décor réel<sup>37</sup>. « La situation est en même temps une unité de comportements dans le temps. Elle est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. » (Debord, *in* Androetti, 2007, p.136).

<sup>36</sup> « Relève de la « réalité » tout ce qui a « le caractère de ce qui est réel, de ce qui ne constitue pas seulement un concept, mais une chose ». Ce qui est réel, que l'on considère un élément (une réalité), ou l'ensemble (la réalité) s'oppose à l'apparent, à l'illusoire, au fictif. » (Ardenne, 2002, p. 17).

<sup>37</sup> Mais si l'on s'appuie sur le fait que la réalité est une construction, faite de fiction et de perceptions, on pourrait alors parler de *refictionnalisation*. Je développerai sur ce point au chapitre III.

Les espaces urbains dans mon travail sont le contexte de production des projets et aussi les lieux de concrétisation. La mise en contexte des dispositifs ou vêtements dans différents types d'espaces est une manière de concrétiser le projet, de rendre effectif son utilisation. Marx évoque : « [...] un produit ne devient réellement un produit que dans l'acte de consommation, un vêtement devient un vêtement que dans l'acte de le porter ; une maison inhabitée n'est pas en fait une maison réelle. » (Marx, *in* Bourriaud, 2003, p. 18). Par la mise en contexte des prototypes dans le quotidien, l'utilisation tente d'inscrire l'objet dans l'espace urbain, et ainsi, laisse envisager aux témoins la possible existence du dispositif en tant que produit manufacturé. En agissant dans l'espace urbain, il y a une volonté de s'adresser à l'autre – l'autre étant le témoin, le passant, l'usager du lieu<sup>38</sup>. Mais cette relation à l'autre, en dehors des contextes de participation, n'est pas un désir d'entrer en relation directe, mais plutôt un moyen d'entrer en communication par la distance, par un langage visuel fait de références, de dislocations et de questionnements. Cette relation se fait à travers une situation construite de représentation. L'action met en scène des objets et des vêtements, mais questionne également l'espace urbain. Le terrain choisi devient temporairement un espace d'action et de fiction.

Les espaces « de l'agir » se transforment en espaces interrogatifs du quotidien, de ses potentialités, de ses blocages et de ses temporalités imposées. Mettant en cause le fonctionnement stéréotypé des espaces normés, ces espaces de l'agir peuvent devenir des espaces de désapprentissage des usages assujettis au capitalisme et de réapprentissage d'usages singularisés, en produisant une subjectivité collective et spatiale propre aux sujets investis. Par le tissage quotidien de désirs, ces micro-pratiques spatiales introduisent d'autres temporalités et d'autres dynamiques (plus longues, aléatoires, collectives et parfois autogérées) constituantes, ainsi des espaces en permanente transformation [...]. » (Pectou et Petrescu, 2008, p. 106).

Ainsi, agir dans l'espace urbain peut nous faire penser qu'il y a un désir de faire entrer l'art dans la vie. Qu'il y a une volonté de se distancier de l'espace clos de la présentation qu'est le lieu d'exposition pour aller vers le réel. Mais comme le développe Rancière, il n'y pas de réel en dehors du monde de l'art.

Il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique. Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos

---

<sup>38</sup> L'histoire de l'art, du *happening* de Kaprow en passant par la participation chez Lygia Clark jusqu'à, il y a quelques années, Nicolas Bourriaud, qui est revenu à la charge en analysant ces pratiques relationnelles (*Esthétique relationnelle*, 1998), témoigne de la redéfinition de la place du spectateur et classe les types de relation entre artistes, public, participants et témoins.

interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se noue le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. (Rancière, 2008, p. 83-84)

Agir dans l'espace urbain, c'est aussi choisir de travailler directement dans un contexte. Ce choix est motivé par un ensemble d'aspects : la géographie des lieux, la situation socio-politique, l'usage, etc. Ces différents éléments sont des composantes à part entière des projets, tout comme les forces extérieures qui auront un impact direct ou indirect sur le développement.

#### 2.3.4 L'expérimentation dans l'espace urbain

L'« expérience » – à l'origine, l'*experientia* latine – dérive du terme *experiri*, « faire l'essai de », un essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire, visant à un « élargissement ou à un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes (Ardenne, 2002, p.43).

L'expérimentation est une part importante de mon travail. J'expérimente de façon préliminaire, comme méthode de recherche par l'entremise d'actions furtives, de sondages et d'observations. La plupart de mes projets comportent une part d'expérimentation. Ce qui permet de laisser la place à des facteurs imprévisibles qui s'inscrivent dans le projet – des facteurs inattendus, mais révélateurs voire même menant à des détours. Expérimenter et observer, mais en tentant de ne pas se placer à l'extérieur, comme observateur de la réalité sociale, mais bien au centre d'une expérience vécue.



## EXPÉRIMENTATION

### T-Shirts identifiants

#### CONSIGNES DE L'ACTION

1. Prenez un t-shirt;
2. Rendez-vous aux coins des rues Saint-Denis et Sherbrooke;
3. Répartissez-vous sur les 4 coins (pas nécessairement au coin, mais sur l'angle);
4. Adoptez une attitude : être là;
5. N'ayez pas trop l'air d'attendre, mais plutôt d'occuper un coin de rue;
6. Si une personne vient vers vous, marchez ou regardez dans la direction opposée;
5. Ne regardez pas les gens;
6. Si quelqu'un demande : « Que faites-vous? », renversez la question et demandez : « Que pensez-vous que je fais? » ;
7. Si quelqu'un vous pose une question qui n'a rien à voir avec votre t-shirt ou votre attitude, répondez (ex. : quelqu'un vous demande une direction);
8. Soyez attentif à ce qui se passe;
9. Après une heure, rendez-vous au coin de rue sud-est et Retournez en groupe au point de départ;
10. L'action prend fin une fois arrivée au point de départ;
11. Au retour, remplir la fiche d'observation de l'action.

Fig. 2.19 T-shirts identifiants, expérimentation, 2009

J'ai travaillé dernièrement deux expérimentations d'action dans l'espace urbain en multipliant le nombre d'intervenants. La première expérimentation, *T-shirts identifiants* (2009), consistait à faire dans un espace-temps déterminé une action subtile. L'action s'est déroulée sur l'intersection des rues St-Denis et Sherbrooke (à Montréal) pendant une durée d'une heure. Les participants devaient porter un t-shirt orange sur lequel deux rectangles blancs étaient sérigraphiés, un devant et un derrière. À la manière des solliciteurs de coin de rue, les participants avaient comme directives d'occuper chacun un coin de rue de l'intersection, de ne pas regarder les gens et d'adopter une attitude d'indifférence. À la fin de l'expérience, chacun des participants devait remplir une fiche d'observation qui renseignait sur les comportements adoptés et les situations rencontrées. Dans la première expérimentation, j'étais présente pour donner les consignes et participer à l'exercice, alors que dans la deuxième, *Combinaisons de simulation* (2010), j'ai laissé libre cours à l'expérimentation des participants. Quatre kits étaient à la disposition des volontaires et comprenaient chacun des consignes d'actions, une ou deux combinaisons et une fiche de renseignements à remplir au retour de l'action. Cette deuxième

expérience testait le niveau d'implication et de participation sans la présence d'une figure d'autorité. Les participants devaient porter une combinaison de simulation et accomplir une action précisée sur les fiches d'instructions. Quatre actions étaient proposées (deux en solo, deux en duo) : deux actions de déplacements, une action dans des espaces commerciaux et une action d'occupation (voir appendice A, p. 75).

### 2.3.5 La participation

La participation s'est introduite dans mon travail avec les projets intégrant l'uniforme. Elle ouvre l'espace d'expérimentation en allant vers une multiplication des sujets et permet une sorte de « collectivité participative ». Je propose un modèle qui inclut l'autre, soit par une collecte de données, comme par exemple avec le projet *Unicité*, ou par la participation directe à des actions, comme par exemple avec les deux projets d'expérimentation *T-shirts identifiants* (2009) et *Combinaisons de simulation* (2010).

According to this view, which harks back to Constructivist and Productivist models, collectivity becomes a methodology for transforming both the reception of an artwork and its production (Holbert, 2011, p.158).

Je privilégie l'acte de l'intervention du corps, j'opère dans un système, je mets en jeu une appropriation et une réappropriation, j'instaure un présent relatif à un moment et à un lieu et je pose un contact avec l'autre dans un réseau de place et de relation<sup>39</sup>. Mon désir est d'aller vers une participation plus grande et ouverte où les participants sont, les sujets de l'étude, mais également et surtout, les collaborateurs qui contribuent au développement du projet. Le participant devient un élément au même type que le lieu, l'affiche et l'uniforme. Toutefois, il est l'élément récepteur-émetteur-transmetteur d'informations. Les participants ont la possibilité de voir le projet de l'intérieur.

## 2.4 Conclusion

Comme on a pu le voir, mon travail questionne les comportements individualistes et collectifs au sein des espaces urbains, mais aussi les moyens de se dissimuler et de s'identifier. À travers le

<sup>39</sup> Reformulation et réappropriation suite à l'énoncé de la page xxxviii de *L'invention du quotidien : 1. Art de faire*, de Michel de Certeau : « [...] dans la perspective de l'énonciation, propos de cette étude, on privilégie l'acte de parler : il opère dans le champ d'un système linguistique ; il met en jeu une *appropriation*, ou une *réappropriation*, de la langue par des locuteurs ; il instaure un *présent* relatif à un moment et à un lieu ; il pose un *contact avec l'autre* (l'interlocuteur) dans un réseau de places et de relations. Ces quatre caractéristiques de l'acte de l'énonciation pourront se retrouver en bien d'autres pratiques (marcher, cuisiner, etc.) » (De Certeau, 1990. p. xxxviii).

concept de l'*individualisme collectif*, mon travail antérieur et mes recherches théoriques, en lien avec ma pratique, m'ont menée à l'élaboration du projet *FACTION* où je tente de créer un système alternatif, par un agencement complexe se référant à un modèle cybernétique. Je suis passée de l'étude de sujets uniques à l'étude de micro-organisations comportant plusieurs sujets à l'intérieur d'une dynamique et d'un réseau complexe qui me mènent vers un questionnement sur la fiction – voire la *refictionnalisation* de l'espace urbain et de la réalité.

## CHAPITRE III

### *FACTION* OU OCCUPATION PAR SIMULATION

« Il y a des courts-circuits qui  
ouvrent le présent sur le futur. »

— Toni Negri, 1990

« Lorsqu'il nous arrive  
parfois de prendre part,  
nous ne faisons que simuler. »

— Win Wenders et Peter Handke,  
*Les ailes du désir*, 1987

Le présent chapitre se consacre au projet *FACTION* et à sa structure organisationnelle. Ce projet ouvre un espace d'expérimentation par la construction de situations, d'occupations et de simulations dans l'espace urbain. C'est par une approche « diagrammatique » que je développerai les différents aspects et hypothèses du projet. La salle 1 de la Galerie de l'UQAM devient, du 11 mai au 11 juin 2011, la base des opérations. Comme la majorité des données résultantes de cette expérimentation sont récoltées pendant le projet, des appendices suivent chapitre (appendices B et C).

Par sa structure, *FACTION* comporte trois éléments prépondérants :

- le *prototype* : désigne la structure du fonctionnement et le mode d'organisation. Il regroupe tous les éléments matériels du projet (base des opérations, uniformes, plans, affiches, modèles, fiches, etc.) mais aussi les participants ;
- les *actions* : sont des manœuvres qui provoquent une modification des comportements dans le milieu extérieur ;
- le *milieu extérieur* : désigne tout ce qui est extérieur à l'action.

Chacun de ces éléments se compose de différents points qui seront développés au cours de ce chapitre.

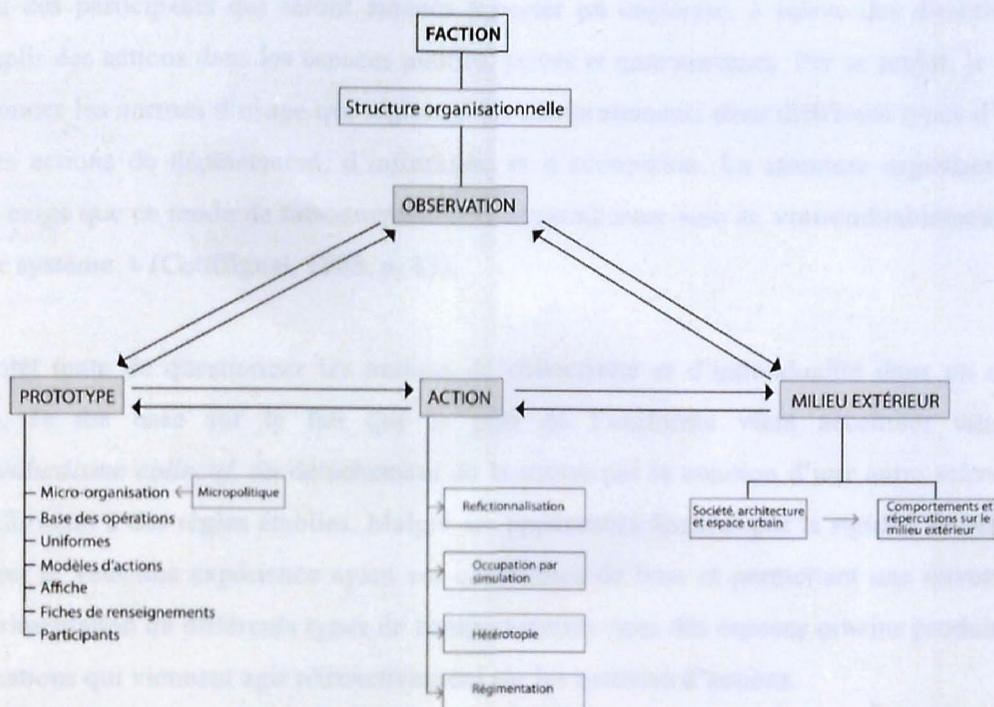


Fig. 3.1 Diagramme sur la structure du projet *FACTION* et du chapitre III

### 3.1 Structure organisationnelle du projet *FACTION*

Dans mes projets antérieurs, un seul uniforme était produit. Avec *FACTION*, l'uniforme est cette fois-ci produit en série et s'inscrit comme un des éléments constitutifs du projet. C'est en me penchant plus précisément sur l'uniforme comme symbole d'identification et de *régimentation* en lien avec les structures et les normes qui régissent les organisations que mon projet s'est développé. En partant de l'idée de l'uniforme, j'ai construit une structure organisationnelle qui intègre un espace, des stratégies et une image entourant le projet. L'observation de caractéristiques géographiques, urbanistiques et sociologiques de différents espaces urbains déterminent les terrains d'actions et me servent à développer différents modèles d'actions. Une méthodologie est appliquée au projet afin que cette structure produise au final une série d'observations et de résultats.

