

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MINAGE DE L'OBJET DÉCORATIF ET LA CONTAMINATION DE LA COLLECTION
COMME TACTIQUES DE RÉVÉLATION DE TENSIONS IDENTITAIRES ET POLITIQUES
DANS UNE PRATIQUE DE L'INTERVENTION VIDÉO

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

LAURENT CRASTE

JUIN 2007

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 exprimer mes plus sincères remerciements

à Mme Anne Ramsden de l'Université du Québec à Montréal,
pour son soutien continu, sa complicité, et les commentaires constructifs qu'elle m'a
prodigués tout au long de mon travail de recherche,

à Mme Sophie Dupont, directrice du Musée du Château Dufresne,
et à MM. René Binette et Pierre Wilson, respectivement directeur de L'Écomusée du Fier
Monde et directeur du Musée des Maîtres et Artisans du Québec,
pour m'avoir ouvert les portes de leurs institutions,

à Mme Thérèse Chabot de l'Université Concordia et Mme Nicole Jolicoeur de l'Université
du Québec à Montréal,
pour avoir si gentiment accepté de siéger sur mon jury

à M. Mario Côté de l'Université du Québec à Montréal,
dont les conseils ont été déterminants dans mon cheminement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LES ARCHÉTYPES DES ARTS DÉCORATIFS : INSTRUMENTS DE MA PRATIQUE.....	2
1.1 Un rapport personnel à l'objet sous le signe de l'ambigüité.....	2
1.2 L'objet décoratif et ses multiples strates de signification.....	4
1.2.1 L'analyse des sociologues et des philosophes.....	4
1.2.2 L'exemple particulier de l'objet utilisé comme instrument de pouvoir et de propagande.....	5
1.2.3 Le regard des artistes.....	11
1.3 L'objet dans ma pratique : un écran de projection.....	17
CHAPITRE II LE DÉTOURNEMENT DES MOTIFS DÉCORATIFS DE L'OBJET : UNE STRATÉGIE DE MINAGE ET UNE TACTIQUE DE RÉVÉLATION DE TENSIONS IDENTITAIRES ET POLITIQUES.....	21
2.1 Utilisation de l'image vidéo comme motif décoratif.....	21
2.1.1 Le choix de la vidéo : expression de la tension par la durée et de la dérision à travers la chorégraphie.....	21
2.1.2 Le montage de l'image vidéographique: la création de motifs décoratifs par photomontage.....	25
2.1.3 La projection des motifs sur des objets archétypaux : une stratégie de minage.....	31
2.2 L'autoreprésentation comme sujet du motif décoratif.....	32
2.2.1 Le dévoilement de l'intimité du sujet et de ses tiraillements identitaires en lien avec son orientation sexuelle, son histoire familiale coloniale et sa culture religieuse.....	32

2.2.2	Le choix des poses et des chorégraphies : la tension et la dérision comme procédés de déboulonnage des figures dominantes masculines de la société occidentale et de leurs fantasmes.....	36
-------	---	----

CHAPITRE III

	L'EXPOSITION DE MES TRAVAUX : UNE INTERVENTION DANS UN ESPACE CONNOTÉ.....	49
--	--	----

3.1	Les lieux investis : des espaces de conservation, de collection et d'exposition d'objets décoratifs.....	49
-----	--	----

3.2	Le choix de l'intervention : une insertion sournoise, un autre processus de minage.....	54
-----	---	----

3.3	La documentation de l'intervention.....	56
-----	---	----

	BIBLIOGRAPHIE.....	58
--	--------------------	----

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Assiette du service de Villers Cotterêt avec armoirie de la famille royale comme motif décoratif central, Manufacture de Chantilly, 1760.....	6
1.2	Vase "fuseau" de Madame Mère avec cartel de Georget représentant Napoléon I d'après David, Manufacture de Sèvres, 1810.....	6
1.3	Assiette avec motifs révolutionnaires, dessins originaux de 1793, Manufacture de Sèvres.....	7
1.4	Assiette avec un portrait de Lénine, Manufacture d'État de Porcelaine, Petrograd, 1923.....	8
1.5	Assiette à l'étoile rouge, Manufacture d'État de Porcelaine, Petrograd, 1922.....	8
1.6	Assiette en usage au Collège Amherst (New-York) jusque dans les années 70, avec motif de cavaliers chassant des Indiens.....	9
1.7	Pichet miniature en porcelaine avec motif anti-esclavagiste, 1790.....	10
1.8	Dinette d'enfant représentant des chefs indiens, Canada, milieu 19 ^{ème} siècle.....	10
1.9	Meret Oppenheim : <i>Le déjeuner en fourrure</i> , 1936.....	11
1.10	Jeff Koons : Jeff Koons : <i>Pink Panther</i> , porcelaine, 1988.....	12
1.11	Peter Hobbs : image tirée de la performance <i>Gothic</i> , 2001.....	13
1.12	Dominique Blain : <i>Rug</i> , 2000.....	14
1.13	Grayson Perry: <i>Revenge of the Alison Girls</i> , 2000.....	15
1.14	Léopold Foulem: <i>Famille verte covered jar with blue boy in closet</i>	16
1.15	Tony Oursler : <i>Water</i> , projection vidéo sur sculpture, 2006.....	17
1.16	Michal Rovner : <i>Data Zone</i> , installation vidéo, 2003.....	18

Figure	Page
1.17 Exemple d'objets-écrans pouvant servir à la projection de scènes vidéographiques abordant la thématique du sport : vase et plaques trophées.....	19
1.18 Exemples d'objets-écrans reprenant la structure d'archétypes des arts décoratifs..	19
1.19 Arcature ornementée, Cathédrale de Paris.....	20
1.20 Ouverture en médaillon à l'Écomusée du Fier monde, ancien Bain Généreux recyclé, Montréal.....	20
2.1 Anna Ferran: Scene III des <i>Scenes on the Death of Nature</i> , 1986.....	22
2.2 Expressions de tensions physiques lors de la tenue d'une pose – extrait de l'œuvre « <i>Assiette de Christ</i> ».....	23
2.3 Expression de la dérision à travers le pastiche chorégraphique – extrait de l'œuvre « <i>J'aurais voulu être une Mauresque</i> ».....	24
2.4 Exemples d'images fixes utilisées comme motifs décoratifs : Le Discobole à l'antique extrait du film <i>Les Dieux du Stade</i> de Leni Riefenstahl; les armoiries du Pape Benoît XVI; motif ornemental turc.....	25
2.5 John Heartfield : <i>Le sens du salut hitlérien</i> , 1932.....	26
2.6 Modèles de frises décoratives pour assiettes.....	27
2.7 Assiette avec marli décoré et cartouche central aux armes des La Tour du Pin de La Charce-Gouvernet 18ème siècle, Rouen.....	28
2.8 Structure du décor de la composition vidéographique de l'œuvre « <i>Assiette de Christ</i> ».....	28
2.9.1 Imitation de la structure des décors en cartel : vase de Sèvres commémorant la naissance du duc de Bordeaux avec décor en cartel et un fond aux motifs de fleurs de lys, 1820 (Tirée de <i>Les Arts Décoratifs</i> , 2005) et structure en cartel du motif vidéographique de l'œuvre « <i>J'aurais voulu être une Mauresque</i> ».....	29
2.10 Imitation de la structure décorative d'une rose architecturale : rose de la cathédrale de Langres et structure du motif vidéographique « <i>Les Dieux du Stade</i> ».....	30

Figure	Page
2.11	Imitation de la nature de certains motifs décoratifs par l'utilisation de filtres sur les séquences vidéos : assiette de Delft de 1680 aux décors bleu de cobalt, image extraite de la séquence vidéo de l'œuvre « <i>Les Dieux du stade</i> » et rosace de la cathédrale de Sées..... 30
2.12	Simulation de la projection des montages vidéographiques sur des objets-écrans archétypes des arts décoratifs : « <i>J'aurais voulu être une Mauresque</i> » sur un vase de Sèvres (modèle n27 JF Deparis de 1780); « <i>Assiette de Christ</i> » sur une assiette murale décorative (modèle Limoge)..... 31
2.13	Yasumasa Morimura: <i>Portrait Poppy</i> 34
2.14	Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Jean-Léon Gérôme : <i>Phryné devant les Aréopages</i> , 1861..... 37
2.15	Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Jean-Léon Gérôme : <i>Achat d'une esclave</i> , 1857..... 38
2.16	Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Jean-Auguste-Dominique Ingres : <i>Odalisque à l'esclave</i> , 1839-40. 39
2.17	Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Eugène Delacroix : <i>La mort de Sardanapale</i> , 1826-27..... 39
2.18	Exemple de représentation de la femme orientale dans le cinéma colonial : Theda Bara dans le rôle de Salomé..... 40
2.19	Exemple de représentation de l'homme oriental dans la photographie du début du XXème siècle. Wilhelm Von Gloeden : <i>Jeune Maure</i> 41
2.20	Exemple de représentation de l'homme oriental dans la photographie du début du XXème siècle. Guglielmo Plüschow..... 42
2.21	Images de sportifs tirées du film de Leni Riefenstahl, <i>Les Dieux du Stade</i> , 1936... 44
2.22	Couverture du calendrier du Stade de France, <i>Les Dieux du Stade</i> , 2005..... 45
2.23	Images extraites de la séquence vidéographique de l'œuvre « <i>Les Dieux du Stade</i> ». 46
3.1	Déploiement de la collection du Musée des Maîtres et Artisans du Québec dans la nef de l'ancienne église presbytérienne St. Paul..... 51

Figure	Page
3.2	Le fumoir à l'oriental du Château Dufresne : vue générale et plafond et frise..... 52
3.3	Détail du vase Clodion de Monsieur, Manufacture de Sèvres, 1818 : le parement en forme de tête d'éléphant..... 52
3.4	Salle d'exposition de l'Écomusée du Fier Monde dans le bâtiment de l'ancien bain public Généreux, avec les bannières de l'exposition « <i>L'histoire enlevante du stade de Lorimier</i> » et les ouvertures en médaillons en haut au fond..... 53
3.5	Réorganisation du dispositif d'exposition d'une institution : <i>Cabinet Making</i> de Fred Wilson, de l'intervention " <i>Mining the Museum</i> " (1992), Maryland Historical Society, Baltimore..... 55
3.6	Documentation photographique d'une intervention impliquant l'insertion de fausses assiettes commémoratives « <i>à la Gloire du Général Amherst</i> » chez un antiquaire de la rue Amherst à Montréal (2006)..... 57
3.7	Documentation photographique d'une intervention impliquant l'insertion de fausses assiettes commémoratives « <i>à la Gloire du Général Amherst</i> » chez un antiquaire de la rue Amherst à Montréal (2006)..... 57

RÉSUMÉ

Ma pratique se développe à partir d'un processus de détournement des objets décoratifs et de leurs motifs. Au moyen de projections d'images vidéographiques sur des formes archétypales des arts décoratifs, je contamine leurs motifs par des scènes d'autoreprésentation. Ce minage de l'objet se double de son insertion sournoise dans des espaces de conservation, de collection et d'exposition, soit essentiellement dans les collections de Musées et de sites historiques. Ce processus de détournement procède donc d'une double intervention, à la fois sur la nature de l'objet et sur son contexte d'exposition.

Organisées par photomontage, afin de créer de nouveaux motifs décoratifs, et projetées ensuite sur des objets-écrans, les images vidéographiques associent scènes d'autoreprésentation et images documentaires dans une composition au propos subversif et critique. Ces images expriment les tiraillements identitaires en lien avec mon orientation sexuelle, mon histoire familiale coloniale et ma culture religieuse. Les poses et chorégraphies projetées soulèvent également la question de l'utilisation historique de la représentation du corps comme outil de domination masculine et coloniale. Elles déboulonnent, par la tactique de la dérision, les figures dominantes masculines de la société occidentale et leurs fantasmes.

MOTS-CLÉS : AUTOREPRÉSENTATION; ARTS DÉCORATIFS; ART D'INTERVENTION; ART VIDÉO; COLLECTION; CONTAMINATION; IDENTITÉ; MASCULINITÉ; MUSÉE; OBJET DÉCORATIF.

INTRODUCTION

Ce mémoire présente les bases conceptuelles de ma recherche en arts visuels qui a mené à la présentation d'interventions vidéo dans les collections d'institutions muséales montréalaises au printemps 2007. Ces interventions impliquent l'utilisation d'objets archétypes des arts décoratifs, insérés insidieusement dans la collection de l'institution, et utilisés comme des écrans de projection pour des images vidéographiques. Ces images, organisées par photomontage afin d'imiter la structure traditionnelle des décors, minent les objets décoratifs. Elles associent des scènes d'autoreprésentation et des images documentaires afin d'exprimer des tiraillements identitaires et politiques, et s'attaquent aux figures masculines dominantes de la société occidentale.

