

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTES DES FIGURES	VI
LISTE DES SCHÉMAS	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : FAIRE PLACE À LA LENTEUR OU L'ART COMME SURVIE	3
1.1. La genèse : état d'être et positionnement	3
1.2. Regards critiques sur les différents types de temps	5
1.3. La vectorisation du temps	8
1.3.1. Le besoin d'accélérer	12
1.3.2. Quand le quotidien devient extrême	16
1.3.2.1. Pour quelques secondes de sensations fortes	20
1.4. Espaces du dedans /dehors	23
1.4.1. Les Paysages décapés	25
CHAPITRE II : DÉTERRITORIALISATION DE L' ŒUVRE ET TEMPORALITÉ : QUELQUES CAS RÉCENTS	29
2.1. Massimo Guerrera: La durée de l'oeuvre	30
2.2. Intériorité d'un état d'urgence	33
CHAPITRE III : LES PAYSAGES DÉCAPÉS	36
3.1. Poïétique de création et expérience existentielle : les étapes	36
3.2. Les paysages décapés – le projet	44
3.2.1. Le processus de création de l'oeuvre	45
3.2.1.1. Le lieu d'occupation	46
3.2.1.2. L'Élaboration de la structure physique	46
3.2.1.3. L'érection de la tente	47
3.2.1.4. L'occupation	49
3.2.1.5. Le rituel performatif	53
3.2.3. Entre profane et sacré	55
CONCLUSION	59
BIBLIOGRAPHIE	62

LISTES DES FIGURES

Figure 1 Mériol Lehmann, <i>1983</i> , Installation vidéographique, 2010.	16
Figure 2 Collectif Acapulco, <i>Clés en main</i> , Installation architecturale, 2010, vue extérieure.	27
Figure 3 Collectif Acapulco, <i>Clés en main</i> , Installation architecturale, 2010, vue intérieure.	28
Figure 4 Massimo Guerrera, <i>Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboral)</i> , Installation, 2008.	31
Figure 5 Massimo Guerrera, <i>La rencontre des pratiques</i> , Installation, 2010.	32
Figure 6 ATSA, <i>Squat polaire</i> , Installation, rue Mont-Royal, Montréal, 2007.	34
Figure 7 ATSA, <i>État d'urgence</i> , Place Émilie Gamelin, Montréal, 2008.	35
Figure 8 Mélissa Santerre, <i>Espaces habitables</i> , UQAC, 2007.	37
Figure 9 Mélissa Santerre, Annie Perron, <i>Attendre l'autre</i> , Chicoutimi, 2007.	38
Figure 10 Mélissa Santerre, <i>Arbres tissés</i> , Installation, Parc Rivière-du-moulin, 2008.	38
Figure 11 Mélissa Santerre, <i>Carré zen</i> , berges du Saguenay, St-Fulgence, 2009.	39
Figure 12 Mélissa Santerre, <i>Igloo</i> , Installation, Baie-des-Ha-Ha, LaBaie, 2009.	39
Figure 13 <i>Débâcle</i> , Affiche de l'exposition en lien avec l'événement réalisé en mars 2009 sur la Baie-des-Ha-Ha, Musée du Fjord, 2009.	40
Figure 14 Mélissa Santerre, <i>Tissage</i> , Atelier de maîtrise en art de l'UQAC, 2009.	41
Figure 15 Mélissa Santerre, <i>Architecture sans toit/toi</i> , dessin, atelier de maîtrise en art de l'UQAC, 2009.	41
Figure 16 Mélissa Santerre, <i>Famille</i> , Série de dessins, atelier de maîtrise en art de l'UQAC, 2009.	42
Figure 17 Mélissa Santerre, <i>Intervention citoyenne</i> , Chicoutimi, 2009.	42
Figure 18 Mélissa Santerre, <i>Intervention citoyenne</i> , Chicoutimi, 2009.	43
Figure 19 Érection de la tente devant le presbytère de Chicoutimi (1).	48
Figure 20 Érection de la tente devant le presbytère de Chicoutimi (2).	48
Figure 21 Érection de la tente devant le presbytère de Chicoutimi (3)	49
Figure 22 Aménagement de l'espace intérieur de la tente.	50
Figure 23 Une petite famille venue me poser des questions.	51
Figure 24 Vue d'ensemble de la tente et de l'oeuvre tissée au sol.	51
Figure 25 Article paru dans <i>Le Quotidien</i> , jeudi le 11 novembre 2010.	53
Figure 26 Début du rituel. Je me dirige vers le carré tissé avec une lampe.	54
Figure 27 Les gens marchent sur l'oeuvre afin de venir me rejoindre.	54
Figure 28 Le rituel de distribution du thé se poursuit.	54
Figure 29 La tente (profane) vs la Cathédrale (sacré).	55

LISTE DES SCHÉMAS

Schéma 1	6
Schéma 2	7
Schéma 3	9
Schéma 4	57

INTRODUCTION

Comment la lenteur trouve-t-elle sa place dans la création et la réflexion comme art actuel ? Voilà la question centrale qui lie ensemble les questionnements de cet essai à ma démarche de création, incluant une mise en contexte et les étapes ayant mené à mon projet de maîtrise en art *Les Paysages décapés*, expérience vécue et partagée dehors, à Chicoutimi en novembre 2010.

Le premier chapitre fait place à la lenteur et à l'art comme « attitude » de survie. Il fait état de mon positionnement personnel, comme jeune femme et artiste face aux contraintes de la temporalité vécue en ce début de XXI siècle. Aux notions de vitesse et d'extrême, caractéristiques dominantes dans la quotidienneté, j'oppose une éthique et une esthétique de la lenteur méditative comme débat et espace-temps de création. J'associe mon rapport à la lenteur méditative à la possibilité de créer une zone expérientielle permettant d'inventer un espace. D'où la naissance du lieu *décapé* ou du non-lieu qui nous permet d'exister au-delà des limites du temps mécanique.

Dans le deuxième chapitre, je discute plus spécifiquement de deux démarches d'artistes que j'ai côtoyés et qui s'apparentent de manière affinitaire à certaines dimensions de ma recherche.

Le troisième chapitre esquisse les éléments de mon projet *Les paysages décapés*. Dans un premier temps, il rappelle (illustrations à l'appui) les étapes conceptuelles et formelles d'une recherche amorcée il y a deux ans. Il décrit ensuite la méthodologie et les éléments de cette recherche/création d'une structure comme environnement, d'une situation momentanée dans la ville comme art vivant, mais fondé sur la lenteur comme rythme visuel, dans un lieu public de la ville de Chicoutimi.

CHAPITRE I : FAIRE PLACE À LA LENTEUR OU L'ART COMME SURVIE

1.1. LA GENÈSE : ÉTAT D'ÊTRE ET POSITIONNEMENT

Ma démarche artistique en est une de survie en société. Le présent travail de recherche et de création s'est voulu à la fois un cheminement éthique et critique, autant qu'esthétique. Depuis plusieurs années, de nombreuses questions se bousculent dans ma tête, elles rythment, non sans stress, mon rapport au monde et à l'imaginaire. Mon hypersensibilité au monde, cette caractéristique à laquelle sont reliées autant la beauté que la souffrance, a altéré mon parcours à la manière d'une série de collines que l'on monte et descend, parfois en courant et d'autres fois en marchant.

Qu'est-ce qui m'a fait me rapprocher de la création, et quels moyens ai-je utilisés pour me permettre de continuer malgré les moments de détresses et de suffocation? Je crois que l'art a été la seule variable capable de s'adapter à ces variations.

Cependant, si j'utilise l'art comme moyen de survie, comme manière d'embellir ma vie de tous les jours, de rendre le parcours plus agréable dans un contexte sociétal qui, à bien des égards, m'opprime et m'indispose, je me pose par le fait même beaucoup de questions sur le bien-être des gens qui m'entourent. Je me demande souvent s'il existe une sorte de bonheur accessible à tous.

Par exemple, si on traçait, chacun à notre tour, une ligne, un peu comme celle qui est dans notre main, cette ligne dont le tracé inclurait toutes les variations inhérentes à notre vie de tous les jours et qui révélerait les hauts et les bas de notre existence. Puis, si nous en placions plusieurs côte à côte, est-ce que ces « dessins/desseins/destins » auraient une allure semblable à celle des autres en raison de l'époque et de l'endroit à laquelle chacun est né? Ou bien, au contraire, révéleraient-ils des différences marquées? Quelle serait la tendance médiane de cette ligne en fonction des époques et des générations ?

Derrière de telles interrogations existentielles imagées, s'arrime ma propre nécessité pour l'art.

Globalement, c'est ce rythme effréné auquel je vois défiler les gens, dans un déplacement incessant d'un endroit à un autre qui me perturbe: comme si le fait de demeurer en place n'était plus à la mode. Voilà ce qui constitue la base de mon questionnement.

Un profond désir de faire une place à la lenteur aussi, une envie de redonner de l'importance à des rythmiques différentes, à la patience et au calme, pour ne plus avoir à m'arracher sans cesse à la réalité. C'est donc ma lucidité, le fait d'être consciente que je fais partie de ce contexte sociétal qui, en plus de me mettre en colère, m'a donné envie d'explorer pour ma maîtrise, l'art comme « stratégie de ralentissement », comme état d'« être ».

Aux réalités que les notions d'extrême et de vitesse qui contaminent société et art, je tenterai, dans un premier temps, d'argumenter mon parti-pris pour les réalités opposées que sous-tend la notion de lenteur. Le but ici est d'appuyer réflexivement l'espace-temps adéquat de création qui s'est imposé au fil de ma démarche existentielle et formelle. En premier lieu, nous nous pencherons plus en détail sur la notion de temps dans une perspective sociale et de rapport entre les hommes, pour ensuite nous tourner vers un temps vécu à un niveau plus personnel, soit un temps que l'individu peut rythmer. Nous chercherons également à définir ce qu'est le « décapé » et à comprendre comment il arrive à suspendre notre monde du temps mécanique¹.

1.2. REGARDS CRITIQUES SUR LES DIFFÉRENTS TYPES DE TEMPS

Pour plusieurs, le temps nous pèse. Intrinsèquement vissé à nous, il « marque » et impose une « mesure » à nos plus petits gestes comme à nos rêves les plus fous. Il n'est pas aisé de comprendre son fonctionnement ni les rouages subtils qui en font un paradigme d'évaluation de l'existence. À cet égard, le philosophe Norbert Elias, auteur de l'ouvrage *Du temps* souligne :

Le temps « désigne symboliquement la relation qu'un groupe humain, ou tout groupe d'êtres vivants doué d'une capacité biologique de mémoire et de synthèse, établit entre deux ou plusieurs processus, dont l'un est normalisé pour servir aux autres de cadre de référence et d'étalon de mesure. »²

¹ Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, [1928]. Brough, J.B., trans. Dordrecht: Kluwer, 1990.

² Norbert Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, 1997.

Schématiquement parlant nous faisons ressortir de cette citation, les trois sortes de temps suivants :

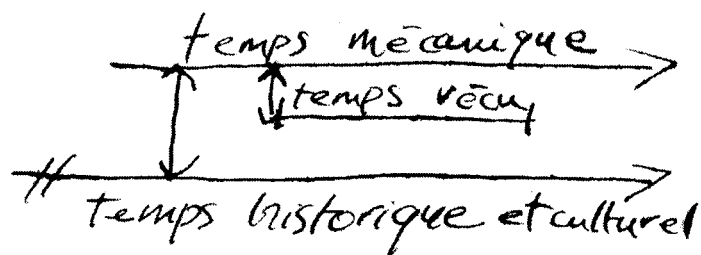


Schéma 1

Le temps « mécanique » est relié à l'horloge (une minute, deux heures, dix ans, etc.). Le temps « historique et culturel » est lié à l'histoire et aux différentes époques (moyen-âge, époque moderne, époque contemporaine). Le troisième temps est celui qui nous intéresse le plus dans cette présente recherche. Il s'agit de celui qui exprime le temps « vécu », c'est-à-dire celui qui décrit les expériences de vie personnelle d'un être humain, son parcours existentiel, etc.

