

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

ANNE-MARIE FORTIN

IMITER/ÉVITER LE RÉEL :
DÉTOURNEMENT DU SENS DE L'OBJET PAR
DES PROCÉDÉS DE MOULAGE ET D'INSTALLATION



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	3
LISTE DES FIGURES.....	4
RÉSUMÉ.....	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I	
APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU RÉEL.....	7
1.1 Le réel de l'objet utilitaire.....	7
1.2 Le réel comme concept.....	10
1.3 La relation entre le réel et «l'aréel».....	14
CHAPITRE II	
STRATÉGIES DE DÉTOURNEMENT.....	19
2.1 Analyse du processus d'élaboration.....	20
2.1.1 Le choix de l'objet.....	21
2.1.2 Le moulage.....	22
2.1.3 La reproduction.....	27
2.1.4 L'installation.....	31
2.2 L'apparition des figures significatives.....	33
CHAPITRE III	
NOTIONS INSTALLATOIRES.....	37
3.1 Interaction entre les figures significatives.....	38
3.2 Notions installatoires : le <i>vide</i> et la <i>présence</i>	42
3.3 L'aréel installé.....	48
CONCLUSION.....	53
BIBLIOGRAPHIE.....	54

LISTE DES FIGURES

Figure 1. : Schéma de la perception phénoménologique du Réel.....	13
Figure 2. : <i>Untitled</i> , Rachel Witheread, 1999.....	24
Figure 3. : <i>Les Cônes</i> , 2002.....	25
Figure 4. : Production de cônes de plâtre.....	28
Figure 5. : Production de ballons de plâtre.....	28
Figure 6. : <i>Les Ballons</i> , 2002.....	30
Figure 7. : Tableau de l'apparition des figures significatives.....	35
Figure 8. : Différents points de vue de l'installation <i>Les Cônes</i>	39
Figure 9. : <i>Cinq cents ballons suspendus</i> , 2002.....	42
Figure 10. : <i>Les éviers</i> , 2001.....	45
Figure 11. : Différents points de vus de l'installation <i>Les Ballons</i>	49

RÉSUMÉ

Ce texte tend à mettre en lumière le travail de recherche poursuivi au cours de la maîtrise en art ainsi que l'exposition qu'il accompagne. Le lecteur est invité à suivre le parcours de la présente recherche, selon la *perspective heuristique, par laquelle l'orientation et l'organisation du sens* sont élaborés à travers le processus d'écriture du mémoire. Ce dernier, structuré à la manière d'un essai, vise d'une part, à démontrer comment le détournement du sens de l'objet du quotidien découle des procédés de reproduction de l'objet et de sa mise en espace dans une pratique d'installation. D'autre part, l'élaboration de cette recherche nous amènera à saisir en quoi ce détournement contribue à contourner les conventions qui déterminent, dans le réel, le sens d'un objet par sa fonction utilitaire. La recherche est, à l'origine, motivée par le caractère conflictuel du rapport : fiction / réel. Aussi, le cadre théorique est établi au cours d'une réflexion sur la perception phénoménologique du réel qui s'ouvre sur l'étude descriptive du processus d'élaboration du travail de création. Cette analyse *poïétique* permet d'identifier des figures significatives. Enfin, nous aborderons les notions du *vide* et de la *présence*, corrélatives au travail de mise en espace des objets. L'observation de ces notions installatoires d'un point de vue esthétique engagera une réflexion sur la perception du spectateur éprouvant ainsi la pertinence des hypothèses préalablement avancées. Nous verrons alors que le sens des objets présentés est non seulement détourné lors de la fabrication de ceux-ci mais qu'il est également relatif aux méthodes de mises en espace déployées lors de l'installation en galerie.

INTRODUCTION

Le présent mémoire accompagne mon exposition de fin de maîtrise en art. Ce texte, construit à la manière d'un essai, s'articule en trois chapitres. En proposant de suivre la perspective heuristique, les idées seront successivement développées à travers le processus d'écriture. Ce qui mènera le lecteur à saisir les objectifs et la pertinence de ma question de recherche dans l'investigation de ma démarche artistique, élaborée d'un point de vue pratique et théorique. Le premier chapitre traitera de l'origine de la question de recherche à travers un cadre théorique extérieur à ma pratique, soit par l'approche phénoménologique¹. Une réflexion, d'abord sur l'objet utilitaire, s'ouvrira ensuite sur le réel tel que nous le percevons. En regard de ce questionnement, nous tenterons une définition du réel induit par l'œuvre d'art. Pour ce qui est du deuxième chapitre, il sera consacré à la description et à l'analyse du processus d'élaboration de mon travail de création. Et cela, d'un point de vue *poïétique*, de manière à identifier les figures significatives apparues au cours de ce processus. Le troisième chapitre vise à mettre en lumière les notions du *vide* et de la *présence*, inhérentes à mon travail de détournement d'objet par le moulage et explorées par la mise en espace, dans les installations. Enfin, d'un point de vue esthétique, nous tenterons de saisir quels types de liens peuvent être établis par le spectateur lors de sa rencontre avec les objets présents dans mes installations. Cela, afin d'entrevoir les interprétations que pourrait faire un spectateur en regard des installations qui constituent l'exposition de fin de maîtrise.

¹ En regard de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), qui propose l'étude du rôle du sensible et du corps dans l'expérience humaine de connaissance du monde. Elle tente une compréhension du monde à travers une expérience phénoménologique, ainsi elle prône une description du milieu concret où le sujet pensant se trouve en situation. Selon Merleau-Ponty, percevoir, c'est percevoir du sens; toute sensation est déjà engagée dans le sens. Le sujet (l'Être) est ainsi voué au sens et inscrit dans la texture du monde. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1971.

CHAPITRE I

APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU RÉEL

Ce premier chapitre traitera de la genèse de ma question de recherche. Comme introduction à ma pratique, nous proposerons une réflexion sur l'utilité des objets de notre quotidien. Par la suite, le cadre théorique, à partir duquel nous aborderons les problèmes liés à ma production artistique, sera instauré par un questionnement sur l'expérience phénoménologique du réel. Questionnement par lequel nous serons, en quelque sorte, invité, à travers des citations de Jean Baudrillard, à considérer le réel comme un concept. Finalement, le réel comme concept sera mis en relation avec celui de l'œuvre d'art, identifié et défini par le terme *aréel*. L'organisation du discours permettra au lecteur, à partir des premiers enjeux de la problématique, d'identifier successivement les objectifs, les buts et la pertinence de la question de recherche.

1.1 Le réel de l'objet utilitaire

Dans nos sociétés modernes, les objets de consommations semblent sournoisement justifiés par leur utilité. Nous fabriquons des objets afin qu'ils soient utiles. Cependant, il semble que certains objets (réfrigérateur, matelas, lavabo, cuisinière, fourchette, etc.) soient indispensables au fonctionnement de notre quotidien. Dès lors que l'utilité est devenue une nécessité nous sommes, en quelques sortes, *devenus utiles à fabriquer* (ou à acquérir) ces objets.

Dans des écrits se rattachant à la notion de la dépense, Georges Bataille traite du paradoxe de l'utilité. Il y remarque :

«L'analyse des conceptions actuelles vulgaires aboutit en effet à une constatation déconcertante : s'écartant peu à peu, grâce à une confusion inconcevable, de son sens primitif et même de tout espèce de sens, le mot *utile* a pris une valeur *absolue*. De moyen terme l'utilité est devenue une fin.» (G. Bataille, 1970).

En cela, peut-on penser que dans notre monde moderne, une valeur absolue est accordée à l'utilité ? Ainsi, les objets seraient-ils définis par leur utilité, de manière à ce que celle-ci puisse justifier leur existence ? Un lien parfois étrange semble toutefois s'être établi dans notre rapport aux objets. Comme si la certitude de notre existence se vérifiait par celle des objets. Cependant, leur existence est subordonnée à l'utilité. En va-t-il de même pour la nôtre ? Par delà l'utilité qu'advient-il alors ? Il y a bien de ces objets inutiles, cette lampe du Maroc qui n'éclaire pas ou cette assiette accrochée au mur et ils ont forcément une raison d'être. En fait, ces objets ont une fonction (forme d'utilité ?) symbolique ou esthétique. Ils renvoient à des images mentales liées à une expérience antérieure (le souvenir d'un voyage) ou à des conventions culturelles (les tendances de la décoration). Dans les deux cas, l'objet est chargé d'un sens qui n'est pas nécessairement lié à son utilité. Les objets seraient-ils détournés de leurs fonctions utilitaires dès lors qu'ils acquièrent une fonction symbolique ? Toutefois, pour expérimenter la fonction symbolique d'un objet il faut connaître les constructions conceptuelles sur lesquelles s'érige ce symbole, il s'agit d'une expérience indirecte. Alors, comment le sens d'un objet peut-il découler d'une expérience directe de celui-ci, une expérience exclusivement basée sur l'objet même, en dehors de toutes connaissances *a priori* ?

Mes préoccupations artistiques s'articulent autour de ce questionnement. Ainsi, une fascination pour le potentiel symbolique et esthétique que renferme la plasticité des objets du quotidien m'a mené à poser ce type de problèmes dans mon travail. Ce dernier s'élabore à partir d'objets définis et limités par leur fin fonctionnelle, que par ailleurs, je m'emploie à détourner. Comme un moyen de soustraire l'objet au réel, de l'extraire du quotidien, je transforme sa fonction utilitaire en fiction (fonction imaginaire). Mon questionnement m'a amené à entreprendre une production d'objets, par laquelle je cherche à transgresser les conventions qui déterminent les objets par leur fonction utile. Cela au profit d'une *approche dysphorique*² qui repose sur une *dé-connaissance* de l'objet. Elle sera acquise par les sens et l'expérience individuelle, et viendra se substituer à la connaissance conceptuelle et conventionnelle. Pour abstraire la dimension utilitaire et amener l'objet à une certaine autonomie, je me concentre sur sa matérialité, sa forme, je le moule en plâtre, en cire, en pulpe de papier ou en latex. Enfin, je *recontextualise* l'objet par sa mise en espace, dans une installation. Lorsque j'interviens sur ces objets, l'utilité disparaît au profit d'une fonction installatoire, liée à son rôle dans l'installation.

² La dysphorie est un trouble thymique difficilement supportable. L'approche dysphorique procède d'un malaise, elle dérange les dispositions affectives de base. Ce terme est utilisé en narratologie, entre autre, pour désigner le conflit entre le langage et le réel (de son objet inassignable). Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Nizet, 1989. La dysphorie est une notion également employé dans certaines analyses sémiotique autour de question relatives à l'esthétique. Greimas, A.-J et J.Fontanille, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris : Éd. du Seuil, 1991.