Dans une première partie, ce texte s'attachera à l'étude de l'objet décoratif. Après une évocation autobiographique de mon rapport personnel à l'objet, nous présenterons ses différentes strates de significations, telles qu'elles ont été analysées par les sociologues et les philosophes, et explorées par les artistes. Enfin, nous exposerons de quelle manière l'objet décoratif est utilisé dans ma pratique artistique.

Une seconde partie analysera le processus de minage de l'objet décoratif à partir d'images vidéographiques. Après une étude de la méthode et des motivations de l'utilisation de l'image vidéo comme élément décoratif contaminé de l'objet, nous discuterons du sujet des images, qui font appel à l'autoreprésentation et à la tactique de la dérision comme moyens d'exploration des tiraillements identitaires et comme outils de déboulonnage des figures dominantes masculines de la société occidentale et de leurs fantasmes. Particulièrement, trois cas de figures visées dans les interventions seront discutés, soit le corps oriental, le corps des sportifs et finalement la figure du Christ.

Enfin, une troisième et dernière partie s'attachera à l'étude du processus d'intervention dans les collections muséales. Après une analyse à la fois conceptuelle et concrète des lieux d'intervention, nous exposerons la stratégie des interventions, qui fait elle aussi appel à une tactique de minage, ainsi que les moyens de les documenter.

CHAPITRE I

LES ARCHÉTYPES DES ARTS DÉCORATIFS : INSTRUMENTS DE MA PRATIQUE

1.1 Un rapport personnel à l'objet sous le signe de l'ambiguïté

L'objet est au cœur de ma vie. Cette fascination pour les objets me vient d'un rapport aussi intense qu'ambiguë que j'entretiens avec eux depuis mon enfance. De l'enfance, je retiens évidemment les objets de la liturgie catholique : très pieux, j'avais, à ma grande joie, été désigné pour être enfant de cœur dans ma paroisse. J'avais donc, plusieurs fois par semaine, la responsabilité de manipuler les instruments liés au rituel de l'eucharistie : patène, calice, ciboire, objets précieux, tant en raison de leur richesse en terme de matériaux et d'ouvrage, que de leur fonction sacrée. Je me rappelle également de la dévotion, voire de l'idolâtrie, que je portais aux nombreux objets d'art, souvent magnifiquement travaillés, qui remplissent les églises : statues votives, reliquaires, vitraux et chapiteaux sculptés. Mais déjà à cette époque, une certaine ambiguïté teintait mon rapport à ces objets : les adorais-je en raison de leur beauté, de leurs qualités esthétiques, ou en raison de ce qu'ils incarnaient ? Et cette adoration s'accompagnait inmanquablement de trouble et de crainte, voir de haine sourde.

De la même époque date ma passion pour la fabrication d'objets, passion qui m'accompagne toujours et qui a conduit ma pratique artistique jusqu'à tout récemment. À cette époque, je construisais patiemment des maquettes de navires anciens. Cependant, après avoir passé des journées de travail acharné et méticuleux, il m'arrivait fréquemment de détruire ces fins ouvrages dans des crises de rage iconoclaste...Nouvelle ambiguïté, qui fait passer mon rapport à l'objet de la passion et la vénération à la folie destructrice.

Puis, plus tard, jeune adulte, alors que la foi m'avait quitté depuis longtemps, mon travail dans le domaine de la recherche biomédicale m'a amené à manipuler quantité d'objets de laboratoire. Ces instruments étaient eux aussi d'une grande valeur et leur manipulation demandait d'innombrables précautions. D'une part, ils étaient la plupart du temps très coûteux,

d'autre part, toute manipulation inappropriée risquait de compromettre les expériences auxquelles ils servaient. Leur utilisation préconisait de respecter des procédures très strictes afin de minimiser les risques de bris des objets et d'altération des résultats (par contamination par exemple). Je me rappelle essentiellement la délicatesse qu'impliquait toute manipulation. Là encore, une ambiguïté me faisait passer du plus grand respect pour ces instruments, indispensables à l'avancée de mes recherches, à une sourde envie pulsionnelle, heureusement réprimée, de les détruire.

Aujourd'hui, l'objet est au cœur de ma pratique artistique. En effet, je consacre depuis une dizaine d'années ma vie à la conception et la fabrication d'objets d'art dans le cadre de ma carrière en métiers d'art, amorcée après une formation professionnelle de céramiste. Ainsi, ma pratique s'est, jusqu'à tout récemment, partagée entre la production de pièces uniques, grands ouvrages précieux de faïence et de porcelaine, finement travaillés et décorés, qui témoignent de mon amour du métier, du matériau et de la technique, et de petites installations, qui reflètent une volonté de réflexion sur le rôle et le sens de l'objet. Cette pratique artistique est, depuis plus de 10 ans, conduite en parallèle à une activité d'enseignement des techniques de fabrication et de mise au point conceptuelle des objets céramiques au niveau collégial.

Toutes ces activités professionnelles, superposées à mon rapport personnel ambigu à l'objet, m'ont amené à m'interroger sur la polysémie des objets décoratifs. La connaissance intime des archétypes des arts décoratifs m'a fait prendre conscience de leur pouvoir révélateur (pouvoir que, jadis, je ressentais confusément sans le discerner, et qui était sans doute à l'origine de ma fascination et de ma crainte à leur égard). Cette prise de conscience du pouvoir révélateur des objets m'a conduit à considérer la possibilité d'user de l'objet décoratif en tant qu'instrument d'une pratique artistique et non plus seulement comme la fin en soi de ma pratique.

1.2 L'objet décoratif et ses multiples strates de signification

1.2.1 L'analyse des sociologues et des philosophes

Les sociologues reconnaissent à l'objet, au-delà de sa matérialité sensible, une réalité psychologique et sociologique vécue et lui accordent des valeurs à la fois fonctionnelles, économiques et symboliques (Baudrillard, 1968; Semprini, 1995). À leurs yeux, l'objet joue un rôle central de témoin et de révélateur de la société, mais aussi de « médiateur essentiel du corps social » et de « porteur de signes » dans le monde moderne (Moles, 1972). Cependant, si le sociologue voit dans l'objet un signe, un emblème social, l'historien, lui, y voit une trace, une preuve, un témoin du passé, et le philosophe y découvre une dimension éthique et esthétique en lui accordant un « esprit », soit la capacité d'enfermer en lui, selon les cas, une théorie ou une culture. Il le considère ainsi comme une concrétude de l'Homme (Dagognet, 1989).

Mais plus encore, le rapport intime que nous entretenons avec les objets leur confère une valeur émotive, en cela qu'à travers ce rapport, ils deviennent des incarnations d'histoire personnelle. Dépositaire de fragments d'histoires intimes, l'objet devient le support d'attentes, d'attachements, d'émotions et acquiert une valeur affective, voir passionnelle (Tisseron, 1999; Garabuau-Moussaoui, 2000). Le poète leur reconnaissait cette valeur quand il écrivait : « *Objets inanimés, avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer?* » (Lamartine, « *Milly, ou la terre natale* », 1827 ¹). Aussi est-il possible de voir dans l'objet l'incarnation d'affects et de vécu.

La superposition de ces strates de signification donne à l'objet un pouvoir extraordinaire de révélation, à la fois de données (objectives sociologiques ou historiques) de questionnements (philosophiques ou intimes) et d'émotions. C'est aussi cette polysémie de l'objet qui est à l'origine des rapports ambigus que nous entretenons avec lui, en raison de l'entrechoquement des perceptions que nous en recevons.

¹ tiré des *Harmonies poétiques et religieuses*, livre troisième, édition 1981.

1.2.2 L'exemple particulier de l'objet utilisé comme instrument de pouvoir et de propagande

Si tout objet est «porteur de signe», il arrive que certains de ces signes, particulièrement les motifs décoratifs, soient exploités sciemment afin que l'objet devienne un instrument de pouvoir ou un outil de propagande. Les exemples historiques de cette utilisation «engagée» de l'objet domestique et décoratif abondent. Les scènes historiées exaltant les faits d'armes, les victoires militaires ou diplomatiques, ou encore commémorant des personnages politiques historiques (fig. 1.2), les motifs décoratifs illustrant des armoiries (fig. 1.1), des emblèmes impériaux ou des symboles politiques (fig. 1.3) ont été utilisés aussi bien sur les objets domestiques d'utilisation courante que sur les objets décoratifs de prestige (alors en association à une virtuosité d'exécution, elle aussi démonstratrice de pouvoir). De nombreux régimes politiques depuis plusieurs siècles ont eu recours à cette tactique, des régimes monarchiques de l'Europe des XVII et XVIIIème siècles à la révolution française, jusqu'aux régimes fascistes et communistes du XXème siècle (fig. 1.4 et 1.5), en passant par l'empire napoléonien ou la Chine Maoïste (Baranova, 1983; Guyot, 1996; Manufacture Nationale de Sèvres, 1990; Michaud, 1996; Petropoulos, 1996; Pinot de Villechenon, 1993; Tabor, 1994). Véritables instruments de propagande, ces motifs servent à asseoir la légitimité et à diffuser les images du pouvoir sur des objets destinés au peuple comme aux élites.

Parfois, les motifs décoratifs tentent de façon plus sournoise de servir de support à une idéologie en véhiculant des opinions ou des préjugés, souvent raciaux, sur des objets d'utilisation courante et banale et de grande diffusion, comme de la vaisselle destinée à des institutions d'enseignement (fig. 1.6), des objets décoratifs populaires (fig. 1.7) ou encore des dinettes d'enfant (fig. 1.8) (Collard, 1984; D'Errico, 2002; Petropoulos, 1996; Sharp, 2002; Tabor, 1994).



Figure 1.1 Assiette du service de Villers Cotterêt avec armoirie de la famille royale comme motif décoratif central, Manufacture de Chantilly, 1760. (Tirée de Les Arts Décoratifs, 2005).



Figure 1.2 Vase "fuseau" de Madame Mère avec cartel de Georget représentant Napoléon I d'après David, Manufacture de Sèvres, 1810. (Tirée de Louvres, 2005).



Figure 1.3 Assiette avec motifs révolutionnaires, dessins originaux de 1793, Manufacture de Sèvres. (Tirée de Manufacture Nationale de Sèvres, 1990).



Figure 1.4 Assiette avec un portrait de Lénine, Manufacture d'État de Porcelaine, Petrograd, 1923. (Tirée de Baranova, 1983).



Figure 1.5 Assiette à l'étoile rouge, Manufacture d'État de Porcelaine, Petrograd, 1922. (Tirée de Baranova, 1983).



Figure 1.6 Assiette en usage au Collège Amherst (New-York) jusque dans les années 70, avec motif de cavaliers chassant des Indiens. (Tirée de D'Errico, 2002).



Figure 1.7 Pichet miniature en porcelaine avec motif anti-esclavagiste, 1790. (Tirée de Sharp, 2002).



Figure 1.8 Dinette d'enfant représentant des chefs indiens, Canada, milieu 19^{ème} siècle. (Tirée de Collard, 1984).

1.2.3 Le regard des artistes

Depuis que Marcel Duchamp a, en 1914, avec ses ready-made, posé la question du statut de l'objet et de l'œuvre d'art, une multitude d'artistes se sont intéressés à l'objet domestique et à ses multiples strates de significations.

Déjà, les surréalistes avaient abordé l'objet en tant que porteur d'une «*fonction symbolique*» (Salvador Dali). Ces artistes, parmi lesquels on retrouve Meret Oppenheim (fig. 1.9), affublent leurs objets-sculptures d'une aura magique et les «investissent d'une charge psychologique et érotique» (Schneckenburger, 2005).



Figure 1.9 Meret Oppenheim : *Le déjeuner en fourrure*, 1936. (Tirée de Schneckenburger, 2005).

Plus près de nous, l'artiste américain Jeff Koons traite lui aussi de la valeur symbolique des objets, aussi bien dans ses expositions d'appareils ménagers que dans ses séries d'objets décoratifs kitsch tirés de la culture de masse, comme par exemple ses statuettes en céramique se référant aux imitations bons marchés des porcelaines de Meissen.



Figure 1.10 Jeff Koons : *Pink Panther*, porcelaine, 1988. (Tirée de Koons, 2005).

La valeur affective des objets a, entre autre, été abordée par des artistes tel le photographe Evergon, qui, dans des séries de photographies homo-érotiques, a exploré la relation fétichiste à l'objet. Ses grands formats de garçons-faunes, en relation avec des chaussures notamment, mettent en évidence le rapport ambigu qui parfois nous lie à l'objet trivial. Dans une de ses dernières expositions (Mois de la Photo, Montréal, septembre 2005. *Séries: chez moi / Domestic Content*) il traite, sous la forme d'un inventaire photographique, du rapport intime qui nous lie à l'objet domestique.

Toujours dans le domaine de l'intimité à l'objet, l'artiste canadien Peter Hobbs a sondé, à travers des performances et des vidéos, le rapport d'empathie qui peut nous unir à un objet perçu comme une émotion ou un vécu incarné (Drobnick et Fisher, 2002. Fig. 1.11).