Le projet *FACTION* emprunte différentes notions à la cybernétique, à la sociologie, à la bureaucratie et à l'organisation régimentaire. À la manière d'une micro-organisation, *FACTION* réunira des participants qui seront amenés à porter un uniforme, à suivre des directives et à accomplir des actions dans les espaces publics, privés et commerciaux. Par ce projet, je tente de questionner les normes d'usage qui régissent les comportements dans différents types d'espaces par des actions de déplacement, d'infiltration et d'occupation. La structure organisationnelle « [...] exige que ce mode de raisonnement soit examiné avec soin et, vraisemblablement, inclus dans le système. » (Couffignal, 1963, p. 13).

Le projet tente de questionner les notions de collectivité et d'individualité dans un contexte urbain. Je me base sur le fait que le port de l'uniforme vient accentuer une forme d'*individualisme collectif*, un détachement de la masse par la création d'une autre *micro-masse* se conformant à des règles établies. Malgré ses apparences fermées par la rigidité de ses règles, le projet se veut une expérience ayant ses contraintes de base et permettant une ouverture par l'expérimentation de différents types de comportements dans des espaces urbains produisant des informations qui viennent agir rétroactivement sur les modèles d'actions.

#### Fig. 1.2 - Principes du projet *FACTION*

Le projet est constitué d'un lieu de base – le centre d'art de la Gare de Paris – où se déroulent les réunions, les ateliers d'actions, d'où partent vers les lieux de la ville, d'une part, des interventions, d'autre part, des prospectives et où, quand le projet est de programme, se déroulent les ateliers. Les participants suivent l'uniforme, les règles et accomplissent des tâches de groupe dans différents lieux. Au début de la semaine, les ateliers sont constitués et les tâches sont posées et distribuées. Les informations recueillies par les lieux servent à élaborer le travail sur le développement de projets à venir. Les ateliers sont des ateliers de travail, et sont organisés les actions d'actions. Les ateliers sont constitués et les tâches sont posées et distribuées. Les informations recueillies par les lieux servent à élaborer le travail sur le développement de projets à venir.

À l'objectif du projet de questionner le comportement d'une micro-organisation et de tester les effets d'un modèle d'organisationnel, ou les modèles d'actions prédictives.

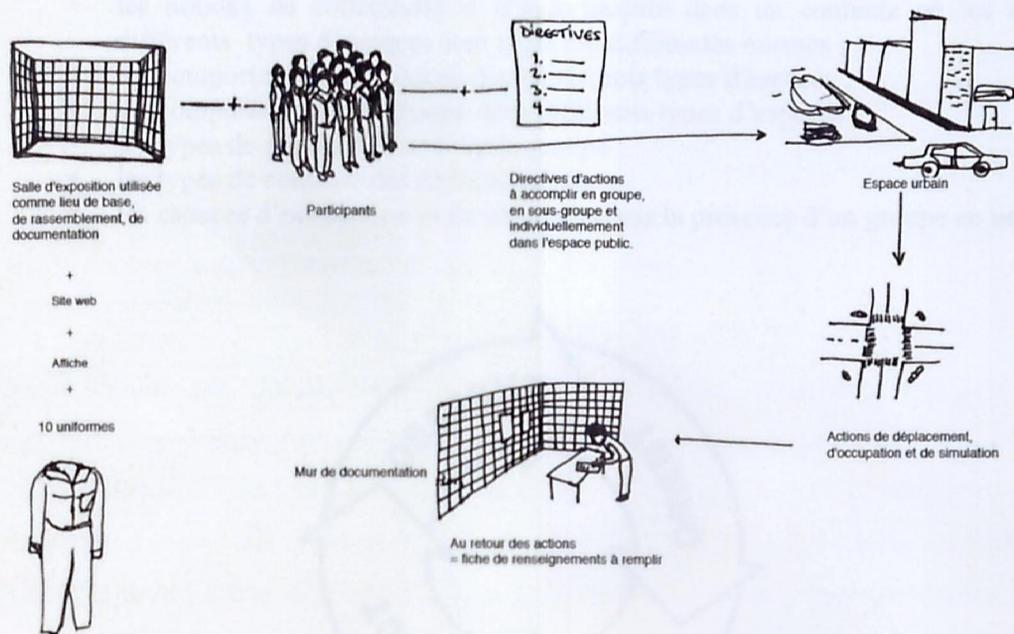


Fig. 3.2 Principales étapes du projet *FACTION*

Le Projet est constitué d'un lieu de base – la salle 1 de la Galerie de L'UQAM – d'affiches, de dix uniformes, de directives d'actions, d'un meuble vitré incluant une carte de la ville, d'une section de documentation, d'un prospectus expliquant le projet et de participants recrutés qui se réunissent ponctuellement. Les participants portant l'uniforme reçoivent des consignes et accomplissent des actions de groupe dans différents lieux. Au retour des actions, ils ont à remplir une fiche de renseignements qui est laissée sur place en consultation. Les informations recueillies par ces fiches servent à informer le visiteur sur le développement du projet, à connaître l'expérience vécue par chaque participant, et ainsi orienter les actions ultérieures. Une période de discussion est allouée après chaque action. À la fin du projet, tous les participants seront invités à venir échanger sur l'expérience lors d'une discussion ouverte au public.

L'objectif du projet est d'observer le comportement d'une micro-organisation et du milieu extérieur à l'intérieur d'une structure organisationnelle, où les modèles d'actions prédéterminées

tentent de diriger cette micro-organisation, afin que celle-ci puisse exercer une modification des comportements dans le milieu extérieur. Principalement, cette expérimentation questionne :

- les notions de collectivité et d'individualité dans un contexte où les usages de différents types d'espaces sont régis par différentes normes ;
- les comportements inculqués dans différents types d'espaces ;
- les comportements de groupe dans différents types d'espaces ;
- les types de contrôle exercé sur le groupe ;
- les types de contrôle des espaces publics ;
- les espaces d'occupation et de simulation par la présence d'un groupe en uniforme.

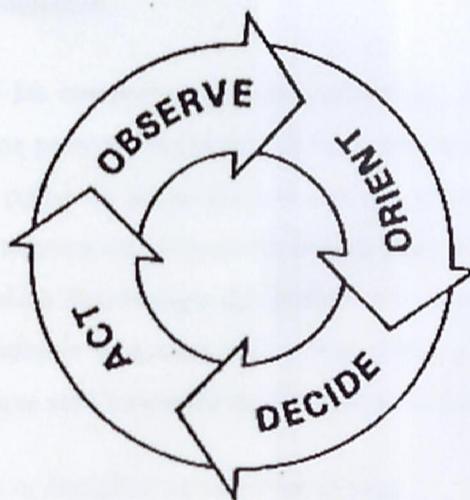


Fig. 3.3 Boucle OODA développée par l'instructeur militaire John Boyd de l'United States Air Force

L'observation au sein du projet se fait à plusieurs niveaux et en plusieurs temps. Préliminairement, afin de déterminer les terrains d'actions, j'observe différents espaces urbains du centre-ville de Montréal. Je choisis des espaces en fonction des actions, du type de circulation présente sur le lieu, des heures, des caractéristiques géographiques et architecturales. Je vise des lieux de passage, des intersections importantes, des places publiques, des lieux de rassemblements, des lieux vacants, des quadrilatères, des espaces commerciaux, etc. – des espaces où la faction entre en relation, non pas par un contact physique ou verbal, mais par un contact visuel avec les passants-témoins. Tous ces espaces se rapprochent de la définition d'un non-lieu. Selon Marc Augé : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. » (Augé, 1992, p. 130).

Types de non-lieux :

- Lieux de passage et espaces transitoires ;
- Intersections : croisement de rues ponctuées de feux de circulation, d'arrêts et de traverses ;
- Lieux génériques : « Soumise au complexe de « Disneyfication », la ville est entrée dans l'ère de la post-cité ou, comme l'écrivait Rem Koolhaas, dans l'ère de la cité générique : un lieu pour des personnes en transit, tendant vers des activités standardisées se déroulant dans des « capsules » aux ambiances artificielles » (Macel, 2007, p. 50) ;
- Lieux semi-publics : lieux privés se présentant comme lieux publics, ouverts à tous où les usages sont réglementés ;
- Espaces commerciaux.

Certains aspects, tels que les comportements des participants à l'intérieur des paramètres du projet, sont observés par ma présence sur le lieu de base, lors des déplacements et par les fiches de renseignements. Cette partie du projet est une analyse personnelle, n'est pas dévoilée aux participants ni même aux témoins ou visiteurs du lieu de base avant la fin du projet. Comme le suggère Gustave Le Bon dans *Psychologie des foules* : « Il importe de présenter les choses en bloc, et sans jamais en indiquer la genèse. » (Le Bon, 1963, p. 36). Je fais des observations autant sur les participants que sur l'ensemble de l'organisation du projet :

- l'effectivité de la discipline au sein d'un groupe ;
- la cohésion des membres ;
- le sentiment d'appartenance ;
- le travail sous contrôle ;
- les stratégies de détournement/d'appropriation des membres au sein du projet ;
- les facteurs extérieurs hors du contrôle et leur effet sur le projet ;
- les réactions et les effets que produisent les actions sur les témoins dans différents espaces.

Donc, l'observation est un aspect important de la recherche et a un impact sur sa progression. D'une action à l'autre, certaines caractéristiques apportent une modification sur l'action suivante et sur mes propres décisions. On peut parler ici d'une cybernétique de la micro-organisation, et plus précisément, de l'importance du *feed-back* (de la rétroaction). Comme le souligne le cybernéticien français Louis Couffignal, « La cybernétique est l'art de rendre efficace l'action. » (Couffignal, 1963, p. 23).

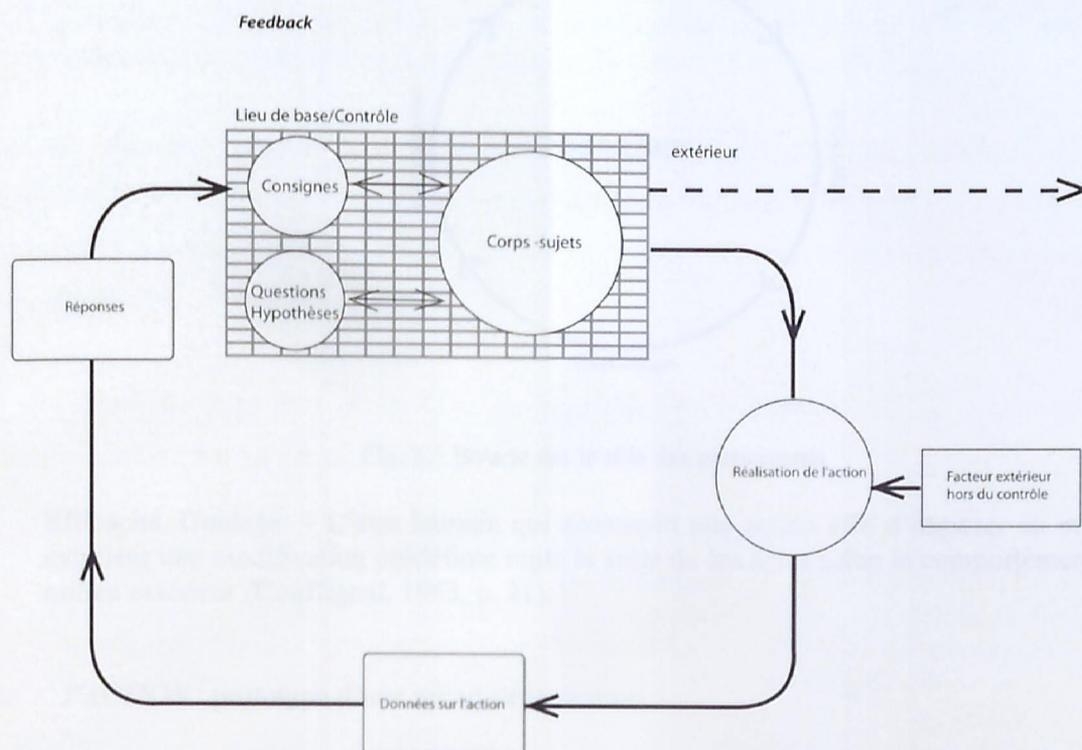


Fig. 3. 4 Le *feedback* au sein du projet *FACTION*

Chaque action amène une série d'informations qui modifient l'action suivante, et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'expérience. Cette structure en circuit fermé s'infiltré dans le milieu extérieur pour s'alimenter d'informations et s'adapter aux différentes répercussions. Il se peut qu'il y ait des éléments extérieurs hors de contrôle, des rapports de force incontrôlables qui aient un rôle déterminant sur les actions et sur les sujets qui les accomplissent. Donc, un effet direct sur la nature même de l'organisation par le biais d'événements imprévus.

À chaque sortie dans le milieu extérieur, chaque participant devient un support pour l'action déterminée et un filtre amplificateur de données qui se transforme en information. C'est lui, une fois l'action achevée, qui transmet l'information utile à l'action suivante. La base des opérations de son côté devient le support d'informations de l'ensemble du projet.

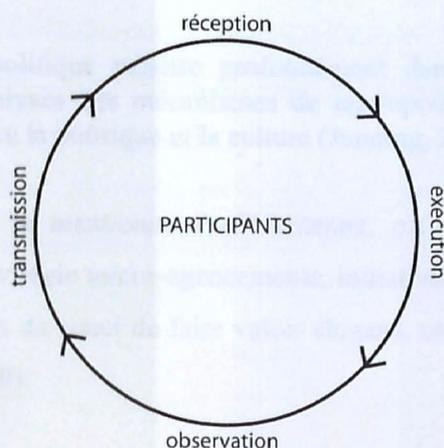


Fig. 3.5 Boucle sur le rôle des participants

Effacité. Guidage. – L'être humain qui accomplit une action afin d'imposer au milieu extérieur une modification prédéfinie règle la suite de ses actes selon le comportement du milieu extérieur (Couffignal, 1963, p. 21).

### 3.2 *FACTION* : prototype d'une micro-organisation

Au sein du projet *FACTION*, le prototype désigne la structure du fonctionnement et le mode d'organisation. Le projet reprend comme base des structures existantes telles des modèles de groupuscules et des méthodologies proches de la sociologie. Par contre, je n'applique pas un modèle existant, mais je tente d'en reconstituer un qui peut servir d'ancrage. Cette approche pourrait se qualifier de *micropolitique*. La *micropolitique* se caractérise par une forme d'organisation à la fois clandestine, expérimentale, imaginative, ouverte idéologiquement et qui a pour but de réformer l'idéologie dominante ou de lui résister. Agir dans des particules de la société, à petite échelle, par des actions subreptices n'interpellant que quelques passants témoins, nous renvoi au concept de *micropolitique* qu'on a pu lire chez Deleuze et Guattari, mais aussi chez le philosophe Junqing.