Cependant, je ne tiens pas à redéfinir l'objet dans une structure conventionnelle affirmée et dictée à travers une organisation subjective. La structure doit simplement signaler au spectateur la possibilité de redéfinir les objets d'une manière personnelle. Je tente d'articuler mon travail autour d'une structure (d'un espace) invisible. C'est une recherche d'équilibre dans un rapport dynamique d'opposition entre le réel objectif (lié à l'objet) et le réel subjectif (lié à mes choix et mes interventions). Les procédés techniques que j'emploie, au cours du détournement de l'objet, font ressurgir des *figures significatives*³. Au cours du deuxième chapitre, nous verrons comment, autour de ces thèmes fondamentaux, s'élabore une théorie de ma pratique. Celle-ci structure mon travail, autant qu'elle en découle. Un rapport de concomitance s'installe entre la démarche artistique et la théorisation de la pratique.

1.2 Le réel comme concept.

Mon questionnement sur l'existence des objets, définis dans le Réel⁴ par leur utilité, m'a conduit à traiter le Réel non pas comme un absolu mais comme une illusion relative. Dans ma pratique artistique, les objets utilitaires du quotidien renvoient au Réel. Ainsi, le point de départ de mon travail serait de remettre en cause l'unité et l'objectivité du Réel. Je propose ici un questionnement phénoménologique sur l'apparition du Réel et ce, en regard de réflexion de Jean Baudrillard.

³ Voir chapitre 2, p.17

⁴ Dans ce mémoire Le Réel est entendu comme le monde extérieur des choses concrètes, où elles ont une fonction pratique.

Certains préceptes établis ici reviendront dans le deuxième chapitre, lorsque nous analyserons mon processus de création. Toutefois, la visée est de susciter la réflexion. Aussi, les affirmations posées doivent être comprises comme des hypothèses que nous tenterons de vérifier dans ma pratique. En effet, c'est mon travail de détournement d'objet du quotidien qui m'a mené à questionner la valeur réelle d'un objet. Les choses ont-elles une valeur en elles-mêmes ? Le Réel est-il quelque chose de commun à tous les hommes, une structure réelle du monde, une vérité, un absolu ? La croyance veut que le monde auquel nous appartenons soit peuplé d'objets sensibles formant ce qui s'impose à nous en tant que LE RÉEL et dont l'existence ne dépend nullement de nous. Par contre, une des positions de l'art est d'affirmer que le réel est relatif au sujet. La fiction de l'art propose une relecture du réel, défini dans un rapport particulier : le point de vue de l'artiste. « [L'art] ne transcende pas les préoccupations quotidiennes, il nous **confronte à la réalité** à travers la **singularité** d'un rapport au monde, à travers une **fiction** ». (N. Bourriault, 1998) La fiction de l'art se déclame-t-elle contre le réel objectif comme un défi, une confrontation ? Lorsque je transforme un objet défini dans le Réel par son utilisation, la subjectivité que je lui prête s'oppose-t-elle à l'objectivité du Réel ? Laissons de côté pour l'instant la fiction engendrée par l'oeuvre d'art (nous y reviendrons dans la troisième section de ce chapitre). Ainsi le réel semble défini et modifié par nos connaissances, nos affects, nos capacités sensibles. Il est lié à une époque, à une culture. Ce qui revient à prétendre qu'il n'a pas d'essence, qu'il est conçu par l'esprit, qu'il n'a pas de réalité permanente et de nature indépendante, ni de valeur en soi.

Le réel serait dans cette acception un concept, un moyen conventionnel d'organiser nos perceptions et nos connaissances dans le but de communiquer. Le réel est un concept qui n'a aucune existence absolue et cohésive hors de l'esprit. Clamer une telle affirmation semble pousser l'entendement dans une impasse. Cela ébranle les structures fondamentales de notre perception unitaire du monde. Pourtant, c'est bien ce que fait l'art. Lorsqu'il repousse les limites du réel ou qu'il les transforme lors d'une interprétation fictive du monde, l'art met en évidence la multiplicité du réel. L'existence du Réel extérieur ne serait ni absolue, ni objective, ni unitaire. Elle serait plutôt relative, subjective et multiple. Dans le premier temps de la production, à travers le détournement du sens utilitaire des objets, lorsque je leur invente une fonction et que je les reproduis d'une manière subjective, c'est en quelque sorte une tentative de démontrer la subjectivité du Réel et de nier son existence absolue. Dès lors que nous pensons le Réel, nous existons en tant que sujet pensant, nous l'assujettissons à notre pensée et il devient subjectif. Il ne peut y avoir de concomitance entre le Réel objectif et la conscience, le premier terme n'étant supposé exister qu'en dehors du second. Le Réel que je perçois est toujours subjectif. Ce constat, largement développé en phénoménologie, semble se vérifier tout particulièrement dans le monde moderne, comme l'attestent les analyses de Jean Baudrillard qui constate la disparition de la réalité, des êtres, des choses, et de leurs relations, à travers l'anéantissement des systèmes de références qui rattachent nos sociétés modernes au réel. L'histoire, la politique, les valeurs et le signe sont, selon lui, des systèmes sursaturés de réel, basés sur une spéculation neutralisante, celle de la masse.

Il nous propose de réfléchir et de penser pour nous extraire de l'absurdité sociale du monde moderne. Monde avec lequel il ne semble pas y avoir de rapport possible autrement que conflictuel. Dans son essai *La pensée radicale*, Baudrillard explique que la conscience voile notre perception du Réel et agit comme un défi à la réalité objective:

Notre **conscience** n'est d'ailleurs jamais l'écho de notre propre réalité, d'une existence en "temps réel", mais l'écho en temps différé, l'**écran de dispersion** du sujet et de son identité - il n'y a que dans le sommeil, l'inconscience et la mort que nous sommes identiques à nous-mêmes. Cette conscience, qui est tout autre chose que la croyance, **résulte bien plus spontanément d'un défi à la réalité [...]** (J. Baudrillard, 1996)

Baudrillard impute le surgissement spontané de la conscience à l'instinct de l'homme d'entrer en conflit avec le réel. Ce refus métaphysique de la réalité objective provoque une disjonction entre le Réel objectif et *le réel que je perçois*. Toujours selon Baudrillard, cet *écran de dispersion* se dissipe dans le sommeil, l'inconscient et la mort.

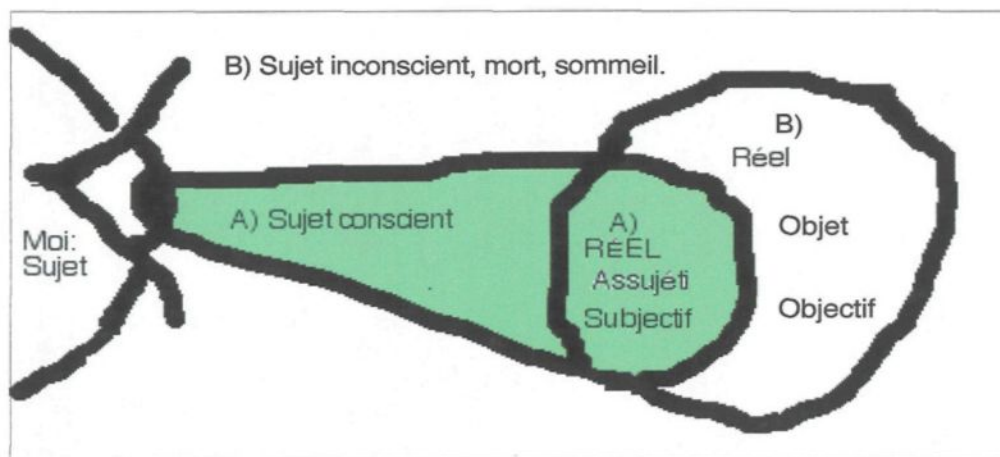


Figure 1. Schéma de la perception phénoménologique du Réel.

Selon le schéma de la figure 1. , il y aurait A) une expérience possible entre le sujet conscient et le réel subjectif et B) une expérience impossible (mais possible à travers la mort, l'inconscient et le sommeil) entre le sujet inconscient et le Réel objectif. Ce qui représente l'impossibilité de l'expérience consciente du Réel. C'est là que l'expérience artistique s'impose, celle-ci installe d'emblée une confrontation dans laquelle une vision du monde provient de l'invention d'une singularité et c'est à l'intérieur du défi de la confrontation que les choses prennent forme. Par la représentation du Réel, l'art affirme consciemment un rapport subjectif et poétique d'un réel singulier sur lequel s'appuie l'œuvre en même temps qu'elle le met en place : *l'aréel* (voir la définition p.15). Qu'il s'agisse d'une fiction littéraire, théâtrale ou picturale, il s'agit toujours d'un récit comme objet et comme monde, qui résulte du Réel, d'une réalité en formation dont nous observons la construction. Ainsi l'acte artistique se pose comme un défi au Réel, il cherche à aller au devant du monde afin d'éprouver sa puissance d'illusion. De même, lors de la conception d'une œuvre, je produis une réalité singulière et j'accepte de me soumettre à sa puissance d'illusion, que je laisse volontairement agir sur moi. L'élaboration d'une réflexion sur cette modalité du Réel, peut paraître s'éloigner de notre propos. Pourtant, celle-ci nourrit le questionnement que je porte sur l'objet du quotidien, de même qu'elle oriente l'analyse de mon processus de création lorsque, d'un point de vue phénoménologique, j'observe les procédés utilisés dans ma pratique.

1.3 Rupture entre le Réel et l'aréal

Nous avons supposé que le Réel est un concept, nourri par une entente conventionnelle et collective. En acceptant qu'il est ainsi prédéterminé, avons-nous vraiment prise sur le Réel ? Le contraire ne semble-t-il pas plus cohérent ? Prédéterminé, le Réel limite le *possible*. Entendons par *possible*, l'ensemble des choses raisonnables, plausibles et acceptables. Le *possible* est limité par notre connaissance du monde extérieur où toute chose concrète a une application pratique ou du moins une fonction dite utile. Chaque époque témoigne d'une redéfinition du *possible*, sur lequel se fonde la construction du Réel. Le Réel ne nous appartient pas personnellement, il provient d'un ensemble d'accords collectifs. Il nous semble qu'une appropriation plus individualisée (subjective) de ce "réel illusoire" est nécessaire à une expérience du monde. Tout à la fois, nous devrions nous départir de l'idée qu'il est notre vérité individuelle. Puisqu'il est vain d'essayer de saisir le monde à travers une illusion dont nous ne sommes qu'indirectement (culturellement) responsable. Nous tentons de nous projeter dans le Réel mais l'expérience artistique nous permet de prendre conscience que nous projetons le Réel. L'œuvre d'art propose au spectateur un autre réel, celui de la fiction implicite à l'oeuvre. Aussi en créant une illusion qui me ressemble plus spécifiquement, j'ai une prise sur le phénomène de l'illusion.