Figure 1.11 Peter Hobbs : image tirée de la performance *Gothic*, 2001. (Tirée de Drobnick et Fisher, 2002).

Enfin, l'utilisation de l'objet domestique ou décoratif par les artistes à des fins de critique sociale ou de questionnement identitaire est des plus actuelles. L'artiste montréalaise Dominique Blain opte pour une vision politique et engagée, et s'intéresse à l'objet comme symptôme des inégalités sociales, du colonialisme et des politiques impérialistes de certains gouvernements. Elle utilise une tactique de détournement des motifs décoratifs d'objets domestiques, tels des tapis (fig. 1.12) ou des sacs d'épicerie en papier, et réintègre ces objets minés dans des installations ou des montages photographiques (Lussier, 2004).



Figure 1.12 Dominique Blain : *Rug*, 2000. (Tirée de Lussier, 2004).

En ce qui concerne le médium principal de ma pratique, la céramique, toute une génération de céramistes dits postmodernes issus des métiers d'art a, ces dernières années, exprimé des commentaires critiques ou identitaires en intervenant sur les motifs ornementaux traditionnels des objets céramiques archétypaux. Ce qui unit des artistes aussi différents que les américains Richard Notkin ou Charles Kraft (Del Vecchio, 2001), le britannique Grayson Perry (fig. 1.13), le canadien Léopold Foulem (fig. 1.14) ou encore la chinoise Sin-Ying Ho (Tarrant, 2006), entre autres, relève autant du processus d'appropriation des archétypes historiques de la céramique que de la portée critique et du questionnement identitaire de leurs travaux.



Figure 1.13 Grayson Perry: *Revenge of the Alison Girls*, 2000. (Tirée de Tate Britain, 2003).



Figure 1.14 Léopold Foulem: *Famille verte* covered jar with blue boy in closet.
(Tirée de Del Vecchio, 2001).

1.3 L'objet dans ma pratique : un écran de projection.

La question de l'écran est centrale dans le champ des études sur les nouveaux médias. Tout un pan des arts médiatiques vise à une expérience d'immersion du spectateur dans l'image et tend à l'abolition de l'écran, à sa disparition physique (Ross, 2004). Au contraire de cette démarche de recherche de réalité virtuelle, mon intention est plutôt de confirmer la matérialité de l'écran, en investissant de ce rôle des objets décoratifs archétypaux (assiettes murales décoratives, urnes et vases académiques en porcelaine, etc....), rejoignant ici les procédés d'artistes contemporains comme Tony Oursler (fig 1.15) ou Michal Rovner (fig. 1.16), pour qui la nature de l'écran (des boîtes de Pétri ou des tablettes de pierre dans le cas de Rovner, des formes sculptées pour Oursler) est signifiante, autant que la nature des images qui y sont projetées (Nguyen, 2005; Oursler, 2007).



Figure 1.15 Tony Oursler : *Water*, projection vidéo sur sculpture, 2006 (Tirée de Oursler, 2007).

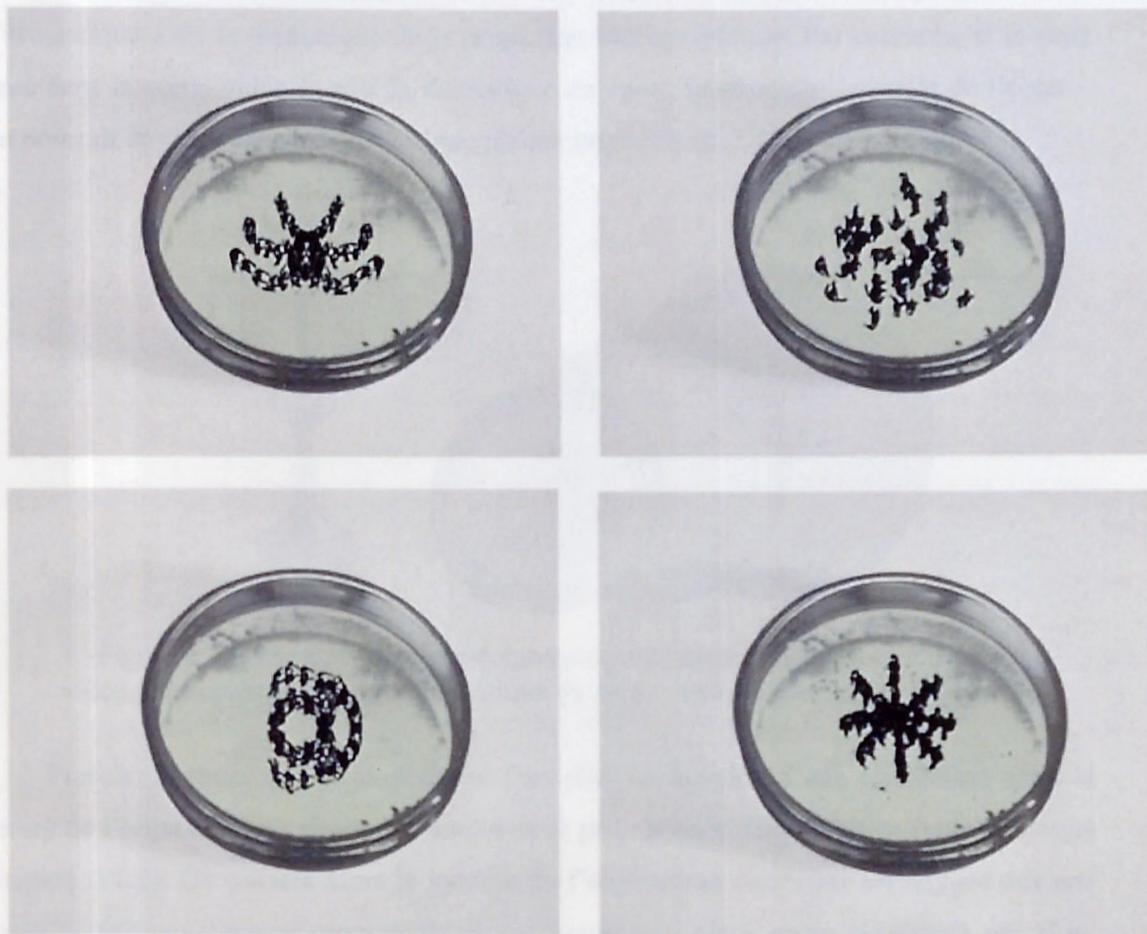


Figure 1.16 Michal Rovner : *Data Zone*, installation vidéo, 2003. (Tirée de Nguyen, 2005).

Mon processus consiste donc à utiliser des objets décoratifs archétypaux sans altérer de quelque manière leur forme, leur fonction ou, nous le verrons plus tard, leur mode d'exposition, et à conserver ainsi tous les signes et les valeurs associés à ces caractéristiques. En revanche, si leurs formes sont conservées, ces objets sont dépouillés de leurs décors graphiques, afin de ne garder que la couleur de leur matériau (la blancheur de la porcelaine ou de la majolique, ou l'argent d'un plat d'orfèvrerie par exemple), et que leurs surfaces servent d'écrans à des projections vidéographiques dont les significations se superposent à celles de l'objet.

Le choix du modèle de l'objet-écran doit se faire autant que possible en fonction d'un lien sémantique avec la thématique de la projection vidéographique. Par exemple, si le sujet évoqué dans la scène vidéo touche la thématique du sport, la structure formelle de l'objet – écran pourrait être celle d'un vase ou d'une plaque trophée (fig. 1.17).



Figure 1.17 Exemple d'objets-écrans pouvant servir à la projection de scènes vidéographiques abordant la thématique du sport : vase et plaques trophées.

Parfois, le choix de l'objet-écran se fera plus en fonction d'une corrélation entre la structure de l'objet et l'organisation formelle de la projection vidéographique (voir à ce sujet le chapitre 2.1.2). On puisera alors le modèle de l'objet-écran parmi les archétypes des arts décoratifs traditionnellement supports de décors : assiettes à marli, vases classiques, etc. (Fig. 1.18)



Figure 1.18 Exemples d'objets-écrans reprenant la structure d'archétypes des arts décoratifs.

Par ailleurs, on peut aussi considérer comme objets-écrans potentiels des objets décoratifs «immobiliers», c'est-à-dire inscrits dans l'architecture des lieux où se déroule l'intervention vidéo. Ce cas particulier peut se présenter lorsque des édifices patrimoniaux sont recyclés par des institutions muséales afin de servir d'écrans pour la présentation de leurs collections. On pense ici aux églises ou aux bains publics désaffectés qui sont fréquemment recyclés de cette manière. Il arrive que dans ces bâtiments, des éléments décoratifs architecturaux aient conservé leurs structures formelles, mais aient été dépouillés de leurs décors originaux. Ainsi, certains plafonds ont perdu leurs peintures décoratives d'origine, les décors gravés ou en vitrail de certaines ouvertures en arcature ou en médaillon sont disparues (Fig. 1.19 et 1.20). Dans ces cas, et lorsque l'insertion physique d'un objet-écran «étranger» dans la collection est impossible (pour des raisons pratiques ou administratives), ces objets pourront très judicieusement servir d'écrans de projections pour de nouveaux motifs décoratifs de nature vidéographique.

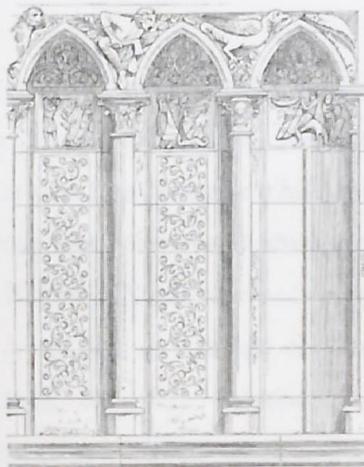


Figure 1.19 Arcature ornementée, Cathédrale de Paris (Tirée de Viollet-le-Duc, 1856)

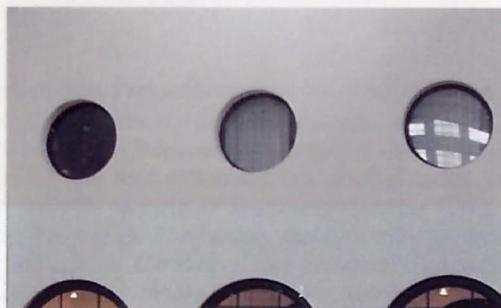


Figure 1.20 Ouverture en médaillon à l'Écomusée du Fier monde, ancien Bain Généreux recyclé, Montréal.

CHAPITRE II

LE DÉTOURNEMENT DES MOTIFS DÉCORATIFS DE L'OBJET : UNE STRATÉGIE DE MINAGE ET UNE TACTIQUE DE RÉVÉLATION DE TENSIONS IDENTITAIRES ET POLITIQUES

2.1 Utilisation de l'image vidéo comme motif décoratif.

2.1.1 Le choix de la vidéo : expression de la tension par la durée et de la dérision à travers la chorégraphie.

Les motifs décoratifs des objets céramiques sont traditionnellement constitués de dessins, peintures, de transferts sérigraphiques ou de décalques d'images, parfois photographiques, bref, toujours d'images fixes. Et les artistes contemporains qui interviennent sur ces motifs usent des mêmes techniques, n'intervenant que sur leurs formes, pas sur leur nature.

Par ailleurs, ma pratique vise à exprimer des tensions identitaires et politiques, en partie à travers la parodie des poses des figures dominantes masculines de la société occidentale et de leurs fantasmes que l'on retrouve traditionnellement dans l'art classique et académique, de la statuaire antique aux peintures et sculptures du XVIème au XIXème siècle et jusqu'aux photographies des XIX et XXème siècles (voir chapitre 2 / B / b). Il aurait donc été envisageable de me servir à ces fins de l'image fixe comme motif décoratif détourné. D'autant plus que l'art actuel est déjà jalonné d'œuvres constituées d'images, particulièrement photographiques, qui citent, empruntent ou pastichent l'art antique, classique, voir moderne ¹ (fig. 2.1).

¹ Cette tendance à la citation dans l'art contemporain est si forte que des expositions entières s'organisent autour de cette thématique. Ainsi, l'exposition «*La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*» présentée du 16 juin au 1^{er} octobre 2006 au Musée des Beaux-arts du Canada à Ottawa nous a-t-elle permis de découvrir une sélection de photos contemporaines qui font références aux chefs-d'œuvre de l'art occidental. On y trouve notamment «*de grands formats historiques inspirés de la statuaire antique (Anne Ferran, Scènes de la mort de la nature, II, 1986, dans le style des fresques du Parthénon), de la peinture ancienne (Cindy Sherman, Sans titre n° 224, 1990, d'après le Bacchus malade du Caravage), des premiers modernes (Yasumasa Morimura, Portrait (fugato), 1988, d'après L'Olympia de Manet, 1863)*» (Mirandette, 2006).