Si on décide de poursuivre notre schéma, mais cette fois en le complexifiant un peu, afin de mettre encore plus en lumière cette notion de « temps vécu » par rapport à différentes sortes de temps, on obtient ceci :

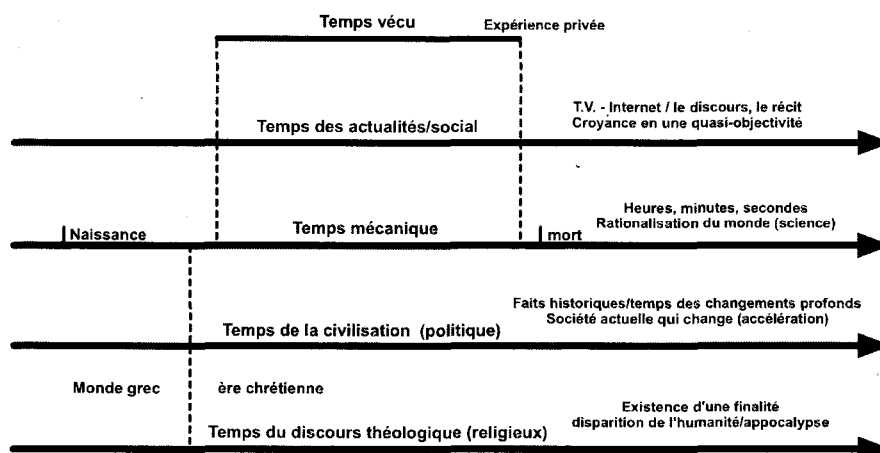


Schéma 2

Ainsi, le temps « vécu », qui représente l'expérience réalisée à un niveau individuel, est en étroite relation avec le temps « social » ou celui des « actualités » puisqu'il est vécu à travers ce dernier. La télévision, Internet, tous ces médias qui entretiennent l'idée d'un discours quasi-objectif, nous poussent à vivre des expériences individuelles qui ne sont désormais plus aussi privées qu'on pourrait le souhaiter. Le temps « social », celui du discours, du récit, nous éloigne de plus en plus de l'expérience vécue à un niveau vraiment personnel; l'espace méditatif, contemplatif, réflexif s'amincit alors de plus en plus. Dès lors, le temps « mécanique », lequel est fixe et invariable, nous semble maintenant pourvu d'une autre vitesse : il crée ainsi une sensation d'accélération. Parallèlement, notre perception du temps « mécanique » dorénavant modifié, fait en sorte que nous avons de plus en plus de difficulté à ralentir : nous avons un air d'aller confortable et les sensations apportées par la balade semblent ainsi nous satisfaire largement.

Paradoxalement, le temps qui s'écoule entre notre naissance et notre mort ne semble plus offrir de variation. Les changements apportés par les nouvelles technologies nous permettent maintenant de travailler, de vivre à n'importe quelle heure, à n'importe quelle saison sans vraiment avoir à modifier nos comportements en lien avec ces différentes périodes du cycle naturel (heures de la journée, saisons). C'est ainsi que, tranquillement, nous sommes en train de nous détacher de la vie réelle et matérielle, c'est-à-dire des cycles de vie bruts qui la constituent.

Les deux autres types de temps soient les temps « de la civilisation » et « du discours théologique » représentent les bases historiques de notre société. Le temps « de la civilisation » représente la dimension politique alors que le temps « du discours théologique » incarne la dimension religieuse de notre monde. La ligne dressée entre le monde grec et l'ère chrétienne nous permet de situer le passage d'un dogme vers l'autre. Nous trouvons important de situer cette scission, car, comme nous le verrons un peu plus loin, le concept de chrétienté fera l'objet d'une analyse plus élaborée.

1.3. LA VECTORISATION DU TEMPS

Au même titre qu'Élias, le sociologue québécois Nicolas Moreau, dans son ouvrage intitulé *État dépressif et temporalité* précise la tension entre deux cycles qui influencent nos conduites/situations dans la vie de tous les jours :

[...] ce qu'on appelle communément le "temps" est, au fond, la relation que nous faisons entre un premier processus (travailler) et un second qui le mesure (lever et coucher du soleil ou encore mouvement des aiguilles d'une montre).³

Ce conflit de mesures est dorénavant intériorisé ce qui en fait une problématique de plus en plus inquiétante. Le temps s'y apparente à un fromage ou à une tarte, que l'on ne cesse de découper en morceaux dans sa conscience. Nous sommes en état de saturation du temps, le quotidien ne cessant de faire des siens en multipliant les plages horaires qu'il nous impose de respecter. De manière illustrative, c'est un rapport à la fragmentation qui apparaît ici :

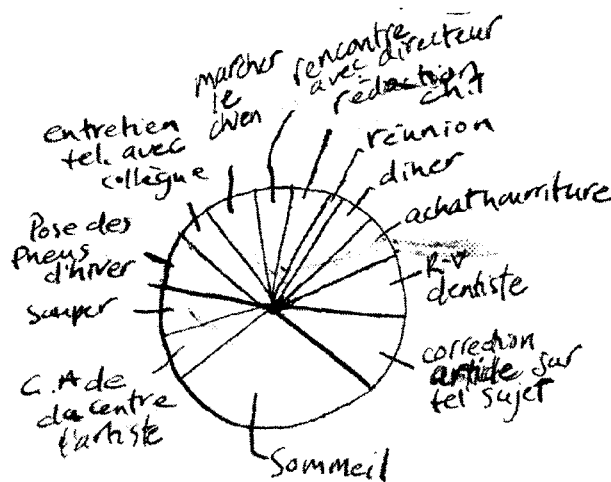


Schéma 3

³ Nicolas Moreau, *État dépressif et temporalité*, Montréal, Éditions Liber, 2009.

L'interconnexion entre les différentes mécaniques de liaisons (entre travail et vérification de l'heure sur une horloge) semble nous rendre de plus en plus obsédés par les millions de choses à faire dans ce qui s'avère être une heure ou une journée. Par le fait même, il se crée un effet de détachement de la nature et de ses rythmes plus inclusifs (je peux accomplir cette tâche entre le lever et le coucher du soleil au lieu de devoir la faire entre 14 h et 15 h, par exemple). Depuis l'ère industrielle, nous sommes devenus des machines. Notre performance personnelle se calcule maintenant en fonction de notre rendement quantitatif et de notre vitesse à accomplir chacune de nos tâches.

Pour nous rappeler que l'art n'a cessé d'être en réaction face au système, j'introduis ici l'artiste-performeur, Tehching Hsieh, qui a débuté en 1978, une série de cinq performances en lien avec le temps. Hsieh a affirmé que ces pièces « étaient des luttes, des combats, à la fois contre notre solitude intérieure, contre la machine et contre le monde extérieur »⁴. Chacune de ses performances s'est échelonnée sur une période d'un an. En 1980, lors de sa deuxième performance *Clock Piece*, c'est le crâne rasé et doté d'une chemise de travailleur que Tehching Hsieh débute son processus. À chaque heure de la journée, il s'oblige à poinçonner un horodateur tout en prenant une photographie de son visage. Entre chaque cycle il sort à l'extérieur, comme un « sans domicile fixe ». Il erre à travers la ville, mange ce qu'il peut trouver, pour ensuite revenir, comme un ouvrier et poinçonner sa carte une fois de plus. Cette routine contraignante qu'il s'est imposée pendant 365 jours, se veut une critique de la société industrielle, soit celle qui

⁴ Michaël La Chance. « Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh », *Inter : Art actuel*, printemps 2010 #105, p.13

nous garde et nous enveloppe dans le temps mécanique. Comment ne pas devenir fou à travers toutes ces coupures et ces moments de détachements de la vie concrète?

Cette fragmentation de la vie quotidienne, qui nous détache de nos rythmes et de nos comportements les plus innés n'est plus en harmonie avec ce que nous vivons intérieurement (la gestion de nos émotions). Cette coupure d'avec un rythme plus « naturel » amène conséquemment plusieurs dysfonctions et détraquements en société, dont plusieurs problèmes d'ordre physiques et mentaux.

Les problèmes reliés à la santé mentale semblent d'ailleurs avoir pris une ampleur alarmante dans la société. Même si le système de santé gouvernemental tente tant bien que mal de soigner « les blessures », des solutions résident ailleurs, probablement « hors des murs » de l'institution médicale. C'est entre autres le travail qu'accomplit l'organisme *Folie/Culture*, qui œuvre, depuis 1984, à informer et à sensibiliser la population à des questions en lien avec les problèmes reliés à la santé mentale. C'est en grande partie par le biais de l'art que ces interventions sont réalisées :

Cette position est motivée d'une part par une certaine analogie entre l'expression de la folie et le processus de création artistique qui, l'un comme l'autre, exprime ce qui dans l'être humain résiste à la domestication et dérange les habitudes de penser, de sentir et d'éprouver le réel. D'autre part, elle traduit aussi la volonté de faire s'écrouler une certaine façon de voir, où ce qui concerne la folie ne serait que l'affaire des fous et de leur médecin traitant, et ce qui concerne l'art, que des artistes et leur public.⁵

⁵ Le mandat de Folie/Culture [en ligne] [<http://folieculture.org/iiix/content/?id=apropos>]

C'est donc par l'orchestration de plusieurs manifestations artistiques que *Folie/ Culture* tente de reformater la conscience collective en ce qui a trait à la folie et aux nombreuses perceptions erronées qu'on peut en avoir. L'art devient donc moteur de changement social et c'est pourquoi, malgré le regard complexe que les philosophes, les sociologues et les physiciens portent sur le temps, c'est le rapport subjectif, vécu qui m'intéresse.

1.3.1. LE BESOIN D'ACCÉLÉRER

En 1909, l'artiste activiste Filippo Tommaso Marinetti publiait le Manifeste du futurisme, faisant l'éloge de la vitesse et de la machine : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle la beauté de la vitesse ». ⁶ À l'époque, c'est l'émergence de l'avion, de l'automobile et des nouvelles armes de guerre (canons longue portée) et de la machinerie industrielle (chaînes de montage) qui représentent les nouveaux vecteurs de la vitesse et du déplacement. Ce processus d'industrialisation/urbanisation ne cessera d'ailleurs plus à partir de ce moment jusqu'à aujourd'hui. Toute la planète est concernée, ce qui en fait un problème intragénérationnel important. L'automobile, plus spécifiquement, fait miroiter la démocratisation massive de l'accélération du temps pour tous. Ce qui rend cette réalité encore plus excitante, c'est qu'on peut le faire à n'importe quelle heure du jour et de la nuit.

⁶ Le Manifeste du futurisme [en ligne] [http://zinclafriche.org/mef/?page_id=386]

L'accélération devient donc un des vecteurs dominant du temps social moderne. Ce qu'on appelle l'ère postmoderne dans le dernier quart du XXe siècle a permis à plusieurs penseurs et artistes de mettre en évidence (et de critiquer) plusieurs signes qui portent à croire que la notion de vitesse détient également en elle une valeur négative qui ne s'accorde pas avec un mode de vie solide, durable, nourrissante. Par exemple, on peut penser aux constructions massives usant de divers matériaux non nécessaires ou non écologiques (bâtiments, maisons, électroménagers et objets usuels de la vie de tous les jours), à la multiplication des sources d'information et à leur désir d'immédiateté, et de nouveauté permanente. Tout cela nuit au bien-être des gens et ne fait qu'alourdir le bilan de leur impatience dans ce monde qui exige consommation, instantanéité et pensées/comportements alignés sur la logique globale.