Afin d'éviter la confusion entre le Réel, défini comme le monde extérieur, celui des choses concrètes, où elles ont une fonction pratique, et le réel de l'œuvre d'art, le terme *aréel* (inspiré de la *diégèse*⁵) sera ici utilisé pour désigner le réel lié à l'œuvre d'art.

Aréel : n. m. Monde décrit et défini à l'intérieur de l'œuvre d'art. Ce dernier possède ses propres lois internes et cohérentes, différentes de celles de la réalité. C'est également le monde développé dans le temps et dans l'espace autour de l'œuvre et duquel l'œuvre surgit. L'*aréel* est lié à l'œuvre par une relation d'implications réciproques. L'œuvre est en fait la portion rendue visible de l'*aréel*.

L'*aréel* est suggéré par l'œuvre mais son actualisation doit demeurer dépendante de l'interaction du spectateur. Ce dernier, percevant qu'il est responsable de la réalisation de l'*aréel*, induira qu'il projette également le Réel. Il est donc important que le sens de l'œuvre reste ouvert à l'interprétation du spectateur. Car si l'*aréel* se réalise sans l'investissement du spectateur, celui-ci restera un témoin passif devant l'*aréel* de l'œuvre, comme il l'est devant l'illusion du Réel. Durant le processus de fabrication des moulages, j'ai rarement le souci de ce que sera le point de vue du spectateur. C'est surtout au moment de leur mise en scène, que j'accorde de l'importance au rôle du spectateur dans l'activation de l'*aréel*. Nous verrons, au cours du troisième chapitre, comment et en quoi l'*aréel* de mes installations s'ouvre à l'interprétation du regardeur qui en fait l'expérience.

⁵ La *diégèse* est le terme qui désigne le réel d'un récit, généralement littéraire ou cinématographique. Proposé d'abord par Etienne Souriau, *La structure de l'univers filmique*, Paris, Revue internationale de filmologie, 1948, ce terme fut ensuite développé en narratologie entre autre par: Gérard Genette, *Discours du récit: essai de méthode, Figures III*, Paris, Seuil, 1972 et Umberto Eco, *Lector in Fabula, -Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.

En tant que fabricant d'un *aréal*, un artiste contourne les conventions qui déterminent le réel objectif. Il ne peut qu'affirmer la subjectivité du réel comme prémisse à la création. Sinon, comment pourrait-il interpréter le réel en acceptant qu'il est objectif ? Dans un essai critique sur la disparition de l'illusion dans l'art actuel, intitulé *Illusion, désillusion, esthétique*, Jean Baudrillard interroge la notion de l'illusion subjective. Il constate que l'illusion est un procédé de l'art qui permet de se détourner des conventions relatives au réel.

Une **image**, c'est justement une abstraction du monde en deux dimensions, c'est ce qui ôte une dimension au monde réel, et par là même **inaugure** la puissance de **l'illusion**. [...] L'illusion qui procédait de la **capacité, à travers l'invention de formes, de s'arracher au réel, de lui opposer une autre scène, de passer de l'autre côté du miroir, celle qui invente un autre jeu et une autre règle du jeu**, est impossible désormais, parce que les images sont passées dans les choses. (J.Baudrillard, 1997)

Baudrillard réfère à la puissance de l'illusion pour désigner la faculté qu'a la fiction de nous faire franchir les limites du réel. Mais qu'advient-il une fois ces limites dépassées, qu'est-ce qui se cache de l'autre côté du miroir ? Cette question, moteur de mon travail d'installation, restera nécessairement sans réponse, y répondre mettrait fin à l'illusion. En effet, l'illusion dont parle Baudrillard semble être un moyen *de passer de l'autre côté du miroir* sans toutefois dévoiler ce qui s'y trame. De même, le but de ma pratique artistique n'est pas d'objectiver le réel, mais justement de pointer une brèche, une fissure, une faiblesse dans l'objectivité du réel. Ce qui a pour conséquence d'indiquer l'impossibilité de sa cohésion et de susciter l'apparition du réel subjectif. Ainsi, est assuré le *passage* du réel objectif au réel subjectif.

C'est, par la suite, au sujet (regardant ou faricant l'*aréal*) que revient la responsabilité d'énoncer l'envers du réel

Suite à cette réflexion, ma question de recherche se pose ainsi: *Comment le sens d'un objet du quotidien, défini par la fonction qu'il remplit dans le Réel, peut-il être détourné au cours d'un processus de reproduction et en quoi peut-il se voir redéfini par son rôle dans l'installation ?* Cette question met en cause deux éléments de ma pratique soit ; *les objets*, que je transforme par le moulage et les *dispositifs* qui composent mes installations. Cette double mise en cause entraîne l'énonciation de deux questions sous-jacentes. La première concerne l'irruption de sens pendant la fabrication de l'objet, sens lié aux figures significatives, elles-mêmes générées par les procédés utilisés:

Au cours du processus d'élaboration de l'œuvre, le procédé utilisé - par exemple le moulage - peut-il s'imposer comme structure fondamentale de la formation de l'aréal ?

La deuxième renvoie à l'installation:

Peut-on voir un rapport de connivence entre la mise en espace des objets transformés et leur rôle dans l'aréal ?

CHAPITRE II LES STRATÉGIES DE DÉTOURNEMENT

Ce deuxième chapitre traitera de ma pratique artistique. Pour bien comprendre la nature du rapport établi entre ma question de recherche et ma démarche artistique, chaque étape du processus d'élaboration de ma production seront décrites et analysées d'un point de vue *poïétique*. Nous verrons alors comment le choix d'un objet, le moulage, le changement ou la juxtaposition de matières, la production en série et l'installation jouent successivement un rôle stratégique dans le déplacement du sens de l'objet utilitaire. L'analyse phénoménologique de ces actions ou *procédés*⁶ fera ressurgir les *figures significatives*⁷ qui activent le détournement du sens. Ainsi, l'empreinte, la fragilité, la trace, l'organique, la répétition, l'opposition, la précarité, la dissemblance, la *décontextualisation* et enfin la localisation seront identifiées comme les figures récurrentes de ma production. Ces figures présentent un aspect formel et symbolique, elles renvoient à des idées élargies, des *notions*⁸ véhiculées par mes installations. Parallèlement à l'analyse de ma pratique, nous verrons comment d'autres artistes ont exploré ces notions dans leur travail. De sorte que des rapports de filiations seront établis entre ma production et celles de Rachel Whiteread, Claudio Parmiggiani, Eva Hesse et Gabriel Orozco.

⁶ **Les procédés** sont relatifs aux méthodes techniques utilisées lors de la conception, la production ou l'installation des objets.

⁷ **Les figures significatives** sont des caractéristiques liées à l'aspect formel et visuel de l'objet ou de l'installation. Chargées de sens, elles précèdent l'énonciation de notions fondamentales et supportent la théorie.

⁸ **Les notions** découlent des figures significatives, en s'ouvrant aux idées élargies, elles renvoient aux connaissances élémentaires et culturelles, basées sur l'expérience à priori, du créateur ou du spectateur.

Aussi, le présent chapitre demeure consacré à l'étude du processus de fabrication des objets par le moulage. Cela, sans perdre de vue l'objectif poursuivi, à savoir comment et en quoi l'*aréal* (objectif/subjectif) se manifeste dans ma pratique.

2.1 Analyse phénoménologique du processus d'élaboration

La théorie, que nous pouvons élaborer sur un objet, doit user de la même stratégie par laquelle cet objet apparaît s'être affirmé en premier lieu. La théorie de l'art s'érige à partir du réel qui existe dans l'œuvre et à laquelle elle renvoie. La théorie doit faire corps avec le réel qu'elle incarne. Le cloître sans le cloître. Ainsi la limite doit être posée par l'œuvre et marquée par la théorie. Le discours qui décrit les mécanismes de déploiement de ma pratique artistique est doublement lié à ceux-ci. Car d'une part, ce discours en résulte et d'autre part, il contribue à construire ces mécanismes, à les constituer. La théorisation de l'art structure la pratique artistique par le langage, elle la réalise au sens où elle la fait passer de l'*aréal* au réel conventionné. Le discours sur l'art appartient à la fois à l'*aréal* et au réel. Il provient de la fiction mais s'organise par le réel. Il est primordial de connaître le réel implicite de l'œuvre avant de tenter d'énoncer (prononcer) une théorie de l'art. Cette connaissance peut s'acquérir directement par l'expérience de *l'œuvre d'art* ou de manière discursive, par la théorisation du réel de *l'œuvre d'art*. En l'occurrence, une analyse détaillée de mon processus de création permettra de reconnaître les figures récurrentes qui s'imposent et appellent certaines notions théoriques. Ma pratique artistique stimule mes intérêts théoriques et vice versa. « [...] c'est dans sa relation avec un objet spécifique, [...] qu'un artiste éprouve ses idées. La pensée se construit dans l'acquisition d'une pratique. » (C. Millet, 1997)

2.1.1 Le choix de l'objet

J'ai choisi de travailler à partir d'objets usuels, qui forment ce que nous entendons par le monde réel. Il me faut sentir que j'ai une prise sur le réel ou du moins la possibilité, en le modifiant, de l'interpréter. Avant même que ne débute le travail de transformation plastique d'un objet utilitaire, une transformation mentale s'opère. Mon regard interroge les objets qui m'entourent. Ceux-ci constituent ma réalité. Ainsi, afin d'avoir une meilleure prise sur cette réalité, je travaille des objets dont la dimension est près de l'échelle humaine. Ils ne sont ni immenses, ni minuscules, de sorte que je puisse les saisir, les manipuler, me les approprier. Leur dimension favorise la proximité du corps (Par un rapport de promiscuité l'objet pourrait-il se rapprocher du corps jusqu'à en devenir la métaphore ?). Je les reconnais dans mon milieu, extérieur de moi, mais intuitivement, je me projette dans ces objets. Ainsi, je les personnifie, leur prêtant des attitudes, des sentiments, des besoins, des désirs, des angoisses, qui pourraient être les miens.

La personnification est une des stratégies que j'emploie pour altérer ma connaissance de l'objet. Cet exercice, de l'ordre de *la fabulation* (mentale) stimule l'amorce d'une transformation matérielle de l'objet. Bien qu'ils présentent quelques aspects métaphoriques, mes objets ne sont pas des métaphores. Je m'efforce de casser certaines formes de représentations narratives lors de la conception d'une installation ainsi, mes installations ne sont pas des traductions formelles de mes fabulations.