Figure 2.1 Anne Ferran: Scene III des *Scenes on the Death of Nature*, 1986. (Tirée de Stills Gallery, 2007).

Cependant, si ma pratique repose en grande partie sur le pastiche, il convient de distinguer deux aspects des modes de citation que j'emploie, qui usent chacun de stratégies distinctes. Le premier mode de citation consiste en l'imitation de poses qui vise l'expression de tensions, le second en la parodie de chorégraphies qui mènent à l'expression de la dérision. Dans les deux cas, la vidéo s'avère être le médium le plus approprié.

Dans le premier cas, l'imitation des poses de l'art académique vise l'expression de la tension physique que demande leur tenue dans le temps, et ainsi à évoquer la tension psychologique qu'engendre l'exposition aux doctrines qu'elles incarnent. La notion de durée devient alors primordiale : la tension physique se trouvera exprimée à travers les inévitables tremblements, mouvements et pertes d'équilibre qui jalonnent immanquablement la tenue dans le temps de la pose par le modèle (Fig. 2.2). On comprend alors aisément pourquoi l'utilisation de la vidéo s'impose, même dans ce cas d'imitation de poses fixes.



Figure 2.2 Expressions de tensions physiques lors de la tenue d'une pose – extrait de l'œuvre «Assiette de Christ».

Par ailleurs, le recours à la vidéo me permet, en plus des poses maintenues renvoyant à des images de l'art académique, de parodier de véritables scènes et chorégraphies, et ainsi de faire référence notamment à des œuvres cinématographiques, élargissant ainsi ma gamme référentielle. La parodie dans l'action chorégraphique exprimée à travers des scènes vidéo se situe alors dans le registre de la dérision et de l'ironie (Fig.2.3).

Ainsi, l'utilisation de la vidéo me permet-elle d'exploiter deux aspects critiques de l'image, sous la forme de la tension corporelle d'une part, et de la dérision chorégraphique d'autre part.



Figure 2.3 Expression de la dérision à travers le pastiche chorégraphique – extrait de l'œuvre «*J'aurais voulu être une Mauresque*».

2.1.2 Le montage de l'image vidéographique: la création de motifs décoratifs par photomontage

Le procédé de photomontage des images vidéographiques, en association avec des images fixes documentaires et par l'utilisation d'un logiciel d'animation, permet la création d'une composition picturale tenant lieu de nouveau motif décoratif destiné à être projeté sur les objets-écrans. L'objectif premier de cette opération est de recréer des motifs identiques dans leurs structures et organisations aux motifs traditionnels des arts décoratifs. Cependant, l'intention conceptuelle du photomontage est de provoquer une confrontation entre images fixes documentaires et scènes vidéographiques, confrontation qui soutient, voire déclenche, le propos subversif de l'œuvre.

La première étape consiste à choisir les images entrant dans la composition. En effet, aux scènes vidéographiques d'autoreprésentation, j'associe des images fixes préexistantes qui font écho au sujet évoqué dans les scènes de vidéo. Images tirées d'archives ou d'œuvres photographiques, de cartes postales anciennes ou de banques iconographiques, ces images fixes ne sont aucunement altérées dans leur forme ou leur nature, et leur choix formel se base sur leur plausibilité en tant que motif décoratif. Elles jouent ainsi le rôle rassurant d'une image convenue, mais renvoient à une sphère subjective particulière (l'esthétique classique, la religion catholique, l'Orient ou l'illustration du sport par exemple – fig. 2.4).



Figure 2.4 Exemples d'images fixes utilisées comme motifs décoratifs : Le Discobole à l'antique extrait du film *Les Dieux du Stade* de Leni Riefenstahl; les armoiries du Pape Benoit XVI; motif ornemental turc.

À ces images, qui, seules, peuvent sembler anodines, sont associées, par juxtaposition, les scènes vidéographiques qui traitent, sur le mode de la tension ou de la dérision, des sphères subjectives auxquelles les images fixes renvoient. De cette juxtaposition par photomontage naît le caractère subversif de l'œuvre.

De la même manière, le potentiel subversif du processus du photomontage a été utilisé au début du vingtième siècle par le mouvement Dada à des fins de contestation politique, l'artiste allemand John Heartfield en étant sans doute l'utilisateur le plus prolifique (fig. 2.5). Bien que la forme et les visées de mes photomontages diffèrent passablement de celles des montages Dada ¹, leur caractère critique me place dans la filiation du photomontage militant, décrit par Gustav Klutsis comme un «art d'agitation» (Ades, 1976).



Figure 2.5 John Heartfield : *Le sens du salut hitlérien*, 1932. (Tirée de Willet, 1997).

¹ En particulier, je ne manipule pas les images, mais simplement les juxtapose. Par ailleurs, ma critique n'est pas exclusivement politique.

Une fois les images choisies, la forme de la composition se doit d'imiter, voire de calquer, la structure des motifs décoratifs traditionnels de l'objet sur lequel elle doit être projetée. Ces compositions décoratives archétypales sont documentées, notamment dans les catalogues des manufactures d'objets décoratifs (fig. 2.6), et elles sont largement illustrées par les exemples historiques (Baranova, 1983; Collard, 1984; Louvres, 2005; Pinot de Villechenon, 1993). Ainsi, dans le cas d'une assiette décorative, la structure du décor des assiettes à marli avec cartouche central peut être imitée (c'est à dire qu'autour d'une image centrale qui se positionne dans le creux de l'assiette sont disposés des médaillons décoratifs à intervalles réguliers sur le marli de l'assiette). Cette structure de décor est particulièrement appropriée, car c'est celle qu'on retrouve historiquement sur les assiettes anciennes à armoiries, véritables instruments de diffusion des images du pouvoir (voir chapitre 1.2.2 et fig. 2.7). Si la place centrale de la composition est occupée par l'image fixe documentaire, les médaillons seront constitués d'une scène vidéographique dupliquée et formeront des motifs répétitifs périphériques (Fig. 2.8). Le cas inverse peut également se présenter (scène vidéo centrale et médaillons d'images fixes répétées sur le marli).

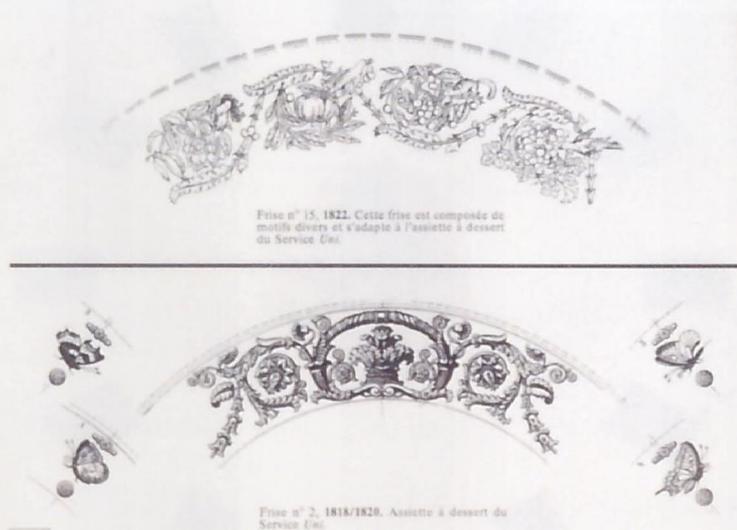


Figure 2.6 Modèles de frises décoratives pour assiettes (Tirée de Manufacture Nationale de Sèvres, 1990).



Figure 2.7 Assiette avec marli décoré et cartouche central aux armes des La Tour du Pin de La Charce-Gouvernet 18ème siècle, Rouen (Tirée de Louvres, 2005).



Figure 2.8 Structure du décor de la composition vidéographique de l'œuvre «*Assiette de Christ*».

Pour les vases et urnes qui, traditionnellement, présentent une image unique en médaillon (appelée cartel ou cartouche), positionnée sur la panse du contenant et entourée d'un cadre et/ou d'un fond ornémenté, la scène vidéographique formera généralement l'image centrale de la composition, et des images fixes préexistantes en composeront le cadre (Fig. 2.9), mais là encore, le schéma inverse peut être envisagé.



Figure 2.9 Imitation de la structure des décors en cartel : vase de Sèvres commémorant la naissance du duc de Bordeaux avec décor en cartel et un fond aux motifs de fleurs de lys, 1820 (Tirée de Les Arts Décoratifs, 2005) et structure en cartel du motif vidéographique de l'œuvre «*J'aurais voulu être une Mauresque*».

Dans le cas particulier d'un objet-écran de nature architecturale, on s'adaptera au cas par cas, en tenant compte des exigences pratiques de lisibilité de l'œuvre, et en se basant sur des exemples historiques (fig. 2.10). Dans tous les cas, le principe est d'imiter le plus fidèlement possible la structure des décors archétypaux, mais en substituant à certains motifs des plans vidéo.

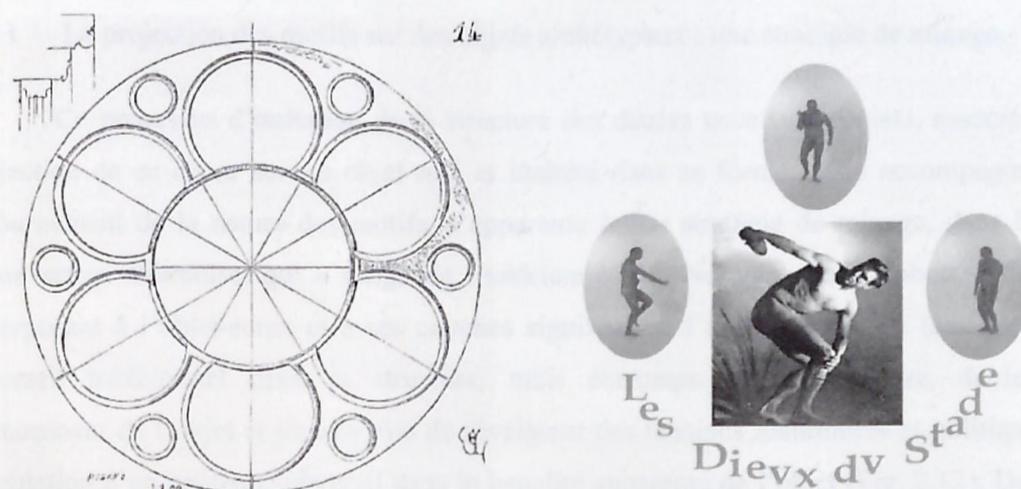


Figure 2.10 Imitation de la structure décorative d'une rose architecturale : rose de la cathédrale de Langres (Tirée de Viollet-le-Duc, 1856) et structure du motif vidéographique «Les Dieux du Stade».

L'imitation de la structure des motifs décoratifs dans le travail de montage vidéographique peut s'accompagner d'un traitement particulier des séquences vidéos afin d'imiter la nature même de certains décors. C'est ainsi que, par exemple, des filtres bleus peuvent être utilisés pour certaines séquences, qui imitent ainsi les décors bleus de cobalt caractéristiques de certaines porcelaines et majoliques européennes et de certains vitraux (Fig. 2.11).



Figure 2.11 Imitation de la nature de certains motifs décoratifs par l'utilisation de filtres sur les séquences vidéos : assiette de Delft de 1680 aux décors bleu de cobalt, image extraite de la séquence vidéo de l'œuvre «Les Dieux du stade» et rosace de la cathédrale de Sées.

2.1.3 La projection des motifs sur des objets archétypaux : une stratégie de minage.

Ce processus d'imitation de la structure des décors usuels des objets, associé à une projection de ce décor sur un objet réel et inaltéré dans sa forme, mais accompagné d'un détournement de la nature des motifs, s'apparente à une stratégie de minage, dans le sens d'une action sournoise, qui « ronge de l'intérieur » (Le Nouveau Petit Robert, 1994.) Se superposant à l'objet-écran et à ses couches signifiantes, l'image vidéo, en tant que motif décoratif traditionnel dans sa structure, mais corrompu dans sa nature, devient un contaminant de l'objet et joue le rôle de révélateur des tensions identitaires et politiques par inoculation d'un contenu subversif dans la banalité apparente de l'objet (Fig. 2.12). Destinée dans un premier temps à rassurer le spectateur en lui offrant au regard un objet d'apparence normale et anodine, la stratégie du minage provoque un effet de surprise lorsque la nature réelle et le sujet du motif sont découverts. Cette lecture en deux temps de l'œuvre met en jeu une prise au piège du spectateur et favorise une prise de conscience de son propos subversif.



Figure 2.12 Simulation de la projection des montages vidéographiques sur des objets-écrans archétypaux des arts décoratifs : «*J'aurais voulu être une Mauresque*» sur un vase de Sèvres (modèle n27 JF Deparis de 1780); «*Assiette de Christs*» sur une assiette murale décorative (modèle Limoges).

