

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENJEUX ACTUELS DE L'INSTALLATION AU QUÉBEC :
L'EXPOSITION COMME PRATIQUE RENOUVELÉE DE L'INSTALLATION
CHEZ BGL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
PHILIPPE CHEVRETTE

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Merci à Patrice Loubier, qui a dirigé le présent mémoire, pour sa rigueur, son aide et sa confiance tout au long de ma recherche et de la rédaction.

Merci à Josée Drouin-Brisebois, conservatrice de l'art contemporain au Musée des Beaux-Arts du Canada, à Caroline Flibotte, directrice du centre d'artistes L'Œil de Poisson et à Dacil Kurzweg, assistante à la direction de la galerie Parisian Laundry, pour leur généreuse collaboration et les éclaircissements qu'elles ont apportés en regard des œuvres étudiées dans la présente recherche.

Merci à Nicolas Mavrikakis, qui a su me transmettre sa passion pour les arts et qui est toujours prêt à offrir son aide.

Merci à Nancy Bouchard et Stéphane Chevrette, qui m'ont soutenu tout au long de mes études, et ce, de mille et une façons. Je ne saurais suffisamment les en remercier.

Finalement, merci à Rose-Laurence Noël, pour sa patience, sa gentillesse et son amour qui ont su me reconforter dans les moments de doute et de questionnement existentiel.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
DÉFINIR L'INSTALLATION.....	8
1.1 LES DÉFINITIONS DE L'INSTALLATION : ÉTUDE PRIMAIRE.....	9
1.1.1 Installation, <i>in situ</i> et <i>site specificity</i>	11
1.1.2 La définition de Johnstone et les types de spectateur chez Bishop.....	12
1.1.2.1 Le temps.....	13
1.1.2.2 Le spectateur.....	14
1.1.2.3 La spécificité au site.....	18
1.1.3 La question de l' <i>in situ</i> et de la <i>site specificity</i> dans l'installation.....	19
1.1.4 L'installation, une œuvre déplaçable.....	26
1.2 LE PROBLÈME DE LA DÉFINITION DE L'INSTALLATION.....	29
1.2.1 Les « ressemblances de famille » et le champ de l'installation, vers une (re)définition.....	30
1.3 LES USAGES DU TERME INSTALLATION.....	37
1.3.1 L'installation en tant qu'acte, forme et approche.....	38
1.3.1.1 Acte/Verbe.....	39
1.3.1.2 Forme.....	40
1.3.1.3 Approche.....	43
1.4 L'ESPACE DE L'EXPOSITION ET L'ESPACE DE L'INSTALLATION.....	45
1.4.1 Le schéma de Gharsallah-Hizem.....	47
1.4.2 Application du modèle au champ de l'installation.....	49

CHAPITRE II	
L'INSTALLATION/EXPOSITION CHEZ BGL.....	51
2.1 <i>POSTÉRITÉ</i> DE BGL.....	52
2.1.1 Les composantes de <i>Postérité</i>	54
2.1.2 Découpage du plan de <i>Postérité</i> selon le modèle de Gharsallah-Hizem.....	58
2.1.3 Les installations dans l'installation <i>Postérité</i> , l'exemple de <i>Aux Puces</i>	65
2.2 <i>LE DISCOURS DES ÉLÉMENTS</i> DE BGL.....	72
2.2.1 <i>Le Discours des éléments</i> , un parcours.....	73
2.2.2 La réexposition de l'œuvre <i>Le Discours des éléments</i>	76
2.2.3 Entre installation et exposition.....	80
CHAPITRE III	
L'INSTALLATION-EXPOSITION DANS L'HISTOIRE DE L'ART.....	86
3.1 SAUVER L'ŒUVRE DU STATUT DE DÉCHET PAR LA RÉEXPOSITION.....	86
3.2 L'ASPECT IMMERSIF ET LES CODES MUSÉOLOGIQUES : PROBLÉMATISER L'ESPACE D'EXPOSITION.....	91
3.3 LE SPECTATEUR « MALGRÉ LUI ».....	94
CONCLUSION.....	98
APPENDICE A	
<i>POSTÉRITÉ</i> EN IMAGES.....	105
APPENDICE B	
<i>LE DISCOURS DES ÉLÉMENTS</i> EN IMAGES.....	140
APPENDICE C	
VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC JOSÉE DROUIN-BRISEBOIS.....	153
APPENDICE D	
VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC CAROLINE FLIBOTTE.....	161
BIBLIOGRAPHIE.....	169

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	L'installation en tant qu'acte.....	40
1.2	L'installation en tant que forme.....	43
1.3	Les usages du mot installation et l'installation en tant qu'approche.....	44
2.1	Schéma montrant le principe de découpage de l'espace du musée et de l'exposition.....	48
3.1	Découpage de l'espace de <i>Postérité</i> , Rez-de-chaussée (Galerie I).....	59
3.2	Découpage de l'espace de <i>Postérité</i> , Sous-sol (Bunker).....	60
3.3	Découpage de l'espace de <i>Postérité</i> , Étage supérieur (Galerie II).....	61
4.1	Découpage de l'espace de l'exposition <i>Le Discours des éléments</i>	82
5.1/5.3	Plan de l'exposition <i>Postérité</i>	105
5.4/5.35	<i>Postérité</i> en images.....	108
6.1	Plan de l'exposition <i>Le Discours des éléments</i>	140
6.2/6.13	<i>Le Discours des éléments</i> en images.....	141

RÉSUMÉ

Le présent mémoire effectue un retour sur les usages du terme « installation » et porte sur les enjeux liés à sa pratique en ce début du XXI^e siècle. Devant l'ampleur de la tâche que représente l'analyse de l'ensemble des productions artistiques faisant partie du champ contemporain de l'installation, nous avons dû concentrer notre recherche sur deux œuvres qui semblent selon nous représentatives des enjeux actuels. Ainsi, notre recherche porte sur deux installations, *Postérité* (2009) et *Le Discours des éléments* (2006), réalisées par BGL, un collectif d'artistes québécois composé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière.

La pratique de l'installation nous impose de nous interroger sur les enjeux qu'elle soulève, puisqu'elle fait partie depuis quelque trois décennies de la pratique courante des artistes, et qu'elle a forcément changé. Les œuvres d'installation s'intègrent donc à de nombreuses collections et posent aux musées le problème fort actuel de la réexposition. Par ailleurs, il semble nécessaire de renouveler le questionnement quant à l'utilisation qui est faite du terme : ce qu'implique son usage, à quoi il réfère et comment il se distingue d'autres expressions.

Ainsi, l'objectif du présent mémoire est de démontrer les changements qui se sont opérés dans la pratique de l'installation depuis le milieu des années 1990. Nous proposons ainsi trois types (ou sphères) d'usages du terme « installation » : en tant qu'acte, forme et approche. Ce que nous affirmons ici est alors issu de notre analyse de ces usages et de nos réflexions sur le concept lui-même. Du même fait, nous démontrons par les œuvres de BGL que l'installation en tant qu'« approche » s'approprie les codes muséologiques et que les artistes s'emparent du rôle de commissaire de leurs propres œuvres par l'installation/exposition.

Mots-clés : installation, postmodernisme, BGL, Postérité, Le Discours des éléments, installation et exposition, Wittgenstein, Lesley Johnstone.

INTRODUCTION

Qu'en est-il de l'installation aujourd'hui? C'est ici la question générale qui a motivé la présente recherche dès ses tout premiers débuts. Devant un corpus aussi vaste que celui de l'installation, nous avons dû restreindre notre analyse à deux œuvres qui selon nous représentent un nouveau pan de la pratique de l'installation, un second souffle postmoderne.

Ainsi, le présent mémoire effectue, dans un premier temps, un retour sur les définitions du terme « installation », pour ensuite dégager trois sphères d'usages, et dans un second temps, met en évidence certains enjeux liés à sa pratique en ce début du XXI^e siècle.

Les enjeux à l'origine liés au postmodernisme se sont concrétisés en partie à travers la pratique de l'installation. Ces enjeux étaient principalement la remise en question du système de l'art, de l'institution muséale et de la notion d'œuvre d'art – en ce sens où l'œuvre réside moins dans son identité matérielle que dans les règles de disposition des objets qui la compose et que cette œuvre devient une fonction de l'espace et est portée à en devenir dépendante. Par ailleurs, ces enjeux visaient également à remettre en question les rapports entre le spectateur, l'œuvre et l'espace d'exposition – ce qui pouvait se traduire par l'intégration du spectateur dans l'œuvre par son rapport au temps, par la durée de l'expérience, par l'idée de parcours subjectif et par l'attention portée sur le regard en tant qu'acte. Ces expérimentations se sont ainsi concrétisées dans l'installation par le recours à l'hybridité des médiums et par le pluralisme.

Bien qu'ils deviennent des acquis dans les pratiques des années 1990, les artistes pourront réactualiser ces enjeux dans leurs œuvres par cette nécessaire critique du fétichisme matérialiste qui motive le collectionneur et le musée. Toutefois, en devenant un sous-entendu, ces enjeux cèderont leur place à d'autres, actuels, tels que des enjeux environnementaux.

Devant l'ampleur de la tâche que représente l'analyse de l'ensemble des productions artistiques faisant partie du champ contemporain de l'installation, nous avons choisi de limiter notre étude à deux œuvres québécoises qui semblent selon nous illustrer ces enjeux actuels. Ainsi, notre recherche porte sur *Postérité* (2009) et *Le Discours des éléments* (2006), deux installations réalisées par BGL, un collectif d'artistes québécois composé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière.

La pratique de l'installation nous impose de nous interroger sur les enjeux qu'elle soulève, puisqu'elle fait partie depuis quelque trois décennies de la pratique courante des artistes, et qu'elle a forcément changé. Les œuvres d'installation s'intègrent donc à de nombreuses collections et posent aux musées le problème fort actuel de la réexposition. Par ailleurs, il semble nécessaire de renouveler le questionnement quant à l'utilisation qui est faite du terme; ce qu'implique son usage, à quoi il réfère et comment il se distingue d'autres expressions.

Ainsi, l'objectif du présent mémoire est de mettre en lumière les changements qui se sont opérés dans la pratique de l'installation depuis le milieu des années 1990. De ce fait, nous proposons trois types (ou sphères) d'usages du terme « installation ». Ce que nous affirmons ici est alors issu de notre analyse de ces usages et de nos réflexions sur le concept lui-même. Du même fait, nous démontrons par les œuvres de BGL que l'installation en tant qu'« approche » s'approprie les codes muséologiques et que les artistes s'approprient le rôle de commissaire de leurs propres œuvres.

Nous avons ainsi effectué une revue de la littérature et avons confronté certaines définitions, pour ensuite développer et proposer notre propre compréhension du terme « installation ». Des entrevues de type semi-dirigées (au moyen de questionnaires préétablis) ont été réalisées afin de compléter l'analyse de notre corpus et nous ont permis de confirmer certaines intuitions, notamment en ce qui a trait à la position du musée face à ce type d'installation que propose BGL et l'attitude adoptée par le spectateur dans l'expérimentation qu'il en fait. Les personnes interrogées sont Josée Drouin-Brisebois, conservatrice de l'art contemporain au Musée National des Beaux-arts du Canada, Caroline Flibotte, directrice du centre L'Œil de Poisson, et Dacil Kurzweg, assistante à la direction à la galerie Parisian Laundry. Avec l'accord de deux de ces dernières et en conformité avec les règles d'éthique de la recherche impliquant des personnes, nous avons annexé deux des trois verbatim de ces entrevues au présent mémoire et intégré certains extraits dans l'analyse du corpus d'œuvres auquel nous nous intéressons.

Par le vaste champ qu'elle couvre, la pratique de l'installation a imposé aux historiens de l'art, et nous impose encore de nous questionner sur les usages liés au terme. Ainsi, tel qu'en témoigne la majorité des textes portant sur l'art de l'installation, il semble crucial pour l'historien ou le critique d'art d'éclairer le lecteur sur ce que l'on entend par le terme (et chez certains auteurs, tels que Guy Durand (1985), sur ce que l'on est en droit de s'attendre de l'artiste lorsque son œuvre se définit en tant qu'installation). Nous avons constaté cette tendance chez de nombreux auteurs (notamment René Payant (1985), Johanne Lamoureux (2001), Lesley Johnstone (1987), Chantal Boulanger (1986) et Jean-Marc Poinot (1989)), qui effectuent une revue de la littérature traitant de l'installation, en concentrant leur analyse soit sur les usages qu'ils relèvent dans les critiques d'exposition ou encore à partir de définitions diverses qu'ils confrontent ensemble pour en faire ressortir les points communs et procéder ensuite à l'élaboration de leur propre théorie.

Nous n'échappons pas ici à cette approche et effectuons ainsi dans un premier chapitre, une revue de la question de la définition de l'installation, en comparant diverses théories, pour la plupart développées par des auteurs québécois, puisque notre corpus et l'intérêt de notre recherche ont été (logiquement et intuitivement) portés à se circonscrire à un espace géographique local – en raison de la possibilité d'avoir une expérience directe de ce corpus et en raison de l'accessibilité des intervenantes concernées. Le présent mémoire s'inscrit donc en continuité avec les théories de Lesley Johnstone, qui rédigea son mémoire sur la question de l'installation, dans le cadre de sa maîtrise à l'Université de Montréal en 1987. Des trois concepts clés qu'elle relève dans son analyse des constituantes de l'installation, soit « le temps », « la spécificité au site » et « le rapport au spectateur », nous intégrons à ce dernier élément la théorie développée par Claire Bishop (2005), qui clarifie le mode de réception de l'œuvre et distingue quatre types de relations entre le spectateur et l'installation. Également en lien avec les écrits de Johnstone, nous proposons certains éléments permettant de distinguer l'installation des champs de l'*in situ* et de la « site specificity », notamment à partir des écrits de Jean-Marc Poinot (1989), Miwon Kwon (2004) et Johanne Lamoureux (2001). À partir de ces lectures, nous démontrons que l'installation n'est pas totalement dépendante de son espace d'exposition, ce qu'affirment de nombreux auteurs, dont Johnstone. Comme en témoignent les écrits et les œuvres de Patrick Raynaud (2002), et tel que nous le verrons avec notre corpus, l'installation peut être déplacée et reconstruite; le travail pouvant être réajusté par l'artiste ou réalisé selon les directives laissées au musée par celui-ci.

La question de la réexposition se pose alors et sera d'ailleurs abordée lors de l'analyse de notre corpus, en lien avec trois études de cas traitées par Francine Couture (2010). L'historienne de l'art problématise le rôle du musée en regard de la question de la réexposition en démontrant les approches adoptées par des institutions lors de trois cas d'exposition. L'authenticité de l'œuvre passe alors soit par la

« préservation de l'unicité et de la valeur historique »; elle se justifie par le caractère autonome des éléments qui la compose, lesquels peuvent dans ce cas être exposés de manière individuelle; ou encore, par la réactualisation de l'œuvre à occurrence matérielle variable, reposant sur un « script ou récit autorisé ».

Afin de justifier les diverses occurrences du terme « installation » (en lien avec les caractéristiques qui les désignent), nous faisons intervenir la théorie des « ressemblances de famille », empruntée à Ludwig Wittgenstein (1999/1961). Nous en arrivons ainsi à distinguer trois types d'usages du terme : l'installation en tant qu'acte, qui se rattache à l'action d'installer des œuvres en opérant une mise en exposition; l'installation en tant que forme, qui permet alors de distinguer l'acte lorsqu'il est effectué par un artiste et non par un commissaire; puis l'installation en tant qu'approche, qui se rattache aux enjeux postmodernes (comme c'est le cas dans l'installation des années 1970 et 1980) ou encore tel que nous le verrons, qui se présente selon nous de manière contemporaine par sa forme postmoderne actualisée, et qui se concrétise possiblement en tant que tendance artistique et approche de l'objet, pensé à travers l'espace.

Cette tendance présente certaines affinités avec la pratique de l'exposition. Il nous semble alors d'une importance certaine d'en relever et en révéler les traits spécifiques. Ainsi, il nous semble que le principal élément distinctif réside dans la nature des objets exposés et le lien existant entre l'œuvre et celui qui l'expose. Dans un cas, l'artiste présente ses propres œuvres, tandis que de l'autre, le commissaire travaille à partir d'œuvres terminées dont il n'est pas l'auteur et auxquelles il est généralement tenu de rendre hommage en les présentant.

Cette proximité entre l'installation et l'exposition nous amène également à regarder du côté de la muséologie et à faire appel à un modèle d'analyse de l'espace d'exposition (celui de Soumaya Gharsallah-Hizem (2009)), afin de démontrer d'une part les ressemblances entre le découpage de l'exposition et celui d'un certain type

d'installation se composant de réalisations artistiques antérieures, de même que les rôles occupés par les œuvres et les liens créés entre elles dans ce cas précis d'installation.

Dans un second chapitre, nous effectuons la description et l'analyse de notre corpus, composé de deux œuvres à caractère rétrospectif du trio d'artistes BGL. Par ces deux installations, que sont les expositions *Postérité* (2009) et *Le Discours des éléments* (2006), les artistes réexposent leurs œuvres (en partie ou entières) dans un contexte qu'ils créent, évacuant du même coup celui d'origine. Ils s'approprient les codes du musée et confondent les frontières autrement décelables entre l'outil (ou dispositif) « exposition » et le médium (ou l'approche) « installation ». Cette attitude traduit le propos qu'ils souhaitent véhiculer : la critique du fétichisme matérialiste du milieu artistique, qui se concrétise en tant que projet social à travers l'institution muséale. Nous abordons premièrement l'exposition *Postérité*, malgré le fait que l'œuvre *Le Discours des éléments* la précède historiquement, car il nous a été possible de la visiter et d'en faire l'expérience, contrairement à l'œuvre antérieure. De plus, il nous semble logique de démontrer l'utilité du modèle d'analyse de Gharsallah-Hizem pour l'installation à travers *Postérité*, pour ensuite le mettre à l'épreuve avec l'œuvre *Le Discours des éléments* et ouvrir la question du renouveau de l'approche de l'installation par sa confrontation avec le concept d'exposition. Tel que nous le verrons avec cette œuvre, les espaces de l'installation se superposent à ceux de l'exposition et de la galerie. Il est ainsi difficile de circonscrire les espaces et le visiteur devient en quelque sorte spectateur « malgré lui ».

Nous effectuons ensuite un retour sur la question de la réexposition, dont *Le Discours des éléments* en est un exemple, et nous verrons qu'à travers cette œuvre se présentent les trois cas relevés par Francine Couture, en ce qui a trait à l'attitude adoptée par le musée des Beaux-Arts du Canada. Plus précisément, nous démontrerons les changements subis quant au rôle du commissaire, qui tente dans

certains cas de concilier l'aspect critique de l'œuvre avec sa propre démarche critique et artistique.

Dans un troisième chapitre, nous effectuons un retour sur l'Histoire de l'installation, en lien avec l'approche de l'exposition chez l'artiste. Ainsi, nous démontrons en quoi les pratiques contemporaines de l'installation s'inscrivent en continuité avec l'installation postmoderne par une réactualisation des enjeux à caractère muséologique, dont le travail d'Ilya Kabakov constitue un exemple. Nous présenterons par ailleurs en quoi l'installation contemporaine s'en démarque, notamment par la figure de l'artiste « auto-commissaire », l'attitude humoristique et ludique qu'ils adoptent, le rôle du spectateur, et, en ouverture à la toute fin, la reconsidération du potentiel poétique, référentiel et figuratif que possède le « titre ».

CHAPITRE I

DÉFINIR L'INSTALLATION

[...] il est d'innombrables et diverses sortes d'utilisation de tout ce que nous nommons « signes », « mots » et « phrases ». Et cette diversité, cette multiplicité n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes; mais de nouveaux types de langage, de nouveaux jeux de langage naissent, pourrions-nous dire, tandis que d'autres vieillissent et tombent en oubli.

Ludwig Wittgenstein, « *Investigations philosophiques* », 1961, par. 23.

Le domaine artistique suppose aujourd'hui une plus grande ouverture, en tentant d'abattre les frontières, d'éliminer les catégories, les genres ou les styles précis, et en faisant de l'œuvre un objet hybride pouvant se confondre avec d'autres objets issus de notre quotidien. Ainsi, les artistes se veulent multidisciplinaires et n'hésitent pas à combiner plusieurs médiums dans leur pratique. C'est peut-être un signe des temps, du nôtre, que de ne plus restreindre, de tout accepter, souvent tel qu'on nous le présente, sans devoir (ou même pouvoir) questionner les limites. Toutefois, selon Peter Lamarque (2004), « [...] pour apprécier une œuvre en tant que *l'œuvre qu'elle est*, nous devons placer l'œuvre dans sa propre catégorie. Ne pas le faire signifierait que nous n'avons pas pu identifier (et donc percevoir) ses propriétés esthétiques »¹.

¹ Peter Lamarque, « Propriétés des œuvres et propriétés des objets », in *Les définitions de l'art*, sous la dir. de Jean-Pierre Cometti, 2004, p. 40.

1.1 LES DÉFINITIONS DE L'INSTALLATION : ÉTUDE PRIMAIRE

De prime abord, devant la diversité des pratiques de l'installation, nous serions portés à penser qu'il y a autant de types d'installation qu'il y a d'œuvres qui *sont* des installations. Or, il est souvent possible d'identifier quelles œuvres en sont, par une sorte de déduction spontanée : *je sens que l'œuvre fait partie de mon espace, que je pénètre en elle et découvre graduellement toutes ses facettes*, pour paraphraser l'une des descriptions de l'expérience pouvant être vécue par le spectateur, dont on trouve une expression chez Sylvie Parent (1993)². De cette déduction, nous pouvons ainsi choisir ou non d'utiliser le terme « installation » pour décrire l'œuvre à laquelle nous faisons face (ou dans laquelle nous nous trouvons). Les installations entretiennent donc un lien particulier avec l'espace; certaines, mais pas toutes, sont conçues en lien avec l'espace ou le contexte de leur exposition, auquel cas elles se font œuvres *in situ* ou *site specific*. L'art *in situ*, du latin : « dans son milieu naturel »³, se définit dans les arts visuels comme un aspect où l'œuvre est « considérée dans la circonstance de son apparition »⁴. Pour sa part, tel que le souligne Patrice Loubier (1997), si l'usage du terme « installation » peut nous paraître aujourd'hui flou, voire banal, c'est qu'il présente une forte malléabilité et élasticité d'utilisation, et qu'il se prête à tout ce que les termes « sculpture » et « peinture » ne suffisent plus à déterminer⁵. Il semble que les limites du terme ne peuvent qu'être définies provisoirement, comme c'est le cas de celui de « jeu » chez Wittgenstein (1999/1961)⁶, ce que feront plusieurs auteurs qui tenteront de définir l'installation, en

² « À l'intérieur de l'installation, il [le spectateur] expérimente des sensations similaires à celles de se mouvoir dans un espace, de se sentir englobé par lui. » Sylvie Parent, « L'installation et le sujet », *Espace*, no 24 (été), 1993, p. 31.

³ Isabelle Jeuge-Maynard, (dir. publ.), *Le Petit Larousse Illustré*, (2011).

⁴ Jean-Marc Poinot, « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 27, 1989, p. 67.

⁵ Patrice Loubier, « L'idée d'installation, Essai sur une constellation précaire », in *L'installation : Pistes et territoires*, sous la dir. de Anne Bérubé et Sylvie Cotton, Montréal : Centre des arts actuels Skol, 1997, p. 13-14.

⁶ À propos du concept de « jeu », Wittgenstein écrit : « (...) je puis donner au concept « nombre » des limites rigoureuses, c'est-à-dire : user du mot « nombre » pour la désignation d'un concept

relevant une série de caractéristiques. Cette banalisation se confirme d'ailleurs par le constat, dans le langage contemporain, de la disparition de certains termes et de leur substitution par celui d'installation :

Alors qu'à ses débuts, l'installation semblait défier bien des tentatives de définition de ses frontières tant celles-ci ne cessaient de s'agrandir, aujourd'hui, c'est devenu le terme consacré (*sic*) pour désigner un large domaine d'activités connexes couvrant tout un éventail de médiums. L'art de l'installation englobe désormais d'autres termes tels que « intervention », « interaction », « art intérieur », « environnement » ou encore « projet ». Ces termes, qui ont des statuts égaux et peuvent parfois même être interchangeables, sont utilisés par les artistes, les curateurs et les critiques pour définir plus précisément des activités spécifiques. La pratique de l'installation se définit donc de plus en plus par sa diversité et sa polyphonie.⁷

Cette impossibilité « pour le terme *installation* d'avoir un contenu définitionnel précis et stable »⁸ n'empêche toutefois pas l'usage du terme pour signaler une différence : « précisément, la distance critique que l'œuvre cherche à prendre par rapport aux formes modernistes de la pratique artistique »⁹. René Payant (1985) propose même de penser *l'installation* comme « le *nom postmoderne* de l'œuvre d'art »¹⁰, ce qui n'est pas dénué de pertinence, considérant que l'installation est la résultante de multiples expérimentations postmodernes.