Ainsi, dans un premier temps, je parviens à mettre de côté la fonction qui définit l'objet dans le réel et à voir en quoi il appartient (peut-être déjà) à mon travail.

Lorsqu'un objet me fascine, que sa forme et sa matérialité m'attire, je m'attarde à questionner son existence formelle sans référence utilitaire. Il m'apparaît le percevoir et je désire en douter.

2.1.2 Le moule

Une fois que j'ai trouvé l'objet de ma fascination, j'en fait un moule de plâtre. Peut-être est-ce un paradoxe du moulage, quoi qu'il en soit, ce procédé entraîne à la fois une perte et un gain. D'abord, une perte de certains détails formels. Car avant de mouler l'objet, je dois m'assurer qu'il n'y aura pas de contre dépouilles. Pour cela, je dois remplir les creux dans lesquels le plâtre viendrait se coincer et retenir l'objet prisonnier du moule, au moment du démoulage. Cela donne à l'objet-copie un aspect d'étrange plénitude, d'uniformité. Ensuite, il y a également une perte, dans le fait de faire une copie qui, par ailleurs, ne restitue jamais l'exactitude de l'objet. L'objet-copie est tributaire du moule dont je ne peut pas prévoir la trace que laissera l'empreinte. Mes moulages sont donc soumis à des imprévus d'ordre techniques et physiques. Je laisse volontairement, mais partiellement place au hasard. Les résultats que j'obtiens sont parfois aléatoires, car bien que calquée sur celle du moulage industriel, ma technique demeure artisanale.

Elle implique des risques d'accidents et s'ouvre à l'inattendu. De manière subtile, ces ruptures sont à l'origine d'une légère disjonction entre l'objet-copie et son référent. Cette technique engendre également un gain de certains détails formels. C'est ainsi que, lors du moulage, de petits éléments presque invisibles dans l'objet sont saisis par le plâtre et figés dans l'empreinte du moule, ce qui les rend indéniablement visibles. Ce phénomène de l'apparition de l'invisible, dans la trace négative d'une chose, Georges Didi-Huberman l'avait pressenti dans *Delocazion* de Claudio Parmiggiani. Pour réaliser cette oeuvre, l'artiste avait soufflé une épaisse fumée de poussière et de cendre dans des lieux clos où des objets avaient été, préalablement, adossés aux murs. Par la suite, il les retirait, ne laissant plus que l'empreinte négative de l'objet sur un mur noirci par la suie. Au sujet de cette oeuvre, Didi-Huberman avait remarqué:

«Entre la contrainte du moule où la forme des choses est retenue prisonnière, puis **restituée en négatif** et libérée à l'air où la **forme des choses s'enrichit** d'une "**haleine**" dont personne n'aura pu prévoir le tracé.» (G. Didi-Huberman, 2001)

La définition négative d'un objet nous propose un autre point de vue, celui du vide de l'espace qu'il occupait. D'une certaine manière, cela enrichit la forme de cet objet ou du moins cela contribue à enrichir notre connaissance de celui-ci. Dans *Delocazion* l'empreinte est produite par un souffle de fumée, elle est constituée de particules de suie. La forme de la chose semble enrichit d'une *haleine*. Car elle est volatile, aérienne et d'une grisaille irrégulière tout comme la cendre qui la compose. Ainsi la chose ou l'objet, du fait d'être redéfini dans une autre matière, s'approprie les propriétés propres à cette matière.

Aussi, puisque l'aspect de l'objet-copie se trouve altéré (enrichit ?) par la matérialité de la matrice qui le génère, il apparaît important d'identifier les caractéristiques de cette matière pour comprendre en quoi celle-ci modifie l'objet-copie. Dans mon travail, les moules sont de plâtre et détiennent donc ses propriétés: sa perméabilité, sa mémoire, sa densité. Le plâtre peut sembler parfois très lisse ou bien poudreux, cela dépend du relief sur lequel il se fixe. Pour les mêmes raisons, sa couleur est soit d'une blancheur lumineuse, soit d'un blanc poreux que la moindre saleté macule. Les propriétés du plâtre prennent toute leur importance dans le travail de Rachel Whiteread. Lorsqu'elle fige dans le plâtre l'empreinte des livres sur les rayons d'une bibliothèque. La trace est telle qu'on peut y retrouver l'empreinte de chacune des pages. Même la coloration de la bordure de chaque livre a teinté le plâtre. Cette impressionnante *qualité mnémonique* du plâtre sert d'autant plus le propos de cette oeuvre. Les livres d'une bibliothèque sont, en quelque sorte, la mémoire des hommes.



Figure 2. Rachel Whiteread, *Untitled*, 1999.

La découverte des détails, révélés par les empreintes de plâtre, est une source d'enthousiasme dans ma pratique. Je m'efforce d'exploiter et d'accentuer *ces préciosités de la matière* afin d'en contaminer l'objet-copie lors de sa production. Un bon exemple pour décrire cela est mon installation *Cônes*, pour laquelle j'ai réalisé des moulages de plâtre à partir de verres de papier côniques que l'on retrouve dans certains espaces publics (toilettes). Le plâtre rendait tellement bien la trace du papier qu'on y sentait presque la pulpe de celui-ci. De plus, lorsque le plâtre débordait du cône, l'embout du verre apparaissait soudainement comme une dentelle. Après avoir constaté cela, j'ai volontairement fait déborder le plâtre. La délicatesse de cette bordure donne aux verres une fragilité particulière. Le cône se tient debout sur ce rebord dont l'irrégularité le met en position instable. Cela contribue à lui prêter une agitation presque fébrile.

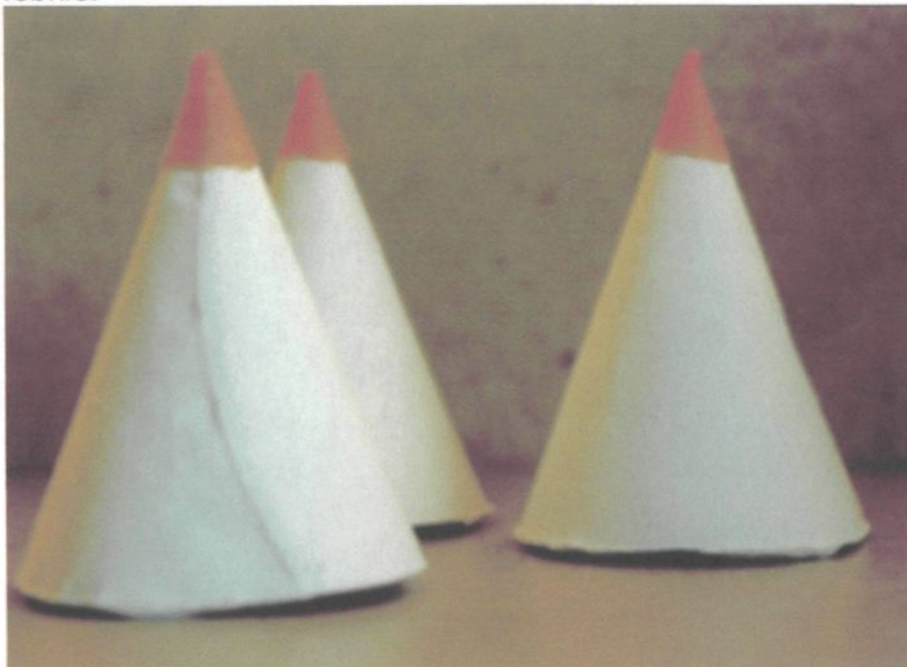


Figure 3. *Cônes*, 2002.

Quelquefois, il m'arrive de détériorer un peu les moules dans l'intention de provoquer l'irruption de reliefs insoupçonnés. C'est d'ailleurs ce qui s'est produit lors de la production des petits verres. Pendant la prise du plâtre, j'ai accidentellement écrasé l'un d'eux entre mes doigts. L'apparition de la marque, du pli du papier, froissé par mes doigts dans le plâtre, fut une heureuse surprise. Par la suite, j'ai décidé d'en écraser quelques autres. Il s'agit pour moi, de reproduire un résultat esthétique inattendu ou accidentel, de manière à l'intégrer au processus. Cela devient ainsi un choix esthétique assumé. Aussi, cette modification provient de mon propre geste, comme un signe de ma présence, elle marque mon interaction dans le processus de fabrication.

Dans l'œuvre de Gabriel Orozco, la figure humaine est presque toujours absente. Il semble que ce soit à travers la trace de cette absence que l'artiste évoque la présence ou le passage de l'homme. Que ce soit dans ses photographies ou ses vidéos, Orozco semble accorder une attention particulière aux marques, *a priori* banales, ordinaires. La même modestie émane de ses installations, ou de ses objets sculpturaux modifiés par des interventions simples mais suffisantes pour rendre compte de la conscience qu'a l'artiste du monde auquel il appartient. Cet artiste mexicain réalisa, en 1991, *Mis Manos son mi Corazon (Mes mains sont mon coeur)*. Cette photographie présente deux mains s'ouvrant sur un morceau d'argile. L'empreinte des doigts de l'artiste déforme l'argile évocant soudainement la forme d'un coeur. Ces traces témoignent du procédé utilisé pour la formation du moulage (l'action des mains de l'artiste sur la terre humide) et, du coup, de la présence de l'artiste.

Lorsque je moule un objet j'ai l'impression de le comprendre, le saisir et le maîtriser. Pourtant, c'est tout le contraire car en fait, il m'échappe, il s'absente. Lorsque je le démoule, c'est sa forme négative qui m'apparaît dans une surprise de voir tout ce qu'il n'est pas, tout ce que je ne lui connaissait pas. Mouler un objet, c'est effectivement le dissimuler et le découvrir. Ayant acquis une nouvelle connaissance de celui-ci, je tente ensuite de le présenter sous l'angle de cette nouveauté. Le représenter afin qu'il soit copie de l'objet, image du Réel.

2.1.3 La reproduction

Tout d'abord, je porte sur l'objet un jugement partial, fondé sur mes *fabulations*, ces subjectivités que je lui prête. Ensuite, je tente par le moulage de m'éloigner de ce premier point de vue. Cela reste une tentative. Le choix de conserver et d'amplifier certains détails, qui apparaissent dans cette étape, demeure un parti pris personnel et tout à fait subjectif, bien que basé sur des phénomènes tangibles, que je reconnais comme étant objectifs. Mon travail entretient des rapports ambivalents (subjectif/objectif) avec les objets. Dans l'alternance entre les procédés objectifs et les choix subjectifs le détournement d'objets est une recherche d'équilibre entre ces tensions contradictoires, peut-être aussi complémentaires. Ainsi, lorsque le moule est confectionné, la troisième étape est celle de la reproduction. Comme je l'ai déjà mentionné, ma technique de reproduction est stratégiquement calquée sur celle du moulage industriel. Recherchant d'abord l'objectivité, j'emprunte volontairement les méthodes de fabrication des objets manufacturés.