Cette tactique a déjà été utilisée de manière très efficace par des artistes contemporains et n'est pas en soi innovatrice (voir les œuvres de Dominique Blain, particulièrement fig. 1.12). En revanche, l'utilisation de motifs de nature vidéographique dans une stratégie de détournement de l'objet semble une approche inédite.

2.2 L'autoreprésentation comme sujet du motif décoratif.

2.2.1 Le dévoilement de l'intimité du sujet et de ses tiraillements identitaires en lien avec son orientation sexuelle, son histoire familiale coloniale et sa culture religieuse.

Bien qu'il soit souvent considéré comme plus «pratique» pour un artiste de se servir de sa propre personne comme modèle, l'utilisation de mon propre corps comme sujet de l'image filmée n'est pas seulement liée à l'aspect de la commodité mais repose également sur des considérations conceptuelles. En effet, bien que les tiraillements identitaires que j'évoque dans mes œuvres puissent avoir une résonance universelle (comme c'est le cas pour les questionnements identitaires liés à la sexualité, l'appartenance ethnique ou religieuse), ils trouvent chez moi un écho particulier. Et leur expression passe par l'exploration de mes propres tensions identitaires, intimement liées à mon histoire et mon identité, tant familiale que personnelle. Ainsi, de multiples considérations intimes et autobiographiques orientent les choix thématiques de mes œuvres.

Tout d'abord, j'ai reçu dans mon enfance une éducation académique rigoureuse mais stricte, riche dans son étendue et sa profondeur mais austère dans sa pédagogie, qui, si elle m'a doté d'une culture générale appréciable, m'a également légué un rapport ambigu, oscillant entre estime et rejet, avec la culture et l'esthétique classique.

Parallèlement à cette formation scolaire, j'ai également suivi une éducation religieuse catholique très traditionnelle à laquelle j'ai adhéré avec la plus grande sincérité. Cependant, la foi catholique quasi-mystique de ma jeunesse a été suivie de son rejet virulent à l'adolescence. Si l'abandon de la foi s'explique par les transformations radicales de ma pensée métaphysique qui se sont produites à cette époque, le rejet du catholicisme en particulier est à lier à la découverte concomitante de mon orientation sexuelle et des prises de

positions discriminatoires de l'Église catholique, notamment envers les femmes et les homosexuels. Également, ma prise de conscience des compromissions et erreurs historiques de cette institution (croisades, Inquisitions, etc.) ont ébranlé mes convictions religieuses. Cependant, de tels revirements spirituels laissent des traces, et mon rapport actuel à la religion et à la foi reste des plus ambivalents.

Puis, la prise de conscience du passé colonial de ma famille teinte d'ambigüité mon rapport personnel à l'Orient. Descendant de Pieds-Noirs, colons français d'Algérie, implantés parfois de force, parfois poussés par la misère dans ce pays dans le milieu du XIXème siècle et déportés violemment en France à l'indépendance en 1962, mon environnement familial m'a alimenté d'images et de commentaires mélancoliques sur l'Orient, où s'entrechoquaient les descriptions nostalgiques idéalisées et les remarques teintées de préjugés, les observations éminemment subjectives mais sincèrement ressenties sur un monde perdu. Ainsi nourri par un sentiment de perte, j'ai développé un rapport trouble d'identification à l'Orient, d'autant plus ambigu que la crainte s'y mêlait au désir.

Enfin, la découverte torturée à l'adolescence, puis l'acceptation de mon homosexualité jusqu'à une intégration actuelle complète et militante dans la communauté gay, teintent mon rapport à la masculinité.

Ainsi l'approche critique développée dans mon travail se double d'une dimension intime qui passe par l'ancrage des thématiques abordées dans mon vécu personnel et qui se matérialise à travers l'autoreprésentation. Et de la même façon que le photographe contemporain japonais Yasumasa Morimura explore le thème de l'identité sexuelle et questionne l'identité orientale en se représentant, lui, homme asiatique, habillé en femme dans des mises en scène reproduisant des chefs-d'œuvre de l'art occidental (fig. 2.13), l'exploration de mes thématiques identitaires passe par l'autoreprésentation.



Figure 2.13 Yasumasa Morimura: *Portrait Poppy* (Tirée de The Saatchi Gallery: London Contemporary Art Gallery, 2003).

Le dévoilement de ces facettes intimes, s'il passe nécessairement par l'autoreprésentation, implique également le recours systématique à la nudité. Et cette nudité n'est en aucun cas le signe d'un pouvoir de virilité ou l'expression d'une quelconque sensualité, encore moins une manifestation érotique ou pornographique, ou un acte de provocation impudique, mais doit plutôt être perçue comme, littéralement, une mise à nue, un dévoilement identitaire.¹

La nudité frontale masculine, totalement assumée, non idéalisée (comme c'est le cas dans la statuaire antique et classique où la taille du pénis est systématiquement sous-évaluée quand celui-ci n'est pas judicieusement camouflé ou nié), a été et est encore largement refoulée dans notre société, ce qui n'est pas le cas pour la nudité féminine. Simone de Beauvoir dans «Le deuxième sexe» faisait remarquer qu'une telle exposition de la génitalité de la femme, dans le contexte de la société occidentale dominée par les figures masculines, l'emprisonne dans sa subjectivité et la circonscrit dans les limites de sa propre nature (Beauvoir, 1947). Alors que la négation de l'anatomie génitale dans les représentations de l'homme est un moyen pour lui de s'élever au dessus de sa subjectivité et d'atteindre à une objectivité universelle, de transformer l'homme en l'Homme (Bordo, 1999). À l'opposé de cette négation de la génitalité masculine, on retrouve dans la société contemporaine, à travers la pornographie, les spectacles de stripteaseurs et même certaines manifestations de la culture populaire, une exposition du corps masculin qui au contraire l'exacerbe et mise sur l'exhibition du corps musclé et du pénis en érection. Corps-armure, pénis-arme, c'est la virilité et le pouvoir de l'homme qui sont ainsi affirmés à travers ces représentations (Bordo, 1999; Simpson 1994).

¹ Même dans le cas de la figure du Christ, la nudité ne doit pas être perçue comme une quelconque volonté de choquer. D'ailleurs, les représentations du Christ dans l'art occidental ont, jusqu'à la Renaissance, affirmé sa génitalité, parfois même jusqu'à l'*Ostentatio genitalum*, afin de manifester le mystère de l'Incarnation. Ce sont les censures des autorités de l'Église post-tridentine, qui par des repeints jetés sur les parties litigieuses du corps, ont modifié notre perception de la représentation du corps du Christ (Steinberg, 1983).

L'exposition assumée de ma génitalité, mais dans sa flaccidité, me différencie de ces deux cas de figure opposés mais typiques de la représentation du corps masculin dans la société occidentale. Ni négation génitale, ni démonstration de pouvoir viril, ma nudité doit être comprise comme un dévoilement et une affirmation de ma subjectivité et de mes composantes identitaires.

2.2.2 Le choix des poses et des chorégraphies : la tension et la dérision comme procédés de déboulonnage des figures dominantes masculines de la société occidentale et de leurs fantasmes.

Les poses et les chorégraphies des scènes vidéographiques, si elles touchent différentes sphères subjectives, ont cependant toutes une cible commune : les figures dominantes masculines de la société occidentale et leurs fantasmes. Nous étudierons ici les différentes formes de ces figures masculines qui sont l'objet d'un déboulonnage en règle, à travers des procédés d'expression de tensions et de dérision.

- Le corps oriental: un fantasme et un outil de domination coloniale

Si les travaux scientifiques des ethnologues ont bien démontré qu'il existe des différences dans les langages corporels en fonction des races et des cultures (Mauss, 1934), il semble bien que la perception générale de ces différences se fonde sur des préjugés charriés au cours de l'histoire et sur des représentations fantasmées du corps étranger véhiculées dans les œuvres d'art. Ainsi, la représentation du corps de l'«Autre», de l'«Étranger» et particulièrement de l'«Oriental» dans l'art occidental apparaît comme une vision fantasmée qui participe au système de domination de l'homme sur la femme d'une part, de l'Occident sur l'Orient d'autre part. (Coutu, 2004).

En effet, l'Orient en général, et le corps oriental en particulier, est l'objet, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, d'une représentation imaginée par l'Occident, qui se pose par définition comme une entité supérieure. Ce qu'on qualifie d'Orientalisme, c'est l'ensemble de cette vision esthétique et politique de l'Orient fantasmé par l'Occident (Saïd, 1980). À travers les œuvres littéraires, particulièrement celles du XIXème et du début du XXème

siècle, (mais on pourrait remonter aussi loin que la pièce de théâtre *Les Perses* d'Eschyle, du Vème siècle avant J.C. ou à certaines œuvres de Corneille) et la peinture, notamment le courant orientaliste du XIXème siècle (Jean-Léon Gérôme en étant le représentant le plus typique, mais ce courant regroupe plusieurs centaines de peintres européens, et Delacroix et Ingres y ont participé), une fantasmagorie de l'Orient et du corps oriental s'impose. Le cinéma même a participé à véhiculer cette imagerie d'un Orient de pacotille à travers des productions, qualifiées par Pierre Boulanger de «cinéma colonial», où une iconographie stéréotypée de l'«indigène» est imposée (Boulanger, 1975). Et, comme le dit Saïd, ce fantasme de l'Orient et de l'Oriental n'a rien d'innocent, mais est bien «*un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient*».



Figure 2.14 Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Jean-Léon Gérôme : *Phryné devant les Aréopages*, 1861 (Tirée de Art Renewal Center, 2000).

C'est le corps de la femme orientale qui fait l'objet des stéréotypes les plus systématiques. Invariablement, dans les représentations de l'art occidental, la femme orientale est langoureuse, alanguie, voluptueuse, mystérieuse, et est un pur objet de désir sexuel. La femme orientale se trouve ainsi cantonnée à un rôle d'assouvissement du désir de

l'homme occidental et se retrouve dans des mises en scènes illustrant des fantasmes de possession et de transgression (Coutu, 2004. Fig. 2.14 à 2.17). Elle est fréquemment personnifiée sous les traits d'une odalisque dans la peinture, ou sous ceux d'une danseuse exotique au cinéma (avec souvent l'illustration de la mythique danse de Salomé comme prétexte. Fig. 2.18).

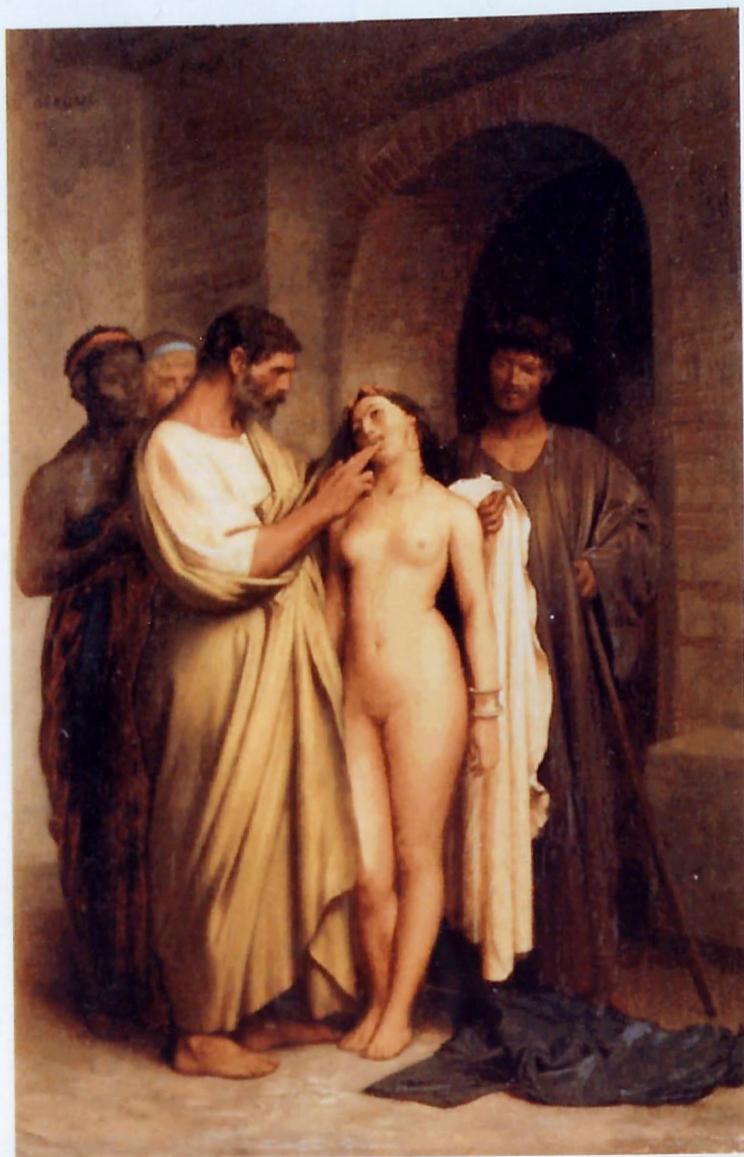


Figure 2.15 Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIX^{ème} siècle. Jean-Léon Gérôme : *Achat d'une esclave*, 1857 (Tirée de Art Renewal Center, 2000).