[...] analyse des flux et investissements de désir, et théorie du rôle capital joué par les minorités et tout ce qui relève du « mineur » dans les groupes ou les individus [...]. La micropolitique suppose une machine de guerre, individuelle et collective, qui s'oppose aux grandes institutions majoritaires et stables, dont l'État (Deleuze, 1977, p. 56).

Ce que l'on appelle la « micropolitique » s'intéresse plutôt aux structures de pouvoir à petite échelle, disséminées, ainsi qu'aux mécanismes de contrôle inhérents aux activités sociales et à la vie quotidienne (Junqing, 2008, p. 58).

[...] la philosophie micropolitique pénètre profondément dans le monde de la vie quotidienne grâce à ses analyses des mécanismes de micropouvoir. Elle met aussi en lumière le lien qui existe entre la politique et la culture (Junqing, 2008, p. 70-71).

L'art dit *micropolitique*, comme le mentionne Paul Ardenne, est une « forme d'art dont l'approche, avant toutes autres, privilégie micro-agencements, initiatives locales ou propositions symboliques interrogatives allégées du souci de faire valoir slogans, utopies ou incitations à un engagement ciblé. » (Ardenne, 2000).

La *micropolitique* dans l'art réside dans des approches diversifiées, mais qui pour la plupart frôlent la tactique décrite par Michel de Certeau :

La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] Elle n'a donc pas le moyen de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend [...] Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas (De Certeau, 1990, p. 61-62).

La tactique est ce qui permet de détourner l'ordre segmenté. Deleuze et Guattari dans *Milles Plateaux*, au chapitre *Micropolitique et segmentarité*, avancent que nous sommes « [...] segmentarisé[s] de partout et dans toutes les directions. [...] La segmentarité appartient à toutes les strates qui nous composent. Habiter, circuler, travailler, jouer : le vécu est segmentarisé spatialement et socialement. La maison est segmentarisée suivant la destination des pièces ; les rues, suivant l'ordre de la ville ; l'usine, suivant la nature des travaux et des opérations. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 254).

C'est par mimétisme, par résistance face à la sphère sociale et urbaine, en reprenant une structure existante et en tentant de la confondre au « réel », que le projet *FACTION* produit une confrontation avec le milieu extérieur.

### 3.2.1 Base des opérations

Aménagée dans la salle 1 de la galerie de l'UQAM, la base des opérations est à la fois un lieu de rassemblement, de démonstration, de préparation, de documentation et d'échange. À l'entrée du lieu, une grande affiche annonce le projet. L'ensemble des murs de la galerie sont tapissés d'un

quadrillé de lignes noires. Le motif quadrillé donne un aspect clinique, autoritaire et scientifique. La grille renvoie à l'ordre structurel de l'espace, à la discipline et à la hiérarchie sociale. Elle donne un cadre et trace les dimensions d'un territoire précis. Ce lieu, par son aspect strié, se veut un espace de contrôle. La base des opérations est le pivot autour duquel se déroulent les différentes actions. La base fait le pont entre le milieu intérieur et le milieu extérieur. C'est le lieu où convergent toutes les informations relatives au projet, mais aussi un lieu d'échange entre moi, les participants et les visiteurs.

### 3.2.2 L'uniforme



Fig. 3.6 Uniformes *FACTION*, (dos)



Fig. 3.7 Uniformes *FACTION*, (détail affiche)

L'uniforme peut être un symbole de puissance, pour d'autres un signe de soumission. L'uniforme contrôle, renseigne sur le statut et l'adhésion du groupe et met les sujets en relation. L'uniforme peut modifier les perceptions que les autres portent sur un individu. Mes recherches sur l'uniforme ont débuté par la consultation d'images tant sur Internet que dans des livres. Mon désir était de produire un uniforme identique pour plusieurs personnes, se rapprochant des uniformes de travailleurs et pouvant être associé à une fonction, mais une fonction qui ne serait pas identifiable. Lorsqu'on voit les employés du métro, des hôpitaux, ou encore des supermarchés, nous savons à quelles instances ils sont associés. Au regard des uniformes que portent les participants du projet *FACTION*, je souhaite créer de la confusion et des interrogations. Proche des habits productivistes (voir Rodtchenko, p. 9), l'uniforme *FACTION* est le mélange d'un vêtement d'ouvrier, d'une combinaison militaire et d'un vêtement faisant référence à la science-fiction. Sommairement, l'uniforme est unisexe, gris et comporte des

accessoires dont un casque, des gants et un sac. Trois bandes grises sur la poitrine font symbole de *régimentation*, alors qu'au dos, une bande de velcro permet de coller un des deux écussons brodés portant les mots « occupation » et « simulation ». Le gris du vêtement fait référence à la fois au militaire, à la modestie et à la neutralité. L'uniforme *FACTION* répond aux besoins de créer de la similarité, de la conformité, mais aussi de la distinction et de la non-conformité par l'amplification de la présence du groupe dans l'espace urbain.

### 3.2.3 Modèles d'actions

#### Modèle d'action : ACTION 1

action :

individuelle

sous-groupe

groupe

lieu :

parc

intersection

trottoir

sous-terrain

commercial

au choix

autre

écusson :

occupation

simulation

Description : Un groupe en uniforme marche en faction sur un trottoir. Lorsque plusieurs personnes marchent derrière eux, le groupe se retourne subitement et se dirige dans la direction opposée.

Consignes :

étape 01  – Sortez de la base des opérations en position de faction. Dirigez-vous vers l'ouest sur la rue Ste-Catherine. L'action peut se dérouler sur les deux côtés de la rue entre les rues Berri et De Bullion;

étape 02  – Gardez un pas de marche modéré. Ne vous regardez pas et ne vous parlez pas;

étape 03  – Dès qu'il y a plusieurs personnes derrière vous, au signe de main du meneur placé en position avant centrale, retournez-vous rapidement et marchez dans la direction opposée;

étape 04  – Gardez la même distance entre les membres et allez droit devant vous;

étape 05  – Marchez environ 100 pas et reprenez à l'étape 3. Répétez environs 5 fois;

étape 06  – Retournez à la base des opérations. L'action prend fin lorsque le groupe est revenu au point de départ.





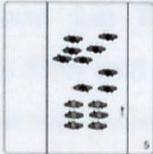







Fig. 3.8 Exemple de directives d'actions

Les modèles d'actions sont basés sur les observations du milieu extérieur et proposent des opérations décentrées qui hypothétiquement provoquent un décalage dans la circulation normative.

Les modèles, sous forme de schémas d'instructions et de consignes, établissent un guidage des différentes actions dans le milieu extérieur. C'est un ensemble de moyens mis en œuvre pour que l'action soit efficace. Les modèles d'actions sont présentés graphiquement avec des explications. Ces modèles permettent une compréhension simplifiée des actions à réaliser. Ce sont des protocoles de guidage.

### 3.2.4 Fiches de renseignements

Des fiches de renseignements sont à remplir par les participants au retour des actions et consistent en des questions sur l'expérimentation de l'action réalisée. Elles renseigneront sur l'application du modèle, les événements survenus, ainsi que sur les observations que le participant fait de son expérience. Les fiches complétées sont classées par action et accompagnées du modèle d'action. Elles sont à la disposition des visiteurs pour consultation et sont, par leurs données, les outils servant à orienter l'action suivante.

### 3.2.5 Affiche

L'affiche contribue à l'image du projet. Elle présente une mobilisation. Les visages découpés accentuent l'anonymat des participants vêtus d'uniformes et suggèrent l'interchangeabilité possible des membres du groupe.

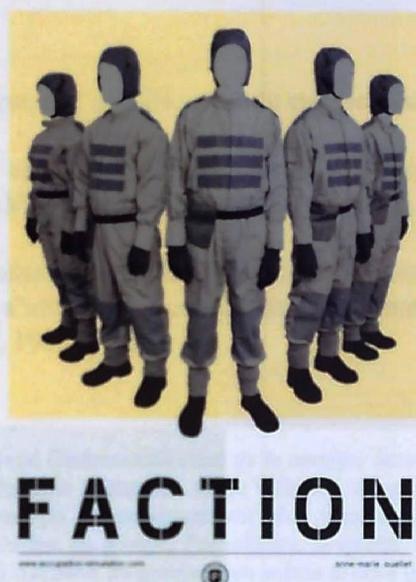


Fig. 3.9 Affiche *FACTION*

### 3.2.5 Participants

Les participants du projet, qui agissent à titre de sujet accomplissant des actions de simulation, sont des volontaires recrutés quelques semaines avant le projet et lors du vernissage. Les outils utilisés pour recruter les participants sont les réseaux sociaux tels *Facebook*, un site au nom de *FACTION* ([www.occupation-simulation.com](http://www.occupation-simulation.com)) et l'envoi de courriels. Un dépliant expliquant le projet et comprenant un coupon d'inscription permet aux intéressés de soumettre leur candidature. Les mensurations sont un critère de sélection puisque les uniformes existent en deux tailles. Les disponibilités et le nombre de candidatures sont également des facteurs qui agissent sur la planification des groupes. Les participants ont à remplir une lettre stipulant qu'ils s'engagent à respecter les directives et à porter correctement l'uniforme. La concrétisation des objectifs du projet *FACTION* est directement liée la participation, tout comme le recrutement fait inévitablement partie du projet.

Au sein du projet *FACTION*, les participants sont vus comme des sujets-outils à un projet processuel. Ils sont une force du projet mais aussi une contingence. Les résultats du projet dépendent de l'engagement (social) des participants<sup>40</sup>. Dans ce sens, « every society depends upon the fact that its members agree upon rules and principles to a sufficient extent to guarantee an acceptable level of functioning. » (Greco, *in* Bonami, 2000, p. 145).

### 3.3 Actions

Action : manœuvre qui provoque une modification du comportement ou du milieu extérieur.

Une action s'exerce sur une région limitée du milieu extérieur ; sa durée est limitée ; elle commence à un instant déterminé (Couffignal, 1963, p.16).

On appellera donc *domaine d'une action*, l'ensemble des circonstances (de temps, de lieu, de personnes, etc.) qui s'attachent à cette action. Le domaine d'une action est propre à cette action (Couffignal, 1963, p.16).

<sup>40</sup> « La cohésion des groupes dépend fondamentalement de la manière dont les individus membres de ces groupes ressentent le fait de partager une destinée commune. Cette cohésion de groupe sera d'autant plus profonde que l'investissement propre des individus qui le constituent est plus important, et que ces individus adhèrent plus étroitement aux objectifs et aux méthodes du groupe. Par ailleurs, la qualité des interactions entre les membres du groupe est une mesure classique de la cohésion du groupe mais même si cette mesure est généralement adéquate, il ne faut pas oublier qu'en fait, certaines de ces interactions peuvent aussi être négatives et donc diminuer cette cohésion<sup>40</sup> » (Lehtovaara-Hagfor, 1977, *Psychology For Secondary Classes, Jyväskylä, in* Ardenne, 2008, p. 45).

Les actions consistent à introduire des déplacements de résistance se dissimulant derrière des apparences régimentaires par l'infiltration, l'occupation et la circulation. Selon Couffignal, les actions se détaillent en quatre éléments :

1° *But.* — [...] une action a un but. *Le but d'une action est d'apporter à l'environnement une modification définie.*

2° *Préparation.* — Le but défini vient la préparation de l'action. La préparation d'une action aboutit à un *programme d'action*, qui *décrit un ensemble d'actes élémentaires dont la réalisation successive est présumée accomplir l'action*[...]. Une action n'est pas possible sans une connaissance suffisante de l'environnement [...].

3° *Décision.* — [...] *la décision d'agir* [...].

4° *Exécution* (Couffignal, 1963, p.16-18).

Les actions proposées aux participants sont des constructions de situations opératoires. Je propose l'action, le contexte et la durée. Tout est prédéterminé par les modèles d'actions, sauf à quelques exceptions près. Le groupe se rend au lieu déterminé et par son action vient créer une modification du milieu extérieur qui est perçue et vécue par les témoins et les occupants du lieu. Cette situation, qui déroge des utilisations conventionnelles des lieux, dure un instant et disparaît pour laisser place à la circulation normale.

### 3.3.1 Phénomène de *refictionnalisation*

Dans *Le spectateur émancipé* (2008, p. 83), Jacques Rancière émet l'hypothèse que « le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se noue le visible, le dicible et le faisable ». C'est le cas avec les actions de *FACTION* qui sont en quelque sorte une *refictionnalisation* du « réel » car elles viennent perturber la fiction déjà existante et ainsi construire une autre réalité. Comme l'illustre le graphique, la traversée, du groupe en uniforme ouvre l'espace par son passage et crée une zone de *refictionnalisation*. Des ondes se dispersent et s'effacent progressivement pour redonner place à la fiction déjà opérante dans l'espace urbain.

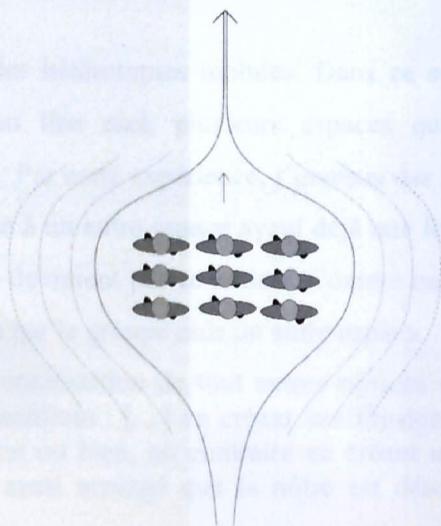


Fig. 3.10 Traversée d'espace par le groupe : *refictionnalisation* de la réalité

Baudrillard illustre cette simulation du réel comme *le secret même des apparences* :

[...] la communication comme le social fonctionnent en circuit fermé, redoublant par les signes une réalité introuvable. Et le contrat social est devenu un pacte de simulation, scellé par les médias et l'information. [...] l'information est vécue comme ambiance, comme service, comme hologramme du social. Et une sorte de simulation inverse répond dans les masses à une simulation de sens [...] Le tout circule et peut donner l'effet d'une séduction opérationnelle. » (Baudrillard, 1981, p. 223).

### 3.3.2 Occupation par simulation

L'occupation par simulation consiste à occuper un espace en respectant les directives déterminées par les modèles d'actions. Les déplacements, l'infiltration, la circulation et la présence de sujets en uniforme se trouvent à être des formes d'occupations aléatoires de l'espace urbain, qui ne se réfèrent plus à la réalité, mais à un monde de modèles. Dans nos sociétés, le modèle établit une gouverne dont l'intention est de structurer différents aspects économiques, sociaux et politiques.