Ainsi, je débute par la réalisation d'un prototype de l'objet-copie. Puis je décompose sa transformation en plusieurs étapes de fabrication; savonner les moules, couler le plâtre, démouler, tremper une portion du moulage dans la cire, fixer les cordes, etc. Les objets ne sont pas soumis individuellement à chaque étape. Ils subissent la même modification de manière systématique.



Figure 4.

Lors de la production, mon atelier se transforme en une *pseudo* chaîne de montage. Parfois, deux ou trois semaines peuvent se passer à répéter le même geste. Geste qui finit par se robotiser, tel que celui de la machine. Or, ma main n'est pas mécanique, je ne suis pas programmée pour répéter sans cesse le même geste.



Figure 5.

Ma main est imprécise, mon geste imparfait. Je tremble, le plâtre déborde, je serre un objet trop fort, l'empreinte de mes doigts s'y imprime, je suis inattentive, un objet glisse dans la cire.

Mes installations donnent l'impression (l'illusion ?) de séries d'objets identiques mais chacun se distingue par ces petites maladresses. Ces erreurs humaines viennent s'opposer à l'aspect industriel que pourrait avoir une série de cinq cents objets parfaitement similaires. Encore une fois, cela crée une autre tension entre la subjectivité et l'objectivité, entre le réel et l'*aréal*. Ma production de moulage est artisanale. Opérant moi-même toutes les manipulations, rapidement je constate mon imperfection, je suis confrontée à mes limites. C'est dans l'extension de mon geste que je réalise l'imperfection, les limites et l'incertitude de toute activité humaine, ainsi que la fragilité de cette condition.

Une interprétation possible de mon travail est d'y projeter une réflexion sur la condition humaine. Aussi par mes installations, je souhaite suggérer une dimension philosophique sans toutefois l'affirmer. Afin de favoriser ce rapprochement d'idées et d'inciter le spectateur à s'identifier à mes moulages, je donne aux objets-copies certains attribus anthropomorphiques. Ainsi, j'observe une partie spécifique du corps humain et je m'inspire de la représentation culturelle que l'on s'en fait pour recréer une constitution formelle analogue dans mes moulages. Prenons pour exemple la manière dont les orifices du corps humain nous apparaissent. Lorsqu'on s'attarde sur la bouche, sans tomber dans une définition biologique, on constate que l'intérieur est une muqueuse dont l'extérieur est recouvert par la peau des joues.

Les lèvres peuvent être perçues comme une zone de transition entre les deux. C'est cette partie qui m'intéresse. Le glissement transitoire à la rencontre de deux surfaces permet cette évocation organique, qui ne se retrouve pratiquement jamais dans les objets industriels. Ainsi, métaphoriquement, la peau et la muqueuse peuvent trouver une équivalence en deux matériaux de natures distinctes (le plâtre et la cire) et les lèvres dans le métissage de ces mêmes matériaux. Lorsque j'utilise deux matières (ou plus), l'endroit où elles se rejoignent est une zone poreuse où elles se fondent l'une dans l'autre. Ce type de transformation permet d'attribuer à mes moulages un certain caractère organique. Par exemple, *Les Ballons* est une installation composée de moulages de ballons. L'extérieur de ces derniers est en plâtre, alors que l'intérieur est enduit de cire. Chacun de ces ballons est percé d'une ouverture arrondie qui permet d'en apercevoir l'intérieur.

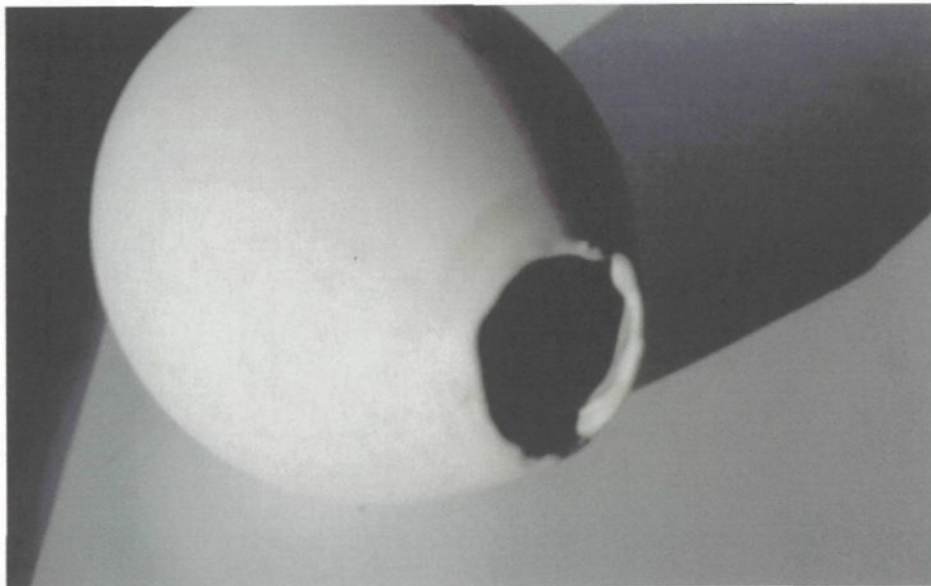


Figure 6. *Les Ballons*, 2001.

À l'image de la bouche, l'ouverture est une zone où le plâtre et la cire se confondent dans une sorte d'osmose. Par cette zone ambiguë où s'effectue une transition, l'objet industriel est alors pénétré d'une image organique. Nouveau dérapage subjectif vers l'incertitude. Par le mariage des matériaux, l'objet induit le doute de sa manufacture.

Eva Hesse, artiste influente des années soixantes, exploitait également l'apparence des matériaux pour renvoyer au corps. Dans son œuvre sculpturale, la manière dont elle traite la forme et use de matériaux souples, tendres ou translucides (la fibre de verre, la résine, le plastique, la ficelle ou le latex), renvoie au schéma basique de la matière organique ou aux sécrétions du corps.

2.1.4 L'installation

Malgré l'enchaînement des manipulations, l'objet-copie demeure identifié et asservi à l'image de son référent utilitaire (un évier, un verre, un ballon). Cependant, partiellement affranchi de l'utilité qui définit l'objet auquel il renvoie (duquel il n'est plus que l'image ?) l'objet-copie semble vouloir signifier autre chose. Ayant en quelque sorte façonné ces objets, ils ont pour moi une pertinence d'ordre subjective. En effet, la représentation que j'ai d'eux est enrichie de la connaissance phénoménologique que j'ai acquise dans l'expérimentation. Or, le but poursuivi à travers ma démarche artistique n'est pas d'imposer au spectateur une vision subjective du réel.

Ainsi, par la mise en scène des moulages dans l'installation, je tente d'objectiver mon point de vue. Je cherche ainsi à dérouter le spectateur dans son rapport habituel au réel afin qu'il s'investisse dans une libre interprétation de ce même réel. L'installation est une stratégie que j'utilise pour détourner notre système de conventions, à l'intérieur duquel l'existence d'un objet est justifiée par son utilité. Dès que l'objet-copie reçoit un rôle au sein de l'installation, sa présence devient indispensable au maintien de la cohérence de celle-ci. La définition de l'objet-copie dans l'*arée*l de l'installation lui permet d'acquérir une certaine souveraineté face au réel, duquel il ne dépend plus exclusivement. Ainsi déchargé de son *utilité réelle*, il remplit une nouvelle fonction, celle de participer à l'installation.

Lorsque j'accroche au mur un évier de plâtre et de pulpe de papier, il est clair qu'il n'est pas là pour que le spectateur puisse éventuellement s'y laver les mains. Par contre, il se questionne. Que signifie la présence de cet objet ? Il observe la matière, la hauteur de l'accrochage de tel moulage par rapport à tel autre, il compte le nombre d'objets et il tente de faire des liens à partir de ce qu'il voit. En effet, il y a dans mes installations des indices de significations possibles. Mais aucune interprétation ne peut être affirmée de manière concluante sans l'implication créative du regardeur. Le spectateur doit devenir créateur. Je souhaite le pousser à regarder les choses autrement, à faire des relations à partir de sa propre expérience et non à partir d'une expérience conventionnelle et collective. Il s'agit, en cela, de favoriser cette approche *phénoménologique des choses chez le regardeur*, la même qui est un moteur de production de ce qui lui est donné à voir.

Par la création d'un imaginaire singulier, la construction d'un *aréal* semble être un moyen d'extirper les choses hors du réel afin de les débarrasser du déterminisme de certaines certitudes, pour y introduire le doute. Nous verrons plus concrètement, dans le troisième chapitre, comment et en quoi l'incertitude est contagieuse. Transmise par mes installations, elle contamine le réel en y propageant le doute.

2.2 L'apparition des figures significatives

Nous venons de voir que les procédés employés au cours du processus de transformation d'un objet, contribuent à la formation du contenu signifiant (sémantique ?) de ce dernier. L'analyse du processus de création des objets-copies nous permet de nommer les figures significatives qui en ressurgissent. Ces figures restent liées à la matérialité de l'objet, à son apparence et elles sont consécutives des stratégies de détournement utilisées. Le sens effectif de l'objet semble découler d'une expérience directe de la pratique. Ainsi, à **la fabrication du moule**, nous pouvons associer la figure de *l'empreinte* (la forme négative laissée par l'objet dans le plâtre). De ce procédé se dégage aussi l'image de *la trace* (l'invisible; poussière, plis, doigts, détails, rendus visible dans l'objet par le moulage). Enfin, le moule appelle la figure de *l'opposition entre le positif et le négatif*, surtout lorsque le moulage (objet) et la matrice (le moule) sont présents dans l'installation (ce qui est le cas, par exemple, de l'installation *Les Cônes*, 2002, dont nous discuterons à la section 3.1).

De même, **la transformation des matériaux** renvoie à la figure de *la fragilité* (lorsque le plâtre est coulé en coquille très mince, le moulage devient délicat et cassant, la cire confère également aux moulages une certaine fragilité. Nous avons vu comment le plâtre humecté de cire peut traduire une figure de *l'organique* par le métissage de matériaux. La juxtaposition de matériaux amène également l'image de *l'opposition*. Cette fois, elle provient de la rencontre entre des matériaux qualitativement opposés, comme la cire et le plâtre, qui véhiculent des caractéristiques contradictoires (par exemple, la cire est une matière reluisante, molle, grasse, translucide et chaude, alors que le plâtre est mat, rigide, poudreux, opaque et froid).

