

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	3
LISTE DES FIGURES .....	8
INTRODUCTION .....	10
CHAPITRE I : MATRICE ET PROBLÈME .....	13
1.1 - Genèse : vers un traitement performatif de l'espace .....	13
1.1.1 : « On fait une cabane ? » .....	14
1.1.2 : Rencontre avec la performance .....	16
1.1.3 : Se cacher .....	17
1.2 - Mise en contexte : chercher l'ouverture .....	19
1.2.1 : Problématique .....	19
1.2.2 : Le projet .....	20
1.3 - Méthodologie : une approche systémique .....	24
1.3.1 : Méthode .....	24
CHAPITRE 2 : ANCRAGE THÉORIQUE : LA CABANE, UN REFUGE « RÉ-CRÉATIF » OUVERT .....	29
2.1 - De l'intime au public : la vidéo / caméra comme support d'ouverture .....	30
2.1.1 : L'intimité .....	31
2.1.2 : L'extimité .....	33
2.1.3 : La « désintimité » dans les arts numériques : du concept à la pratique .....	34
2.1.4 : La vidéo/caméra comme outil de coprésence .....	37
2.2 - La cabane, un refuge « ré-créatif » .....	38
2.2.1 : La cabane, un refuge .....	39
2.2.2 : La cabane, une expérience .....	41
2.2.3 : La cabane ré-créative, un espace potentiel .....	44
2.3 - Un jeu de prolifération organisé et pénétrable .....	47

2.3.1 : Prolifération et recouvrement : biomorphisme et biocentrisme .....	47
2.3.2 : Système (hyper)complexe et équilibre systémique .....	53
2.3.3 : « Entrer dans » : installation, parcours et immersion .....	56
2.4 - Art relationnel et processuel.....	59
2.4.1 : L’art relationnel .....	59
2.4.2 : Art processuel .....	64
<b>CHAPITRE 3 : RÉFÉRENCES ARTISTIQUES .....</b>	<b>68</b>
3.1 - Le <i>Merzbau</i> de Kurt Schwitters.....	68
3.2 - Allan Kaprow, l’art et la vie confondus .....	75
3.3 - L’Oeuvre peinte de Jean-Jules Soucy .....	78
3.4 - Le site internet de Stefan Sagmeister .....	81
3.5 - <i>Fourmilière</i> , une réalisation déterminante .....	82
<b>CHAPITRE 4 : RÉALISATION DU PROJET DE CRÉATION.....</b>	<b>89</b>
4.1 – Récit du projet.....	92
4.1.1 : La <i>Grande Récolte</i> .....	93
4.1.2 : <i>Calcium</i> .....	107
4.1.3 : La création d’une œuvre procesuelle .....	117
4.1.4 : Le vernissage comme une porte ouverte .....	125
4.2 - Retour à la théorie par le prisme de l’expérience .....	138
4.2.1 : De l’intime au public : La vidéo/caméra comme support d’ouverture .....	138
4.2.2 : La cabane, un refuge « ré-crétif » .....	141
4.2.3 : Un jeu de prolifération organisé et pénétrable .....	143
4.2.4 : Art relationnel et processuel : .....	143
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>146</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>149</b>

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Photographie d'enfance de Camille Miguelgorry .....	13
Figure 2 - Logo La Grande Récolte réalisé par Estelle Dalgalarondo ...	20
Figure 3 -Affiche <i>Calcium</i> réalisée par Caroline Gaoua .....	22
Figure 4 - Extrait et œuvre de Katy Ann Gilmore, <i>5 by 7 Number 2</i> , pen on 100lb bristol paper, 5" x 7 », 2015 .....	50
Figure 5 - Tétragramme d'Edgar Morin extrait de son ouvrage <i>La méthode I</i> , Du Seuil, Paris, 2008 .....	52
Figure 6 - Photographie du domicile de Kurt Schwitters .....	71
Figure 7 - Jean-Jules Soucy, <i>Le tapis stressé</i> , boîte de lait en carton, 40 pied carré, 1993-199 .....	79
Figure 8 – Camille Miguelgorry, <i>Fourmilière</i> , 2013 .....	84
Figure 9 – Camille Miguelgorry, <i>Fourmilière</i> , 2013 .....	84
Figure 10 – Camille Miguelgorry, <i>Fourmilière</i> , 2013 .....	85
Figure 11– Camille Miguelgorry, <i>Fourmilière</i> , 2013 .....	85
Figure 12– Camille Miguelgorry, <i>Fourmilière</i> , 2013 .....	86
Figure 13- Schémas explicatif de la <i>Grande Récolte</i> .....	93
Figure 14 - Logo <i>La Grande Récolte</i> réalisé par Estelle Dalgalarond ..	94
Figure 15 - Affiche <i>La Grande Récolte</i> réalisée par Estelle Dalgalarondo .....	95
Figure 16 - Affiche <i>La Grande Récolte</i> réalisée par Estelle Dalgalarondo .....	96
Figure 17 - Affiche <i>La Grande Récolte</i> réalisée par Estelle Dalgalarondo .....	97
Figure 18 - Affiche/flyer <i>La Grande Récolte</i> réalisée par Caroline Gaoua .....	98

Figure 19 - Bac de récupération pour pot de yogourt <i>La Grande Récolte</i> .....	100
Figure 20 - Page internet Facebook de <i>La Grande Récolte</i> .....	101
Figure 21 - Site internet de <i>La Grande Récolte</i> .....	102
Figure 22 - Flyer réalisé par Camille Miguelgorry destiné à être diffusé à l'épicerie du Métro Bigras .....	104
Figure 23 - Bac de récupération, affiche et Flyers à l'épicerie du Métro Bigras .....	105
Figure 24 - Bac de récupération plein du Métro Bigras .....	106
Figure 25 - Schéma explicatif de <i>Calcium</i> .....	107
Figure 26 - Site internet <i>Calcium</i> .....	108
Figure 27 - Images du site internet <i>Calcium</i> .....	108
Figure 28 - Chaîne internet <i>Youtube</i> de <i>Calcium</i> .....	109
Figure 29 - Page Facebook de <i>Calcium</i> .....	110
Figure 30 - Assemblage des caméras.....	113
Figure 31 - La caméra dans l'œuvre .....	116
Figure 32 - Affiche <i>Calcium</i> réalisé par Caroline Gaoua .....	127
Figure 33 - Invitation recto verso <i>Calcium</i> réalisée par Caroline Gaoua .....	127
Figure 34 - Annonce <i>Calcium</i> réalisée par Erwan Berthaud .....	128
Figure 35 - Annonce du vernissage à la craie sur le sol .....	129
Figure 36 - Fiche explicative réalisée par Camille Miguelgorry et Erwan Berthaud .....	131
Figure 37 (page 133 à 137) - Images du vernissage de <i>Calcium</i> (18 juin 2016).....	137

## INTRODUCTION

Ce mémoire, qui soutient mon projet de création de fin de maîtrise, représente l'accomplissement de mon parcours universitaire de second cycle et marque le franchissement d'un col au sein de ma démarche créative. Ayant toujours poursuivi dans le domaine artistique sans en faire le choix, mais plutôt par nécessité (besoin autothérapeutique), j'entre à la maîtrise en art visuel dans un contexte de doute qui remet en cause ma légitimité en art. Mes actions, basées sur l'assouvissement de mes pulsions, sont alors profondément performatives et mettent en scène le mouvement répétitif, cyclique, du corps se noyant dans/sous la matière brute. Le spectateur n'ayant comme espace désigné que celui d'observateur intrigué, mon plaisir personnel créatif est, de ce fait, diamétralement éloigné de l'expérience de celui-ci. C'est la prise de conscience de cette rupture nette entre nos deux univers qui marque un tournant majeur au sein de ma pratique.

Ce mémoire est autant un outil d'analyse et de soutien qu'un journal. Il recueille et condense en ses pages ce qui, aujourd'hui, vient pleinement faire débat au sein de ma démarche artistique. De ce fait, il

met en lumière ma volonté d'ordonner pour mieux comprendre ce que je suis aujourd'hui en tant qu'artiste.

Cette question « Qui suis-je ? », qui fait éternellement débat chez chacun de nous, prend chez moi toute la place. C'est en ce point que ma recherche se condense. Ainsi, liée à la question « Qui suis-je ? » il y a indéniablement celles « Où suis-je ? » et « Vers où aller ? », qui impliquent les notions d'analyse et de choix. Ma recherche-crédation profondément ancrée sur des frontières instables (performance/installation/architecture, intime/extime/public ...) sera ainsi menée tant dans le but d'évincer que d'affirmer des éléments essentiels de ma pratique. Par ce biais, il sera question d'asseoir une place plus juste vis-à-vis de moi-même, de notre époque, de mon spectateur, de mon processus de création ... ; finalement, vis-à-vis de tout ce qui est inclus implicitement ou explicitement par mon statut individuel d'artiste.

Ainsi, cette recherche-crédation, et par prolongement ce mémoire qui en porte le témoignage, sera un laboratoire dont la fonction est de faire le tri pour réduire à l'essentiel ce qui représente ma pratique. Cet ensemble sera réuni sous une question commune visant à interroger ma posture d'artiste vis-à-vis du public au sein de ma méthode de création,

et aura pour vocation de m'ouvrir de nouvelles perspectives vers des « expériences abouties » futures.

Ce mémoire se déroulera en quatre chapitres, le premier introduit ma genèse et la problématique de recherche qui en découle ; le second fait état des concepts dans lesquels je m'ancre ; le troisième présente mes références artistiques et le quatrième achève par la description et l'interprétation de la réalisation du projet finale de création.

## CHAPITRE 1

### MATRICE ET PROBLÈME

#### 1.1 Genèse : vers un traitement performatif de l'espace



Figure 1 - Photographie d'enfance de Camille Miguelgorry

Les trois points qui vont suivre font état de trois étapes déterminantes ayant impacté mon processus créatif actuel.

### **1.1.1 « On fait une cabane ? »**

Je fais partie de ces enfants piqués à vif par le « syndrome de la cabane ». À cette époque, par ce profond désir de me construire un toit, je retrouvais le plaisir de recréer l'alcôve, le nid. Peut-être étais-je une enfant bien trop heureuse dans le ventre de ma mère (?). Peu importe, construire une cabane a toujours provoqué en moi une incroyable sensation d'adrénaline et d'excitation. Dès mes huit ans, il y avait quelque chose de compulsif dans mon geste : ma mère avait mis de côté un imposant sac de tissus divers, et déjà, la construction de la cabane ne prenait fin que lorsque toute la quantité de tissu était épuisée. Sa superficie ne cessait de croître, recouvrant l'intégralité de ma chambre d'enfant et commençant à envahir les pièces adjacentes. Le jeu n'était pas de recréer un espace pour y répliquer le quotidien d'un adulte, mais juste de construire une structure infinie se déployant dans toute la maison. Certes, il était question d'y « habiter », mais pas dans le sens de « faire semblant », mais plutôt de changer les habitudes quotidiennes en y mettant la « vraie vie ». Bien sûr, ce dernier aspect, trop complexe à mettre en place pour une fillette de cet âge, était évincé. Ainsi, le jeu s'achevait à la fin de la journée, lorsque tout doit reprendre place.

Parfois, comme une île, un unique espace autorisé par ma mère subsistait que seuls mes chats adoptaient alors dans leur quotidien.

Ma cabane en tant qu'espace n'était pas un lieu où se cacher, à l'abri, coupé du monde. Ce rôle intime était en fait directement transféré non pas sur le lieu, mais sur l'action de « jouer à bâtir ». À la fois concret et immatériel, ce qui faisait « jeu » était le processus de construction réalisé dans la concentration et la réflexion. Il n'était pas question d'éclat de rire et de batifolage. Muette, sérieuse, mon plaisir en ce jeu d'enfant résidait en l'émerveillement éprouvé devant la matière qui peu à peu prenait vie par la forme. J'avais comme un contentement à voir la structure tenir, accrochée à l'espace d'origine.

L'amusement, quant à lui, prenait place lorsque le corps doit se tordre devant l'espace devenu obstacle. Il y avait comme une satisfaction de ne pas rendre les choses simples, mais vivantes. De rendre à la forme spatiale son dialogue avec le corps (amusement devant le corps d'un adulte évoluant à l'intérieur d'une cabane d'enfant).

La cabane, suspendue, attachée, crochetée, épinglée au mur de la maison, permettait de créer un dynamisme au sein du quotidien.

### **1.1.2 Rencontre avec la performance**

Durant quelques années, j'ai cherché quel serait le médium le plus adapté à mon schéma créatif.

Ainsi, j'ai d'abord débuté par un Diplôme baccalauréat Français théâtre expression dramatique. Anciennement passionnée de chorégraphie contemporaine, mon intérêt dans cette formation était porté sur la scénographie. Toujours dans cette même optique, j'ai poursuivi par une formation en architecture. À l'évidence, le traitement spatial était une zone d'expression idéale pour moi, mais embourbée dans une rigueur trop lointaine de la mienne, je refuse de poursuivre cette formation.

Ainsi, j'entre à l'université en Art Visuel. L'option Performance y est enseignée, elle m'est inconnue, malgré cela, je m'y inscris.

Je découvre alors par hasard un espace de liberté créatif en corrélation parfaite avec ma propre rigueur : une zone d'expression où mon corps peut dialoguer avec le lieu de manière impulsive. La performance devient ma zone d'accueil où la pulsion et l'incertitude ont le droit d'être. Sensible à la notion de temporalité, je peux y intégrer la donnée non négligeable qu'est le traitement de la durée à des fins créatives. Très vite, mes actions prennent une ampleur non seulement

spatiale, mais surtout temporelle, intégrant à mon travail une notion d'endurance et un besoin de mêler le corps à la matière brute.

La performance devient un lieu de tous les possibles par sa forme mouvante et indéterminée, que RoseLee Goldberg qualifie d' *entité incertaine* (1999, p. 240). Elle est, vis-à-vis de ma sensibilité, la jumelle de la danse contemporaine : le mouvement du corps (son énergie, sa fragilité) fusionné au déploiement de la matière dans l'espace.

### **1.1.3 Se cacher**

Découvrant un moyen d'expression inépuisable, j'ai passé par la suite trois années à reproduire le même protocole. Mon travail s'est ainsi précisé autour de deux axes : le recouvrement corporel et l'action par la récurrence du geste.

Involontairement, je réintroduis et réactualise le processus créatif de mon enfance. Je ne m'attarderai pas sur la nécessité autothérapeutique m'ayant mené jusqu'ici, néanmoins il est évident que les différents conflits intimes de ma vie ont réintroduit « la cabane ». À la différence que cette fois-ci, au lieu d'être ouverte à la vie, elle est fermée sur elle-même. Close, n'ayant de place en son cœur que mon propre corps (recouvrement corporel). Motivée par une volonté d'être invisible, je

m'enveloppe et me laisse reposer sous la matière, cachée, muette. Le but est de ne plus entendre. Rien entendre d'autre que mes pulsations cardiaques et d'en oublier le monde. L'endurance physique est menée par un désir de retrouver mon corps, et ainsi, parfois dans la douleur, de ressentir chaque parcelle de vie emprunter mes membres. Basculant dans un état second, je m'oublie pour laisser ensuite place à l'apaisement.

Ce n'est pas un espace de partage, mais un espace de liberté et d'expressions individuelles. Je n'ai rien à offrir, hormis un espace créatif brut, un refuge intime me collant à la peau que je suis seule à pouvoir pénétrer et comprendre.

J'ai longtemps poursuivi ces actions individuelles illustrant la cache close de l'enfant. Le spectateur s'est ainsi installé observateur. Sans réelle place autre que celle que je lui désignais d'office, autre que celle de regarder, d'être témoin d'un acte.

Avec le temps, cette question du public et de l'échange devient centrale. Nous le verrons par la suite, ma position vis-à-vis du spectateur engendre alors une remise en question totale de ce processus créatif.

## 1.2 Mise en contexte : chercher l'ouverture

### 1.2.1 Problématique

Comme énoncé durant ma genèse, le thème de la cabane, refuge de création intime, a toujours fait partie de mon processus. Durant de nombreuses années, elle prend la forme du recouvrement corporel, et devient un lieu où me dérober, m'enfoncer pour assourdir le mouvement, le bruit du quotidien qui m'entoure. Plongée dans un espace créatif paroxystique, cachée sous la matière, la question du spectateur, du partage, n'était pas centrale. La principale direction étant sans conteste axée sur l'œuvre et l'artiste (moi), excluant la dynamique de la triangulaire artiste/œuvre/spectateur, la création autothérapeutique de l'œuvre m'était donc principalement autodestinée.

En arrivant à cette conclusion, je réalise que mon accomplissement personnel ne réside plus en la seule expression de mon être. Sclérosée dans une relation unilatérale avec moi-même, je me dois alors de trouver la clé pour sortir de cet espace autocentré.

Ainsi, au cœur de ce registre intime où la place de l'artiste et du spectateur reste ambiguë au sein de l'œuvre, une question domine ma recherche-crédation : *en quoi le relationnel devient aujourd'hui, au sein*

*de ma pratique artistique, générateur d'une nouvelle démarche créative ?*

### 1.2.2 Le projet

Afin d'explorer la question précédente, je réalise en parallèle de l'écriture du mémoire une œuvre plastique sur laquelle vont s'appuyer et se nourrir mes écrits. Celle-ci, ancrée *dans* et issue *d'un* processus de recherche, est ce que j'appelle « une expérience aboutie » qui aura ainsi pour finalité une forme achevée.

Mon projet, nommé *Calcium*, est constitué de plusieurs étapes

Étape 1 : De septembre 2015 à juin 2016 : « La Grande Récolte »



Figure 2 - Logo La Grande Récolte réalisé par Estelle Dalgalarondo

Affirmant un processus axé sur la récupération, *Calcium* utilise pour sa construction le pot de yogourt en plastique format individuel. Objet non-recyclé, mais possiblement recyclable, le pot de yogourt remplira plusieurs fonctions au sein de ce projet (matériau de création, sensibilisation environnementale, lien avec le public ...).

*Calcium*, basé sur l'échange et le collectif, est issu de la récolte de 8000 pots nécessaires pour la réalisation du projet. Ainsi, par le biais de « La Grande Récolte » (la collecte de pot), chacun est convié à participer à la récupération des pots de yogourt qui serviront à la structure de l'installation jusqu'en juin.

*Calcium*, prévu pour se développer à l'échelle d'un quartier, se nourrit directement auprès de ses habitants afin de valoriser un échange direct. Dans le but de conserver cette proximité, le vernissage, à l'allure d'une fête de ruelle, réunira tous les intéressés et chaque habitant afin de se retrouver et fêter ensemble.

Étape 2 : De janvier 2015 à juin 2016 : La création de *Calcium*

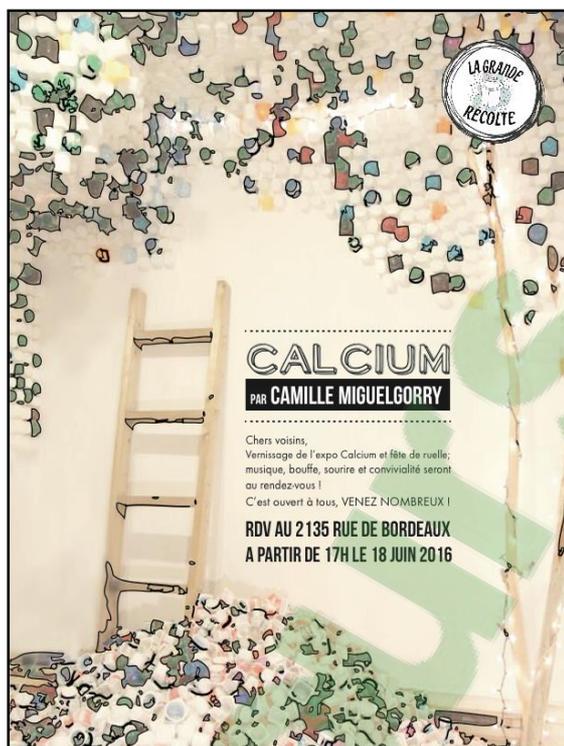


Figure 3 -Affiche *Calcium* réalisée par Caroline Gaoua

Cette seconde étape consiste à créer l'œuvre à partir des pots de yogourts récoltés.

Le projet est réalisé dans mon propre appartement : salon/cuisine et couloir (le bureau et la chambre étant des îlots épargnés). Les pots de yogourt sont collés, un à un, sur les murs de mon appartement selon un protocole et des axes de travail préétablis que nous retrouverons successivement au chapitre II. Deux caméras sont fixées sur des bras

amovibles mobiles et filment le processus 24h/24h, se relayant selon l'angle de vue nécessaire. La vidéo est retransmise en direct sur mon site internet, accessible à tous les internautes.

Étape 3 : À partir de juin 2016, sur une durée hypothétique de deux ans.

En vue de l'étendue temporelle du projet, cette troisième partie ne sera pas analysée dans ce mémoire, mais reste une étape à prendre en compte.

Elle traitera de l'aspect possiblement recyclable du pot de yogourt et ainsi de la recherche de nouvelles alternatives pour leur transformation (en tant que matériau de base remodelé ou comme matériau réutilisé).

Il est fondamental de préciser que je m'inscris au sein d'une forme artistique processuelle et qu'ainsi, l'œuvre-but, l'œuvre-idéale est sans cesse altérée par des modifications dues aux aléas de la vie. L'art processuel accueille une forme de hasard, et, qu'il soit bénéfique ou non, l'œuvre finale est le fruit d'erreurs, d'alternatives et de modifications inconnues au préalable.

## 1.3 Méthodologie : une approche systémique

### 1.3.1 Méthode

Afin de répondre à ma problématique, mon processus, tant créatif que de recherche, met nettement en avant une méthodologie dominante qu'est l'*approche systémique*. Comme le soulignent Donnadiou et Karsky (2002, p. 77), cette méthode permet l'analyse d'un système *complexe* ou *hypercomplexe*, en privilégiant les composantes relationnelles et la prise en compte de « points de vue partiels et partiels ». Ainsi cette méthode axe sur l'idée d'« une circulation » (Morin, 2008, p. 179), qui fait écho à la notion de parcours auparavant évoquée. Elle renvoie à une dynamique d'analyse multiple, non figée et prédéterminée par le point de vue de l'artiste. En adoptant cette démarche, le spectateur est englobé en tant qu'élément du système et permet de nous maintenir dans la zone de recherche prédéfinie par notre problématique.

Le projet créatif reprendra certains principes constructivistes fondamentaux de l'approche systémique, telle la notion de « processus continu d'interactions » (Donnadiou & Karsky, 2002, p. 78) inhérente

dans notre cas à la création, tout comme à l'analyse qui en découle. Cette interaction continue implique des boucles de rétroaction au sein du système et son environnement (entre le sujet et l'objet, entre le spectateur et l'œuvre, entre les sujets, entre le spectateur et l'artiste, entre l'artiste et son œuvre).

D'un point de vue purement méthodologique, le processus d'analyse semblable à mon processus créatif en de nombreux points, va s'organiser en trois étapes d'analyses successives décrites par Donnadiou & Karsky : l'exploration systémique, la modélisation qualitative, et modélisation « dynamique » (2002, p. 81-83).