Il s'est produit pour les termes *in situ* et *site specific* une généralisation semblable, voire conjointe à celle du mot *installation*, et ce, tant dans les domaines de la critique et de l'histoire de l'art, que chez les artistes et les amateurs d'art.

rigoureusement délimité, mais je puis en user aussi de telle sorte que l'étendue du concept ne soit pas circonscrite par une limite. C'est ainsi en effet, que nous usons du mot « jeu ». Comment le concept du jeu est-il délimité? Qu'est-ce qui est encore jeu, qu'est-ce qui ne l'est plus? Pouvez-vous en indiquer les limites? Non. Vous pouvez en tracer quelques-unes : car aucune n'a encore été tracée. (Mais ceci ne vous a jamais gêné dans l'application du mot « jeu ».) » Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, trad. depuis l'allemand par Pierre Klossowski, Paris : Gallimard, (1961), 1999, p. 148-149.

⁷ Nicolas De Oliveira, « Installation II : l'empire des sens », trad. depuis l'anglais par Mona de Pracontal, Paris : Thames & Hudson, 2003, p. 27-28.

⁸ René Payant, « Une ambiguïté résistante », *Parachute*, no 39 (juin-juillet-août), 1985, p. 9.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

1.1.1 Installation, *in situ* et *site specificity*

Dans ces trois cas (d'œuvres d'*installation*, *in situ* et *site specific*), cette prolifération des usages et cette ambiguïté définitionnelle sont survenues au moment où l'intégration et la prise en considération de l'espace d'exposition, dans la conception de l'œuvre, ont commencé à se répandre dans les pratiques artistiques. D'ailleurs, cette ambiguïté semble persister; chez certains auteurs, les mots *in situ* et *site specific* sont utilisés indistinctement (Lamoureux (2001))¹¹, chez d'autres le terme *site specific* est réservé pour désigner, en anglais, l'ensemble des pratiques *in situ* (Ferrer (2003))¹². En ce qui concerne le terme « installation », il paraît avoir le même usage que ce soit en français ou en anglais.

Depuis la fin des années 1980, l'usage des termes *installation* et *in situ* chez les historiens de l'art est remis en question. Pensons notamment à la définition de l'installation chez Lesley Johnstone (en 1985, dans le catalogue d'*Aurora Borealis*, et en 1987, plus en détail dans son mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art) et à celle de l'*in situ* chez Jean-Marc Poinot (1989). Ainsi, la question des limites de l'installation a également fait l'objet d'une attention particulière chez les historiens de l'art au cours des années 1990. Tel qu'en témoigne l'idée même de l'ouvrage dirigé par Anne Bérubé et Sylvie Cotton (1997), *L'installation : Pistes et territoires*, devant la grande richesse et la grande complexité que pose la pratique de l'installation, les auteures insistent sur l'importance d'en faire un objet d'étude et sur la nécessité du renouvellement de son discours¹³.

Quant à la définition de la *site specificity*, le sujet présente lui aussi un intérêt de recherche et est d'ailleurs abordé la même année par Miwon Kwon, dans la revue

¹¹ Johanne Lamoureux, par exemple, ne semble pas effectuer de distinction précise entre les deux termes dans son article « La vie d'artiste selon Patrick Corillon », in *L'art insituable, de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D, 2001, p. 208.

¹² Mathilde Ferrer, *Groupes mouvement tendances de l'art contemporain depuis 1945*, édition revue et augmentée, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, (2003), 2001, p.327.

¹³ Anne Bérubé et Sylvie Cotton (dir. publ.), *L'installation : Pistes et territoires*, Montréal : Centre des arts actuels Skol, 1997, 255 p.

October (1997) et, trois ans plus tard, par James Meyer (2000) dans un ouvrage collectif portant sur l'installation : « Space, Site, Intervention : Situating Installation Art »¹⁴.

1.1.2 La définition de Johnstone et les types de spectateur chez Bishop

Suivant Harris (2006) et Chilvers (2009), l'installation est généralement décrite comme un ensemble d'éléments, parfois un hybride issu de plusieurs médiums, assemblés ou réunis pour investir plus ou moins entièrement un espace particulier (intérieur ou extérieur). De plus, selon ces mêmes auteurs, l'installation est souvent conçue à même l'espace d'accueil et ses significations sont générées par les relations avec cet espace¹⁵. L'installation des années 1970 se voit généralement associée par les historiens de l'art, à la fois à cet idéal de l'œuvre indépendante du système de l'art (par une fuite des lieux institutionnels), à l'idéal postmoderniste de la remise en question et de l'intégration des formes traditionnelles (notamment par la citation), de même qu'à une possible dépendance au lieu (en s'intégrant alors à un contexte extérieur aux musées) et l'implication du spectateur dans l'œuvre (Johnstone (1987)¹⁶).

¹⁴ Miwon Kwon, *One place after another, Site-specific art and locational identity*, Cambridge : The MIT Press, 2004, 218 p.

¹⁵ Jonathan Harris, *Art History: The key concepts*, Londres : Routledge, 2006, p. 163, : « Over the past twenty-five years much of contemporary art has been identified as *installation art* : that is, artefacts commissioned and designed to be located within a particular indoor or exterior place or space (often actually built within the space), and intended to generate their meanings and value from their relationship to – as part of – the chosen environment. » et voir également Ian Chilvers, *A Dictionary of 20th Century Art*, Oxford : Oxford University Press, 2009, p. 295 : « A term that can be applied very generally to the disposition of objects in an exhibition (the hanging of paintings, the arrangement of sculptures, and so on), but which also has the more specific meaning of one-off work (often a large-scale assemblage) conceived for and usually more or less filling a specific interior (generally that of a gallery). »

¹⁶ Lesley Johnstone, « The concept of installation in contemporary artistic discourse », *Mémoire de maîtrise*, Montréal : Université de Montréal, 1987, 166 p.

Plutôt que d'accorder une importance exclusive à la matérialité de l'installation dans sa recherche définitionnelle, Johnstone se penche davantage sur les relations qui caractérisent, en quelque sorte, ce type de pratique. Ainsi, bien qu'au terme de son étude elle affirme l'impossibilité de définir clairement l'installation, Lesley Johnstone relève trois concepts clés constamment associés à l'usage de ce terme, en l'occurrence : le temps, le spectateur et la spécificité au site. Ces termes-clés nous paraissent particulièrement intéressants dans la mesure où ils écartent l'aspect purement matériel dans la définition de l'installation, pour accorder une pleine importance aux relations entre l'œuvre et son contexte. Examinons-les brièvement.

1.1.2.1 Le temps

Selon Johnstone, l'installation est probablement la seule forme artistique qui intègre tous les types de « temporalité »¹⁷. Sans accorder une telle exclusivité à l'installation, nous pouvons convenir que celle-ci, contrairement à la sculpture et la peinture, entretient ce lien caractéristique ci-énoncé.

Une première « temporalité » relevée par l'auteure est partagée avec la sculpture et se traduit par la recherche perceptuelle suscitée chez le spectateur, qui implique sa relation à l'espace (-temps). L'installation se distingue à un second niveau, celui du temporaire et de l'éphémère, en ayant une durée limitée. Johnstone différencie de manière intéressante les deux termes. La durée limitée est déterminée par le site en ce qui concerne l'œuvre temporaire, celle-ci ne peut être que spécifique au site; alors que la temporalité de l'œuvre éphémère est une condition interne et non une fonction des conditions de l'espace. L'œuvre éphémère est en état d'instabilité,

¹⁷ Johnstone, *op. cit.*, p. 17.

est en transition vers son état stable final (dont le Land Art est un exemple probant)¹⁸. Ce niveau de temporalité est donc intrinsèquement lié à la relation entre l'œuvre et le site. La dimension critique de l'œuvre éphémère se traduit par son état transitoire, l'amenant à empêcher sa consommation et sa conservation potentielle. Pour ce qui est de l'œuvre temporaire, la dimension critique se situe au niveau des relations structurelles et idéologiques entre l'œuvre et le site, et par extension, au niveau d'une reformulation de l'œuvre d'art, en tant qu'elle n'est plus un objet autonome en soi¹⁹. En étant intégrée à la galerie (et au système institutionnel), l'installation temporaire en rend inopérante la fonction puisque l'œuvre ne peut être vendue et est vouée à la destruction²⁰. Ainsi, « le contexte dans lequel s'inscrit l'installation devient nécessairement une partie de son contenu »²¹.

1.1.2.2 Le spectateur

Dans l'installation, poursuit Johnstone, c'est le rituel de la réception qui devient le sujet de l'œuvre. On y retrouve une mise en scène de l'acte du regard et, en étant intégré au mécanisme de démonstration du fonctionnement de l'œuvre, le sujet regardant devient soit celui qui regarde ou celui qui est regardé, et alors sujet (dans les œuvres de Dan Graham ou Peter Campus par exemple)²². Mais, le spectateur en tant que partie de l'œuvre, n'est pas un objet, mais un individu en mouvement, réfléchissant, ressentant et créant sa propre compréhension de l'œuvre²³.

Dans un article paru en 1986, Chantal Boulanger propose de considérer le rapport entre le spectateur et l'installation sous l'angle de la théâtralité. Ainsi, la place qu'occupe le spectateur dans divers types d'installation est définie en partie par la

¹⁸ Johnstone, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁹ Johnstone, *op. cit.*, p. 31-32.

²⁰ Johnstone, *op. cit.*, p. 33.

²¹ Johnstone, *op. cit.*, p. 1.

²² Johnstone, *op. cit.*, p. 54-56.

²³ Johnstone, *op. cit.*, p. 56.

théâtralité à laquelle fait appel l'œuvre. L'acteur, qui au théâtre occupe la place centrale, est supplanté dans l'installation des années 1970 par un spectateur/personnage interprétant et actant. Les intervalles entre les parties de l'œuvre permettent le cheminement à travers une structure scénique (Boulanger cite Jocelyne Alloucherie, Louise Viger et Mario Bouchard à titre d'exemple)²⁴. Ainsi, selon Chantal Boulanger, l'installation sous-tend une ouverture à venir sur le sens, dont la dimension pragmatique en permet l'épanouissement²⁵. Les réflexions suscitées portent sur les relations entre des notions telles que : espace/temps, lieu réel/lieu fictif, corps/objet, corps/sujet²⁶. Le spectateur devient alors à la fois « personnage principal » et « sujet » à l'intérieur de ce type d'installation. Il y a donc une revalorisation de l'expérience sensorielle et, par la constitution d'un ensemble singulier entre l'objet et le lieu (l'espace architectural), il y a la nécessité pour le spectateur de se voir comme faisant partie de la situation créée²⁷.

Dans la pratique de l'installation qui se développe par la suite dans les années 1980, le spectateur n'est plus véritablement l'enjeu principal. Ainsi, l'expérience sensorielle faite de l'œuvre demeure bien souvent présente, mais la subjectivité n'est pas nécessairement remise en question ou directement sollicitée. Dans bien des cas, le spectateur peut encore traverser l'œuvre, en faire une expérience corporelle; ce lien entre lui et l'œuvre est maintenu, bien que fragile. Lorsque le spectateur se fait personnage de l'œuvre, il occupe une position secondaire et son rôle actif est potentiellement porté à disparaître²⁸. À cet égard, Boulanger souligne que dans certains cas d'installation, « le spectateur n'expérimente rien, il se raconte une histoire à l'intérieur de laquelle il pourrait jouer plusieurs rôles »²⁹. Au cours des

²⁴ Chantal Boulanger, « L'installation : au-delà de l'in-situ », *Parachute*, no 42 (mars-avril-mai), 1986, p. 18.

²⁵ Boulanger, *loc. cit.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Loubier, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁸ Boulanger, *loc. cit.*, p. 16-17.

²⁹ Boulanger, *loc. cit.*, p. 20.

années 1980, l'installation se réduit donc, dans certaines propositions, à « une aire de projection pour la construction d'une expérience signifiante »³⁰. En d'autres termes, la recherche de signification s'accomplit loin du corps. Pour ce qui est de ces œuvres installées que nous pouvons également nommer installations, le spectateur comme « personnage » est absent. Le spectateur, si son déplacement est suscité, n'en reste pas moins extérieur à l'œuvre. Cette dernière est par ailleurs indépendante du lieu, ne faisant que s'aménager spatialement. La distinction entre l'espace de l'œuvre et le lieu d'exposition est alors établie par les limites physiques de la proposition artistique.

Par ailleurs, en regard à la dimension pragmatique de l'installation, Claire Bishop (2005) propose une analyse du terme « installation » qui privilégie l'implication du spectateur, en laissant de côté la question des matériaux et des thèmes, contrairement à ce que nous avons pu constater dans l'approche de Boulanger³¹. Bishop présente quatre types d'implication du spectateur dans l'œuvre : le rêve éveillé (« the dream scene »), la perception augmentée (« heightened perception »), l'immersion et l'absorption perceptuelle (« mimetic engulfment ») et le spectateur actif (et peut-être même activiste, appelé à une action sociale) (« activated spectatorship »).

Le premier type qu'est le *rêve éveillé* (et qui se rapporte à ce que Ilya Kabakov nomme l'*installation totale*³²) comporte non seulement une immersion physique, mais il est également absorbant, englobant psychologiquement, telles qu'ont pu l'être les expositions surréalistes³³. Tout comme pour le rêve, il y a chez le spectateur une projection dans l'espace perceptuel et la construction du sens

³⁰ *Ibid.*

³¹ Claire Bishop, *Installation Art: a critical history*, New York : Routledge, 2005, p. 8.

³² Kabakov entend par *Installation totale* ses propres œuvres qui investissent de manière considérable et même entière l'espace d'exposition. Voir Boris Groys, « The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorial », in *Ilya Kabakov*, Londres : Phaidon, 1998, p. 66.

³³ Bishop, *op. cit.*, p. 14.

s'effectue par une libre association entre diverses interprétations de chacune des parties qui composent l'installation³⁴.

Les œuvres misant sur la participation physique et sensorielle du spectateur dans la production de sens relèvent du second type d'installation énoncé par Bishop. Dans ces œuvres (tel que les espaces sensoriels de relaxation d'Ernesto Neto), les objets ou les installations ne produisent pas de sens d'eux-mêmes, mais requièrent la présence et la participation du spectateur, et de fait, l'attention est déportée de l'objet vers le sujet regardant, dans son rapport à l'espace et en centrant son attention sur ses propres sens kinesthésiques (alors augmentés)³⁵.

De manière opposée, bien que le troisième type d'installation transfère également l'attention vers le sujet, la perception de l'être tend à se dissoudre; la perception ne s'effectue pas par projection dans l'espace ou n'est pas augmentée, mais se produit plutôt par le sentiment de disparition du corps (ou d'un de ses sens) par l'absorption perceptuelle dans l'œuvre, alors que les limites se confondent entre ceux-ci (le corps et l'œuvre) et l'espace qu'ils partagent³⁶. Cette disparition des frontières, ce trouble sensoriel, qui s'effectue dans bien des installations par la vue (comme dans les espaces colorés de James Turrell), pourrait s'expliquer par la sensation de flotter ou de se perdre dans un espace plongé dans la noirceur.

Le quatrième et dernier type d'installation regroupe les œuvres faisant appel à un sujet non plus seulement regardant et réceptif, mais principalement actif. Ces installations misent sur la rencontre entre les sujets et leurs interactions, pour transcender l'expérience esthétique personnelle (individuelle) et composer avec une collectivité³⁷. Par exemple dans les œuvres de Felix Gonzalez-Torres, les spectateurs sont invités à prendre un objet parmi un amoncellement, ce qui entraîne la

³⁴ Bishop, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ Bishop, *op. cit.*, p. 48, 56.

³⁶ Bishop, *op. cit.*, p. 82.

³⁷ Bishop, *op. cit.*, p. 102.

dissémination de l'œuvre à travers la population et sa lente disparition dans l'espace d'exposition.

L'œuvre peut ainsi se présenter dans un état indéfini de transition, dont l'évolution dépend directement de la participation physiquement active du spectateur, permettant de faire sens à travers le changement.

En cherchant à rendre visible les relations entre le spectateur, l'œuvre et l'espace, l'installation implique un mouvement de la part du regardant et, selon Johnstone, l'œuvre appartient temporairement au site, puisque si l'œuvre est déplacée ou modifiée, les interrelations entre l'objet, le contexte et le regardant vont changer également³⁸. Ainsi, en venons-nous au troisième concept clé associé au terme « installation » chez Johnstone, la spécificité au site, auquel nous portons une attention particulière.

1.1.2.3 La spécificité au site

Selon Johnstone, l'installation trouve une grande part de son contenu dans le contexte d'exposition, impliquant ce qu'elle définit comme une spécificité au site³⁹. Cette spécificité au site se reflète alors à la fois sur le plan formel et perceptuel, mais également idéologique et conceptuel⁴⁰. Nous désirons toutefois apporter quelques nuances en ce qui concerne la spécificité au site. Selon nous, l'installation demeure déplaçable dans la mesure où le contexte est préservé, autant sur le plan matériel que sémantique. Nous en arrivons donc à nous demander quel rapport l'installation

³⁸ Johnstone, *op. cit.*, p. 64.

³⁹ Johnstone, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰ À titre d'exemple, Johnstone met en lumière la part de ready-made présente dans les installations lumineuses de Dan Flavin, puisque ce dernier ne crée pas lui-même les tubes de néon, mais les expose. C'est d'ailleurs en étant placés dans un contexte d'exposition que ces objets acquièrent leur statut d'œuvre d'art, statut qu'ils pourront préserver s'ils sont achetés ou perdre s'ils ne le sont pas et ainsi redevenir simples objets; d'où sans doute les aspects idéologiques et conceptuels qu'elle relève. Johnstone, *op. cit.*, p. 68.

entretient avec l'espace et où sa pratique se situe-t-elle dans les champs de l'*in situ* et de la *site specificity*.

1.1.3 La question de l'*in situ* et de la *site specificity* dans l'installation

Hormis quelques exceptions, les œuvres d'installation ont été et sont encore conçues pour un contexte de présentation prédéfini, connu de l'artiste au moment de leur conception et de leur réalisation. Mais, cette situation n'est pas unique dans l'histoire de l'art, puisqu'il en était également ainsi pour les commandes d'œuvres qui étaient adaptées à leur lieu d'accueil. Via celles-ci, les églises décoraient leurs murs d'images de dévotion et les palais présentaient les conquêtes, les accomplissements et la grandeur des souverains par des portraits et des scènes historiques. Bien entendu, un nombre considérable de ces œuvres seront par la suite exposées dans des lieux autres, musées ou collections privées, n'entretenant plus le lien initialement pensé entre l'œuvre et l'espace. Ce qu'il reste de ce lien fait partie de l'histoire associée à l'œuvre, information alors transmise par les guides et les catalogues pour rétablir en partie le contexte d'origine et le sens s'y rapportant, autrement indécélable ou presque dans l'œuvre. Ce contexte prédéfini sera celui de la galerie ou du musée pour de nombreux artistes du XXe siècle, puis pourra être remplacé, dans les expérimentations des années 1960 à 1980, par des lieux extérieurs ne faisant pas partie officiellement du système institutionnel. Toutefois, un rôle semblable, une fonction d'exposition, sera attribué à ces lieux extérieurs, par le fait même de déclarer comme œuvre l'intervention artistique (comme c'est le cas pour le Land Art et pour les performances ou les interventions dans le cadre d'événements d'art, dans la rue ou dans l'espace public⁴¹). Puis, les artistes réintégreront les galeries par la suite avec ce type de pratique qui passe en partie par le questionnement du rapport entre l'œuvre et

⁴¹ Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec : Intervention, 1997, p. 13.

son espace d'exposition⁴². Cependant, il serait trompeur de croire que les lieux parallèles d'exposition (extra-institutionnels) soient différents des galeries et des musées, puisqu'on leur accorde un statut non permanent de lieu d'exposition et qu'ils font donc partie du système, s'y intègrent⁴³. De plus, les musées et les galeries ne sont pas des lieux stériles ou isolés du reste de la société; le « cube blanc » n'évacue pas tout contenu ayant une influence sur l'œuvre. La vraie indépendance de l'œuvre au concept de lieu d'exposition se produirait peut-être dans quelques cas exceptionnels, en l'absence de lieu d'exposition identifié et identifiable, tel qu'il en va de certaines interventions furtives (performances, actions ou gestes ayant ou non pour trace un objet), en dissimulant l'occurrence de l'art ou le statut artistique de l'intervention. Mais encore, n'est-il pas nécessaire de connaître et de nommer un objet « œuvre » pour qu'il prenne pleinement son sens dans une perspective artistique?

Plusieurs termes se développeront pour rendre compte de la nature du lien entretenu entre l'œuvre et l'espace de son exposition. Les termes « *in situ* », « *site specific* », « environnement » et « installation » seront utilisés à partir de la seconde moitié du XXe siècle, alors que les artistes quittent les institutions muséales et explorent davantage les espaces naturels et les lieux publics. La nature de ce rapport étant questionnée, le lien entre l'œuvre et l'espace devient dès lors un enjeu et justifie l'instauration de l'usage de ces termes dans le champ de l'art.

L'*in situ* permet ainsi de préciser qu'au moment de la conception et de la création de son œuvre (donc dans sa réalisation ou son attribution de sens), l'artiste

⁴² Tel qu'en témoigne Patrick Raynaud : « J'ai commencé à travailler dans les arts plastiques au début des années 1980. A cette époque, découvrant la variété des lieux d'exposition, les curateurs demandaient de plus en plus de travaux *in situ*. J'ai donc toujours travaillé en fonction d'un lieu, d'un événement ou d'un projet, et je n'ai jamais fait de pièces d'atelier qui auraient été destinées à être présentées dans un endroit indéterminé. », voir « Art en contextes », in *L'art contemporain et son exposition*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet, Catherine Perret et Marie-Luz Ceva, Paris : Harmattan, 2002, p. 105.

⁴³ Nous ne remettons pas ici en doute le lien créé par les artistes entre l'art et divers milieux sociaux; mais nous relevons plutôt qu'en positionnant son geste en tant que proposition artistique, l'artiste fait surgir, rend visible le statut artistique de son intervention.

prend en compte le contexte prévu d'exposition⁴⁴. Pour un art géométrique et abstrait misant sur la rime formelle entre l'œuvre et l'espace, tel qu'il en était dans les premières expérimentations postmodernes du minimalisme, ce contexte se définissait surtout par les paramètres physiques du lieu. Avec le retour à la figuration et un intérêt se tournant vers des enjeux autres que ceux liés exclusivement au postmodernisme, le contexte pris en considération dans l'élaboration de l'œuvre se rattacherait moins aux caractéristiques physiques de l'espace qu'aux significations et aux enjeux mêmes, que ce soit d'ordre social, culturel, politique ou environnemental⁴⁵. Ainsi, l'espace se structure davantage de manière (inter)textuelle que de façon spatiale, et emprunte pour modèle un itinéraire plutôt qu'une cartographie⁴⁶. Cette distinction entre les deux registres de contextes (physique et sémantique) sera associée par Jean-Marc Poinot (1989), de part et d'autre, aux termes *site specific* et *in situ*. Cette interprétation concorde d'ailleurs avec la définition de *site specific* que propose Douglas Crimp (1986), soit : une œuvre qui est conçue pour un site, construite sur ce site, qui en est devenue une partie intégrante et en a altéré la nature⁴⁷.

Si Poinot effectue une telle distinction, c'est qu'il voit la possibilité de déplacer l'œuvre lorsqu'elle ne dépend de son espace que de manière sémantique. Ainsi, selon Poinot, en possédant en elle-même les éléments d'affinité avec l'espace, l'œuvre peut être déplacée dans un autre lieu présentant les mêmes registres et attributs de signification. Poinot explique que plusieurs observateurs attribuent une solidarité des œuvres *in situ* avec leur cadre d'implantation sur le plan matériel (en ce

⁴⁴ « [Contrairement à l'*in situ*,] la *site specificity* caractérise, en fait, les modalités de la référence et reste muette sur la circonstance de mise en vue », Jean-Marc Poinot, « L'*in situ* et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 27, 1989, p. 67.

⁴⁵ Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », in *L'art insituable, de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D, 2001, p. 76.

⁴⁶ Miwon Kwon, *One place after another, Site-specific art and locational identity*, Cambridge : The MIT Press, 2004, p. 29.

⁴⁷ Douglas Crimp, « Serra's public Sculpture : Redefining Site Specificity », in *Richard Serra : sculpture*, sous la dir. de Rosalind Krauss, New York : Museum of Modern Art, 1986, p. 42.

sens où les frontières entre l'œuvre et l'espace sont difficilement perceptibles) et sur le plan sémiotique (par les interrelations entre les signes indexicaux présents dans l'œuvre et leur référent inscrit dans l'espace d'intervention)⁴⁸. Poinot propose alors que l'œuvre *in situ* est déplaçable s'il y a résonance entre le lieu d'intégration d'origine et le nouveau lieu d'exposition accueillant l'œuvre :

Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire le contexte, contiendraient l'œuvre. C'est, bien au contraire, l'œuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée. [...] La première solidarité de l'œuvre au réel est donc celle de sa propre intégrité et, vue sous cet angle, l'œuvre *in situ* devient beaucoup plus mobile, [...] le réel [...] est tout à fait interchangeable, si tous les traits ou fragments que l'œuvre *in situ* avait intégrés lors de sa première apparition sont toujours maintenus dans la nouvelle mise en vue. Le second aspect de la solidarité de l'œuvre *in situ* au réel considéré sur le plan sémiotique du recours aux signes indexicaux nécessite qu'on s'y attarde quelque peu, non pour résoudre une difficulté théorique qui n'est pas irréductible, mais pour constater la généralisation même de l'usage de tels signes.⁴⁹

Tel que nous pouvons le constater, contrairement à Johnstone, la distinction entre l'*in situ* et le *site specific* qu'apporte Poinot permet l'indépendance sémantique de l'œuvre pour son espace, dans un cas, et sa dépendance physique dans l'autre. Par ailleurs, sans associer cette distinction aux termes utilisés (de *site specific* et d'*in situ*), Johanne Lamoureux (2001) y voit elle aussi une plus grande indépendance de l'œuvre lorsque celle-ci se rattache à l'espace par les registres de significations qu'elle sollicite (notamment, le contexte socio-économique et culturel de l'espace), plutôt que d'accorder une place déterminante aux conditions matérielles de l'exposition. Et, à la différence de Poinot, elle associe au terme *in situ* ce rapport matériel à l'espace, sans pour autant clairement nommer cet autre type d'œuvre qu'elle identifie comme étant davantage déplaçable⁵⁰. De plus, nous constatons chez

⁴⁸ Poinot, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹ Poinot, *loc. cit.*, p. 72-73.