Figure 2.16 Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Jean-Auguste-Dominique Ingres : *Odalisque à l'esclave*, 1839-40 (Tirée de Coutu, 2004).



Figure 2.17 Exemple de représentation de la femme orientale dans la peinture orientaliste du XIXème siècle. Eugène Delacroix : *La mort de Sardanapale*, 1826-27 (Tirée de Louvres, 2004).



Figure 2.18 Exemple de représentation de la femme orientale dans le cinéma colonial
Theda Bara dans le rôle de Salomé (Tirée de IBoulanger, 1975).

Les représentations artistiques de l'homme oriental quant à elles illustrent bien le rapport impérialiste de domination de l'Occident sur l'Orient. En effet, ces représentations proposent une vision efféminée de l'homme oriental, qui s'oppose à une représentation virile de l'homme occidental. Sinha décrit cette forme de représentation comme l'expression d'une «masculinité coloniale», qui participe activement au système impérialiste colonial (Sinha, 1995). On en retrouve l'expression jusque dans les photographies d'éphèbes de type oriental du début du vingtième siècle du baron Wilhelm Von Gloeden et de Guglielmo Plüschow (Fig 2.19 et 2.20). Les poses efféminées des modèles de l'aristocrate allemand sont à considérer dans une dynamique coloniale de la présence de l'artiste dans les villages pauvres de la Sicile (Summers, 2004).

Toute cette imagerie artistique sert admirablement la politique coloniale des puissances européennes : «*L'orientalisme est un fait culturel et politique*» rappelle Saïd.

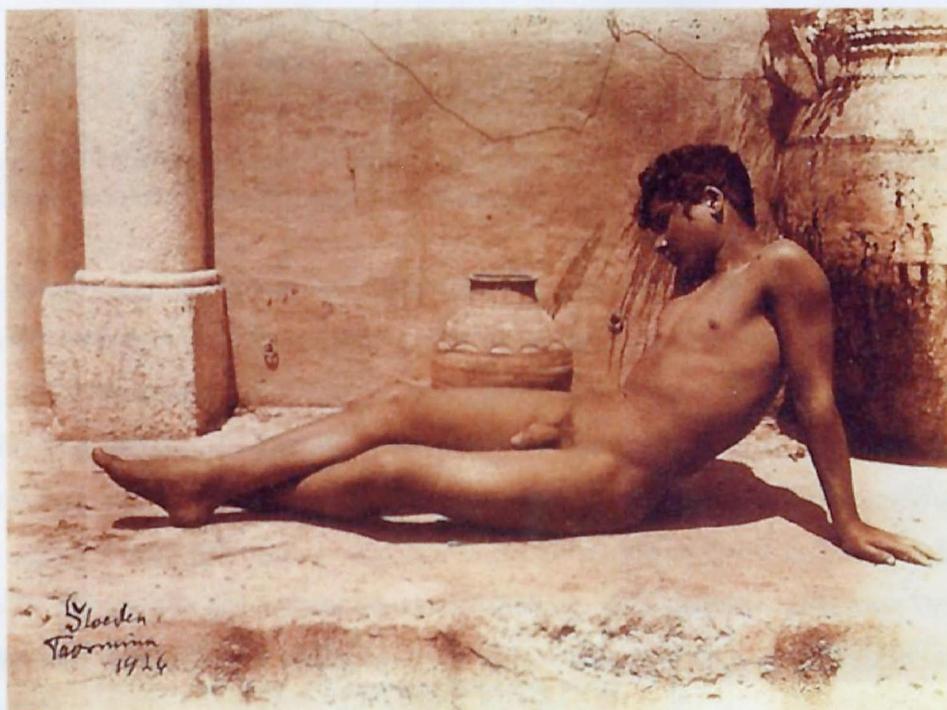


Figure 2.19 Exemple de représentation de l'homme oriental dans la photographie du début du XXème siècle. Wilhelm Von Gloeden : *Jeune Maure* (Tirée de Leddick, 1998).

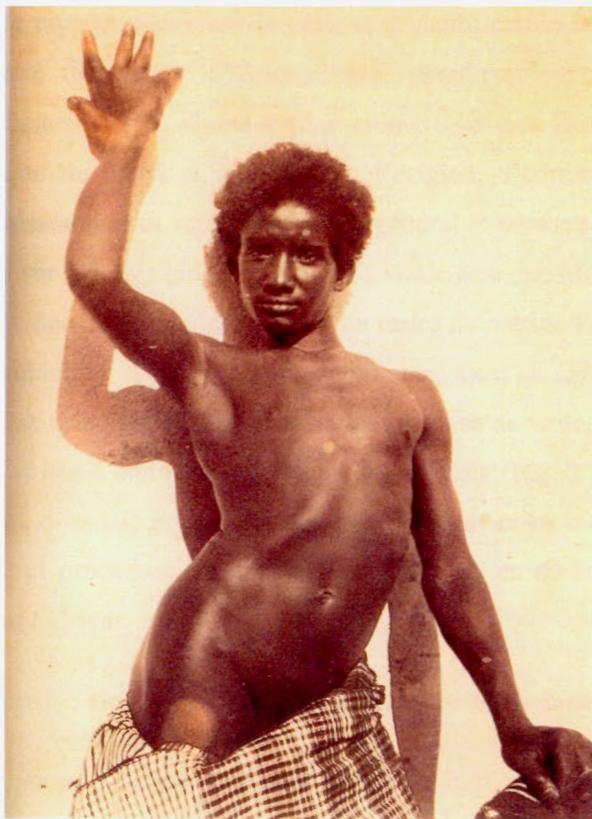


Figure 2.20 Exemple de représentation de l'homme oriental dans la photographie du début du XXème siècle. Guglielmo Plüschow (Tirée de Leddick, 1998).

On retrouve également une représentation stéréotypée du corps de l'«Autre», qu'il soit noir ou oriental, dans la pornographie gay contemporaine. Les relations entre blancs et orientaux y sont fréquemment représentées sous la forme de rapports de domination et de viol, de maître et d'esclave, révélateurs d'une dialectique entre colonisateur et colonisé. Pour l'auteur martiniquais Franz Fanon, l'indigène devient, dans le contexte d'une civilisation occidentale impérialiste et coloniale, le dépositaire des fantasmes réprimés de l'homme blanc (Fanon, 1952). Notons que des artistes contemporains ont déjà dénoncé dans leurs œuvres ces représentations stéréotypées à saveurs colonialistes de l'oriental dans la pornographie gay (Crombie, 1997).

Ces projections fantasmées du corps oriental qu'on retrouve dans l'ensemble de l'Occident se conjuguent chez moi à un rapport personnel très ambigu à l'Orient que j'ai déjà

évoqué précédemment. Ce rapport personnel de désir et d'identification relève également du fantasme, et s'apparente à une forme d'Orientalisme, paradoxal car l'identification se superpose à l'imagerie fantasmée, et d'autant plus chimérique que je n'ai jamais eu de contact réel avec l'Afrique du Nord et que je suis d'origine, d'éducation et de culture occidentale...C'est pour désamorcer ce rapport, à la fois général et personnel, de fantasme sur l'Orient, que j'ai travaillé sur l'œuvre intitulée «J'aurais voulu être une Mauresque». Dans la chorégraphie de la scène vidéographique, entourée d'un cadre de motifs décoratifs orientaux, j'imite, moi, l'homme occidental, dans la fin de la trentaine, avec sa calvitie et sa bedaine naissante, une pseudo-danse orientale avec des serviettes en guise de voile, censée évoquer la fabuleuse danse des sept voiles d'une jeune et sensuelle Orientale (Fig. 2.3). Reprenant là la fantasmagorie de la femme orientale mystérieuse et objet de désir et en la confrontant à mon identité réelle, j'enraye tout processus d'identification et tourne en dérision l'ensemble de l'imaginaire occidental sur l'Orient.

- Le corps des sportifs : éloge de la virilité et du système de domination masculine.

Une autre figure centrale de la masculinité dans la culture occidentale a retenu mon attention : celle du sportif. Bien que déjà présente dans l'antiquité grecque (les figures de sportifs sur les amphores panathénaïques en sont l'exemple le plus typique), la représentation du sportif se développe principalement pendant le vingtième siècle, et son caractère sexuel est prégnant, particulièrement en ce qui concerne le corps masculin (Fleischer, 2005). Mais, outre la puissance sexuelle, c'est un idéal de puissance tout court, de force et de domination qui est exalté à travers le sport et les images de sportifs. Le sport en tant que tel est décrit par les sociologues comme une structure participant au système de domination masculine (Baillette et Liotard, 1999), et le milieu sportif comme un environnement où se renforcent les préjugés raciaux et sexuels, où les violences sexiste et homophobe sont manifestes (Messner et Sabo, 1994). Dans ce contexte, le corps du sportif masculin incarne la force, la puissance, et cette image admirée de la masculinité a parfois été utilisée à des fins politiques. L'exemple historique le plus probant de cette utilisation politique de la représentation de la force à travers le corps idéalisé du sportif se retrouve dans les productions cinématographiques de Leni Riefensthal sur les jeux olympiques de Berlin de 1936 (*Olympia*, ou *Les Dieux du Stade* dans sa version française, 1938). Dans ce film, où esthétique et idéologie fusionnent, le corps

masculin du sportif Aryen devient une icône du pouvoir politique nazi et des théories et idéologies qui le soutiennent (Fig 2.21). Il devient un véritable «corps fasciste» (Chauvelot, 2000; Mangan, 1999).



Figure 2.21 Images de sportifs tirées du film de Leni Riefenstahl, *Les Dieux du Stade*, 1936. (Tirée de Leni Riefenstahl Produktion, 2000).

Cependant, cette imagerie d'un corps de sportif viril et puissant envahit aussi notre société contemporaine démocratique : il n'est qu'à voir la pléthore d'ouvrages de photos et de magazines consacrés à l'exaltation du corps musclé des athlètes qui garnissent les librairies, jusqu'aux calendriers des rugbymen du Stade de France, au succès colossal, et intitulé de façon troublante...les Dieux du Stade. Toute cette imagerie est particulièrement valorisée dans la communauté gay, où l'iconographie du sportif est omniprésente et envahissante et est l'objet d'une véritable fascination. C'est au sein de cette communauté que les fameux calendriers des Dieux du Stade, et tous les produits dérivés, livres, DVD, etc., ont connu leur succès phénoménal et planétaire (Fig. 2.22). Il peut sembler particulièrement paradoxal que la communauté gay, la première à être stigmatisée dans la communauté sportive (voir le chapitre «The Politics of Homophobia in Sports» dans Messner et Sabo, 1994.) vénère les images d'athlètes parmi les plus représentatifs de cette culture de la violence virile (voir le

chapitre «Éloge de la Masculinité – Tu seras un rugbyman, mon fils» dans Baillette et Liotard, 1999).



Figure 2.22 Couverture du calendrier du Stade de France, *Les Dieux du Stade*, 2005.

Je ressens personnellement une ambiguïté certaine, en tant que membre de la communauté gay, à la vision de cette iconographie : entre fascination, désir et identification paradoxale, mais aussi sentiments de dépréciation et d'exclusion ressentis face à ces représentations de perfection glacée, et enfin rejet et dégoût pour l'idéologie fascisante sous-jacente.

C'est dans une intention de désamorçage de ces émotions stériles que je me suis attaqué, par le biais de chorégraphies loufoques et dans ce qu'on pourrait appeler une «performance de la dérision», à l'image virile et pure du sportif. Ainsi, dans l'œuvre intitulée ironiquement «Les Dieux du Stade», je juxtapose à une photographie emblématique (le fameux Discobole à l'antique) tirée du film *Olympia* de Leni Riefensthal, des séquences vidéographiques où je parodie les images du film, enchaînant, dans un style burlesque et avec mon corps imparfait, des performances sportives pitoyables (Fig. 2.23).



Figure 2.23 Images extraites de la séquence vidéographique de l'œuvre «*Les Dieux du Stade*».

- La figure du Christ et la colonisation du corps masculin par l'idéologie catholique.

Une des figures masculines les plus marquantes de la société occidentale, d'autant plus prégnante qu'elle a été largement diffusée historiquement depuis près de 2000 ans dans l'ensemble des couches de la société, aussi bien publiques que privées, reste la figure du Christ. Particulièrement, l'image du Christ en croix est une figure majeure de l'histoire de l'art dans la société occidentale, une figure masculine qui, pour les chrétiens, représente un «signe du don total de soi» (Le Gall, 1996), mais qui, pour l'ensemble des occidentaux, représente l'image symbolique d'un système dogmatique religieux qui jusqu'à récemment

s'imposait à l'ensemble de la société. De plus, malgré l'émergence de la pensée laïque et la séparation de l'Église et de l'État (des faits assez récents sur l'échelle historique), le christianisme reste toujours la principale matrice de l'occident où tout se conçoit, se représente, s'organise en fonction d'une structure de pensée façonnée par le christianisme (Golliau, 2006).