Ce premier temps d'exploration systémique est consacré à une conceptualisation des bases du projet (système) : « ses limites », « son histoire », « ses échanges avec son environnement », « ses composants » et « son architecture interne ». (Donnadiou & Karsky, 2002, p. 81-82)

La seconde étape est consacrée à la modélisation graphique, et la cartographie du schéma issu de la première étape. Cette carte fait figurer les liens, interactions entre les différentes composantes du système, ou différents systèmes en fonction de la poursuite du projet. (Donnadiou & Karsky, 2002, p. 83)

Enfin, l'ultime étape qu'est une modélisation cette fois dite « dynamique » selon le modèle analogique, se traduit par la perspective

de suivre les modifications potentielles, les transformations progressives du système au cours des mois suite aux interactions. Il illustre les aboutissants d'un système qui change et dont la nature peut être remplacée par un nouveau système. Le temps du projet se développant sur une très longue durée jusqu'à son achèvement intégral, il est possible que cette dernière étape n'apparaisse pas au sein de ce mémoire, néanmoins, elle est intégrée au processus. (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 83)

Cette méthode de recherche itérative implique donc la possibilité et la nécessité d'effectuer des allers-retours entre les étapes afin de toujours mieux s'approcher de notre compréhension de ce système créatif relationnel.

Afin de mener à bien cette exploration, certaines prédispositions inhérentes à la méthode systémique sont à prendre.

La première sera l'intégration du projet dans un environnement connu (ma « maison », mon « habitat »), ce qui introduit de fait une « connaissance à minima » (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 86) de l'environnement investi et décrit.

La seconde sera une non-segmentation des éléments qui suppose ainsi une interprétation constante de chacun d'eux (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 91). Le projet artistique déployé visant une interaction

globale, constante et continue entre la triade spectateur/œuvre/artiste tout au long du projet, chaque élément doit être interprété et ses boucles de rétroaction observées.

Une troisième prédisposition consiste à maintenir la différence de chaque élément qui constitue le système durant l'interprétation (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 92). Ainsi le projet met en place des lieux (appartement, canal vidéo, médias sociaux, quartier) et des temps (récolte, création, vernissage) différents. Ceci permet d'observer les éléments dans des dimensions différentes, et potentiellement, de maintenir leurs différences dans un système qui les englobe. Ce maintien de la diversité est primordial, car comme le soulignent Donnadieu et Karsky, la « diversité est créatrice ; elle accroît la complexité et conduit à des niveaux plus élevés d'organisation ». (2002, p. 91)

Cette inclusion de la diversité est fondamentale, car elle permet d'éviter la mort du système (projet) pour cause d'un équilibre immobile qui ne serait alors plus dynamique et fécond.

Enfin, une quatrième prédisposition consiste à maintenir l'ouverture du système en acceptant les contraintes qui entrent en jeu suite à ce maintien (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 94). Le projet et son interprétation se développant sur plusieurs mois, c'est un temps suffisamment long pour tenir compte des temps de réponse (Donnadieu

& Karsky, 2002, p. 94). On sort ainsi de la logique du projet artistique en interaction avec le public seulement dans sa présentation, son vernissage, mais qui inclut le spectateur dès son origine, le long de son développement et même après son état final. Le temps du projet, s'écarte de l'immédiat et permet ainsi l'accueil « des effets combinés des boucles de rétroaction », « des délais dus aux réservoirs », « des inerties inhérentes aux échanges de flux » (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 95).

En utilisant cette approche systémique, l'objectif est avant tout d'interpréter ce que l'aspect processuel implique et impacte sur le protocole de mise en place et de construction. Il sera question de définir, tant que faire se peut, une manière de faire qui correspondrait aux particularités de ce qu'est une pratique artistique processuelle.

**CHAPITRE 2**  
**ANCRAGE THÉORIQUE :**  
**LA CABANE, UN REFUGE « RÉ-CRÉATIF » OUVERT**

Il est important de noter que l'essentiel de mon processus créatif est encadré par des points de friction. Toujours positionnée dans l'*entre-deux*, je suis sur la frontière, là où la porosité est à son maximum.

Cette question ne sera pas développée plus avant, mais restera en filigrane tout du long.

Ce second chapitre qui introduit mes ancrages théoriques se déploie en quatre parties : la première fera état de l'ambiguïté intime/public au sein de ma démarche ; le second présentera le thème de la cabane tant comme idée formelle que sous ses aspects idéologiques ; le troisième introduira la notion de jeux et de règle du jeu, et pour finir, la quatrième partie ouvrira sur des notions propres à l'art relationnel qui font débat au sein de ma pratique.

## 2.1 - De l'intime au public : la vidéo/caméra comme support d'ouverture

*« L'intimité est intérieure et secret »*

Chevalierias Marie-Paule, 2003, p. 11-23

*« Aujourd'hui, l'intimité n'est plus associée à des espaces physiques  
– comme la salle de bain ou la chambre à coucher –, mais à une  
intentionnalité. »*

Tisseron Serge, 2011, p. 105

L'acte de création est directement affilié à l'espace intime. Lors de mon processus, plusieurs intimités cohabitent ensemble dans ce même temps. Les quatre points qui suivent introduisent ces variations.

Intime et extime qui se chevauchent au sein de ma pratique vont faire état de mes deux premiers points ; un troisième point évoquera la désintimité ou l'acte de passage de l'intime au public ; quant au dernier point, il introduira mon principe de diffusion artistique en lien avec ce contexte intime.

### 2.1.1 L'intimité

Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, (2012), le concept d'intimité représente : une « vie intérieure profonde », « la nature essentielle de quelqu'un », et « ce qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'analyse ».

L'étymologie d'*Intimität* est apparue au XIXe siècle. Le terme dérive de *intim* qui avait dès 1600, par son origine latine *intimus*, la signification d' « ami confiant ». Ce terme a par la suite subi un glissement ; ainsi, est *intim*, ce qui est « au plus profond, le plus intérieur, le plus en dedans, le plus familier » (Chevalérias, 2003, p. 14). C'est cette seconde définition que nous retiendrons pour notre analyse.

Précisons qu'elle sera ici étroitement liée à la notion d'« espace intime », appelée par le psychanalyste Didier Anzieu, le « moi-peau » (Anzieu, 1995), notion impliquant le corps interne comme territoire, comme contenant psychique des expériences physiques du corps. C'est ce que j'appellerai de manière plus personnelle ma *Coquille-roulotte*.

L'espace intime, telle une enveloppe, serait garant d'un monde intérieur propre à chacun, dont l'épiderme/frontière permet une circulation perméable entre le monde du réel – vécu – et le monde interne. Cet espace joue au vase communiquant avec l'extérieur. L'intime (intérieur corporel) se

nourrit de l'extérieur (hors corps). Cette *nourriture* est *digérée* par un processus sensible qui opère une sélection. Cette sélection forme un substrat conservé/partagé. Ainsi, ce qui est conservé devient le produit du secret (intérieur), à l'inverse, ce qui est rendu est celui du don.

Ce produit, proche du secret, tient une place importante dans mon processus créatif et renvoie à ce besoin primordial de se retrouver seul à seul. Parce qu'il n'est pas de contenant plus intime que mon corps dans toutes ses dimensions, cérébrale, charnelle, voire organique, son rôle est central au sein de ma création dans ce qu'il représente comme espace impénétrable. Comme énoncé dans mon introduction, je ne ferai pas état du vécu phénoménologique et paroxystique lié à cet état d'intimité, mais il est néanmoins bel et bien présent.

Cette intimité liée au secret est la plus conventionnelle et reconnue. Néanmoins, un même milieu peut être découpé en plusieurs zones intimes. Chaque zone ayant un rôle distinct, l'intimité peut varier en de multiples formes suivant l'usage de chacune de ces zones intime/privé/public. C'est ce qu'appelle Durif-Varembont, un « espace à géométrie variable » (2009, p. 58) : « une discontinuité sur fond de continuité » (2009, p. 60). Parmi ces formes, j'axerai mon propos sur l'une d'entre elles, tournée vers l'extérieur : l'*extimité*.

### 2.1.2 L'extimité

Ce terme d'*extimité* (Tisseron, 2011, p. 84) inventé par le psychologue, psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron indique une importante mutation de ce qu'est la sphère intime depuis le XXe siècle. Auparavant, l'espace public / privé / intime était strictement distingué par des lieux : la rue / la maison / le corps. Aujourd'hui, l'intégration massive des nouvelles technologies dans nos sociétés a non seulement réactualisé ces frontières, mais également bousculé la question de l'identité et de la propriété : ce que je suis/ ce qui est perçu de moi/ ce qui m'appartient.

Les réseaux sociaux offrant un panel toujours plus large de possible pour l'expression de soi, il en résulte une façon autre de se raconter. Ni interne, ni externe, une troisième dimension voit le jour, incarnée par ces nouveaux médias.

Il n'est plus question de choisir entre intime / privé / public ; ou encore de passer d'un état à l'autre sans acclimatation : les nouvelles technologies incarnent ce palier manquant permettant de lier ces espaces entre eux. On fait alors l'expérience d'espaces non physiques où l'intentionnalité est de rigueur : ce sont ce que Serge Tisseron nomme « des échanges non-adressés » (2011, p. 101). Trouver le regard d'autrui sans la confrontation physique, conserver l'intimité charnelle tout en basculant dans la sphère publique, c'est ce qu'est

l'extimité : un palier entre intime et public pulvérisant l'identité en de multiples facettes.

Tisseron définit l'extimité comme un « processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui [afin d'être validés] » (2011, p. 84) ; la question de la validation n'étant pas centrale ici, je m'arrêterai à « autrui ».

L'extimité fait l'objet d'une réflexion dans mon travail pour ce qu'elle représente comme remède vis-à-vis du contact à créer avec le public. L'œuvre est autant intime, individuelle, aut centrée qu'elle est recherche du lien et du partage avec autrui. L'extimité se présente comme une solution de secours, un lien permettant de joindre les deux ; internet en devient l'outil principal.

### **2.1.3 La « désintimité » dans les arts numériques : du concept à la pratique**

La dépossession de l'intimité ou *désintimité* (Gozlan, 2013, p. 185-193), concept développé par la psychologue clinicienne Angélique Gozlan, vient compléter le concept d'extimité de Serge Tisseron (Tisseron, 2011, p. 84). Elle le définit comme un acte de don de soi non protégé, « une intimité mise hors soi qui n'appartient plus au sujet à ce moment précis » (Gozlan,

2013, p. 187). L'acte de mise à l'écran sur le web via les réseaux sociaux illustre parfaitement cette idée.

Ce concept de désintimité est récupéré par les artistes du net art ou cyber art visant à utiliser les nouveaux médias comme outil de création et de diffusion de l'œuvre (Lavaud-Forest, 2009).

L'œuvre, intime par essence, est « affichée » dans un espace extime (page web) puis désintimisée (diffusée) sur le web afin que chacun se l'approprié (Gozlan, 2013, p. 188). Je mets l'accent sur cet acte intime de création désintimisée, car je m'ancre en cette idée d'une diffusion affranchie de l'œuvre. L'exposition n'est plus, en tant que telle, dépendante d'un lieu, mais relève du milieu ouvert et multiple qu'est le web. L'espace de diffusion est remplacé par un espace de communication informatique facilitant ainsi la mise en relation. L'artiste ne dépend plus du « marché de l'art » normalisé. Il s'échappe, autonome, vers un espace de diffusion sans frontières, où la relation artiste/« cyber-regardeur » prend une toute autre dimension.

Une réactualisation des directions au sein de la triangulaire spectateur/œuvre/artiste est notable. Richard Bardeau dit à ce propos :

Parmi les nombreux impacts découlant de cet apport technologique, l'on constate qu'il est beaucoup plus facile pour l'artiste et son public d'entrer en relation. On est plus à l'aise d'échanger dans cet environnement dépourvu de cadres, de socles

et de lieux si déterminants pour un processus hiérarchisant de diffusion et de réception de l'art. (Barbeau, 2001)

Le spectateur qui auparavant se déplaçait vers l'œuvre (aller vers), n'a plus besoin aujourd'hui de se rendre jusqu'à elle. L'œuvre numérique, sous l'ordre d'un clic, est acheminée jusqu'à lui via le réseau internet. Le spectateur se fait « livrer » l'œuvre à l'écran. La notion de propriété et d'acquisition de l'œuvre est alors elle aussi remise en question. On peut noter une ambivalence sur la notion d'appartenance vis-à-vis de ces cyber-œuvres. L'œuvre-écran est offerte, mais un doute persiste sur ce que le spectateur possède véritablement de l'œuvre in fine.

La désintimité est l'affirmation d'une autonomie de l'œuvre par l'artiste, mais également une émancipation de l'œuvre vers un futur imprévisible en raison de la diversité des formes et les différentes transformations qu'elle peut subir par cette acquisition.

Ainsi mon intérêt pour cet aspect de non-contrôle de l'œuvre est double, déjà par ce que l'œuvre pourrait devenir auprès de son récepteur (transformation de l'image, acquisition d'images, montages vidéo, diffusion de nouvelles images détournées, ...), mais aussi par le fait que je ne puisse ni connaître, ni reconnaître mon spectateur/voyeur et donc prévoir ses actions/réactions devant l'écran. C'est sur ce danger dû à une complète désintimité de l'œuvre par l'image que se porte mon attention.

### 2.1.4 La vidéo/caméra comme outil de coprésence

J'appelle dispositif de vidéo/caméra toute forme filmée et diffusée sur écran, et plus précisément les formats semblables à ceux de la télé-réalité, ou de vidéo-conférence telle « Skype ».

Quant au principe de « coprésence », il désigne ici, comme l'explique l'anthropologue Albert Piette, « la présence des êtres, tels qu'ils sont dans une situation, ensemble, qu'ils participent ou non à l'échange central de l'interaction » (2008, p. 133).

En liant le dispositif et le concept, je viens chercher ici l'idée d'une communication axée sur l'immédiateté temporelle et spatiale. L'équation « temps + écran » permet l'émergence d'une seconde réalité que l'on s'approprie : être « ici » et « là » en même temps. Tel le principe d'ubiquité, il est question d'un être ensemble au présent dans deux espaces distincts. Le sociologue Francis Jauréguiberry parle à ce propos d'une « immédiateté télécommunicationnelle ». (2005, p. 1)

C'est en ce principe de continuité, avec l'écran comme fenêtre, que tout se joue. Cette paroi perméable qui fait frontière poreuse incarne chez moi une ambiguïté qui fait sens autour de la question : ouvert/fermé, intime/public. C'est en cette zone que se crée une part de dialogue et d'échange, une part d'ouverture. La diffusion sur internet par vidéo-caméra me permet d'établir

un compromis avec mon besoin primaire : conserver l'intimité tout en créant du lien.

Certes, il est question du virtuel au sein de cette réflexion sur l'intime, qui s'affirme principalement comme clé pour ouvrir l'espace : l'œuvre se développe dans l'intime virtuel qu'est l'écran. Néanmoins, cet espace de création observable au sein d'un espace immatériel induit une autre nature concrète et tangible : la cabane.

## **2.2 La cabane, un refuge « ré-créatif »**

*« [les cabanes] offrent l'abri, l'évasion du quotidien, un repli sur soi, un moment de rêve, une échappée vers l'imaginaire »*

Bachelart Dominique, 2012, p. 41

*« Une cabane, ça se respire, ça se touche, ça se fantasme, comme un lieu d'accueil possible qui fait rêver, penser, se perdre. »*

Bachelart Dominique, 2012, p. 48

*« C'est en jouant et seulement en jouant que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif »*

Winnicott Donald Woods, 1975, p. 108

Le thème de la cabane tient chez moi une place importante dans ce qu'elle représente comme lieu et comme espace à construire. Vous verrez à travers ce qui suit qu'elle est centrale par plusieurs aspects : tout d'abord celui du refuge où l'on retrouve la question de l'intime ; puis sous une forme plus esthétique répondant à mon désir d'expérimentation et d'apprentissage ; et enfin sous la forme du jeu divertissant.

### **2.2.1 La cabane, un refuge**

Les termes *cabane* et *refuge* sont intrinsèquement liés par leurs définitions communes. Le *refuge* signifie « Qui permet de se mettre à l'abri, de se mettre en sûreté. », quant à *cabane*, il désigne « l'espace dans lequel on s'abrite » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012).

L'abri est une forme. Il est lié à l'élément architectural fondamental qu'est le toit dont la fonction primaire est de protéger des intempéries et dangers afin d'assurer sécurité et confort. Une simple paroi horizontale incarne à elle seule une zone sous laquelle séjourner. Ainsi, ce qui « fait cabane » est avant tout le couvercle sur la boîte.

Cette boîte est à concevoir ici telle une « peau » qui enroberait l'espace. Le terme « enrober » est à entendre ici selon sa définition culinaire : « Recouvrir d'une *enveloppe* protectrice » (Centre National des Ressources

Textuelles et Lexicales, 2012). Quant au terme « peau », il est à interpréter comme une matière qui fait barrière avec l'extérieur. Le terme d'« enveloppe » est fondamental par l'action qu'il illustre: « qui entoure, environne, en recouvrant complètement » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012), un peu comme le ferait une enveloppe utérine.

Le refuge est à concevoir tant vis-à-vis de la forme que par ce qu'il incarne comme zones de repli mentales. J'en évoquerai trois principales. La première est une zone de respiration. Un terme à saisir dans le sens d'une virgule, telle une retraite hors du temps, hors du monde avant de poursuivre dans le quotidien (Balestra, Charles & Roux, 2006, p. 6).

La seconde est une zone d'autorisation. Un lieu de liberté de faire et d'être plus vaste, dont les règles sont régies par le(s) « bâtisseur(s) » du lieu. (Huerre, 2006, p. 21)

La dernière est une zone de détachement, où l'on se retrouve « entre soi(s) » (Huerre, 2006, p. 24) et où il est question de l'abandon du personnage social, c'est ce que Pluymaekers appelle l'« espace cabane »: « ce lieu [...] où je peux être avec moi-même et me parler à moi-même sans danger » (Pluymaekers, 2006, p.76).

La cabane est un refuge physique et mental en raison de sa forme et de ce qu'elle véhicule comme idéal d'espace hors du temps sans contraintes. De

même que celle-ci, l'une des vocations de l'art se retrouve dans ce qu'elle représente comme refuge créatif.

Ainsi, chez moi, la cabane est un refuge double : un *refuge-action* (refuge mental = création artistique) et un *refuge-lieu* (refuge physique = la cabane).

### **2.2.2 La cabane, une expérience**

*Cabane* se définit comme une petite habitation sommaire servant d'abri ou de resserre. La cabane est fabriquée, bricolée. Elle ne possède pas le confort de la maison, mais représente un refuge maladroït formé de l'essentiel.

La cabane est avant tout une forme à construire. Elle est bricolée, bancale, fragile. Fabriquée de bric et de broc, elle appelle à être perpétuellement entretenue et améliorée. La cabane est « une aventure à construire » (Bachelart, 2012, p. 41), qui s'adapte et intègre une perspective temporelle longue (Balestra, Charles & Roux, 2006). Non convenue dans une forme normalisée, elle est modulable à volonté, extensible en tous sens, sans être nécessairement logique. « [elle] n'est pas un projet descriptible avant sa mise en œuvre ; elle est avant tout une expérimentation » (Bachelart, 2012, p. 42). « La cabane se négocie avec le site » (Bachelart, 2012, p. 41). Elle est une greffe adaptée au milieu qui l'entoure. Ensemble, ils participent à une vie

commune sans cesser d'être distincts. Elle représente par l'acte de construction l'idée de faire pour y accueillir soi-même. C'est ce que Dominique Bachelart appelle la « coémergence sujet-objet » : se construire en tant qu'être en produisant le lieu pour le corps (2012, p. 48).

En raison de son caractère incertain, sa forme vient m'interroger par l'échange concret qu'elle installe entre moi et elle. Elle est quelque chose de vivant. Elle appelle à être présente auprès d'elle pour s'assurer de son état (maintien ou affaissement), et de son avancée. En sa modalité expérimentale, la cabane est une recherche structurale. Patrice Huerre parle à ce sujet d'une « fonction d'apprentissage »<sup>1</sup> (2006, p. 24).

Cette notion d'apprentissage est essentielle au sein de ma démarche. En effet, par ce qu'elle incarne d'inattendu, la cabane suggère l'épreuve, et ainsi la question de la parade, la solution, l'alternative. Ce procédé question/réflexion/réponse, qui mène à mieux comprendre le fonctionnement des choses, fait partie intégrante de ma démarche et se cristallise tout particulièrement durant le processus de construction de la cabane (« comment faire tenir le tout ? »).

---

<sup>1</sup> HUERRE Patrice, « L'enfant et les cabanes », *Enfances & Psy*, 2006/4 no 33, p. 24 : « la fonction d'apprentissage nécessaire à la construction de l'abri, c'est la découverte de matériaux utiles par leurs fonctionnalités, leur solidité et leur maniabilité, des moyens de les assembler en fonction des projets {...} »

Si la construction d'une cabane est reliée à la notion d'apprentissage, elle est aussi de manière paradoxale impliquée dans un processus de *dés-apprentissage* selon la perspective (neuro)phénoménologique (Varela, Thompson & Rosch, 1993, p. 63) : c'est en sortant des habitudes d'inattention, de dualité corps/esprit, de préconceptualisation de l'objet devant nous, que nous entrons dans un lâcher-prise, dans une (re)-découverte de la coordination naturelle possible entre corps et esprit. Le maintien du tout dépend d'une coordination esprit/corps : le mental guide le geste, de la même façon que le corps renseigne l'esprit par le toucher sur l'état présent de la structure, et des actions à y porter.

J'établis ici un lien avec le concept en phénoménologie d'expérience vécue qui donne une dimension plus approfondie à la notion d'apprentissage par l'expérience du corps comme moteur. À travers l'expérience vécue du corps qui construit, mais qui est aussi en (co-)construction avec son environnement, on entre dans un être-au-monde et un fonctionnement opératoire qui rejouent le lien au corps : « un certain état qui, phénoménologiquement, donne l'impression de n'être ni purement mental, ni purement physique ; il s'agit plutôt d'un type spécifique d'unité corps-esprit ». (Varela, Thompson & Rosch, 1993, p. 61). C'est ce que le philosophe Edmund Husserl nomme *Leib*, le corps *vécu* dans « l'attitude naturelle » (*die natürliche*

*Einstellung*), autrement dit dans « le monde de la vie » (*die Lebenswelt*). (Rodrigo, 2009, p. 24)

Ainsi mes actions dépendent de la cabane et de ses réactions. J'apprends à travers elle, tandis qu'elle m'instruit. Son mouvement rend impossible de maintenir son esthétique stable, c'est en ce sens que se crée le jeu, un jeu d'écoute spatiale et d'émerveillement devant la forme qui est bâtie (s'autobâtit).

### **2.2.3 La cabane ré-creative, un espace potentiel**

La cabane est ici à mettre en lien avec l'acte de jouer, elle est un jeu. Elle représente un espace de liberté, une zone ludique où seules les règles produites par le « joueur » forment les frontières. Roger Cailloix donne une définition du jeu que j'aime transposer à celle de la cabane :

[la cabane est] une activité libre : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux ; séparée : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ; incertaine : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ; improductive : ne créant ni biens, ni richesse [...] réglée : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ; fictive. (Cailloix, 1967, p. 42-43)

Ainsi, la cabane est à saisir comme acte créatif, mais également comme un jeu divertissant dont le sentiment qui en découle est le plaisir individuel et/ou partagé. Dans ma genèse, je parle d'un jeu sérieux me donnant un profond sentiment de bien-être. Ce bien-être est à comprendre ici tant comme une excitation devant la forme en construction que par un vécu corporel intense qui mène à une forme d'extase. Huizinga disait :

Un jeu sincère et spontané peut aussi être profondément sérieux [...] Le plaisir inextricable lié au jeu peut se transformer non seulement en tension, mais aussi en ivresse. La frivolité et l'extase sont les deux pôles entre lesquels le jeu se déplace. (Kaprow, 1996, p. 146)

De plus, la cabane est ce que Winnicott nomme « espace potentiel »<sup>2</sup> (1975) : un jeu qui prend corps dans cette frontière perméable entre réalité et imaginaire, entre sérieux et insouciance, entre l'enfant et l'adulte. Pour l'enfant la cabane est un espace de projection permettant de rejouer le quotidien de l'adulte, à l'inverse, la cabane pour l'adulte est un moyen de réactualiser une part de légèreté de l'enfance.