⁵⁰ « Il est probable, à tout prendre, que, malgré la présence formelle très sobre et savamment contrôlée des installations de Kolbowski, les conditions matérielles de l'exposition intéressent moins l'artiste comme une fin en soi ou en tant qu'elles encadrent et orientent le parcours des spectateurs (ce qui était le cas chez Buren). Ces conditions sont toujours rejouées, reproduites hors de leur milieu d'origine, de

de nombreux auteurs (tel que Lamoureux et Ferrer) que l'expression *site specific* est utilisée comme équivalent anglais de l'*in situ*⁵¹.

À la lumière de la distinction que propose Poinot, la *signification* de l'installation en tant qu'œuvre « achevée », paraît donc plus malléable que sa *matérialité*. Mais, la signification d'origine demeure fragile et est dépendante des moyens de sa transmission, puisque de manière générale, l'œuvre se produit dans la rencontre entre l'objet (ou dans certains cas, le corps) et la pensée. L'interprétation des œuvres se fait en fonction des connaissances que l'on possède sur l'objet (la façon dont il a été conçu et les raisons pour lesquelles il l'a été), mais aussi en fonction d'un point de vue, de connaissances extérieures. La signification d'origine peut se voir augmentée de la sorte, mais il y a aussi le danger qu'elle s'effrite, comme ce peut être le cas pour un objet à travers le temps. Ainsi, si l'on partage le point de vue de Peter Lamarque, qui voit l'œuvre dans la rencontre entre l'objet et la pensée, la signification paraît fragile et dépendante de sa transmission par l'être humain⁵².

Malgré leur transfert dans les musées, les œuvres de commandes mentionnées précédemment ont su conserver (ou ont même acquis) leur propriété d'œuvre d'art, ont su préserver le sens et le contexte d'origine (du moins une partie), pouvant être transmis au spectateur grâce aux outils de médiation muséologiques. Bien entendu, par la réexposition des œuvres, les circonstances de réception ne seront pas les mêmes et les œuvres bénéficieront chacune des autres qui les entourent. D'ailleurs, selon Kabakov, il est impossible de recréer une installation dans un autre endroit, car elle est éphémère et pose un défi d'entreposage et d'exposition continue⁵³. Mais,

manière à faire apparaître les valeurs ou le récit institutionnel qu'elles relaient et supportent. [...] C'est seulement une fois qu'on a souligné ces traits qu'on peut mettre un peu de distance entre la production de Kolbowski et les pratiques *in situ*. On dira alors qu'il s'agit moins d'un travail directement *in situ* que d'un travail qui transplante en milieux compatibles des dispositifs de présentation et le produit comme sites. », Johanne Lamoureux, « Sylvia Kolbowski. L'affaire de la fenêtre ouverte : nouveaux enjeux autour d'un vieux paradigme occidental », *op. cit.*, p. 220-221.

⁵¹ Ferrer, *op. cit.* p. 327.

⁵² Lamarque, *op. cit.*, p. 34-40.

⁵³ Bishop, *op. cit.*, p. 17.

selon nous, l'œuvre demeure déplaçable même si elle semble dépendre physiquement ou sémantiquement de l'espace de son exposition. Ce déplacement doit toutefois être légitimé. Ainsi, dans un tel cas de dépendance matérielle et signifiante, le déplacement de l'œuvre pourra s'effectuer grâce à l'assentiment de la part de l'artiste ou d'une instance pouvant légitimer l'intégrité de l'œuvre. Il faut dans ce cas, ou bien déplacer les constituantes matérielles de l'œuvre ou alors détruire l'œuvre et la reconstituer dans un autre espace avec de nouveaux matériaux. Dans ce dernier cas, la destruction de la première « représentation » permet de conserver l'aura⁵⁴ et l'unicité de l'œuvre, le témoignage de l'artiste venant en confirmer la légitimité⁵⁵.

De plus, tel qu'en témoignent les œuvres de Patrick Raynaud, le déplacement d'une œuvre initialement pensée pour une architecture donnée, peut profiter d'un déménagement pour confronter les caractéristiques physiques du lieu d'origine à celles du nouveau lieu d'accueil⁵⁶. Certaines œuvres de Raynaud par exemple traitent du thème du voyage et sont exposées dans les caisses servant à leur transport⁵⁷. L'œuvre acquiert donc de nouvelles significations à chaque exposition, l'artiste devant « ajuster et réajuster son travail en relation avec le lieu (musée, galerie) où ce dernier sera présenté »⁵⁸. Une question se pose alors quant à l'identité de l'œuvre : quelle est la limite jusqu'où l'œuvre demeure elle-même et celle à partir de laquelle

⁵⁴ Le concept d'aura est emprunté à Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. depuis l'allemand par Maurice de Gandillac (revue par Rainer Rochlitz), Paris : Allia, (1939), 2003, 78 p. Voir également Jean Lacoste « L'aura et la rupture, Walter Benjamin », Paris : M. Nadeau, 2003, 253 p.

⁵⁵ Un exemple concret de ce type de situation est fourni par Francine Couture dans « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines »; elle rapporte ainsi que Robert Morris a créé un nouvel exemplaire de *Untitled* (1967-1968), acquise par le Musée des Beaux-Arts du Canada, dont une partie a disparu après avoir été prêtée. In *Muséologies : Les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, no 1, 2010, p. 142.

⁵⁶ Couture, *loc. cit.*, p. 107.

⁵⁷ Patrick Raynaud, *op. cit.*, p. 107-108.

⁵⁸ Rober Racine, « Créer à rebours vers le récit », *Parachute*, no 48, 1987, p. 34. L'artiste, critiquant dans ce texte l'éphémère imposé, ajoute : « Imaginez un écrivain devant constamment, écrire, détruire puis réécrire son texte pour chaque éditeur rencontré, pour ne pas dire chaque libraire. Tout ce jeu, forcément insignifiant puisque fondé sur l'usure et le désenchantement perpétuel, prend fin lorsque l'artiste ne peut et ne veut plus jouer. », *ibid.*

l'œuvre devient autre? Cette question constitue un enjeu actuel pour les muséologues, qui doivent composer avec le problème que peut poser la réexposition⁵⁹. Francine Couture, qui a dirigé d'ailleurs un projet de recherche sur la « Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres actuelles » à l'Université du Québec à Montréal (de 2007 à 2010), propose l'analyse de trois cas dans un article paru en 2010 dans *Muséologies : Les cahiers d'études supérieures*. Elle y fait remarquer la divergence dans les attitudes quant à l'authenticité et la valeur de la reproduction d'une exposition ou d'une œuvre, ou l'autonomie que l'on peut accorder à un élément, une partie d'une œuvre. Dans un premier cas, par souci de fidélité à une certaine authenticité de l'œuvre, le musée accorde la primauté à la « préservation de l'unicité et de la valeur historique », alors que pour l'artiste, tel que Robert Morris, « l'identité conceptuelle et le processus de la réalisation » a préséance sur l'intégrité matérielle⁶⁰. Dans un second cas, les éléments d'une œuvre peuvent être vus comme des entités autonomes, dans l'éventualité où les parties forment une sorte de polyptique, qui une fois regroupées composent un groupe, générant ainsi « deux modes d'immanence » (la partie autonome et le tout)⁶¹. Enfin, le troisième cas abordé par Couture est celui de la réactualisation des œuvres allographiques⁶², à occurrence matérielle variable, lesquelles reposent sur un « script ou récit autorisé », se présentant sous forme de directives⁶³. Ces cas se révèlent d'une importance certaine dans l'analyse que nous effectuerons de notre corpus dans un second chapitre, dans

⁵⁹ L'éphémère soulève d'ailleurs la question de l'œuvre et de son rapport au temps, dans le cas où l'œuvre est reproduite, recréé dans un espace autre, ou encore photographiée et publiée dans un catalogue ou un livre d'artiste. Dans le premier cas – où l'œuvre est recréée – le contexte de présentation lié à l'installation se voit augmenté. Le contexte d'origine pouvant être nécessaire à la réception, il est soit masqué ou transposé dans le nouveau lieu d'accueil. Mais, d'un point de vue sémantique et historique, chaque lieu augmente et participe au contenu référentiel lié à l'œuvre. Dans le second cas – où l'œuvre est photographiée – le spectateur devient lecteur et la réception s'effectue par projection dans l'espace bidimensionnel perçu, grâce à la mémoire procédurale.

⁶⁰ Couture, *loc. cit.*, p. 142-143.

⁶¹ Couture, *loc. cit.*, p. 155.

⁶² Gérard Genette précise que « l'œuvre allographique [...] n'est multiple qu'au niveau de ses manifestations, non de son immanence », *L'œuvre de l'art I, Immanence et transcendance*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, p. 233.

⁶³ Couture, *loc. cit.*, p. 162-163.

lequel il sera entre autres question de l'influence de l'artiste dans l'exposition de l'œuvre.

Quant à la notion d'*environnement*, elle s'étendra pour regrouper diverses pratiques qui se développeront à l'extérieur des musées (notamment par le Land Art). Ainsi, c'est peut-être pour effectuer la distinction entre le Land Art et les œuvres réalisées pour l'espace muséal que le terme plus récent d'*installation* supplantera celui d'*environnement*. Le terme *environnement* se rattache aux œuvres se composant dans et d'une partie de l'espace tridimensionnel, superposant bien souvent les limites de l'œuvre à celles de l'espace d'exposition. Dans cet espace, le spectateur peut donc entièrement pénétrer, être englobé et voir ses sens stimulés, non seulement de manière visuelle, mais potentiellement aussi de façon auditive, cinétique, tactile et olfactive. Le terme *environnement* a subi également une généralisation en étant associé aux interventions reposant sur la modification ou la manipulation de l'environnement naturel⁶⁴, « à tout travail remplissant plus ou moins l'espace et conçu comme un tout, qu'il soit *In Situ* ou non »⁶⁵.

1.1.4 L'installation, une œuvre déplaçable

Une installation, tout comme n'importe quel type d'œuvre (qu'il s'agisse de la peinture, la sculpture, la vidéo, la photographie...), peut donc être conçue, dans son rapport au lieu, comme pratique *in situ* ou *site specific* et peut s'étendre à l'ensemble de l'espace en confondant les limites de l'œuvre et de l'espace d'exposition comme c'est le cas pour *l'environnement*. Il s'agira alors de spécifier la nature du lien entretenu entre l'installation et le lieu, en tant que dépendance physique ou sémantique, pouvant ou non être déplacée et d'une envergure plus ou moins considérable. Le rapport à l'espace aura notamment une incidence sur d'autres

⁶⁴ Ian Chilvers, *A Dictionary of 20th Century Art*, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 194.

⁶⁵ Ferrer, *op. cit.*, p. 314.

paramètres de l'installation relevés précédemment, soit : l'implication du spectateur et la durée d'existence potentielle de l'œuvre.

Tout comme le nom « installation », qui demeure proche de l'action (d'*installer*), l'œuvre *in situ* est à distinguer d'une pratique *in situ* sur place. Ces termes ne supposent pas nécessairement une action ou une performance sur l'espace d'exposition, dont la matérialité résiduelle composerait l'œuvre achevée.

Toutefois, l'association à l'espace, pensée sous l'angle de la dépendance *performative*, semble persister pour le mot *in situ* et tend à disparaître pour celui d'installation (l'*in situ* implique un travail sur place alors que l'installation peut être conçue en atelier, puis déplacée). D'ailleurs, le mot « installation » peut nous sembler de moins en moins utilisé, pouvant bien souvent être remplacé par le terme générique d'*œuvre* ou de *projet*. À ce titre, De Oliveira (2004) fait remarquer l'une de ces substitutions :

Partant de là [*de la nature éminemment polyvalente et imprévisible de l'installation*] il est intéressant de constater que les installations sont de plus en plus souvent appelées "projets", terme qui sous-entend l'importance du processus de création, la collaboration, l'ouverture et la flexibilité.⁶⁶

D'autre part, puisque Payant (1985) suggère de penser l'installation comme « le nom postmoderne de l'œuvre d'art »⁶⁷, peut-il se produire un renversement où le terme « œuvre » se substitue à celui d'« installation »?

Cette substitution s'expliquerait peut-être par le fait que, puisque les enjeux postmodernes sont des acquis de l'installation aujourd'hui et qu'ils tendent à se dissiper, il pourrait être du désir du critique d'art de montrer la distance entre les deux moments historiques : d'une part, l'installation postmoderne et de l'autre, l'installation actuelle.

⁶⁶ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 81.

⁶⁷ René Payant, « Une ambiguïté résistante », *Parachute*, no 39 (juin-juillet-août), 1985, p. 9.

En conséquence, contrairement à l'idée suivant laquelle la spécificité au site est un attribut de l'installation ou de ce qu'elle devrait être, les installations seraient détachables de leur contexte initial de présentation. Cette idée s'expliquerait à notre avis par le fait que les termes « installation », « *in situ* » et « *site specific* », ont été associés à l'idéal postmoderniste de l'œuvre indépendante des institutions (et remettant en question l'historicisme, l'œuvre, l'espace et le spectateur lui-même), s'ancrant dans un site extérieur au système de l'art. De plus, il semblait justifié d'exiger des artistes une originalité par un travail *in situ* et donc une courte existence pour leur œuvre, un caractère éphémère⁶⁸, bien que cela soit en opposition avec le postmodernisme⁶⁹. Bref, les installations sont en réalité plus mobiles que l'on ne pense, comme en témoignent les textes des artistes Rober Racine⁷⁰ et Patrick Raynaud⁷¹. Les éléments et informations puisés par l'œuvre à même l'espace d'exposition ne sont pas irremplaçables. Il suffit de trouver un espace présentant les mêmes caractéristiques pour que l'œuvre puisse être refaite en un autre lieu. Par ailleurs, certaines œuvres bénéficieront de ce transfert en acquérant de nouvelles informations sémantiques. Mais certaines œuvres peuvent résister à ce transfert, par exemple lorsqu'elles se présentent par l'absence, à la suite du retrait, de la soustraction d'une partie de la matière d'un espace. Les œuvres de Gordon Matta-Clark peuvent-elles être déplacées? Il faut pour cela abandonner la dépendance physique de l'œuvre à sa propre matérialité, devenant simple concept ayant existé en un endroit précis, telles certaines œuvres conceptuelles pouvant, selon les directives laissées par l'artiste, être reproduites en tous lieux.

⁶⁸ « Il fallait ainsi à chaque événement redémarrer un travail à zéro puisqu'on nous invitait toujours à produire quelque chose d'original pour un endroit et un moment précis sans se préoccuper par ailleurs de savoir si nous avions envie de le rapatrier ou de le conserver, ce qui impliquait implicitement un travail éphémère. [...] Je souhaitais pourtant de mon côté garder traces de travaux que j'avais effectués et échapper à cet éphémère imposé. », Patrick Raynaud, *loc. cit.*, p. 105.

⁶⁹ Avec le postmodernisme, il y a une « gigantesque remise en cause de la notion héroïque de l'histoire linéaire des avant-gardes et, notamment, de la notion de nouveauté radicale que cela sous-tendait... », Ferrer, *op. cit.* p. 324.

⁷⁰ Racine, *loc. cit.*, p. 33-35.

⁷¹ Raynaud, *op. cit.*, p. 105-114.

Entre l'idée de l'œuvre qui peut être totalement refaite en un autre endroit et l'œuvre qui ne peut être délogée de son lieu, nous soulevons un certain nombre de questions. Ainsi, peut-on parler d'installation s'il n'y a pas de trace matérielle de l'œuvre? L'installation ne repose-t-elle pas sur un assemblage de matière? Si les œuvres se définissent en partie par leur matérialité, leurs éléments physiques, c'est que même un concept est une empreinte neuronale pouvant être partagée par ondes sonores (ou textes) et cette empreinte devient œuvre par la transmission de l'information (encore là, sous forme de directives ou de performance exécutée par l'artiste ou par des techniciens)... L'œuvre se situe donc dans cette transmission du concept par plusieurs « témoins » ou « traces », par le corps ou l'objet. Ce qui nous amène à la question centrale de notre recherche : de quoi se constitue l'installation? Et surtout, qu'entend-on par « installation »?

1.2 LE PROBLÈME DE LA DÉFINITION DE L'INSTALLATION

Dans les lectures que nous avons faites, nous n'avons pas trouvé de définition claire et unanime de l'installation. Au lieu de définir l'installation, les auteurs dressent une liste de caractéristiques, qu'ils épurent afin de circonscrire un ensemble de pratiques. Cette liste justifiera chez ces auteurs (Durand en particulier) une approche visant à discriminer certaines propositions artistiques, pour les exclure de la catégorisation « installation » et même pour en juger la valeur artistique⁷².

Quelques-uns de ces auteurs, notamment Johnstone⁷³ (qui opte pour une approche différente), ont peut-être perçu sans le réaliser ces caractéristiques comme les traits physiologiques que partagent les membres d'une famille. Ce sont ainsi des « ressemblances de familles », terme emprunté à Wittgenstein qui caractérise les

⁷² Nous faisons ici référence à l'article de Guy Durand « Aurora Boréalis », *Inter*, no 29, 1985, p. 9-12.

⁷³ L'auteur en arrive d'ailleurs à la conclusion qu'il est impossible de parvenir à une définition précise. Johnstone, *op. cit.*, p. 4.

multiples analogies d'ensemble et de détail regroupant divers types sous un terme unique et ses dénominations⁷⁴. De plus, nous pouvons remarquer et nous interroger sur les raisons pour lesquelles il semble inévitable pour les auteurs d'effectuer une revue de la littérature exhaustive pour développer une définition de l'installation, en relevant la façon dont le terme est utilisé, pour ensuite faire ressortir les éléments caractéristiques et les paramètres qui en régissent l'usage. C'est ce que Johnstone effectue en faisant une lecture systématique des textes critiques ou analytiques diffusés à partir des années 1960 jusqu'à la date de publication de son mémoire (1987). Cette méthodologie, nous dit-elle, fut utilisée afin de relever dans quelles circonstances les auteurs font usage du terme, plutôt que de faire l'analyse des notions et des définitions du terme « installation » développées antérieurement. Ainsi, elle s'est intéressée principalement à l'utilisation du terme (où il est utilisé, comment et pour décrire quel type d'œuvre), pour ensuite parvenir à comprendre son développement et sa signification⁷⁵. Nous allons démontrer en quoi la théorie des ressemblances de famille élaborée par Wittgenstein, développée à l'origine pour les jeux de langage, peut s'appliquer au domaine artistique et peut nous éclairer sur l'essor du terme *installation*.

1.2.1 Les « ressemblances de famille » et le champ de l'installation, vers une (re)définition

Le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein (1999/1961) développe la théorie des « ressemblances de familles » pour rendre compte des usages multiples d'un même terme. Ainsi, il note que ces usages ne se définissent pas par quelque chose qui leur est commun à tous, mais que c'est plutôt un apparentement ou des

⁷⁴ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁵ Johnstone, *op. cit.*, p. 2a et 2b.

affinités qui permettent d'user d'un même mot.⁷⁶ Pour expliquer sa pensée, Wittgenstein utilise l'exemple des processus que nous nommons « jeux », au sens large, pour amener le lecteur à sa théorie, qu'il applique aux jeux de langage :

Considérons par exemple les processus que nous nommons les « jeux ». J'entends les jeux de dames et d'échecs, de cartes, de balle, les compétitions sportives. Qu'est-ce qui leur est commun à tous? – Ne dites pas : Il *faut* que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » – mais *voyez* d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. Comme je l'ai dit : ne pensez pas, mais *voyez*! Voyez, par exemple, les jeux sur damiers avec leurs multiples affinités. Puis passez aux jeux de cartes : ici vous trouverez beaucoup de correspondances avec la classe précédente, beaucoup de traits communs disparaissent, tandis que d'autres apparaissent. Si dès lors nous passons aux jeux de balle, il reste encore quelque chose de commun, mais beaucoup se perd.⁷⁷

Wittgenstein poursuit en donnant quelques exemples en comparant divers jeux et en démontrant que certains caractères permettent de définir un ensemble en tant que « jeux », sans inclure nécessairement tous les jeux à la fois. Ainsi, il compare ces jeux en soulevant une question en rapport à l'application ou non d'un caractère à un jeu en particulier. À titre d'exemple, Wittgenstein présente pour caractère le fait de gagner ou de perdre, qui ne s'applique pas de la même manière parmi les jeux de balle, que ce soit les sports d'équipe ou lorsqu'un enfant lance la balle au mur et la rattrape. Il soulève également la différence en ce qui concerne le rôle que jouent l'adresse et la chance pour des jeux tels les échecs et le tennis.

Ces analogies et ces affinités surgissent, alors que d'autres disparaissent lorsque nous parcourons les processus nommés « jeux ». Ainsi, de ces exemples, Wittgenstein met en évidence un réseau complexe d'analogies qu'il désigne par le concept de « ressemblances de famille » :

⁷⁶ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁷ *Ibid.*

Je ne puis caractériser mieux ces analogies que par le mot : « ressemblances de famille »; car c'est de la sorte que s'entrecroisent et s'enveloppent les unes sur les autres les différentes ressemblances qui existent entre les différents membres d'une famille; la taille, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc. – Et je disais : les « jeux » constituent une famille.⁷⁸

Ainsi, nous pourrions voir certaines affinités dans les éléments de définition de l'installation que proposent les historiens de l'art. Loubier propose par exemple de regrouper plusieurs pratiques en rapport à leur manière d'investir l'espace et en arrive à proposer ces sous-catégories de l'installation : l'ensemble sculptural, le polyptique pluridisciplinaire, l'installation-série, l'installation comme espace clos et l'œuvre-collection⁷⁹.

Toutefois, Maurice Mandelbaum (1965) critique la théorie de Wittgenstein et propose de considérer d'autres similarités sous l'angle des *relational attributes*, plutôt que des « ressemblances de familles » :

I do not deny that directly exhibited resemblances often play a part in our use of common names; this is a fact explicitly noted at least as long ago as by Locke. However, similarities in origin, similarities in use, and similarities in intention may also play significant roles. It is such factors that Wittgenstein overlooks in his specific discussions of family resemblances and of games.⁸⁰

Mandelbaum suggère ainsi de considérer les intentions et les origines des usages dans l'analyse des mots, plutôt que de ne s'intéresser qu'à des caractéristiques intrinsèquement liées à la matérialité des objets auxquels ces mots se rattachent. Il le démontre par l'application du terme « art » à certains types de productions⁸¹.

⁷⁸ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 147-148.

⁷⁹ Loubier, *op. cit.*, p. 31-33.

⁸⁰ Maurice Mandelbaum, « Family Resemblances and Generalization concerning the Arts », *American Philosophical Quarterly*, vol. 2, no 3, 1965, p. 197.

⁸¹ « The suggestion that the essential nature of art is to be found in such a relational attribute is surely not implausible when one recalls some of the many traditional theories of art. For example, art has sometimes been characterised as being one special form of communication or of expression, or as being a special form of wish-fulfillment, or as being a presentation of truth in sensuous form. Such theories do not assume that in each poem, painting, play, and sonata there is a specific ingredient which is held to be common to these otherwise diverse objects is a relationship which is assumed to

De plus, Mandelbaum dénonce l'absence d'un « ancêtre commun » à tous les jeux, et présente le contre-exemple que constitue la comparaison des jeux de cartes en solitaire et des cartes de tarot, qui selon lui discrédite du coup l'analogie aux « ressemblances de famille »⁸². Bien que Maurice Mandelbaum critique l'application de la théorie des ressemblances de famille au terme « jeu », l'analogie tient encore selon nous pour le champ de l'installation.

Cet ancêtre commun pourrait s'apparenter, en art, aux influences et aux courants artistiques, justifiant un historicisme en termes de causalité. Ainsi, pour l'installation, nous pouvons voir ces « ancêtres communs » dans les différentes expérimentations dont elle tire ses origines. Ces dernières sont confirmées à maintes reprises dans l'histoire de l'art, dès lors que les auteurs, par une mise en perspective, tentent d'expliquer l'usage du terme ou de présenter un aperçu du champ de l'installation.