Les modèles ne constituent plus une transcendance ou une projection, ils ne constituent plus un imaginaire par rapport au réel, ils sont eux-mêmes anticipation du réel, et ne laissent donc place à aucune sorte d'anticipation fictionnelle [...]. Le champ ouvert est celui de la simulation au sens cybernétique, c'est-à-dire celui de la manipulation tous azimuts de ces modèles (scénarios, mise en place de situations simulées, etc.) (Baudrillard, 1981, p. 179).

### 3.3.3 Hétérotopie

Le projet *FACTION* provoque des hétérotopies mobiles. Dans ce sens, « [...] l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel, plusieurs espaces qui seraient, devraient être incompatibles » (Foucault, 1966). Par cette expérience, j'investis des interstices, des entre-deux, je crée un espace qui se superpose à un autre espace ayant déjà une fonction prédéterminée. Des espaces qui, en temps normal, ne devraient pas se croiser. Comme on a pu le voir avec la figure 3.10 (p. 73), la traversée d'espace par le groupe crée un autre espace.

[Les hétérotopies] sont la contestation de tout autres espaces et cette contestation, elles peuvent la créer de deux manières : [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion ou bien, au contraire en créant un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que la nôtre est désordonnée, mal agencée et brouillon (Foucault, 1966).

C'est en établissant d'autres règles et d'autres normes dans une réalité déjà organisée, que le « monde » de *FACTION* devient une sorte de réalité parallèle. Par leur présence et leurs actions, les membres de *FACTION* créent des hétérotopies en occupant cet autre espace-temps (on pourrait également parler d'hétérocronie).

### 3.3.4 Régimentation

La *régimentation* dans le projet *FACTION*, consiste à parvenir à reproduire des comportements régimentaires dans des espaces où les normes et contraintes existent déjà, mais de manière inconsciente. « [L'] homme est naturellement imitatif. » (Le Bon, 1963, p. 74). C'est par imitation, en reprenant un langage et des signes existants que je peux m'inscrire dans un système afin de révéler et de faire ressortir des conditionnements, des contradictions, des réalités cachées par une approche suggestive. Les actions de groupe consistent à introduire des déplacements de résistance se dissimulant derrière des apparences régimentaires.

Les participants sont assujettis à des règles calquées sur des modèles bureaucratiques et militaires comme méthode de résistance et afin d'interroger la standardisation, l'institutionnalisation et la discipline. Selon les mots de Foucault, la discipline est une :

Modalité d'application du pouvoir qui apparaît entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le « régime disciplinaire » se caractérise par un certain nombre de techniques de coercition qui s'exercent selon un quadrillage systématique du temps, de l'espace et du mouvement des individus, et investissent particulièrement les attitudes, les gestes, les corps. Le discours de la discipline est étranger à la loi ou celui de la règle juridique

dérivée de la souveraineté : elle porte un discours sur la règle naturelle, c'est-à-dire sur la norme (Revel, 2004, p. 50).

### 3.4 Le milieu extérieur

Le milieu extérieur désigne tout ce qui est extérieur à l'action.

#### 3.4.1 Société, architecture et espace urbain

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 unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. [...] *l'espace est un lieu pratiqué* (De Certeau, 1990, p. 172-173).

L'usage des espaces urbains nous est prescrit par des règles établies et inconscientes. Les espaces urbains sont des lieux normatifs, contrôlés, restrictifs de la même manière qu'ils se présentent comme des lieux ouverts et communs. Les parcours de la ville sont imposés et tracés. Dans cette circulation contrôlée, l'homogénéisation des comportements prédomine. « [...] l'uniformité des milieux crée l'uniformité apparente des caractères. » ( Le Bon, 1963, p.10). Un milieu uniforme aura tendance à uniformiser les comportements.



Fig. 3.11 Plan de Montréal et localisation du lieu de base de *FACTION*

Dans notre société, tout comme nos espaces urbains, certaines règles nous apparaissent visibles et connues, mais certains moyens disciplinaires sont dissimulés. Nous sommes depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle dans une « société disciplinaire ».

[...]l'« *installation progressive et dispersée d'un régime de domination* » des individus et des populations qu'il nomme « *société de contrôle* ». Deleuze emprunte le terme de « *contrôle* » à l'écrivain William Burroughs mais s'appuie pour formuler son idée sur les travaux de Michel Foucault consacrés aux « *sociétés disciplinaires* ». Dans ces dernières, que Foucault situe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et dont il fixe l'apogée au début du XX<sup>e</sup>, l'individu ne cesse de passer d'un « *milieu d'enfermement* » à l'autre : la famille, l'école, l'armée, l'usine, l'hôpital, la prison. Toutes ces institutions, dont la prison et l'usine sont les modèles privilégiés, sont autant de dispositifs propices à la surveillance, au quadrillage, à la maîtrise des individus constitués en « *corps* » (démographique, politique, salarial, etc.) dociles, insérés dans des « *moules* ». [...] (Pironet, 2008, p. 15).

De plus, l'organisation n'est pas aléatoire :

[...] a society does more than simply exist in space. It also takes on a definite spatial form and it does so in two senses. First, it arranges people in space in that it locates them in relation to each other, with a greater or lesser degree of aggregation and separation, engendering patterns of movement and encounter that may be dense or sparse within or between different groupings. Second, it arranges space itself by means of buildings, boundaries, paths, markers, zones, and so on, so that the physical milieu of that society also takes on definite pattern (Hillier, 1984, p. 26).

Les espaces intérieurs répondent également à ces critères de standardisation et par leurs organisations striées, exercent un contrôle sur le mouvement des corps.

L'architecture, l'espace urbain et le contrôle sociétal sont des formes de domination, de pouvoir et d'autorité. L'espace capitaliste développe des comportements individualistes qui détruisent toutes formes de collectivité.

La circulation est l'organisation de l'isolement de tous. C'est en quoi elle constitue le problème dominant des villes modernes. C'est le contraire de la rencontre, l'absorption des énergies disponibles pour des rencontres, ou pour n'importe quelle sorte de participation (Kotanyi et Vanneigem, 1961, in Adreotti (dir.), 2007, p. 168).

L'appropriation d'un espace capitaliste vient contredire cette logique économique du système. Par les actions, il se crée des espaces dans d'autres espaces ; un espace qui se définit dans le temps, se distingue et s'oppose à l'utilisation propre du lieu. Il y a une coexistence spatiale et fonctionnelle qui crée un décalage entre deux réalités opérantes. « [...] the existence of a free

place, even if only temporary, is an important factor in the development of the revolutionary struggle [...]. » (Tschumi, 1996, p. 11).

### 3.4.2 Comportement et répercussion dans le milieu extérieur

Comportement du milieu extérieur. — Le but de l'action étant une modification définie de l'environnement, les actes successifs prévus au programme apportent chacun, en général, une modification partielle à l'environnement déjà modifié par les actes antérieurs. *La modification de l'environnement à un instant donné est appelée la réaction de l'environnement* (Couffignal, 1963, p. 18).

L'appropriation d'un espace, le contraste et l'aspect menaçant du groupe en uniforme crée obligatoirement une réaction dans le milieu extérieur.

Si le comportement du milieu est aléatoire, les réactions du milieu ne sont plus prévisibles, mais on peut prévoir, généralement, un ensemble de réactions de la même espèce et établir le mécanisme de telle sorte qu'il interagisse correctement pour une réaction quelconque de cet ensemble (Couffignal, 1963, p. 26).

Quand la foule est témoin des actions, du passage de la *FACTION*, elle se réfère certainement à des références culturelles : menace, *science-fiction*, théâtre, etc. « L'événement le plus simple vu par la foule est bientôt un événement défigurés. Elle pense par images, et l'image évoquée en évoque une série d'autres sans aucun lien logique avec la première. » (Le Bon, 1963, p. 20). En réaction à l'événement, la *refictionnalisation* passe également dans le milieu extérieur qui tente lui aussi de reconstruire la réalité.

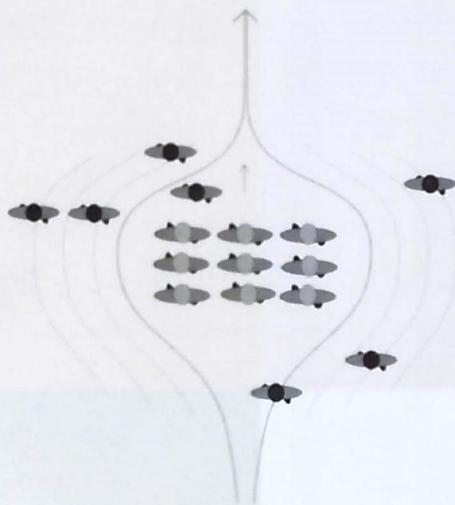


Fig. 3.12 Traversée d'espace par le groupe : *refictionnalisation* de la réalité (avec passants)

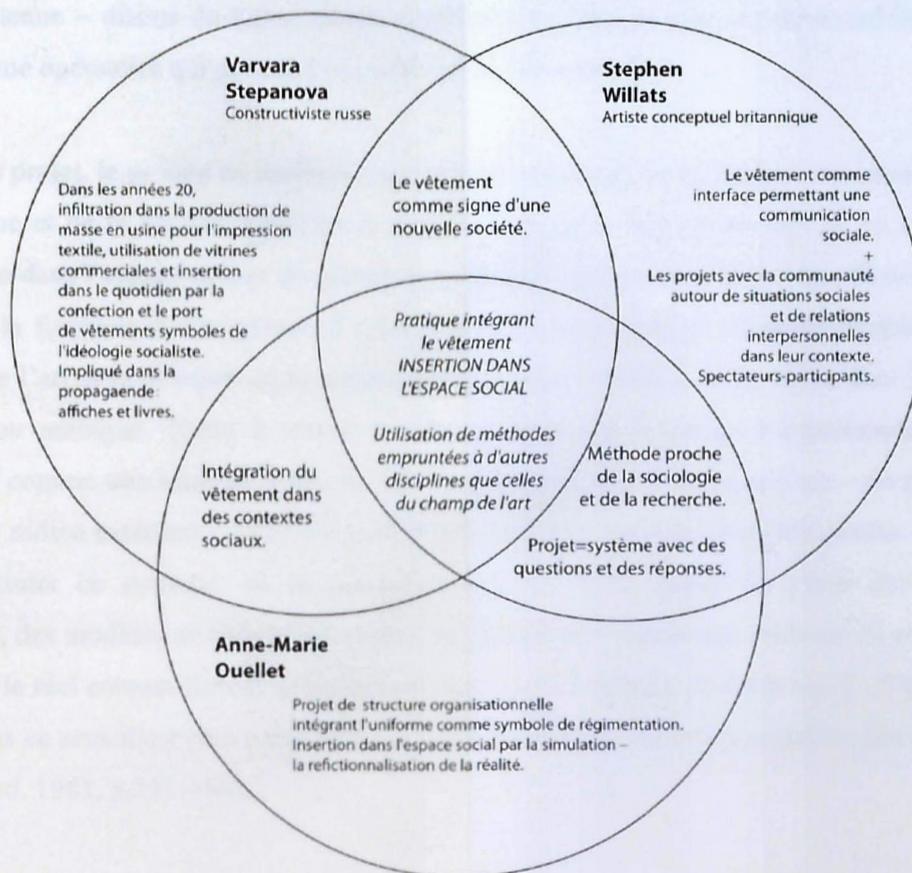
### 3.5 Conclusion

Ouvert sur la circulation non-conforme, le projet évoque en quelque sorte l'insécurité et le contrôle de la circulation urbaine. L'idée des actions est de voir leur capacité « [...] à provoquer une « turbulence productive », à déranger le système préétabli [...]. » (Borasi, 2008, p. 23), mais aussi de tester si l'espace urbain est un espace flexible au changement et à la norme – s'il est capable de supporter l'imprévu et l'inhabituel. La ligne clandestine du projet, l'occupation impromptue de lieux publics et le dérangement de la circulation normale en viennent à créer une tension dans le réel. *FACTION* doit être une ligne de *déterritorialisation* du système qui expérimente de nouveaux espaces de liberté.

## CONCLUSION

Par l'intégration du vêtement-uniforme au sein de pratiques artistiques, le geste de porter un vêtement insère le corps dans l'œuvre et, par les actions, insère le corps et le vêtement dans le contexte social. Chez les constructivistes russes, il était utopique de penser que le vêtement pouvait effacer la distinction entre les classes sociales. Le contexte soviétique a plutôt établi une ligne nette et précise entre les dirigeants du système et les prolétaires qui subissaient leur machine bureaucratique. Le projet *FACTION*, dans son ensemble, reprend certains aspects du constructivisme russe telles des notions relatives à la collectivité, à la relation entre l'art et le travail et à la propagande à travers les slogans et le design graphique. Il y a également des références aux prototypes de vêtements fonctionnels adaptables à la vie de tous les jours de certains constructivistes, dont l'habit productiviste de Rodchenko, les vêtements de sport de Varvara Stepanova, les manteaux de Tatline, les vêtements de Malevich s'harmonisant aux futurs espaces architecturaux projetés, etc. À la différence des constructivistes, mon projet n'est pas idéologique. Mes uniformes s'inscrivent par leurs fonctions dans une réflexion sur la *régimentation* et le contrôle régis par le port de l'uniforme. Le projet joue à la fois sur la mobilisation et l'ambiguïté entre la réalité et la simulation. Mon projet n'est pas basé sur une utopie et sa concrétisation mais sur l'expérimentation d'une micro-organisation dans un contexte donné et sur les effets produits. Par mon approche, je ne tente pas de « confondre l'art et la vie » mais plutôt d'utiliser des moyens qui permettent une insertion dans la « réalité » en amenant un brouillage fictionnel – une *refictionnalisation* de la fiction déjà existante. Mon travail est une remise en question de l'utopie même de la communauté et de ces systèmes versus un regard sur l'individualisme. Il aborde des questions de la société actuelle par une approche conceptuelle et contextuelle. Mon travail s'inscrit dans un contexte socio-politique parce qu'il est présent dans des espaces du quotidien et parce qu'il s'inscrit dans une approche critique de l'*individualisme collectif* comme l'ont abordé les situationnistes. Ma pratique peut sembler reprendre des stratégies activistes, mais elle tend plutôt vers l'expérimentation au sein d'une structure alternative – micropolitique.