Ici, la cabane prend la forme d'un outil *ré-créatif*. *Ré-créatif* introduit une double définition : la première comme espace de création, lieu

---

<sup>2</sup> « Espace potentiel » est un concept inventé par D. W. Winnicott qui indique une aire intermédiaire entre interne et externe, entre objectivité et subjectivité, entre imaginaire et réalité pour l'enfant.

expérimental, hors norme, permettant d'y réaliser tous les possibles ; la seconde comme espace récréatif, lieu de détente, permettant un souffle, une pause dans le quotidien.

*Faire une cabane* est un jeu dont le but est de construire la forme, la cabane. Certes, construire une cabane est issu d'un processus incertain supposant une forme achevée inconnue au préalable, néanmoins, comme tout jeu, la construire suppose des règles, une direction. Ainsi, mon *processus constructif*<sup>3</sup> repose sur les quelques règles qui vont suivre : l'organisation, la prolifération, et l'aspect pénétrable.

---

<sup>3</sup> « processus constructif » est une analogie du terme artistique « processus créatif ».

## 2.3 Un jeu de prolifération organisé et pénétrable

« Souvent dans l'install-Action, les germes d'idée sont rendus apparents à tout moment du processus (ainsi que dans la vie) et sont inhérents à l'artiste, au travail, au lieu, au site, au temps et à la méthode ». (Connolly Brian, 1999, p. 6)

Mon processus constructif du jeu « fabriquer une cabane » est composé de trois règles : la *prolifération*, le *recouvrement* et la *saturation* ; l'*organisation* et l'*équilibre* ; et le fait d'*entrer dans*. Ces trois composants seront à penser ici comme trois concepts. Essentiels à ma démarche, ils représentent mon *identité cabanique*, ma manière de faire. C'est ici que se joue en quelque sorte l'aspect « esthétique » de l'œuvre. « Esthétique » n'étant pas lié à la notion de beau, mais à la *forme* que prend l'œuvre.

### 2.3.1 Prolifération et recouvrement : biomorphisme et biocentrisme

Une prolifération est une « Multiplication, normale ou pathologique, d'éléments biologiques, d'une cellule [...] et la masse tissulaire qui en résulte. » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012).

*La masse tissulaire* est un témoin permettant de juger, en fonction de la vitesse de multiplication cellulaire, le temps passé à proliférer.

Ainsi, au sein de ma démarche, le concept de prolifération est principalement lié à celui de la *temporalité*. Elle est, tant comme action, que résultat, un moyen utilisé pour quantifier la durée. Camille Riquier, philosophe, explique en s'appuyant sur la théorie de Henri Bergson, que le temps relève d'un « Tout ouvert et croissant, un mouvement immanent, toujours en train de se faire, répété sous un certain rythme, et sans aucun point de repos » (Riquier, 2009, p. 383). Il est relié à une « causalité organique » ayant au préalable « une direction, à défaut d'un but précis, [prenant] corps dans la durée, évoluant, se rendant solidaire de ses effets au point de bifurquer » (Riquier, 2009, p. 399). On retrouvera ici les notions d'*endurance* et de *work in progress* (ouvrage en cours) que nous analyserons par la suite.

Pour que la cellule se développe, plusieurs facteurs sont à prendre en compte afin que la greffe prenne : la nature du milieu en est la principale condition. Ici, ce milieu est à concevoir comme une paroi sur laquelle s'implante la cellule en développement. C'est pourquoi j'emploierai le terme de recouvrement qui, par sa définition, signifie : « se superposer à une chose en la dissimulant » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012).

Lorsque la greffe est réussie, la cellule se propage. S'affirme alors l'image d'une division cellulaire et donc d'un envahissement. Selon le dictionnaire Larousse, une division cellulaire est une « Étape de la

multiplication cellulaire au cours de laquelle les deux nouvelles cellules issues de la duplication d'une cellule mère se séparent l'une de l'autre ; ensemble des processus par lesquels les cellules vivantes augmentent en nombre, avec ou sans augmentation de leur masse totale » (« Division cellulaire », 2016). En rapport avec ce principe l'on retrouve aussi le *principe hologrammique*<sup>4</sup> d'Edgar Morin (2008, p. 1474). La multiplication suppose, de cause à effet, un envahissement, « action de se répandre massivement dans ou sur une surface ou un milieu » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012), et ainsi une saturation spatiale.

Il y a quelque chose ici de l'ordre du parasite, mais pour être plus exacte, je lui préférerais le terme « hémiparasite »<sup>5</sup> (demi-parasite) (Dictionnaire environnement et développement durable, 2010). Il illustre, tel le gui, ces plantes qui prolifèrent dans les ramures de l'arbre sans pour autant lui porter atteinte. C'est une forme de cohabitation. La plante hémiparasite nécessite un espace où se greffer, elle se nourrit en partie de la sève de l'arbre,

---

<sup>4</sup> Selon Edgard MORIN: « *Un hologramme est une image où chaque point contient la presque totalité de l'information sur l'objet représenté. Le principe hologrammique signifie que non seulement la partie est dans un tout, mais que le tout est inscrit d'une certaine façon dans la partie. Ainsi, la cellule contient en elle la totalité de l'information génétique, ce qui permet en principe le clonage ; la société en tant que tout, via sa culture, est présente en l'esprit de chaque individu.* »

<sup>5</sup> Selon le dictionnaire de l'environnement, Hémiparasite désigne : « *un végétal chlorophyllien ayant, en général, son propre système racinaire mais dépendant partiellement, pour sa nutrition, de ses connexions fonctionnelles avec les organes d'autres végétaux* ».

<http://www.dictionnaire-environnement.com/>.

mais en quantité assez faible pour que les deux puissent prospérer ensemble. Ils forment un équilibre vivant.

C'est ainsi que le principe de prolifération s'illustrerait : le matériau choisi est une unité qui, multiplié, puis joint ensemble, crée la forme.



Figure 4 - Extrait et œuvre de Katy Ann Gilmore, *5 by 7 Number 2*, pen on 100lb bristol paper, 5" x 7 », 2015

La forme souvent organique qui découle de ce procédé me permet d'établir un lien avec les notions de biomorphisme et de biocentrisme, deux concepts issus de l'Art nouveau apparu à la fin du XIXe siècle. (Diner, 2007, p. 2)

Ces deux concepts représentent tous deux un retour aux formes de la nature dans les arts (Diner, 2007, p. 2). L'on retrouve dans les œuvres biomorphiques des formes organiques, courbes, à la fois complexes et ordonnées. L'œuvre semble s'être accomplie seule, autonome, poussée par une pulsion vivante qui aurait fait jaillir et assemblé la matière. L'historien en art Alfred Barr écrit à ce propos :

L'abstraction organique ou biomorphique relève de l'intuition et de l'émotion plutôt que de l'intellect .... Elle est curviligne plutôt que rectiligne, décorative plutôt que structurale et romantique plutôt que classique dans son exaltation du mystique du spontané et de l'irrationnel, la plaçant dans la tradition non géométrique de Gauguin et de l'Expressionnisme. (Diner, 2007, p.3)

Quant au biocentrisme, qui se conçoit davantage comme mouvement intellectuel, Simon Diner dit : « [il] maintient une conception holistique du monde où il existe une unité de toutes les formes et une identité du tout par-delà la somme des parties » (2007, p. 4). Le biocentrisme, mettant la nature au centre du monde, serait en quelque sorte l'inverse de l'humanisme (homme central). Il s'inspire des avancées de la biologie et de la recherche scientifique cellulaires au sein de la matière. Le *mouvement* est une de ses caractéristiques primaires par ce qu'il intègre comme liant entre les éléments, à ceci près qu'il n'est pas organisé ici de manière hiérarchisée, mais rayonnant et incertain.

Une sorte d'harmonie cyclique régit l'ensemble (croissance, décroissance, fluctuations, perpétuellement réactualisées)<sup>6</sup> (Diner, 2007, p. 6).

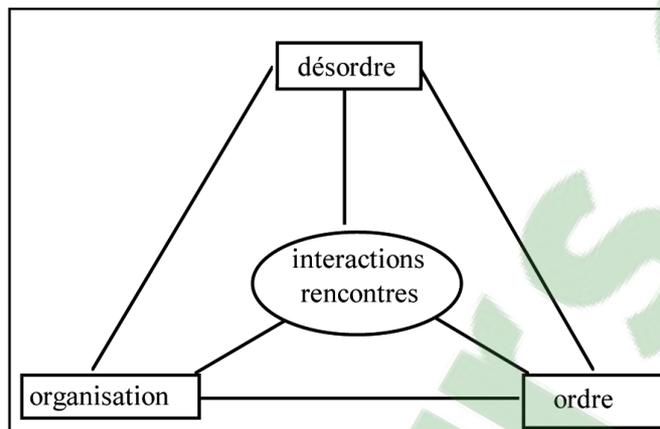


Figure 5 - Tétragramme d'Edgar Morin extrait de son ouvrage *La méthode I*, Du Seuil, Paris, 2008

« Il indique la relation en boucle qui se manifeste dans l'univers physique, biologique, et humain » (Morin, 2008, p. 235)

<sup>6</sup> DINER Simon : « Il faut ajouter que le thème clé de ses métamorphoses est le cycle de la vie dans ses phases ininterrompues de germination, d'épanouissement, de maturité et de décadence ou, en d'autres termes, les métamorphoses infinies qui se produisent dans l'univers et continueront à se produire dans le futur. »

### 2.3.2 Système (hyper)complexe et équilibre systémique

Nous avons vu auparavant, en prenant l'exemple du gui et des plantes hémiparasites, que c'est bien plus le *lien*, la *relation* entre deux systèmes qui permet leur vitalité et une coévolution, plutôt que leur identité propre, leur projet individuel. D'un point de vue individuel, la méthode systémique me permet non pas d'analyser notre monde selon un point de vue pratique mais plutôt d'illustrer la complexité de ce qui se joue dans le relationnel.

Il est question de briser les indépendances et de joindre les éléments ensemble au sein d'une globalité, d'une finalité incertaine, mais commune. Ainsi, en englobant potentiellement le spectateur, l'artiste, et l'œuvre comme des éléments du système, nous sommes dans une idée *interrelationnelle* de l'ensemble.

Dans cette perspective de penser le lien, la connexion, comme condition même de la production d'une œuvre, il apparaît comme primordial d'intégrer à ma recherche le concept de *système (hyper)complexe*.

Ce type de systèmes est fondé sur l'*autogestion* et l'*automaintien*. Il oscille entre un état clos/ouvert et évoque une sorte de «clôture organisationnelle» qui permet au système d'être autonome de son environnement tout en étant perméable à ce dernier pour maintenir sa survie par l'échange d'informations et ressources. (Donnadiou & Karsky, 2002, p. 31)

Sa forme est arborescente. Elle se déploie, laissant ainsi les flux transmis par les différentes connexions circuler. Toujours en mouvement, intégrant de nouveaux aspects au système, il ne peut être autre que complexe et foisonnant. Il s'organise alors en niveaux de hiérarchie non pas selon leurs importances, mais plutôt selon une forme de dominance de l'instant facilitant les échanges durant les différents temps de développement. De ce fait, différents points du système seront mis au premier plan, puis au second, puis reviendront au premier (...), c'est un système rayonnant, se déplaçant sur un axe de priorité horizontale.

La manière dont une forme réelle est composée, son ordre interne, sa structure, sont aussi importants que les éléments dont elle est formée, et ceci est valable pour tous les niveaux de complexité en lesquels les unités plus «élémentaires» viennent s'ordonner dans des ensembles de rang plus élevé dans la hiérarchie des degrés de composition. (Tinland, 1991, p. 17-18)

Ce système est profondément historique (passé, présent, futur), et s'inscrit dans un développement, une finalité inconnue. Cela implique qu'une *mémoire relationnelle* engendre son évolution. En d'autres mots, les conflits imprévus, et autres événements qui nourrissent le système façonnent la forme de l'ensemble. La forme n'est pas prédéterminée, car évolutive selon son chemin parcouru. Ainsi, le système complexe est *plastique*, car il possède

une importante capacité de changement et d'adaptation (Donnadieu & Karsky, 2002, p. 34). Il doit accepter la variété.

De ce fait, le système complexe est « auto-organisateur » (Donnadieu & Karsky 2002, p. 35). Entre deux forces antagonistes (promis à une sorte de finalité, mais dont les variables trop nombreuses empêchent d'en prédire la forme), son concepteur, lui-même intégré dans sa globalité, permet alors de créer la rencontre entre ces deux forces et d'en fixer les *règles*.

Suite à la définition du système complexe, une seconde notion en lien avec celle-ci est primordiale : la notion d'*équilibre complexe*. En effet, on sort de la logique d'un équilibre prédéterminé et individuel, pour percevoir un équilibre plus large.

Ce terme d'équilibre est à mettre en relation avec celui d'organisation récursive d'Edgar Morin (2008, p. 261) qui désigne une organisation entre instabilité et stabilité qu'il nomme *homéostasie*. Ce déséquilibre/équilibre retrouvé au sein de l'homéostasie forme, par le biais de force antagonistes, une dynamique stationnaire et ainsi une stabilité, un équilibre par l'équilibre des forces.

À la complexification de la relation équilibre/déséquilibre, il faut joindre la complexification de la relation stabilité/instabilité. L'idée de stabilité comporte déjà en elle, non seulement le maintien d'un état défini, mais aussi la propriété de reprendre cet état après de petites perturbations. (Morin, 2008, p. 264)

J'apporterai quelques précisions sur cette forme d'équilibre qu'est l'homéostasie, en approfondissant auprès de la théorie de Wilden et ce qu'il appelle *homéogénèse* (1972, p.355). Cette dernière serait plus juste au sein de ma démarche. En effet, la recherche de l'équilibre complexe chez Morin, l'homéostasie, se traduit par l'atteinte d'une norme connue, toujours rétablie à l'identique après les perturbations. À la différence, l'homéogénèse répond à un équilibre fécond qui introduit un changement de structure « par une structure homologue » (Wilden, 1972, p. 355) sans modification du projet du système. Ainsi, la norme n'est jamais égale et l'équilibre jamais identique, ce qui engendre une forme évolutive, mais pas pour autant désorganisée.

### **2.3.3 « entrer dans » : installation, parcours et immersion**

L'*installation* est un médium du décroisement. Émergeant dans les années 1960, il prend place dans cette volonté de rapprocher art et vie au sein de l'œuvre. L'installation permet de briser les frontières et les hiérarchies établies entre les médiums. Comme la performance, il permet d'unir différentes formes de représentation (vidéo, sculpture, son ...) en s'extirpant de carcans normés et prédéfinis (un médium = un processus), et oubliant

l'objet-art<sup>7</sup> (Popper, 1982, p. 13). Cette fenêtre albertienne<sup>8</sup> ouverte sur le monde en peinture, devient par l'installation cette fenêtre que l'on saute pour s'enfuir courir la nature. C'est le lieu de l'expérience du corps. Bénédicte Ramade dit à ce propos « les termes *installation* et *environnement*, [sont] alors [à] employer d'égale façon pour déterminer ces œuvres-espaces où tous les sens du visiteur sont hissés au rang de la vue. » (Ramade, 2016, p. 1). Sortant du format 2D et d'une 3D sculpturale, l'espace de l'œuvre bascule dans une *3D corporelle* permettant au spectateur de pénétrer l'œuvre, d'où sa seconde appellation de *pénétrable* (Popper, 1982, p. 12). Cet aspect est essentiel, car c'est par cette action d'*entrer dans* que je retrouve le concept de cabane : une structure architecturale qui implique un dedans et un dehors. J'ajusterai le terme d'installation à celui d'« *Install-Action* » (Connolly, 1999), ici primordial dans ce lien qu'il permet de créer entre le médium de la performance (action) et celui de l'installation (espace). Ma position est nettement ancrée à la frontière entre ceux-ci.

Deux concepts mettent en lumière cette idée de l'œuvre-espace :

---

<sup>7</sup> POPPER Frank : « La participation accrue du spectateur a contribué à la disparition de l'objet d'art traditionnel. (...) L'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive »

<sup>8</sup> Terme inventé en 1435 par Leon Battista Alberti dans son traité *De pictura*. Il est lié au concept de mimésis et signifie « *Une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire* »

Le premier est celui d'*immersion*. Ce terme, récupéré des arts numériques, est à concevoir ici comme action d'*être plongé dans* un milieu. De par sa définition, l'*immersion* suppose enfoncer, basculer, partiellement ou intégralement, son corps dans un nouvel environnement (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012). Le terme d'*environnement* artistique est fondamental au sein de ma recherche, car il nécessite d'inclure le corps au cœur de l'œuvre. Il induit un changement d'échelle vis-à-vis de l'objet artistique afin de pouvoir opérer sa fonction contenante. L'œuvre-espace environne l'artiste et le spectateur. Elle invite à entrer. Elle est alors un « espace qui tient sa réalité [d'elle-même] et qui naît de l'imagination artistique » (Popper, 1982, p. 12) nourrie par une recherche *visuelle* et *polysensorielle* (Popper, 1982, p. 39). L'environnement suggère la volonté de vivre une expérience en s'immergeant en son sein.

Par l'action de pénétrer, de s'immerger, il y a l'idée du corps mobile dans l'espace, laquelle mobilité entraîne la notion sous-jacente de parcours.

*Parcours* sera mon second concept, car il me permet d'établir un lien avec la notion d'expérience spatiale et ainsi d'introduire l'idée du participatif que nous retrouverons par la suite.

Ce concept de parcours illustre une volonté d'installer auprès du spectateur une expérience phénoménologique de l'espace par l'œuvre. Cette 3D architecturale implique un *espace polysensoriel* (Popper, 1982, p. 39) dans

lequel le spectateur peut expérimenter le jeu de ses sens (variation spatiale, lumière, son, odeur ...) par l'intermédiaire de son corps en mouvement. L'idée de déambulation est importante dans ce qu'elle apporte de liberté d'action et de direction, et par ce qu'elle sous-entend d'action sans but précis.

## **2.4 Art relationnel et processuel**

J'achèverai ce second chapitre par une quatrième et ultime partie destinée à définir deux types de formes d'art dans lesquels je m'inscris et qui font tous deux sens, comme éléments d'analyse centraux au sein de mon projet de création.

La première forme s'ancre dans ma problématique et dans le prolongement de cette volonté de s'ouvrir au public : l'art relationnel. La seconde vient illustrer ma méthode de création : l'art processuel.

### **2.4.1 L'art relationnel**

Je préciserai tout d'abord que l'art dit *relationnel* est à considérer comme forme d'art qui englobe toutes les techniques permettant d'inclure et de mettre au centre la relation dans l'œuvre. Ainsi l'art collaboratif,

participatif, contextuel, processuel ... sont, selon moi, toutes des formes dérivées de l'art relationnel.

L'art relationnel est doucement introduit à partir de la seconde moitié du XXe siècle et tend à s'affirmer vers sa fin. Les mouvements artistiques du dadaïsme, de l'international situationnisme, et de fluxus, introduisent chacun de nouvelles méthodes de création et ainsi une nouvelle idée de concevoir l'œuvre. La création d'un art « relationnel », dont la racine du mot est « relation » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012), est révélatrice de la perte progressive de la *rencontre* dans nos sociétés occidentalisées. Celles-ci, profondément ancrées dans leurs modèles capitalistes mondiaux, engendrèrent une réactualisation du lien entre les individus. « Des objets qui, dans le passé, étaient valables et pleins de sens du fait de leur place dans la vie d'une communauté fonctionnent maintenant isolés des conditions de leurs origines » (Bourriaud, 2011, p. 14). En effet, le bien-être sociétal, aujourd'hui lié à une richesse monnayable, quantifiable, s'établit au détriment d'une richesse immatérielle dite plus « humaine ». Ainsi, le bonheur est déplacé du souci de l'individu, au souci du capital. La fécondité de la rencontre hasardeuse se trouve contrôlée, normalisée, afin de devenir elle-même rentable. Le lieu de consommation devient alors zone de rencontre (faire du shopping, boire un café ...). L'arrivée massive des nouvelles technologies accentuant ce phénomène, un nouveau protocole de rencontre

basé sur l'immatériel est favorisé. En effet, toujours dans cette idée du « rendement = profit », en permettant de réaliser un maximum d'action à partir d'une même interface (téléphone intelligent, tablette numérique, ordinateur), les individus pensent optimiser leur temps. Pourtant, à l'inverse, attirés par la quantité innombrable de possibilités qui leur sont offertes, ils se retrouvent plus occupés, dépassés par le désir d'assouvir leurs besoins secondaires de divertissement préfabriqué. Ce principe bouscule alors le réseau même des interactions humaines. Afin d'éviter la perte de temps, les déplacements se trouvent dirigés et encadrés par des buts prédéterminés. Les directions, le fait d'aller d'un point à un autre, sont sans détour. Évitant les dérives, les collisions n'ayant plus leurs places au sein de ce système, la rencontre, délaissée, devient lorsqu'elle opère, presque de manière ironique, porteuse d'une certaine forme de romantisme (Bourriaud, 2001, p. 17).

L'art relationnel est motivé par un désir de reconstruire la sphère de l'être ensemble et de renouer avec la notion de dialogue au sein de sociétés qui peu à peu oublient l'idée du collectif, négligent l'individuel et oublient l'imprévu comme vecteur de richesse. Ainsi, les artistes du relationnel vont se concentrer sur l'« essence » même de l'art : « la reliance » (Maffesoli, 2007, p.109). En relayant au second plan la notion dominante du « beau », ils introduisent une mise en dialogue intersubjective, abolissant d'un même coup

la position du spectateur comme simple « regardeur »<sup>9</sup> passif. Le spectateur devient acteur de l'œuvre.

L'œuvre devient interactive, co-construite, elle se fait dans « l'ici et le maintenant ». Davantage qu'hier, l'art serait pensé sur le modèle du collectif. On passerait de l'état d'« œuvre chose » matérielle à celui d'« œuvre-événement » processuelle. (Masset, 2014, p. 2)

Ainsi, l'œuvre serait-elle à considérer « désormais comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée » (Bourriaud, 2001, p. 15). Sa forme s'étend au-delà du matériel, « elle est un élément reliant, un principe d'agglutination dynamique. Une œuvre d'art est un point sur une ligne » (Bourriaud, 2001, p. 21). Elle est non plus une forme, mais une « formation » (Bourriaud, 2001, p. 21) qui implique l'idée d'œuvres ouvertes, dynamiques et non plus closes sur leur forme-objet. Cette caractéristique du dynamisme est essentielle par ce qu'elle implique comme perpétuel renouveau et par voie de conséquence comme perpétuelle richesse, car à l'inverse, l'œuvre « homogène ne produit pas d'image, mais du visuel, c'est à dire de « l'information en boucle » » (Bourriaud, 2001, p. 24). L'art relationnel permet ainsi l'introduction de nouvelles formes artistiques via l'utilisation des

---

<sup>9</sup> Terme emprunté à Marcel Duchamp, issu de *C'est le regardeur qui fait l'œuvre* cité durant la Conférence autour de l'œuvre *Fontaine*, 1965.

nouveaux médias (internet, réseaux sociaux ...), mais aussi de nouveaux milieux (meetings, manifestations, fêtes, lieux de convivialités ...) ou encore en réactualisant l'idée de la communauté dans laquelle je m'ancre :

Autant je pense qu'il est illusoire de miser sur une transformation de proche en proche de la société, autant je crois que les tentatives microscopiques, type communautés, comités de quartier, l'organisation d'une crèche dans une faculté, etc. jouent un rôle absolument fondamental. (Guattari, 2012, p. 35-37)

De plus, l'œuvre dans ce souci de provoquer l'échange et la co-construction, investit la notion de transparence. En lien avec cette nécessité de repenser les places artiste/spectateur, il y a celle d'abaisser les frontières de l'intime. L'œuvre apparaît alors comme un squelette à habiller, chaque couche étant disponible aux regards et actions de tous. L'œuvre n'est plus secrète, mais ouverte dans son processus intégral de construction, prête à être interpellée. Le but étant de « créer le rapport le plus court possible entre l'artiste et son public » (Ardenne, 2002, p. 19) afin de produire *l'immédiateté* et par celle-ci une forme de mise en relation authentique. C'est l'arrivée de l'« atelier sans mur » (Poinsot, 1991, p.12), sans frontière, intégrée au monde dans son entièreté.