Lors de **la production en série**, la figure de *la trace* revient sous celle de la marque de la confection artisanale (les imperfections visibles des objets *faits à la main*). Ainsi, cette trace implique une figure de *dissemblance* entre les objets d'une série (chaque objet ressemble à l'autre mais ne lui est pas identique). L'action mécanique du geste répété, au cours de la production et l'accumulation d'objets semblables, renvoient à la figure de *la répétition*. Finalement, lors de **l'installation**, l'objet est visiblement sorti de son contexte pour être *recontextualisé* dans une mise en espace. Nous pouvons donc en dégager des figures de *décontextualisation* et de *recontextualisation*. Pour ce qui est de l'apparition, par l'installation, de la figure de *l'opposition* nous y viendrons plus longuement dans le troisième chapitre.

C'est ainsi que l'empreinte, la fragilité, la trace, l'organique, la répétition, l'opposition, la dissemblance, la précarité, la *décontextualisation* et enfin la *recontextualisation* sont des figures perçues de manière récurrentes dans l'élaboration de mon processus de création. Par l'insertion de l'incertitude ou de la contradiction, chacune de ces figures actives des tensions et contribuent à décaler légèrement le sens des objets. Elles sont utilisées comme les instruments d'un processus, au cours duquel je m'emploie à aménager un intervalle où je pose les objets dans un équilibre précaire entre la limite du réel et de l'*aréel*. Entre l'objectivité à laquelle je prétends et la subjectivité à laquelle me renvoie mon individualité, je tente de construire un espace pour l'autre. Comme un défi lancé à l'imaginaire sclérosé par un réel trop défini, refusant de créer une autre scène, je recherche plutôt un espace neutre où le sens des choses pourrait être réinventé.

CHAPITRE III

NOTIONS INSTALLATOIRES

L'émergence des figures significatives au cours du processus de création fut l'objet du précédent chapitre. Nous verrons maintenant comment leur interaction se traduit dans l'installation. Des tensions s'y activent lorsque le sens des figures significatives est contradictoire. Aussi, nous verrons en quoi l'opposition entre la subjectivité et l'objectivité et celle entre le réel et l'*aréal* maintiennent une ambivalence. L'interaction des figures mettra également en évidence deux notions installatoires, regroupant d'une part les figures liées au *vide*, et de l'autre celles qui se rattachent à la *présence*. Les installations qui constituent l'exposition seront décrites en regard de ces notions. Dès lors, la perception et la réception de mon travail seront en cause. Ainsi, d'un point de vue esthétique nous tenterons d'anticiper les réactions du spectateur. En fin de chapitre nous reviendrons sur les hypothèses avancées précédemment, de manière à vérifier que la mise en espace, ainsi que les procédés utilisés au cours du processus d'élaboration de l'œuvre, s'imposent comme structures fondamentales de la formation de son sens dans l'*aréal* (le réel de l'œuvre). Le caractère ambiguë de l'*aréal* propage l'incertitude et déroute le regardeur dans sa compréhension de l'œuvre. Cela doit susciter son implication lors de l'interprétation de celle-ci. La participation subjective du regardeur dans la réalisation de l'*aréal* devrait conduire à une remise en question de l'objectivité du Réel.

3.1 Interaction entre les figures significatives

Comment advient la cohabitation de sens dans un même objet ?

L'interprétation théorique du sens de l'objet-copie découle des stratégies mises en oeuvre pour fabriquer ce même objet. Dans le précédent chapitre, nous avons observé une à une ces stratégies, puis nous avons identifié les vecteurs significatifs qui s'y rattachent. Ces figures significatives sont en quelque sorte des structures autour desquelles le sens s'organise et circule dans l'objet-copie. En résultat de l'ensemble des transformations, plusieurs figures interagissent dans un même objet. Ainsi devenus réceptacles de sens différents, ces moulages ne sont pas univoques. Alors qu'en est-il du sens global de l'objet-copie ? Quels types d'interactions se produisent entre ces différentes couches de sens retirées ou ajoutées à l'objet ? Lors de mon processus de création, chaque transformation active des tensions contradictoires. D'abord, la personnification de l'objet s'oppose à son rôle utilitaire. J'emploie des techniques qui se veulent industrielles, objectives et mécaniques. Toutefois, un glissement s'opère par mes choix subjectifs et par la confection artisanale. Ainsi, le moulage et la répétition s'opposent à la fragilité et à l'aspect organique, ce qui donne aux objets-copies une signification ambiguë. Au cours de cette démarche, où l'objectivité est d'abord recherchée, l'apparition constante de ma subjectivité crée une contradiction dans mon travail. D'abord appréhendée de manière intuitive, l'opposition s'est rapidement imposée comme une figure significative majeure de ma pratique. Elle introduit des tensions lorsque des charges de sens contradictoires se rencontrent. L'opposition semble suspendre le sens entre deux pôles, et définir celui-ci dans un espace incertain.

L'installation semble être une manière d'accentuer et de provoquer ces tensions contradictoires par l'utilisation de dispositifs et de mécanismes conceptuels relatifs à la mise en espace. À travers l'analyse descriptive de l'installation *Les Cônes*, nous tenterons de vérifier quels sont les mécanismes qui activent des figures opposées et comment leur interaction crée des tensions.



Figure 8. Différents points de vue de l'installation *Les Cônes*, 2002.

Les figures d'opposition dans l'installation *Les cônes*

Description de l'installation : d'abord, cinq cents verres côniques de papier sont moulés en plâtre. Comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, certaines traces émergent de ce procédé : les plis du papier causés par la manipulation, la présence de pulpe de papier figée par le plâtre et l'irrégularité du rebord fragilisé en *une dentelle de plâtre*. Ensuite, les sommets des cônes sont trempés dans la cire rouge (fondue). Cette opération est répétée plusieurs fois, de sorte que la cire ne recouvre pas les sommets uniformément, d'où l'aspect organique de cette extrémité qui semble croître du moulage. Ces cinq cents cônes sont ensuite juxtaposés les uns contre les autres au sol, de manière à former un carré.

Cette série constitue une moitié de l'installation, l'autre est composée de vingt cinq plaques de plâtre rectangulaires. Ces dernières contiennent chacune le négatif (l'empreinte) de vingt verres (toujours le même type de verre). Accrochées au mur, ces plaques recomposent le carré formé par les verres (positif) au sol.

Le sens de cette installation semble structuré par une dialectique relativement simple où le mur renvoie au sol, le moulé répond au moule et le plein au vide. Toutefois, le dialogue est partiellement interrompu afin de permettre à certaines interrogations de demeurer en suspension. Ainsi, contrairement aux apparences, les plaques au mur ne sont pas les moules utilisés pour la fabrication des moulages au sol (les verres). Malgré cela, la première intuition du regardeur restera probablement celle d'associer ce qui apparaît être le négatif au positif. Cependant, dès qu'il observe attentivement ce qu'il croit être des moules, le spectateur se rend compte d'une impossibilité technique. Il est ainsi forcé de suivre une autre logique. Peut-être la trouvera-t-il en interrogeant les stratégies de mise en forme perceptibles à travers les qualités sensibles de la plasticité de l'objet. Il s'agit d'inverser le processus de l'analyse *poïétique* pour en arriver à nommer les figures significatives. Le fait de présenter de faux moules renvoie aux procédés de fabrication de l'objet. Cela pousse le spectateur à réfléchir à l'origine de ce qu'il voit, de manière à ce qu'il n'y ait pas de sens possible hors de la matérialité de l'objet.

Cela rejoint les idées avancées par Christine Palmiéri lorsqu'elle mentionne à propos de son travail:

«[...] détourner notre regard du visible au profit de l'invisible. C'est-à-dire dans cet état des choses où tout semble *s'absentiser* pour produire un sens qui émerge directement de la matière plastique des œuvres.» (Palmiéri, 2001)

Les figures contenues dans l'objet sont déjà chargées de sens, cependant nous avons compris que la cohabitation de ces figures significatives ne donne pas un sens à l'objet mais bien des *sens*, qui par leur interaction plurivoque rendent impossible l'énonciation d'un sens unique. D'où l'idée de ne pas faire de sens autre que celui de la plasticité de l'objet. Lorsque Palmiéri parle de *l'absence* et de *l'invisible*, elle fait appel au *vide* comme structure physique de son travail. Dans *Les Cônes*, les figures sont structurées dans une dialectique de l'opposition, par ailleurs brisée dès que le moule s'avère ne pas en être un. Dans chacune de mes installations, l'intention reste la même : voir surgir le sens de la plasticité des choses. Cela implique de ne pas produire de sens qui leur soit extérieures. Ce problème pourrait-il s'énoncer en terme d'absence et d'invisible ? À ce moment, la notion de *vide* pourrait-elle être justifiée dans un discours théorique de ma pratique ? Dans la prochaine section, nous tenterons de vérifier comment le dispositif de l'installation *Cinq cents ballons suspendus* renvoie à la notion du *vide*.

3.2 Les notions installatoires : le *Vide* et la *Présence*

La notion du *vide* dans *Cinq cents ballons suspendus*

Description de l'installation: Comme le titre l'indique, cette installation est constituée de cinq cents moulages de plâtre, faits à partir de ballons dégonflés. Suivant le même procédé utilisé pour la réalisation des cônes, une fois coulés en plâtre, les moulages sont partiellement trempés dans de la cire bleu-grise. Suite à cela, un fil blanc est embobiné sur l'extrémité allongée du ballon, puis il est à nouveau plongé dans la cire. De manière à ce qu'elle coule le long du fil, à partir de l'embout.



Figure 9. *Cinq cents ballons suspendus*, 2002.