Par ailleurs, il faut considérer l'importance, historique et actuelle, des prises de position du Vatican, particulièrement en ce qui a trait à la morale. Ainsi, l'attitude discriminatoire de l'Église catholique, notamment envers les femmes et les homosexuels (entre autre : refus de l'ordination des femmes, condamnation ferme et sans équivoque de l'homosexualité) illustre bien le caractère phalocrate et dogmatique de cette institution et son action en tant que carcan moral sur les individus discriminés. J'ai déjà précédemment évoqué mon rapport personnel à la religion catholique, qui est passé de la dévotion mystique la plus sincère à un athéisme dédaigneux, en raison, du moins en partie, de la découverte de mon homosexualité à l'adolescence. Mais l'idolâtrie, mêlée à une forme d'identification à la figure du Christ, que j'ai ressentie à l'époque de ma pratique religieuse a laissé des traces, notamment des sentiments intériorisés de dévalorisation et de culpabilité par rapport à mon orientation sexuelle.

C'est encore une fois pour désamorcer ces sentiments stériles que j'ai confronté, à travers une scène d'autoreprésentation parodique, la figure du Christ en Croix. Perché sur la pointe des pieds, bras écartés dans les airs (l'absence de l'instrument de la Passion rendant la pose encore plus vaine et absurde), j'ai tenté de garder le plus longtemps possible cette posture très inconfortable. La fatigue et les tensions musculaires ont provoqué des pertes d'équilibre, des tremblements, jusqu'à des grattements de nez et d'entre-jambe qui ont émaillé la séance jusqu'à son abandon pitoyable (Fig. 2.2). Ainsi, l'expression physique de la tension provoquée par la tenue de la pose est un moyen d'évoquer la tension psychologique engendrée par l'exposition à la doctrine qu'elle incarne, ici, le christianisme.

Au sein de la composition de photomontage, cette scène vidéographique se trouve juxtaposée à une image documentaire renvoyant à l'institution de l'Église catholique (voir chapitre 2/A/b ainsi que les fig. 2.4 et 2.8). Le choix du blason du pape actuel nouvellement

élu, Benoit XVI, dont les prises de position n'ont pas montré d'ouverture particulière ni envers les femmes, ni envers les minorités sexuelles, et qui incarne une continuité dans la politique discriminatoire historique du dogme catholique, s'est imposé en tant que signe distinctif du chef suprême de l'Église catholique, et par conséquent pour sa valeur idéologique. Cette image-symbole, associée à l'image vidéo qui questionne la doctrine qu'elle personnifie, déclenche la portée critique du montage.

CHAPITRE 3

L'EXPOSITION DE MES TRAVAUX : UNE INTERVENTION DANS UN ESPACE CONNOTÉ

3.1 Les lieux investis : des espaces de conservation, de collection et d'exposition d'objets décoratifs.

La simple projection des montages vidéo sur les objets-écrans, si elle avait lieu dans un espace comme le fameux «cube blanc» de la galerie d'art contemporain ou du centre d'artiste (O'Doherty, 1976), s'avèrerait n'être qu'un exercice de style, une démonstration d'un mode de pratique certes original, mais dont la portée critique tomberait à plat, particulièrement en raison de l'absence de référents spécifiques (en lien aux objets des arts décoratifs et/ou du milieu qui traditionnellement les conserve et les met en valeur, ou encore au sujet abordé dans le montage vidéographique).

En revanche, une intervention dans des institutions muséales ou des sites historiques, par l'immixtion de l'objet-écran au sein de leur collection, permet d'une part une «mise en discours» de la critique de la représentation des figures masculines dominantes, mais également permet de rajouter une dimension critique sur les conventions d'exposition des objets décoratifs dans l'institution et d'éveiller sur le potentiel idéologique des motifs décoratifs.

Tout site d'exposition est un emplacement culturel spécifique qui génère des attentes et des discours particuliers quant à l'art et l'histoire de l'art. Plus spécifiquement, l'exposition institutionnelle de l'art produit des formes de connaissance culturellement déterminées (Kwon, 2002). Ainsi, les Musées peuvent être considérés comme des «dépôts», des «contenants d'artéfacts culturels» dans lesquels se produit une sacralisation des produits culturels et des objets d'art (Drobnick et Fisher, 2002). Or, les Musées consacrés aux Arts Décoratifs, ainsi que les sites historiques qui hébergent d'importantes collections d'objets décoratifs, proposent habituellement une lecture simplificatrice, voir unidimensionnelle, de l'objet. Ils en considèrent plus souvent ses éléments esthétiques, stylistiques ou parfois techniques, plutôt que ses dimensions historiques, politiques ou idéologiques. Cette vision

réductrice des politiques d'exposition des objets décoratifs ignore des pans entiers du potentiel de signification de l'objet et en projette une image d'inoffensivité qui influence forcément le regard du spectateur.

Par ailleurs, historiquement, les interventions des artistes dans les institutions muséales tendent à exposer les bases sociales, politiques et idéologiques du Musée en tant qu'institution (Drobnick et Fisher, 2002). De même, mon intervention au sein du dispositif d'exposition de ces institutions me permet de questionner l'ensemble de la collection, en éveillant sur le potentiel signifiant de l'objet, mais aussi d'interroger les politiques d'exposition des institutions. Car si une des intentions de mon intervention au sein de la collection est bien de faire prendre conscience du potentiel de sens des collections d'objets décoratifs, elle a également pour but de remettre en question les conventions de l'exposition institutionnelle dans les Musées d'art décoratifs afin de «transformer un site de consolidation et de préservation en un lieu de dialogue et de contestation» (Drobnick et Fisher, 2002).

Il va de soi que le choix du type d'intervention (notamment du sujet qu'elle aborde) et de son site de déploiement doit tenir compte de l'existence de réciprocités spécifiques afin de créer une dynamique liant l'œuvre et le milieu dans lequel elle s'inscrit. Une intervention dans un Musée d'Arts Décoratifs doit considérer le type des collections hébergées (en termes d'époque, de provenance ou de thématique - art religieux par exemple) afin de cibler adéquatement le sujet abordé dans l'intervention. En ce qui concerne les sites historiques, il est nécessaire de prendre en compte l'histoire et la fonction historique du site, ainsi que ses composantes décoratives, aussi bien architecturales (frises, plafonds peints...) qu'en termes de collections mobilières et d'objets d'art.

Ainsi, l'intervention impliquant la figure du Christ, et intitulée «*Assiette de Christs*», s'inscrira dans le cadre du Musée des Maîtres et Artisans du Québec, institution consacrée à l'histoire des Métiers d'Art québécois et qui abrite, entre autre, une importante collection d'art religieux. L'œuvre, qui prendra la forme d'une projection sur une grande assiette à marli en majolique (d'après le modèle classique des bassins armoriés), s'insérera dans cette collection composée d'objets et de mobilier du culte de la liturgie catholique: calices,

ciboires, ostensoirs, autels de bois ouvragé, etc. La nature même du bâtiment muséal, une exceptionnelle église néogothique du XIX^{ème} siècle, appuiera l'intervention (Fig. 3.1).

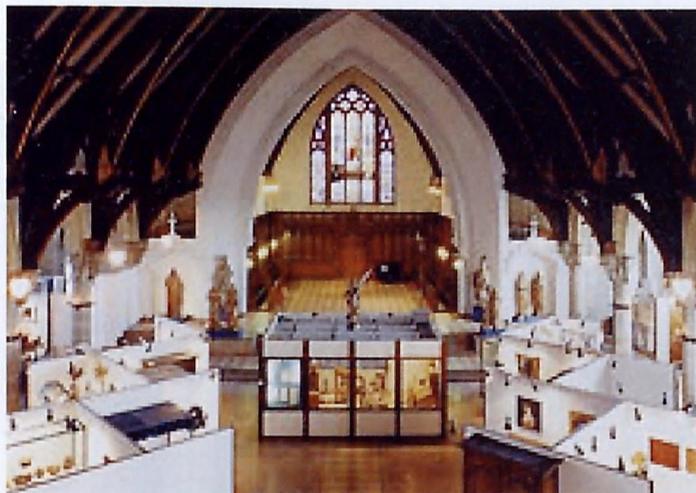


Figure 3.1 Déploiement de la collection du Musée des Maîtres et Artisans du Québec dans la nef de l'ancienne église presbytérienne St. Paul.

L'œuvre abordant le fantasme du corps oriental et intitulée «*J'aurais voulu être une Mauresque*» se déploiera dans une des salles du Château Dufresne à Montréal, ancienne résidence privée de style Beaux-arts que l'on peut visiter actuellement afin d'y admirer les décors et mobiliers originaux du début du XX^{ème} siècle. On y trouve notamment de nombreux objets d'arts décoratifs, et particulièrement une importante collection de céramiques européennes. Une des salles du château, le «fumoir à l'oriental» (Fig. 3.2), offre un exemple particulièrement frappant de fantaisie orientaliste exprimée dans l'architecture et l'aménagement décoratif. On remarquera en particulier un plafond orné de motifs géométriques caractéristiques de l'architecture musulmane, auquel se juxtapose une frise sculptée représentant une scène de bacchanale avec des danseurs dénudés. C'est dans cette salle que l'intervention aura lieu, sous la forme de l'introduction parmi les objets de cette pièce d'un vase de céramique dont la structure dérive de modèles de Sèvres, et sur lequel se fera la projection du montage vidéo. La forme générale du vase reprendra celle du modèle n27 JF Deparis de 1780 de la manufacture de Sèvres (Fig. 2.12), car il offre une surface de projection idéale pour une composition en cartouche. Il lui sera rajouté deux parements,

copiés du vase Clodion de Monsieur, de 1818 et également de Sèvres (Fig. 3.3). Ces parements en forme de tête d'éléphant sont un exemple de fantaisie orientaliste appliquée aux arts décoratifs.¹



Figure 3.2 Le fumoir à l'oriental du Château Dufresne : vue générale et plafond et frise.



Figure 3.3 Détail du vase Clodion de Monsieur, Manufacture de Sèvres, 1818 : le parement en forme de tête d'éléphant (Tirée de Louvres, 2005).

¹ La forme du vase Clodion n'a pas été retenue car elle n'offre pas une surface de projection adéquate pour le montage vidéographique. L'objet-écran se trouve donc être ici un hybride de deux modèles historiques, mais reste tout à fait plausible comme modèle de Sèvres.

Enfin, l'intervention «*Les Dieux du Stade*», qui questionne la représentation du corps du sportif masculin, aura lieu à l'Écomusée du Fier Monde qui accueillera, au moment de l'intervention, une exposition temporaire intitulée «*L'histoire enlevante du stade de Lorimier*» consacrée à l'équipe de baseball des *Royaux* et à leur stade du quartier Centre-Sud de Montréal. L'exposition hébergée, mais également la nature du bâtiment de l'institution, l'ancien bain public Généreux – une piscine municipale – sont en lien direct avec la thématique abordée dans l'œuvre. Dans ce cas précis, c'est un élément décoratif architectural du lieu – une ouverture en médaillon – qui servira d'écran de projection au montage vidéo. En effet, la configuration de la salle d'exposition – une grande aire ouverte – rendait très difficile l'insertion d'un objet-écran étranger dans le dispositif d'exposition, et encore plus l'introduction et la dissimulation du matériel de projection. Par ailleurs, l'autorisation administrative d'intervenir directement dans le dispositif d'exposition n'a pas été accordée par l'institution. Cependant, l'utilisation du médaillon comme écran se révèle une solution adaptée et pertinente dans ce cas de figure (Fig. 3.4)



Figure 3.4 Salle d'exposition de l'Écomusée du Fier Monde dans le bâtiment de l'ancien bain public Généreux, avec les bannières de l'exposition «*L'histoire enlevante du stade de Lorimier*» et les ouvertures en médaillons en haut au fond.

3.2 Le choix de l'intervention : une insertion sournoise, un autre processus de minage.

Les procédés d'interventions des artistes qui travaillent au sein des collections des institutions muséales couvrent tout une gamme tactique et esthétique, du furtif et clandestin à la confrontation et l'iconoclasme (Drobnick et Fisher, 2002). Ma stratégie est celle d'une intervention discrète, presque souterraine, mais ni subreptice, ni clandestine, car elle suppose l'accord de l'institution (notamment en raison de la complexité de la logistique de l'intervention). On peut dresser un parallèle entre ma stratégie et la tactique de Fred Wilson. Cet artiste afro-américain réorganise le dispositif d'exposition d'une institution, ce qui lui permet de «décoder et/ou recoder les conventions institutionnelles afin de révéler leurs motivations de fonctionnement cachées» (ArtScene, 2006; Berger, 2001; Suderburg, 2000. Fig. 3.4). Cependant, ma tactique d'intervention diffère quelque peu de celle de Wilson, dans la mesure où ce dernier se sert uniquement d'éléments déjà présents dans les collections des Musées dans lesquels il intervient, dans le but principal d'une critique de la politique d'exposition, alors que pour ma part, j'introduis un élément étranger dans la collection, et cet aspect critique de la collection n'est qu'un élément de ma démarche. Toutefois, mes interventions ont ceci en commun avec celles de Wilson qu'elles utilisent la stratégie du minage de la collection comme tactique modale.