J'achèverai sur une citation de Nicolas Bourriaud que j'affectionne tout particulièrement :

Ce qu'elles produisent sont des espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse ; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite. On aura cependant compris que le temps de l'Homme nouveau, des manifestes futurisants, des appels à un monde meilleur clé en main, est bel et bien révolu : l'utopie se vit aujourd'hui au quotidien subjectif, dans le temps réel des expérimentations concrètes et délibérément fragmentaires. L'œuvre d'art se présente comme un interstice social à l'intérieur de laquelle ces expériences, ces nouvelles « possibilités de vie » s'avèrent possibles : il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains. (Bourriaud, 2001, p. 47)

#### 2.4.2 Art processuel

*[...] Bien différent du temps étale, blanc, toujours conjugué au présent, qui est celui de la galerie. Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités.*

Propos de O'Doherty Brian cités par Pauline Chevalier (2011, p. 1)

Cette idée de l'œuvre déshabillée dont on pourrait voir l'échafaud cité ci-dessus me permet d'introduire une méthode, directement issue de l'art relationnel, que j'emploie au sein de ma démarche : l'art processuel.

L'art processuel fait son apparition dans les années 1960, en même temps que le relationnel, auprès d'artistes comme Harald Szeemann et Gordon

Matta-Clark qui ont pour vocation de défendre un nouveau système d'exposition et de diffusion. Ils déconstruisent ainsi le processus de création et le protocole de présentation d'une œuvre selon laquelle l'atelier, lieu de création, précède la galerie, lieu de présentation. L'art processuel fait fondre en un seul et même lieu ces deux espaces auparavant distincts (Chevalier, 2011, p. 3). Le spectateur ne vient plus visiter l'œuvre-objet, mais l'œuvre-espace. Un lieu sans frontière où l'artiste laisse à voir, sans pour autant produire un résultat matériel achevé, une finalité qu'est l'action de concevoir et de produire. L'atelier, qui abrite le temps de l'expérimentation et de l'erreur, se donne à voir tel qu'il est : un laboratoire. Cet « espace alternatif » (Chevalier, 2011, p. 4), ouvert aux aléas et utilisant l'imprévisible comme matériel fécond, met la lumière sur la nécessité de brouiller les frontières entre l'art et le quotidien, entre l'art et la vie. Bourriaud dit :

Un art « processuel », par extension, est une création qui féconde l'instant autant qu'elle est fécondée par lui sur fond d'accidents et d'inattendu. Cet imprévisible, écrit encore Stephen Wright, qui « désigne le moment où par l'action *on produit l'être*. (2001, p. 238)

On y retrouve ainsi des caractéristiques communes avec la méthode systémique vue précédemment. Ce procédé occasionne un rapprochement immédiat de la distance artiste/spectateur. L'artiste reconnaît et dialogue avec

son visiteur. Le visiteur, lui, accède à un événement, « une expérimentation in vivo de l'étant donné » (Ardenne, 2002, p. 48) qui ne lui assure plus une place définie, hormis celle de considérer le travail (dans le sens « labeur ») rendu visible par l'artiste et son processus. Pauline Chevalier énonce d'ailleurs cette volonté affirmée des artistes new-yorkais des années 1960, à ne plus se considérer comme artistes, mais comme « travailleurs de l'art » (2011, p. 8). L'atelier processuel, qui se révèle souvent être le lieu de l'accumulation, fait naître de sa dense matérialité, tel un lisier, la forme en croissance. Cette idée du développement de l'œuvre en perpétuelle évolution implique une donnée implicite qu'est la *temporalité*. Cette temporalité est certainement la caractéristique dominante du principe processuel. Par ce mouvement de la matière qui prend forme, qui croît, il y a comme l'idée d'une autonomie de l'œuvre qui suit une croissance lente et naturelle. Pour l'artiste, le plaisir résiderait non pas en l'objet achevé, mais bien dans celui de sa conception à travers le principe d'apprentissage et de découverte, que Pauline Chevalier nomme l'expérience primitive (Chevalier, 2011, p. 5).

[l'artiste] recommence alors toutes les expériences primitives : il tente les sources et les souffles. Tandis que nous recevons le contact avec passivité, il le recherche, il l'éprouve. Nous nous contentons d'un acquis millénaire, d'une connaissance automatique et peut-être usée, enfouie en nous. Il la ramène à l'air libre, il la renouvelle – il part du début. (Focillon, 1943, p. 112)

L'espace de création devient alors le lieu d'une symbiose primaire entre l'artiste, son environnement, son geste et la matière (Chevalier, 2011, p. 5).

À mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main explore ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. Cet aménagement d'un monde chaotique tire ses effets les plus surprenants de matières apparemment peu faites pour l'art et d'outils improvisés, de débris, de déchets, dont l'usure ou la facture offrent des ressources singulières. (Focillon, 1943, p. 112)

Enfin, l'art processuel ne valorisant pas l'œuvre-objet, ce qui est créé n'a pas pour vocation à être conservé. Cela implique une forme de déconstruction, de retour au néant, ou d'abandon. De plus, l'instabilité évolutive de l'œuvre qui engendre une réactualisation perpétuelle de la forme implique, si on veut tenter une conservation, de passer par l'intermédiaire d'autres outils tels la photographie, la vidéo ou encore l'écriture. Étant donné que ce qui fut la veille ne sera plus demain, comme des arrêts sur image, la photographie devient par sa sauvegarde, témoin d'une étape déjà révolue.

## CHAPITRE 3

### RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

Cette partie, en faisant appel à des artistes référents, me permet d'introduire plus concrètement la question de l'œuvre. J'ai choisi quatre artistes qui renvoient à quatre aspects essentiels, tant comme œuvre que comme processus, à ma propre idée de l'œuvre : le premier traitera du processus et de la forme, le second de la frontière art et vie, le troisième d'une forme relationnelle, et le dernier d'un dispositif de vidéo-caméra.

Une ultime partie présentera l'une de mes précédentes réalisations et permettra de faire le lien avec ces artistes.

#### **3.1 - le *Merzbau* de Kurt Schwitters**

Kurt Schwitters est un artiste de la Première Guerre mondiale. Bien que ce ne soit tout à fait vrai, l'histoire de l'art l'affilie à Dada, un mouvement artistique créé à Zurich en 1916. Il est un de ces extravagants qui décide d'amener dans cette période de crise un art empreint de dérision. Dada, prône le divertissement, le « savoir s'amuser », rire, rire de soi et rire du monde.

Le mouvement Dada, s'affirmant comme profondément subversif, refuse l'entrée au sein du groupe de Kurt Schwitters jugé trop conformiste.

C'est ainsi qu'attisé par cette injustice, il fonda son propre mouvement dérivé de Dada : *Merz*, qui signifie « créer des liens, de préférence avec toutes choses du monde » (Lista, 2005, p.101).

Ce qui qualifie sa méthode de création est l'*assemblage*, une forme dérivée du collage, qui consiste à récolter et unir des matériaux de toute part. Il cloue, visse, accumule des morceaux hétéroclites du quotidien s'amusant de la frontière peinture/sculpture.

Dès 1920, Schwitters affirme voir sous le sigle *Merz* une esthétique totalisante. Il publie son manifeste *An allé Bühnen der Welt* (« à toutes les scènes du monde ») où il propose un nouveau *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) selon le principe de *Merzkunst* (art *Merz*). Ainsi, le *Merzgesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art totale *Merz*) intègre les concepts de *Merzbild* (peinture *Merz*), *Merzbühne* (scène *Merz*), *Merzarchitektur* (architecture *Merz*), *Merzdichtung* (poésie *Merz*) et enfin de *Merzbau* (la maison *Merz*).

C'est sur ce dernier, le *Merzbau* (1920-1923), l'une des œuvres majeures de Kurt Schwitters, que j'appuie mon attention :

Ce qui illustre le mieux le *Merzbau*, est la qualification d'œuvre débordante, à entendre dans le vrai sens du mot déborder : qui « désigne le dépassement des bords, des limites, d'un contenant et de se répandre » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, 2012).

L'atelier de Kurt Schwitters, au centre de la maison familiale, est un grenier à objets. Un refuge où le détritisme est sacré et élevé au rang de relique. Au fil du temps, au lieu d'inclure ses rescapés à ses œuvres, il commence à leur aménager des espaces individuels, à les accumuler ensemble et les fixer directement sur les murs. Peu à peu, les œuvres envahirent la totale superficie de la pièce. L'atelier vint à rétrécir, à se fermer sur lui-même. La densité sculpturale était telle qu'il ne semblait plus question de plusieurs créations autonomes installées côte à côte, mais d'une seule et même architecture. Au fil des années, ce processus de création s'affirma. Le *Merzbau*, œuvre processuelle et « in progress » qualifié par Richter de « végétation qui ne cesserait de croître » (Dietman., 1994, p.141), commence alors à déborder hors de son espace d'origine. Cette forme, faite de débris d'objets et de planche de bois, recouverts et soudés ensemble par du plâtre continua à progresser, perforant les murs, se déversant dans les pièces adjacentes. Des voûtes, cavités, pans de murs furent créés. L'angle droit y était volontairement évité, remplacé par des formes géométriques à angles multiples, raccordées les unes aux autres formant des arches.

Le domicile de Kurt Schwitters fut intégralement *merzé*, il le décrivait ainsi :

Mon *Merzbau* ne se trouvait pas dans une seule chambre, mais pratiquement dans toute la maison. [...] plusieurs parties étaient disposées dans la pièce voisine, sur le balcon, dans deux pièces de la cave, au deuxième étage, sur le sol. (Dietman, 1994, p.142)

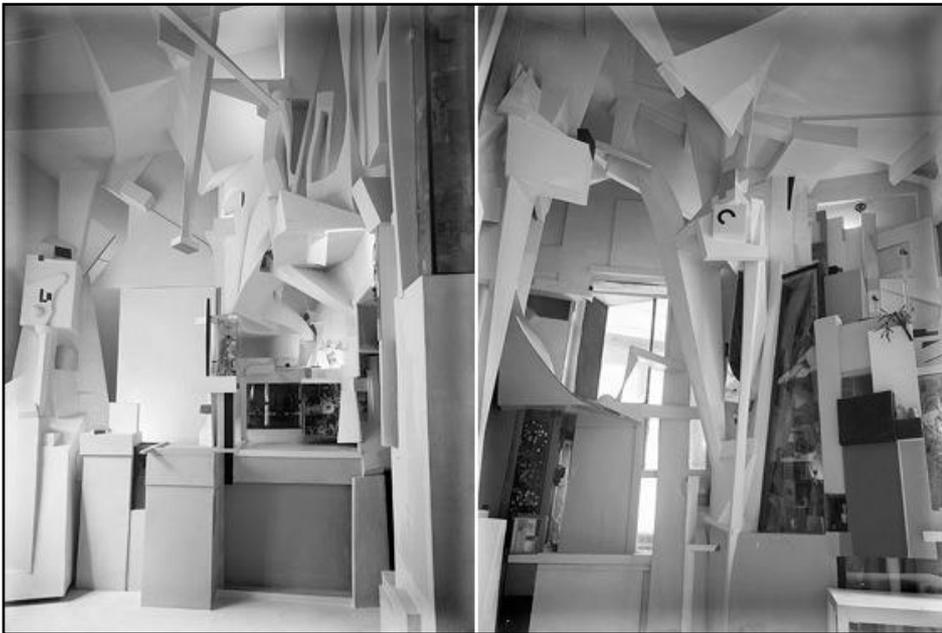


Figure 6 - Photographie du domicile de Kurt Schwitters

L'œuvre, « inachevée par principe » (Dietman, 1994, p.143), après avoir envahi la presque intégralité de l'espace domestique, ne cessait de se renouveler. En plus de cet assemblage architectural, Kurt Schwitters avait intégré aux cavités de sa structure des sortes de petits mausolées, des grottes qui avaient pour but d'héberger des scénographies diverses organisées autour de fétiches. Ces saynètes n'avaient pas pour vocation d'être conservées, mais

bien au contraire, enfouies et avalées par le processus. Couche par couche, Kurt Schwitters venait nourrir les murs de reliques, refermant sur elles une nouvelle strate qu'il appelait « passer [...] sur le cadavre de l'objet » (Dietman, 1994, p.145). Le *Merzbau* fonctionnait incontestablement comme un journal intime. Il était devenu le tombeau d'une vie, telle une pyramide où sont ensevelis quelques trésors du passé, embaumés et conservés à l'épreuve du temps. Les murs étaient devenus des palimpsestes et la structure une mémoire.

J'établirai un rapprochement avec mon propre processus selon plusieurs axes, déjà par la méthode processuelle et sa traduction esthétique. L'œuvre de Kurt Schwitters est un parfait exemple de ce qu'est l'œuvre processuelle. Établi dans la durée, sur plusieurs années, se laissant perturber par les épreuves du temps, le *Merzbau* a tout d'une œuvre évolutive. Mon propre processus, semblable à celui-ci, se traduit selon ce même principe temporel, mais aussi esthétique par la forme via la technique d'envahissement et de prolifération. Celles-ci deviennent une sorte de protocole créatif, un cadre qui vient mouler l'action ; pour Kurtz Schwitters ce sont des débris du quotidien soudés ensemble par du plâtre blanc, chez moi il s'agit d'un élément-cellule démultiplié (cf. : le pot de yogourt en plastique). Cette identité matérielle, jointe à la maîtrise d'un équilibre spatial par la méthode de prolifération est, tant pour Kurt Schwitters que pour moi, le lieu de

l'expression esthétique. De plus, d'un point de vue sensible, j'ai toujours donné à mon processus l'image d'un monstre qui croît. Une sorte d'entité dévorante, sans cesse en appétit, se nourrissant du vide, se déversant d'une pièce après l'autre, laissant la trace de son passage telle la bave derrière l'escargot qui progresse. J'ai retrouvé cette même image auprès du *Merzbau*. À noter que comme mon propre monstre, il semble tout autant envahissant que réconfortant. Ceci me permet d'introduire mon second point.

L'un des traits caractéristiques du *Merzbau* est la référence que l'on peut faire à l'édification d'une enveloppe. Cette caractéristique fait écho à mon idée de la cabane comme espace intime de protection, reclus hors du quotidien. Le monstre serait une sorte de gardien recouvrant sans cesse les murs d'un sanctuaire. Je retrouve auprès du *Merzbau* cette volonté de s'enfouir dans et sous la matière. Le dôme et l'arcade deviennent des éléments essentiels dans cette volonté de recréer l'abri, à ceci près que cet espace de protection est chez moi questionné par la volonté d'ouverture au public. Le *Merzbau* n'a jamais été clairement destiné à la visite de spectateurs inconnus. Ni clos, ni ouvert, il accueillait la vraie vie, le quotidien.

Cette idée de la cachette me permet d'introduire un aspect souvent énoncé par les amis de Kurt Schwitters : le rapport au jeu au sein de ses créations. Il est dit du *Merzbau* que c'est un caprice enfantin concrétisé. Un

fantasme imaginaire basculé dans la réalité pour s'y glisser et s'y cacher. Il voyait en l'art « un jeu avec des problèmes sérieux » (Dietman, 1994, p. 150). « Nous jouons jusqu'à ce que la mort nous prenne » (Dietman, 1994, p. 150), disait-il. Le *Merzbau* serait une sorte de monstre ami et protecteur dévorant chaque jour un peu plus l'espace et sa personne : « l'art est une chose étrange, elle requiert l'artiste totalement » (Falguière et al., 1994, p. 157). Paul Steegmaan, son éditeur, le décrivait comme « un type compliqué, une âme d'homme avec les yeux clairs d'un enfant » (Dietman, 1994, p. 144). Pour l'anecdote, sa femme lui faisant part de ses inquiétudes de la guerre, il lui avait simplement répondu : « Il ne faut pas, je nous construis une maison dans mon imagination, et nous nous y installons » (Dietman, 1994, p. 151). C'est en cette légère insouciance de l'enfant bâtisseur de cabane que je retrouve mon propre moteur de création.

Le *Merzbau* de Kurt Schwitters est sans conteste l'œuvre référence la plus en adéquation avec mon propre travail, tant du point de vue de la forme, de l'esthétique, que dans son approche sensible.

### **3.2 Allan Kaprow, l'art et la vie confondus**

Chez Allan Kaprow, outre ses œuvres, c'est surtout sur sa pensée, ses réflexions d'artistes que mon intérêt se porte.

Allan Kaprow est un artiste du XXe siècle. Issu de la New School for Social Research, il y suit les séminaires enseignés par John Cage et se laisse influencer par plusieurs courants artistiques et de pensée (le Bauhaus, Duchamp, Dewey, le zen, Artaud, Satie ...). Ceci engendre chez lui un rejet immédiat de la cellule artistique « normée ». L'art devient profondément expérientiel, questionnant les frontières de la triade artiste/œuvre/spectateur, et faisant émerger de nouvelles manières de les concevoir.

Ainsi, Allan Kaprow est l'inventeur du Happening, une forme dérivée de la performance, une œuvre contextuelle de l'instant, qui permet un échange autour d'une situation. C'est une œuvre-rencontre, dans un milieu donné, décrochée de la sphère artistique. Le Happening est à penser comme un événement marginal, favorisant la rencontre et l'édification d'une pensée et d'un mode de fonctionnement différent. Il y a une volonté de proximité permettant de vivre une expérience commune.

Ce concept du happening est introduit chez Allan Kaprow par une volonté de joindre ensemble l'art et la vie. C'est précisément en cette idée et ce qu'elle apporte comme réflexion que je m'inscris.

En effet, dans cette volonté de les unir ensemble, l'art et la vie supposent un renversement du lieu conventionnel de présentation de l'œuvre (galerie, musée). L'œuvre s'échappe vers des endroits alternatifs de la vie quotidienne (la rue, garage, lieu à l'abandon ...) où la rencontre n'est plus cadrée, institutionnalisée, mais retrouve sa candeur. Il fallait démocratiser l'art, le rendre à la portée de tous. Allan Kaprow disait :

La signification de l'environnement n'était pas seulement d'intégrer participants et œuvre, il devait aussi se fondre autant que possible avec les espaces eux-mêmes et les contextes sociaux dans lesquels il était placé. En 1963, il devenait nécessaire de sortir du contexte d'un cadre artistique connoté (ateliers, galeries, musées) pour se fondre dans le milieu naturel et dans la vie urbaine (Donguy, 1007, p. 84)

Je retrouve dans ce principe ma propre volonté d'émancipation du cadre artistique. Non par manque d'intérêt, mais parce que ce cadre incarne à mes yeux, par ses connotations, une frontière. Ma vision de la rencontre, certainement poétique et idéalisée, est selon moi motivée par une part d'imprévu qui en fait un échange véritable. Je retrouve ici le questionnement sur lequel débutera toute la réflexion de Kaprow « qu'est-ce qu'une expérience authentique ? » (Kaprow, 1996, p.13). Le contexte est ainsi le facteur premier de cette rencontre. Inclure l'espace de création dans mon quotidien (en l'occurrence au cœur de mon domicile lors de ce projet) permet, en raison de

l'ouverture que cela suggère, d'abolir le schéma d'un possible dialogue préconçu.

De plus, cet énoncé d'Allan Kaprow « j'ai trouvé que la tâche de vivre consciemment le quotidien est plus intéressante que de faire conventionnellement de l'art identifiable comme art » » (Kaprow, 1996, p. 260) résonne chez moi comme une philosophie. Le fait de vivre mon quotidien avec l'œuvre fait de mon quotidien l'œuvre elle-même ou fait disparaître l'œuvre totalement. Ce principe me permet de valoriser l'un et l'autre dans un tout ouvert et instable. L'aspect fugace d'une vie implique un recouvrement d'elle-même jour après jour. *L'œuvre quotidienne* et ce qu'elle a de processuel permettent de maintenir un éveil des sens et de réflexions. « Donc l'art semblable à la vie se joue quelque part entre l'attention que l'on accorde au processus physique et l'attention à l'interprétation » (Kaprow, 1996, p. 279). Ainsi, le fait de faire fondre la vie dans l'art et l'aspect expérimental qui en découle, permettent de créer une forme de mise en abîme de ce qu'est l'expérience de vivre dans sa globalité. Allan Kaprow dit « Les artistes du côté de l'art ne cherchent pas le sens de la vie, ils cherchent le sens de l'art. » (Kaprow, 1996, p. 271). À la lecture de cette phrase, je prends conscience que dans mon cas, je suis certainement, à l'inverse, bien plus proche des artistes du côté de la vie qui recherchent le sens de la vie.

### 3.3 - L'Œuvre pinte de Jean-Jules Soucy

Jean-Jules Soucy est un artiste contemporain né en 1951. Artiste d'origine québécoise résidant au Saguenay, il installe rapidement dans sa pratique un humour critique qui lui attribue le statut d'artiste engagé. Tant à travers le concept de ses œuvres que par l'environnement dans lequel il s'implique, il s'affirme comme artiste contextuel et s'interroge, par ce contexte, sur la question de l'identité communautaire.

Le statut de l'artiste en tant qu'individu au sein d'un milieu, mais aussi comme porteur d'un héritage artistique, sont des questionnements dominants chez Jean-Jules Soucy. C'est dans cette perspective qu'il intègre à ses œuvres une dimension relationnelle. L'œuvre a alors pour vocation de faire se rejoindre les individus entre eux.

*L'œuvre pinte*, est réalisée entre 1993 et 1994 à la maison des aînés située à la Ville de La Baie au Saguenay. Elle est constituée de trois œuvres : *La voie lactée*, *Le tapis stressé* et *Peinture fléchée* dont la réalisation est issue de la récolte de 70 000 contenants de lait en carton. Ses contenants étaient fournis par la population locale de La Baie et de ses environs.



Figure 7 - Jean-Jules Soucy, *Le tapis stressé*, boîte de lait en carton, 40 pied carré, 1993-199

Il existe un rapprochement avec ma propre pratique à travers plusieurs points.

D'abord par l'introduction d'une forme collaborative qui vise à inclure le spectateur dans le processus de création de l'œuvre. La matière première de l'œuvre étant fournie par la collectivité, elle ne peut être réalisée sans cette nécessité du collectif. L'œuvre devient alors, avant même le début de sa création, une œuvre commune et plurielle en appartenance. Comme chez Jean-Jules Soucy, je retrouve au sein de mon processus ce désir d'impliquer les gens de tous les milieux autour d'une cause semblable. Le fait de réaliser une même tâche engendre, de cause à effet, le dialogue à travers l'expérience commune. C'est une manière de créer du lien autour d'un événement hors du

quotidien banal au sein d'un groupe, de créer de la cohésion autour d'une nouvelle norme. C'est sur ce principe que s'installe mon processus de création actuel : valoriser le sentiment de communauté autour d'un événement qui fait lien et c'est ce qui a motivé mon choix pour la récolte de pot de yogourt.