On retrouve ainsi divers fondements dans ces ancêtres communs que partagent les installations, en l'occurrence : du côté du minimalisme (par l'exclusion des relations internes à l'œuvre, pour faire de celle-ci une fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du regardant); de l'art conceptuel (en ce sens où l'idée est l'essence de l'art et que l'œuvre réside moins dans l'identité matérielle des objets que dans les règles de disposition de ces objets); de la performance (pour ce qui est de

have existed, or is known to have existed, between certain of their characteristics and the activities and the intentions of those who made them. »

Ces « intentions », précise Mandelbaum, ne sont pas à confondre avec l'« Intentional Fallacy » de Beardsley et Wimsatt, qui visait à critiquer l'évaluation et le jugement de l'œuvre effectuée en fonction des intentions de l'artiste, plutôt que de recourir aux intentions pour effectuer la distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas tel que Mandelbaum le propose. Mandelbaum, *loc. cit.*, p. 222-223.

⁸² Maurice Mandelbaum, *loc. cit.*, p. 220.

Toutefois, il serait possible de répondre aux arguments de Mandelbaum que l'analogie pourrait encore tenir pour ce qui est des jeux, puisque plusieurs « familles » sont nécessaire pour former un être (ou une œuvre ou un objet ayant son propre « système »), les cartes en constituant une d'une part alors que les jeux en constituent une autre, mais encore là, il ne faudrait pas confondre les concepts abstrait avec les objets réel (« jeux » et « cartes »). L'installation résulte elle-même d'une telle conjoncture entre divers territoires de recherche et d'expérimentation artistique d'une part et plusieurs médiums d'autre part.

l'intégration du spectateur); de certaines œuvres vidéo (en ce qui concerne les fondements structurels : le rapport au temps et la durée de l'expérience, l'idée de parcours subjectif, de même que l'accent porté sur le regard en tant qu'acte)⁸³. À ces origines multiples se rattachent également certaines influences, soit celles du constructivisme russe et des constructions sculpturales et architecturales du Bauhaus; de plusieurs œuvres de Duchamp, du *Merzbau* de Kurt Schwitters et l'atelier de Piet Mondrian; des environnements et happenings d'Allan Kaprow, Claes Oldenburg et Georges Segal; des *combine paintings* de Robert Rauschenberg; et des environnements des artistes du pop art⁸⁴. Toutefois, tel que le relève à juste titre Claire Bishop (2005), de manière individuelle, chaque type d'installation ne partage pas l'ensemble de ses ancêtres avec les autres, mais l'ensemble profite de cet éventail d'origines; ce qui alimentera probablement le flou entourant la définition de l'installation⁸⁵.

Les auteurs effectuent une sélection, parmi ce que nous percevons comme des « ressemblances de famille », pour dégager ce qui semble selon eux être la définition de l'installation.

Selon Nancy Foote (1976), l'installation, dans la majorité des cas, est *site specific*, une hybridation de plusieurs médiums, elle critique l'espace qu'elle s'approprie et elle introduit des questions esthétiques importantes⁸⁶. Anne Bénichou (1989) arrive sensiblement aux mêmes caractéristiques que Foote, mais ajoute au caractère hybride et à la remise en question déjà relevés que le rapport au

⁸³ Johnstone, *op. cit.*, p. 1-2 et p. 60. Voir également Bishop, *op. cit.*, p.8, et Nicolas De Oliveira, *Installation art*, London : Thames and Hudson, 1994, p. 9-30.

⁸⁴ Lesley Johnstone relèvera ces origines dans la courte histoire de l'installation qu'elle rédige en début de son mémoire de maîtrise (*op. cit.*, p. 1-2). Les mêmes sources ayant mené à l'installation seront retenues dans l'ouvrage général dirigé par Nicolas De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 34.

⁸⁵ Bishop, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁶ Par ces points, Foote (« The apotheosis of the crumy space », *Artforum*, 1976, p. 30) propose une définition de l'installation, de laquelle Guy Durand se sert pour critiquer les œuvres présentées lors de l'événement *Aurora Borealis*. Guy Durand, « Aurora Borealis », *Inter*, no 29, 1985, p. 10.

spectateur est radicalement différent⁸⁷. Elle en arrive à cette conclusion à la suite de l'analyse des usages, dans la revue *Parachute* entre 1977 et 1988, que les auteurs font du terme « installation ».

À partir de ces « ancêtres » et de l'analyse de l'utilisation du terme installation dans les magazines d'art, Johnstone, pour sa part, ne parvient pas à développer une définition, mais elle arrive plutôt à faire ressortir trois concepts clés constamment associés au terme « installation », tel que nous l'avons vu. Ainsi, Johnstone parvient à relever ce qui s'apparente selon nous davantage à des « attributs relationnels » qu'à des « ressemblances de familles ». Les trois éléments qu'elle retient pour définir l'installation (à travers les relations qu'elle développe avec l'espace, le temps et le spectateur) tiennent compte non seulement de la matérialité de l'objet, mais aussi du contexte dans lequel il s'inscrit et de la réception qui en est faite.

L'espace, le temps et le spectateur relèvent généralement du champ de l'exposition jusqu'à l'arrivée de l'installation, où l'artiste prend systématiquement ces éléments en charge. Ces trois aspects, qui seront alors des constituantes de l'œuvre, feront tout de même partie de la réception. Le terme sera associé à une foule de pratiques dont l'enjeu principal consistera à solliciter le spectateur (en le forçant à intervenir dans et sur l'œuvre dans certains cas) en faisant appel à plusieurs sens, dont celui de la kinesthésie (le corps dans l'espace) qui occupe une place tout aussi importante que la vue et s'effectue conjointement à la perception visuelle⁸⁸.

Bien que ces auteurs parviennent à définir l'installation, nous sommes d'avis qu'il faut traiter le terme « installation » comme un concept ouvert, tout comme celui d'« art », puisque l'objet qu'il représente se déplace, change et s'approprie de nouveaux territoires, et ainsi nous impose de réajuster ce que le terme signifie. Tel que le souligne Morris Weitz, les formes artistiques ne sont pas statiques, et il est

⁸⁷ Anne Bénichou, « L'installation : défi ou renouvellement pour la critique? », *Esse*, no 12, 1989, p. 46-47.

⁸⁸ Loubier, *op. cit.*, p. 19.

futile de tenter d'établir les conditions nécessaires pour faire d'un objet une œuvre d'art. Il propose de considérer l'art comme un concept ouvert, étant donné les diverses transformations (radicales pour certaines) survenues par le passé dans le champ de l'art⁸⁹. À ce titre, nous pensons entre autres à l'élargissement de la notion d'art qu'ont apporté les premiers ready-mades, en ce sens où l'œuvre d'art n'est plus uniquement un objet entièrement créé par l'artiste, mais qu'il peut être issu d'une production sérielle et industrielle.

Cette proposition de Weitz, bien que critiquée par Mandelbaum⁹⁰, nous paraît intéressante puisque, tel qu'en témoigne l'emploi du terme installation, de nouvelles propositions artistiques ont amené une certaine élasticité d'utilisation du mot, en incluant de nouvelles formes et de nouvelles caractéristiques, incitant les historiens à reconsidérer l'usage même du terme et ce qu'il signifie réellement⁹¹.

De plus, tel que le remarque Wittgenstein en s'interrogeant sur les « jeux de langage », les limites d'application des termes ne sont pas données à priori quant à

⁸⁹ Les propos de Weitz sont textuellement cités dans l'article de Mandelbaum : « What I am arguing, then, is that the very expansive, adventurous character of art, its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties. We can, of course, choose to close the concept. But to do this with "art" or "tragedy" or portraiture, etc. is ludicrous since it forecloses the very conditions of creativity in the arts. » Weitz cité par Mandelbaum, *loc. cit.*, p. 226.

⁹⁰ Mandelbaum critique la proposition de Weitz, en ce sens où les arguments de ce dernier ne démontrent pas que chaque œuvre proprement nouvelle élargit le champ couvert et le sens même de l'art : « Unfortunately, Professor Weitz fails to offer any cogent argument in substantiation of this claim. The lacuna in his discussion is to be found in the fact that the question of whether a particular concept is open or closed (i.e., whether a set of necessary and sufficient conditions can be offered for its use) is not identical with the question of whether future instances to which the very same concept is applied may or may not possess genuinely novel properties. In other words, Professor Weitz has not shown that every novelty in the instances to which we apply a term involves a stretching of the term's connotation. » Mandelbaum, *loc. cit.*, p. 226.

⁹¹ C'est ainsi qu'il en va également pour d'autres termes, tel celui de « jeu » chez Wittgenstein; nous référons ici à la citation de la note 6, aux pages 9 et 10 du présent mémoire : « (...) je puis donner au concept « nombre » des limites rigoureuses, c'est-à-dire : user du mot « nombre » pour la désignation d'un concept rigoureusement délimité, mais je puis en user aussi de telle sorte que l'étendue du concept ne soit pas circonscrite par une limite. C'est ainsi en effet, que nous usons du mot « jeu ». Comment le concept du jeu est-il délimité? Qu'est-ce qui est encore jeu, qu'est-ce qui ne l'est plus? Pouvez-vous en indiquer les limites? Non. Vous pouvez en tracer quelques-unes : car aucune n'a encore été tracée. (Mais ceci ne vous a jamais gêné dans l'application du mot « jeu ».) », *op. cit.*, p. 148-149.

leur usage et seulement un nombre restreint de règles sont déterminées⁹² (de manière subjective encore là). Il en va de même pour l'installation; certaines règles sont données sous forme de consensus de ce à quoi le terme « installation » peut ou doit se référer. Donc, selon nous, la façon d'occuper l'espace dans l'installation n'est pas une caractéristique définitionnelle et relève entièrement de chaque artiste (tel que chez les peintres la façon de travailler l'espace de la toile ne caractérise pas nécessairement les courants artistiques). C'est plutôt, dans l'art du dernier siècle, les enjeux soulevés, l'approche du médium et le contexte de production que l'on retient comme élément déterminant.

1.3 LES USAGES DU TERME INSTALLATION

Ainsi, les liens que les auteurs créent amènent de nouveaux usages du terme « installation », augmentent le champ couvert, et ce faisant, banalisent son usage. Cela a pour conséquence une certaine confusion et ainsi, mène à ne plus voir les limites du terme « installation ». Devant ce flou engendré par la « banalisation » du terme « installation », certains historiens de l'art chercheront à rétablir, auprès des auteurs et des artistes, l'usage qu'ils en croient convenir, soit l'œuvre postmoderne dépendante du lieu et remettant tout l'art en question, tel qu'il en est chez Guy Durand⁹³. Ainsi, ces auteurs écartent la possibilité que le terme puisse s'appliquer de façon légitime à d'autres types d'œuvres, sous prétexte qu'elles diluent les enjeux postmodernes parmi d'autres problématiques et de fait, qu'elles s'en détachent.

⁹² Wittgenstein : « Mais alors, l'application de ce mot n'a pas de règle; le « jeu » que nous menons avec lui n'a pas de règle. – Il n'est pas toujours délimiter par des règles; mais il n'y a pas non plus de règle au tennis, qui prescrive jusqu'à quelle hauteur il est permis de lancer la balle, ni avec combien de force; et pourtant le tennis est un jeu qui a, lui aussi, ses règles. », *op. cit.*, p. 149, et Mandelbaum (Le poids du tableau ou les dimensions ne sont pas des traits qui permettent de définir ce qu'est une peinture), *loc. cit.*, p. 224.

⁹³ Durand n'hésite pas, par ailleurs, à effectuer une distinction qui nous semble péjorative entre ce qu'il perçoit dans l'exposition *Aurora Borealis* (1985) comme des installations d'une part, des « démarches créatrices » et du « canadien kitsch » d'autre part. *loc. cit.*, p. 10.

À l'instar de Loubier (1997), nous percevons une forme de nostalgie pour ce genre de propositions et devant ce que ces auteurs considèrent comme étant l'inachèvement du projet postmoderniste⁹⁴. Cette attitude nostalgique n'est pas sans influencer la perception que nous avons aujourd'hui de l'installation et des prototypes⁹⁵ servant de référence pour le terme « installation » que peuvent constituer les œuvres postmodernes. D'ailleurs, cette association entre le terme installation et les expérimentations postmodernes ont mené à une définition qui elle-même représente peut-être un prototype en ce sens. Loubier perçoit ce changement dans les installations des années 1980 et 1990, où les enjeux postmodernes deviennent des acquis et laissent plus de place à d'autres registres de sens⁹⁶.

1.3.1 L'installation en tant qu'acte, forme et approche

Nous dégageons de ce qui précède qu'une distinction est à effectuer entre les diverses utilisations du terme installation quant à l'intention qui en dicte l'usage, ce que Mandelbaum propose de faire, à juste titre, pour le mot « art ». Il existe selon nous plusieurs déclinaisons au terme, plusieurs familles ou générations, si l'on

⁹⁴ Loubier relève ce désenchantement : « Mais arrêtons-nous un instant : le simple fait que l'on puisse évoquer ce désenchantement, que l'installation d'aujourd'hui, en un mot, en déçoive quelques-uns, n'est-ce pas là un autre signe patent du désir dont nous l'avions investie, des promesses qu'elle devait tenir? [...] c'est peut-être céder à un regard embué par une nostalgie historiciste – et lui appliquer des critères de jugement qui ne sont plus adéquats. », *op. cit.*, p. 20-21.

⁹⁵ J'emprunte le concept de *prototype* à Eleanor Rosch (1987). Voir Robert E. MacLaury « Prototypes revisited » (in *Annual Review of Anthropology*, vol. 20, 1991, p. 55-74) : « Rosch bases her model on a functional characterization: "categorization occurs... to reduce the limitless variation... to manageable proportions." Therefore, "categories would... follow the lines of natural correlations of attributes, those that maximize the correlation and thus the predictability (sic) of attributes within categories." A prototype, then, is the member with highest "cure validity": it shares a maximum of attributes with other members and a minimum with members of contrasting categories. Other members share attributes with prototypes according to a principle of "family resemblances (sic)": no nonprototypical members need have all of the attributes, and different members need not share attributes with each other; but each member belongs to the category to the degree that it shares attributes with the prototype. », p. 57.

⁹⁶ Loubier, *op. cit.*, p. 19.

poursuit l'analogie amorcée avec les « ressemblances de familles »⁹⁷. Alors que Johnstone définit l'installation par ses relations aux trois concepts clés (« l'espace », « le temps » et « le spectateur »), nous proposons d'analyser les sphères d'usage du mot « installation » en art. Ainsi, l'analyse des usages ici proposés interprètent et se rattachent à la matérialité et à la signification de l'objet : l'artiste (l'acte/le verbe), le contenant (la forme) et le sens/le contenu (l'approche). Voyons de plus près à quoi réfèrent ces trois déclinaisons importantes au terme « installation ».

1.3.1.1 Acte/Verbe

(voir Figure 1.1)

Bien que l'installation dans son ensemble ne puisse se réduire au processus auquel il fait appel⁹⁸, il est possible de rattacher un premier registre d'utilisation du terme au verbe dont il tire son origine, en l'occurrence, « installer ». C'est peut-être là la source de l'ambiguïté du positionnement de l'installation en rapport aux pratiques artistiques. Reposant sur une action physique, une manipulation de la matière, le verbe « installer » semble un terme de même type que certaines techniques devenues médiums, tels la sculpture, la peinture, le dessin, la performance ou la photographie. Le premier type d'installation que nous relevons, en tant qu'acte, consiste donc en la mise en espace d'éléments, une sorte d'accrochage ayant un degré déterminé (et peut-

⁹⁷ Tout comme le mot « jeu », les significations du terme « installation » ne sont pas indépendantes les unes des autres, mais se composent davantage par enchâssement, où la présence de certaines caractéristiques permet d'accéder à un autre registre d'application du mot.

⁹⁸ Loubier expose ainsi cette distinction entre les médiums et l'installation : « Autre façon d'énoncer cette intuition : on ne qualifie pas ces artistes d'« installateurs » comme on peut le faire pour les peintres ou les sculpteurs. C'est-à-dire que l'installation n'est pas un langage fournissant à ses praticiens une *histoire* à interpréter, ou se définissant par les défis formels à relever que véhiculerait sa tradition. Elle ne constitue pas elle-même un médium, dont les conventions pourraient par exemple se prêter à la déconstruction moderniste; elle survient *après* cette déconstruction, puisqu'elle est précisément la résultante de cette histoire – c'est-à-dire une pratique dégagée grâce au travail opéré par la sculpture et la peinture sur elles-mêmes. », *op. cit.*, p. 23-24.

être même calculé) d'incidence sur la réception de l'œuvre, dont l'action dépend directement de ces autres formes artistiques.

Comme nous l'avons vu plus tôt, l'installation ne suppose pas nécessairement une action ou une performance sur l'espace d'exposition, dont la matérialité résiduelle composerait l'œuvre achevée; et l'œuvre *in situ* est à distinguer d'une pratique *in situ* sur place. Ainsi, si d'un côté l'œuvre *in situ* est un processus qui tient compte du contexte dans lequel elle s'inscrit, de l'autre, l'installation en tant qu'acte est une *pratique in situ*, sur place, qui ne se rattache qu'au processus en lui-même.

En ce sens, l'acte de l'installation pris en charge par un technicien ou un scénographe (un non-artiste ou un intervenant extérieur à la conception/réalisation de l'œuvre) aura pour résultat une exposition. Ce qui permet d'expliquer le « problème » de la proximité entre l'installation et l'exposition.

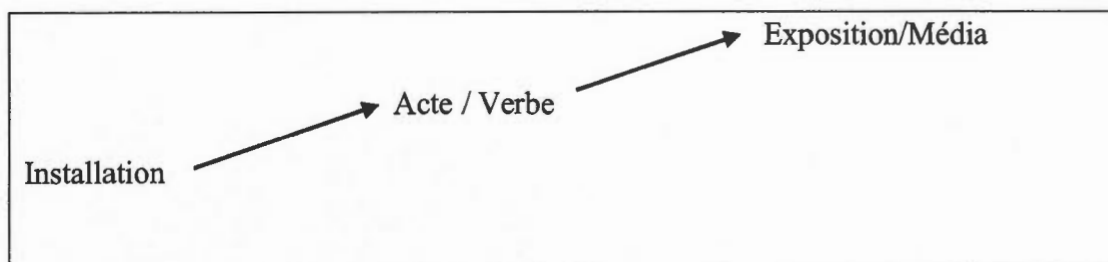


Figure 1.1 L'installation en tant qu'acte.

1.3.1.2 Forme

(voir Figure 1.2)

Si d'un autre côté, l'acte est pris en charge par l'artiste, la forme qui en découle peut également porter le titre d'installation, et c'est d'ailleurs cet usage du mot qui est généralement retenu comme valide. Cette prise en charge par l'artiste est

décrite par Loubier comme une simple disposition dans l'espace⁹⁹. À ce propos, Jean Davallon (1992) présente les principales distinctions entre l'installation et l'exposition. Tout d'abord, il relève que « l'installation appartient au domaine de l'art » et « [elle] « ne » semble servir qu'à se montrer » alors que l'exposition « sert toujours à quelque chose : elle sert à montrer »¹⁰⁰. L'espace créé dans l'installation est dispensé de rendre visible ses limites. À l'opposé de l'installation, l'exposition est « pensée non pas dans le registre de l'**esthétique**, mais dans celui de la **communication** », à la « diffusion des produits culturels »¹⁰¹. Mais, à partir de ces impressions générales (et selon nous justifiées), Davallon n'hésite pas à brouiller les limites, car il se produit un décalage dans certains cas d'exposition où, mis à part les acteurs dont relève respectivement la création de l'installation et de l'exposition, seul peut-être le questionnement sur « l'opération symbolique » peut nous éclairer sur ce à quoi nous faisons face¹⁰². En d'autres mots, il faudrait démontrer selon Davallon que la différence entre l'exposition et l'installation relève d'une part du *geste de clôture* (que l'exposition rend un espace autonome et prêt à signifier) et d'autre part, de *l'opération de surgissement* (que la modification de l'espace dans l'installation entraîne la « conscience d'une présence » et « une relation entre le regardant et son environnement »)¹⁰³. Mais, on voit également certains auteurs d'expositions vouloir poser un geste artistique, critique et conceptuel par leur création; ils sont alors commissaires-artistes. À l'inverse, certains artistes désirent effectuer tous les choix de mise en exposition; nous pourrions dire qu'ils se font artistes « auto-commissaires ». Un exemple qui nous est contemporain pourrait être l'exposition *Entreprise collective* présentée à l'espace Loto-Québec (été 2011), tel que décrite par Éric Clément :

⁹⁹ Loubier, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁰ Jean Davallon, « Entre installation et mise en exposition », in *Muséo-sédution, Muséo-réflexion*, Céline De Guise (éd.), Québec : Musée de la civilisation, 1992, p. 170.

¹⁰¹ Davallon, *op. cit.*, p. 171-172.

¹⁰² Davallon, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰³ Davallon, *op. cit.*, p. 176-177.

Le commissaire Nicolas Mavrikakis a imaginé un parcours de visite qui s'inspire d'un réel environnement de travail. Les œuvres d'art (peintures, sculptures, photographies, gravures ou sérigraphies) sont installées dans des ilots (*sic*) ressemblant à s'y méprendre à un contexte de bureau. On a ajouté à l'installation des bruits de photocopieuses, des coupures de journaux, des classeurs et des photos de famille sur les bureaux, pour évoquer l'ambiance d'un espace de travail.¹⁰⁴

Cette confusion entre l'installation et l'exposition a par ailleurs été relevée du côté de la production artistique, notamment par Marie Fraser suite à la sélection des artistes de la Triennale québécoise, tel que le rapporte Éric Clément :

[Pour cette édition de la Triennale québécoise, les commissaires] ont sélectionné ensemble une cinquantaine d'artistes (au lieu de 38 en 2008) : des peintres, des photographes, des vidéastes et des performeurs. Un grand nombre d'entre eux sont des artistes d'installation. Le prototype de l'artiste qui crée son œuvre dans son atelier et l'accroche au musée a changé. « L'artiste explore maintenant les conditions de l'exposition et de la présentation de son travail. Ça fait partie de son idée et de son œuvre, dit Marie Fraser. Ça nous a fascinés. » Les œuvres présentées sont plus que jamais originales, impliquant de plus en plus une fonction performative par le son, l'espace ou l'intervention de l'artiste.¹⁰⁵

La distinction entre ces deux types d'actions s'effectue sur le plan des intentions, puisque la forme peut porter à confusion, bien que dans la majorité des cas le travail produit par l'artiste porte le titre d'installation et que celui du commissaire se voit limité au nom d'exposition (l'article sur *Entreprise Collective* en constitue une exception). Mais certains artistes peuvent exercer le rôle de commissaire et vice-versa. Comment alors faire la distinction entre le travail de l'artiste et celui du commissaire? L'effet sur la réception ne semble pas selon nous un argument de taille; il est du devoir et du désir de l'artiste tout comme du commissaire de rendre l'expérience de réception la plus favorable à l'œuvre et même d'orienter la réception selon certains enjeux. De plus, par de nombreux choix, le commissaire pourra ajouter, complexifier le sens d'une œuvre en l'opposant, en la confrontant à une autre. Le

¹⁰⁴ Éric Clément, « Les collections d'entreprise fraternisent à Montréal », *www.cyberpresse.ca*, Publié le 25 mai 2011 à 12h13, consulté le 14 octobre 2011.

¹⁰⁵ Éric Clément, « Triennale québécoise: l'ère de l'interrogation », *www.cyberpresse.ca*, Publié le 08 octobre 2011 à 12h57, consulté le 14 octobre 2011.

commissaire peut ainsi mettre en évidence certains enjeux autrement indécélables dans l'œuvre en elle-même. Mais sans doute, la principale distinction que nous pourrions faire se trouve au niveau des objets mis en exposition, en ce sens où l'artiste n'a accès, dans la majorité des cas, qu'à ses propres œuvres, ne pouvant faire écho à d'autres œuvres que par la citation, de manière intrinsèque à sa production artistique. Tandis que les matériaux de création du commissaire sont des œuvres complètes, terminées, dont les limites sont définies; d'où les opérations de clôture et de surgissement proposées par Davallon dans son analyse comparative entre l'exposition et l'installation¹⁰⁶. De plus, l'installation nous impose de nous interroger sur les limites de l'œuvre et donc de questionner jusqu'où l'artiste a-t-il eu une influence sur la façon dont l'œuvre est présentée.

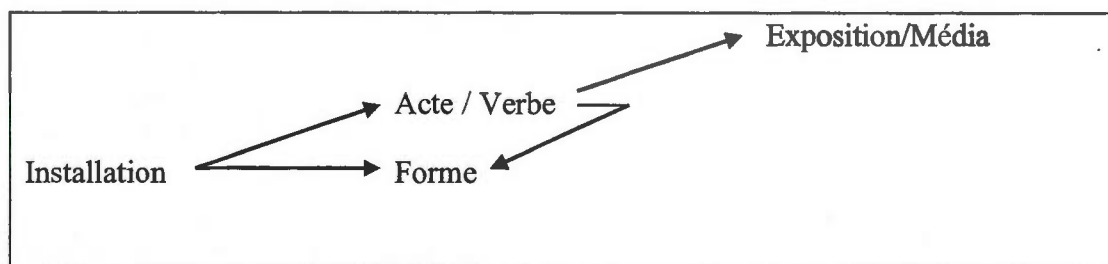


Figure 1.2 L'installation en tant que forme.

1.3.1.3 Approche

(voir Figure 1.3)

À l'origine, l'installation « postmoderne » présentait des enjeux liés à la remise en question du milieu de l'art (la remise en question des formes traditionnelles de l'art par la déconstruction de leur idéologie¹⁰⁷) et la critique du modernisme (en

¹⁰⁶ Davallon, *op. cit.*, p. 180-181.