Commentant l'accélération de l'infiltration et des applications des nouvelles technologiques dans les domaines de la connaissance, des communications, du travail et de l'art, le sociologue expert des nouvelles technologies, Hervé Fischer qui a écrit de nombreux livres sur le sujet, dans *Le choc du numérique* sonne l'alarme vis-à-vis ce système qui fait des expériences poussées à l'extrême, la norme :

Il est temps de passer à l'étape suivante d'appropriation et de résister à l'hypnose que semblent exercer les nouvelles technologies sur notre esprit critique. Il nous faut apprendre à penser la technologie numérique, affirmer notre pouvoir d'homme face aux machines, repenser l'humanisme, au lieu de tomber dans le miroir aux alouettes cathodiques.⁷

⁷ Hervé Fischer, *Le choc du numérique : essai*. Montréal: VLB, 2001.

La technologie produit une sorte d'hypnose qui confronte l'esprit critique parce qu'elle progresse plus vite que notre conscience. Il y a donc encore ici une relation à l'accélération qui amène des effets de fragmentations. C'est donc dire qu'il faut penser la technologie intelligemment et en limiter sa territorialisation dans le temps « vécu » (voir schémas 1 et 3). De plus, nous devons être en mesure d'utiliser la technologie tout en étant capables de limiter son intrusion dans notre quotidien afin de limiter la fragmentation de celui-ci.

Pour réussir à faire cela, il faut, selon moi se créer un cadre de pratique, c'est-à-dire s'exiger à prendre rendez-vous avec soi-même tous les jours afin d'entrer en dialogue interne, de faire le point et de se demander si les actions que l'on pose sont vraiment bénéfiques pour soi. Pour cela, on se doit de se questionner, ce qui exige évidemment un état de silence avec soi, car tel qu'on le sait, la technologie, parfois très bruyante peut constituer un obstacle à ce moment de « pratique personnelle du temps ».

Le rôle que joue la technologie dans la sphère artistique est de plus en plus important. C'est pourquoi la place accordée aux projets de ce type est de plus en plus courante. Souvent utilisée à titre expérimental sans être approfondie et utilisée dans son plein potentiel (surtout en vidéo et en cinéma), la technologie fait naître une quantité industrielle de productions dites « artistiques » qui sont ensuite présentées dans des festivals et des expositions d'envergure nationale et internationale. On sent parfois même que le réseau de validation de l'art ne s'accorde plus le choix d'applaudir toute

nouvelle production réalisée à partir de nouveaux procédés – cela même au prix d'un contenu artistique anémié de sens véritable. C'est ici le côté mécanique qui revient à la charge.

Ce sont là des constats évoqués par l'artiste Mériol Lehmann, artiste avec qui j'ai eu l'occasion d'échanger quelques mots lors d'une visite à l'événement *Mois Multi*, un festival d'arts multidisciplinaires et électroniques qui s'est tenu à Québec en février dernier au complexe Méduse⁸. Lehmann y a d'ailleurs présenté un travail cinématographique d'une intensité assez incroyable. *1983*, c'est une image en mouvement (comme un tableau) qui évolue à travers le temps. Concrètement, c'est la représentation d'un territoire dont le mouvement est à peine perceptible; il faut s'asseoir et regarder quelques minutes pour s'apercevoir qu'un changement s'opère et que nous nous sommes déplacés dans l'espace.

L'artiste travaille depuis plusieurs années pour AVATAR, un centre d'artistes autogéré actif dans les domaines de l'art audio et de l'art électronique. Dans son œuvre, il a réussi à transmettre au public, à travers un travail sur la lenteur, un ralentissement des signes et par le fait même la naissance d'une sensation, d'un souvenir, d'une impression.

⁸ Événement *Mois Multi* [en ligne] [<http://www.moismulti.org/index.html>]



Figure 1 Mériol Lehmann, 1983, Installation vidéographique, 2010.

1.3.2. QUAND LE QUOTIDIEN DEVIENT EXTRÊME

À mon avis, c'est une pente solide que nous dévalons à toute vitesse et sans trop prendre le temps de réfléchir sur le pourquoi de cette descente. Pourtant, si l'on prenait un moment pour s'arrêter, nous serions effectivement en mesure d'observer notre surexposition à la technologie. Aujourd'hui, chez un très grand nombre d'individus, il y a rupture évidente avec le système de vie intrinsèque à l'être humain, c'est-à-dire avec les cycles naturels (écouter notre corps, utiliser les ressources brutes de la nature pour se nourrir, se guérir, etc.). C'est en faisant une place plus pondérantes aux entre limites que nous avons établies précédemment que nous entrons dans les extrêmes. Non plus seulement les extrêmes de la culture du spectacle et de l'art, mais aussi (et surtout) ceux de la vie quotidienne.

Autrement dit, dans la vie de tous les jours n'y a-t-il pas une perte généralisée de repères temporels, tant de l'identité collective (mémoire) que de l'identité personnelle (rythme)? Ce qui est essentiel de se poser comme question ici, à l'intérieur de cette recherche

portant sur l'art et sur la place que celle-ci joue dans un processus de défragmentation est la suivante : comment la dimension artistique permet-elle de réfléchir et d'écouter son corps dans un contexte de quotidienneté? Si le temps est une relation entre deux processus (mécanique et vécu), il faut donc dénoncer l'accélération et la fragmentation du temps. En règle générale, il faut admettre que le processus « mécanique » a pris le devant sur le processus « vécu ». En ce sens, la solution réside dans le rétablissement d'un équilibre (homéostasie) entre les deux processus (mécanique et vécu). L'art nous permet donc de retrouver la complexité d'une existence partagée entre plusieurs temporalités. Elle nous donne un accès privilégié au temps « polychrone » : un temps qui n'est ni perdu ni gagné.

Le philosophe et sociologue marxiste Henri Lefebvre, complice de *l'Internationale Situationniste*, qui a longuement réfléchi et écrit sur la quotidienneté à l'époque moderne constatait déjà le début d'un certain mélange entre ces deux réalités et de l'attention qu'on doit y porter. C'est pourquoi j'ai cru utile d'inclure cette longue citation fort éclairante, laquelle est extraite de son ouvrage *La vie quotidienne dans le monde moderne* :

Le quotidien, c'est l'humble et le solide, ce qui va de soi, ce dont les parties et fragments s'enchaînent dans un emploi du temps. Et ceci, sans qu'on (l'intéressé) ait à examiner les articulations de ces parties. C'est donc ce qui ne porte pas de date. C'est l'insignifiant (apparemment); il occupe et préoccupe et pourtant il n'a pas besoin d'être dit, éthique sous-jacente à l'emploi du temps, esthétique du décor de ce temps employé.⁹

⁹ Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.p.53.

Fragmenter pour enchaîner. Pour mieux enchaîner les gens, on fragmente leurs vies. Si les gens avaient des processus de durées plus longs dans leurs journées, il serait alors plus aisé de les détourner de leurs intérêts profonds, de leurs finalités plus innées. Mais dans le contexte actuel, il est difficile de faire un travail de focalisation¹⁰ sur des objets autres, car il n'y a pas ou peu de références à des processus longs. La création en soi est un exercice qui nous met à part de la société : elle nous place dans une autre temporalité (exemple : écrire un livre ou faire une série de dessins). Toutefois, la création (ce qui est nouveau, audacieux) ne doit pas être assimilée par l'exigence du nouveau affirmé par le moderne qui s'emploie à déployer un spectacle.

Ce qui rejoint la modernité. Par ce mot, il faut entendre ce qui porte le signe du neuf et de la nouveauté : la brillance, le paradoxal, marqué par la technicité ou la mondanité. C'est l'audacieux (apparemment), l'éphémère, l'aventure qui se proclame et se fait acclamer. C'est l'art et l'esthétisme, mal discernables dans les spectacles qui donne le monde dit moderne et dans le spectacle de soi qu'il se donne à lui-même. Or chacun, le quotidien et le moderne, marque et masque l'autre, le légitime et le compense.¹¹

Il faut faire bien attention à ce que la création, par son besoin de surenchérir et de suivre le mouvement de l'art, ne masque pas le quotidien. En effet, lorsqu'elle sert la modernité, la création nourrit notre envie de vitesse. Et la vitesse, nous fait souvent passer à côté de l'essentiel.

¹⁰ Albert Borgmann, *Technology and the character of contemporary life : A philosophical Inquiry*. University of Chicago Press, 1987.

¹¹ Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968, p.53.

Vous ne savez pas bien où vous en êtes, dans ce monde. Vous êtes dupes de multiples mirages en apportant vos signifiés aux signifiants évanescents, images, objets, mots – et vos signifiants aux signifiés, déclamations et déclaration, propagandes par lesquelles on vous signifie ce que vous devez croire et être. Si donc vous laissez passer sur vous les nuées de signes, à la télévision, à la radio, au cinéma, dans la presse, et si vous entérinez les commentaires par lesquels on vous fixe le sens, vous êtes la victime passive de la situation. Introduisez quelques distinctions, celle par exemple de la quotidienneté et de la modernité, la situation change; vous devenez l'interprète actif des signes.¹²

Cette réflexion personnelle à Henri Lefebvre est importante par cette distinction qu'il souligne entre la prolifération des signes et la contemplation rapide. Nous sommes devenus des contemplateurs passifs. Contre la passivité et les signes accélérés, il faut devenir des interprètes actifs, tout en essayant de ralentir les signes.¹³

Plus de quarante ans plus tard, le même combat se poursuit, à la seule différence qu'aujourd'hui la modernité s'est transformée en « post » ou même « hypermodernité ». Les mirages sont de plus en plus nombreux. Nous sommes toujours noyés dans un monde sans repère. Or cette fois, les deux sphères (le quotidien et la modernité) ne semblent pas se signifier réciproquement à un même degré. Il semble ainsi que la société hypermoderne, d'où jaillit vigoureusement un extrême où le spectacle crée une confusion plus grande, au point où la conscience au quotidien du banal, du simple et de l'humble est de plus en plus émincée.

¹² *Ibid*

¹³ Propos tenu par l'artiste Mériol Lehman lors d'une courte rencontre au centre *Avatar* en février 2010

1.3.2.1. POUR QUELQUES SECONDES DE SENSATIONS FORTES

Il est aisé maintenant d'examiner les phénomènes de culture de masse où exploits et sensationnalisme sont en premier plan. Pour quelques instants d'adrénaline, les gens sont prêts à accomplir des gestes qui sortent du registre de la quotidienneté. On n'a qu'à penser aux sports extrêmes, comme le cyclisme de descente, le saut à l'élastique (bungee) ou le « base jumping », activité où un individu utilise un parachute pour sauter dans le vide à partir d'une surface fixe comme un pont ou un gratte-ciel. Certes ces activités procurent des sensations fortes, mais elles sont toutes liées à une sphère détachée des actions habituelles. Ce sur quoi nous portons notre attention dans cette première portion de texte est inhérent à l'état de ce qui se fait chaque jour : la quotidienneté. Critique du temps ou les sensations fortes se jouent en quelques secondes.