L'approche de Stephen Willats abordant des aspects de la méthodologie sociologique rejoint sur certains points ma pratique. Son approche du vêtement tend plutôt vers des systèmes de communication d'un individu à un autre. On peut voir dans le graphique suivant, ma position vis-à-vis des artistes clés qui ont intégré le vêtement dans leur pratique :



Stepanova, par son approche, propose une vision de ce que devrait être le vêtement pour répondre à l'idéologie socialiste. Elle insère son idéologie et ses vêtements au cœur même de la vie soviétique. Stephen Willats, par ses vêtements, suggère une idée de ce que pourrait être un modèle de vêtement de communication agissant comme interface. Il en fait seulement la proposition et n'applique pas ses idées en dehors du champ de l'art. Pour ma part, je me trouve à mi-chemin entre ces deux artistes – à la fois dans l'espace urbain et dans la galerie. Je ne propose pas des vêtements comme modèles mais bien comme outils d'infiltration et de *refictionnalisation*.

Un aspect important qui se concrétise dans ma pratique avec le projet *FACTION* est celui du *projet artistique en tant que système*. Cette idée est pour moi d'une grande importance et surtout une prise de conscience de cette possible structure organisationnelle. Avec *FACTION*, je suis arrivée à cerner un type d'organisation qui était présent au départ dans mon travail mais de façon moins soutenue – disons de façon moins expérimentale. Ici, je suis arrivée à mettre les bases d'un système opératoire qui permet l'ouverture d'un laboratoire.

Au sein du projet, le groupe en uniforme, aux apparences totalitaires, dégage une image négative de l'homme et de la société. Dans un monde où l'angoisse face au présent et au futur plane, l'apparition dans l'espace urbain du groupe en uniforme peut évoquer la science-fiction. Où sont l'ordre et la fonction de ce système ? Quelle logique peut émerger de cette expérience où la fonction de l'art et la fonction de la société croisent leurs chemins sur le même lieu ? Cela crée une relation ambiguë. Reste à savoir si cette relation est possible. J'appréhende le projet *FACTION* comme une série de coups de dés où chaque niveau de l'expérience – du prototype à l'action au milieu extérieur – reste aléatoire et imprévisible, mais toujours observable. Le but est aussi de tester ce système, où le processus sera « [...] de mettre en place des situations décentrées, des modèles de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, [...] de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie. [...] La science-fiction dans ce sens n'est plus nulle part, [...] elle est partout, dans la circulation des modèles. » (Baudrillard, 1981, p.181-184).

## APPENDICE A

### COMBINAISONS DE SIMULATION

Expérience de déplacement en uniforme sous consignes

(voir page 51)

En 2010, j'ai participé au projet d'été de la galerie Skol dans le cadre du stage d'été (SKOOL) de trois étudiantes : Livienne Hélène César Grenier, Priscilla Rojas Kauffmann Y Linares et Annie Zielinski.

Le projet de résidence d'action avait pour titre : *L'inévitable : de l'espace public à la galerie et vice-versa* (voir le blog du projet : [www.vice8versa.wordpress.com](http://www.vice8versa.wordpress.com)).

Sous la forme d'une course à relais, sept artistes à tour de rôle entraient dans la course avec comme point de départ, la documentation du projet de l'artiste précédent. Chaque artiste avait un documentaliste attiré.

Suite à une documentation reçue, deux carnets remplis d'empreintes digitales, j'ai décidé de partir de l'idée de l'identité et de travailler en lien avec ma recherche en cours afin d'expérimenter des actions pouvant se rapporter au projet *FACTION*. La seule exception est que j'ai utilisé des combinaisons blanches une pièce de peintre, achetées chez *Canadian Tire* et non modifiées.

Ainsi, j'ai produit quatre kits comprenant des consignes d'actions, le nombre de combinaisons nécessaires et des fiches de renseignements à remplir au retour. Le tout était contenu dans des enveloppes de plastique.

Propositions d'actions :



## SIMULATION

### A

Action individuelle

### DÉPLACEMENT

Instructions :

1. Enfilez une combinaison blanche.
2. Sortez à l'extérieur en laissant sur place vos effets personnels, l'enveloppe et le reste de son contenu.
3. Faites votre action seul.
4. Déplacez-vous sur le trottoir vers l'ouest.
5. Suivez des gens de près ou marchez à côté d'eux, sans les regarder.
6. Dès qu'ils s'aperçoivent de votre présence, dépassez-les.
7. Répétez l'action avec d'autres gens aussi souvent que vous le souhaitez.
8. L'action doit se dérouler sur un aller-retour.
9. L'action se termine à votre retour au lieu de départ.
10. Si des gens vous interceptent et vous parlent, dites-leur : « Désolé, je ne peux pas vous parler, je suis en simulation ».
11. À votre retour, remplissez une des « Fiches de renseignements » et déposez-la dans l'enveloppe « Fiches complétées ».
12. Repliez la combinaison et remettez-la dans l'enveloppe.



## SIMULATION

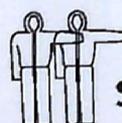
### B

Action individuelle

### ESPACES COMMERCIAUX

Instructions :

1. Enfilez une combinaison blanche.
2. Sortez à l'extérieur en laissant sur place vos effets personnels, l'enveloppe et le reste de son contenu.
3. Faites votre action seul.
4. Entrez dans des commerces en adoptant l'attitude du magasinage.
5. Dès qu'une personne vous intercepte, vous pouvez répondre : « Désolé, je ne peux pas vous parler, je suis en simulation » et dirigez-vous vers la sortie.
6. Répétez l'action dans plusieurs commerces.
7. Ne sortez du commerce qu'au moment où quelqu'un vous aborde ou semble vouloir vous aborder.
8. L'action doit se dérouler sur un aller-retour.
9. L'action se termine à votre retour au lieu de départ.
10. À votre retour, remplissez une des « Fiches de renseignements » et déposez-la dans l'enveloppe « Fiches complétées ».
11. Repliez la combinaison et remettez-la dans l'enveloppe.



## SIMULATION

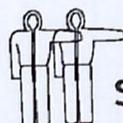
### C

Action en duo

### INTERSECTION

Instructions :

1. Enfilez chacun une combinaison blanche.
2. Sortez à l'extérieur en laissant sur place vos effets personnels, l'enveloppe et le reste de son contenu.
3. Faites votre action en duo, sans vous parler.
4. Déplacez-vous vers l'ouest sur l'intersection Union et Ste-Catherine.
5. Placez-vous chacun sur un coin de rue différent.
6. Attendez.
7. Adoptez une attitude.
8. Si des gens vous interceptent et vous parlent, dites-leur : « Désolé, je ne peux pas vous parler, je suis en simulation ».
9. Restez sur le coin de rue pour une durée minimum de 10 minutes et pour une durée maximum de votre choix.
10. Dès que vous avez terminé, retournez au lieu de départ ensemble par un consensus non verbal.
11. À votre retour, remplissez une des « Fiches de renseignements » et dépose-la dans l'enveloppe « Fiches complétées ».
12. Repliez la combinaison et remettez -la dans l'enveloppe.



## SIMULATION

### D

Action en duo

### DÉPLACEMENT

Instructions :

1. Enfilez chacun une combinaison blanche.
2. Sortez à l'extérieur en laissant sur place vos effets personnels, l'enveloppe et le reste de son contenu.
3. Faites votre action en duo, sans vous parler.
4. Déplacez-vous sur un parcours de votre choix.
5. Marchez toujours l'un à côté de l'autre, au même pas.
6. Laissez les gens se tasser pour vous laisser passer.
7. Si des gens vous interceptent et vous parlent, dites-leur : « Désolé, je ne peux pas vous parler, je suis en simulation ».
8. Votre action se déroule sur un aller-retour.
9. Dès que vous avez terminé, retournez au lieu de départ ensemble par un consensus non verbal.
10. À votre retour, remplissez une des « Fiches de renseignements » et déposez-la dans l'enveloppe « Fiches complétées ».
11. Repliez la combinaison et remettez-la dans l'enveloppe.



Les actions se sont déroulées sur trois jours. Dans le local de Skol, sur une table à l'entrée, les kits d'actions étaient disponibles et hors de mon contrôle. J'ai décidé de ne pas être présente ni même de participer, car je voulais voir si, sans autorité, le projet pouvait être auto-suffisant, si la participation était possible. Je voulais aussi constater l'appropriation ou la déviance que pouvaient se permettre les participants.

Treize personnes ont participé à mon projet. Je ne suis pas entrée en contact avec les participants en cours de projet, mais certains m'ont parlé de leur expérience par la suite. Au retour des actions, les participants avaient à remplir une fiche de renseignements qui leur permettait de laisser des traces de leur expérience.

Résumé des expériences :

- Plusieurs personnes ont de la difficulté à garder leur sérieux ;
- Certaines personnes sont angoissées ;
- L'expérience est une liberté, une permission d'actions ;
- Sentiment d'invisibilité ;
- Réactions non verbales rencontrées chez les gens croisés : gêne, amusement, stupéfaction, interrogation, surprise, insécurité, angoisse, etc.

Effet produit dans l'espace urbain :

Amplification de la présence par l'accentuation, la marginalisation et l'unité.

Quelques fiches complétées par des participants :

FICHE DE RENSEIGNEMENT



SIMULATION

Déplacements/Action en duo

LIEU :

Ste-Catherine jusqu'à la fontaine de la  
Place des Arts et retour.

COMPORTEMENT(S) OU ATTITUDE(S) ABBORDÉ(S) :

Les gens ne savaient pas quelle attitude  
de bron devant nous. Parfois les  
regards sont amusés, parfois scan-  
dalisés. Souvent les gens font sem-  
blant de rien, regarde ailleurs.

SITUATIONS OU RENCONTRES SURVENUES :

En sortant de l'ascenseur, deux dames  
venaient de l'autre bout du couloir.  
Elles étaient surprises, riaient un  
peu jaune, puis une s'est inquiétée  
et a dit : « Ça va ? Vous êtes connectés ?  
Je n'ai pas eu le réflexe de répon-  
dre la phrase « Désolé »... J'ai juste  
dit oui, oui, m'est OK.

AUTRES OBSERVATIONS :

C'était très troublant de n'être pas  
« invisible » dans la foule. J'étais  
très inconfortable et n'étais pas prête  
psychologiquement à être dans la  
position de « performeuse ». Mal à  
l'aise d'être l'objet des regards.  
N'avais pas pris position par rapport  
à cette action, alors le vivait avec  
inconfort. Vers la fin du parcours qui

PARTICIPANT: A-St-Louis

DATE: 29 juillet 2010

NO. 03

a duré environ dix minutes. Je  
 suis devenue spectatrice du regard  
 des autres, et ils sont devenus  
 à leur tour étrange à mes yeux  
 dans leur comportement : convention -  
 nalisme, apparence contrôlée etc.  
 La vie en société devenait caricaturale

## FICHE DE RENSEIGNEMENT

## SIMULATION

Déplacement/Action individuelle



LIEU:

Sainte-Catherine vers l'ouest

COMPORTEMENT(S) OU ATTITUDE(S) ABBORDÉ(S):

- Visage plus ou moins neutre
- Démarche assurée
- Regards dans les yeux

SITUATIONS OU RENCONTRES SURVENUES:

Il était difficile de suivre les gens très proche. Soit ils accélèrent ou ils ralentissent. Aucune altercation. Une seule fois j'ai prononcé: « Désolé, je ne peux vous parler, je suis en simulation. »

AUTRES OBSERVATIONS:

Rue commerciale et omniprésence de magasins vestimentaires. Contraste intéressant. Les gens sont gênés, amusés, choqués, interrogatifs, surpris, stupéfaits... gamme de réactions non-verbales. Dans tous les cas, j'étais beaucoup moins gênée qu'eux et qu'elles.

PARTICIPANT:

Arkadi

DATE:

28 juillet juillet 2010 2010

NO.

10

## APPENDICE B

### ***FACTION* : RÉSUMÉ DES ACTIONS**

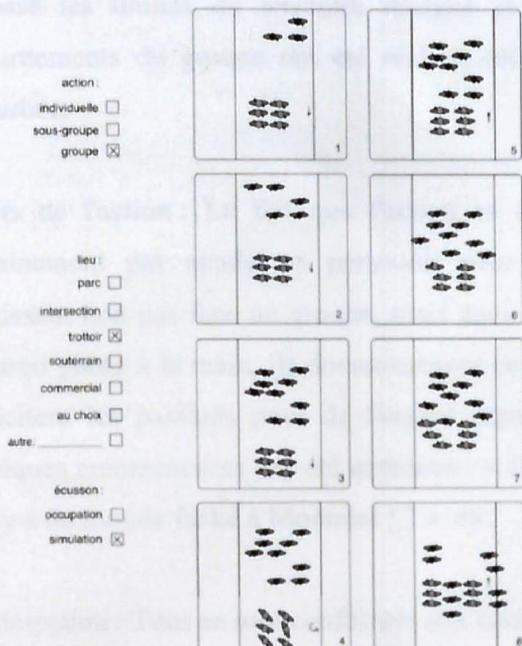
Ce bref résumé des actions est réalisé à partir de mes observations, des fiches de renseignements complétées par les participants et des discussions avec les participants.



## ACTION 1

Date : 13 mai 2011

Modèle d'action: ACTION 1



Description : Un groupe en uniforme marche en faction sur un trottoir. Lorsque plusieurs personnes marchent derrière lui, le groupe se retourne subitement et se dirige dans la direction opposée.

- Consignes :
- étape 01  – Sortez de la base des opérations en position de faction. Dirigez-vous vers l'ouest sur la rue Ste-Catherine. L'action peut se dérouler sur les deux côtés de la rue entre les rues Berri et De Bullion;
- étape 02  – Gardez un pas de marche modéré. Ne vous regardez pas et ne vous parlez pas;
- étape 03  – Dès qu'il y a plusieurs personnes derrière vous, au signe de main du meneur placé en position avant centrale, retournez-vous rapidement et marchez dans la direction opposée;
- étape 04  – Gardez la même distance entre les membres et allez droit devant vous;
- étape 05  – Marchez environ 100 pas et reprenez à l'étape 3. Répétez environ 5 fois;
- étape 06  – Retournez à la base des opérations. L'action prend fin lorsque le groupe est revenu au point de départ.



Lieu : Sur la rue Sainte-Catherine, entre les rues Berri et de Bullion.

Choix du lieu : Débuter avec une action de courte distance et expérimenter dans le quartier environnant l'UQAM.

Directive ajoutée lors de la présentation : deux meneurs sont désignés ; un devant et un derrière. Pour signifier au groupe qu'il y aura un changement de direction, le meneur avant doit plier le bras et montrer la main.

Nombre de participants : 6

Durée de l'action : 1h

Déroulement de l'action : Pour cette action, je n'ai pas participé. J'ai donné les directives et agi à titre d'observatrice. Les participants ont fait l'action telle que proposée. La rue Sainte-Catherine n'était pas particulièrement achalandée, donc, il n'y avait pas toujours beaucoup de personnes qui marchaient derrière le groupe, sauf dans les passages étroits (sous les échafaudages). Le groupe a dépassé les limites du territoire désigné et est allé jusqu'à la Place des Arts. Quelques retournements du groupe ont été réalisés tel que prévu afin que la circulation linéaire soit perturbée.