¹⁰⁷ Payant, *loc. cit.*, p. 7.

combinant librement des éléments du modernisme et la tradition réinterprétée¹⁰⁸). L'installation consistait en elle-même une conséquence et un aboutissement de diverses expérimentations, tel que nous avons pu le voir¹⁰⁹. Ces enjeux devenant des acquis, des sous-entendus¹¹⁰, ils seront remplacés, substitués ou dissimulés, par d'autres enjeux. C'est ainsi qu'il est possible de voir en l'installation actuelle une certaine tendance et peut-être même un courant, regroupant une foule de pratiques ayant pour but de maintenir ce rapport différent à l'espace tout en misant sur l'expérience sensorielle multiple. En lisant l'ouvrage *Installation II L'empire des sens*, il est surprenant de constater à quel point s'est répandue l'installation, telle que nous l'avons définie en tant qu'acte et approche de l'objet. L'installation a affranchi les artistes « de toute dépendance envers l'objet durable ou le lieu fixe » et la galerie ou le musée peut exploiter les techniques de l'installation et devenir un environnement en créant un décor pour l'œuvre¹¹¹.

Ce qui nous amène à proposer un schéma complet qui permet de circonscrire les sphères d'usage du terme « installation » :

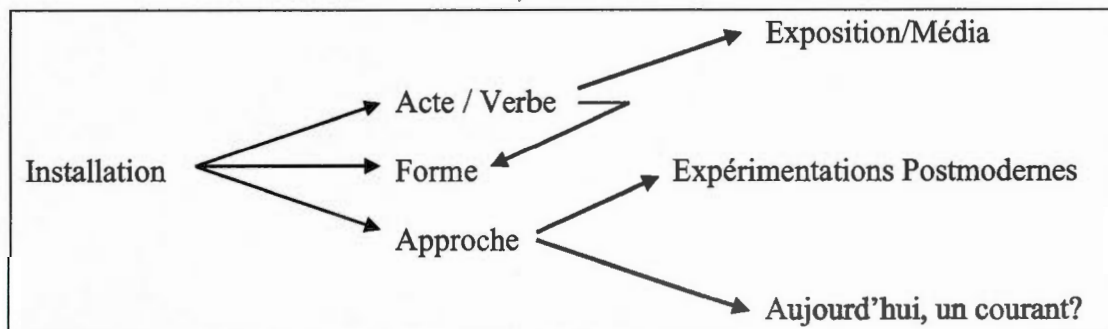


Figure 1.3 Les usages du mot installation et l'installation en tant qu'approche.

¹⁰⁸ Ferrer, *op. cit.*, p. 324.

¹⁰⁹ Voir également Loubier, *op. cit.*, p.24-25.

¹¹⁰ Loubier, *op. cit.*, p.19.

¹¹¹ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 47.

Tout d'abord, **l'acte** qui, s'il est pris en charge par un commissaire sera plus communément nommé exposition, alors que s'il est pris en charge par l'artiste, amène une seconde sphère d'usage se rapportant à la **forme**. Cette **forme** qu'est l'installation se distingue principalement des autres formes artistiques en ce qu'elle met en évidence les relations entre le spectateur et l'espace d'exposition. Si elle est investie d'enjeux postmodernes, cette **forme** sera considérée comme une installation en tant qu'**approche** critique de l'espace et comme un moment historique issu de diverses expérimentations.

Ainsi, en voyant le phénomène de l'installation sous cet angle, il est tentant de réintroduire l'historicisme en faisant de *l'installation actuelle* un **courant** s'inscrivant en continuité avec le postmodernisme. Mais avant d'en arriver là, nous devons convenir que l'installation présente de nombreux traits et que le champ qu'il couvre est vaste. L'installation n'est pas un médium dont la matière première serait l'espace et elle est devenue aujourd'hui bien plus que l'approche permettant l'exploration d'enjeux postmodernes qu'elle pouvait être à l'origine. Le terme permet donc de regrouper une foule de pratiques dont l'enjeu principal est de positionner le spectateur et de faire appel à l'ensemble des sens (Bishop), en plus et surtout du sens kinesthésique (Loubier), tant de manière établie du côté des artistes, que de façon plus récente du côté de la mise en exposition.

Ainsi, devant une telle proximité entre l'installation et l'exposition, il nous semble approprié de recourir aux théories muséologiques de la mise en exposition pour en adapter certains principes au champ de l'installation.

1.4 L'ESPACE DE L'EXPOSITION ET L'ESPACE DE L'INSTALLATION

Trois termes sont couramment utilisés dans les institutions muséales lorsqu'il est question de la mise en exposition : la scénographie, l'expographie et la

muséographie; Jean-Jacques Ezrati (1998) les distingue comme suit. La scénographie entretient un lien important avec le théâtre, puisqu'elle qualifie l'organisation de l'espace, la mise en perspective via des décors tridimensionnels et des éléments picturaux. Pour sa part, l'expographie ajoute à la mise en espace (aux techniques de présentation) la fonction de communication et de médiation. La muséographie quant à elle renchérit en apportant un rôle de conservation préventive et répond ainsi à « l'antagonisme présentation/conservation »¹¹².

La distinction entre l'exposition et l'installation se situe au niveau des objectifs poursuivis. L'exposition vise à maintenir l'attention du spectateur et sert, à cette fin, un contenu. Elle est un média culturel appelé à être modulé par le public qu'elle cible¹¹³. Pour sa part, l'installation rend indissociables sa forme et son contenu, puisqu'ils sont unifiés par l'acte (ou les directives) de l'artiste, tel que nous l'avons décrit. En ce sens, l'installation se rapproche de l'expographie et peut même pencher du côté de la muséographie, dans le cas où l'artiste tient compte de la pérennité de son œuvre et des conditions pouvant causer sa détérioration. Il n'est pas contradictoire de vouloir préserver l'œuvre de manière intacte pour le temps de l'exposition, bien qu'elle soit vouée à la destruction en raison de son caractère volontairement éphémère.

Afin de nous permettre de comprendre l'articulation de l'espace de l'installation à travers celui de l'exposition, il nous semble approprié de recourir, par la muséologie, à un schéma d'analyse de l'organisation spatiale de l'exposition dans le but de l'appliquer au champ de l'installation. Examinons à cette fin le modèle d'analyse de l'exposition proposé par Soumaya Gharsallah-Hizem (2009), dans son

¹¹² Jean-Jacques Ezrati, « L'éclairage muséographique entre conservation et présentation : scénographie, muséographie et expographie » in *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des responsables de musée*, sous la dir. de Marie-Odile de Bary et Jean Michel Tobelem, Auvergne : Séguier, coll. Option Culture, 1998, p. 121-122.

¹¹³ Marie-Odile De Bary, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition au centre d'interprétation », in *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Auvergne : Séguier, coll. Option Culture, 1998, p. 195-196.

article « Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition », paru dans *Muséologies, Les cahiers d'études supérieures*¹¹⁴, pour ensuite l'adapter à l'installation.

1.4.1 Le modèle d'analyse de l'exposition de Gharsallah-Hizem

Le schéma proposé par Soumaya Gharsallah-Hizem vise à compléter les trois outils d'analyse de la génération de sens dans l'exposition, que sont le plan, la photo et le texte. Dans son étude, l'auteure s'est ainsi penchée sur l'espace d'exposition à « titre de médium de communication »¹¹⁵, sujet encore peu étudié au moment de la publication de son article. Elle développe ainsi une logique de segmentation de l'espace « dont la finalité est de parvenir à une gestion totale de ses composantes »¹¹⁶, afin de comprendre les diverses relations entre les dispositifs expographiques. C'est pour ces raisons que ce modèle a été retenu pour notre analyse de l'espace dans l'installation.

À partir de ce modèle, il nous est possible, dans un premier temps, de décrire l'installation, puis de mettre en perspective les différentes parties de l'œuvre, quant à leur positionnement dans l'espace et aux relations qui existent entre elles. Dans un second temps, le schéma nous permet de comprendre la frontière entre l'exposition et l'installation, et de répondre à la question : à partir de quel moment l'espace de l'installation se superpose-t-il à celui de l'exposition? Et de là, nous pouvons démontrer que l'exposition, lorsque prise en charge par l'artiste, constitue une pratique renouvelée de l'installation, une tendance en soit. Donc, l'application (ou adaptation) du modèle d'analyse que nous proposons nous amène à établir plus précisément les différences entre les divers types d'installation et, plus particulièrement, entre l'installation et l'exposition.

¹¹⁴ Soumaya Gharsallah-Hizem, « Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition », *Muséologies, Les cahiers d'études supérieures*, vol. 4, no 1, 2009, p. 16-31.

¹¹⁵ Gharsallah-Hizem, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ Gharsallah-Hizem, *op. cit.*, p. 22.

Voici comment le modèle d'analyse de l'espace s'articule selon Soumaya Gharsallah-Hizem :

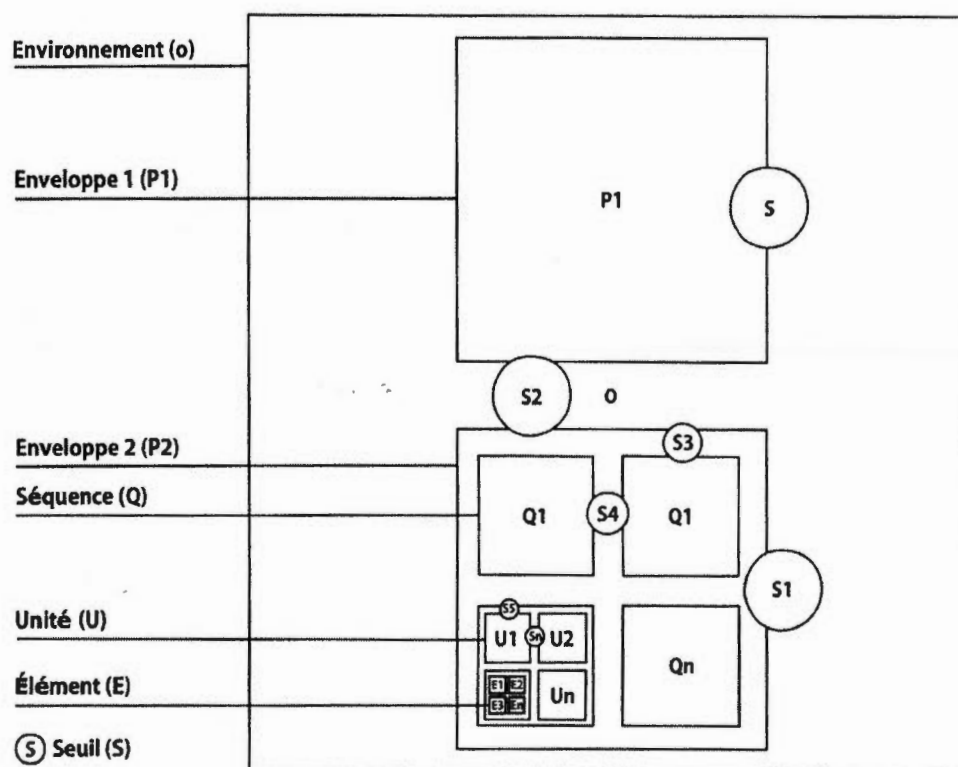


Figure 2.1 Schéma montrant le principe de découpage de l'espace du musée et de l'exposition. (D'après Gharsallah-Hizem, 2009.)¹¹⁷

L'environnement (o) désigne l'espace extérieur et physique de l'exposition ou du musée.
L'enveloppe (P) désigne le bâtiment abritant le musée ou l'exposition.
La séquence (Q) est incluse dans l'enveloppe, elle est équivalente au thème.
L'unité (U) est une subdivision de la séquence et elle correspond au sous-thème.
La sous-unité (sU) est située dans l'unité et elle est un ensemble d'éléments.
L'élément (E) est une entité spatiale isolée telle qu'un artefact, un tableau, une sculpture.
Le seuil (S) montre la transition, c'est un marqueur de limite (une porte, un sas d'entrée, etc.)

¹¹⁷ Schéma reproduit d'après l'illustration donnée par Gharsallah-Hizem, *op. cit.*, p. 22-23.

1.4.2 Application du modèle au champ de l'installation

Par la diversité des formes que prennent les installations, les limites de l'œuvre peuvent être représentées à divers niveaux dans le modèle de Gharsallah-Hizem. Mais, puisqu'en général les installations se composent de plusieurs fragments dans l'espace (d'un ensemble d'éléments), elle se situe de manière habituelle au niveau de la sous-unité (sU). Néanmoins, il va de soi que le découpage dépendra directement de la constitution et de l'ampleur de l'espace. Ainsi, certains lieux d'exposition restreints spatialement, en particulier les galeries d'art se composant d'une salle ou deux, imposent de superposer certains niveaux de découpage ou alors rendent ceux-ci simplement inexistantes. Dans de tels cas, un seul thème sera présenté (par exemple, une exposition sur la production récente d'un artiste ou sur une seule œuvre) et ce thème s'étendra presque à l'ensemble de la galerie, se superposant alors quasi totalement à l'enveloppe (P).

Les installations peuvent s'étendre et couvrir plusieurs salles d'exposition ou encore circonscrire certains espaces par leur propre configuration dans le musée. Elles forment ainsi, dans ces deux cas, des unités (U) ou alors des séquences (Q) lorsqu'elles investissent entièrement la galerie ou le musée.

De plus, certains niveaux de découpages pourraient être absents. Par exemple, il se peut que le sous-thème n'ait pas lieu d'exister dans le cas où une exposition se compose d'œuvres formant un thème unique. Un autre exemple pourrait être une installation investissant complètement l'espace, superposant ses limites à celles de l'exposition et peut-être même entièrement à celles de la galerie. Dans un tel cas, nous pourrions en déduire que l'installation, formée d'un ensemble d'éléments, délimite une séquence sans qu'elle ne distingue de sous-unité ou d'unité.

D'ailleurs, c'est devant ce type d'installation à grand déploiement, où les limites de l'œuvre et celles de l'exposition (ou même de la galerie) se superposent, que le modèle d'analyse nous paraît le plus intéressant. Bien qu'il soit mis à l'épreuve

devant ce type d'œuvre, il nous semble en effet que ce modèle permet de faire ressortir les différents niveaux et statuts des parties qui composent l'installation/exposition.

L'analyse d'œuvres à grand déploiement et un passage par le terrain nous paraissent particulièrement pertinents dans la mesure où ils permettent de mettre en évidence certains enjeux liés à l'installation actuelle, de rendre compte de ce qu'il se fait au Québec et de démontrer que l'installation constitue une approche de l'objet par l'exposition qui trace une tendance se définissant en partie par l'artiste auto-commissaire et s'inscrivant possiblement dans un courant plus large de l'installation.

CHAPITRE II

L'INSTALLATION/EXPOSITION CHEZ BGL

L'analyse d'un corpus d'œuvres nous semblait exiger d'une part d'avoir pu être spectateur de l'installation (en raison de sa nature expérientielle), et d'autre part, d'avoir accès à certaines ressources et documents sur l'œuvre; enfin, le corpus choisi se devait d'être représentatif de ce qui se fait au Québec, afin de l'inscrire dans un courant actuel de la pratique de l'installation. Notre choix s'est donc arrêté sur deux œuvres du collectif d'artistes BGL, soit : *Postérité* (2009) et *Le Discours des éléments* (2006). Nous avons choisi ces deux œuvres, car elles nous semblent représentatives de l'installation en tant qu'approche, par l'usage dont elles font de l'exposition, autant à titre de média que de médium. Le directeur du présent mémoire (Patrice Loubier) a pu faire l'expérience de ces deux œuvres, alors que seulement la plus récente d'entre elles m'a été accessible au moment d'effectuer ma recherche sur l'installation. J'ai (Philippe Chevrette) donc été spectateur de *Postérité* avant de prendre connaissance de l'exposition *Le Discours des éléments*, ce qui explique l'ordre dans lequel je désire aborder ces œuvres puisqu'il s'agit du même ordre par lequel ma réflexion sur l'installation s'est effectuée. Les ressources accessibles sur ces œuvres ont été les suivantes : les personnes ayant contribué à la présentation des œuvres; la documentation sur celles-ci; et la fortune critique portant sur le trio d'artistes. Ainsi, des entretiens semi-dirigés (directifs) ont été réalisés en personne et par téléphone afin de compléter nos connaissances sur ces œuvres, par un point de vue « institutionnel », et afin de confirmer certaines intuitions quant au rapport entre le musée (ou la galerie), l'œuvre/exposition et les artistes.

Pour chacune de ces deux œuvres, nous effectuons tout d'abord une analyse descriptive et formelle en présentant l'œuvre, puis proposons des interprétations de celle-ci par une analyse sémantique, pour finalement en dégager certains enjeux de l'installation aujourd'hui, et surtout, mettre en évidence ce lien avec la pratique de l'exposition.

2.1 POSTÉRITÉ DE BGL

Le trio d'artistes BGL, constitué de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, exposait à la Parisian Laundry à l'automne 2009 un ensemble d'œuvres regroupées sous le titre *Postérité*, simulant la rétrospective. Ainsi, le collectif s'était lui-même chargé de réaliser la tâche que l'on reconnaît habituellement au musée, questionnant la notion même de rétrospective en exposant à la fois des œuvres réintégrées (recyclées) de leur propre corpus – dont une grande partie s'apparente aux objets faisant partie de l'œuvre *Le discours des éléments* (2006) – des œuvres inédites et des éléments documentaires, que ce soit des esquisses, maquettes, fragments de projets ou archives portant sur le collectif. Ces divers éléments se mêlent à d'autres objets construits ou réunis dans le cadre de l'exposition¹¹⁸. Alors que la rétrospective, approche historique du musée, sert à présenter des œuvres terminées dans un contexte servant à appuyer, à mettre en valeur principalement leur signification d'origine, BGL se permet (davantage à travers *Le Discours des éléments* que dans *Postérité*) de mettre à l'épreuve certaines œuvres de leur corpus en les réinterprétant, tel que nous le verrons.

¹¹⁸ Marie-Ève Charron, « BGL fait flèche de tout bois », *Le Devoir*, Montréal, samedi 3 octobre 2009, p. E6.

De plus, BGL critiquait cet accomplissement, ou objectif, que peut représenter pour un artiste la tenue d'une rétrospective de ses œuvres, via l'autodérision¹¹⁹. Ainsi, BGL questionnait (notamment par le titre de l'exposition, mais aussi par leur approche de l'objet) la pérennité de l'œuvre et le désir matérialiste qui la motive. Même si le concept d'ensemble de cette rétrospective peut être vu comme une installation majeure s'étendant à l'espace entier, aux trois niveaux de la galerie, certaines œuvres qui la composent, si elles sont prises de manière indépendante, ne constituent pas d'elles-mêmes des installations. Dans certains cas elles peuvent se définir comme « œuvres installées », mais elles relèvent en grande partie de la sculpture, de la photographie ou de l'objet approprié et exposé, tels les véhicules accidentés (*Arctic Power* et *Last smoke show*) ou les panneaux des circulations encadrés sur lesquels on retrouve une myriade d'insectes (*Tableaux Moustiques*).

Mais, à l'intérieur de *Postérité*, il y a tout de même certaines installations, au sens où l'œuvre s'approprie un lieu et construit un espace, dont l'œuvre *Aux Puces* présentée à l'étage et *Usine de sapins* au sous-sol. Il est à noter que dans le cas de *Postérité*, la Parisian Laundry utilise le terme « environnement immersif » pour décrire l'œuvre rétrospective de BGL, alors que celui d'« installation *in situ* » est utilisé pour certaines parties de l'exposition¹²⁰. Dans ce type d'installation/exposition qu'est *Postérité*, les matériaux de création sont des œuvres et des installations réalisées antérieurement, et l'intervention artistique passe par la mise en contexte de l'exposition, qui devient œuvre en soi. Ainsi, les œuvres de l'exposition assument une double fonction artistique ou possèdent deux niveaux de signification : d'une part chaque œuvre affirme sa propre intégrité, son indépendance et l'interprétation du sens est intrinsèquement liée à sa matérialité circonscrite, en tant qu'objet autonome et

¹¹⁹ Jocelyne Lepage, « Méchant Party! », La Presse, Montréal, samedi 17 octobre, Arts et spectacles p. 17.

¹²⁰ Voir le site de la galerie www.ParisianLaundry.com : le terme « environnement immersif » figure dans le communiqué de l'exposition; et voir les notices accompagnant les photographies du panneau d'affiche de *Postérité* à l'entrée, de *L'Usine de sapins* et d'*Aux Puces* sous l'onglet ARTISTES (BGL), pour ce qui est du terme « installation *in situ* ».

fermé, en tant qu'œuvre complète. Dans ce cas, l'œuvre signifie d'elle-même. D'autre part, par leur intégration dans l'exposition, les œuvres se répondent à travers l'espace et il est possible pour le spectateur de créer des liens qui seraient autrement inexistantes. Mais, surtout, les œuvres ainsi rassemblées forment une installation et servent un propos critique, celui que souhaite véhiculer *Postérité*.

Mais avant de traiter plus en détail de l'installation *Aux Puces*, qui forme un segment de l'exposition, voyons comment *Postérité* s'organisait dans l'espace de la galerie (nous référons le lecteur aux photographies et aux plans de l'espace d'exposition fournis en annexe (appendice A, figures 5.1 à 5.35), et aux figures 3.1 à 3.3 du présent chapitre).

2.1.1 Les composantes de *Postérité*

En entrant dans la galerie, le spectateur est de prime abord confronté à un premier espace circonscrit de structures de gypse et de bois, où se trouve un panneau affichant une image de style publicitaire pour une foire d'attraction, celle-là même de l'exposition.

De l'autre côté du panneau, des ballons bleus et blancs couvrent entièrement la surface, dont certains ont été apparemment dégonflés par des pièces de tôle en forme d'étoiles, le tout faisant penser à une épreuve foraine d'agilité (l'affiche se nomme *Postérité*, 2009).

Du côté gauche de cette installation se trouve un comptoir vitré dans lequel sont présentés le communiqué et le carton de l'exposition, de même que la monographie portant sur BGL écrite par Anne-Marie Ninacs (2009)¹²¹, en plus d'autres ouvrages liés aux activités de la galerie. Sur ce comptoir reposent quelques

¹²¹ Anne-Marie Ninacs et Catherine Dean, *BGL*, Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2009, 109 p.

verres à vin et à champagne dont l'intérieur est couvert de boue séchée, et qui ont servi à l'installation et performance *Le Club*, présentée dans le cadre du 400^e anniversaire de la ville de Québec (2008). Juste à côté est déposé au sol le chien empaillé (*Le Gardien*, 2007) ayant fait partie de l'exposition *Commercial Pleasure* (2007).

De l'autre côté, à droite du panneau d'accueil, se trouve une grande épée dont le pommeau se compose du cuir recouvrant le fauteuil sur lequel elle est appuyée (*L'intimidante (épée)*, 2009).

Plus loin est accroché à un des pans d'une cimaise, servant à délimiter l'espace, un panneau affichant trois logos d'interventions artistiques antérieures, soit *Le Piège* (2007) et *Chicha Muffler* (2008) (le titre du panneau est *Lost Logos*, 2009).

Derrière ce qui formait la cellule d'entrée est disposée l'œuvre *Chicha Muffler* (2008), véritable pipe à chicha fonctionnelle réalisée à l'aide d'un pot d'échappement et ayant servi antérieurement à une performance publique.

À une autre cimaise, parallèlement symétrique à la première, sont déposées sur une tablette les lettres en acrylique rouge «REER» (*Régime enregistré d'épargne-retraite (abstraction)*, 2009). De l'autre côté de cette même cimaise est accroché un panneau de signalisation (servant à indiquer la présence d'un aéroport) couvert de mouches et d'insectes (*Tableau Moustiques*, 2007). Cette œuvre fait écho à une seconde (présentant un panneau indiquant une station-service) celle-ci accrochée à une cimaise diagonalement opposée de l'autre côté de l'espace central du rez-de-chaussée de la galerie.

De part et d'autre de ce même espace central se trouvent les deux véhicules accidentés formant les œuvres *Arctic Power* (2007) et *Last Smoke Show* (2007), l'une étant une motoneige couverte de bicarbonate de soude, de sucre et de gros sel, et

suspendue par une chaîne; l'autre, une moto sportive couverte de rayonne noire déposée sur une estrade.

De l'autre côté des cimaises du fond se trouvent deux photographies sur plexiglas (*Domaine de l'angle I* et *Domaine de l'angle II*, 2005 et 2008) dont la première faisait partie de l'exposition *Effet de mode et autres pirateries du genre* (2006), lors de laquelle était simulée la chute au sol d'une de ces photographies.

La dernière œuvre présente à ce niveau de la galerie pouvait passer inaperçue, puisqu'il s'agit de la petite affiche noire présentant un parfum fictif nommé « Musée » (*Sensuel et non tangible*, 2009), accrochée au mur derrière le bureau de réception.

En accédant à la cour arrière par la porte menant à l'entrepôt de la Parisian Laundry, le spectateur se retrouve devant la crèmerie mobile, « Le Piège » (2007), qui fut présentée lors de l'événement *Artefact* sur l'Île Sainte-Hélène à Montréal. Cette roulotte infestée d'insectes, véritable tue-mouche, fait d'ailleurs écho aux *Tableaux Moustiques* exposés dans la galerie.