Sans pour autant me donner ce statut d'artiste engagé, il y a deux volontés dans mon travail que je retrouve également chez Jean-Jules Soucy : la première est de véhiculer à travers l'œuvre une sensibilité pour l'écologie. Derrière la nécessité d'obtenir une matière première, ce n'est pas anodin que ce soient des briques de lait en carton qui aient été choisies. Il y avait en arrière une réelle volonté de sensibiliser la population au recyclage. Dans ce même principe, le pot de yogourt en plastique, non recyclable, mais possiblement recyclable, soulève chez moi la question d'une transformation utile de ce matériau.

La seconde est celle de l'intégration d'un matériau du quotidien. Cette considération pour *la matière existentielle quotidienne* soulève la question d'une possibilité simple de transformation de ce quotidien. Il insuffle la possibilité d'introduire des espaces récréatifs hors-normes simples et de s'engager autrement dans le réel. Ce même point engage une réflexion sur le statut de l'artiste aujourd'hui. Il n'est plus question de l'artiste qui crée seul l'œuvre, cloîtré dans son atelier hors de tout impact quotidien. En investissant l'idée du matériau récupéré au sein d'une communauté, le relationnel intègre à

l'œuvre un automatique partage du statut d'artiste qui, en perdant de son autonomie, s'émancipe vers le dialogue.

Le terme d'« artiste bricoleur » (Paré, 2007, p.18) que Jean-Jules Soucy utilise pour se qualifier vient condenser plusieurs aspects développés au sein de ma pratique : une forme de simplicité du statut d'artiste qui véhicule l'idée d'une proximité, d'une accessibilité ; et la réutilisation de matériaux communs bricolés que j'introduis par l'idée de la cabane. L'artiste est un individu issu du commun des mortels qui, au lieu de « créer », « bricole ».

### **3.4 - Le site internet de Stefan Sagmeister**

Ma dernière référence sera courte, car il implique plus un concept de diffusion qu'une œuvre ou un artiste en tant que tel. Aujourd'hui entièrement réaménagé, le site internet de Stefan Sagmeister présentait en page d'accueil son propre espace de travail dans une diffusion en direct. Ainsi, comme si on regardait par une fenêtre, il était possible de l'observer œuvrer dans son bureau.

Ce principe me permet d'introduire un rapprochement net avec une conception commune de l'atelier ouvert aux regards de tous. Comme Allan

Kaprow et Jean-Jules Soucy, il y a une volonté de penser la place de l'artiste différemment vis-à-vis de son public.

De plus, cette réflexion est ici amorcée par le biais des nouveaux médias et de ce que représente cette nouvelle fenêtre qu'est l'écran d'ordinateur. Je retrouve chez Stefan Sagmeister, cette même dualité entre la volonté d'installer une accessibilité large, disponible partout et en tout temps, et ainsi créer le contact, tout en étant à l'inverse coupé les uns des autres, chacun dans sa propre sphère, devant son propre écran. Ceci engendre chez moi une réflexion sur la qualité du lien, car entre contacts et co-présence, le relationnel n'est pas du tout appréhendé de la même manière.

### **3.5 *Fourmilière*, une réalisation déterminante**

Afin d'établir un lien immédiat entre ses artistes et mon propre processus de création, je vais prendre pour exemple un de mes précédents travaux.

*Fourmilière* est une réalisation menée en 2013 lors de ma première année de maîtrise en art visuel. Ce travail marque un réel tournant au sein de ma démarche, car il me permet d'introduire les balbutiements de cette volonté d'ouverture. C'est en quelque sorte ici que tout bascule et que l'œuvre comme installation pénétrable émerge.

*Fourmilière* est réalisée lors d'une exposition collective, *zone de risque*. Profondément contextuelle, elle se déployait dans l'entrée de la galerie sur une durée de 7 jours (deux jours de construction – deux jours de repos – trois jours de déconstruction, le tout intégralement accessible au public). L'action performative de construction débuta le matin-même du jour du vernissage et se poursuivit durant deux jours. Elle consistait à déposer directement sur les murs blancs des empreintes de doigts préalablement trempés dans de la peinture en bâtiment noire. L'accumulation des empreintes se déversant sur l'architecture permettait de modifier l'expérience spatiale du lieu. Ainsi, pendant un temps donné, le spectateur accédait tant au déploiement d'une entité qu'à sa résorption (ponçage, peinture). L'œuvre avait pour vocation d'être un aller/retour, une pulsion joyeuse de l'instant ramenée ensuite à une réalité quotidienne.



Figure 8 – Camille Miguelgorry, *Fourmilière*, 2013



Figure 9 – Camille Miguelgorry, *Fourmilière*, 2013



Figure 10 – Camille Miguelgorry, *Fourmilière*, 2013



Figure 11– Camille Miguelgorry, *Fourmilière*, 2013



Figure 12– Camille Miguelgorry, *Fourmière*, 2013

À travers ce travail on retrouve en premier lieu la notion de *débordement* rattachée au travail de Kurt Schwitters. Par ce débordement est induite l'idée d'un envahissement spatial qui influe sur la forme même du lieu d'intervention. C'est le monstre dévorant et protecteur cité précédemment.

L'aspect *processuel* apporté par le performatif est également un trait commun avec le travail de Schwitters.

Ces deux aspects, le *processuel* et le *débordement*, sont deux composants qui mènent vers la mise en dialogue avec le public. Le processuel permet de fusionner l'atelier et la galerie en un même lieu et ainsi d'établir une porosité dans la frontière artiste/spectateur. De plus, le *débordement* qui induit une forme englobante et immersive, place l'artiste et le spectateur ensemble, au sein d'un même espace et d'un même vécu spatial de l'œuvre.

On retrouve ici la position d'Allan Kaprow et sa volonté d'établir de nouvelles formes de dialogue, plus directes, au sein de la sphère artistique. Ainsi, vis-à-vis du contact, ce travail soulève une réelle question sur la *disponibilité* et la *mise en dialogue*, car si l'artiste et le spectateur partagent un même espace, ils ne partagent en revanche pas la même action. Cette divergence de situation se retrouvera également lors de l'œuvre finale qui accompagne ce mémoire et reste une réflexion fondamentale sur la *nature du contact* au sein de mon travail.

Nous verrons par la suite que *Calcium*, parce qu'il intègre et dépend du relationnel dès ses débuts, investit de nouveaux moteurs créatifs à la différence de *Fourmière* qui n'impliquait dans le processus que mon unique personne.

## CHAPITRE 4

### RÉALISATION DU PROJET DE CRÉATION

Il m'est difficile d'envisager l'œuvre hors de son contexte, car nourrie d'évidence par celui-ci, il n'est, selon moi, pas d'œuvre indépendante des influences de son concepteur et de son temps. L'œuvre comme moulée, conserve et transpire l'image d'une époque et de son créateur.

Ainsi, je débiterai par ce qui me semble essentiel pour mieux saisir la suite : mon propre contexte de création.

Tout d'abord, un résumé, sans doute peu objectif, de la personne que je suis aujourd'hui. Nous sommes en 2016, je suis une jeune adulte de 26 ans, française, expatriée à Montréal depuis 3 ans. De prime abord assez introvertie, sans être pour autant timide. Anxieuse face au groupe, qui produit chez moi inaction et/ou fuite, j'évolue plutôt en solitaire ou en équipe de deux. Inadaptée aux études, je poursuis tant bien que mal, et on ne peut pas dire sans souffrance, jusqu'à cette maîtrise que j'achève actuellement. J'habite avec mon conjoint au troisième étage d'un appartement en plein centre-ville de Montréal, une jolie rue bordée d'arbres dans un quartier tranquille. Rien à voir avec un logement de luxe, mais je m'y sens bien. Il m'arrive souvent de dire que j'y ressens de bonnes vibrations. Nous avons la chance d'avoir un bureau magnifiquement éclairé, où je suis d'ailleurs en train d'écrire ces quelques

lignes, et qui abrite la rédaction de mon mémoire. Je vis une relation amoureuse stable et extrêmement fusionnelle depuis quelques années, mais pour laquelle des interrogations se font jour quant à l'avenir commun. Je travaille depuis septembre dernier dans une épicerie comme caissière, juste en haut de la côte, à cinq minutes à pied de mon domicile. Ce type d'emploi qui oblige à se confronter à une clientèle est depuis peu devenu un remède à ma peur du monde extérieur. Il se révèle être la meilleure des thérapies. Certes, ce n'est pas la joie tous les jours d'être caissière, mais cela me permet d'entretenir l'aspect relationnel de ma vie en m'obligeant à sortir de ma zone de confort. Grâce au travail à l'épicerie, j'ai peu à peu créé un réseau d'amis clients et collègues qui s'avère être un aspect nouveau dans ma vie d'habitude assez solitaire. La richesse de la rencontre est quelque chose que je vis désormais régulièrement et qui vient nourrir avec joie mon quotidien.

Vis-à-vis du ressenti émotionnel, je sens que je suis en transition, quelque chose se passe, bouillonne ; une nouvelle énergie s'installe, sans doute induite par la fin proche de ma scolarité. C'est une étape que j'aborde avec beaucoup de sérénité, d'enthousiasme et d'impatience. Dans un besoin de me réaliser autrement que dans le domaine artistique, je suis actuellement sur la piste de nouvelles facettes de moi-même (artisanat, agriculture). Il n'est pas question de mettre de côté la création artistique, loin de là, mais d'y introduire

un souffle, une pause. Quelque chose me dit que c'est en partant voir ailleurs que l'on se découvre le mieux.

Au cœur de mon appartement, alors noyée au milieu de mon quotidien, voici dans quel contexte ce projet final de création accompagne la fin de ma maîtrise. Cette œuvre chaperonne sans conteste un des tournants majeurs de ma vie, dense en nouveautés, en prises de conscience et en envies. L'abolition des frontières par l'abandon du lieu protégé de la galerie engendre, nous le verrons, une interpénétration générale de chacun des éléments constituant ma vie actuelle. Nous pourrons observer le retour de cette position dont je parlais précédemment « être sur la frontière », nous verrons ici en quoi mon processus créatif est déjà, en son essence, une ambivalence par cette idée d'être chez « soi = fermeture » (éloignement du public par la sphère privée), mais en même temps une ouverture, car en permanence liée aux influences du quotidien de cette sphère privée.

Le déroulement de cet ultime chapitre sera divisé en deux parties : la première sera un récit du vécu du projet de création, la seconde établira un retour au cadre conceptuel du chapitre II par le prisme de l'expérience de l'œuvre.

Deux schémas viendront illustrer mon expérience dans ce chapitre. Ceci permettra de donner une forme organisée, une image ordonnée, à une globalité hyper-complexe.

#### 4.1 Récit du projet

Cette étape me permet d'introduire l'œuvre et, par ce biais, l'élément clé de ma problématique : l'intégration du relationnel. Nous verrons les méthodes utilisées, les réflexions, les difficultés, les réussites qui se révélèrent au cours de la création de l'œuvre. Cette partie sera divisée en quatre sous-parties faisant référence à quatre temps distincts de mon processus de création : *la Grande Récolte*, *Calcium*, la création de l'œuvre, et enfin le vernissage.

Ce projet, qui suppose différents niveaux de lecture pour sa compréhension, m'oblige à détacher certains éléments les uns des autres ; néanmoins, il faudra toujours garder à l'esprit cette notion fondamentale du contexte global cité ci-dessus, qui permet de réunir chacun de ces éléments dans un tout, une même unité.

Enfin, un changement de ton accompagnera cette partie, laquelle sera rédigée sous forme de journal afin de mieux s'accorder à la narration de mon expérience.

### 4.1.1 La Grande Récolte

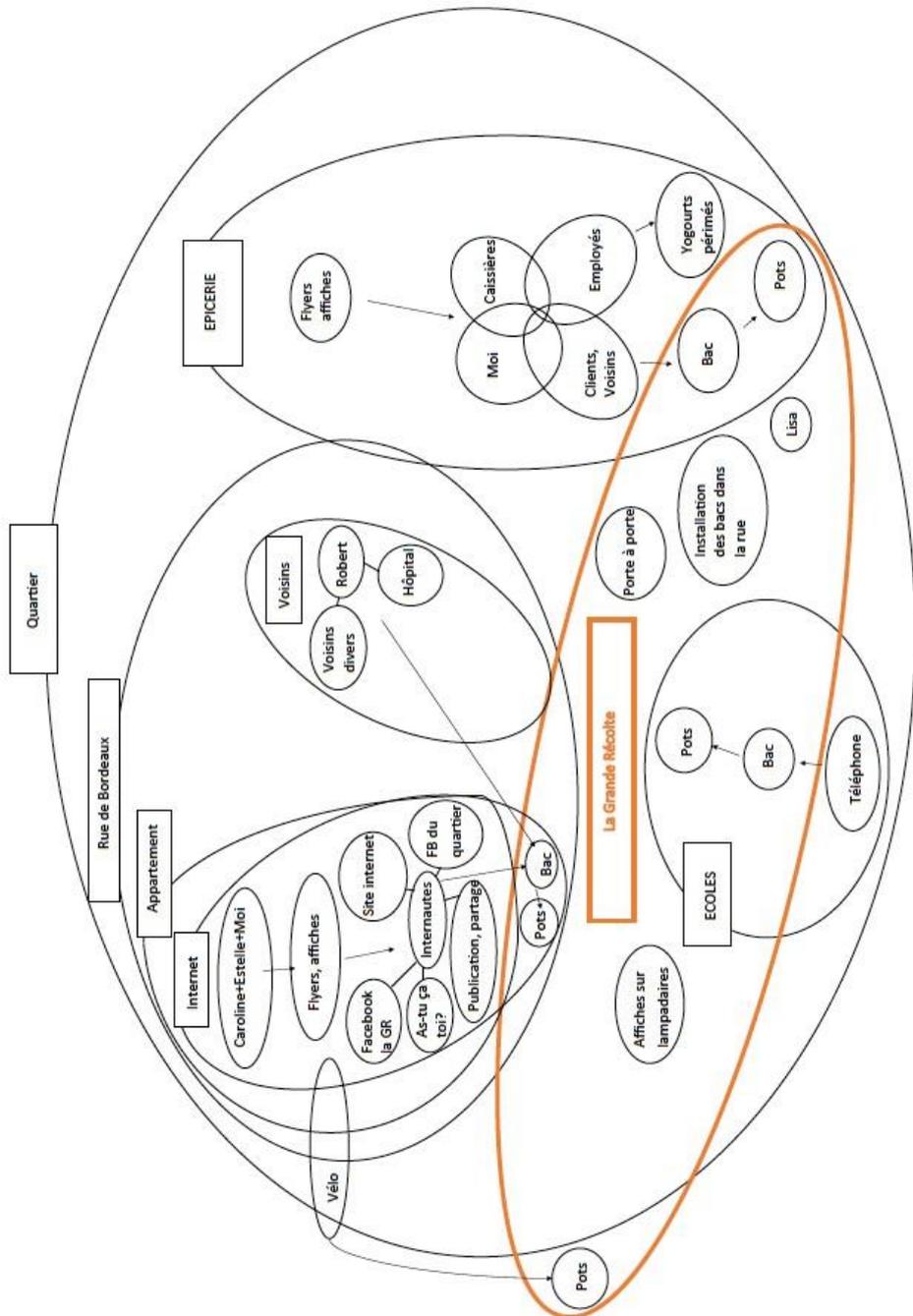


Figure 13- schémas explicatif de la Grande Récolte

Le projet débuta par la collecte *La Grande Récolte*. L'idée initiale fut de créer l'image d'une collecte utile et attractive. L'objectif étant de créer un concept accessible à tous, réalisable facilement, et qui puisse rapporter au minimum 8000 pots de yogourt en un temps record de dix mois.

Avant tout, je dus accepter que dans la nécessité d'être efficace, il faut collaborer. La collaboration n'a jamais été un domaine où je suis des plus à l'aise parmi les réalisations qui m'appartiennent. Freinée par l'idée préconçue que les choses ne sont jamais mieux réalisées que par soi-même, j'ai toujours eu la crainte de déléguer les tâches. Il fallut néanmoins que j'abolisse rapidement cette idée.

De fait, ma première ouverture fut de me tourner vers deux amies, l'une illustratrice et l'autre designer afin de réaliser l'identité visuelle de *La Grande Récolte*. Ainsi, Estelle Dalgarrondo accepta de réaliser les premières images et logos ; Caroline Gaoua prit la relève pour la réalisation d'affiches et flyers.



Figure 14 - Logo *La Grande Récolte* réalisé par Estelle Dalgarrond



Figure 15 - Affiche *La Grande Récolte* réalisée par Estelle Dalgarrondo

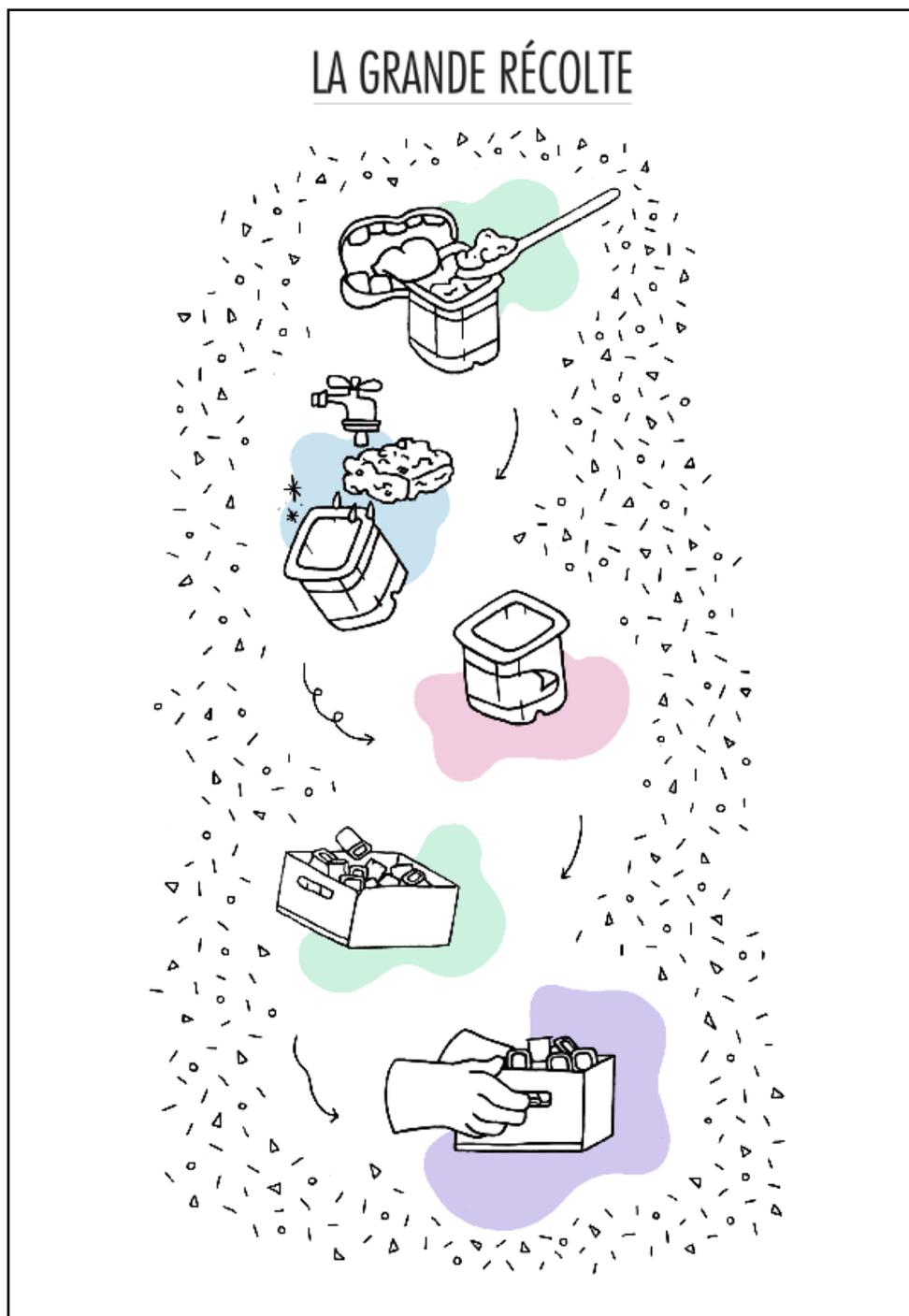


Figure 16 - Affiche *La Grande Récolte* réalisée par Estelle Dalgarrondo

**HELLO** *Hola!* 

*hi!* *Bonjour* *ALLÔ!*

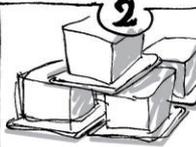
Je m'appelle  
**Camille MIGUELGORRY**,

⇒ ta voisine du 2135 rue de Bordeaux!

Jeune artiste en dernière année de  
**Maîtrise Art Visuel**  
je réalise dans ce cadre  
**une EXPO!**



**LE CONCEPT:** *de janvier à juin 2016*

 <p><b>1</b></p>	 <p><b>2</b></p>	 <p><b>3</b></p>	 <p><b>4</b></p>
<p>"La Grande Récolte" Je ramasse des pots de yaourts vides auprès de tout le voisinage</p>	<p>Une fois collectés je les assemble les superpose .....</p>	<p>...et les installe chez moi</p>	<p>Jusqu'à ... La VISITE! du PUBLIC.</p>

**5 Mois**

Pour mener à bien ce projet,  
**J'AI BESOIN DE VOTRE AIDE** 😊

Comment? c'est très SIMPLE! ➡

  Retrouvez "La Grande Récolte" sur Facebook!

Figure 17 - Affiche *La Grande Récolte* réalisée par Estelle Dalgarrondo

Caroline me livra les affiches avec un bon mois et demi de délais ce qui engendra un retard considérable dans le lancement de la campagne. Afin de palier ce retard que je percevais grandissant, et grâce aux conseils amicaux d'une troisième amie, Lisa, qui séjournait alors chez moi, j'entrepris de réaliser mon propre flyer.

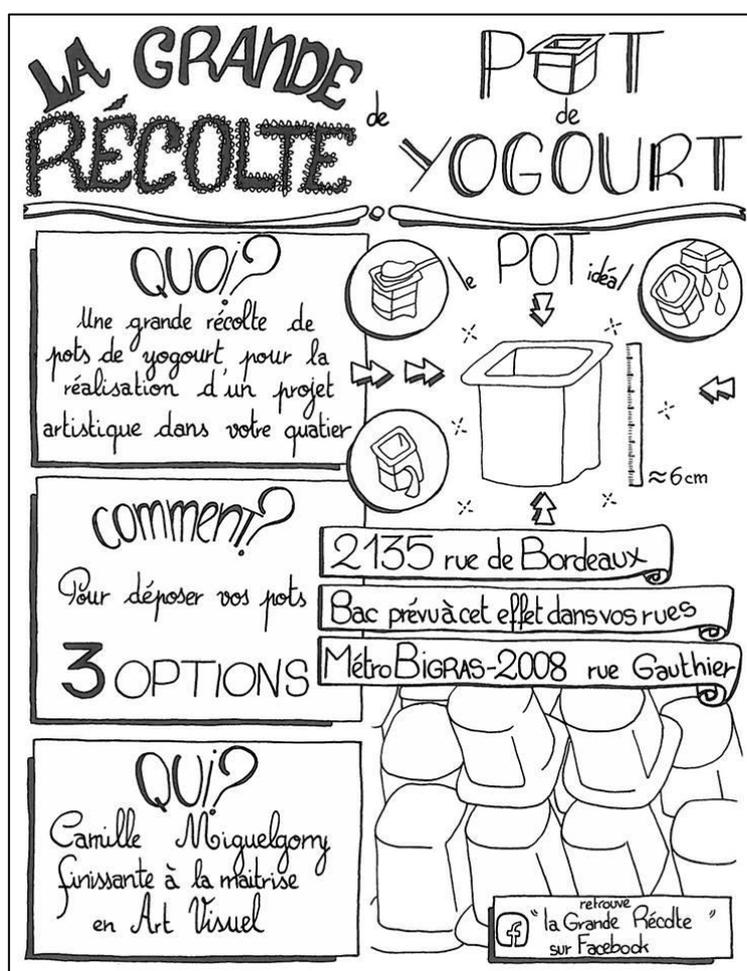


Figure 18 - Affiche/flyer *La Grande Récolte* réalisée par Caroline Gaoua

Chose faite, je pus débiter. La présence de Lisa fut d'un réel secours et soutien dans l'accélération de la diffusion. Armées de rouleaux de ruban adhésif et de centaines d'affiches, nous avons collé des flyers sur toutes les portes des appartements de ma rue et de ses parallèles ; soit en tout près de 500 habitations. Ce fut une étape marquante dans le processus tant par l'aspect symbolique du lancement du projet, que par l'intégration rapide de l'aspect relationnel. Au cours de ces premières rencontres, je fus immédiatement propulsée dans cette dimension qui m'était encore inconnue du rapport à l'autre dans la création artistique ; et ce n'est pas sans rougir ni transpirer qu'il me fallut passer cette étape importante de la discussion (moi qui peine à demander un quelconque renseignement dans la rue).