Ce fil est utilisé comme système d'accrochage, il maintient l'objet suspendu au plafond. Puis, le ballon est trempé dans la cire de haut en bas, et cette position est maintenue jusqu'à ce que fige la cire. Ensuite, dans l'installation cette position est inversée, l'objet est accroché de bas en haut. Ainsi, la trace de la cire (placée dans le sens opposé à celui où elle s'est fixée), semble défier la loi de la gravité en coulant vers le haut. Cependant, cette intervention demeure discrète. Encore une fois, l'ineptie risque de se réaliser à l'insu du spectateur étourdi. Toutefois, ce petit écart marque une distance face aux lois du réel et suggère que dans l'installation, les objets sont régis par d'autres conventions (celles de l'*arée*). En cela, le réel est mis en doute. Selon Christine Palmiéri, l'incertitude serait également véhiculée par la figure de la suspension. Lorsqu'elle décrit son travail, elle remarque à propos de celle-ci :

«[...] flottaison et suspension **laissent circuler le vide** et permettent la mouvance. Ils renvoient à la mécanique quantique et aux théories de l'incertitude d'Heisenberg, ainsi qu'à une **conscience de l'incertitude**, qui s'**oppose** à tout **concept d'absolu** et de vérité.» (Christine Palmiéri, 2001)

Peut-on dire que *Cinq cents ballons de plâtre suspendus*, par la figure de la suspension renvoie à *une conscience de l'incertitude* ainsi qu'à la notion de *vide* ? Formellement, le vide habite cette installation où les objets semblent stagner dans l'espace. De cette image, se dégage celle de la contemplation du vide. Cette dernière, tout comme la répétition, renvoie aux pratiques des doctrines orientales fondées sur la vacuité de l'existence.

Les cinq cents ballons sont suspendus à quelques centimètres de la tête du spectateur. La répétition, que l'on retrouve dans cette série, renvoie à la fabrication et au temps. D'abord au temps consacré à la réalisation d'un tel nombre d'objets, ensuite au rythme du temps qui s'installe dans l'observation d'une même chose répétée. Il y a quelque chose de l'ordre de la méditation, dans la contemplation d'une image réitérée dans un temps arrêté. Les ballons semblent figés par le plâtre et mobilisés dans le temps en suspension.

Lorsqu'un objet est démultiplié et présenté dans une série, notre perception de celui-ci se transforme. Nous ne le regardons plus comme un objet unique mais plutôt comme un élément faisant partie d'une trame. Presque comme un motif. En cela, le sens de l'objet est modifié par sa participation à la formation d'un ensemble (l'installation). Nous nommerons *la présence de l'objet* ce sens acquis par le rôle dans l'installation. Le vide pourrait alors être considéré comme une structure formelle de l'installation à l'intérieur de laquelle le sens est donné à l'objet par la présence.

Par le vide (l'absence de sens extérieur), l'objet acquiert une présence dans l'installation.

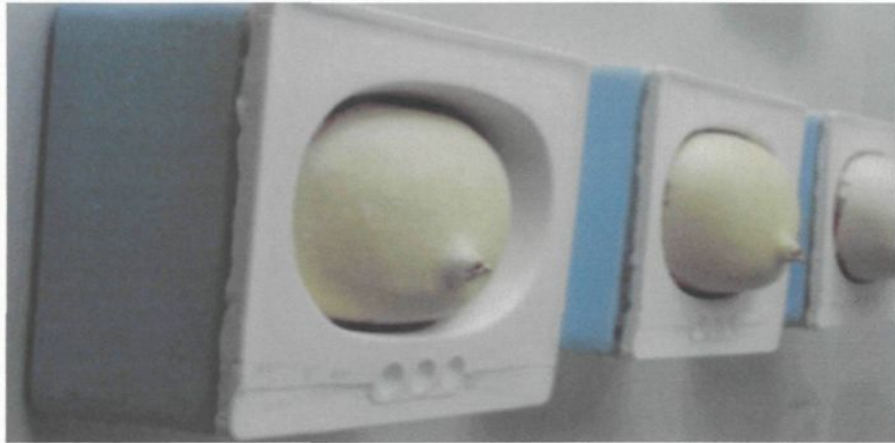


Figure 10. *Les évier*s, 2001.

La notion de la *présence* dans *Les évier*s

Description de l'installation : Il s'agit de neuf moulages de plâtre, réalisés à partir d'un évier, au centre desquels viennent graduellement s'introduire des moulages en pulpe de papier. Ces moulages proviennent de l'empreinte négative de la cuve de *l'évier matrice*, ainsi ces pulpes de papier ont une forme ovoïde et convexe. Chacun d'eux s'insèrent dans les cuves des éviers de plâtre à des niveaux différents, dans un ordre croissant et régulier. Un joint de cire lie le papier au plâtre. Ainsi, ces deux matières semblent se confondre, de sorte que les cuves de papier paraissent immerger ou émerger des éviers de plâtre. Enfin, ces neuf moulages sont encastrés dans des cadres de *styromousse* bleu, accrochés au mur dans une position verticale, en rangée, les uns à la suite des autres.

Dans les deux installations précédentes, par l'accumulation et la répétition de l'objet, ce dernier peut être perçu comme un motif. Ce qui n'est pas le cas pour *Les évier*. Ici, l'objet original (l'évier) semble s'imposer à la lecture de l'œuvre. Par contre, le spectateur ne limite pas forcément sa compréhension de l'installation à la définition (habituellement utilitaire) de l'objet. En effet, lorsqu'une image métaphorique, évoquant une gestation organique, un débordement ou un gonflement, surgit de son interprétation, il semble alors que le spectateur se détourne du sens (utilitaire) de l'objet référent (l'évier).

Les figures de l'empreinte, de l'opposition et de l'organique, sont activées dans ces moulages, ce qui contribue à affranchir le sens de l'objet de son utilité. Toutefois, nous ne reviendrons pas sur les procédés techniques desquels elles ressortent (bien que ceux-ci contribuent grandement au détournement de l'objet) puisque nous nous intéressons présentement aux notions spécifiquement liés à l'installation. La *présence* de l'objet permet au spectateur d'y projeter une interprétation subjective. Au sens large, la présence s'entend comme le fait d'être dans un lieu. Cette définition renvoie aux figures de *décontextualisation* et de *recontextualisation*. L'installation en galerie donne un statut particulier à l'objet (œuvre ?) par cette situation dans ce lieu, son sens est donc déjà partiellement détourné. En effet, une autre signification sera prêtée à l'objet (évier) exposé en galerie que celle qui lui est usuellement accordée lorsqu'on le retrouve dans les toilettes. Lorsqu'il est mis en relation avec d'autres œuvres d'art où se crée un lien de filiation, l'objet ne renvoie plus uniquement à son référent .

Un spectateur peut associer le sens des *évier*s aux sculptures de Marcel Duchamp, Robert Gober, Anish Kapoor ou Gabriel Orozco.

Dans *Les évier*s, des stratégies de mise en espace sont employées. Les moulages sont accrochés au mur, à la manière de tableaux, tout en demeurant des objets sculpturaux. L'espace ainsi négocié, la nature (bidimensionnelle/tridimensionnelle) de l'œuvre demeure incertaine. Notre perception coutumière de l'évier se trouve modifiée par la position verticale des moulages, celle-ci nous permet de le regarder d'un autre point de vue et dans un autre ordre d'idée. De même, la hauteur de l'accrochage, la disposition en rangée, linéaire et ordonnée (respectant l'évolution croissante des moulages de papier) sont des stratégies installatoires. Ce sont des règles que je m'impose et par lesquelles je maintiens une cohérence à travers les choix de la mise en espace. Ainsi, elles organisent, définissent et justifient le rôle de l'objet/œuvre. L'utilité de l'objet référent est délaissée au profit d'une autre fonction, celle de participer à l'installation. Dès lors que cette fonction est assurée, l'objet acquiert une *présence* et devient le support des images mentales de celui qui le regarde. La *présence* est alors structurée par l'absence (retrait du sens utilitaire) et définie par l'ensemble des images que le spectateur projettera *possiblement* dans cette absence. Les moulages (évier)s évoquent plus d'une signification sans qu'aucune ne soit clairement énoncée, le sens s'ouvre ainsi à plusieurs interprétations possibles.

Le *vide* et la *présence* s'opposent et se complètent, l'un étant la forme absente et l'autre la forme négative de l'absence (réceptacle du possible), tel l'objet absent et son empreinte.

3.2 L'*aréel* installé

La réflexion élaborée au premier chapitre nous a conduit à concevoir le réel comme la scène où se trouve représenté notre rapport au monde (aux objets, à l'autre) à travers des systèmes de conventions. Il s'agit alors d'une expérience indirecte du monde, puisqu'il est déjà chargé de sens avant même que nous en fassions l'expérience. Cette expérience positive, *pleine de sens* semble laisser peu de place à l'interprétation. Ainsi, une expérience phénoménale, où la compréhension du monde se fait par une description concrète de celui-ci sans *a priori*, serait-elle possible par l'expérience négative d'un réel partiellement vidé de sens ? Face à la surcharge de sens, nous avons proposé une définition négative du réel (un réel où le sens n'est pas entièrement établi). Nous avons supposé l'*aréel* comme structure modèle, matrice, type, moule où viendrait se *possibiliser* l'interprétation subjective du réel. L'*aréel*, par la création d'un autre réel (celui proposé par l'œuvre), contourne l'autorité du réel.

Des interrogations autour de la formation et du fonctionnement de l'*aréel* sont survenues. D'abord, nous avons questionné l'irruption du sens de l'*aréel* pendant la fabrication de l'objet. Au deuxième chapitre, par l'analyse du processus d'élaboration de l'œuvre, nous avons vu que le procédé utilisé s'impose comme structure fondamentale de la formation du sens de l'*aréel* à travers l'apparition de figures significatives.

Ensuite, nous avons cherché un rapport de connivence entre la mise en espace des objets transformés et leur rôle dans l'*aréal*. Les notions de *vide* et de *présence* semblent effectivement découler de stratégies installatoires et ainsi déterminer le rôle de l'objet dans l'*aréal*. Nous tenterons maintenant de vérifier comment le spectateur peut avoir une expérience subjective du réel à travers l'*aréal* d'une installation. Pour ce faire, l'installation *Les Ballons* sera citée à titre d'exemple.