De retour à l'intérieur, le spectateur accède au sous-sol par l'escalier adjacent à la porte arrière, et est dès lors plongé dans la noirceur. Une lumière noire (« black light ») éclaire un sac déposé au sol, rempli d'une poudre blanche. Plus loin dans le passage menant à la salle principale se trouve un divan et un téléviseur diffusant un des documentaires montrant BGL en pleine action.

La grande pièce du fond (que la Parisian Laundry nomme le « bunker ») quant à elle abrite l'imposante installation *Usine de sapins* (2009) acquise l'année suivante par le Musée d'art contemporain de Montréal. L'œuvre se compose d'une structure servant à tremper les conifères (dont les épines ont été préalablement brûlées) dans une cuve remplie de peinture verte et permettant de les accrocher ensuite pour qu'ils sèchent. Les artistes ont utilisé cette installation pour réaliser plusieurs sapins

éternellement verts, dont certains ont été disséminés à travers l'exposition sur les deux étages supérieurs. Ces sapins se distinguent de ceux du sous-sol par le bout de leurs branches, qui se transforment en allumettes ou en lumières de Noël.

En remontant les escaliers du sous-sol jusqu'à l'étage, le spectateur entre directement dans l'installation *Aux Puces*. C'est d'ailleurs le parcours instinctif du spectateur dans la galerie, car de manière générale, le spectateur traverse entièrement l'espace du rez-de-chaussée pour atteindre les escaliers du fond et ainsi accéder soit au sous-sol ou à l'étage¹²². Cette installation se compose d'un espace construit par les artistes à partir de portes recyclées, où une foule d'œuvres et d'objets sont rassemblés, certains empilés au sol et sur des tables ou encore accrochés aux murs, d'autres plus soigneusement regroupés dans des présentoirs vitrés réalisés à partir d'anciennes fenêtres. Cette section de l'exposition (*Aux Puces*) fait d'ailleurs écho à un autre type de rangement, soit une partie de l'œuvre *Le Discours des éléments*, que nous analyserons plus loin.

Une fois sorti de l'espace circonscrit de l'installation *Aux Puces*, nous pouvons observer de l'extérieur la salle où nous nous trouvons, construite en une toute petite division de l'étage supérieur. Nous faisons alors également face au vaste espace dans lequel sont disséminées d'autres œuvres faisant partie du corpus de BGL.

On peut tout d'abord apercevoir la grande murale sur papier d'un paysage pixélisé dessiné à la main. Puis, en longeant la structure d'*Aux Puces*, deux espaces sont délimités, le premier accueille un sapin vert monté sur une petite structure de bois à côté duquel repose au sol une tête géante dont les cils se prolongent en pinceaux (un de leurs « Jeux en atelier »).

¹²² Cette pratique de déambulation est d'ailleurs confirmée dans notre entrevue avec Dacil Kurzweg : « [...] souvent, les personnes rentrent dans la galerie, regardent le rez-de-chaussée, pensent que c'est tout, puis quand ils s'appêtent à sortir, nous leur disons qu'il y a deux autres étages. Lors de *Postérité*, la réception était encore à l'autre bout de la galerie, ce qui fait que les spectateurs montaient à ce moment-là dans la cage d'escaliers à cet endroit. Par ailleurs, les autres qui connaissent la galerie, regardent d'abord le rez-de-chaussée et montent par cet escalier-là aussi. »

Dans l'autre espace, à côté d'un autre sapin vert et d'une des pièces ayant servi à l'intervention performative *Bosquet d'espionnage* (2004), se trouve un panneau photographique de plexiglas sur lequel des cornets à la crème en acrylique s'écrasent (*Good Night Darthy*, 2007).

Trois cimaises divisent l'espace central de l'étage, sur lesquelles sont accrochées deux photographies (*Nowhere II*, 2008 et *Pattes d'original (Venice)*, 2006) et un autre panneau de signalisation couvert de mouches, celui-ci tout blanc (*Tableau Moustiques*, 2007). D'autres sapins sont dispersés à travers le parcours et la dernière œuvre, au fond de l'espace, est *Born Again*, cette sculpture composée d'un casque du personnage *Darth Vader* semblant fondre en une flaque luisante, d'un acrylique blanc, qui fut exposée lors de la Biennale de Montréal en 2007.

Préalablement à l'analyse des liens créés entre les diverses parties de l'exposition et le statut qu'elles occupent, nous avons effectué un découpage de l'espace pour le plan de l'exposition *Postérité*.

2.1.2 Découpage du plan de *Postérité* selon le modèle de Gharsallah-Hizem

Dans l'exposition de BGL, bien que plusieurs installations et œuvres bi- ou tridimensionnelles puissent être rassemblées en unités (U), la séquence (Q) englobant l'ensemble de la « rétrospective » est une installation en elle-même. Nous pouvons remarquer que c'est à ce niveau que se confondent les limites de l'exposition et celles de l'installation dans *Postérité*.

Voici comment se décompose l'espace de *Postérité* à partir du modèle de Gharsallah-Hizem.

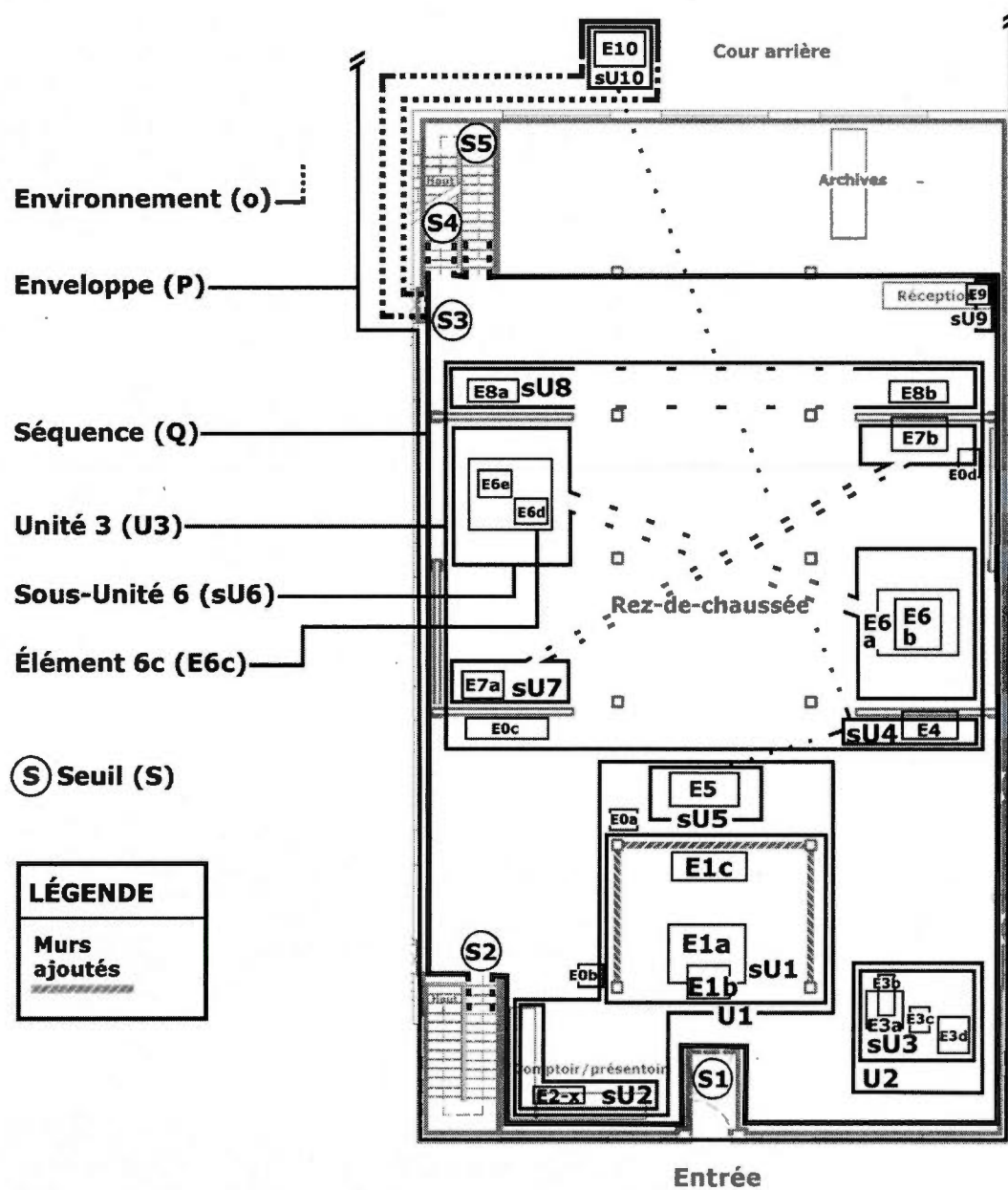


Figure 3.1 Découpage de l'espace de l'exposition *Postérité*, au rez-de-chaussée (Galerie I), d'après le modèle d'analyse de l'espace de Gharsallah-Hizem.

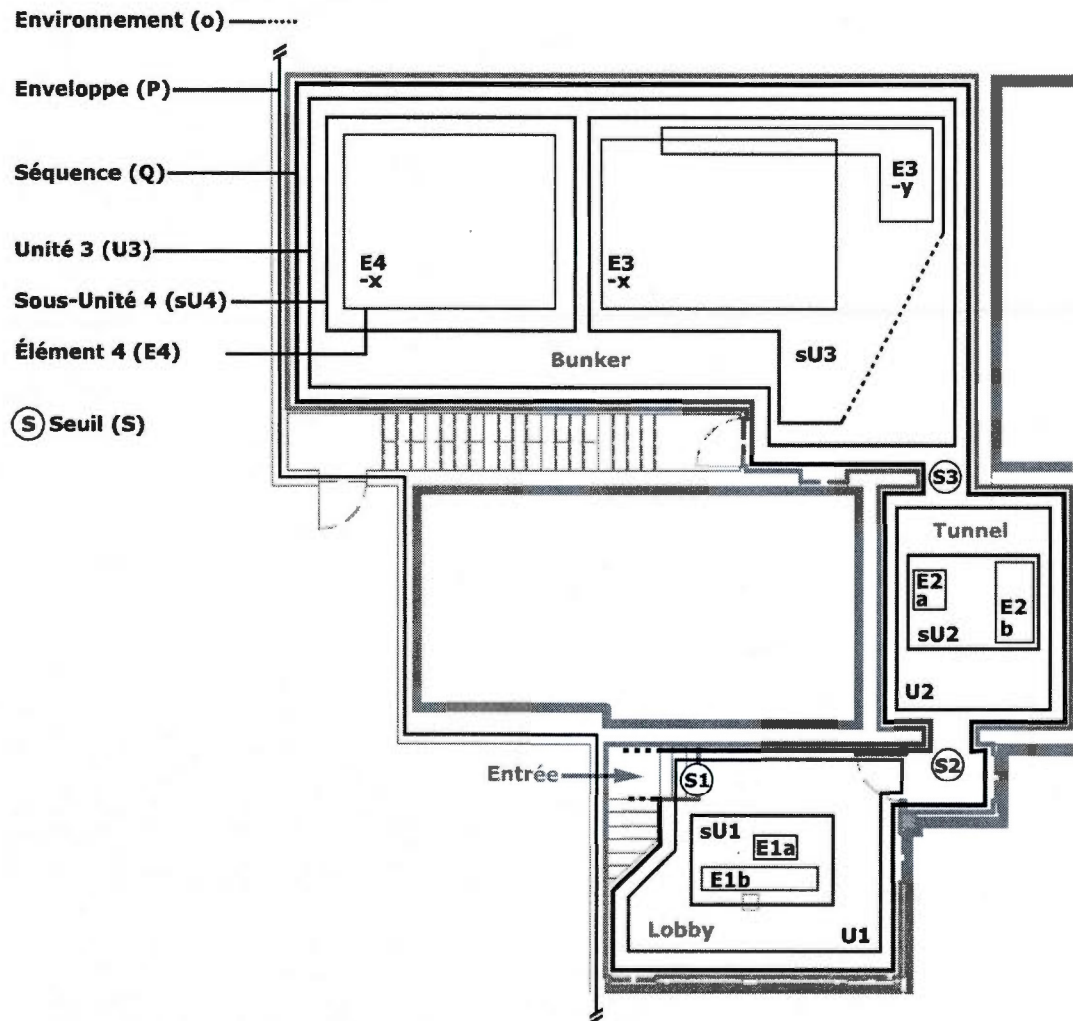


Figure 3.2 Découpage de l'espace de l'exposition *Postérité*, au sous-sol (Bunker), d'après le modèle d'analyse de l'espace de Gharsallah-Hizem.

Environnement (o) —.....

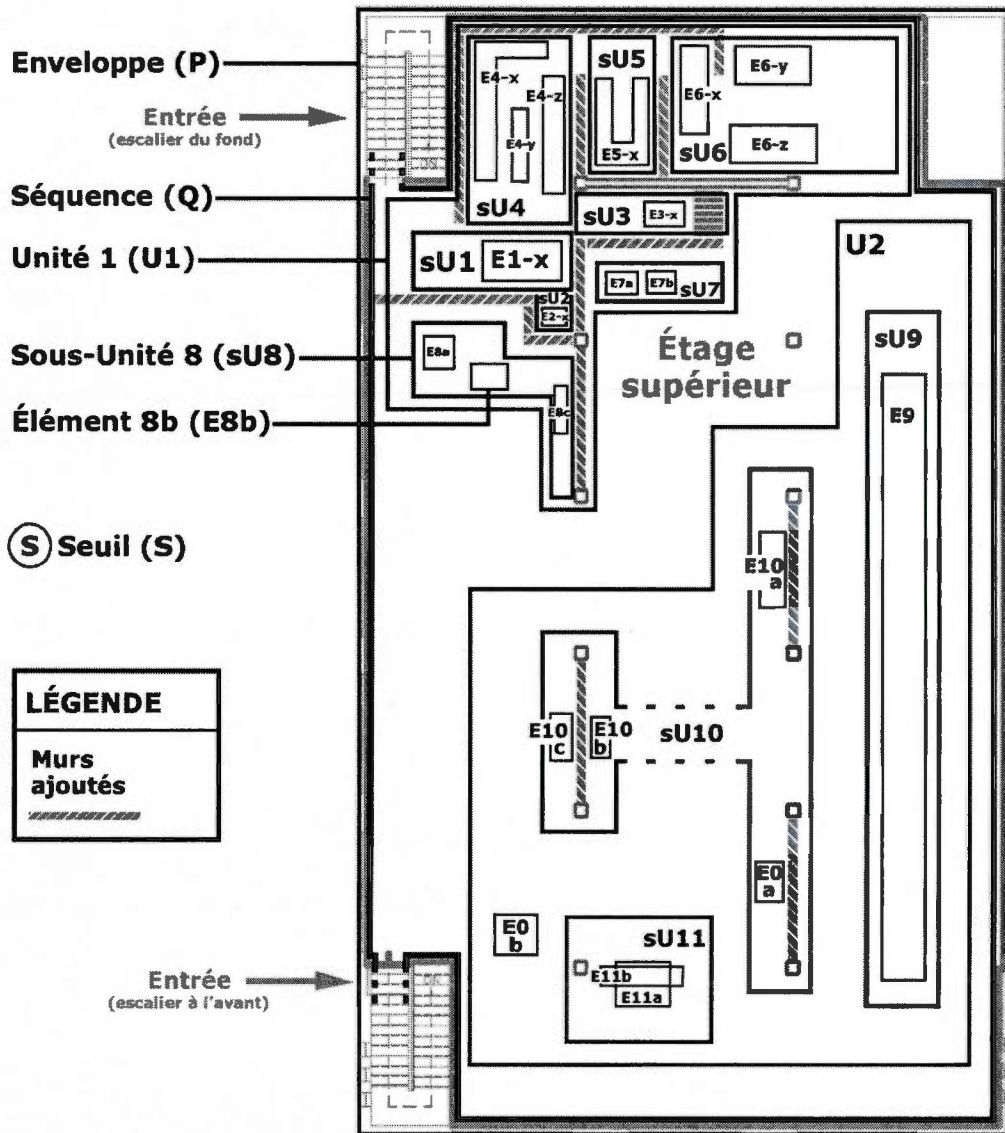


Figure 3.3 Découpage de l'espace de l'exposition *Postérité*, à l'étage supérieur (Galerie II), d'après le modèle d'analyse de l'espace de Gharsallah-Hizem.

L'environnement (o) désigne l'espace extérieur et physique de la Parisian Laundry, il regroupe notamment les espaces de la galerie n'ayant pas de fonction d'exposition.

L'enveloppe (P) désigne le bâtiment abritant la galerie Parisian Laundry.

La séquence (Q) est incluse dans l'enveloppe et elle est équivalente au thème, ici l'installation/exposition *Postérité*.

L'unité (U) est une subdivision de la séquence et elle correspond au sous-thème.

- Au rez-de-chaussée, nous distinguons : U1) la section d'accueil et le comptoir/présentoir; U2) les fauteuils et l'épée; U3) les sculptures et les œuvres picturales exposées dans le reste de l'espace du rez-de-chaussée.
- Au sous-sol : U1) la première salle plongée dans le noir; U2) la seconde salle, présentant un documentaire sur BGL; U3) *L'Usine de sapins*.
- À l'étage supérieur : U1) *Aux Puces*; U2) le reste de l'espace d'exposition à l'étage.

La sous-unité (sU) est située dans l'unité et elle est un ensemble d'éléments.

- Au rez-de-chaussée, nous distinguons :
 - Dans U1 : sU1) le panneau d'affichage; sU2) le comptoir/bar; sU5) *Chicha Muffler*.
 - Dans U2 : est équivalent, soit sU3) les fauteuils et l'épée.
 - Dans U3 : sU4) panneau Lost Logos en lien avec (sU5) et (sU10); sU6) les deux véhicules accidentés; sU7) les *Tableaux Moustiques*; sU8) les deux photographies.
 - La dernière sous-unité du rez-de-chaussée se dissimule dans l'espace de la galerie, près du bureau de réception : sU9) l'affiche de parfum *Sensuel et non tangible*.
- Au sous-sol :
 - Dans U1 : est équivalent, soit sU1) la première salle plongée dans le noir.
 - Dans U2 : est équivalent, soit sU2) la seconde salle, présentant un documentaire sur BGL.
 - Dans U3 : chacune des sections de *L'Usine de sapins*, soit sU3) la structure permettant le séchage des sapins teintés de vert; sU4) la structure permettant de tremper les sapins.

- À l'étage supérieur :

- Dans U1 : chacune des salles de l'installation *Aux Puces*, soit sU1 à sU6, en plus des deux ensembles d'objets le long de la structure de *Aux Puces*, soit sU7 et sU8.
- Dans U2 : sU9) la murale; sU10) les œuvres accrochées aux cimaises; sU11) l'œuvre *Born again* et le néon suspendu au-dessus.

L'élément (E) est une entité spatiale isolée, soit les différents éléments qui composent chacune des installations, de même que les œuvres en tant que telles qui sont disséminées dans l'espace d'exposition.

Le seuil (S) montre la transition, c'est un marqueur de limite, soit la porte d'entrée et celle menant à la cour arrière, les cadres et portes entre chacune des salles au sous-sol, de même que les escaliers à l'avant et à l'arrière de la galerie.

Ainsi, la séquence (Q) (ici le thème de la « rétrospective ») réunit plusieurs œuvres réalisées antérieurement et d'autres, créées pour l'exposition, dont la plupart ont un espace donné, où il est clairement possible de différencier la limite entre les œuvres. L'unité (U), ou sous-thème, pourrait donc être assimilable à la disposition par groupe d'œuvres semblables, faisant partie d'une série ou se répondant (deux panneaux de *Tableau Moustiques* sont réunis dans un même espace, tout comme les deux véhicules accidentés; les éléments de *Aux Puces* sont rassemblés dans un espace construit et défini). Les sous-unités (sU) peuvent quant à elles constituer des parties des installations, en se composant d'éléments (E) multiples, d'objets regroupés dans l'espace (par exemple, distinguer les sapins de la structure sur lesquels ils sont accrochés dans *L'Usine de sapins* ou encore les diverses œuvres et les objets réunis dans les présentoirs de l'installation *Aux Puces*).

Toutefois, de manière générale en ce qui concerne les installations, l'espace n'est pas nécessairement structuré aussi simplement que le présente le modèle d'analyse de Gharsallah-Hizem. Les espaces ne sont pas clairement définis lorsque l'on fait face à une répétition d'objets dans l'espace. Mais, il est possible de convenir que la salle d'exposition entièrement investie par les éléments de l'installation posera ses murs comme limite ultime de l'œuvre et que la salle devient l'espace de

l'installation; l'unité ou sous-thème (U) est l'installation. Dans *Postérité*, pour ce qui est des œuvres que sont les deux véhicules accidentés de BGL, l'espace de chacune des deux œuvres est défini principalement par la présence d'un socle (par exemple au rez-de-chaussée, E6a et E6b) et les deux œuvres (*Arctic Power* et *Last Smoke Show*) se répondent; un pont invisible, mais tangible, est créé entre les deux pièces par leur disposition de part et d'autre de la galerie. Mais en ce qui concerne les œuvres investissant l'espace du spectateur, tel que *Chicha Muffler* (sU5) (composé d'un pot d'échappement assemblé en une sorte de comptoir/bar pour fumeurs) ou *L'intimidante (épée)* (sU3), il faudrait ajouter une limite invisible au schéma de Gharsallah-Hizem, afin de représenter la bulle appartenant à l'œuvre¹²³. Ce qui détermine cette limite peut être modulé intentionnellement par la mise en exposition, mais demeure variable quant à l'effet réel sur le spectateur; chacun réagit différemment aux limites réelles et projetées (issues des conditions perceptuelles et kinesthésiques), en fonction de son expérience du musée et de ses habitudes personnelles (sens de l'intimité, bulle personnelle, respect des codes...).

En résumé, l'installation *Postérité* est une initiative de BGL qui s'approprie les codes de l'exposition, en réexposant des œuvres antérieures et en proposant une réinterprétation de celles-ci par une *re-contextualisation* sous l'approche ou l'idée de l'auto-rétrospective. Ainsi, tel qu'on peut le voir, les espaces propres à l'exposition et à l'installation *Postérité* se superposent et deviennent indicibles. Un autre aspect intéressant de cette installation à grand déploiement réside dans sa composition puisqu'elle intègre elle-même des installations. Cela participe d'ailleurs de l'effet d'exposition qu'évoque *Postérité*.

¹²³ Nous avons tout de même défini un espace pour chacun de ces ensembles d'éléments.

2.1.3 Les installations dans l'installation *Postérité*, l'exemple de l'œuvre *Aux Puces*

Trois œuvres de *Postérité* présentent un intérêt particulier, en l'occurrence : *Aux Puces*, *L'Usine de sapins* et le panneau avec l'affiche *Postérité* à l'entrée. Ces trois œuvres forment des installations à l'intérieur même de l'installation d'envergure qu'est l'exposition *Postérité*. Celles-ci invitent le spectateur à entrer dans l'espace qu'elles mettent en scène et à en faire l'expérience.

De ces trois œuvres/installations, *Aux Puces* a particulièrement retenu notre attention puisqu'elle se compose d'œuvres et d'expérimentations artistiques diverses qui, réunies, forment un tout et délaissent la singularité de leur signification en s'inscrivant dans une mise en exposition chargée de sens. De fait, selon nous, *Aux Puces* synthétise l'ensemble du propos de l'exposition *Postérité* puisqu'elle présente une installation d'œuvres préalablement réalisées et qu'elle critique un certain fétichisme matérialiste de l'art et des musées. On trouve donc ici une mise en abîme de l'exposition dans le sens où l'espace devient un « marché aux puces » où il est possible d'acheter des œuvres-objets, faisant ainsi écho à la mission commerciale de la galerie. Cette installation permet de démontrer que les enjeux initialement liés aux expérimentations postmodernes persistent dans les pratiques actuelles et sont réactualisés par la pratique de l'exposition. Voici donc plus en détail comment cette œuvre/installation se compose.

Aux Puces est constituée d'un espace fermé, construit de portes recyclées abritant une panoplie d'objets pour la plupart vieillis par le temps et l'usure, qui reflètent dans certains cas un passé technologique. Les objets sont réunis sans logique apparente sur des étagères ou dans des vitrines de bois et de fenêtres récupérés, pouvant rappeler l'idée d'étude du spécimen en sciences naturelles ou de la collection ethnographique, en plus du cabinet de curiosités.

Certains objets (que BGL nomme *Jeu en atelier*) sont assemblés pour former des œuvres isolées, des ready-mades possédant une charge symbolique ou sémantique

indépendante du reste de l'installation. Dispersées dans l'espace, ces sous-parties de l'installation ne se donnent pas à voir avec leur aura, mais se dissimulent plutôt parmi une foule d'objets hétéroclites. De plus, en raison de leur proximité, il est difficile de circonscrire les œuvres, de déterminer où elles se terminent et où la suivante commence, pouvant amener l'aura à se dissiper. Mais par la présence ou l'abondance d'objets d'apparence âgée, l'aura propre à la ruine pourrait se manifester¹²⁴. Toutefois, l'idée d'aura associée à la ruine n'est pas valide ou difficilement applicable aux objets mis en présence. Ainsi, même si la nature se fait présente dans l'installation *Aux Puces*, et dans le reste de l'exposition, par les arbres naturels brûlés puis peints de vert et transformés en décoration de Noël, ces éléments ne pourraient constituer des spécimens naturels valides et ne se présentent surtout pas sous l'angle du triomphe de la nature sur les constructions de l'Homme (et dont la ruine en serait la trace).