En parallèle de la distribution, je dus réfléchir sur le type de bac de récupération à disposer pour le dépôt des pots. Après quelques débats avec Lisa et mon conjoint sur l'outil le plus adapté à la cause, nous avons opté pour des poubelles noires.



Figure 19 - Bac de récupération pour pot de yogourt *La Grande Récolte*

Par nécessité de gagner du temps, j'ai réquisitionné le livreur de mon épicerie, Antoine, amusé par l'idée d'aller acheter ensemble une dizaine de poubelles grand format au Canadian Tire du coin. Ensuite, préalablement peinte de slogans pour *La Grande Récolte*, je les ai disposées dans chacune des rues.

Malheureusement, nombre furent renversées et détériorées ce qui m'obligea à les rentrer chez moi. Un bac fut conservé néanmoins au pied de mon immeuble. C'est d'ailleurs mon voisin du rez-de-chaussée, Robert, qui, venant me chercher pour m'informer d'une poubelle à nouveau renversée, me proposa d'en installer une près de sa porte. Soucieux de mon projet, il

m'encouragea un long moment et me proposa de récolter des pots à l'hôpital où il travaille. Comme toujours avec lui, ce fut un échange très chaleureux.

En parallèle, malgré mon utilisation sommaire des réseaux sociaux, j'ai créé une page Facebook et internet à l'effigie de *La Grande Récolte*.



Figure 20 - Page internet Facebook de *La Grande Récolte*

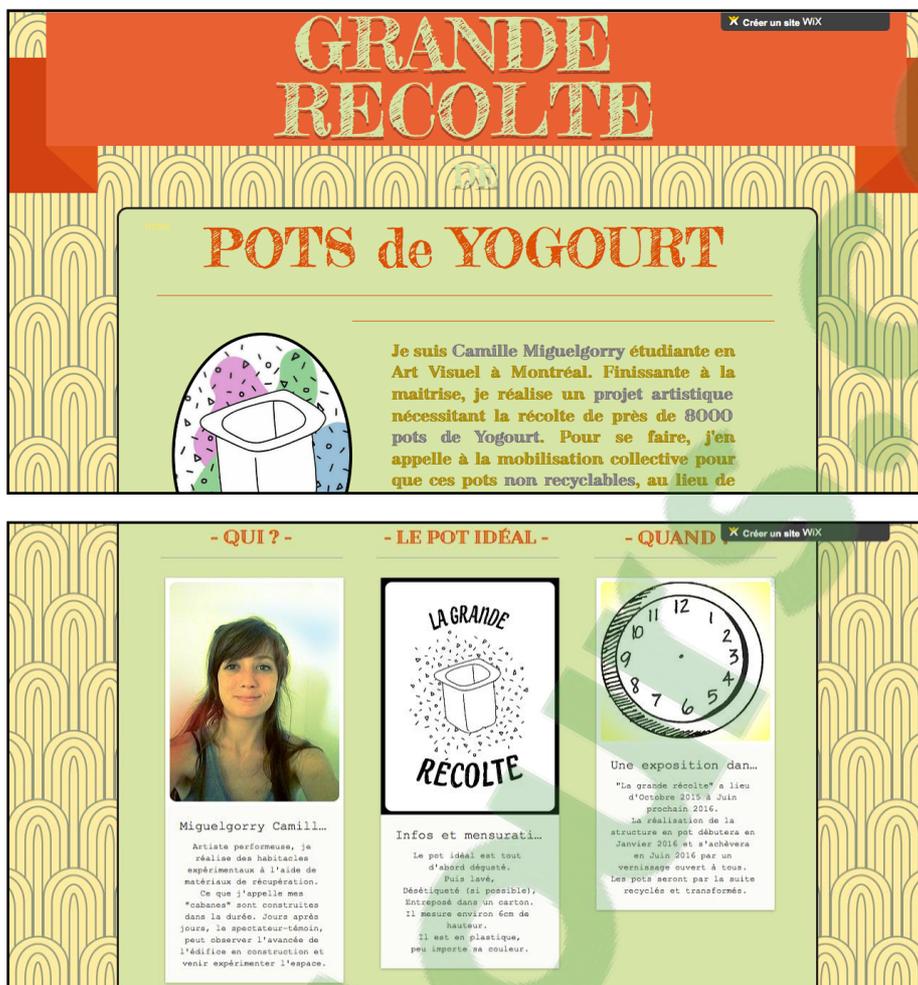


Figure 21 - Site internet de *La Grande Récolte*

Inscrite dans des groupes de dons à Montréal sur Facebook (ex. : *As-tu ça toi ?*), j'ai diffusé des annonces pour la récolte des pots. Avec surprise, beaucoup me répondirent par l'affirmative. Le principe était simple : ils devaient m'envoyer un courriel avec leurs adresses pour que je vienne chercher les pots. Dans les premiers temps, tout se passa pour le mieux, mais

ce procédé s'avéra de plus en plus bancal avec l'arrivée de l'hiver. Avec mon seul vélo comme moyen de transport, les participants éparpillés partout dans Montréal, et le froid de l'hiver s'ajoutant, très vite les difficultés se firent sentir. Dépassée, je dus réduire cette activité physiquement trop exigeante et chronophage à un périmètre plus rapproché de chez moi. Néanmoins, ce fut une expérience incroyable que de recevoir de l'intérêt d'un peu partout pour une cause qui m'est propre. J'ai rencontré par cet intermédiaire de fantastiques personnes dont je conserve précieusement les quelques mots.

Ensuite, je me suis révélée stratège. Là où il y a des enfants, il y a des collations et donc des pots de yogourt format individuel, j'ai ainsi contacté toutes les écoles de mon quartier. Moi qui ai depuis toujours une peur inexplicable du téléphone, il a fallu l'affronter. Finalement, je n'ai réussi à joindre que très peu d'écoles et, parmi celles-ci, peu me répondirent par la positive. Deux bacs seulement furent installés. L'un dans une école primaire zéro déchet, l'autre dans une école secondaire qui cherchait une nouvelle manière de sensibiliser leurs élèves au recyclage. Après plusieurs mois, aucune des deux écoles n'engendra de résultat concluant ce qui stoppa la récolte auprès de ces deux pôles. Ce fut néanmoins l'occasion de belles rencontres nourries d'un intérêt bienveillant par le personnel enseignant.



Figure 22 - Flyer réalisé par Camille Miguelgorry destiné à être diffusé à l'épicerie du Métro Bigras

Pour finir, le dernier lieu de récolte, qui se révéla être le principal par la suite, fut mon épicerie. Avec l'accord du gérant, j'ai pu y installer un bac de récupération et y coller des affiches. J'ai également réalisé un flyer destiné uniquement aux clients et par l'intermédiaire de chacune des caissières, il était distribué directement à la caisse.

Être accompagnée et soutenue par le personnel d'une épicerie s'est révélé être un atout technique et moral sans pareil. La consigne auprès des caissières était simple : « un yogourt acheté = un flyer donné ». Cette méthode s'avéra être la plus pertinente de toutes. Certaines des caissières s'investirent dans la campagne expliquant avec conviction le projet. Quant à moi, il fallut à nouveau passer outre ma peur de la discussion. Dans les premiers temps, j'eus tendance à glisser discrètement les flyers dans les sacs d'épicerie des clients.

Mais par la suite, après un échange avec mon conjoint qui me fit remarquer l'étrange façon de valoriser mon projet, je compris que pour attirer des donateurs, il fallait faire vivre le projet par mes mots. Même si ce fut un réel défi, les résultats furent immédiats, et j'ai très vite tissé des liens avec les clients qui s'investirent rapidement dans le projet. Les pots commencèrent à être déposés en quantité et nombreux clients furent très attentifs tout du long de l'avancée de la récolte.



Figure 23 - Bac de récupération, affiche et flyers à l'épicerie du Métro Bigras

Deux bacs de récupérations seulement furent conservés jusqu'à la toute fin du projet : l'un en bas de mon immeuble, l'autre à l'épicerie. Chacun des bacs pouvant contenir environ 360 pots, je devais récolter les pots toutes les deux semaines quand les bacs étaient pleins, soit 720 pots de yogourt. *La Grande Récolte* fut, dans son temps restreint, une belle réussite tant matérielle que relationnelle.



Figure 24 - Bac de récupération plein au Métro Bigras

### 4.1.2 Calcium

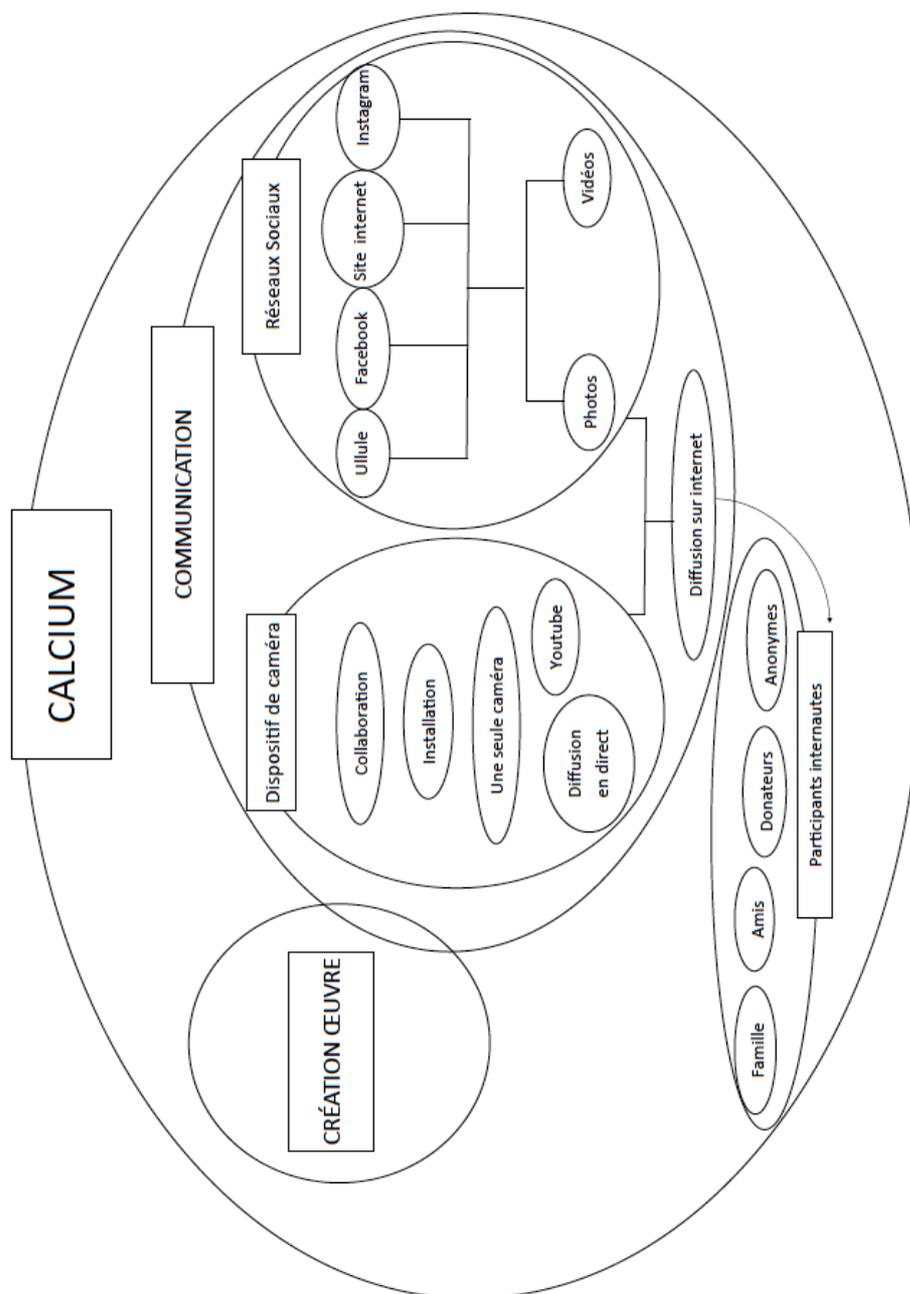


Figure 25 – schémas explicatif de *Calcium*

*Calcium* fut la seconde étape. Elle comprend la mise en place de la diffusion en direct sur internet, le début de la création de l'œuvre et sa campagne de communication.

*Calcium* débuta par la création du site internet qui hébergea la vidéo en direct (streaming) de la création du projet. Ce fût pour moi d'une intense complexité. Pour plusieurs raisons, je fis le choix de créer un site plus complet que celui de *la Grande Récolte*, capable non seulement de diffuser une vidéo en direct, mais aussi de m'octroyer une plus grande visibilité sur le web. Il fallut beaucoup d'heures et de conseils pour venir à bout de sa création.

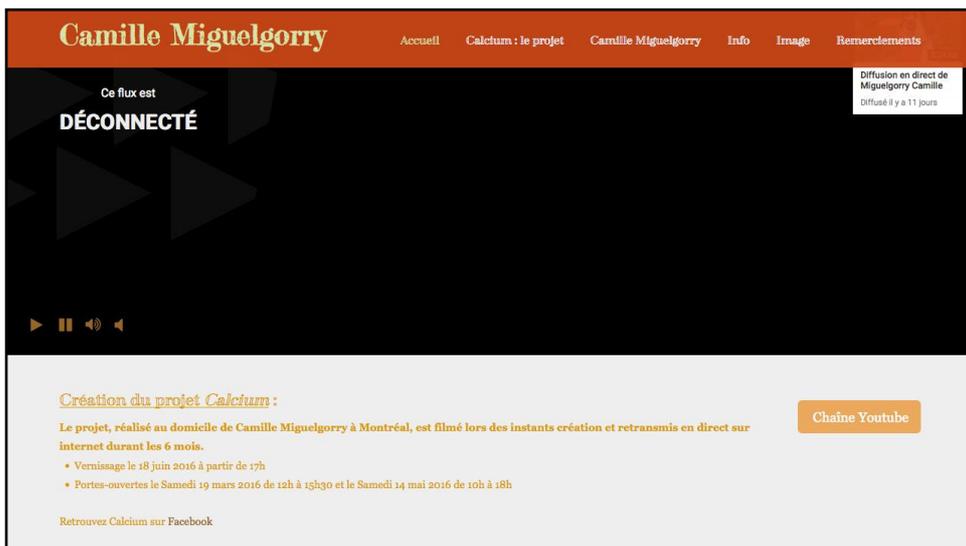


Figure 27 - Image du Site internet *Calcium*

Figure 28 - Images du Site internet *Calcium*

De plus, j'ai également créé une page Facebook uniquement dédiée à *Calcium* où seraient diffusées toutes les infos, images et vidéos du projet.

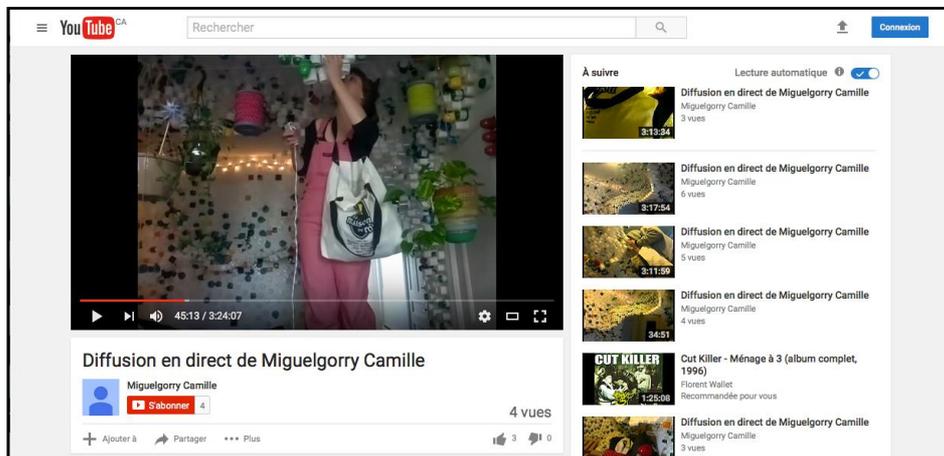


Figure 29 - Chaîne internet *Youtube* de *Calcium*

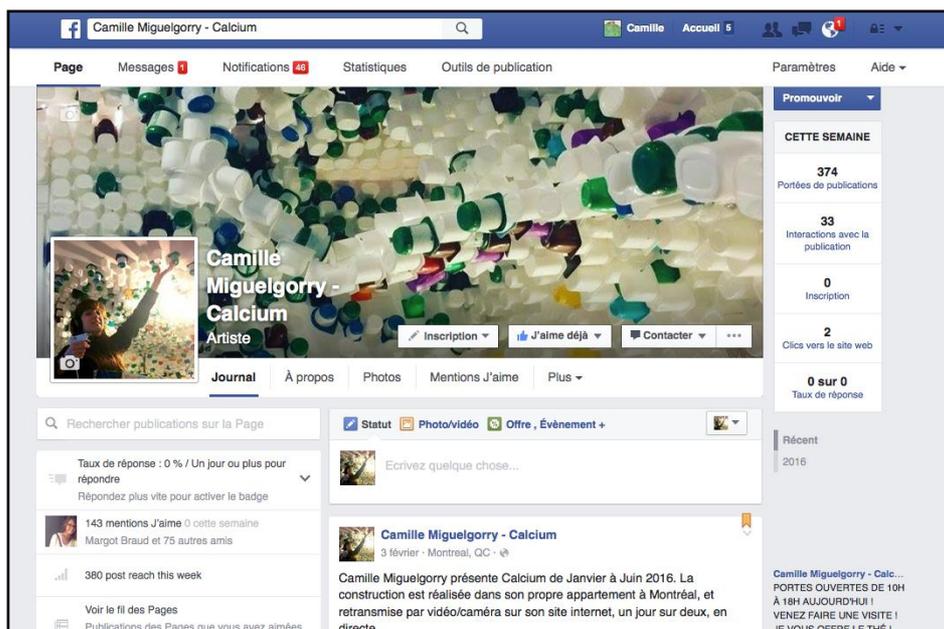


Figure 30 - Page Facebook de *Calcium*

Plus tard, sous les conseils avisés d'un ami, j'ai créé également un compte Instagram pour y diffuser un maximum de photographies. L'apprentissage de l'utilisation de tous ces outils me prit un temps considérable. Beaucoup me conseillèrent de multiplier ces outils, mais il me fut très compliqué, malgré que cela soit judicieux, de mener dans un même temps l'aspect communication et création du projet, nous y reviendrons. En plus de ces plates-formes, j'ai lancé une campagne d'autofinancement (*Ullule*) pour me venir en aide financièrement. Bien qu'*Ullule* à proprement parler ne soit pas un outil de diffusion, il s'est pourtant révélé en être pleinement un. En effet, en partageant la campagne, ma famille et mes amis partagèrent le projet lui-même. Ce fut une expérience incroyable. Ma mère et mon père qui ne peuvent être habituellement qu'observateurs et supporteurs de mes actes prirent cette opportunité pour s'investir concrètement dans le projet. Ils envoyèrent des centaines de courriels, diffusant la campagne dans toutes les sphères de leurs vies. Les résultats furent instantanés. En plus de mes amis, des personnes de tous les horizons se joignirent à la quête. Outre leurs dons, ce qui vint me toucher plus encore fut leur attention. Beaucoup m'encouragèrent par leurs mots, manifestant un fort intérêt pour le projet. Ce qui se produisit à travers cette campagne fut un moteur sans pareil durant toute son avancée.

De plus, en parallèle de ces derniers, il y eut l'aspect le plus technique à réaliser : le dispositif de vidéo-caméra. Pour ce faire, incompétente dans tout ce qui relève des nouveaux médias, j'ai entrepris une collaboration avec Paolo Almario, un étudiant de mon université dont je connaissais les aptitudes à utiliser des dispositifs numériques pour ses œuvres. Séduit par le concept de diffusion en direct, Paolo accepta de m'accompagner en précisant néanmoins qu'il n'avait jamais créé un tel dispositif auparavant. L'idée de l'expérience commune ne me déplaisant pas, nous sommes tombés d'accord. Paolo qui devait initialement bénéficier de beaucoup de liberté cette année se retrouva finalement très demandé. Ceci retarda de quelques semaines sa venue et de ce fait la date de lancement sur internet de la création de *Calcium*. Initialement prévu pour début janvier, *Calcium* ne vit le jour qu'à la fin du mois. Pour installer le dispositif, Paolo habita chez moi quelques jours ce qui me donna la brève impression d'être en résidence. Notre collaboration fut très intéressante. Ne se comportant pas comme un simple technicien, lui-même investi dans l'expérimentation, nous avons mis en place l'ensemble au terme de nombreux échanges fructueux. Il prit soin de m'expliquer et de me faire participer à chacune des étapes. J'appris beaucoup sur ce qu'implique ce genre de manœuvre tant d'un point de vue matériel que technique (caméras, réseau...).



Figure 31 - Assemblage des caméras

Finalement, le montage du dispositif se révéla être plus complexe que prévu. Réussir à diffuser en direct, 24h/24h, une vidéo sur internet nécessite

une mise en place pointue. Ainsi, après des heures de tests, d'échecs et d'ajustements, nous avons adapté le dispositif à nos possibilités. Au lieu de deux caméras diffusant en direct deux images simultanément, nous avons réduit à deux caméras se succédant l'une après l'autre (un jour la caméra 1, le suivant la caméra 2) dans le but de ne pas saturer le réseau. Après avoir réussi à contourner tous nos problèmes, nous nous sommes quittés triomphants. Le site internet réalisé et les caméras fonctionnelles, j'ai pu débiter la création du projet. Dans les premiers temps, tout se passa pour le mieux, mais après deux semaines, le dispositif vidéo commença à battre de l'aile. Les deux caméras commencèrent à dysfonctionner, allant jusqu'à la panne complète. L'hébergeur YouTube, censé traiter les images à mesure, était devenu inutilisable, saturé par un traitement trop lourd. Comme Paolo ne réside pas sur Montréal, il avait laissé du matériel électronique en cas de panne. C'est un peu fébriles que nous avons tenté une réparation à distance, Paolo me dictant des manipulations sans que je ne comprenne le moindre de mes gestes. Avec la persistance de la panne dont nous ne parvenions pas à connaître l'origine, il fallut attendre quelques semaines avant que Paolo ne vienne à Montréal pour résoudre le problème. Finalement, seule une caméra fut utilisée et celle-ci seulement durant les moments de création afin de limiter la surcharge de donnée. Aménagé ainsi, le dispositif fonctionna jusqu'à la fin. Cette collaboration, en raison des embûches rencontrées en chemin, fut

mouvementée en affects, mais cela créa un lien fort entre nous, à l'origine d'une belle amitié.