La vie quotidienne est devenue extrême. Ne sommes-nous pas maintenant arrivés au point où il se produit un conflit entre le quotidien (prendre son thé, passer l'aspirateur) et le quotidien extrême (horaires hyperchargés)? Nous serions passés d'un rythme à un autre sans y porter attention. C'est comme en voiture : lorsqu'on accélère, on ressent une sensation qui procure du plaisir. Mais après quelques secondes, la sensation disparaît et on a l'impression que l'on roule à la vitesse à laquelle on roulait précédemment. Ce qu'il ne faut pas oublier avec l'accélération, c'est que les risques d'accident sont beaucoup plus grands et que le retour à une vitesse inférieure est une manœuvre plus complexe à effectuer.

On sent aussi que l'extrême est en train de percer le banal, qu'il se veut en quelque sorte lui aussi fantastique. Est-ce que ces moments d'« extrémité » ne seraient pas liés à notre aliénation sociétale? C'est en effet le propos du film *Crash*, (1996) du réalisateur David Cronenberg où les personnages développent une sorte de fétichisme pour les accidents automobiles. Les fantasmes et pratiques sexuelles des protagonistes deviennent intimement liés à leur fascination pour le « crash ». Comme si la destruction devenait un terrain de fertilité et où l'idée de mort liée à un éventuel « crash » était un facteur de rapprochement affectif.

En d'autres termes, est-ce que le fait d'être constamment exposé à l'extraordinaire et à l'incommensurable nous pousse inconsciemment à le transposer dans notre vie de tous les jours et à le désirer? Il faut admettre qu'on ne se rend plus compte de notre état d'aliénation quotidienne et celle-ci nous aveugle à un point tel qu'on en redemande encore. On s'est nous-mêmes donné objectif d'aller plus vite. On voit donc apparaître un emballement de la condition humaine elle-même. Nous sommes devenus le système et nous le perpétons. Le grand bourreau, le gourou, c'est nous.

Notre exposition constante via l'Internet, la télévision, la radio, les journaux, etc. aux situations extrêmes (sports extrêmes, déviances, catastrophes naturelles, manipulations génétiques, etc.) fait-il en sorte que nous ne saisissons plus très bien la différence entre des comportements fondamentaux comme le respect de soi et de l'autre, l'écoute, le partage, etc., et des conduites qui opèrent à l'opposé de ces valeurs ? Quel langage doit-

on utiliser pour parvenir à toucher le cœur d'une société conditionnée par la performance et grisée de vitesse? Comment ramener les gens vers des processus qui leur permettraient de retrouver un certain équilibre au niveau humain? Comme le souligne le philosophe Alain Ehrenberg, c'est peut-être par la voie d'une plus grande solitude, de manière à percevoir la fragilité de l'Être que nous sommes:

Les impératifs de choix, de prise de décision et de responsabilité constituent la donne sociale actuelle : « Quel que soit le domaine envisagé (entreprise, école, famille), le monde a changé de règles. Elles ne sont plus obéissance, discipline, conformité à la morale, mais flexibilité, changement, rapidité de réaction, etc. Maîtrise de soi, souplesse psychique et affective, capacités d'action font que chacun doit endurer la charge de s'adapter en permanence à un monde qui perd précisément sa permanence, un monde instable, provisoire, fait de flux et de trajectoires en dents de scie. La lisibilité du jeu social et politique s'est brouillée. Ces transformations institutionnelles donnent l'impression que chacun, y compris le plus humble et le plus fragile, doit assumer la tâche de tout choisir et de tout décider. »¹⁴

Dans cette citation, Ehrenberg nous parle d'adaptation au monde en changement. Est-ce que nous en sommes rendus à un point où la santé mentale est parvenue à consacrer toutes ses ressources psychiques pour s'adapter à un monde dont la logique est, à la base, erronée ?

Je crois au contraire qu'il faut engager des actions qui dénoncent le flux et résister aux réalités qu'on nous impose. Ce que nous cherchons à faire ici, ce n'est pas seulement de s'adapter à la vitesse, mais bien de changer et de s'engager dans la dénonciation de ce monde.

¹⁴ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Paris, Odile-Jacob. 1998, p.236

Sur les plans existentiels (éthique) et artistiques (esthétique), je fais mien l'objectif d'une redéfinition de la lenteur comme alternative dans ce climat hypermoderne dominé par la vitesse exponentielle. C'est dire que lenteur ne signifie nullement être lent; on parle de lenteur seulement par rapport au temps mécanique. Il suffit de déphaser les lignes des différents temps (schémas 1 et 3) pour se rendre compte que le temps « vécu » peut être lent par rapport au temps « mécanique », mais se retrouver à une vitesse supérieure lorsque nous sommes engagés dans une mouvance personnelle et un projet en lien avec un vécu personnel. En terme de temps vécu, la lenteur signifie plutôt l'adoption d'une attitude d'intériorité qui peut, jusqu'à un certain point, se rapprocher de la méditation.

1.4. ESPACES DU DEDANS /DEHORS

À l'intérieur de ma recherche, l'*intériorité*, que je rattache au temps, se veut intimement liée à l'espace (ou au territoire). L'espace qui devient lieu d'expérience à la fois personnelle et collective. Mais, contrairement au temps, qui semble avoir été désacralisé, l'espace, quant à lui, ne l'est pas encore entièrement. Comme nous le dit Michel Foucault dans son allocution *Des espaces autres* tenue en 1967 lors de la conférence au Cercle d'études architecturales :

Certes, il y a bien une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons

comme toutes données par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation.¹⁵

Ainsi, certains de nos espaces de vies seraient encore sacralisés. Cela signifie qu'ils sont, plus que jamais, recouverts de sens; les couches n'ont cessé de s'empiler avec le temps. Aujourd'hui, il est de plus en plus difficile de décaper ces espaces. Autant celles du dehors que celles du dedans. Dans le milieu de l'art, lorsqu'on parle de territoire, il existe une ou des frontières qui souvent nous empêchent de combiner le territoire extérieur (terrain physique, lieu de monstration de l'art) et intérieur (introspectif, celui du temps vécu, du quotidien)

Au début des années 1960, avec l'apparition du mouvement « Fluxus » dont le but était littéralement de faire exploser les limites de la pratique artistique, d'abolir les frontières entre les arts et construire un lien définitif entre l'art et la vie. Dans cette lancée, plusieurs artistes ont voulu suivre la pas et explorer les multiples possibilités de joindre un processus de création qui part du vécu, du quotidien au milieu de l'art. C'est pendant cette période que l'artiste Robert Filliou se joint au groupe et que l'objet de sa pratique artistique devient d'abolir les frontières entre l'art et la vie. Ainsi, il nous offre une piste de solution *a priori* éclairante quant à notre rapport à l'art et aux différents types de

¹⁵ Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, p.754.

territoire. Il affirme : « L'art ça se fait là où tu habites; au point de vue artistique, c'est là où on est qu'on fait de l'art. »¹⁶

Retraduit en une pratique artistique visible, cela signifie la reconnaissance d'une cohérence du cheminement, autant par rapport à sa mise en contexte dans le champ de l'art que par rapport aux influences et aux affinités que ce cheminement entretient avec certaines démarches intériorisées.

1.4.1. LES PAYSAGES DÉCAPÉS

J'ai élaboré la notion de « paysages décapés » dans mon projet (voir p.51) à partir d'une réflexion de Paul Virilio¹⁷, urbaniste et essayiste principalement connu pour ses écrits sur la technologie et la vitesse. Pour ma part, je définis ce « paysage décapé » comme un endroit que l'on a nettoyé en la débarrassant de la couche d'impureté qui y adhère. Par impur j'entends ce qui est déjà rempli de sens, le lieu commun qui ne permet plus la réinterprétation. Pour moi, le *paysage décapé* rappelle le « non-lieu » défini par Marc Augé dans son ouvrage intitulé *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* :

¹⁶ Robert Filliou, « Entretien avec Georg Jappe », *Inter : Art Actuel* n° 87, printemps-été 2004

¹⁷ Virilio, Paul. « La dromoscopie ou la ivresse des grandeurs. » *Traverses*. Vol. 10, 1978, p. 65

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.¹⁸

L'espace altéré par une intervention artistique donnée devient alors cette zone où les repères disparaissent ou du moins s'amincissent. Il peut alors être redéfini et habité de manière personnelle. Du « décapé » il redevient « lieu », mais cette fois il peut être défini de manière différente, chacun pouvant y trouver son sens personnel. C'est avec le passage du temps, au sens mécanique, qu'un lieu devient ou redevient empreint d'une symbolique et qu'il nous apparaît comme un espace scellé.

Pour illustrer notre propos, on peut penser à la banlieue, ce territoire aggloméré qui n'a plus d'autre fonction que celle d'être habité par une masse. La banlieue a existé à partir du moment où il a fallu donner une proximité des classes ouvrières à leur lieu de travail. Autour d'une usine, on a créé une série de maisons standards, peu dispendieuses, et où les gens ont voulu habiter. Aujourd'hui plus que jamais on assiste à une explosion des banlieues. Inexorablement lié à l'ère industrielle, le phénomène de densification du territoire nous ramène encore une fois à la fragmentation de la société qui est intimement liée avec la notion de la valeur du territoire en terme de pureté, comme nous l'avons vu précédemment. Ce type de peuplement est complètement hanté par un système d'optimisation de la productivité. Pour cette raison, les interventions sur ce type d'habitat devraient être interprétées comme étant à la fois une contestation du temps du travail « monochrome » et de l'espace comme lieu trop commun.

¹⁸ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.100.

C'est en partie ce que le collectif Acapulco dénonce avec son projet « Clés en main ». Dans la ville de Québec, plus particulièrement dans le « Nouvo Saint-Roch » le collectif de Québec nous présente un projet en lien direct avec la défiguration d'un nouveau territoire, soit le quartier « Nouvo Saint-Roch ». Cette installation architecturale prend la forme d'une façade de maison de banlieue. Le devant garde son apparence normale, mais l'arrière de celle-ci est tronqué, comme pour offrir un plan coupe de ce dans quoi nous vivons vraiment.

Greffée de force au tissu urbain et sortie de son contexte, cette représentation fidèle d'un idéal typiquement nord-américain est dénaturée et devient minoritaire, voire marginalisée. De la rencontre improbable entre ces deux mondes naît un dialogue; du désert culturel de la banlieue émerge une œuvre.¹⁹



Figure 2 Collectif Acapulco, *Clés en main*, Installation architecturale, 2010, vue extérieure.
À l'angle des rues Saint-Joseph et Saint-Dominique, Centre-ville de Québec.

¹⁹ Citation du collectif Acapulco [en ligne] [<http://folieculture.org/iiix/event/details/?id=652>]



Figure 3 Collectif Acapulco, *Clés en main*, Installation architecturale, 2010, vue intérieure.
À l'angle des rues Saint-Joseph et Saint-Dominique, Centre-ville de Québec.

En sortant la maison de son territoire, les artistes ont voulu montrer que l'espace peut être habité ou perçu différemment. En dénaturant la maison de banlieue, qui est de surcroît incomplète (coupée en deux) il se crée un nouveau dialogue entre un objet et un territoire. On assiste alors à une réinterprétation de l'image mentale qu'on avait pu faire de ces lieux communs; on décape les lieux de ces images préfabriquées.

CHAPITRE II : DÉTERRITORIALISATION DE L' ŒUVRE ET TEMPORALITÉ : QUELQUES CAS RÉCENTS

Comme nous l'avons vu précédemment, plusieurs artistes ont influencé la nature et le cheminement de mon travail. Toutefois, les créateurs qui m'ont particulièrement touchée sont ceux que j'ai l'occasion de côtoyer, de rencontrer ou simplement de vivre l'exposition. J'ai souvent ce besoin d'établir un contact réel avec l'œuvre ou l'artiste pour que mon énergie créatrice soit alimentée, pour que l'envie naisse.