De manière générale, sans qu'il soit question ici de l'exposition de BGL, les objets conservent une valeur, ou celle-ci se voit augmentée, lorsqu'ils témoignent d'un passage à travers le temps. Leur état de préservation, l'absence d'usure, participe grandement à cette valeur. L'imaginaire est donc suscité par la vue d'objets d'apparence âgée, créant l'illusion potentielle de la relique, de l'objet ancien. Dans le cas de l'installation de BGL, il est difficile, sur le plan purement visuel, de savoir si l'usure est simulée ou si l'installation regroupe des objets réellement âgés. Les objets appartiennent alors à un passé indéfini, mais peuvent aussi se rattacher à l'imaginaire collectif : l'idée d'un témoin historique d'une époque appartenant désormais au

¹²⁴ Selon David Lowenthal, deux réactions sont possibles face à l'apparence de l'âge d'une entité. L'une d'elle est liée à l'impression d'usure et de désuétude, diminuant grandement le potentiel de l'objet. Ce rapport est basé sur celui entretenu avec le vieillissement de l'être humain, et se rattache ainsi à une certaine fragilité, un dépérissement, une mort ou une fin imminente, la sénilité et l'extinction. L'aversion pour ce qui est âgé est alors transposée sur l'objet, le cycle de vie demeurant de manière commune la façon de concevoir la nature et la culture. La seconde réaction qui est de valoriser un objet pour son âge, est donc une exception selon Lowenthal. La revalorisation de la ruine survient avec une vision romantique du monde, où le triomphe de la nature opère sur les constructions de l'Homme. Une aura se construit autour de ces ruines. Voir *The past is a foreign country*, Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1985, p. 126-128 et p. 140.

registre des souvenirs. L'interprétation de l'installation comme une collection ethnographique ou de sciences naturelles est ainsi nourrie. Les objets ou jouets ici réunis (dont de multiples *Jeux en atelier*, maquettes ou ready-mades réalisés entre 1996 et 2009) semblent dater d'une période allant des années 1970 à aujourd'hui. Ces jouets peuvent dans certains cas être considérés comme témoins types de « collectionnement », de cette habitude à tout garder que l'on retrouve notamment chez l'enfant.

Toutefois, bien que l'aura de ces prétendues antiquités soit présente, elle se trouve possiblement réduite du fait de leur apparente banalité, d'autant plus que le titre, *Aux Puces*, fait référence à un espace où les trésors cachés se font rares, de par leur valeur marchande, leur désuétude et leur état physique, par leur condition matérielle. De plus, le regard peut être porté à se perdre, ne sachant où regarder ou s'attardant aux éléments plus voyants, devant l'abondance des objets réunis. Par ailleurs, le titre *Aux Puces* nous semble aussi miser sur le potentiel de l'heureuse découverte, idée facilement nourrie par l'inconnu et l'imaginaire populaire.

Dans son ensemble, l'exposition pseudo- ou « auto-rétrospective » du trio BGL pose avec un certain humour la question de leur réception dans un futur où ils ne seront plus, puisque leurs œuvres font souvent de l'éphémère une condition. Dans le cas présent de l'installation/exposition *Postérité*, la presque totalité des œuvres ont été réalisées antérieurement. Seules certaines œuvres à proprement parler ont été réalisées spécifiquement pour l'exposition (telles que *L'intimidante (épée)*, *Lost Logos* et les trois installations : *Aux Puces*, *L'Usine de sapins* et les éléments forains avec l'affiche *Postérité*). Donc, bien que cette « expérience » faite de l'œuvre s'ajoute à l'historique de chacune, elles n'acquièrent pas réellement de nouveau sens de façon individuelle. Toutefois, c'est par leur rassemblement qu'elles servent un nouveau propos, celui mentionné de l'exposition *Postérité*. Il est également question dans l'installation *Aux Puces* des legs potentiels comme ceux de la culture populaire et des

ressources naturelles, ce que relève Charron pour l'exposition *Postérité*¹²⁵. Cette culture populaire et la question des ressources naturelles sont présentes dans *Postérité* notamment par ces arbres de Noël dont l'aspect naturel a été détourné en les trempant dans une peinture verte. Ces questions sont aussi présentes dans *Aux Puces* par la réexposition de ces simulacres d'objets issus du quotidien, qu'ils ont réalisés en bois recyclé – tels les téléphones cellulaires, balayeuses et ordinateurs.

L'aura se rattache, selon Walter Benjamin (1939), au *hic et nunc*, à « l'unicité de [l'existence de l'œuvre d'art] au lieu où elle se trouve »¹²⁶. Les traces du temps laissées sur l'objet ne sont pas reproductibles. Dans le cas des objets réunis pour cette œuvre, la valeur d'exposition qui leur est attribuée de par leur origine industrielle – les jouets pour enfants constituant une bonne partie de ces objets – se voit remplacée, les objets regagnant une valeur culturelle par la modification matérielle apportée par les artistes¹²⁷. De plus, les objets ne sont pas tous également donnés à voir au spectateur, étant donné leur abondance et la nécessité de déplacement ou de manipulation, mais aussi par la durée d'accessibilité limitée au temps d'exposition – l'œuvre étant éphémère et difficilement reproductible, voire impossible à recréer exactement¹²⁸.

Sur le plan formel, l'installation *Aux Puces* revêt l'apparence d'un grenier ou d'un bazar; d'autant plus que, pour le spectateur, l'installation se situe au premier étage de la galerie. Deux possibilités se présentent toutefois à lui dans la manière dont il entrera en contact avec l'installation, tel qu'énoncé précédemment. En montant l'escalier au fond de la galerie, après avoir exploré l'espace qui lui est donné à voir au

¹²⁵ Charron, *loc. cit.*, p. E6.

¹²⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, trad. depuis l'allemand par Maurice de Gandillac (revue par Rainer Rochlitz), Paris : Gallimard, 2000 (1939), p.273.

¹²⁷ Benjamin, *op. cit.*, p. 282-285.

¹²⁸ Benjamin rattache la valeur culturelle aux œuvres (et à l'aura) qui ne sont accessibles qu'à un nombre limité de spectateur. Ainsi, la valeur d'exposition repousse la valeur culturelle en devenant plus accessible, du fait notamment de la reproductibilité. Benjamin, *op. cit.*, p. 282-285.

rez-de-chaussée, le visiteur est immédiatement plongé dans l'installation. L'effet d'une visite de grenier est alors plus aisément déclenché que si le visiteur n'emprunte l'autre escalier (à gauche de l'entrée de la galerie), auquel cas, il doit passer par le vaste espace que nous avons décrit. Dans cette situation, il est alors possible pour le visiteur de contempler l'installation *Aux Puces* de l'extérieur, par sa coquille formée de portes recyclées et assemblées. Il pénètre dans l'installation en passant par un espace s'apparentant à une cour extérieure, puisque traversé de cordes sur lesquelles sont suspendus des vêtements figés dans un vernis ou un médium acrylique transparent. L'effet d'un « marché aux puces » est alors potentiellement privilégié à celui du « grenier ».

Aux Puces fait appel à un spectateur/personnage présent, mais secondaire. L'usage du terme « spectateur » est ici entendu non seulement comme sujet témoin de la proposition artistique, mais également en tant que personnage potentiel de l'œuvre et témoin de sa propre mise en situation, au sens où Chantal Boulanger l'entend dans le rapport qu'elle établit entre théâtralité et installation¹²⁹. Dans l'œuvre *Aux Puces*, le déplacement du spectateur est essentiel à l'expérience et à la réception. Il traverse la scène afin de capter l'ensemble des points de vue, découvrir tous les éléments, les objets mis en présence. Ces objets ne lui sont donc pas tous donnés à voir en même temps, tout dépendant de son cheminement dans l'espace, de sa vitesse de déplacement et de l'attention portée. De plus, son corps en tant qu'actant est interpellé : le besoin de satisfaire le désir de manipuler, de « fouiller », est fort présent et est en quelque sorte justifié par l'apparente banalité des objets, leur disposition dans l'espace et leur proximité avec lui. Un troisième lieu référentiel est évoqué; en

¹²⁹ Ainsi, elle nous dit qu'il y a similitude entre l'installation et le théâtre en cette vision fragmentée conditionnée par le facteur temps : la durée de l'œuvre est déterminée par le temps d'exposition et il est nécessaire de se déplacer pour saisir un ensemble de points de vue et ainsi révéler les éléments en présence. Il y a également cette insistance mise sur la réalité, de même que la présence d'une pluralité d'objets et de signes. L'installation s'oppose au théâtre en ce que les objets qu'elle met en scène ne se présentent pas dans leur littéralité; les objets (et l'espace) sont connotés et le sens dépend bien souvent de leur mise en relation. Boulanger, « L'installation : au-delà de l'in-situ », *Parachute*, no 42 (mars-avril-mai), 1986, p. 17-18.

effet, le spectateur peut s'imaginer également dans l'espace de création de l'artiste, ou même s'imaginer prendre le rôle de l'artiste en son atelier, pouvant assembler des objets, en étant entouré de maquettes de projets artistiques¹³⁰. La nature des objets participe d'autant plus de cet effet, alors que s'entremêlent chevalets, tables de travail, toiles, modèle humain en bois, esquisses, photographies d'œuvres, moulures et palette.

Dans l'éventualité où le spectateur interprète l'installation comme un espace s'apparentant à un grenier, l'œuvre connote d'une part l'expérience enchantée de la (re)découverte d'objets plus ou moins oubliés, en une métaphore de la mémoire. Ce n'est pas (nécessairement) le grenier qui pourrait être celui de BGL qui nous vient à l'esprit, mais notre propre souvenir ou le souvenir de l'imagination du grenier que nous avons, car autrement, le lien avec l'œuvre qui s'éveille en nous serait moins fort ou même inexistant. Voici comment Gaston Bachelard (1992/1957) explique cette substitution dans la poésie :

C'est au moment où les yeux du lecteur quittent le livre que l'évocation de ma chambre peut devenir un seuil d'onirisme pour autrui. [...] Ainsi, bien rapidement, dès les premiers mots, à la première ouverture poétique, le lecteur qui « lit une chambre » suspend sa lecture et commence à penser à quelque ancien séjour. [...] Les valeurs d'intimité sont si absorbantes que le lecteur ne lit plus votre chambre : il revoit la sienne.¹³¹

De plus, il est possible de voir en la verticalité du bâtiment abritant les salles de la galerie, la polarisation entre la cave et le grenier; pouvant ainsi « servir à illustrer les nuances psychologiques les plus fines »¹³². Bachelard poursuit :

¹³⁰ Par exemple, voir la photographie de l'installation *Aux Puces* en annexe (**Figure 5.26**) : en haut à gauche se trouve une maquette de l'œuvre *Sentier Battu* (2001), présentée dans le cadre du Festival international de jardins, à Grand-Métis, au Québec.

¹³¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 5^e éd., (1957), 1992, p. 32.

¹³² Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

Au grenier, les peurs se « rationalisent » aisément. À la cave, [...] la « rationalisation » est moins rapide et moins claire; elle n'est jamais définitive. Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. À la cave les ténèbres demeurent jour et nuit.¹³³

Vue sous cet angle, l'*Usine de sapins* paraît malicieuse, inquiétante par ses arbres à jamais immortalisés d'une peinture verte, pouvant rappeler l'abattoir avec ses corps dépecés, accrochés tête-bêche; ce qui sert alors le propos critique de BGL face à la société de consommation (qu'ils associent entre autres à la fête de Noël) et de ce fait, nous permet de mieux comprendre la dissémination des sapins à travers l'exposition.

D'autre part, par la nature des objets réunis dans l'installation *Aux Puces*, en partie des jouets et des *Jeux en atelier*, il y a une référence à l'acte de collectionner, à cette tendance à tout garder chez l'enfant. À cela s'ajoute le fait qu'il s'agit là d'une proposition artistique exposée dans un contexte muséal. Ainsi, la galerie (ou, par extension, le musée) peut être ici pensée comme un espace où les objets anciens s'accumulent, une sorte de grenier, reflétant cette tendance matérialiste de l'être humain, ce, même en tant que projet social. Justement, Ninacs (2009) relève en ce sens, au sujet de l'œuvre *Le Discours des éléments*, que celle-ci « a beaucoup moins à voir avec le matérialisme consumériste qu'avec la matérialité en ce qu'elle concerne une dimension essentielle de la vie humaine »¹³⁴. Et les œuvres de BGL nous amènent en ce sens à prendre conscience de notre réalité, à l'expérimenter dans l'espace et elles cherchent à nous ramener à « quelque chose de primaire »¹³⁵.

En résumé, nous avons pu remarquer qu'à travers l'installation d'envergure qu'est *Postérité* (et l'installation *Aux Puces* qui en fait partie), les trois concepts relevés par Johnstone semblent persister dans l'installation. L'idée du « temps » se fait très présente, notamment par le titre et l'éphémère qu'il annonce, et par le rapport

¹³³ Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁴ Ninacs, *op. cit.*, p. 78.

¹³⁵ Ninacs, *op. cit.*, p. 78.

à la ruine que l'œuvre amène. L'installation *Postérité* impose au spectateur d'en faire l'expérience et *Aux Puces* s'inscrit dans la catégorie du « rêve éveillé » puisque l'œuvre enveloppe le spectateur physiquement, mais aussi psychologiquement. Quant à la « spécificité au site », elle se traduit par le contexte mercantile dans lequel s'inscrit l'exposition, de même que par l'investissement de l'espace fait par l'œuvre. Ce dernier aspect, soit celui de la marchandisation de l'art, nous amène aux enjeux mêmes de l'installation postmoderne, qui semblent transcender les époques, tel qu'en témoigne cette œuvre.

C'est ainsi que, finalement, nous voyons peut-être ici le propos critique face au milieu de l'art et à l'institution muséale – tel qu'il en était dans les installations des années 70 et 80 – que Nicolas De Oliveira (2003) croit déjà posé dans les propositions actuelles, comme étant un sous-entendu, un « terrain d'entente entre l'artiste et le public »¹³⁶. En soulevant ainsi le propos critique concernant le fétichisme matérialiste que représente le musée, nous désirons effectuer un parallèle avec une autre œuvre de BGL : *Le Discours des éléments*. L'ambiguïté de la frontière entre l'espace de l'exposition et celui de l'installation, dans cette œuvre, amène d'ailleurs un nouveau type de spectateur : le spectateur malgré lui. De plus, son acquisition par le Musée des Beaux-Arts du Canada, nous permet de relancer la question de la réexposition; sujet abordé par Ariane Noël de Tilly (2006) pour une autre œuvre de BGL, celle-ci acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal.

2.2 LE DISCOURS DES ÉLÉMENTS DE BGL

BGL présentait en quelque sorte une rétrospective de dix ans de leur travail dans le cadre de cette installation, prenant la forme d'une réserve d'atelier ou de musée. Cette œuvre, antérieure à *Postérité*, fut présentée au centre d'artistes L'Œil de

¹³⁶ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 15-16.

Poisson, à Québec en 2006, puis avec quelques variations au Musée des beaux-arts de Montréal (sans *La Guerre du feu*¹³⁷) en 2007 (dans le cadre des prix Sobey), pour ensuite se retrouver la même année à Ottawa au Musée des beaux-arts du Canada, qui en fera d'ailleurs l'acquisition. Alors que *Postérité* prenait des allures à proprement parler de rétrospective (et de vente de débarras en ce qui concerne plus précisément *Aux Puces*), *Le Discours des éléments* fait davantage penser au rangement précédant ou suivant la rétrospective (constituée de fragments ou d'œuvres entières, différentes de celles composant *Postérité*). Par ailleurs, en ce qui a trait plus précisément à ces fragments, nous référons le lecteur à la monographie d'Anne-Marie Ninacs (2009), portant sur l'activité artistique de BGL, où elle y énumère l'ensemble des éléments, œuvres et matériaux divers, qui figurent dans cette œuvre¹³⁸. (Nous référons le lecteur aux photographies et au plan de l'espace d'exposition fournis en annexe (appendice B, figures 6.1 à 6.13), et à la figure 4.1 du présent chapitre).

2.2.1 *Le Discours des éléments*, un parcours

Le parcours de l'œuvre débute par le passage dans le cagibi de rangement de la galerie, où un trou à même le mur permet d'entrer dans l'installation. Un premier couloir fait visuellement écho au cagibi en poursuivant les étagères de rangement, sur lesquelles sont posées pêle-mêle des œuvres de leur corpus. Plus loin dans l'installation, en s'aventurant à travers l'ouverture créée par un mur incendié au milieu d'une étagère, le spectateur met à l'épreuve ses habitudes de simple regardant. Il doit surmonter les codes liés au parcours muséal et ainsi sortir en apparence de

¹³⁷ Ninacs, *op. cit.*, p. 75 (notice 116).

¹³⁸ « En arrivant, on trouve pêle-mêle, entassés sur de très hautes étagères disposées en couloir : un *Bosquet d'espionnage*; des boîtes-cadeaux et une partie de la forêt en carton d'*À l'abri des arbres*; des couleurs, des rouleaux et des plateaux pour la peinture de bâtiment; une minimoto; des *Vire-vent* décomposés en morceaux, les tiges d'un côté, les véhicules de l'autre; une plaque commémorant les cent mille albums vendus de *La forêt des mal-aimés* de Pierre Lapointe; la moto handicapée de *Rapide et dangereux*; une boule miroir; des produits nettoyants; l'ordinateur en plastique de *Se perdre n'est pas si triste*; [...] », Ninacs, *op. cit.*, p. 75.

celui-ci (bien que le parcours de l'œuvre soit défini)¹³⁹. De l'autre côté de ce mur brûlé, une salle d'exposition accueille une partie de l'œuvre *La Guerre du Feu* (la voiture présentée à la biennale de La Havane en 2006). De retour dans le couloir de rangement, le spectateur doit ensuite adopter une attitude encore plus active, en poussant réellement un mur pour accéder au reste de l'œuvre. D'ailleurs, l'initiative et l'implication physique exigées de la part du spectateur se font davantage présentes dans cette installation que dans *Postérité*.

Alors que notre analyse de *Postérité* s'appuyait en partie sur notre expérience en tant que spectateurs, nous n'avons pas pu faire de même pour *Le Discours des éléments*, car nous n'avons pas été témoins de l'œuvre. Nous avons donc interrogé des responsables ayant procédé à l'exposition et à la réexposition de l'installation, afin qu'elles partagent avec nous le développement du projet, de leur point de vue impliqué, et qu'elles nous témoignent de l'expérience qu'elles ont faite de l'œuvre. Nous avons également consulté les photographies de l'œuvre et les archives écrites, qu'elles nous ont par ailleurs rendues disponibles.

Deux entrevues ont été menées, d'une part avec la conservatrice de musée et d'autre part avec la directrice de centre d'artistes, ayant chacune exposé *Le Discours des éléments*.¹⁴⁰ La première entrevue a eu lieu avec Josée Drouin-Brisebois, conservatrice de l'art contemporain au Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa, pour lequel elle a fait l'acquisition du *Discours des éléments* en 2007, œuvre qu'elle a par la suite présentée en tant que commissaire dans l'exposition *Flagrant Délit* en 2008. La seconde entrevue a été menée avec Caroline Flibotte, directrice du centre

¹³⁹ Voir également Ninacs à ce titre qui évoque « les deux passages secrets créés à même les étagères qui, eux, risquent de demeurer complètement ignorés pour peu qu'on passe vite ou qu'on soit trop indécis, craintif, timide ou respectueux des conventions de l'institution pour oser y pénétrer. », *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁰ Tel qu'annoncé en introduction, en conformité avec les règles d'éthique de la recherche impliquant des personnes, elles ont généreusement accepté de collaborer à la présente recherche par une entrevue, dont les verbatim ont été joints en annexe avec leur accord.

d'artistes L'Œil de Poisson, puisqu'elle fut témoin de la mise en chantier initiale de l'œuvre ici analysée.

Nous avons ainsi pu confirmer que le Musée, avec le consentement de BGL, considère *Le Discours des éléments* comme une œuvre en soi, se composant d'éléments faisant partie de douze œuvres antérieures et pouvant également être indépendamment exposées. Celles-ci sont : *Expo sur Tapis (surplus d'inventaire)* (1998), *La chapelle mobile* (1998), *Rejoindre quelqu'un* (1999), *Les vire-vents* (2000), *À l'abri des arbres* (2001), *Profession : arbres de Noël* (2001), *Marche avec moi* (2003), *Bosquets d'espionnage* (2004), *Le pouvoir de la fuite* (2005), *L'original surnommé « Venise »* (2005), *La guerre du feu* (2006) et *Rapides et dangereux* (2005).

Drouin-Brisebois a confirmé également notre intuition quant à la réexposition de l'installation, possible et rendue légitime grâce à la collaboration des artistes (tel qu'abordé à la section *Où se situe l'installation dans les champs de l'in situ et de la site specificity?* du premier chapitre de ce mémoire) :

Josée Drouin-Brisebois - Si je la représentais ici au Musée, [l'œuvre *Le Discours des éléments*,] je reconstruirais la salle de la façon qu'on avait convenu avec les artistes parce que c'était [tout de même] un processus assez impliqué et puis, on a les plans et tout ça pour pouvoir la reconstruire d'une façon qui [est] satisfaisante pour eux aussi.

Philippe Chevrette - Donc vous avez des plans pour reconstruire *Le Discours des éléments*, puis il y a des directives laissées par les artistes...

JDB – Oui, puis on a aussi plein de photos et on peut facilement la reconstruire.

Il est d'ailleurs possible de consulter les plans, les photographies de références et les directives de réexposition, dans le dossier d'artiste que possède le département des archives du Musée des Beaux-Arts du Canada. Nous y avons ainsi accédé et avons pu constater certaines différences entre les diverses occurrences de l'œuvre, notamment entre l'exposition à L'Œil de Poisson et la version acquise par le Musée

(que ce soit la suppression totale d'une salle, de certains objets ou par la disposition de ceux-ci, tel que nous le verrons plus loin). *Le Discours des éléments* aurait ainsi été davantage de l'ordre du processus plutôt que de l'œuvre terminée, ce jusqu'à son acquisition où, de par les exigences muséales, elle aura atteint sa forme définitive. Pourtant, malgré toutes ces précautions visant à conserver l'intégrité (ou l'intégralité) de l'œuvre, le Musée y a déjà contrevenu en reconfigurant une partie de l'œuvre différemment. Ainsi, avec l'accord et la collaboration des trois artistes, le Musée a modifié légèrement l'œuvre lors de la re-présentation de *Flagrant Délit* à *La Cité de l'énergie* de Shawinigan. À titre d'exemple, Drouin-Brisebois relevait que certains matériaux ayant servi au transport des éléments de l'installation, tels que les plastiques d'emballage et certaines boîtes, ont été conservés à même les œuvres par les artistes afin de souligner davantage l'idée de marchandise et de déplacement. Vus ainsi, les plans et directives accompagnant l'œuvre que possède le Musée serviraient alors à assurer la possible réexposition devant le cas où BGL ne serait en mesure d'assister la mise en exposition. Nous sommes ici amenés à poser à nouveau la question – soulevée précédemment avec les œuvres de Patrick Raynaud – à savoir, quelle est la limite où l'œuvre cesse d'être elle-même pour devenir autre, à travers le changement, et nous amène en ce sens au problème soulevé que pose la réexposition.

2.2.2 La réexposition de l'œuvre *Le Discours des éléments*

Cette attitude adoptée par BGL envers la réexposition a d'ailleurs été relevée pour une autre œuvre de leur corpus (*Perdu dans la nature*) par Ariane Noël de Tilly (2006), dans son mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal. Cette œuvre, acquise par le Musée National des Beaux-Arts du Québec en deux temps, peut être exposée en totalité ou en partie, deux titres servant à distinguer les deux ensembles : *Perdu dans la nature (La Voiture)* et *Perdu dans la nature (La Piscine)*. Et bien que l'on puisse voir encore là l'œuvre de BGL comme un processus, pour les artistes,

cette installation reste celle réalisée en 1998, terminée et étant présentée dans son ensemble. Noël de Tilly fait toutefois remarquer, après l'analyse des diverses expositions de *Perdu dans la nature*, que la principale forme « d'immanence », le cœur de l'œuvre, réside en la voiture : la Mercedes de bois, sur les brins d'herbe formés de petites lattes, « préférablement présentée aux côtés de la piscine hors terre »; elle en arrive à cette conclusion puisque les six réexpositions de *Perdu dans la nature* qu'elle a analysées se composaient de la voiture accompagnée ou non de la piscine. La voiture serait donc apparemment plus autonome que la piscine. Ainsi, l'acquisition faite par le Musée n'a pu fixer un mode unique de présentation, bien qu'il doive s'en tenir aux directives laissées par les artistes pour en effectuer le montage (l'assemblage)¹⁴¹.