Je terminerai par l'étrange échange qui résulta de la diffusion en direct. Au lancement du projet, beaucoup furent séduits par l'aspect tape-à-l'œil de la diffusion en direct. Beaucoup s'amusèrent à m'écrire et me demander de les saluer lorsqu'ils me voyaient chez moi. Nombreuses de mes connaissances étant françaises, l'idée de transgresser les frontières et le temps était charmeuse. Mais passée la découverte, d'autres amis m'expliquèrent que le principe les mettait mal à l'aise et que finalement, ils ne restaient connectés que quelques minutes, pris de gêne par cet aspect intrusif.

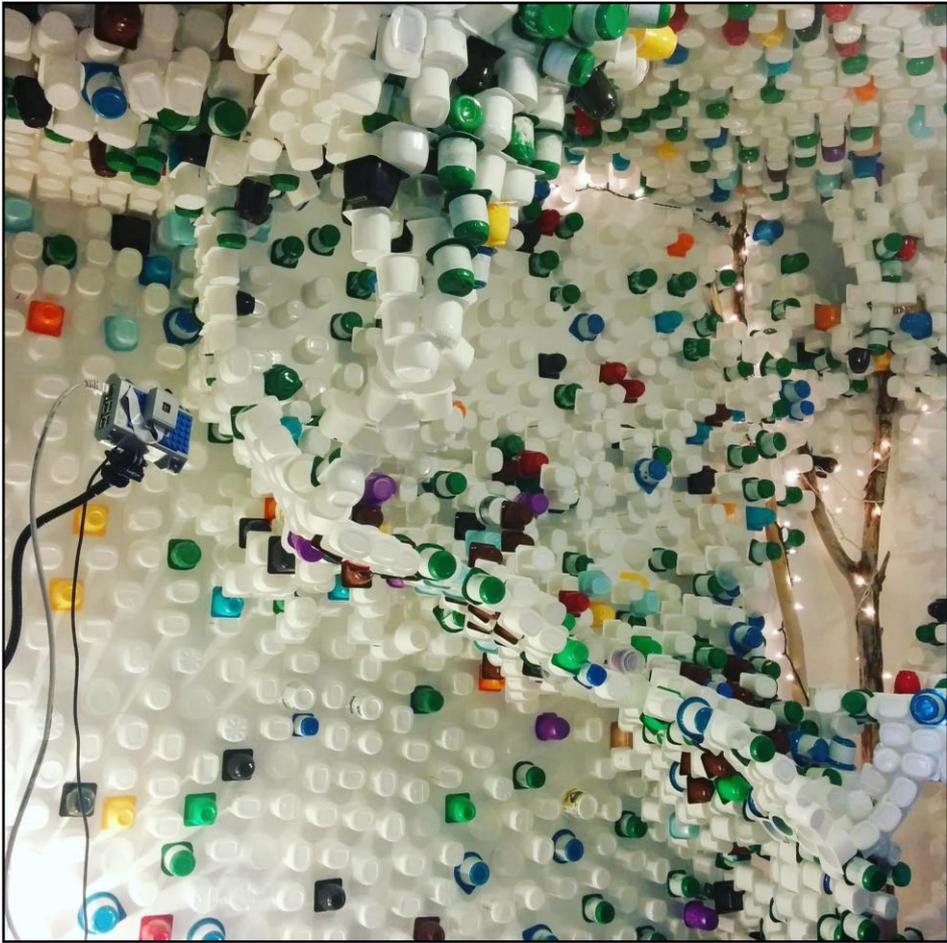


Figure 32 - La caméra dans l'œuvre

### 4.1.3 La création d'une œuvre processuelle

L'œuvre, au sein de ma démarche, peut être saisie selon deux échelles : l'une englobant l'intégralité du processus et toutes les ramifications qui s'y rattachent ; l'autre se concentrant uniquement sur la forme de l'œuvre, ses dimensions matérielles et concrètes. Chez moi, l'œuvre est tant le processus que la forme.

Habituellement, l'œuvre d'art en tant qu'objet est un état condensé de l'intégralité du processus, une image figée résultant de tout un ensemble de réflexions et d'actions. Chez moi, l'œuvre, parce qu'elle est processuelle et performative, rend à l'inverse une image *incertaine* de ce même ensemble. Ainsi, l'œuvre, au lieu d'être figée telle une photographie qui montre un aboutissement, l'œuvre processuelle est variable, instable, *irrégulière*. C'est pourquoi, *Calcium*, du début à la fin de sa conception, ne cessera de changer d'aspect, non seulement par sa croissance, mais également par son *caractère formel*. Par *caractère formel* il est question ici d'identité du geste, de signature. La forme, non-liénaire varie sans cesse par l'entremise du temps et de ma propre adaptation au processus (cf. : la disposition de la colle sur le pot pour une meilleure adhérence ; la disposition des pots selon telle combinaison afin d'assurer la solidité). Ainsi, la forme se modèle au fil de mes réflexions,

mes manipulations, etc. ; ce qui lui donne sa forme irrégulière et quelque part inachevée par le temps et la réflexion.

Le désir d'apprentissage donne un aspect expérientiel à ma méthode et provoque inévitablement des obstacles et des difficultés. Ces épreuves sont à percevoir tels des événements. L'erreur étant fréquemment accompagnée de la négative, ici elle est plutôt à considérer comme un chamboulement neutre qui engendre réaction(s) et transformation(s). La production d'une œuvre est, à une échelle plus réduite d'espace et de temps, la forme condensée de ce qu'est le chemin d'une vie. Une sorte de micro-quotidien au sein d'un quotidien plus vaste. Ainsi, lorsqu'une embuche génère bifurcation à l'échelle de la création, ce procédé est semblable et à saisir comme la rencontre d'obstacles dans le quotidien « réel » engendrant sans cesse une réactualisation de soi, une adaptation, dont le moteur est certainement le bien-être individuel. Dewey disait : « Les événements de tous les jours, les actes et les souffrances qui sont reconnus universellement comme constructifs de l'expérience ». (Bourriaud, 2001, p.15)

En ce sens, l'embuche devient productive : « Parce qu'elle est une épreuve, l'expérience est de nature à dynamiser la création » (Bourriaud, 2001, p.43). Cette idée de l'événement producteur parfois d'échecs, d'autre fois de questionnements implique un rééquilibrage parmi ses composantes. Elle est à

saisir presque comme une philosophie de vie et se retrouve à plusieurs niveaux au cœur de ce projet.

En voici quelques exemples concrets :

- À l'origine, j'avais fait le choix par souci esthétique, de ne récolter que les pots de yogourt de couleur blanche. Mon projet nécessitant au minimum 8000 pots en 10 mois, je compris que le défi ne serait jamais réalisé si une sélection parmi les pots devait être faite. J'ai ainsi commencé à récolter toutes sortes de pots en plastique de petite taille. Peu importait leur couleur, le critère étant qu'ils ne soient pas recyclables. Finalement, l'architecture de l'œuvre s'est révélée être valorisée par l'inclusion imprévue de la couleur.
- Bien que solide, la structure s'est de nombreuses fois effondrée sous son poids, ou fragilisée à force d'être bousculée. Néanmoins, ses multiples caprices ne représentèrent jamais un problème car, dans le cas d'un effondrement, l'absence d'objectifs formels prédéfinis me permettait de partir dans une autre direction ou de perfectionner ma technique de collage. Je n'ai jamais tenté de reconstruire une forme brisée, il fallait produire quelque chose de différent. C'est ainsi que l'événement engendre une *bifurcation*, reprenant la perspective matérialiste épicurienne de la rencontre entre les atomes :

« Si l'un des atomes dévie de sa course, il provoque une rencontre avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde » (Bourriaud, 2001, p.19)

Malgré les *irrégularités* et les *bifurcations*, une unité fait tenir l'œuvre ensemble non seulement par sa forme organique, mais aussi par sa recherche d'un *équilibre global*. Chaque pot est collé un à un, à la suite des autres, sans réflexion préalable autre que de remplir un espace désigné. Au fur et à mesure de sa croissance, des espaces libres appellent à être remplis afin de donner lieu à une totalité. Lorsque je suis en création, je ne prends pas recul sur la forme, c'est ensuite, à travers le quotidien dans l'œuvre que je choisis le prochain espace d'intervention. Ce désir d'intervention se traduit par un désir d'équilibre dans la forme globale. Ces espaces en attente qui confèrent un sentiment d'inachevé, justement, parce qu'ils appellent à toujours poursuivre vers l'avant, sont ce que j'affectionne tout particulièrement. Je me plais à nourrir l'œuvre, à voir que son déséquilibre amène le geste, la construction. La recherche qui accompagne le fait de trouver le meilleur moyen de combler le vide m'exalte par la satisfaction de l'accomplissement et la surprise qui en résulte à chaque étape.

Chez moi, l'œuvre est donc bien un apprentissage et suppose un perpétuel renouvellement de la précision du geste. Les difficultés, les échecs permettent de mieux adapter outils et technique, de mieux me connaître et

mieux saisir ma relation vis-à-vis de l'inconstance du monde dans lequel j'évolue. Rien n'est figé : c'est en ce principe que j'inscris mon processus. Ainsi, l'œuvre processuelle est autant *constante* par sa perpétuelle avancée, qu'*inconstante* par son éternel effacement d'elle-même.

Parce qu'elle est processuelle, l'œuvre se déploie dans le *quotidien*. Je considère qu'il y a plusieurs réalités selon les contextes que l'on fréquente. L'espace créatif est une réalité différente de la réalité quotidienne. Avec *Calcium* et son principe processuel, j'ai fusionné l'espace de réalité quotidienne avec celui de création au sein d'un même espace : mon salon. L'ouverture au monde de mon espace créatif initialement clos provoqua un revirement complet de mon processus.

Rappelons qu'initialement celui-ci se traduit par l'enfouissement sous la matière reproduisant la cache coupée du monde de l'enfant. Mes actions de plusieurs heures, par la répétition du geste, l'aliénation et la fatigue corporelle, engendraient une forme de décrochage mental paroxystique qui me permettait d'atteindre une forme d'extase. Ce plaisir n'était autre qu'individuel, car profondément lié à ce que j'ai de plus intime : mon corps. Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà observer une ambivalence à travers cette volonté de transférer l'atelier de l'artiste au cœur du quotidien, d'y introduire de ce fait du relationnel, dans un processus à contrario profondément clos sur l'individu.

Au fil de la réalisation de l'œuvre, je découvre que l'intégration du relationnel n'est pas une simple fonction que l'on ajoute à un processus. Cela implique un investissement complet, un plein engagement. Créer la rencontre, le partage et enfin le dialogue nécessitent une disponibilité complète de soi. Cela exige des mesures importantes dont on ne peut s'échapper.

Voici comment s'est concrètement traduit le vécu de l'introduction du relationnel au sein de ma démarche individuelle :

La diffusion de *La Grande Récolte* et de *Calcium* devinrent inévitablement des micro-projets au sein d'un système plus large. Afin de le mener à terme, l'organisation fut une méthode indispensable en raison du court temps qui m'était imparti. En effet, j'eus quatre mois, avant le début de la seconde phase (*Calcium*), pour créer et observer les premiers retours de *La Grande Récolte* (cf : calcul du nombre de pots récoltés à la semaine). Celle-ci venait tout juste de prendre ses marques, quand il fallut débiter, dans un même temps, la campagne d'autofinancement (*Ullule*), l'installation des caméras et la campagne de communication de *Calcium*, tout en n'oubliant pas de produire l'œuvre afin de répondre au regard des spectateurs derrière leurs écrans et sans compter la rédaction du mémoire.

De plus, mon espace de création étant situé dans le salon de mon appartement, c'est noyée au cœur des innombrables et inévitables interférences de mon quotidien, qu'il me fallut entreprendre la création de l'œuvre. Il y eut

d'importants temps de réflexions avec mon conjoint afin de situer les différents espaces intimes et leurs fonctions. Le conflit dû à la sensation d'imposer le projet, et en même temps la nécessité qu'il soit réalisé, fut maintes fois évoqué lors de nos discussions. Tenter de trouver nos marques, nos espaces respectifs resta une question majeure durant toute la durée de la création. Finalement, il s'est avéré que, peu importe nos discussions, les habitudes du quotidien finissaient toujours par refaire surface, car l'on ne peut défaire ni la nature de l'autre, ni celle d'un milieu. Ainsi, outre les perturbations issues de la vie conjugale, c'est aussi celle de la vie dans son intégralité qu'il était impossible d'exclure. Une journée difficile au travail, des amis qui séjournent chez nous, une baisse de moral ou au contraire un trop-plein d'énergie, une dispute, un ami qui passe à l'improviste, aller faire une épicerie, faire la cuisine, tomber malade ... tout ce lot d'éléments du quotidien que l'on emporte avec nous constamment et qui finissaient ici par se déverser, bruts, dans mon espace de création. Petit à petit, celui-ci devint non plus mon espace, mais un espace de vie en création. L'ensemble de mon quotidien n'avait de cesse que de venir perturber l'équilibre que j'ai découvert fragile de mon espace créatif.

Tantôt apeurée, tantôt insatisfaite devant les imperfections du projet, cette fragilité s'est traduite en premier lieu par des états d'inactions et l'abandon de la création de l'œuvre. Sans cesse perturbée par mon quotidien et

dans l'obligation de m'investir pleinement auprès de la campagne de communication, il fallut que je me résigne à ce que le climat qui m'est d'habitude nécessaire pour créer, ne pourrait jamais opérer dans le contexte de ce projet. Frustrée, comme s'il m'était interdit d'avoir accès au jeu, c'est avec beaucoup de peine que je dus endeuiller ma relation avec l'œuvre et le désir d'atteindre une forme d'extase individuelle, ce décrochement paroxystique que j'affectionne tout particulièrement. Après avoir accepté cet état de fait, mon processus de création fut réaménagé. Dans l'impossibilité de créer dans le vide, il fallut que j'investisse un nouveau moteur de création qui finalement fut celui de ne pas décevoir ceux qui m'accompagnent. Bien sûr, je ne peux pas dire que ce fut aussi efficace que mon moteur primaire, mais il me surprit par l'entrain que cela me procura. D'une certaine manière, dans l'obligation d'abandonner mon plaisir individuel, j'ai dû introduire par nécessité le fait de créer pour les autres en réactualisant mon plaisir sous une autre forme.

Ce n'est qu'à travers le vécu de l'œuvre et le fait de me confronter aux embuches de mon processus que j'ai pu ébaucher une nouvelle méthode de création.

#### **4.1.4 Le vernissage comme une porte-ouverte**

Initialement, deux journées portes-ouvertes (le 19 mars et le 14 mai) étaient censées entrecouper le développement de mon processus pour ensuite clore l'expérience par le vernissage (le 18 juin).

Prévues pour établir un contact réel avec l'extérieur (autre que par le dispositif de vidéo-caméra), les personnes étaient alors conviées à venir visiter les lieux, constater et discuter de l'avancée du projet en passant du temps en ma compagnie.

En recherche, et certainement trop fragile car en création, je n'ai pas su valoriser ces portes-ouvertes et très peu de personnes vinrent lors de ces journées. Pourtant, malgré leur petit nombre, j'eus toujours de très beaux échanges et ce fut une expérience drôle et enrichissante d'accueillir à l'improviste des personnes de l'extérieur. L'anachronisme de leur présence au sein de mon domicile engendra des situations étranges et déroutantes (cf. : l'arrivée d'une personne au milieu du diner). Le bousculement des frontières de l'intime et les comportements qui en résultèrent furent très intéressants.

Finalement, je considère les portes-ouvertes comme une piste à approfondir par la suite. Elles amènent, parce qu'elles sont confrontantes, une dimension particulière sur la question du contact, de la relation, et de l'échange véritable.

La tenue du vernissage fut tout autre, finalement c'est lui qui endossa le statut de porte-ouverte. Nous verrons successivement qu'elles ont été les conditions de sa communication, de son organisation spatiale et ce qui en résulta.

En ce qui concerne sa communication, j'ai débuté sa diffusion un mois avant la date annoncée de l'événement. Facebook fut un outil fondamental : j'ai créé une page événement *Calcium-vernissage* afin de me donner un ordre d'idée du nombre éventuel de participants. J'ai envoyé des invitations individuelles à chaque personne ayant de près ou de loin contribué au projet. Jusqu'au jour J, j'ai également fait un décompte régulier des jours restants avant l'événement afin de capter l'attention de toute personne susceptible de désirer venir. De plus, outre l'outil Facebook, Caroline Gaoua qui m'avait accompagné pour la création des affiches *La Grande Récolte*, réalisa le visuel de l'affiche *Calcium* et des invitations du vernissage.

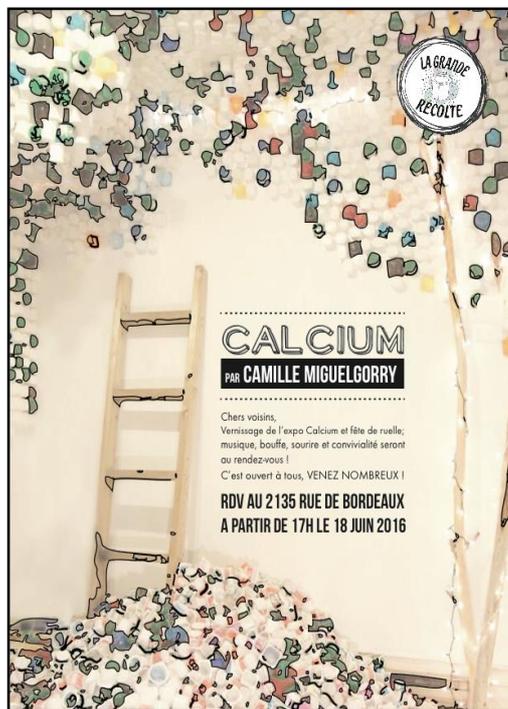


Figure 33 - Affiche *Calcium* réalisé par Caroline Gaoua



Figure 34 - Invitation recto verso *Calcium* réalisée par Caroline Gaoua

Avec l'aide de mon ami Erwan, nous avons placardé des affiches dans les rues et distribué des invitations dans les boîtes aux lettres. Mehdi, mon conjoint, m'accompagna pour distribuer des invitations directement aux clients à la sortie même de l'épicerie où je travaille. Je pus d'ailleurs mettre plusieurs affiches sur les portes de l'épicerie ce qui permit d'informer de nombreux participants de *la Grande Récolte* de l'événement. De plus, chaque voisin fut personnellement invité et prévenu d'un éventuel dérangement sonore lors de la soirée grâce à la réalisation d'une petite annonce confectionnée par Erwan et déposée directement dans leurs boîtes aux lettres.

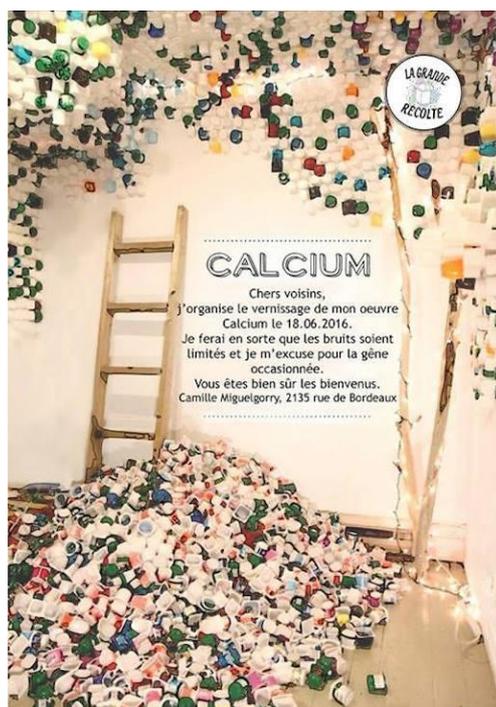


Figure 35 - Annonce *Calcium* réalisé par Erwan Berthaud

Enfin, j'ai également tracé à la craie sur le sol une annonce fléchée du vernissage à de multiples endroits dans les rues qui environnent mon domicile.



Figure 36 - Annonce du vernissage à la craie sur le sol

La communication fut une belle réussite, entre 60 et 70 personnes se présentèrent ce jour-là.

En ce qui concerne l'événement en tant que tel, il était essentiel pour moi de faire non pas un événement axé sur la seule présentation de l'œuvre, mais surtout un lieu d'échange convivial où des personnes de tous horizons pourraient se rencontrer et passer un agréable moment. C'est pourquoi la

dynamique d'une fête de ruelle s'est rapidement imposée comme unique forme événementielle. J'ai ainsi contacté différents voisins du quartier pour voir ce qui serait le plus envisageable. Après divers échanges, certains se sont avérés concluants et affirmèrent la présence d'un groupe de musiciens, la possibilité de s'établir dans le jardin de mes voisins au rez-de-chaussée et d'ouvrir ce même jardin sur la ruelle pour que tout le monde en bénéficie. Sans en avoir réelle conscience, j'ai réalisé une scénographie pour mon vernissage qui eut un impact fort sur la qualité du lien et des rencontres qui en découlèrent. En effet, l'entrée principale du lieu d'exposition était située sur la rue, signalée par une affiche grand format et une annonce à la craie sur le sol. Les invités montaient alors jusqu'au second étage où se trouve mon appartement pour pénétrer dans l'œuvre dès leur entrée. Là, je les accueillais individuellement, leur expliquant le déroulement de la soirée (repas, musique, fête ...), les invitant à se mettre à l'aise, et leur distribuant une fiche explicative du projet *Calcium*. Celle-ci fut réalisée dans le but de conserver une trace de leur passage, mais aussi pour qu'ils puissent avoir directement quelques informations essentielles et ainsi leur donner plus de liberté pour me poser des questions annexes ou avoir un simple échange.

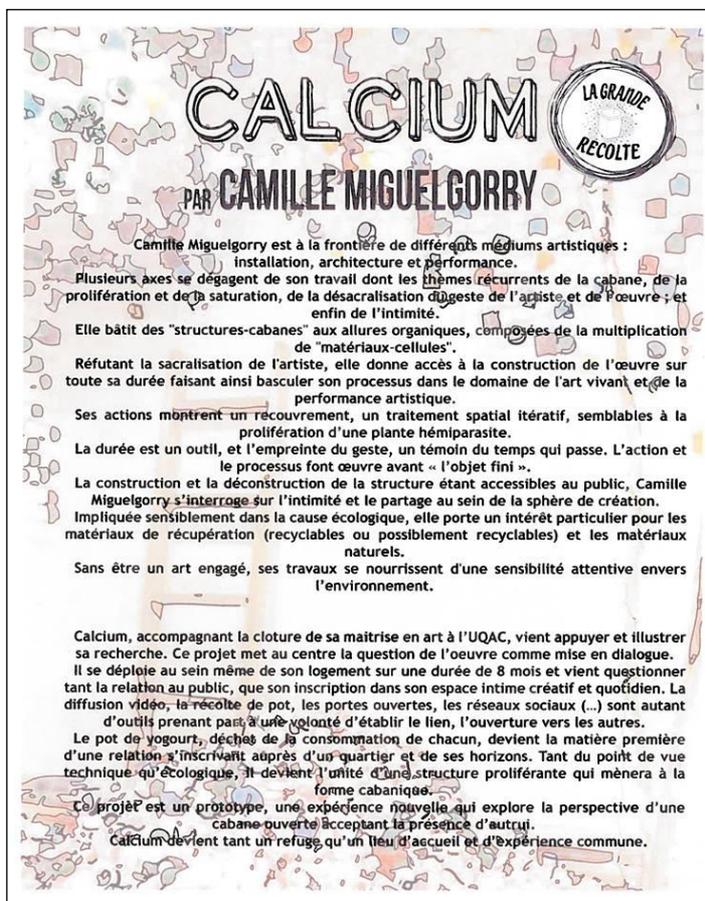


Figure 37 - Fiche explicative réalisée par Erwan Berthaud et Camille Miguelgorry

Après avoir expérimenté l'œuvre et échangé avec moi au besoin, les invités se dirigeaient vers le second spectacle placé dans le jardin : le groupe de musiciens. Ils étaient libres alors de descendre les escaliers de secours, de venir se restaurer de petits plats que mes amis et ma famille avaient préparés et de s'asseoir écouter les musiciens. Rapidement, la belle énergie des musiciens attira les gens de passage dans la ruelle qui par contamination montèrent chez moi. Cette organisation donna une grande liberté d'action et de déplacement

au public présent, et quant à moi, elle me permit de partager de réels échanges avec chaque invité. Initialement, j'avais préparé un discours de présentation de l'œuvre, finalement ce ne fut pas nécessaire car étant donné la nature de l'événement, je pus discuter et présenter mon travail de manière intime avec chacun dans mon salon.