Si l'objet-écran est en soi un objet miné (par la projection des motifs vidéographiques), l'ensemble de l'intervention s'avère être elle aussi un processus de minage. En effet, l'intervention consiste en l'insertion sournoise de l'objet-écran dans la collection de l'institution, parmi d'autres objets de même type (voir chapitre 1/C), afin que l'intrus se fonde dans le dispositif d'exposition de l'institution (par exemple : insérer une assiette décorative au sein d'un arrangement mural déjà accroché; glisser un vase dans une vitrine consacrée à leur présentation...). Le principe d'une tactique de minage implique également le camouflage de tout le matériel de projection. Celui-ci ne fait pas partie de l'œuvre, comme cela est le cas chez un artiste comme Tony Oursler (Oursler, 2007). Le principe est de présenter un objet d'apparence anodine, sans intervenir sur son environnement traditionnel d'exposition, et d'agir uniquement sur la nature de ses motifs décoratifs. Idéalement, l'œuvre ne serait même pas signalée au visiteur de l'institution, qui la découvrirait par lui-même au cours de sa visite. Cette découverte d'un objet corrompu au sein de la collection devrait

induire chez le spectateur une prise de conscience du potentiel signifiant de l'ornement des objets décoratifs et une interrogation sur le sens des objets, au-delà de leur valeur esthétique.



Figure 3.5 Réorganisation du dispositif d'exposition d'une institution : *Cabinet Making* de Fred Wilson, de l'intervention "*Mining the Museum*" (1992), Maryland Historical Society, Baltimore.

3.3 La documentation de l'intervention

Ce mode de pratique artistique nécessite une forme de documentation qui témoigne à la fois de l'intervention en elle-même et du contexte de sa réalisation. La photographie, mais surtout la vidéo, sont à même de produire des documents témoignant de la nature des différents éléments de l'intervention (objets-écrans, motifs vidéographiques), de la collection dans laquelle elle s'inscrit et du lieu qui l'héberge, mais également des réactions du public piégé par une œuvre inattendue qui parasite la collection institutionnelle qu'il était venu admirer.

Par ailleurs, il apparaît possible de produire des photographies qui, tout en étant des témoignages de l'intervention, seraient traités esthétiquement (en terme de cadrage, d'éclairage, etc.) afin de devenir de véritables natures-mortes minées. En effet, ces œuvres photographiques reproduiraient en leur sein le même processus de minage utilisé dans l'intervention, en montrant des extraits de la collection institutionnelle parasitée par l'objet corrompu, sans que l'emphase soit mise sur cet intrus. Ce type de documentation photographique a déjà été pratiqué dans le cadre d'un de mes projets impliquant l'insertion d'objets détournés dans la collection d'un antiquaire (Fig. 3.6 et 3.7)



Figures 3.6 et 3.7 Documentation photographique d'une intervention impliquant l'insertion de fausses assiettes commémoratives «à la Gloire du Général Amherst» chez un antiquaire de la rue Amherst à Montréal (2006).

BIBLIOGRAPHIE

- Ades, Dawn. 1976. *Photomontage*. Paris: Sté Nlle des Éditions du Chêne, 112 p.
- Art Renewal Center. 2000. *Gérôme, Jean-Léon*. En ligne. <http://www.arc-store.com/browse-by-artists-g-r-me--jean-l-on.html>. Consulté le 9 avril 2007
- ArtScene, 2006. *Fred Wilson*. En ligne.
<<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2003/Articles1203/FrWilsonA.html>> Consulté le 24 mars 2007.
- Baillette, Frédéric, Philippe Liotard. 1999. *Sport et virilisme*. Montpellier: Éditions Quasimodo et fils, 160 p.
- Baranova, Olga. 1983. *Kuskovo – 18th-century Russian Estate and the Museum of Ceramics*. Léningrad: Aurora Art Publishers, 214 p.
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 256 p.
- Beauvoir (de), Simone. 1947. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Berger, Maurice. 2001. *Fred Wilson. Objects and Installations 1979-2000*. Catalogue d'exposition (Baltimore: Center for Art and Visual Culture, University of Maryland Baltimore County, 11 octobre 2001 - 12 janvier 2002). New-York: D.A.P., Distributed Art Publishers, 175 p.
- Bordier, Roger. 1972. *L'objet contre l'art*. Paris: Hachette, 208 p.
- Bordo, Susan. 1999. *The Male Body: a New Look at Men in Public and Private*. New-York: Farrar, Straus and Giroux, 358 p.
- Boulanger, Pierre. 1975. *Le cinéma colonial : De «l'Atlantide» à «Lawrence d'Arabie»*. Paris : Éditions Seghers, 296 p.
- Chauvelot, Diane. 2000. *La passion de l'image ou Leni Riefenstahl, entre le beau et le bien*. Paris : les Éditions de Janus, 174 p.
- Collard, Elisabeth. 1984. *Nineteenth Century Pottery and Porcelain in Canada*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Comar, Philippe. 1993. *Les images du corps*. Coll. «Découvertes Gallimard», n. 185. Paris : Gallimard, 160 p.

- Coutu, Sylvie. 2004. «La représentation des femmes dans le courant orientaliste français : imagerie fantasmatique d'une société «morale»». Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 215 p.
- Crombie, Kevin. 1997. © *Other*. Livre d'art.
- Dagognet, François. 1989. *Éloge de l'objet*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 232 p.
- Del Vecchio, Mark. 2001. *Postmodern Ceramics*. New-York: Thames and Hudson, 224p.
- D'Errico, Peter. 2002. *Jeffrey Amherst and Smallpox Blankets. Lord Jeffrey Amherst's Letters Discussing Germ Warfare against American Indians*. En ligne.
<http://www.umass.edu/legal/derrico/amherst/lord_jeff.html>. Consulté le 2 avril 2007.
- Drobnick, Jim, Jennifer Fisher. 2002. *Museopathy*. Catalogue d'exposition (Kingston, Ontario, Agnes Etherington Art Centre, musées et sites patrimoniaux, 23 juin - 9 septembre 2001). Kingston : Jan Allan, 112 p.
- Fanon, Franz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 237 p.
- Fleischer, Alain. 2005. *Éros/Hercule: Pour une érotique du sport*. Paris : La Musardine, 192 p.
- Garabuau-Moussaoui, Isabelle et Dominique Desjeux (dir. publ.). 2000. *Objet banal, objet social: Les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*. Paris : L'Harmattan, 260 p.
- Golliau, Catherine. 2006. «Retourner aux sources». *Le Point Hors-série n.11 : Les textes Fondamentaux du Christianisme* (Paris), novembre-décembre.
- Guyot, A. et Patrick Restellini. 1996. *L'art nazi*. Bruxelles : Éditions Complexe, 240 p.
- Koons, Jeff. 2005. *Jeff Koons: a Collection of Images*. En ligne.
<http://www.xs4all.nl/~exadega/koons/index.html>. Consulté le 28 mars 2007
- Kwon, Miwon. 2002. *One place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : The Mit Press, 220 p.
- Lamartine, Alphonse. 1981. «Milly, ou la terre natale». *Harmonies poétiques et religieuses, livre troisième* in *Méditations poétiques*. Paris : Gallimard, 481 p.
- Le Nouveau Petit Robert*, éd.1994. Sous «miner». Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Leddick, David. 1998. *The male Nude*. Cologne: Taschen, 768 p.
- Le Gall, Robert. 1996. *Les symboles catholiques*. Paris : Éditions Assouline, 128 p.

- Leni Riefenstahl Produktion. 2000. *Olympia*. En ligne.
<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/photo/olympia/18.html>. Consulté le 9 avril 2007.
- Les Arts Décoratifs. 2005. *Les collections : présentations*. En ligne.
<http://www.lesartsdecoratifs.fr/fr/01museeartsdeco/03visite/02collections/index.html>
 Consulté le 28 mars 2007.
- Louvres. 2005. *Base de données des œuvres exposées Atlas*. En ligne.
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true
 Consulté le 5 avril 2007.
- Lussier, Réal (cons.). 2004. *Dominique Blain*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 6 février – 18 avril 2004). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 76 p.
- Mangan, J.A. 1999. *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism*. Londres: Frank Cass Publishers, 218 p.
- Manufacture Nationale de Sèvres. 1990. *Catalogue de vente*. Paris.
- Mauss, Marcel. 1936. « Les techniques du corps ». *Journal de Psychologie* (Paris), XXXII, n. 3-4, 15 mars - 15 avril.
- Messner, Michael A., Donald F. Sabo. 1994. *Sex, Violence and Power in Sports: Rethinking Masculinity*. Freedom: The Crossing Press, 222 p.
- Michaud, Éric. 1996. *Un Art de l'Éternité : l'image et le temps du national-socialisme*. Paris : Gallimard, 389 p.
- Mirandette, Marie-Claude. 2006. «De Visu - Par-delà le réel, la parfaite illusion. Le MBAC explore le style narratif photographique depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui». *Le Devoir* (Montréal), 29 juillet.
- Moles, Abraham A. 1972. *Théorie des objets*. Coll. «Collections universitaires». Paris : Éditions universitaires, 200 p.
- Murphy, Peter F. (éd.).1994. *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*. New-York: New-York University Press, 330 p.
- Nguyen, Alberte. 2005. «Michal Rovner : rencontre d'un autre type». *Art Press*, n.308, p 38-42.
- O'Doherty, Brian. 1986 (Essais publiés à l'origine dans la revue "Artforum" en 1976). *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica (Calif.): Lapis Press, 91 p.

- Oursler, Tony. 2006. *Tony Oursler Online*. En ligne. <http://www.tonyoursler.com/>
Consulté le 7 mars 2007.
- Petropoulos, Jonathan. 1996. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 439 p.
- Pinot de Villechenon, M.N. 1993. *Sèvres : Une collection de porcelaine, 1740-1992*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 152 p.
- Ross, Christine. 2004. «L'écran en voie de disparition (toujours inachevée)». *Parachute*, n.113, p. 15-29.
- Saïd, Edward W. 1980. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 402 p.
- Schneckenburger, Manfred. 2005. « Du ready-made à l'objet surréaliste » In *L'art au XXIème siècle*, sous la dir. de Ingo F. Waltherp, p.457-467. Paris : Taschen, 840 p.
- Semprini, Andrea. 1995. *L'objet comme procès et comme action*. Paris : L'Harmattan, 242 p.
- Sharp, Rosalie. 2002. *Ceramics: Ethics and Scandal*. Brampton (Ont.): RWD Books, 292 p.
- Simpson, Mark. 1994. *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*. New-York: Routledge, 290 p.
- Sinha, Mrinalini. 1995. *Colonial Masculinity: the «Manly Englishman» and the «Effeminate Bengali» in the Late Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, 198 p.
- Steinberg, Leo. 1983. *La sexualité du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement moderne*. Collection «L'Infini Gallimard». Paris : Gallimard, 284 p.
- Stills Gallery. 2007. *Anne Ferran*. En ligne.
http://www.stillsgallery.com.au/artists/ferran/index.php?obj_id=series_08&nav=8.
Consulté le 2 avril 2007.
- Suderburg, Erika (éd.). 2000. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 376 p.
- Summers, Claude. 2004. *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San-Francisco: Cleis Press, 373 p.
- Tabor, Jan. 1994. *Kunst und Diktatur : Architektur, Bildhauerei und Malerei in Osterreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion : 1922-1956*. Baden: Grasl, 1001 p.

- Tarrant, James. 2006. «The Medium is the Message». *Ceramics Art and Perception*, n. 64, p.25-28.
- Tate Britain. 2003. *Turner Prize 2003: Shortlisted Artists*. En ligne. <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2003/perry.htm#works> Consulté le 2 avril 2007.
- The Saatchi Gallery: London Contemporary Art Gallery. 2003. *Yasumasa Morimura*. En ligne. http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/yasumasa_morimura.htm Consulté le 2 avril 2007.
- Tisseron, Serge. 1999. *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Aubier, 240 p.
- Viollet-le-Duc, Eugène. 1856. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*. Sous «arcature» et «rose». Paris : Librairie-imprimeries réunies, 10 vol.
- Willet, John. 1997. *Heartfield contre Hitler*. Paris: Éditions Hazan, 200 p.