Effets de l'action : Le fait que l'action se déroule dans le Quartier des Spectacles n'était certainement pas anodin et paraissait pour certains comme du divertissement. Les gens réagissent non pas face au groupe, mais dans son dos, une fois qu'il était passé. Téléphone ou appareil photo à la main, ils documentaient ce qu'ils étaient en train de voir. Des sans-abris qui sollicitent les passants pour de l'argent exprimaient de la colère face à notre indifférence. Quelques commentaires ont été entendus : « *Do you make art ?* », « L'armée va trop loin ! ? », « Il y a du monde fucké à Montréal ! ? », etc.

Participation : Tous se sont conformés aux contraintes.

Retour sur l'action : Certains participants n'assumaient pas le côté autoritaire de l'uniforme, de la marche et de l'absence de parole. Plusieurs étaient étonnés de l'indifférence des gens. J'ai éprouvé un malaise à faire subir cette action aux participants. Le fait de les observer exécuter mon action avait un côté autoritaire.

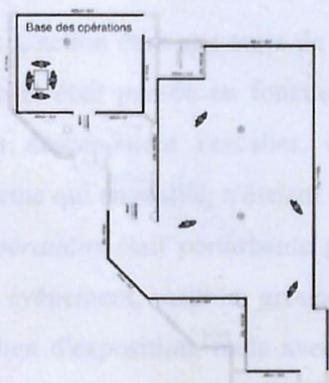
Observations : Le groupe avait de la difficulté à marcher au pas et en rang serré. Suite à cette action, les participants porteront des verres fumés et des couvre-bottes afin d'uniformiser le plus possible les corps. De plus, je participerai aux prochaines actions.

## ACTION 2

Date : 18 mai 2011

## Modèle d'action : ACTION 2

- action :
- individuelle
  - sous-groupe
  - groupe
- lieu :
- parc
  - intersection
  - trottoir
  - souterrain
  - commercial
  - au choix
  - Galerie de l'UQAM
  - autre
- écusson :
- occupation
  - simulation
- accessoires :
- minuterie



Description : Des membres en uniforme occupent des points stratégiques dans la grande salle de la Galerie de l'UQAM lors d'un lancement ou sont présents des artistes, commissaires et autres intervenants du milieu de l'art.

\* Si le nombre de participants est impair, moins que la moitié des membres resteront dans la salle. Les remplacements seront faits en alternance.

Consignes : étape 01  — Portez l'uniforme et programmez vos minuterie de poche à 60 minutes. Lorsque vous avez à vous déplacer, marchez à une vitesse modérée et d'un pas rigide;

étape 02  — Sortez de la base des opérations en rang, à l'exception de la moitié des membres qui restent à la base des opérations, actionnez la minuterie de table à 10 minutes et s'assoient, le corps droit, sans bouger, ni parler;

étape 03  — Positionnez-vous aux endroits pré-indiqués dans la grande salle;

étape 04  — Restez droit, les mains le long du corps, ne bougez pas et ne parlez pas;

étape 05  — Restez dans cette position jusqu'à ce qu'un des membres de la base des opérations vienne vous remplacer. Celui-ci, à la sonnerie de 10 minutes doit se lever de sa chaise avec les autres membres, marcher en rang et prendre la place d'un membre qui est dans la grande salle;

étape 06  — Retournez à la base des opérations, assoyez-vous à la table, actionnez la minuterie de table à 10 minutes. Gardez le corps droit, sans bouger, ni parler;

étape 07  — Lorsque la minuterie de table sonne, levez-vous avec les autres membres, marchez en rang et allez à nouveau remplacer un membre. Celui-ci doit retourner à la base des opérations, s'asseoir et attendre le corps droit, sans bouger, ni parler;

étape 08  — Poursuivez la ronde de remplacement ainsi de suite aux 10 minutes;

étape 09  — Lorsque la minuterie de poche programmée à 60 minutes sonne, les membres qui se trouvent dans la grande salle retournent à la base des opérations;

étape 10  — L'action prend fin lorsque tous les membres sont réunis à la base des opérations.\*



Lieu : La Galerie de l'UQAM lors d'un lancement où sont présents des artistes, commissaires et autres intervenants du milieu de l'art.

Choix du lieu : La Galerie de l'UQAM lors d'un lancement. Expérimenter un espace de l'art.

Modification de l'intention première du projet *FACITION* de n'expérimenter des actions que dans l'espace urbain où le groupe serait anonyme.

Directive ajoutée lors de la présentation : aucune

Nombre de participants : 4

Durée de l'action : 1h

Déroulement de l'action : L'action s'est déroulée telle que proposée à l'exception de la fin où certains n'ont pas entendu leur minuterie. J'ai donc dû expliquer, discrètement, à la personne qui était à la table avec moi que nous irions chacune chercher un des membres qui étaient restés dans la salle.

Effets de l'action : L'action était une sorte de démonstration de *FACTION*. L'action fonctionnait bien dans l'espace et était pensée en fonction des miroirs de l'installation de la grande salle. Lorsque les gens descendaient l'escalier, ils pouvaient apercevoir une multiplication des membres en uniforme qui en réalité, n'étaient que deux. La présence des deux membres à la table de la *Base des opérations* était perturbante par leur immobilité. L'action présentait un groupe prenant part à un événement, mais un groupe fermé dans un système à part. Nous avions une prestance de gardien d'exposition, mais avec un comportement inversé ; nous ne faisons pas attention aux visiteurs.

Participation : Les participants sentaient qu'ils faisaient partie d'un groupe ayant la même mission. Ils se sont tous conformés aux directives.

Retour sur l'action : Par cette action, j'ai senti que ma présence en uniforme dans le projet amenait de la confiance aux autres participants, de même que la convivialité.

Observations : Le fait de réaliser cette action dans la Galerie de l'UQAM annulait l'anonymat du groupe, car la référence au projet était directe de par la présence de la présentation de *FACTION* dans la salle 1, mais amenait un aspect critique face à un événement institutionnel. Le mot simulation au dos suggérait que nous étions en exercice et que nos gestes étaient programmés. Le port des lunettes permet d'uniformiser les corps et de garder une distance avec l'autre.

ACTION 3

Date : Action annulée suite à plusieurs désistements

Modèle d'action: ACTION 3

Description :

action:

- individuelle
- sous-groupe
- groupe

lieu:

- parc
- intersection
- trottoir
- souterrain
- commercial
- au choix
- autre

écusson:

- occupation
- simulation

Consignes : étape: 01

étape: 02

étape: 03

étape: 04

étape: 05

étape: 06

étape: 07

étape: 08

étape: 09

étape: 10

**ANNULÉE**  
**MANQUE DE PARTICIPANTS**



## ACTION 4

Date : 28 mai 2011

## Modèle d'action : ACTION 4

Consignes : étape 01  – Sortez de la base des opérations en rang. Gardez un pas de marche modéré. Ne vous regardez pas et ne vous parlez pas;

étape 02  – Dirigez-vous vers la station de métro Berri-UQAM. Prenez la ligne verte direction Angrignon. Descendez sur le quai du métro;

étape 03  – Divisez le groupe en deux ou trois. Chaque sous-groupe se positionne devant des flèches d'entrée et de sortie différentes mais dans le même wagon;

étape 04  – Dès que le métro arrive, entrez l'un derrière l'autre et positionnez-vous si possible l'un à côté de l'autre, debout;

étape 05  – Descendez à la station Atwater et prenez la direction de la sortie Westmount Square;

étape 06  – Une fois à l'extérieur, marchez sur l'avenue Wood direction nord, tournez sur Sherbrooke direction ouest et ensuite, sur l'avenue Green, direction sud;

étape 07  – Marchez en rang, deux par deux, d'un pas de marche modéré;

étape 08  – Rendez-vous à la station Lionel-Groulx;

étape 09  – Prenez la ligne orange, direction Montmorency;

étape 10  – Entrez dans un wagon en groupe, deux de large. Restez groupés dans le wagon;

étape 11  – Sortez à la station Berri-UQAM et retournez à la base des opérations;

étape 12  – L'action prend fin une fois que vous êtes de retour à la base des opérations.

action  
individuelle   
sous-groupe   
groupe

lieu  
parc   
intersection   
trottoir   
souterrain   
commercial   
au choix   
autre

écusson  
occupation   
simulation

accessoires  
cartes de métro



Description : Un groupe en uniforme effectue un parcours sur l'île de Montréal en empruntant les transports en commun. Le groupe sort à la station Atwater (sortie Westmount Square), marche sur les rues Sherbrooke ouest et Green direction sud, jusqu'à la station de Métro Lionel-Groulx et revient à la base des opérations.

Note : S'il est impossible de marcher en rang de deux, positionnez-vous en file. Dès qu'il est possible d'élargir le rang, repositionnez-vous deux par deux.




Lieu : Le métro et le quartier Westmount

Choix du lieu : Sortir du centre-ville pour aller dans un quartier, Westmount, sortir d'un édifice ayant des connotations de pouvoir (le Westmount Square) et finalement reprendre le métro dans le quartier Saint-Henri.

Directives ajoutées lors de la présentation : Un meneur est désigné pour guider le groupe sur le parcours.

Nombre de participants : 6

Durée de l'action : 1h

Déroulement de l'action : L'action s'est déroulée telle que proposée. Le premier obstacle avec lequel je croyais que nous aurions à composer était l'autorité du métro, mais rien ne s'est produit. Par la suite, le passage dans le tunnel reliant le métro Atwater au Westmount Square s'est passé sans interruption, tout comme le retour par le métro Lionel-Groulx. Dans la rue, la pluie a eu pour effet qu'il y avait moins de gens, mais beaucoup nous ont vus au travers de leurs vitres de voitures.

Participation : Deux personnes intéressées à participer au projet se sont retirées au moment de la signature des documents par crainte d'effrayer les gens. Quelques personnes semblaient perplexes face à l'action, mais tous les participants se sont pliés aux directives. À notre retour, deux des participants ne se sont pas placés à la même porte de métro que le reste du groupe, sans causer de dérèglement majeur à l'action proposée.

Effets de l'action : Le métro était l'endroit le plus confrontant, car le groupe était immobile et observé. L'uniforme créait une barrière qui nous laissait en dehors de la réalité. Le déplacement du groupe dans Westmount paraissait anodin aux yeux des passants. Les réactions semblaient plus grandes dans les voitures, où les gens étaient protégés dans leur bulle et pouvaient réagir librement. Certaines personnes ont tenté de nous aborder. Le passage de la frontière entre Westmount et Saint-Henri était intéressant par le contraste entre les deux espaces. L'image du groupe en relation aux deux espaces était certainement différente.

Retour sur l'action : Pour certaines personnes, la notion du temps en métro était plus lente. Pour ma part, elle me paraissait normale. J'étais dans le temps présent, sans attendre que ça finisse. L'action a permis aux participants de circuler et de regarder autrement l'espace urbain et pour certains, d'emprunter un parcours avec lequel ils sont familiers. L'uniforme donne de l'assurance au groupe, et le fait de devoir garder le silence entraîne de la vulnérabilité, mais aussi un aspect hiérarchique.

Observations : Ajouter les lunettes à partir de la deuxième action a permis d'uniformiser les corps. Les membres étaient à la fois exposés et cachés. Ils ont pu observer tout en étant observés.

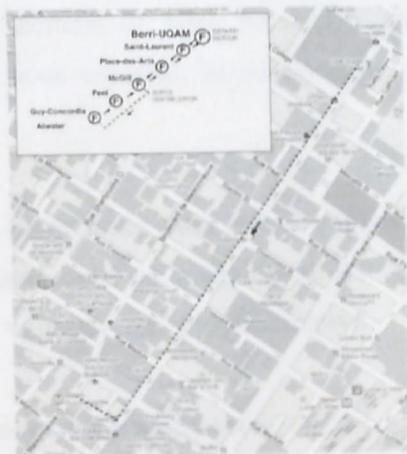
Sans les lunettes, la vulnérabilité des participants était plus forte. Avec les lunettes, on pouvait éviter les regards pour garder notre sérieux. Nous avons l'impression d'avoir le droit d'observer. Un aspect intéressant qui n'avait pas été pensé dans la préparation des actions était le passage de plusieurs frontières au cours d'une même action qui mettait le groupe en relation avec différents types d'espaces et d'occupants dans une courte période de temps (référence aux situationnistes).

**ACTION 5**

Date : 2 juin 2011

Modèle d'action : **ACTION 5**

- action
  - individuelle
  - sous-groupe
  - groupe
  
- lieu :
  - parc
  - intersection
  - trottoir
  - souterrain
  - commercial
  - au choix
  - autre
  
- écusson :
  - occupation
  - simulation
  
- accessoires :
  - cartes de métro



Description : Un groupe en uniforme effectue un déplacement dans un quartier hautement commercial du centre-ville de Montréal. Il emprunte les transports en commun, traverse un centre commercial et marche sur la rue Ste-Catherine, pour finalement revenir à la base des opérations en métro. Sur son passage, il tente d'inclure des passants dans le rang.

Note : S'il est impossible de marcher en rang de deux, positionnez-vous en file. Dès qu'il est possible d'élargir le rang, repositionnez-vous deux par deux.



- Consignes : étape 01  — Sortez de la base des opérations en rang. Gardez un pas de marche modéré. Ne vous regardez pas et ne vous parlez pas.
- étape 02  — Dirigez-vous vers la station de métro Berri-UQAM. Prenez la direction de la ligne verte vers Angrignon. Descendez sur le quai du métro et attendez en rang.
- étape 03  — Dès que le métro arrive, entrez un derrière l'autre et positionnez-vous si possible deux à côté de l'autre, en restant debout.
- étape 04  — Descendez à la station McGill, restez en rang de deux et dirigez-vous vers l'entrée du Centre Eaton.
- étape 05  — Une fois à l'intérieur du centre commercial, ralentissez le pas de marche et dirigez-vous vers la sortie menant à la rue Ste-Catherine.
- étape 06  — Sortez et marchez sur le trottoir, vers l'ouest.
- étape 07  — Dès que vous pouvez, tentez d'insérer une personne dans le rang pour quelques secondes et accélérez ou ralentissez pour la faire sortir du rang.
- étape 08  — Répétez cette étape autant de fois que vous le pouvez.
- étape 09  — Tournez à la rue Guy et entrez dans la station de métro Guy-Concordia.
- étape 10  — Reprenez un pas de marche modéré et dirigez-vous vers la ligne verte, direction Honoré-Beaugrand.
- étape 11  — Attendez sur le quai de la station en groupe.
- étape 12  — Dès que le métro arrive, entrez dans un wagon en groupe en tentant de maintenir le rang.
- étape 13  — Sortez à la station Berri-UQAM et retournez à la base des opérations.
- étape 14  — L'action prend fin une fois que vous êtes de retour.