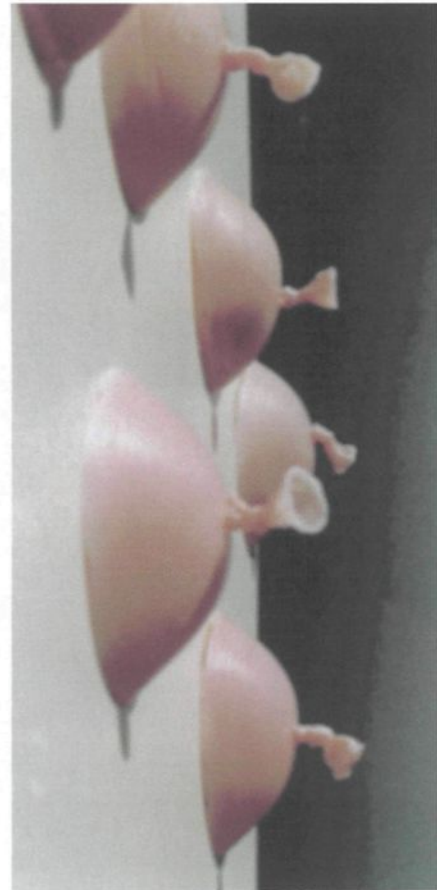
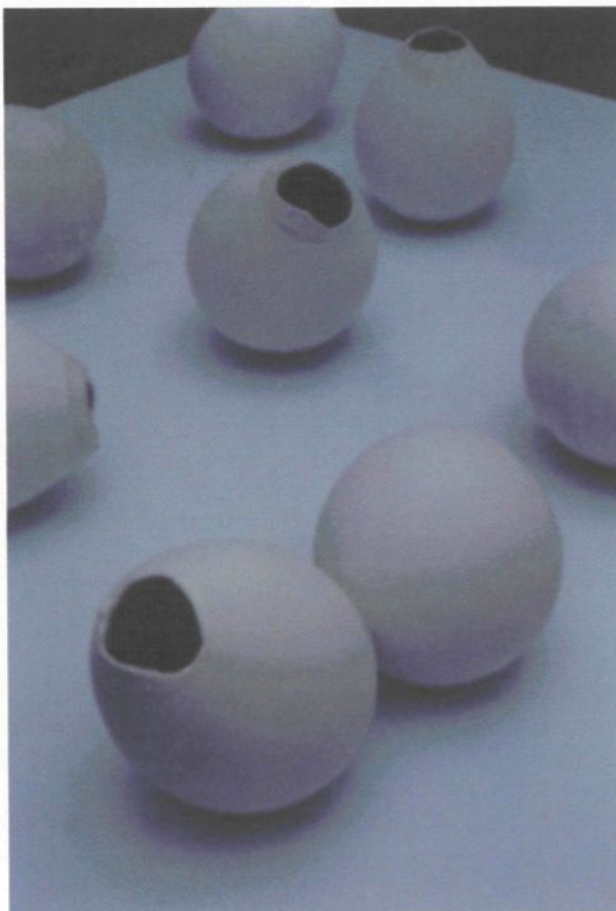


Figure 11. *Les Ballons*, 2001.

Description de l'installation : Il s'agit encore une fois, d'une installation où deux parties semblent se répondre. D'abord, neuf moulages réalisés à partir de ballons gonflés, forment un ensemble au sol, où ils sont posés de manière aléatoire. L'extérieur de ces derniers est en plâtre, alors que l'intérieur est enduit de cire. Chacun de ces ballons est percé d'une ouverture arrondie qui permet d'en apercevoir l'intérieur. Cette ouverture est causé par la soustraction des embouts (extrémité du ballon qui sert à le gonfler). Ces derniers, moulés séparément, sont reproduits en cire rose, puis collés au mur dans un ordre géométrique. Ainsi, neuf embouts de cire semblent sortir du mur, formant un carré au dessus de moulages de ballons gonflés de vide.

Le moulage d'un objet renvoie directement à l'objet dont il est la copie. Pour laisser place à une interprétation subjective, je dois d'abord briser cette dialectique. Des stratégies sont alors déployées pour souligner qu'il ne s'agit pas de ballons mais bien de moulages de ballons. En effet, l'intention est de produire une image de l'objet, en contradiction avec le réel, une image qui ne peut pas fonctionner dans celui-ci, afin qu'elle ne puisse exister que dans *l'aréel* . Comme l'écrivait Baudrillard : «*Une image, c'est justement une abstraction du monde en deux dimensions, c'est ce qui ôte une dimension au monde réel...*» (J. Baudrillard, 1997). Ainsi, le moule du ballon est coupé en deux parties, ce qui pose déjà un problème en regard de l'objet original (comment couper un ballon sans que celui-ci ne dégonfle ?).

La première partie sert à produire les moulages de plâtre. Ceux-ci reprennent la forme du ballon gonflé cependant ils sont ouverts, dévoilant ainsi le procédé utilisé pour leur fabrication (l'ouverture laisse entrevoir l'intérieur tapissé de filasse et de cire). Dès lors, il n'est plus question de réels ballons mais plutôt de *ballons aréels*. Ceux-ci renvoient à des formes ovoïdes ouvertes, ainsi qu'à des coquilles, ils questionnent la plasticité du moulage où a lieu la rencontre entre l'intérieur et l'extérieur et le métissage de matériaux (le plâtre et la cire). Des embouts de cire sont réalisés à partir de la deuxième partie du moule. Ils sont, par la suite, fixés au mur de manière à faire croire qu'ils en émerge. Lorsqu'un spectateur complète mentalement au mur la partie manquante de la forme, cette image *mentale* ne peut se réaliser que dans l'*aréel*. Ces demi-sphères de cire rosée, fragiles, légères, translucides par endroit et opaques à d'autre permettent également le passage du réel à l'*aréel*, pénétrant l'imaginaire du spectateur de figures organiques. Malgré les transformations subies, les objets originaux demeurent reconnaissables. Cela doit rester ainsi : le spectateur doit être en mesure de reconnaître l'objet pour être témoin de son passage du réel à l'*aréel*. Aussi, il est conscient du fondement de l'association qu'il fait entre la forme et l'idée. Le spectateur est amené à questionner l'origine de la formation du sens et ainsi à remettre en cause ce qu'il croit être le réel.

La mise en espace suggère la possibilité d'établir certains liens entre ces parties constitutives de l'installation *Les Ballons*.

Une opposition dynamise le rapport entre les moulages au sol et ceux au mur, les uns sont placés de manière aléatoire, tandis que les autres le sont géométriquement. Aussi, les embouts de cire étant les portions manquantes des ballons tronqués, le spectateur sera tenté d'assembler ces deux parties. Enfin, de part et d'autre, neuf moulages occupent approximativement la même superficie, ce qui souligne, une fois de plus, la complicité entre les éléments de cette installation. Ainsi, le regardeur saisissant ces indices est en mesure de faire des liens. Toutefois ces rapports demeurent des pistes dans lesquelles il doit s'aventurer afin d'y trouver le sens qui ne lui est pas donné. C'est par son interprétation, où il assume un rôle de créateur, qu'il participe à la formation de l'*arée* de l'installation. Ce dernier doit être perçu comme le support de son questionnement. Pour cela, l'*arée* ne doit pas répondre de la théorisation de l'œuvre. Dans le même ordre d'idée Didi-Huberman, à propos du travail de Parmiggiani, a remarqué :

«En quoi les chemins bifurquent-ils? En ce que le discours usuel sur cette œuvre utilise les mots de l'artiste comme des clés d'interprétation permettant d'ouvrir les portes et d'accéder, pour finir, à la pièce centrale, au saint des saints du mystérieux édifice: *nulla, assenza* ou *anima*. Il en est rien. Si nous voulons prendre au sérieux l'idée selon laquelle l'œuvre *fait silence* en tant que "question qui veut demeurer telle", alors il n'y a pas de concept à élire comme "mot de la fin", c'est-à-dire comme réponse à toute question.» (Georges Didi-Huberman, 2001)

Dans les quatre installations qui viennent d'être décrites, mon intention reste discrète. Je tiens à ce que celles-ci demeurent aussi discrètes que des idées en suspension, où mon discours et mon questionnement seraient des structures invisibles.

CONCLUSION

L'écriture du présent mémoire proposait d'emprunter la perspective heuristique, ainsi les idées ont été successivement développées à travers les trois chapitres, suivant l'élaboration du processus d'écriture. Ce qui a mené le lecteur à saisir l'origine de la question de recherche à travers une réflexion, d'abord sur l'objet utilitaire ensuite sur une perception phénoménologique du réel. Par la suite, nous nous sommes concentrés sur l'analyse du processus d'élaboration du travail de création d'un point de vue *poïétique*, de manière à identifier les figures significatives apparues au cours de ce processus. Enfin, une analyse esthétique nous aura permis de mettre en lumière les notions du *vide* et de la *présence*, inhérentes à mon travail de détournement d'objet par le moulage et explorées par la mise en espace, dans les installations. Ainsi, nous avons cherché à comprendre comment les liens établis entre le spectateur et les objets présents dans mes installations dépendent du réel induit par l'œuvre d'art que nous avons préalablement défini par le terme *aréal*. L'élaboration de cette recherche m'aura permis de me familiariser avec des notions relatives à la diégèse et à la dysphorie, développées en narratologie entre autre par Genette, Greimas et Calle-Gruber. Bien qu'à peine effleuré dans ce mémoire, ce champs de recherche suscite mon intérêt. J'envisage d'explorer le dysfonctionnement de la relation entre le langage et son objet afin de transporter ce questionnement dans ma pratique dans un rapport forme–idée et ainsi, de pénétrer plus en profondeur l'univers fictif que suggère ma production. Toutefois, cette perspective de recherche est actuellement au stade embryonnaire et risque de se modifier dans l'investigation plus approfondie du sujet.

BIBLIOGRAPHIE

BATAILLE, Georges (1943), *L'expérience intérieure*, France, Gallimard, 181 p.

BATAILLE, Georges (1970), *Oeuvres complètes Tome II*, France, Gallimard, 461 p.

BAUDRILLARD, Jean (1987), *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée, 90 p.

BAUDRILLARD, Jean (1997), *Illusion, désillusion, esthétiques*, Paris, Sens et Tonka, 46 p.

BAUDRILLARD, Jean (1996), *La pensée radicale*, Paris, Sens et Tonka, 46 p.

BOURRIault, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel.

CALLE-GRUBER, Mireille (1989), *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Nizet, 302 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001), *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions De Minuit, 156 p.

ECO, Umberto (1965), *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Le Seuil,

ECO, Umberto (1985), *Lector in Fabula-Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, Livre de Poche.

ECO, Umberto (1988), *Le signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 282 p.

FLAMAND, Jaques (2001), *Du vide au silence la poésie*, Ottawa, Vermillon, 259 p.

GENETTE, Gérard (1972), *Discours du récit: essai de méthode, Figures III*, Paris, Seuil.

GREIMAS, A.-J et FONTANILLE, J. (1991), *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris : Éd. du Seuil, 329 p.

LIPPARD, R, Lucy (1976), *Eva Hesse*, New York, New York University Press, 249 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 531 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1966), *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 379 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1971), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1971, 360 p.

MILLET, Catherine (1997), *L'art contemporain*, Évreux, Flammarion, 126 p.

OROZCO, G., BUCHLOH, BENJAMIN, H.D. (2000), *Gabriel Orozco*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 207 p.

PALMIÉRI, Christine (2001), *Plasticité du Vide et du Néant compulsif dans l'œuvre d'art*, Montréal, UQAM, 310 p.

VIVENZA, Jean-Marc (2001), *Nâgârjuna et la doctrine de la vacuité*, Paris, Albin Michel Spiritualités, 248 p.