Le travail des artistes auxquels je fais référence dans ce texte est relié à au moins une des dimensions de mon projet : soit la reterritorialisation (l'idée du bâtir ailleurs et autrement) et l'idée du temps, de la lenteur et de l'intériorité comme processus de création vécu.

J'incorpore ici deux démarches d'artistes qui travaillent tout particulièrement la question du temps et de l'espace et se trouvent ainsi à avoir des affinités de sens avec ma création.

2.1. MASSIMO GUERRERA: LA DURÉE DE L'OEUVRE

La volonté de décloisonnement et de restauration d'un autre rapport entre l'œuvre et le spectateur n'est pas nouvelle en soi. L'art a presque toujours été une question de rapport avec le jugement, avec l'affection d'autrui, et donc avec le regard des autres. Cet autre, qu'il soit critique, amateur ou modèle à l'intérieur de l'atelier, a permis de développer des formes d'interaction et de réception très diverses à travers les époques et les contextes culturels. Ce rapport à l'intériorité est un espace auquel les artistes ont toujours été attentifs. Ce qu'il y a de spécifique dans les pratiques artistiques aujourd'hui, c'est une volonté d'emprise plus incisive sur le réel, qui veut l'embrasser, le mordre de plus près, aussi délocalisé et temporaire soit-il.²⁰

Artiste de l'intériorité, Massimo Guerrera pratique depuis 1992 ce qu'on pourrait appeler un art « plastico-relationnel ». Son travail est basé sur le processus d'interaction avec l'autre et sur la non-finition de l'œuvre dans un esprit de continuité. Ses « sculptures impalpables »²¹ sont le prétexte à une expérience partagée qui se prolonge dans le temps. C'est le cas pour son projet *Darboral*, inauguré en 2000 à la Biennale de Montréal. Les différentes phases du projet ont tour à tour été présentées dans différents musées, galeries et centres d'artistes. En 2008, à la Fonderie Darling de Montréal, il présentait *Un trait d'union entre le visible et l'invisible*, phase X de *Darboral*.

²⁰ Massimo Guerrera. Citation dans Marie Fraser – Marie-josée Lafortune – Moukhtar Kocache, *Gestes d'artistes/artists' gestures*, Montréal Optica, 2003.p.43

²¹ Massimo Guerrera. Citation dans Annie Lafleur, « Massimo Guerrera, le corps commun, en paroles & en actes », *OVNI MAGAZINE*, Hiver 2009, p.82



Figure 4 Massimo Guerrera, *Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboral)*, Installation, 2008.

À travers les années, le projet s'est transformé. Pour signifier plus clairement certains enjeux, il a commencé à y introduire des énoncés. Guerrera utilise la parole et l'écriture dans sa dimension poétique comme jonction entre l'interne et l'externe comme pour activer une certaine lisibilité de ce qu'il fait. À ce sujet, il nous dit ceci :

Le langage vient souvent prédéterminer ce que l'on voit. Cette constatation à la fois simple et complexe m'est par ailleurs venue par la méditation, qui me distancie de la surcharge langagière en réintégrant les sensations d'origine reliées à la parole et à sa portée sémantique. Il s'agit de s'affranchir progressivement du langage pour accéder à un plateau de compréhension qui soit plus près de nous et des autres, en un échange de perceptions décloisonnées.²²

²² Annie Lafleur, « Massimo Guerrera, le corps commun, en paroles & en actes », *OVNI MAGAZINE*, Hiver 2009, p.80.



Figure 5 Massimo Guerrera, *La rencontre des pratiques*, Installation, 2010.

Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans son rapport avec le spectateur, avec l'« autre », c'est que lui même, comme artiste, n'a pas peur de prendre position et qu'il a le courage de lui suggérer d'autres valeurs, d'autres modes de faire. La création de ces différents espaces-temps met l'accent sur la naissance de l'inattendu et donc du renouveau.

À la suite d'une rencontre avec l'artiste en octobre dernier, j'ai ressenti le calme. Ce que j'ai compris, c'est qu'à travers la méditation et les enseignements bouddhistes, il a cheminé vers un état de calme intérieur qui se perpétue même en dehors des moments de méditation. Ainsi, il en est venu à trouver un certain équilibre intérieur qui se perpétue dans la vie quotidienne et de surcroît, dans sa pratique artistique.

2.2. INTÉRIORITÉ D'UN ÉTAT D'URGENCE

C'est le besoin de faire bouger l'art, de l'arrimer aux problématiques sociales, environnementales et politiques de manière à transformer une société capitaliste et refermée sur elle-même en un espace plus ouvert à une réflexion consciente, qui a fait naître l'ATSA – Action Terroriste Socialement Acceptable. Leurs installations, souvent événementielles et hors des murs institutionnels de l'art, sont à la fois imposantes et percutantes. Même si tous les projets se déroulent à l'extérieur, la problématique demeure au niveau humain donc elle est intériorisée. Ce qui m'intéresse avant tout est le fait que même dans un état d'urgence, on peut apercevoir la lenteur et essayer de refragmenter le réel.

C'est en 2007 que j'ai choisi de travailler avec l'ATSA. Déjà, à cette époque je m'insurgeais contre la réalité de l'art stagnant et des artistes qui n'avaient comme discours qu'un copier-coller de propos régurgités par d'autres et qui étaient dotés d'une mollesse accablante. Je suis donc devenue, pour une période de quelques mois, complice des étapes de production de plusieurs des projets de l'ATSA. Comme membre de l'équipe, j'ai eu l'occasion d'intervenir à différentes reprises lors d'événements publics. J'ai fait de l'intervention/éducation auprès du public dans le cadre du projet *Squat Polaire*, événement en lien avec les changements climatiques.



Figure 6 ATSA, *Squat polaire*, Installation, rue Mont-Royal, Montréal, 2007.

Les différentes apparitions du projet *Squat Polaire* auxquels j'ai participé (Rue Mont-Royale, Montréal, mai 2007 – Rue St-Laurent, Montréal juin 2007 et Vieux-Port de Chicoutimi, Saguenay août 2007) m'ont permis de prendre la parole en public en tant qu'artiste et citoyenne engagée dans mon milieu.

Parmi les différents projets de l'ATSA ayant déjà sillonné les rues, il en est un dont on ne peut faire abstraction : *L'État d'urgence*. Cette mobilisation montréalaise qui prend lieu sur cinq jours, transforme la Place Émilie-Gamelin (centre-ville de Montréal, au coin des rues Sainte-Catherine et Berri) en un village urbain qui offre aux itinérants de nombreux services (abris, nourritures, soins médicaux, divertissements). Cette manifestation, rigoureusement orchestrée, est une sorte de mani-festival où une programmation artistique diversifiée incluant artistes visuels, comédiens, chanteurs, etc.,

rassemble les centaines de personnes présentent sous le chapiteau tel que l'illustre la présente image.



Figure 7 ATSA, *État d'urgence*, Place Émilie Gamelin, Montréal, 2008.

C'est grâce à cette idée d'appropriation d'un territoire urbain pour lui donner une fonction autre, que s'est transformé un espace public. L'événement a donc changé la symbolique préétablie du territoire. Comme nous pouvons le constater, il s'est agi, en quelque sorte de décaper un lieu afin de faire apparaître une nouvelle couche, tel un revêtement permettant une réinterprétation du lieu.

CHAPITRE III : LES PAYSAGES DÉCAPÉS

Ce troisième chapitre se décline en deux sous-sections. La première présente les étapes de l'évolution temporelle, formelle, théorique et existentielle entamée en 2008 jusqu'au projet final de création cet automne 2010. Tel un processus évolutif 'work in progress', on y retrace la genèse et la transformation des deux trames principales composante de mon intervention. La création extérieure - ce que l'on pourrait aussi nommer « la tente » - est décrite dans la seconde partie du chapitre.

Tel que nous le verrons, la cohérence entre les étapes et le projet final est en lien direct avec l'argumentation théorique présentée dans les deux chapitres précédents sur le temps et la reterritorialisation de l'art.

3.1. POIÉTIQUE DE CRÉATION ET EXPÉRIENCE EXISTENTIELLE : LES ÉTAPES

À l'intérieur de cette recherche-crédation, je suis passée par plusieurs chemins pour finalement me rendre compte qu'ils étaient tous reliés les uns aux autres. En rapatriant du matériel qui s'emblait ne plus être pertinent, j'ai pris conscience de l'importance de mon cheminement dans ce projet de fin de maîtrise.

Je suis maintenant en mesure de dire que certaines thématiques ont tenu la route, et c'est ici, à travers mon projet final à la maîtrise en art, que je les retrouve encore une fois plus

présents que jamais. Comme si l'idée d'habitat (surtout nomade), de territoire et de temps s'est accrochée à moi pendant toute cette période .

Voici donc des images de quelques projets qui m'ont semblé pertinents d'incorporer à mon travail de recherche.



Figure 8 MéliSSa Santerre, *Espaces habitables*, UQAC, 2007.

Projet de fin de baccalauréat. Les gens étaient invités à entrer dans ma tente pour y faire un petit rituel. Au sortir de la tente, je leur remettais une plante, signe de continuité et de vie.



Figure 9 Mélissa Santerre, Annie Perron, *Attendre l'autre*, Chicoutimi, 2007.
Projet photo en lien avec la thématique de l'attente; le fil rouge symbolise le temps alors que les chaises et le tissu représentent l'espace « inventé ».



Figure 10 Mélissa Santerre, *Arbres tissés*, Installation, Parc Rivière-du-moulin, 2008.
Projet réalisé lors d'un cours à la maîtrise. J'ai juxtaposé trois couches de fils à des hauteurs et à des distances différentes, donnant ainsi l'illusion (lorsqu'on se place dans le bon angle) que les fils forment un tissage uniforme et aplati.



Figure 11 Mélissa Santerre, *Carré zen*, berges du Saguenay, St-Fulgence, 2009.
Sculpture réalisée avec les roches trouvées sur place la journée même. Je me suis donné comme défi de terminer mon assemblage avant que la marée soit haute et ne recouvre l'œuvre.



Figure 12 Mélissa Santerre, *Igloo*, Installation, Baie-des-Ha-Ha, LaBaie, 2009.
Sculpture réalisée dans le cadre d'un cours à la maîtrise lors d'une sortie à la pêche blanche. Tout au long de la journée, aidée de mes collègues-étudiants et professeurs, j'ai coupé des blocs de neige afin de bâtir ce demi-igloo où un vernissage improvisé a pris place.



Figure 13 *Débâcle*, Affiche de l'exposition en lien avec l'événement réalisé en mars 2009 sur la Baie-des-Ha-Ha, Musée du Fjord, 2009.

Travail de recherche en atelier

Variations sur le temps - Été 2009

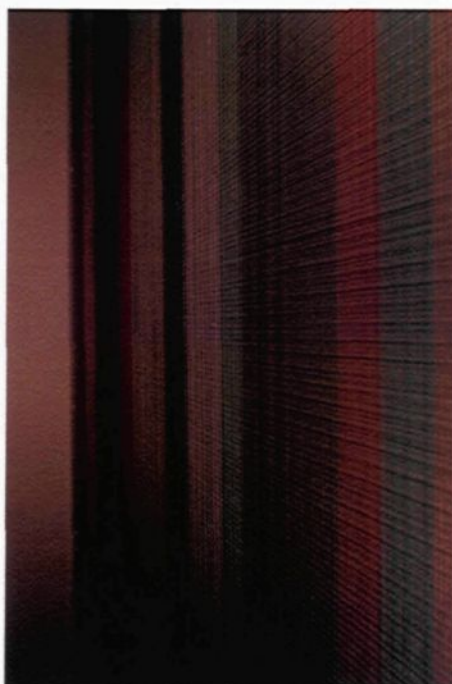


Figure 14 Mélissa Santerre, *Tissage*, Atelier de maîtrise en art de l'UQAC, 2009.