Lieu : Le centre-ville entre le Centre Eaton et le métro Guy-Concordia (des espaces de consommation)

Choix du lieu : Centre-ville à un endroit densément occupé par la circulation piétonnière.

Directives ajoutées lors de la présentation : Un meneur est désigné pour guider le groupe sur le parcours.

Nombre de participants : 7

Durée de l'action : 1h

Déroulement de l'action : Le passage des différentes frontières tel le métro s'est effectué sans problème sauf au Centre Eaton où un gardien a insisté auprès d'une participante pour que nous sortions. Une partie du groupe ne s'en est pas aperçu. Lors du déplacement sur la rue Sainte-Catherine, il était difficile de faire entrer des passants dans le rang. Lorsque les gens qui marchaient devant nous voyaient, ils accéléraient et ceux qui étaient derrière ne voulaient pas nous dépasser.

Effets de l'action : La présence dans le métro ressemblait à celle de l'action précédente. L'action dans le quartier commercial contrastait avec les vitrines et les panneaux publicitaires. Certains passants croyaient voir une stratégie publicitaire.

Participation : Nous avons respecté les directives.

Retour sur l'action : Plusieurs témoins étaient en quête de savoir et faisait des hypothèses sur ce que nous étions et faisons : manifestation, armée, brigade antinucléaire, etc.

Observations : Le fait qu'aucun signe n'est donné aux témoins pour qu'ils puissent savoir devant quoi ils se trouvent fait remettre en question cet anonymat, mais en même temps, permet d'expérimenter la fiction de l'action et oblige le passant à trouver une signification.

## ACTION 6

Date : 4 juin 2011

Modèle d'action: ACTION 6

- action:
- individuelle
- sous-groupe
- groupe
- lieu:
- parc
- intersection
- trottoir
- souterrain
- commercial
- au choix
- autre
- écusson:
- occupation
- simulation
- accessoires:
- minuteries



Description: Un groupe en uniforme effectue un parcours en boucle dans un quartier résidentiel et hôtelier du Centre-sud et occupe de manière immobile, une place publique pour quelques minutes.

- Consignes :
- étape: 01  – Sortez de la base des opérations en rang. Gardez un pas de marche modéré. Ne vous regardez pas et ne vous parlez pas ;
- étape: 02  – Sortez à l'intersection des rues Ste-Catherine et Berri. Dirigez-vous vers la rue Berri direction nord ;
- étape: 03  – À l'intersection du boulevard de Maisonneuve, tournez à droite jusqu'à la rue St-Christophe ;
- étape: 04  – Marchez sur St-Christophe jusqu'à la rue Ontario et marchez sur Ontario jusqu'à la rue St-André ou vous tournez à droite ;
- étape: 05  – Marchez sur St-André jusqu'à de Maisonneuve et tournez à droite ;
- étape: 06  – Reprenez à l'étape 4 pour refaire le même circuit deux fois ;
- étape: 07  – Une fois les deux boucles effectuées, marchez sur de Maisonneuve direction ouest ;
- étape: 08  – Rendez-vous à la section nord du parc Émilie-Gamelin ;
- étape: 09  – dispersez-vous dans cette zone et choisissez un point ;
- étape: 10  – Programmez vos minuteries à quatre minutes et restez immobile à ce point ;
- étape: 11  – Après quatre minutes, changez de point et programmez à nouveau quatre minutes et restez immobile à ce point ;
- étape: 12  – Au son de la minuterie, retournez vers la base des opérations en marchant seul ;
- étape: 13  – L'action prend fin une fois que vous êtes de retour à la base des opérations.



Lieu : Rues résidentielles du Centre-Sud et le parc Émilie-Gamelin.

Choix du lieu : Réaliser des actions dans un quadrilatère d'un quartier résidentiel et dans un parc occupé par des habitués.

Directives ajoutées lors de la présentation : Un meneur est désigné pour guider le groupe sur le parcours.

Nombre de participants : 8

Durée de l'action : 45 minutes

Déroulement de l'action : L'action s'est déroulée telle que prévue. Nous avons effectué deux fois le même parcours pour ensuite occuper une section du parc Émilie-Gamelin.

Effets de l'action : Nous étions une sorte de patrouille de quartier qui effectuait de la surveillance sur un quadrilatère déterminé. La partie de l'action réalisée dans la partie de gravier du parc contrastait avec l'occupation plus marginale de l'espace gazonné. Nos positions statiques s'harmonisaient à l'espace et rendaient le geste plus performatif que le déplacement.

Participation : Au départ, un des participants est arrivé déguisé en carotte. À ce moment, j'ai pensé qu'il y aurait de la transgression, de par son attitude, mais finalement, j'ai plutôt eu des préjugés, car tous, incluant cette personne, se sont conformés aux directives d'actions. Lors de l'action, une personne semblait plus décontractée, mais elle a dû replacer sa botte.

Retour sur l'action : Notre déplacement solitaire de la fin pour retourner à la base des opérations était le seul moment du projet où les membres étaient seuls dans l'espace urbain. Ce moment était confrontant et nous rendait plus vulnérable.

Observations : J'ai eu l'impression que cette action en deux parties mettait les participants à l'épreuve. La première partie était une marche contrôlée assez longue et monotone. La deuxième partie laissait une liberté sur le choix d'un point à occuper, mais la position statique des corps les mettait en attente d'une possible interaction avec des passants ou des occupants du parc.

## APPENDICE C

### RETOUR SUR LE PROJET *FACTION*

#### MISE EN PLACE D'UNE MICRO-ORGANISATION

Du 11 mai au 11 juin 2011, la salle 1 de la Galerie de l'UQAM est devenue la *Base des opérations* du projet *FACTION* : un espace de documentation, de rassemblement et d'échange. Je me suis faite l'organisatrice de cette structure bureaucratique, où les communications et la gestion étaient parties prenantes du projet. Avant l'ouverture du projet, j'ai commencé une sorte de campagne de sollicitation par des affiches, un site Web, des envois courriels et des événements sur Facebook, afin de faire connaître le projet et de recruter des participants. À l'ouverture, une personne portait l'uniforme et agissait à titre de modèle. Le recrutement s'est poursuivi pendant le projet par de la sollicitation ainsi que par le dépliant disponible dans la salle et à l'accueil. Celui-ci comprenait un formulaire à compléter par les personnes intéressées à devenir participants.

Avec l'équation des disponibilités des volontaires, j'ai constitué des groupes d'actions en donnant rendez-vous aux participants. Dès leur arrivée à la base des opérations, ils avaient à prendre connaissance de l'action et à remplir un document d'engagement et d'autorisation, ainsi qu'une décharge de responsabilité. Ces procédures faisaient entrer les participants dans une bureaucratie autour du projet et les outillaient. Par la suite, ils se vêtaient de l'uniforme et se plaçaient en rang dans la salle. Je redonnais les directives de l'action verbalement et nous expérimentions le déplacement en formation dans la salle. Une fois le groupe prêt, nous sortions accomplir l'action proposée. Au retour, les participants remplissaient une fiche de renseignements et une discussion sur l'expérience s'ensuivait.

## LA PARTICIPATION ET LE DÉROULEMENT DU PROJET

Avec *FACTION*, j'ai mis en place une structure qui propose un fonctionnement. Cette structure était établie, mais également flexible. Elle était soumise à la participation, à l'intérêt que portaient des personnes extérieures au projet à rejoindre *FACTION*. Cette structure était également perméable à l'extérieur, à l'effet des actions, aux incidents et à l'imprévisible.

Ouvrir le projet à la participation a pour moi des buts définis :

- Permettre de multiplier le nombre d'intervenants dans l'espace urbain ;
- Ouvrir le projet à l'expérimentation avec des personnes qui volontairement se joignent à *FACTION* ;
- Permettre une sorte de collectivité participative ;
- Voir comment les individus se comportent devant l'autorité (celle de l'artiste/organisatrice), en groupe et dans l'espace urbain.

Durant ces quatre semaines où *FACTION* était ouvert, vingt-deux personnes ont rempli le formulaire sur place et quarante-et-une ont manifesté leur intérêt à participer au projet par courriel et sur Facebook. Selon les disponibilités et l'équation permettant la formation de groupes, cinq actions ont été réalisées avec un total de vingt-cinq participants. Sur ces participants, vingt étaient des filles et cinq, des garçons. Trois personnes ont participé deux fois<sup>41</sup>. Une action a été annulée à la dernière minute puisque plusieurs intéressés avaient annulé ou avaient des empêchements. Lors de la préparation de *l'Action 4*, deux personnes se sont désistées au moment de la signature des ententes de participation et de la présentation de l'action par crainte d'effrayer les gens dans le métro. Pour ma part, j'ai participé à toutes les actions, sauf la première où j'ai choisi d'être observatrice. Pour les autres actions, j'ai essayé différentes positions : devant comme meneuse, et dans le rang comme pion. Aucune action n'a été réalisée avec le maximum de participants, soit dix. La plupart des actions se sont déroulées telles que proposées. Sauf quelques exceptions mineures, les participants se sont soumis aux directives. Quelques diversions se sont produites tels des sourires, une botte à réajuster, mais rien de

---

<sup>41</sup> Lors du projet et ce, dû au recrutement, j'ai observé trois types de participants : ceux qui m'étaient inconnus, qui ont vu circuler l'information ou visité la galerie de l'UQAM et qui ont décidé de se proposer comme participant ; ceux qui me connaissaient et qui avaient envie d'y participer et ceux qui, par mes envois courriels massifs, se sont sentis obligés de participer.

volontaire. Lors des déplacements, une documentation visuelle a été faite discrètement, soit par une caméra dissimulée dans les vêtements d'un participant ou dans une main et/ou par une personne à l'extérieur du groupe qui filmait avec un iPod et prenait des photos.

Lors des actions, je croyais qu'il y aurait des tentatives d'appropriation de l'action par certains participants. C'est-à-dire, des déviations volontaires ou de la divergence, mais selon les commentaires des participants, la lettre d'engagement et le port de l'uniforme ont fait que chacun désirait se conformer au groupe et aux directives, réaliser l'action à laquelle ils s'étaient engagés et collaborer au projet afin que je puisse obtenir des résultats. Étonnamment, lors de la discussion qui a conclu le projet, quelques participants ont évoqué qu'ils éprouvaient un malaise dans leur position de soumission, mais jamais ils n'ont tenté de déroger. Ainsi, l'obéissance a marqué certains participants, tandis que d'autres ne se sont pas posé de questions et ont collaboré au projet.

Lors des déplacements, nous avons franchi plusieurs frontières, telles que des guichets du métro, le passage d'un espace public à un espace semi-privé (commercial), ainsi que des délimitations de quartiers. J'étais ouverte à la possibilité que l'action soit interrompue ou qu'elle diverge de la trajectoire établie. La seule interception, où une figure d'autorité est intervenue a été dans le centre Eaton, où un gardien nous a dit que nous ne pouvions pas être là et nous a demandé de sortir. Nous avons à quelques reprises rencontré des policiers et des autorités du métro et aucune interception ne s'est produite. Certains participants ont trouvé l'expérience confrontante. D'autres ont trouvé qu'ils se sentaient en dehors du lieu pendant les actions, comme si le lieu ne leur appartenait plus. Certains ont eu la crainte d'une interaction citoyenne ou policière, mais également peur de bousculer ou d'effrayer des personnes. Un point commun aux participants est que ces actions permettaient d'expérimenter différemment la ville.

Les participants du projet étaient des émetteurs-récepteurs-transmetteurs d'information. Tout au cours du projet, la dimension « participation » était une partie imprévisible, tout comme la réalisation des actions, sur lesquelles je ne pouvais pas avoir plein contrôle. Je devais constamment m'adapter. Les participants ont eu comme effet de modifier mon approche du groupe et de la planification des actions. Par exemple, en prévision du projet, je croyais que pour être cohérente avec l'esprit de *FACTION*, je devais être autoritaire dans mes directives. Naturellement, et

n'ayant pas un tempérament de *leader*, je suis allée vers une approche plus conviviale et je crois que par celle-ci, je suis arrivée à créer une sorte de cohésion dans les groupes où la participation n'était pas individuelle, mais collective. C'est peut-être grâce à cette approche que personne n'a voulu transgresser les règles directrices et que les participants, pour certains, se sont sentis impliqués au sein du projet. De plus, à chaque action, mes observations m'ont menée à la proposition d'un nouveau prototype d'action (modèle d'action). L'action précédente influençait le choix du lieu, les comportements et les déplacements de la suivante. Quelques fois, je souhaitais expérimenter à nouveau un type de lieu que *FACTION* avait déjà occupé, tel que le métro par exemple.

Les participants lors des actions avaient un point de vue privilégié sur le projet, car ils étaient à la fois outils, participants et spectateurs. Par ces actions, ils avaient la possibilité d'agir et de se déplacer différemment dans des espaces qui sont les leurs. Certains ont vécu leur participation comme une expérience, d'autres se sont sentis comme des outils se soumettant à des directives. D'un autre point de vue, celui de l'extérieur, le projet était un déplacement tendu où se franchissaient des frontières pouvant à tout moment faire dévier le groupe de sa trajectoire tracée. L'espace urbain était mis à l'épreuve tout comme la faction était mise à l'épreuve de l'espace urbain.

## L'UNIFORME

L'uniforme, selon les discussions et les fiches de renseignements, agissait comme une interface et une barrière entre le groupe de participants et l'extérieur. Il permettait aux participants de regarder différemment l'environnement. Certains se sentaient vulnérables, mais la plupart ont senti qu'ils faisaient partie d'une entité, qu'ils étaient un pion parmi les autres. Du point de vue de l'extérieur, l'uniforme agissait à différents niveaux et avait, selon mes suppositions et les commentaires entendus, des connotations différentes dépendamment des expériences personnelles, sociales et politiques, du vécu, de l'âge, etc. de chacun. Les commentaires entendus étaient diversifiés. On entendait parler d'action gouvernementale, de simulation de patrouilles, de gens étranges, d'initiation, de manifestation, de science-fiction, de possibles attaques extra-terrestres, d'accidents nucléaires, etc. Une ou deux fois, l'art a été évoqué. Les gens, en général, ne s'affolaient pas. Certains étaient surpris, méfiants, interrogatifs. Certains riaient, d'autres observaient de près ou de loin, mais la plupart restaient indifférents ou du moins affichaient de

l'indifférence, de peur d'être confrontés, impliqués. Certaines personnes nous ont abordés. La consigne étant de ne pas parler, nous leur remettions une carte qui portait l'inscription : « Nous sommes en simulation / We are in simulation » et qui référait au site Web. Les participants portaient un écusson avec l'inscription SIMULATION et/ou OCCUPATION au dos des uniformes. Ceux-ci ont été expérimentés dans différentes actions, parfois tous les participants portaient le mot SIMULATION, une fois le mot OCCUPATION et une autre fois les deux mots étaient portés. Ces mots étaient le seul indice textuel donné à voir.