Ce dernier point est avec certitude une des plus belles expériences faites jusqu'à ce jour dans ma vie. Pouvoir dialoguer, discuter, échanger, avec mes invités au cœur et sur mon propre travail fut magnifique. J'ai recueilli le don de leurs mots à partir de leur expérience de mon œuvre et c'est certainement un des contacts relationnels les plus intenses que j'ai pu faire jusqu'alors. Comme exprimé précédemment, la forme de l'événement repose sur une volonté d'amener le milieu de l'art dans la sphère du social et du quotidien pour y introduire l'idée de fête et de rencontre. Cet aspect fut une belle réussite. La convivialité induite par la musique, la diversité des lieux, des circulations et des activités, des personnes diverses, permirent d'introduire plus rapidement du lien. Même un accident de prime abord catastrophique sur la structure de l'œuvre (cf. : écroulement d'une partie de la structure suite à une maladresse du guitariste), s'est par la suite révélé être un pôle majeur de rencontre (cf. : collage de pots de yogourt par les invités).

Dans ce sens, mon salon, là où se condense l'œuvre à son apogée, devint rapidement un lieu d'expérience spatiale et relationnelle venant répondre à la définition même du terme « salon » qui en architecture est la pièce d'accueil et de divertissements.

Voici quelques images témoins de l'événement :











Figure 38 (page 133 à 137) - Images du vernissage de *Calcium* (18 juin 2016)

## 4.2 Retour à la théorie par le prisme de l'expérience

Cette partie fera état d'un retour sur le cadre théorique établi au second chapitre afin de tirer des conclusions suite à l'expérience de l'œuvre.

Elle sera divisée en quatre parties qui reprendront le même développement que celui du chapitre II.

Voici mes réflexions :

### 4.2.1 De l'intime au public : la vidéo/caméra comme support d'ouverture

La notion d'extimité et ce qu'elle soulève comme intimité ouverte, offerte à tous, c'est de prime abord imposé comme un remède, une solution pour établir le lien, le contact sans avoir à sortir de mon espace créatif intime.

Aujourd'hui, le vécu de l'œuvre, en introduisant les nouveaux médias (réseaux sociaux, et diffusion en direct), me permet d'affirmer que *cet état d'extimité* ne peut finalement prendre effet que dans un cadre entièrement clos sur lui-même, et dont le contact serait fait par une unique ouverture (ex. : un endroit clos, fermé à tous, qui n'habite que l'acte créatif et dont l'ouverture serait une caméra). Dans le cas de *Calcium*, l'œuvre étant ouverture sur la réalité quotidienne (cf. : milieu de vie, *la Grande Récolte* ...), l'extimité se noie au sein de l'ensemble. L'outil de vidéo-caméra, au lieu d'incarner un

palier entre intime et public, s'est finalement relevé être une ouverture secondaire, à concevoir plus comme témoin d'une avancée que comme lien avec l'extérieur.

De plus, en positionnant mon espace créatif au centre de ma vie (mon salon), l'intimité propre à l'atelier de l'artiste fut alors reléguée au second plan. C'est finalement la perte de celle-ci qui s'est révélée douloureuse durant l'élaboration. En pulvérisant ses frontières, je découvre que l'espace d'intimité est lié à un instant dans un lieu et pas uniquement à mon propre corps. Avec *Calcium*, la sensation de plaisir, lorsque je crée, ne pouvait plus opérer car le geste (cf. : collage de pot), qui par sa répétition déclenche l'extase, n'avait de cesse d'être interrompu par les interférences du milieu ouvert dans lequel il était produit. Je découvre que l'intimité est fondamentale à mon plaisir individuel dans mon processus de création, en ce sens, il faudra mieux en tenir compte à l'avenir.

Enfin, le principe de désintimité de l'œuvre par le biais du dispositif de vidéo-caméra comme outil de co-présence provoqua une grande réflexion chez moi. Suite à mon vécu de l'œuvre, j'affirme aujourd'hui ne pas être dérangée par le mode de diffusion en direct, néanmoins il me fait réfléchir sur la qualité du rapport humain. Une donnée à laquelle je ne pensais pas avoir accès fut le nombre de personnes connectées au moment de la diffusion. Ce fut un élément fondamental dans la sensation de partage. Lorsqu'un spectateur était présent,

inconsciemment, mes gestes lui étaient destinés, j'étais en présentation. Cette sensation d'être vue de manière immatérielle a engendré une sorte de partage-absent. Comme si l'action, ne pouvant être dérangée, était néanmoins maintenue sous une tension d'origine immatérielle. De plus, le fait de ne pas pouvoir reconnaître mon spectateur n'engendra pas un blocage, mais des réflexions sur la question du voyeurisme et de la propriété. Je réalise par ce procédé que j'établis une distinction concrète entre le réel et l'image. Pour moi l'image est objet. La personne qui se trouve derrière son écran au lieu de me faire face, fait face à mon image. Ainsi, elle fait frontière et peu importe ce qui se passe de l'autre côté, cela ne m'appartient plus. Néanmoins, étant donné que je suis image et que l'image fait frontière, le procédé de vidéo-caméra a permis une réflexion sur la nature même du contact que je recherche. Je découvre une différence nette entre une simple présence (cf : une personne derrière son écran) et l'établissement d'un contact (cf : le vernissage).

Pour conclure, à l'inverse du site internet qui n'autorise et n'inclue pas l'expression du public, je découvre une utilisation de la page Facebook parfaitement adaptée à une forme de relationnelle virtuelle recherchée incluant la dynamique du dialogue (cf. : mettre des commentaires, liker, mettre des photos, etc ...).

#### 4.2.2 La cabane, un refuge « ré-crétatif »

Pour faire un retour sur le thème de la cabane comme refuge ré-crétatif mes conclusions seront plus brèves, car moins ancrées dans la découverte.

Le thème de la cabane intervient au sein de ce projet avant tout en tant que forme processuelle. Ainsi, le vécu de sa construction, malgré les interruptions, fut comme toujours agréable et intéressant par sa dimension d'apprentissage. Comme avec chacun de mes projets réalisés au préalable, j'ai retrouvé à travers *Calcium* le plaisir de bâtir en découvrant, façonnant le protocole qui lui serait le mieux adapté. Le duo corps/esprit qui engendre l'action provoque toujours en moi une forme d'émerveillement devant la forme en construction et les découvertes techniques qui en découlent. Chaque détail est pris en compte (position du corps, position de l'outil, position du matériau ...) et engendre toujours une évolution qui achève sa course dans l'esthétique de la forme. J'aime voir l'empreinte de la réflexion sur l'apparence de l'œuvre.

Pour ce qui est de la sensation de refuge, comme elle est liée à l'intime, il est certain qu'elle fut elle aussi profondément vécue lors de *Calcium*. J'avais énoncé trois types de refuges liés à la cabane dans mon chapitre II (le refuge comme zone de respiration, le refuge comme zone d'autorisation et le refuge comme zone de détachement), aucun ne fut pleinement réalisé. Une nouvelle

fois, compte tenu du lieu de l'œuvre (mon salon), le simple fait que le lieu soit partagé avec mon conjoint brisa la dynamique du refuge intime individuel.

Suite à ce projet, je réalise finalement que la question du refuge vient chez moi englober l'intégralité de la relation que j'entretiens avec l'art. Ma recherche actuelle, et les prochaines à venir, vont me permettre d'élaborer et de proposer des ajustements à ce refuge via les notions d'ouvertures et de fermetures.

De même que pour la notion de refuge, l'espace ré-créatif fut également tronqué dans la zone de la détente et du plaisir. Une nouvelle fois, les perturbations du quotidien et les échéances engendrèrent une difficulté dans l'atteinte de ces stades. Comme énoncé précédemment, l'extase primaire liée au fait de se sentir accaparée, happée par le processus ne put faire effet ici. De plus, il est certain que la détente apportée par le décrochage du quotidien était difficilement réalisable étant donné son implication directe dans celui-ci.

Néanmoins, en ce qui concerne l'espace comme lieu d'expérimentation, il fut parfaitement réalisé. Ainsi, *Calcium*, qui s'est révélé être un laboratoire global, intégra à son expérience bien des zones que je pensais auparavant intouchables.

### 4.2.3 Un jeu de prolifération organisé et pénétrable

Mon *processus constructif* et ma méthode créative que j'appelle les règles de jeu, n'ont pas vécu d'évolution durant la création de l'œuvre. La prolifération et le recouvrement, le jeu de maintenir le système en équilibre et le fait « d'entrer dans » forment toujours ensemble mon *identité cabanique*. J'accentuerais juste sur la notion de parcours qui malgré une volonté de mise en place n'a pas pu être efficace avec *Calcium*. Ayant atteint le minimum de pot à récolter (une approximation de 8000 pots), le projet n'a pas pu se déployer à une échelle plus ample sur le thème de la prolifération ce qui a restreint nettement l'aspect de l'expérience phénoménologique de l'espace. Nous verrons par la suite en quoi ce point est important vis-à-vis du relationnel.

### 4.2.4 Art relationnel et processuel

Le vécu du vernissage représente un réel tournant au sein de ma démarche et m'a permis de saisir en quoi le communautaire est une valeur importante au sein de ma pratique. J'expliquais précédemment que les participants ont été pour moi un moteur pour poursuivre face aux embûches. Le vernissage fut une manière de les remercier de leurs dons (matière

première, soutien financier et moral, amour). Tel un contre-don, le vernissage s'inscrit donc dans une dynamique communautaire où le troc, l'échange prennent tout son ampleur.

De plus, je découvre que le plaisir partagé se trouve dans la zone de l'expérience architecturale (cf. : le vernissage : être ensemble, public et artiste, dans l'œuvre) : là où nos corps se rencontrent pour vivre une communion autour d'une expérience phénoménologique spatiale semblable. *Calcium*, malgré sa dimension réduite, est en ce sens une réussite. C'est un point que je souhaite approfondir lors de projets futurs afin d'y introduire l'idée de *déambulation*.

Pour conclure, je distingue dorénavant trois formes relationnelles au sein de ma pratique :

La première, *participative*, révèle mon désir d'impliquer autrui au sein du protocole créatif (cf. : récolte de pot) ; la seconde, *collaborative* et certainement la plus en marge au sein de mon processus, montre un désir de construire ensemble (cf. : travail avec Paolo) ; et enfin, une forme de *co-création*, qui indique une ouverture autour de la possibilité de créer ensemble (public/artiste). Cet état de co-création nécessite une précision vis-à-vis de l'*instant* de l'intervention. Je réalise en effet que cette question de l'intimité induit aujourd'hui pour moi un temps créatif en solitaire. Cela n'exclut pas des interventions venues de l'extérieur par le public, cela indique juste qu'elles

doivent être faites dans un temps distinct de mon propre instant créatif. Lorsque ma création bascule dans la sphère du public, elle ne m'appartient plus, elle est intégralement la propriété des invités, à contrario, lorsque le public n'est pas là, elle est intégralement mienne. C'est une co-création dans la forme et non dans l'instant. Pour faire lien avec le jeu et la notion de plaisir, admettons que l'œuvre est un jeu : je peux prêter mon jouet, mais lorsque c'est moi qui joue, il doit m'appartenir complètement, il devient mon refuge.

Enfin, je réalise à travers le vécu du vernissage qu'au sein de mon processus, l'œuvre, à l'inverse d'être objet, cherche à devenir une *interface* permettant non seulement de créer du lien entre moi et le monde, mais surtout entre les différents acteurs de ce monde.

## CONCLUSION

Pour conclure, cette œuvre réalisée sur une période d'un an est une expérience aboutie dans le sens d'une œuvre prototype qui nécessitera d'être réinvestie sous une autre forme dans le futur. Je réalise que mon processus de création, en marge des normes que supposent l'encadrement d'une maîtrise, nécessite de s'émanciper hors de ce milieu. En effet, l'œuvre processuelle ne peut finalement se défaire de l'aspect temporel qui en fait son essence. Mon projet aurait nécessité une période plus longue pour sa réalisation (trois ans ou plus) afin que chaque étape de sa création soit pleinement valorisée. La pression issue de l'échéance engendre chez moi une inhibition du pouvoir créatif qui peut mener à l'inaction. Finalement, je pense que ce n'est pas mon quotidien qui engendra autant de désagréments durant mon processus, mais sa gestion. Trop d'éléments furent condensés dans un espace-temps certainement trop restreint.

De plus, en voulant intégrer du relationnel à l'œuvre, je réalise, par l'intermédiaire des différentes formes empruntées (système de vidéo-caméra, portes ouvertes, médias internet, récolte de pots ...) qu'au lieu de se compléter elles s'accumulent au sein de *Calcium*. Aujourd'hui, par le biais du vécu, je suis en mesure de mieux préciser mes besoins et d'introduire à mon processus

les formes relationnelles qui lui sont le mieux adaptées (cf. : participation, collaboration, co-crédation, rapport contactuel physique ou virtuel).

Je ddcouvre à la toute fin de ce projet que les formes relationnelles avec lesquelles j'ai le plus d'affinité sont certainement les plus *contactuelles*, où le contact humain entre en jeu (cf : la récolte de pots, les portes ouvertes et le vernissage). Ce qui motive mon désir d'ouverture est le dialogue issu de la rencontre, et par rencontre il y a celle entre le spectateur et l'artiste (par le biais de la communauté par exemple), mais aussi entre le spectateur et l'œuvre (par le biais de l'architecture et de l'action). Chez moi, l'œuvre donne abri à autrui et permet de partager conjointement (invité/artiste) une expérience phénoménologique de celui-ci (cf. : mon salon). C'est ici que le public et le privé se rencontrent, l'œuvre fait se tenir ensemble ces éléments disjoints.

Pour finir, j'achèverais sur ce choix de l'œuvre inscrite dans mon milieu de vie. Je sais dorénavant que ce choix implique nécessairement, de cause à effet, de renoncer à une part de mon espace intime créatif. Il me sera ainsi plus facile d'appréhender son ouverture sans pour autant me sentir dépossédée d'un idéal. Je pense que cette porosité entre intime et public est finalement envisageable selon un dosage plus ou moins grand. Je pensais achever cette maîtrise en trouvant une unique méthode d'ouverture, mais à l'inverse, ce sont de multiples méthodes qui furent révélées. En effet, je peux aujourd'hui envisager tant un espace clos, sans intrusion qui serait couvert par

un procédé de vidéo-caméra, qu'un espace intime tel mon domicile, qui serait ouvert au public de temps à autre, ou encore un espace public dans lequel l'intime serait relégué au second plan, ... Finalement, le seul élément qui perdure est la méthode processuelle. Peu importe le niveau d'ouverture, elle représente, par cette nécessité d'une temporalité longue et de l'expérience, une condition indispensable à mon plaisir créatif et à la sensation de refuge. Néanmoins, je garde à l'esprit que l'artiste relationnel implique aussi d'être gestionnaire et donc une temporalité propre, différente de celle de la création.

J'ai maintenant pleine conscience, par expérience, de ne pouvoir me départir de cette cabane coupée du monde de l'enfant. Elle est tant mon espace de jeux que de bien-être ; en voulant l'ouvrir, il faudra toujours veiller à en préserver une partie pour faire refuge.

Pour finir, penser l'œuvre comme *interface communautaire* est sans conteste une, si ce n'est la révélation la plus importante de cette recherche.

Aujourd'hui, suite à l'expérience de cette œuvre, une nouvelle problématique émerge : Comment arriver à conserver ce refuge d'expression libre individuel tout en incluant la nécessité du communautaire ?

## BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu D. (1995). *Le Moi-peau* (2nd éd.). Paris : Dunod.
- Ardenne P. (2002). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (6e éd.). Paris (France) : Flammarion.
- Bachelart D. (2012). S'encabaner, art constructeur et fonctions de la cabane selon les âges. Exploration biographique et photographique. *Éducation relative à l'environnement*, 10(3), 35-61.  
Repéré à : [http://www.revue-ere.uqam.ca/categories/PDF/volume10/03-v10-Bachelart\\_D.pdf](http://www.revue-ere.uqam.ca/categories/PDF/volume10/03-v10-Bachelart_D.pdf)
- Balestra R., Charles C., & Roux R. (2006). Abris, cabanes et autres refuges. *Inspection Académique de Nice*.  
Repéré à : <http://www.ac-nice.fr/ia06/eac/file/PDFAV/abris%20cabanes%20et%20autres%20refuges.pdf>
- Bardeau R. (2001). Les spécificités de l'art en ligne : l'exemple de Mouchette.  
Repéré à : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=118&note=ok&surligne=oui&mot=mouchette>
- Bourriaud N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny (France) : Les presses du réel
- Cabane (n.f.) *Centre National de Références Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 13 mars, 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/cabane>
- Cadere A. (1982). *Histoire d'un travail*. Paris (France) : Herbet-Gewad.
- Cailloix R. (1967). *Les jeux et Les hommes : le masque et le vertige*, Paris (France) : Folio
- Chevalérias M.P. (2003). Intimité et lien intime. *Le Divan familial*, 11(2), 11-23.  
DOI : 10.3917/difa.011.0011
- Chevalier P. (2011). De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8 (2), p. 31-39.  
DOI : 10.3917/nre.008.0031
- Connolly B. (1999). L'intérieur et arène de l'art. *Inter : art actuel*, 74, 4-7.  
Repéré à : <http://id.erudit.org/iderudit/46198ac>

- Couchot E. Numérique art (n.d). *Encyclopædia Universalis*. Repéré le 13 septembre, 2015.  
Repéré à : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-numerique/>
- Déborder (v.) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré le 16 mars, 2016.  
Repéré à : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9border>
- Dietman E. (1994). *Kurt Schwitters*, Paris (France) : Edition du Centre Pompidou
- Diner S. (2007). Le biomorphisme dans la culture artistique moderne : Texte écrit en marge de l'exposition Sculpture numérique et biomorphisme.  
Repéré à : <http://www.peiresc.org/DINER/Biomorphisme.pdf>
- Donguy J. (2007). Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening. *Inter : art actuel*, 95, 84-85.  
Repéré à : <http://id.erudit.org/iderudit/45741ac>
- Donnadiou G., Karsky M.(2002). *La systémique, penser et agir dans la complexité*. Paris : Éditions de liaisons.
- Durif-varembont J.P. (2009). L'intimité entre secrets et dévoilement. *Cahiers de psychologie clinique*, 32(1), p. 57-73.  
DOI : 10.3917/cpc.032.0057
- Enrober (v.) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 04 avril 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/enrober>
- Enveloppe (n.f.) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 17 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/enveloppe>
- Focillon H. (1981). *Vie des formes* (7e éd). Paris (France) : Presses Universitaires de France.
- Goldberg R. (1999). *Performance : l'art en action*. Londres (Royaume-Uni) : Thames & Hudson.
- Gozlan A. (2013) La machine virtuelle. Une désintimité à l'œuvre. *Recherches en psychanalyse*, 16(2), p. 185-193.  
DOI : 10.3917/rep.016.0185
- Guattari F. (2012). *La révolution moléculaire*. Paris : Les prairies ordinaires. p. 35-37
- Hémiparasite (n.d.). *Dictionnaire environnement et développement durable*.  
Repéré le 10 mars, 2016 [http://www.dictionnaireenvironnement.com/hemiparasite\\_ID4843.html](http://www.dictionnaireenvironnement.com/hemiparasite_ID4843.html)
- Huerre P. (2006). L'enfant et les cabanes. *Enfances & Psy*, 33(4), 20-26.  
DOI : 10.3917/ep.033.0020

- Immersion (n.f.) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 12 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/immersion>
- Intimité (n.f.) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 15 avril, 2016. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/intimit%C3%A9>
- Jauréguiberry F. (2005). L'immédiateté télécommunicationnelle. Sous la direction de Philippe Moati. *Nouvelles technologies et mode de vie* (pp.85-98). La Tour-d'Aigues (France) : L'Aube.
- Kaprow A. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris(France) : Éditions du centre George Pompidou.
- Lista G. (2005). *Dada : libertin et libertaire*. Paris (France) : L'Insolite.
- Maffesoli M. (2007). *Le réenchantement du monde : une éthique pour notre temps*. Paris : La Table Ronde.
- Masset D. (2014), L'art participatif, une manière de s'émanciper ? Le cas du soundpainting. *Action et recherches actuelles*. 2-7.  
Repéré à : [http://www.arc-culture.be/wp-content/uploads/2014/11/analyse\\_ARC\\_soundpainting\\_20142.pdf](http://www.arc-culture.be/wp-content/uploads/2014/11/analyse_ARC_soundpainting_20142.pdf)
- Morin E. (2008). *La méthode I*. Paris : Du Seuil.
- Multiplication (n.f.) *Centre de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 12 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/multiplication>
- Paré A.L. (2007). 1994, Jean-Jules Soucy: Oeuvre peinte. *Espace : Art actuel*, 81, 18.  
Repéré à : <http://id.erudit.org/iderudit/9273ac>
- Piette A. (2008). L'anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails. *Antrocom*, 4(2), 131-138.  
Repéré à : <http://www.antrocom.net/upload/sub/antrocom/040208/08-Antrocom.pdf>
- Poinsot J.M. (1991). *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*. Villeurbanne (France) : Art édition.
- Popper F. (1982). *Art, action et participation : l'artiste et la créativité* (2nd éd.). Langres-Saints-Geosmes (France) : Klincksieck.
- Pluymaekers J. (2006). L'institution : quand on n'a plus que son lit comme cabane. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseau*, 37(2), p. 73-83.  
DOI : 10.3917/ctf.037.0073
- Prolifération (n.f.). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 03 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/prolif%C3%A9ration>

- Ramade B. (2016). Installation (n.d). *Encyclopædia Universalis*.  
Repéré le 02 avril 2016. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/>
- Recouvrement (n.m.) *Centre de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 09 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/recouvrement>
- Refuge (n.m.) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 11 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/refuge>
- Relationnel (adj.) *Centre de Ressources Textuelles et Lexicales*.  
Repéré le 16 mars 2016. <http://www.cnrtl.fr/definition/relationnel>
- Riquier C. (2009). *Archéologie de Bergson. Temps et métaphysique*. Paris (France) : Epiméthée.
- Rodrigo P. (2009). *L'intentionnalité créatrice*. Paris (France) : Librairie philosophique J. VRIN.
- Tinland F. (1991). *Systèmes naturels, systèmes artificiels*. Mayenne : Champ Vallon.
- Tisseron S. (2011). Les nouveaux réseaux sociaux sur internet. *Psychotropes*, 17(2), 99-118.  
DOI 10.3917/psyt.172.0099
- Tisseron S. (2011). Intimité et extimité. *Communications*, 88 (1), 83-91.  
DOI : 10.3917/commu.088.0083
- Varela F., Thompson E. & Rosch E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris (France) : du Seuil.
- Wilden A. (1972). *System and structure, essays in communication and exchange*, Londres (Royaume-Uni) : Tavistock publications.
- Winnicott D.W. (1975). *Jeu et réalité*. Paris (France) : Gallimard