Cette œuvre a été réalisée lors d'une session de recherche (été) dans l'atelier des étudiants à la maîtrise en art. Cette création a inspiré mon œuvre de tissage au sol devant la cathédrale lors de mon projet final.

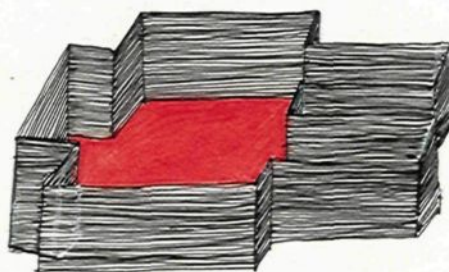


Figure 15 Mélissa Santerre, *Architecture sans toit/toi*, dessin, atelier de maîtrise en art de l'UQAC, 2009.

Ce dessin est l'un d'une série de plusieurs autres dessins tous en liens avec le travail de la ligne et de l'espace 3D. Cet exercice pictural de nature architecturale a également nourri mon projet final puisqu'il a fait naître l'idée de l'habitation (la tente).

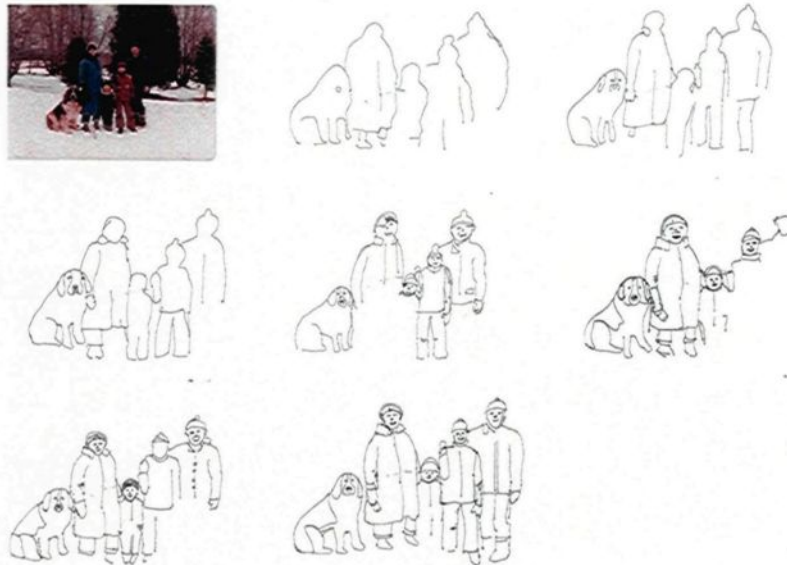


Figure 16 MéliSSa Santerre, *Famille*, Série de dessins, atelier de maîtrise en art de l'UQAC, 2009.
Série de dessins réalisés chronologiquement de 1 à 7 minutes, pendant 9 jours.

Projet lié à la recherche/création

Décaper l'espace public - Automne 2009



Figure 17 MéliSSa Santerre, *Intervention citoyenne*, Chicoutimi, 2009.
Démolition d'un espace public (parc) derrière chez moi pour en faire un stationnement.
Ville Saguenay n'a averti aucun citoyen avant de débiter les travaux de démolition du parc.

Disparition d'un espace vert au centre-ville de Chicoutimi

Une citoyenne condamne la décision



Marina Larouche

(Archives)



Jacques Cleary

(Archives)

ISABELLE LABRIE
ilabrie@lequotidien.com

CHICOUTIMI - Mélissa Santerre, une citoyenne de Chicoutimi, dénonce vivement la disparition d'un espace vert au centre-ville pour en faire un stationnement destiné au Manoir Champlain.

Lors du conseil d'arrondissement de Chicoutimi, hier soir, M^{me} Santerre a pris la parole pour faire part de sa stupeur en apprenant la vente et le changement de vocation d'un petit parc situé au coin des rues Labrecque et Jacques-Cartier. Elle a raconté avoir appris la nouvelle lorsque les travaux de démolition ont débuté, il y a quelques jours.

- Nous n'avons pas été avisés de la vente de ce terrain au promoteur du Manoir Champlain, et encore moins de sa transformation en stationnement. C'est terrible de sacrifier ainsi des espaces verts, alors qu'ils se font rares. S'il est trop tard pour sauver ce parc, qui était assez fréquenté, il faut le remplacer. C'est un quartier plus ou moins défavorisé et on enlève des espaces verts à des gens qui ont moins de moyens », a plaidé M^{me} Santerre.

La conseillère du secteur, Marina Larouche, a expliqué que le parc n'était pas entretenu et qu'il présentait certains dangers et qu'il faisait l'objet de plaintes. Quand un promoteur a offert de l'acquiescer, la Ville a accepté de le céder pour en faire un espace plus propre. Les élus n'étaient

pas en mesure hier soir de donner le prix de la vente.

Le président du conseil d'arrondissement, Jacques Fortin, a renchéri en rappelant les problèmes criants de stationnement au centre-ville. « Ce n'est pas simple à régler, c'est même compliqué. C'est un dossier à suivre, surtout que la nouvelle construction du Manoir Champlain va amener encore plus de circulation », a fait valoir Jacques Fortin.

Circulation

Parlant de circulation les élus de Chicoutimi ont résolu, hier, à la suggestion de Jacques Cleary, de mandater le comité de sécurité routière pour essayer de trouver des solutions à la problématique de la vitesse excessive dans les rues de l'arrondissement, et même de la ville. Comme il l'a souligné,

c'est un casse-tête qui touche plusieurs municipalités dans la province et certaines ont peut-être de bonnes idées pour aider à diminuer la vitesse.

- Au cours de mon porte-à-porte, c'est un problème qui est revenu constamment. On ne peut pas toujours mettre des dos d'âne ou des panneaux d'arrêt. Il faut donner un mandat clair ainsi que des moyens au comité de sécurité pour qu'il aille voir ce qui se fait ailleurs et propose des amorces de solutions, qui pourraient être appliquées dès le printemps », a suggéré Jacques Cleary.

L'idée a reçu l'aval de tous ses collègues et a même été bonifiée par le conseiller Denis Dahl, qui a proposé d'adopter à ce comité une table composée d'intervenants concernés par le problème de la vitesse excessive. □



Jacques Fortin

(Archives)

Journée internationale de la non-violence

Stéphane Bédard propose de consacrer le 2 octobre

ROGER BLACKBURN
rblackburn@lequotidien.com

CHICOUTIMI - Le député de Chicoutimi à l'Assemblée nationale, Stéphane Bédard, a déposé un projet de loi, lundi, afin que le 2 octobre soit proclamé la

Journée internationale de la non-violence et il est de notre devoir de promouvoir une tolérance et une non-violence véritables à tous les niveaux, de l'individu à l'État. En ce sens, par mon intervention d'aujourd'hui, je joins ma voix à celle du comité de la Semaine de la non-violence qui travaille avec

le Parti québécois et député de Chicoutimi, Stéphane Bédard, qui a déposé une vague d'appui.

Le projet de loi a reçu l'appui des députés ministériels et M. Bédard a souligné la collaboration du ministre de la Sécurité publique, Jacques Dupuis,

Figure 18 Mélissa Santerre, *Intervention citoyenne*, Chicoutimi, 2009.

À la suite d'une prise de parole au conseil municipal de Saguenay où j'y dénonçais la démolition du parc derrière chez moi, cet article est paru dans le journal « Le Quotidien » du 18 novembre 2009.

3.2. LES PAYSAGES DÉCAPÉS – LE PROJET

Mon projet concerne simultanément un état d'être et une attitude d'éveil, d'écoute, d'accueil (la conscience) et une forme habitable nomade (la tente). La poïétique de l'œuvre prend donc une importance capitale puisque celle-ci (l'œuvre), en elle-même, n'est pas seulement matérielle et tangible; elle se veut aussi transcendante. Ce qui m'intéresse ce n'est pas seulement le résultat, c'est l'idée de vivre tous les processus qui mènent jusqu'à la création d'une forme artistique visible.

Concrètement, mon projet gravite autour de la tente : un lieu qui prend forme temporairement afin de me permettre de vivre un moment de création. Plutôt que de revêtir une forme triangulaire ou de dôme, traditionnellement utile pour ce type de fabrication, mon habitat s'apparente à un cube blanc. Ce détail architectural fait métaphoriquement le propos du chercheur d'*or* ou du chasseur vers la recherche d'*art*. Symboliquement, la tente cubique fait basculer le propos en rappelant la symbolique de la salle d'exposition que ce soit dans un musée (le Musée du Fjord à la Baie), une galerie commerciale (la galerie La Lucarne sur la rue Racine), un centre autogéré d'artistes (Espace Virtuel, Séquence, le Lobe) , une galerie universitaire (l'œuvre de l'Autre de l'UQAC), une maison de la culture (la salle Murdock) ou même l'atelier (les ateliers de la maîtrise en art à l'UQAC ou les Ateliers Touttout). On appelle souvent ces espaces de création et d'exposition *cube blanc* dans le jargon artistique.

J'ai exploré ou côtoyé ces lieux à un moment ou l'autre de ma recherche pour la maîtrise (Galerie l'œuvre de l'Autre 2002-2008; Musée du Fjord, hiver 2009; local de maîtrise de l'UQAC, été 2009; membre du C.A. d'Espace Virtuel 2008-2011). Mes réflexions et mes expériences de vie m'amèneront toutefois progressivement à l'extérieur, de manière centrifuge, si l'on peut dire, en contexte réel.

3.2.1. LE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'OEUVRE

Comme ma recherche porte sur le temps et sur les manières de créer des zones de ralentissement ou des « moments vécus », le processus de création de l'œuvre prend donc une grande importance. Ainsi, chaque étape de développement devient en elle-même un « moment vécu ».

Les cinq grandes étapes de production de l'œuvre ont été les suivantes :

1. Le lieu d'occupation
2. L'élaboration de la structure physique
3. L'érection de la tente
4. L'occupation
5. Le rituel-performance

3.2.1.1. LE LIEU D'OCCUPATION

Quand il a été question de trouver un lieu qui se répondrait adéquatement à l'idée du projet, j'ai d'abord effectué une liste de plusieurs endroits qui semblaient offrir un potentiel intéressant. J'ai examiné chaque lieu selon différents critères (proximité du centre-ville, espace assez vaste) et j'ai finalement opté pour le terrain du presbytère de Chicoutimi. J'ai ensuite entrepris les démarches afin d'obtenir la permission d'occupation des lieux. J'ai soumis mon projet au prêtre responsable de la Cathédrale et il m'a promptement permis d'occuper les lieux pour ma résidence de quatre jours. Comme le terrain n'appartenait pas à la ville, cela rendait les choses encore plus faciles; nul besoin d'obtenir des permissions de tous genres. Le terrain choisi était parfait, car il répondait à plusieurs de mes critères de bases; il était situé en plein cœur de la ville et à la vue de toute la population tout en offrant un vaste espace me permettant à la fois d'ériger une structure et de tisser une grande partie du sol.