Le fait d'agir collectivement à l'intérieur d'un système régimentaire, (chose qui n'est pas prédominante dans notre société actuelle), amène une force au groupe et aux individus et en même temps du mépris de la part des témoins, car le groupe suggérait une sorte d'organisation sectaire, une soumission de la part de ses individus. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre III, le groupe incarne un *individualisme collectif* par la création d'une micro-masse se conformant à ses propres règles. De plus, porter l'uniforme et adopter une attitude militaire transformaient les participants en figures d'autorité. Certains n'ont pas assumé cette position d'autorité. D'autre part, la marche en rang a une symbolique fortement connotée qui incarne une forme d'autorité et entraîne un respect de la formation. Ces conditions mettaient les participants dans une position hiérarchique par rapport aux passants. Paradoxalement, il y avait la force de la figure du groupe uniformisé et en formation, mais également la vulnérabilité de l'uniforme pris individuellement.

#### ACTIONS ET EFFETS SUR LE MILIEU EXTÉRIEUR

*FACTION* propose une organisation aux allures « offensives » mais avec des actions passives, pour expérimenter les limites du contrôle des espaces urbains, à la fois publics, semi-publics et privés. De plus, *FACTION* donne à voir des actions subreptices qui à la fois détonnent dans la circulation normale, et réfèrent à des figures connues.

L'intention de travailler l'idée de la régimentation allait dans le sens de l'espace urbain qui sous ses apparences flexibles se trouve être organisé, contrôlé et restrictif. La figure de l'autorité est différente pour plusieurs, mais suscite des réactions : confrontation, divergence, rassurante, protectrice, etc. C'est par l'amplification de la standardisation, du contrôle, de l'autorité que le

groupe en uniforme incarne cette notion régimentaire. C'est par celle-ci que les actions viennent confronter la norme imposée.

## SUITE

Cette première phase du projet réalisée à Montréal m'a permis de réaliser cinq actions. Avec ce projet, je suis consciente que les possibilités et les territoires d'expérimentation sont multiples. À ce jour, j'ai poursuivi le projet en réalisant la deuxième phase dans cinq municipalités de la MRC de Kamouraska au Bas-St-Laurent (voir la section ACTION du site Web [www.occupation-simulation.com](http://www.occupation-simulation.com)). Éventuellement, je souhaite étendre le territoire du projet à l'étranger en réalisant des actions dans différentes villes, qui historiquement possèdent des références différentes de celles du Québec. Je poursuis actuellement le traitement des données recueillies lors de ce projet afin de réaliser une publication.

## RÉFÉRENCES

### Livres

- Adreotti, Libero (dir.). 2007. *Le grand jeu à venir : textes situationnistes sur la ville*. Paris : Éditions de la Villette, 239 p.
- Ardenne, Paul et Barbara Polla. 2008. *Working men, art contemporain et travail*. Bruxelles : Luc Pir, 160 p.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, 256 p.
- Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique*. Bruxelles : La Lettre volée, 416 p.
- Auden, W.H. (Wystan Hugh). 1943. *The age of anxiety : a baroque eclogue*. London : Faber and Faber. 126 p.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieu : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 149 p.
- Babin, Sylvette (coord.). 2005. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Esse, 245 p.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 235 p.
- Bonami, Francesco, Maria Luisa Frisa, Stefano Tonchi (dir.). 2000. *Uniform : Order and disorder*. Milano : Edizioni Charta, 378 p.
- Borasi, Giovanna et Mirki Zardini (dir.). 2008. *Actions : Comment s'appropriier la ville*. Montréal : Centre canadien d'architecture, 264 p.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 123 p.
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Post-production : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel, 93 p.
- Clausewitz, Carl von. 1812/2006. *Principes Fondamentaux de stratégie militaire*. Paris : Mille et une nuits, 94 p.
- Coellier, Sylvie. 2003. *Lygia Clark (l'enveloppe) : la fin de la modernité et le désir du contact*. Paris : L'Harmattan, 217 p.

- Couffignal, Louis. 1963. *La cybernétique*. Coll. « Que Sais-je? », no. 638. Paris : Presses universitaires de France, p. 23.
- De Certeau, Michel. 1970. *La possession de Loudun*. Paris : Gallimard/Julliard, 480 p.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Pourparlers : 1972-1990*. Paris : Les éditions de Minuit, 156 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Gattari. 1980. *Milles plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit, 248 p.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1977. *Dialogues*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 191 p.
- Debord, Guy. 1967. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 175 p.
- Debord, Guy. 1997/2006. *Rapport sur la construction de situation*. Paris : Mille et une nuits, 64 p.
- De Tarde, Gabriel. 1907. *Les lois de l'imitation, étude sociologique, 5<sup>e</sup> ed.* Paris : Alcan, 428 p.
- Gray, Chris Hable (éd.). 1995. *The Cyborg handbook*. New York : Routledge, 540 p.
- Hillier, Bill et Julienne Hanson. 1984. *The social logic of space*. Cambridge : University press, 281 p.
- Kurokawa, Kisho. 1977. *Metabolism in Architecture*. London : Studio Vista, 208 p.
- Lavrentiev, Alexandre. 1988. *Varvara Stepanova : Une vie constructiviste*. Paris : Pilippe Sers Editeurs, 191 p.
- Le Bon, Gustave. 1963. *Psychologie des foules*. Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 132 p.
- Lotrienger, Sylvère. 1982/2009. *The German Issue*. Los Angeles : Semiotext(e), 335 p.
- Macel, Christine et al. 2007. *Airs de Paris*. Paris : Centre Georges Pompidou, 351 p.
- Mc Luhan, Marshall et Quentin Fiore. 1967. *Message et massage*. New York/Toronto : Random House, 160 p.
- Monneyron, Frédéric (dir.) 2001. *Le vêtement*, Colloque de Cerisy, L'Harmattan, Paris, 224 p.
- Pavitt, Jane. 2008. *Fear and Fashion in cold War*. London : éditions Victoria and Albert Museum, 128 p.
- Proust, Françoise. 1997. *De la résistance*. Paris : Édition du Cerf, 188 p.

- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 145 p.
- Stern, Radu. 1992. *À contre-courant : Vêtements d'artistes 1900-1940*. Berne : Benteli Verlag, 162 p.
- Strijénova, Tania. 1991. *La mode en union soviétique : 1917-1945*. Paris : Flammarion, 312 p.
- Tschumi, Bernard. 1996. *Architecture and Disjonction*. Cambridge : The MIT Press, 268 p.
- Virilio, Paul. 1975. *Bunker Archéologie*. Paris : éditions du Demi-Cerle, 216 p.
- Virilio, Paul, 1998. *La bombe informatique*. Éditions : Galilée, Paris, 168 p.
- Willats, Stephen. 2001. *Beyond the Plan : The Transformation in personal Space in Housing*. West Sussex : Wiley-Academy, 136 p.
- Willats, Stephen. 2000. *Multiple Clothing : design : 1965-1999*. Köln : Buchhandlung Walther König, 64 p.
- Willats, Stephen. 1986. *Three Essays*, London : ICA, 64 p.
- Willats, Stephen. 1976/2000. *Art and social fonction*. London : Ellipsis, 240 p.
- Willats, Stephen. 1996. *Between Buildings and People*. London : Academy Editions, 144 p.
- Wiener, Norbert. 1948. *Cybernetics or, control and communication in the animal and machine*. New York : J. Wiley, 212 p.
- Yassinskaïa, I. 1983. *Textiles révolutionnaires soviétiques*. Coll. « Arts et métiers graphiques ». Paris : Flammarion, 106 p.

#### Périodiques

- Cunningham, Rebecca. « The RUSSIAN WOMEN Artist/Designers of the AVANT-GARDE », *TD&T* 34, no2 38-51 Spr '98.
- Holbert, John. 2011. « Joint Ventures : Tom Holbert on the state of collaboration ». New York : *Art Forum*. XLIX, no. 6. Février 2011, p. 158-161.
- Irish, Sharon. 2004. « Tenant to Tenant : The Art of Talking with Strangers ». *Places* 16, no 3, Fall 2004, p. 61-67.
- Junqing, Yi. 2008. « À propos de la philosophie micropolitique ». Paris : *Diogène*, no. 221, p. 58-72.

- Kiaer, Christina. 1998. « Les objets quotidiens du constructivisme russe ». *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 64, été 1998. Paris : éditions Centre Georges-Pompidou, p. 31 à 69.
- Lewis, Diane et Louise Neri. 2001. *Walter Pichler : Drawing, Sculptures Architecture*. New York : Barbara Gladstone Gallery, 73 p.
- McNally, Marcia, 2004. « Going Beyond the Plan : The Bandwidth That Is Stephen Willats ». *Places 16*, no 3, Fall 2004, p. 68-69.
- McNally, Marcia, 2004. « Going Beyond the Plan : The Bandwidth That Is Stephen Willats ». *Places 16*, no 3, Fall 2004, p. 68-69.
- Pectou, Constantin et Doina Petrescu. 2007. « Agir l'espace : Notes transversales, observations de terrain et questions concrètes pour chacun de nous ». *Multitudes*, no. 31, p. 101-114.
- Petrescu, Doina et al. 2007. « Agir Urbain ». *Multitudes* no. 31, p. 11-15.
- Pironet, Olivier. 2008. « Gilles Deleuze. Le théoricien de la société de contrôle ». Paris : *Manière de voir*. Le monde diplomatique. Bimestriel. Numéro 96. Décembre 2007-janvier 2008, p. 15.
- Revel, Judith. « Les mots de Foucault ». Dossier Michel Foucault. Paris : *Le magazine littéraire*. No 435, Octobre 2004, p. 31-63.
- Richard, Alain-Martin. 1990. « Énoncés généraux. Matériaux-manœuvre ». Québec : *Inter*, no 47, p.1.
- Senellart, Michel. 2004. « La question du libéralisme ». Dossier Michel Foucault. Paris : *Le magazine littéraire*. No 435, Octobre 2004, p. 55-56.
- Willats, Stephen. 1979. « Ness in Vertical living ». *Control Magazine*, issue 11, novembre 1979, p. 4-11.

#### Audio

- Foucault, Michel. 1966. *Hétérotopies*. Conférence radiophonique diffusée sur France culture, 21 décembre 1966.

#### Ouvrage de référence

- Ferrer, Mathilde (dir.), Marie-Hélène Colas-Adler et Jeanne Lambert-Cabrejo. 2001. *Groupe mouvement tendance de l'art contemporain depuis 1945*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, nouvelle édition revue et augmentée, 352 p.

## Site Internet

- Ardenne, Paul, 2000. « Conférence : Micropolitiques ». Paris : MOMAC. En ligne : [www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf](http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf) (Consulté le 5 mai 2010).
- Quaroni, Grazia. *Prière de toucher : Le sens en éveil dans l'œuvre de Lygia Clark*. En ligne : [transsensorialites.synesthesie.com/clark/clark.html](http://transsensorialites.synesthesie.com/clark/clark.html) (consulté le 6 avril 2009).
- Willats, Stephen. 2007. « Person to Person, People to People ». En ligne : [stephenwillats.com/work/person-person-people-people/](http://stephenwillats.com/work/person-person-people-people/) (Consulté le 12 décembre 2010).
- Kelly, Jane. 1997. « Stephen Willats : Art, Ethnography and Social Change ». En ligne : [www.variant.randomstate.org/4texts/Jane\\_Kelly.html](http://www.variant.randomstate.org/4texts/Jane_Kelly.html) (consulté le 5 mai 2009).
- PlaceboKatz. 2009. En ligne : [placebokatz.blogspot.com/2007\\_08\\_01\\_archive.html](http://placebokatz.blogspot.com/2007_08_01_archive.html) (Consulté le 5 mai 2009).

## DOCUMENTATION VISUELLE (CD)

### 01\_DOCUMENTS

- 01.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Affiche recrutement*, 2011
- 01.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Lettre d'engagement du membre*, 2011
- 01.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Fiche de renseignement*, 2011
- 01.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Dépliant*, 2011
- 01.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Carte "NOUS SOMMES EN SIMULATION"*, 2011
- 01.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Plan des actions réalisées à Montréal*, 2011

### 02\_BASE DES OPÉRATIONS

- 02.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Base des opérations* (entrée), 2011, détail, Galerie de l'UQAM
- 02.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Base des opérations*, 2011, détail, vernissage, modèle en uniforme, Galerie de l'UQAM
- 02.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Base des opérations*, 2011, détail, vue de la documentation vidéo, Galerie de l'UQAM
- 02.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Base des opérations*, 2011, détail, vue de la documentation vidéo, Galerie de l'UQAM
- 02.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Base des opérations* (uniformes), 2011, détail, Galerie de l'UQAM
- 02.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Base des opérations* (Fiches de renseignements), 2011, détail, Galerie de l'UQAM

### 03\_ACTION 1

- 03.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Modèle Action 1*, 2011
- 03.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Action 1*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 03.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Action 1*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 03.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Action 1*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 03.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Action 1*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 03.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Action 1*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 03.7 Anne-Marie Ouellet, *FACTION*, *Fiches de renseignements complétées, Action 1*, 2011

#### 04\_ACTION 2

- 04.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Modèle Action 2*, 2011
- 04.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 2*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 04.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 2*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 04.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 2*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 04.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 2*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 04.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Fiches de renseignements complétées, Action 2*, 2011

#### 05\_ACTION 3

- 05.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Modèle Action 3*, 2011
- 05.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Fiches de renseignements, Action 3*, 2011

#### 06\_ACTION 4

- 06.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Modèle Action 4*, 2011
- 06.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 4*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 06.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 4*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 06.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 4*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 06.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 4*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 06.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 4*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 06.7 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Fiches de renseignements complétées, Action 4*, 2011

#### 07\_ACTION 5

- 07.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Modèle Action 5*, 2011
- 07.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 5*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 07.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 5*, Montréal, 2011, photographie d'intervention

- 07.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 5*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 07.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 5*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 07.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 5*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 07.7 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Fiches de renseignements complétées, Action 5*, 2011

#### 08\_ACTION 6

- 08.1 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Modèle Action 6*, 2011
- 08.2 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 6*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 08.3 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 6*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 08.4 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 6*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 08.5 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 6*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 08.6 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 6*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 08.7 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Action 6*, Montréal, 2011, photographie d'intervention
- 08.8 Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Fiches de renseignements complétées, Action 6*, 2011

#### 09\_DISCUSSION

- 09.1\_ Anne-Marie Ouellet, *FACTION, Affiche discussion*, 2011
- 09.2\_ Anne-Marie Ouellet, *FACTION, discussion*, 2011