3.2.1.2. L'ÉLABORATION DE LA STRUCTURE PHYSIQUE

En ce qui concerne la fabrication de la structure de la tente, au lieu d'opter pour l'achat de matériaux préfabriqués, j'ai choisi de participer à la production de celle-ci. Une des premières étapes de réalisation du projet a été d'aller recueillir les pôles dans la forêt. Je me suis rendue sur la terre familiale et, avec l'aide de mon père, j'ai recueilli minutieusement les arbres qui allaient ultimement servir à la construction de la

charpente. Chacun des arbres a été sélectionné en fonction de sa taille et de sa rectitude. Lors de la première journée de coupe en forêt, nous avons scié (à l'aide d'une scie mécanique) de petites épinettes qui, finalement, se sont avérées trop petites en diamètre. Nous sommes alors retournés en forêt pour sélectionner des arbres plus robustes afin d'avoir une structure permettant de soutenir la tente. C'est également lors de ces sorties en forêt avec mon père que j'ai appris à scier un arbre et à l'écorcher. J'ai essayé de vivre ces nouveaux processus (surtout celui de l'écorchage) comme une sorte de méditation, une prise de conscience de mon être en relation directe avec la matière. Le but était de vivre pleinement le geste.

Pour ce qui est de la tente elle-même, quelques mois avant l'occupation, je l'ai fait fabriquer sur mesure afin qu'elle soit de forme cubique. C'est en collaboration avec des couturiers que j'ai travaillé à la création de cette structure en toile. Il est très rare de voir une tente de type « prospecteur » de cette forme. La cheminée, quant à elle, a été confectionnée à partir de tuyaux d'aération en tôle d'acier galvanisée. Elle a été rattachée à un petit poêle en acier afin de permettre le chauffage de l'habitation.

3.2.1.3. L'ÉRECTION DE LA TENTE

Il est impossible de passer à côté de cette étape de mon projet puisqu'il a nécessité presque une journée complète de travail. Au départ, je ne pensais pas que cette étape du projet prendrait une si grande importance. En effet, il a fallu beaucoup de patience et de coopération pour ériger la structure, qui, au départ, ne paraissait pas aussi imposante.



Figure 19 Érection de la tente devant le presbytère de Chicoutimi (1).



Figure 20 Érection de la tente devant le presbytère de Chicoutimi (2).



Figure 21 Érection de la tente devant le presbytère de Chicoutimi (3)

Tout au long de ce processus d'installation, j'avais bien entendu en tête cette idée de rythmique personnelle. Or, lorsque le projet implique plus d'une personne il est parfois difficile de suivre son propre rythme ce qui montre à quel point nous sommes enchevêtrés aux rythmiques des uns et des autres. C'est seulement une fois l'installation terminée, et les gens partis, que j'ai pu sentir que mon *occupation* débutait.

3.2.1.4. L'OCCUPATION

C'est au moment où je me suis retrouvée seule, en train d'aménager mon espace intérieur (installer le lit, rentrer le bois, disposer la nourriture, etc.) que j'ai vraiment pris conscience de l'importance de cette période de quatre jours. Je m'apprêtais alors à vivre le temps de manière différente, de façon à mettre en perspective les rythmes si effrénés auxquels nous *performons* notre vie.



Figure 22 Aménagement de l'espace intérieur de la tente.

Bien qu'au départ ce processus de création était plutôt axé sur la prise de conscience de ma propre expérience, j'étais tout de même consciente que mon projet serait une expérience partagée. En effet, tout au long de mon séjour, les gens sont venus vers moi pour entrer en dialogue. Ils étaient curieux et se demandaient ce que j'étais en train de faire. Quelques-uns ont osé pénétrer dans ma tente alors que d'autres sont restés à l'extérieur. Certains ont entamé la conversation alors que d'autres ont préféré l'idée de simplement prendre le temps de s'arrêter, de boire un thé et de regarder l'espace autour d'eux.

La tente était érigée sur le terrain devant le presbytère et la Cathédrale de Chicoutimi, un endroit s'il en est, où les gens pouvaient facilement me voir et venir me poser des questions, créant ainsi un espace/temps de reterritorialisation symbolique de ce lieu convenu. Par le cube blanc, bien visible à l'œil des passants, j'avais mis en place un dispositif de création qui permettaient de convier les gens dans des lieux (ré) institués (de l'art).



Figure 23 Une petite famille venue me poser des questions.

Parallèlement à cette dimension expérientielle de vivre le temps de l'œuvre et pour ajouter une dimension formelle à celle-ci, je me suis engagée dans la création d'un tissage grand format au sol. C'est devant la tente que l'œuvre a pris forme.

Le tissage a débuté lors de la deuxième journée de résidence. J'ai tout d'abord planté plusieurs centaines de clous dans le sol afin de former un carré de 7 mètres carrés. Les clous étaient les ancrages qui m'ont permis de tisser le sol à l'aide d'un long fil blanc.



Figure 24 Vue d'ensemble de la tente et de l'oeuvre tissée au sol.

Comme on peut le voir sur l'image, au milieu du grand carré blanc, j'ai tissé un petit carré rouge. C'est sur cette forme que j'imaginai me positionner lors du rituel de clôture afin de permettre au public de marcher sur l'œuvre pour venir chercher le thé.

Pendant la réalisation de mon tramage au sol, j'ai essayé d'entrer dans un état méditatif afin de vraiment vivre le geste, la répétition. Le but étant de ne plus me poser de questions sur le pourquoi ou le comment et de simplement accomplir la tâche. À plusieurs moments, j'ai réussi à entrer dans cet état, mais il s'est avéré difficile d'y rester. En effet, la dimension relationnelle du projet, celle que je n'avais plus ou moins pris en compte, s'est avérée prendre une place très pondérante : je ne pouvais faire abstraction des gens qui venaient vers moi. Plusieurs citoyens sont venus me parler à différents moments tout au long de la résidence. Les échanges ont été très enrichissants, mais cela a eu pour effet de me faire osciller entre le méditatif et le relationnel. Je me pose alors la question suivante : aurait-il été possible de lier ces deux conditions afin que celles-ci puissent avoir une cohérence simultanée dans mon esprit ? Comment cette *stratégie de ralentissement* aurait-elle pu avoir une résonance encore plus forte pour moi?

Mélissa Santerre devant la Cathédrale

Stratégie de ralentissement

CATHERINE DORÉ
cdore@lequotidien.com

CHICOUTIMI - La société tourne à un rythme effréné et il faut donc réapprendre à trouver le rythme qui nous est propre. C'est ce qu'a voulu explorer l'artiste Mélissa Santerre dans le cadre de sa maîtrise en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Ceux qui sont passés devant la Cathédrale de Chicoutimi au cours des deux derniers jours ont sans doute remarqué l'ajout d'une tente de toile blanche sur le terrain. C'est que Mélissa a décidé d'y être domicile, pour trois nuits, afin de mener à terme son projet.

La jeune artiste a en effet entrepris un tissage format géant de 8 mètres de côté, à l'aide

de fils multicolores et de quelque 1600 clous. Surnommée « Les paysages décapés », l'œuvre se veut une « stratégie de ralentissement », selon son auteure.

« Tout va trop vite. Je voulais enlever une couche symboliquement. (...) Je voulais altérer les paysages », soutient-elle.

Mais pourquoi devant la cathédrale?

« Je voulais que ça soit au centre-ville, pour que je puisse m'installer. Ici, c'est un carrefour. Il y a des gens de tous âges qui viennent me poser des questions », explique M^{me} Santerre.

M^{me} Santerre admet qu'elle aurait aimé passer davantage de temps dans ce minuscule abri.

« Je voulais vivre le moment présent. Si j'avais su, je serais restée plus longtemps, une semaine par exemple. Le temps vécu par rapport au temps mécanique d'une horloge, c'est propre à chacun. Je voulais vivre ce temps-là pour moi. L'idée n'est pas de bannir la technologie ou la société, mais c'est de nous rappeler qu'il existe un rythme différent. Parfois on a besoin d'un rythme plus rapide, un état d'urgence, mais il faut aussi trouver son rythme. C'est une proposition pour retrouver le rythme qui nous est propre », relativise M^{me} Santerre, qui ne voulait pas exposer son projet dans une galerie d'art traditionnelle.

« Ici, les gens ralentissent pour venir poser des questions ou simplement regarder. »

Le vernissage de l'artiste se déroulera devant la Cathédrale de Chicoutimi, ce soir à 16h30. Les gens sont invités à venir rencontrer M^{me} Santerre afin d'en savoir plus sur son processus créatif. □



Mélissa Santerre a passé trois nuits dans une tente qu'elle a installée sur le terrain de la Cathédrale de Chicoutimi. Le vernissage de son œuvre, « Les paysages décapés », aura lieu aujourd'hui à 16h30 à l'endroit même de sa création.

(Photo: Rochelle Lamoie)

LE QUOTIDIEN - LE JEUDI 11 NOVEMBRE 2010

Figure 25 Article paru dans *Le Quotidien*, jeudi le 11 novembre 2010.

C'est lors de ma troisième journée et quatrième journée d'occupation que les journalistes sont venus sur le terrain pour prendre des photos et poser des questions.

3.2.1.5. LE RITUEL PERFORMATIF

Suite à ces nombreuses heures de tissage, a suivi une soirée événementielle, un vernissage où j'ai invité officiellement à la fois, mes collègues-artistes et la population à venir me rencontrer afin de vivre dans ce « lieu décapé », un « temps-réinventé », c'est-à-dire, une expérience inventée par moi-même et par les autres. J'ai clôturé la soirée par une performance participative ou plutôt une manœuvre, où les spectateurs sont devenus, le temps de l'échange, acteurs de notre temps « vécu », ensemble.



Figure 26 Début du rituel. Je me dirige vers le carré tissé avec une lampe.



Figure 27 Les gens marchent sur l'oeuvre afin de venir me rejoindre.
Tour à tour, je leur sers du thé.



Figure 28 Le rituel de distribution du thé se poursuit.

3.2.3. ENTRE PROFANE ET SACRÉ

C'est au fil de ma résidence que j'ai pris conscience qu'il y avait un lien inextricable entre mon habitat profane (la tente) et la structure religieuse (la cathédrale). Au départ, je n'avais pas choisi ce lieu en fonction de sa symbolique religieuse, mais bien pour son emplacement au cœur de la ville. Ce n'est qu'au cours de la tenue de l'événement que les gens ont commencé à voir les deux entités en opposition. De par son imposante carrure et par la symbolique qu'elle représente, il était en effet impossible de faire abstraction de la cathédrale lorsque l'on s'attardait à observer la tente.

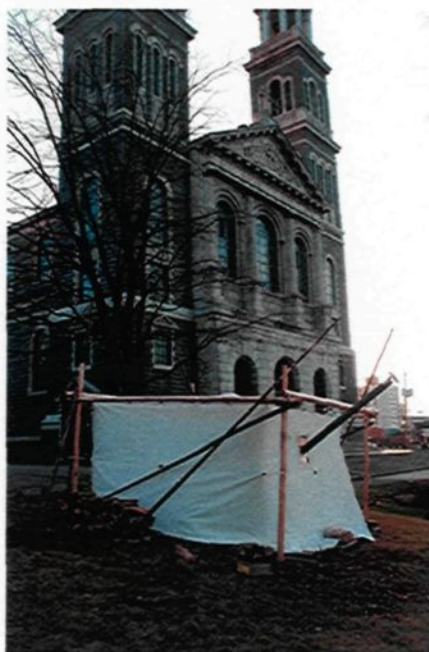


Figure 29 La tente (profane) vs la Cathédrale (sacré).

Le profane est en contact avec le sacré. Mais est-ce que le sacré est, comme le bien au mal, opposé au profane? Est-il possible de définir l'un tout en faisant abstraction de

l'autre? Radicalement parlant, on pourrait dire que ces deux formes sont diamétralement opposées pour ne pas dire en « guerre ». Plus on en met une en lumière et plus l'autre s'assombrit. Toutefois, il apparaît qu'aucune des deux jamais ne meurt. Émile Durkheim a, bien avant nous, réfléchi à ce sujet. Dans son ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, il soutient avec assurance que l'homme, à travers la création de différentes religions, entretient une opposition certaine entre ces deux entités:

[...] le sacré et le profane ont toujours et partout été conçus par l'esprit humain comme des genres séparés, comme deux mondes entre lesquels il n'y a rien de commun. Les énergies qui jouent dans l'un ne sont pas simplement celles qui se rencontrent dans l'autre, avec quelques degrés en plus; elles sont d'une nature autre. Suivant les religions, cette opposition a été conçue de manières différentes. Ici pour séparer ces deux sortes de choses, il a paru suffisant de les localiser en des régions distinctes de l'univers physique; là, les unes sont rejetées dans un milieu idéal et transcendant, tandis que le monde matériel est abandonné aux autres en toute propriété. Mais, si les formes du contraste sont variables, le fait même du contraste est universel.²³

Le profane et le sacré sont des entités de natures distinctes et nous sommes tous et en perpétuelle oscillation entre un premier élément qui nous relie au milieu naturel (celui où chacun vit quotidiennement) et un deuxième élément qui admet nous soutirer en dehors de ce même milieu vers un monde mystique et religieux qui n'est plus en lien avec la vie concrète. Passé outre ce constat, il existe inévitablement une entité qui unit ces deux concepts : l'image. L'image rattrape l'idée du sacré pur : elle lui permet en quelque sorte

²³ Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Livre Premier; Questions préliminaires, Chicoutimi, J.-M.Tremblay, Collections : Classiques des sciences sociales, 2002, p.44

d'exister, comme le profane. En effet, on ne peut passer sous silence que les fondations mêmes de notre culture occidentale ont été façonnées par celle-ci.

Pour élaborer le schéma qui suit, je me suis inspirée de l'ouvrage de Marie-Josée Mondzain qui porte sur l'image et l'icône et qui nous fait remonter aux sources de l'imaginaire contemporain et à la crise de l'iconoclasme byzantin du VIII^e et IX^e siècles.

Deux Principes de la Sacralité

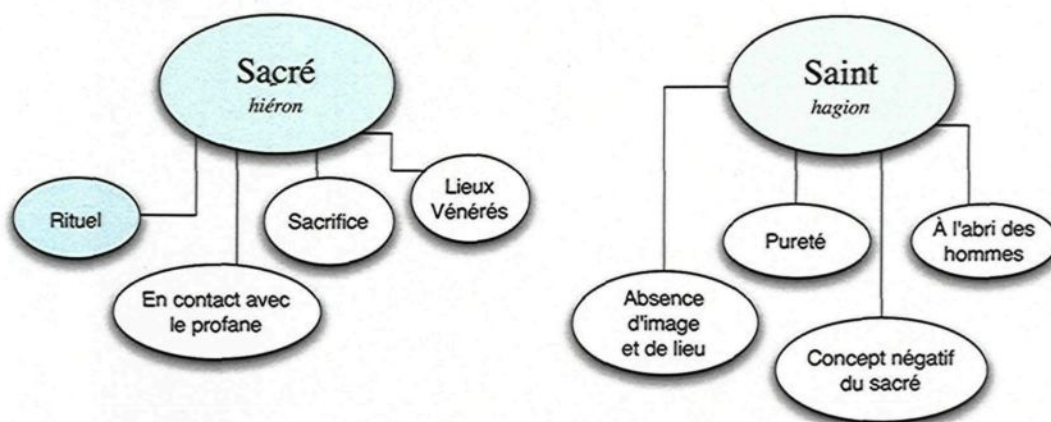


Schéma 4

La sacralité se divise donc en deux parties; le *hiéron* et le *hagion* (en termes grecs). Le *hiéron* est le résultat de l'addition du profane et du rituel. C'est donc un objet ou un endroit devenu sacré dès lors qu'on le soumet à un rituel, à un rite, à une cérémonie. Le *hagion*, c'est le sacré pur, c'est-à-dire celui qui est à l'abri des hommes et qui n'a aucune correspondance avec l'image et le lieu. La forme de sacralité à laquelle je me suis

davantage intéressée est la deuxième puisque celle-ci introduit l'occasion d'œuvrer vers une transformation de l'espace.

Lorsque j'ai érigé ma tente (structure profane) sur le terrain, j'étais loin de me douter que son rapport à la Cathédrale deviendrait si imposant. Inévitablement, il apparaît que j'ai contribué au façonnement d'un contraste entre la grandeur *hiératique* de la cathédrale par rapport à la valeur *hagiographique* de mon dispositif d'habitation. De cette façon, en l'arrimant avec une forme profane parallèle à l'intérieur de laquelle j'ai pu instaurer mon rituel personnalisé, est-il possible de dire que j'ai produit une forme de sacré? Et si oui, lorsque tous les gens ont quitté les lieux, est-ce que mon petit territoire carré inventé avait encore un sens?

CONCLUSION

Cette recherche-création a été pour moi une occasion de réfléchir et de vivre une problématique qui m'habitait depuis longtemps. La concrétisation de ce projet m'a permis de prendre conscience de mon propre rythme de vie et de constater qu'un dilemme s'impose quand on décide de ne pas suivre la cadence sociétale. Lors de mon occupation sur le terrain, j'ai été confrontée au choix suivant: achever une œuvre pour qu'elle prenne une forme (pré) tablie, pour qu'elle atteigne un seuil de pr sentabilit  devant public à un moment précis ou encore laisser une œuvre exister à l'état où elle est à ce même moment. Ce que j'ai tenté d'éviter tout au long de ma résidence s'est justement produit, en particulier lors de la dernière journée de résidence où je devais mettre un terme au projet; le temps mécanique m'a rattrapée.   l'issu de cette affirmation, je dois toutefois admettre que ces quatre jours de création ont été très significatifs en ce qui a trait au processus d'intériorisation. Je suis donc très satisfaite de l'expérience vécue. J'ai réussi à vivre une parcelle de ce que je peux qualifier comme un temps qui n'appartient à nul autre qu'à moi-même.

  l'issu de ce dénouement, je me questionne donc sur la durée de l'événement et sur l'impact qu'une résidence plus longue (deux semaines ou un mois par exemple) aurait pu avoir sur le résultat final de mon projet. Je crois que cette prolongation aurait eu pour avantage de permettre une meilleure planification et bonifier la réalisation *in situ* de la partie *tissage* sur le terrain. Au bilan, ce temps supplémentaire aurait certainement pu me

permettre de demeurer dans cet état « méditatif » jusqu'à la fin du projet, ma personne n'obéissant plus autant à la performance que pressure le temps « mécanique ».

Il faut également ajouter que ce projet de maîtrise m'a beaucoup apporté au niveau humain. Le processus d'échange avec les gens qui ont participé l'élaboration de mon projet ainsi qu'avec ceux qui sont venus sur le site pendant la période de résidence, m'a permis de me rendre compte que les gens ont été touchés par la thématique de mon projet. Plusieurs d'entre-eux m'ont demandé ce que j'étais en train de faire et à la suite des divers échanges, j'ai pris conscience que ma problématique les touchait d'une manière ou d'une autre. Le fait que les médias (Radio-Canada, Le Quotidien) aient également manifesté un intérêt montre que ce projet a eu un impact bien tangible au niveau de ma région, si petit fût-il.

Pour ce qui de la documentation de mon projet, je suis consciente qu'elle aurait eu avantage à être planifiée plus rigoureusement. Au départ, mon processus de création se voulait avant tout introspectif et je n'avais pas prévu inclure une documentation vidéographique, sonore ou photographique très englobante. Ce n'est que vers la fin du projet que j'ai constaté qu'il aurait sans doute été souhaitable de filmer ou d'enregistrer les échanges avec les gens ainsi que les différentes étapes de mon propre processus de création afin de les inclure au présent support rédactionnel.

Je mets également en perspective la diffusion médiatique de mon événement. Comme je ne me suis affiliée à aucun centre d'artistes ou galerie d'art, je n'ai évidemment pas

pensé à remettre une invitation à ceux-ci de manière à ce qu'ils assurent une circulation adéquate de l'information à travers leur réseau professionnel. Par ailleurs puisque l'information a circulé par la voie d'autres réseaux (facebook, courriels, affiches) j'ai été surprise de constater que presque aucun membre de la communauté artistique ne se soit présenté au vernissage. Ceci étant dit, je me questionne tout de même sur la viabilité d'un projet artistique non chapeauté par le réseau de l'art. Je suis demeurée au stade du doute quant à ce constat.

Pour terminer, les nombreux questionnements suscités par cette recherche théorique et pratique, ont éveillé chez moi un imminent désir d'approfondir de projets artistiques « hors-murs » et « hors-lieux ». Le but que je poursuis est de développer une stratégie avant-gardiste permettant de faire le lien entre ce type de projets et le réseau des galeries et centres d'artistes. D'une part, si je tiens à parfaire mes capacités organisationnelles par la voie d'une expérience sur le plan professionnel, je désire avant toute chose poursuivre mon cheminement sur la voie de la création de projets artistiques novateurs me permettant d'alimenter ma pratique artistique. Bien entendu, cette pratique demeurera toujours imprégnée par ce profond désir de partager ma conscience personnelle à la collectivité sur la pluralité des bienfaits de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages spécifiques

Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris, Flammarion, 2002.

Sylvette Babin, *Lieux et non-lieux de l'art actuel/places and non-places of contemporary art*, Montréal, Éditions Esse, 2005.

Albert Borgmann, *Technology and the character of contemporary life : A philosophical Inquiry*. University of Chicago Press, 1987.

Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Livre Premier; Questions préliminaires, Chicoutimi, J.-M.Tremblay, Collections : Classiques des sciences sociales, 2002.

Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Paris, Odille-Jacob, 1998.

Norbert Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, 1997.

Robert Filliou, « Entretien avec Georg Jappe », *Inter : Art Actuel* n° 87, printemps-été 2004.

Hervé Fischer, *Le choc du numérique : essai*. Montréal : VLB, 2001.

Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*. Paris, Gallimard. 1994.

Massimo Guerrera. Citation dans Marie Fraser – Marie-josée Lafortune – Moukhtar Kocache, *Gestes d'artistes/artists' gestures*, Montréal Optica, 2003

Massimo Guerrera. Citation dans Annie Lafleur, *Massimo Guerrera, le corps commun, en paroles & en actes*, OVNI MAGAZINE, Hiver 2009.

Michaël La Chance, « Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh », *Inter : Art Actuel*, printemps 2010 #105.

Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

Marie-Josée Mondzain-Baudinet, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Nadine Monem, *Contemporary textiles, the fabric of fine art*, London, Black Dog Publishing, 2008.

Nicolas Moreau, *État dépressif et temporalité*, Montréal, Liber (Éd.), 2009.

Sonia Pelletier & Sami Aoun, *ATSA : quand l'art passe à l'action (1998-2008)*, Montréal : Action terroriste socialement acceptable (ATSA), 2008.

Ouvrages Généraux

David Abram, *The spell of the sensuous : Perception and Language in a More-Than-Human World*, New-York, Vintage Books Edition, 1997.

Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004.

Carl Honoré, *In praise of slow; how a worldwide movement is challenging the cult of speed*, Toronto, Random House, 2004.

Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, [1928]. Brough, J.B., trans. Dordrecht: Kluwer, 1990.

Victor Mayer-Schönberger, *Delete; the virtue of forgetting in the digital age*, New Jersey, Princeton University Press, 2009.

Peter Sloterdijk, *Sphères. I, Bulles : sphères, microsphérologie*, Paris, Fayard, 2002.