Lors de sa première exposition au centre d'artistes, l'œuvre *Le Discours des éléments* intégrait une partie du mobilier propre à l'atelier et la galerie du centre L'Œil de Poisson, qui lui sera ensuite restitué. Mis à part ces objets et fort possiblement la disposition sur les étagères, nous avons pu remarquer une différence majeure : une salle entière a été supprimée des versions ultérieures de l'œuvre. Cette salle (voir **Figure 6.2** en annexe) était présentée dans la petite galerie et faisait face au cagibi accueillant les étagères. Elle constituait donc une section extérieure à l'œuvre achetée par le Musée. Cette partie sous-entendait une critique du système institutionnel et économique de l'art, puisqu'elle se composait d'un tapis gris replié, d'un projecteur à diapositives et de chaises renversées; une sorte de salle de projection d'un comité, qui aurait été saccagée et dont le mobilier aurait été poussé dans un coin pour libérer l'espace. De fait, Caroline Flibotte soulignait la possible analogie avec le refus du soutien financier demandé par BGL à cette époque au Conseil des Arts et des Lettres du Québec. Mais selon la directrice, de ce refus, découle l'idée générale chez les artistes de créer cette installation :

¹⁴¹ Ariane Noël de Tilly, « Réexposer *Perdu dans la nature* », in *Actes du 5^e colloque étudiant du département d'histoire*, 2006, p. 124-126.

Philippe Chevrette – Avez-vous demandé à BGL de faire une rétrospective?

Caroline Flibotte – Pas du tout. Je suppose que les artistes vont vous expliquer le processus, mais en fait, BGL avait une idée de projet qu'ils avaient soumis au Conseil des Arts. Ils avaient fait une demande de bourse et malheureusement, ils ne l'ont pas eu. *Le Discours des éléments* découle dans le fond de cette réponse négative là et d'une absence de financement. C'est ce qui les a amenés, je pense, à développer ce projet-là, donc à récupérer si on peut dire des œuvres anciennes.

Mais cette remise en question a-t-elle encore sa raison d'être en ce qui concerne l'attitude du Musée face à l'objet d'art? Tel que nous le verrons un peu plus loin par la comparaison du *Discours des éléments* avec les trois situations abordées par Francine Couture (2010), le Musée adopte une position ambiguë, tentant de concilier sa fonction de conservation à l'approche critique et artistique fort actuelle pour laquelle optent certains commissaires. Le postmodernisme et l'installation auraient donc eu un impact sur le rôle de commissaire; lui (elle) qui est à mi-chemin entre l'artiste et le musée, doit tenter de rendre hommage aux œuvres avec lesquelles il crée sa propre œuvre/exposition, tout en assurant la sécurité et la médiation de l'objet. Suivant la nature des œuvres qu'il utilise, le commissaire n'a peut-être pas d'autre choix que d'accepter, en tout ou en partie, de servir la remise en question des rapports entre le musée, l'œuvre et le spectateur. Le propos critique que souhaitait soulever la commissaire Josée Drouin-Brisebois dans l'exposition *Flagrant Délit* passait par « l'activation » du spectateur.

PC [...] par rapport à l'exposition *Flagrant Délit*, le texte de présentation parle de nouveaux types de rapports entre les spectateurs, l'espace et l'œuvre. On ne parle pas exclusivement d'esthétiques relationnelles dans ce cas-ci...

JDB Non.

PC ... cela se reflèterait comment pour l'installation de BGL justement?

JDB Bien, vous avez mentionné, dans l'une des questions, l'environnement, donc pour moi c'est définitivement créer un environnement, pas nécessairement un environnement physique, mais aussi psychologique. Donc c'est l'idée de déboussoler un peu le spectateur, qu'il questionne l'endroit dans lequel il se situe. Parce qu'il y a plusieurs personnes, à un moment donné, qui rentraient dans cet espace-là [de l'œuvre de BGL], qui se

demandaient si c'était interdit. Donc pour moi c'était évoquer ce côté-là avec le spectateur [...] de déranger le spectateur d'une certaine façon, donc lui créer une situation qui était différente, qui n'était pas la façon qu'on aborde normalement une œuvre d'art. Oui, ce serait ça ma réponse, pour moi c'était vraiment le côté psychologique, un peu le côté d'émerveillement qui arrive lorsqu'on découvre une porte secrète, puis on la pousse, puis finalement qu'on puisse rentrer dans une autre salle. Donc, il y avait beaucoup d'intérêt par rapport à la réaction du spectateur, puis à créer ce genre d'émerveillement, de surprise, de découverte.

PC [...] Puis ça amenait le spectateur à se questionner sur ce qui est permis dans le cadre institutionnel.

JDB Oui exactement, aussi.

L'accès à l'œuvre a été reconfiguré pour accentuer et générer cette prise de décision chez le spectateur. De ce fait, en ce qui a trait à la réexposition, *Le Discours des éléments* pose le problème de l'authenticité, du moins de l'unicité et de la légitimité artistique, en d'autres termes de l'aura; puisque selon Ninacs, et tel que confirmé par Drouin-Brisebois, « le Musée des beaux-arts du Canada [...] peut en extraire certains éléments et les «réactiver» lors de futures expositions »¹⁴². La question de la réexposition abordée précédemment – de manière générale lors du premier chapitre et de façon plus précise avec l'analyse de Noël de Tilly – est ici dans cette installation directement posée. Les trois cas présentés par Francine Couture, tel que nous l'avons vu, se reflètent tous dans *Le Discours des éléments*. En ce qui concerne cette œuvre, le Musée des Beaux-Arts du Canada semble de prime abord accorder une grande importance à la matérialité de l'œuvre. L'institution a ainsi tout conservé de l'œuvre, incluant même les murs et les cloisons créées par les artistes. Toutefois, avec l'accord de ceux-ci, le Musée s'est départi d'une pièce qu'aucun des deux, de part et d'autre, ne trouvait essentielle à l'intégrité de l'œuvre; soit un oiseau empaillé qui avait été infesté de parasites. Néanmoins, l'aspect conceptuel de l'œuvre semble également important. Bien que le Musée possède des directives laissées par les artistes, des plans et des photographies, sur lesquelles il doit se baser pour

¹⁴² Ninacs, *op. cit.*, p. 75 (notice 117).

reconstruire l'architecture de l'œuvre, il n'hésite pas à modifier l'installation pour accentuer la connotation d'entrepasage qui lui est associée. Sur cette base, l'intégrité ne semble pas immuable puisque le Musée a apporté une modification que nous devons considérer dans l'analyse de la réception et de l'attitude adoptée par le spectateur. En effet, lors de la première exposition au Musée des Beaux-Arts du Canada, précédant son acquisition, la première salle de l'œuvre, celle se composant d'étagères, se présentait comme un couloir entre deux salles d'exposition au milieu duquel se trouvait l'ancre du mur incendié. Agissant comme un passage, les spectateurs étaient moins réticents à l'idée de s'engager dans l'œuvre, nous révélait Drouin-Brisebois. Alors que l'œuvre était réexposée dans le cadre de l'exposition *Flagrant Délit*, le Musée a décidé de fermer, à l'aide d'un mur, l'une des extrémités du couloir. L'effet de salle d'entrepasage était ainsi accentué et même restauré (en référence à la version de L'Œil de Poisson) et les spectateurs semblaient davantage hésiter avant de s'y aventurer (bien que le cadre de l'exposition faisait appel à un spectateur actif et que celui-ci avait le temps de s'habituer à son rôle, de par l'emplacement de l'œuvre dans le parcours).

2.2.3 Entre installation et exposition

Lorsqu'exposé à L'Œil de Poisson, *Le Discours des éléments* dissimulait la limite entre le lieu d'exposition et l'espace de l'installation. Alors que pour *Postérité*, même si cette initiative de la part des artistes pouvait être considérée comme une installation en soi, le spectateur entrait dans l'espace d'exposition qu'est la galerie Parisian Laundry, pour découvrir une exposition en tant que telle. La superposition des espaces s'effectuait à ce moment davantage sur le plan de l'idée d'exposition, du *média* que se sont approprié BGL, que sur le plan formel. Ainsi, dans *Le Discours des éléments*, le spectateur pénètre directement dans l'installation sans trop en savoir la

limite, sans pouvoir reconnaître l'espace dédié à l'exposition; tel qu'en témoigne Caroline Flibotte :

CF Ah oui, tout à fait, même qu'il y avait de la confusion, parce que les visiteurs devaient entrer par notre cagibi, qui est un espace de rangement où l'on conserve les équipements techniques, l'éclairage et tout ça. Donc déjà là, les gens étaient déstabilisés et ils étaient amenés à pénétrer l'espace pour ensuite pénétrer dans la galerie, à travers l'ouverture [que BGL] avaient fait dans le mur. Mais encore là, quand on pénétrait dans la galerie, on n'avait pas conscience d'être dans la galerie parce qu'on se retrouvait justement au sein d'une espèce d'entrepôt. Le projet ne se donnait pas clairement à voir au départ. Puis aussi, parallèlement dans la petite galerie, l'installation qu'ils ont faite en parallèle – des meubles de bureau renversés, un projecteur de diapositives, de la fumée – tout ça c'était vraiment comme un lieu chaotique et encore là, ce n'était pas clair pour les visiteurs que c'était un projet de BGL qui se trouvait là.

Bien que les visiteurs pouvaient dans bien des cas être au courant de la tenue d'une exposition de BGL à la galerie de L'Œil de Poisson, le parcours de déambulation ne lui était pas clairement indiqué. De plus, des rénovations survenaient à la galerie au même moment que la présentation du projet de BGL. En concordant ainsi, les événements ne pouvaient être explicitement séparés l'un (l'installation) de l'autre (les rénovations). Caroline Flibotte partage comme suit l'expérience de déambulation dont elle a été témoin :

CF Ce qui a été particulier, c'est qu'au même moment durant l'été, on a fait des travaux majeurs d'agrandissement de la petite galerie, on a changé la disposition des murs ici, donc les visiteurs étaient amenés à découvrir un espace vraiment différent. Et ce qui est particulier, c'est que les BGL ont décidé de fermer l'accès à notre grande galerie, donc ils ont construit un mur. Les visiteurs pouvaient seulement rentrer par le cagibi, ce qui fait qu'il y avait comme une confusion, puis ils ont joué avec ça, cette situation-là de réaménagement de l'espace. Donc, il y avait vraiment une confusion, je dirais générale, parce que les gens ne comprenaient pas ce qui se passait. Nécessairement, il fallait guider les visiteurs, les inciter d'une part à entrer dans le cagibi, ce qui n'est pas évident, et par la suite à rentrer dans la galerie. Des fois, il fallait même leur donner quelques indices pour qu'ils se déplacent dans l'espace, parce que ce n'était pas évident.

Cette confusion quant au cheminement dans l'exposition s'explique donc par le recours à un espace dont l'accès est normalement interdit aux spectateurs. Cet espace est utilisé à la fois comme lieu de passage et comme référence formelle dans l'installation, puisque la section centrale qu'occupe l'installation dans la grande galerie prolonge l'apparence du cagibi de rangement.

Afin de mettre en évidence le flou existant entre les limites de l'exposition et celles de l'installation, voici comment se décompose l'espace pour cette œuvre à partir du modèle d'analyse de Gharsallah-Hizem.

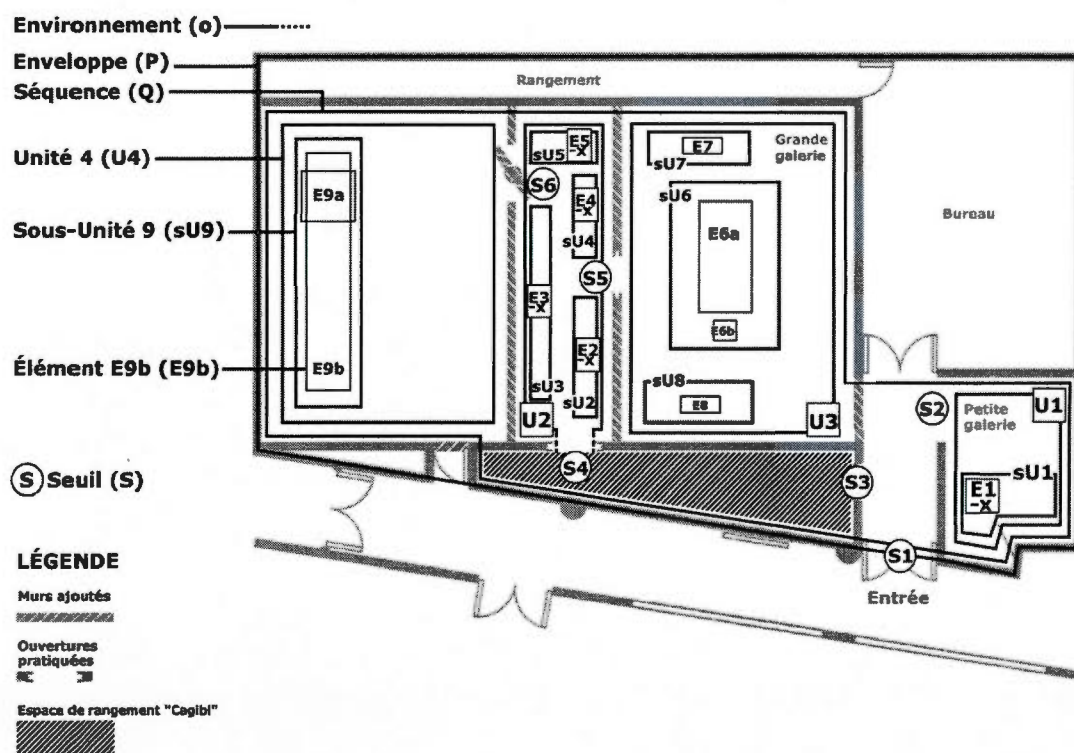


Figure 4.1 Découpage de l'espace de l'exposition *Le Discours des éléments*, présentée à la galerie du centre d'artistes L'Œil de Poisson, d'après le modèle d'analyse de l'espace de Gharsallah-Hizem.

L'environnement (o) désigne l'espace extérieur et physique de la galerie du centre d'artistes L'Œil de Poisson, soit le complexe *Méduse*.

L'enveloppe (P) désigne le bâtiment abritant la galerie du centre L'Œil de Poisson.

La séquence (Q) est incluse dans l'enveloppe, elle est équivalente au thème, soit l'exposition *Le Discours des éléments*. Il est à noter que l'œuvre investit un espace qui relève de l'enveloppe et le prolonge en un couloir. La limite entre les deux espaces est alors difficilement perceptible et il est impossible d'établir clairement à quel moment le spectateur pénètre dans l'œuvre.

L'unité (U) est une subdivision de la séquence et elle correspond au sous-thème. Nous distinguons : U1) la salle avec le projecteur et les chaises renversées; U2) le cagibi se prolongeant dans l'œuvre en un couloir avec des étagères de rangement; U3) la salle de l'autre côté de l'ancre brûlé, avec la voiture; U4) la salle de l'autre côté du mur pivotant, avec le balancier.

La sous-unité (sU) est située dans l'unité et elle est un ensemble d'éléments.

Nous distinguons :

- Dans U1 : sU1) l'ensemble des éléments regroupés dans le coin de la salle, soit le tapis, les chaises, le projecteur et la lampe.
- Dans U2 : les diverses étagères avec les œuvres et objets réunis, soit sU2 à sU5;
- Dans U3 : sU6) l'ensemble composé de la voiture de *La guerre du feu* et d'une chaise; sU7) la moto de *Rapide et dangereux*; sU8) un ensemble d'objets dans un coin.
- Dans U4 : sU9) le balancier avec la boule disco.

L'élément (E) est une entité spatiale isolée.

Nous distinguons les différents éléments composant l'installation, soit le tapis, les chaises, le projecteur et la lampe énumérés précédemment (E1-x); les œuvres et les divers objets disposés sur les étagères de rangement (E2-x à E5-x); la voiture (E6a) et la chaise (E6b); la moto (E7); la caisse de transport et la planche avec roulettes en coin (E8); le balancier (E9b) et la boule disco (E9a).

Le seuil (S) montre la transition, c'est un marqueur de limite.

Nous distinguons six seuils, soit l'entrée de la galerie (S1), le cadre délimitant la première salle (S2), la porte du cagibi (S3), l'ouverture pratiquée dans le mur du cagibi (S4), l'ancre brûlé (S5) et le mur pivotant (S6).

Il existe donc un espace tampon, vaguement défini entre l'espace fonctionnel et l'installation. La limite entre l'espace de l'œuvre et celui de la galerie n'est pas évidente, car le couloir construit par BGL (l'unité U2) fait écho au cagibi d'entreposage du centre d'artiste, par lequel il faut passer pour accéder à l'œuvre (entre les seuils S3 et S4). Les artistes font ici encore appel au faux-semblant à l'aide d'un matériau qui leur est cher, le bois. Par une rime formelle, les étagères de rangement propres au centre se prolongent à partir du cagibi, de l'autre côté d'une ouverture à même le mur mitoyen entre cet espace d'entreposage et la salle d'exposition de la galerie. Ainsi, sans trop s'en rendre compte, le spectateur pénètre dans l'installation¹⁴³. C'est pourquoi nous faisons chevaucher la zone de découpage du couloir de l'installation avec celui du cagibi dans le schéma de l'exposition que nous proposons. Nous pourrions donc en déduire que l'œuvre débute avant même sa propre limite spatiale, en s'appropriant un élément *in situ*. On reconnaît ici le propre de l'installation des années 1970-80, où l'œuvre intègre une partie de son espace d'exposition; le contexte de présentation et l'installation profitant d'un enrichissement sémantique mutuel. De ce découpage effectué d'après le modèle de Gharsallah-Hizem, nous pouvons analyser et anticiper la déambulation, l'attitude et la réaction du spectateur; sa réception de l'œuvre. Tel que le faisait remarquer Drouin-Brisebois, l'installation de BGL créait un environnement englobant non seulement physiquement, mais également de manière psychologique; le spectateur pouvait être désorienté, il était amené à s'interroger sur l'endroit, l'espace où il déambulait. Ainsi, pour nous référer aux types d'installations relevés par Claire Bishop (2005), le *rêve éveillé* nous semble bien définir la situation de l'œuvre de BGL et la position occupée par le sujet regardant. Il en va de même dans l'installation *Aux Puces* analysée précédemment, où les objets réunis et l'architecture de l'espace font appel à l'imaginaire de chaque spectateur; l'œuvre se prolonge par ou dans les souvenirs de celui qui l'expérimente.

¹⁴³ Bernard Lamarche fait d'ailleurs remarquer la difficulté à repérer clairement le point de départ de l'exposition. Voir, « BGL : se recycler soi-même », *Etc.* no 78 (juin-août), 2007, p. 28.

L'analyse des deux œuvres à grand déploiement que sont *Postérité* et *Le Discours des éléments* de BGL, nous a permis de démontrer que l'installation constitue une approche de l'objet par la pratique de l'exposition se traduisant par la figure de l'artiste auto-commissaire. Nous avons mis en évidence un nouveau type de spectateur, pouvant s'ajouter à ceux déjà relevés par Claire Bishop, que constitue le spectateur « malgré lui ». Ce type de spectateur s'inscrit dans un contexte où la frontière entre l'espace de l'exposition et celui de l'installation devient imperceptible. Nous avons montré cette absence de frontière en appliquant à l'installation le modèle d'analyse de l'espace de l'exposition, emprunté à la muséologie, et nous avons ainsi pu démontrer que cette absence apparente de limites peut s'effectuer autant par la superposition de ces deux espaces (par ex. *Postérité*), que par le mimétisme dont peut faire appel l'installation (par ex. *Le Discours des éléments*).

Nous avons remarqué un grand nombre de similitudes entre ces deux œuvres de BGL et la pratique d'autres artistes à travers l'Histoire de l'art – telles que les expositions surréalistes et, plus près de nous, Kent Monkman (*Boudoir de Berdashe*, 2007) et Jean-Pierre Gauthier. Mais, c'est sans doute avec les œuvres d'Ilya Kabakov que BGL partage la plus grande proximité tant en ce qui concerne l'approche de l'objet, de l'œuvre réexposée, que des enjeux soulevés et de la critique du milieu de l'art. Et puisque les œuvres de BGL et celles de Kabakov partagent l'impression du *rêve éveillé*, nous désirons ici approfondir la comparaison entre les productions de ces artistes afin de mieux inscrire dans l'Histoire de l'art ce que nous pressentons à travers les œuvres de BGL comme l'essor d'une nouvelle tendance de l'installation.

CHAPITRE III

L'INSTALLATION-EXPOSITION DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Est-ce que ce type d'installation que nous propose BGL avec les œuvres *Postérité* et *Le Discours des éléments* amène concrètement un élargissement de la notion même d'installation, dans une situation où la limite entre installation et exposition se dissipe, englobant ainsi un autre terme dans cette masse déjà plurielle et diverse de significations? Est-ce que l'artiste « auto-commissaire » serait le nom contemporain de « l'installateur », de celui qui pratique l'installation dans sa forme postmoderne actualisée?

3.1 SAUVER L'ŒUVRE DU STATUT DE DÉCHET PAR LA RÉEXPOSITION

Mais, l'une des facettes de l'installation est justement de rendre visible, de mettre en évidence et peut-être de changer le contexte de présentation, de « modifier l'écosystème entier du médium de l'exposition »¹⁴⁴. En 1998, dans un ouvrage présentant une biographie et une mise en perspective historique du travail d'Ilya Kabakov, Boris Groys (1993) propose de considérer le musée comme installation à travers les œuvres de l'artiste. Ce point de vue s'explique par le concept de déchet, très présent dans les œuvres de Kabakov. Selon ce dernier, il existe une affinité entre l'art et le déchet, car tous deux sont inutiles et non fonctionnels, superflus, et sont en périphérie des autres objets ou produits culturels. Devant la perspective de leur mort

¹⁴⁴ Lamarche, *loc. cit.*, p. 31.

« historique », les objets culturels sont, soit conservés dans les musées, devenant œuvre; ou seront négligés et oubliés, jusqu'à ce que l'archéologie les sauve. Ainsi, les artistes contemporains utilisant le déchet dans leurs œuvres font en quelque sorte une archéologie de la vie moderne¹⁴⁵.

D'un autre sens, les installations de Kabakov tentent de créer les conditions d'une communion entre l'isolation et la communication. Dans les dix appartements communautaires de *Ten Characters* (dont fait partie la chambre de *The Man who flew into Space from his Apartment*, 1985-88), l'espace est en partie public et en partie privé. Entre ces espaces, il existe un certain équilibre entre la violence de l'intimité, dans un contexte de communauté, et la violence du contrôle¹⁴⁶. L'idée de contrôle se reflète dans certaines de ses installations par des moyens purement esthétiques, par des instructions directes ou non, dictant le regard et préparant un certain scénario de déambulation. L'œuvre *Ten Characters* se compose ainsi d'un couloir où, de part et d'autre, sont réparties de petites chambres permettant de découvrir graduellement dix personnages imaginaires, auteurs solitaires pratiquant un art dans le confinement individualiste de leurs quartiers¹⁴⁷. Cette installation est à la fois narrative sur le plan de la réception (le visiteur découvre dans un ordre déterminé les personnages mis en situation) et sur le plan de l'interprétation (chaque pièce met en scène une histoire, un récit que l'on découvre graduellement par les traces qu'auraient laissées les personnages, de même qu'à la lecture de notes « personnelles » diverses et du texte racontant et présentant les artistes imaginaires).

Le terme d'*installation totale* que Kabakov utilise lui-même pour décrire ses œuvres, et auquel est associé le concept de *rêve éveillé* de Bishop, se réfère à la fois à

¹⁴⁵ Boris Groys, « The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorial », dans *Ilya Kabakov*, Londres : Phaidon, 1998, p. 50.

¹⁴⁶ Groys, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁷ Groys, *op. cit.*, p. 54.

l'investissement majeur et même entier de l'espace d'exposition, et, d'autre part, à l'omniprésence du contrôle du totalitarisme et du pouvoir soviétique¹⁴⁸.

On peut ici effectuer le parallèle avec l'œuvre de BGL. En effet, *Le Discours des éléments* s'organise selon un parcours, un certain scénario, déterminé par les artistes. De plus, une partie de l'installation exige du spectateur qu'il soit actif, qu'il entre en contact avec l'œuvre en poussant un mur pivotant, et il relève de son ambition d'y accéder. Ninacs fait remarquer à juste titre que « sans notre action, cette partie de l'œuvre demeure effectivement inerte, immobile et même invisible »¹⁴⁹. Ainsi, le spectateur doit contrevenir à l'autorité muséale qui dicte l'abstention tactile, qui normalement nous refuse une variété de sensations, malgré notre fort désir de manipuler les œuvres – par exemple, palper doucement la texture des toiles expressionnistes qui présentent un impressionnant empâtement. Ici, il nous est permis et demandé, de manière explicite ou non¹⁵⁰, de modifier partiellement et momentanément l'architecture de l'œuvre en poussant le mur. Dans le présent cas, le contrôle exercé par le musée est moins au sens figuré (comme c'est le cas chez Kabakov, en s'opérant par la transposition d'un récit ou d'une situation au contexte d'exposition) qu'au sens expérientiel, dans notre rapport à l'objet d'art et aux conventions liées à notre rôle de spectateur.

À la lumière de l'énoncé de Peter Lamarque (2004), considérant que l'œuvre n'existe que pour l'être humain et disparaîtra avec lui en ne laissant que l'objet pour trace, il est possible de l'inscrire dans la même lignée que la proposition de Kabakov. Ainsi sur une échelle temporelle suffisamment longue, l'institution muséale, comme l'œuvre, n'est vraisemblablement qu'en état transitoire vers le déchet, la ruine.

¹⁴⁸ Groys, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁹ Anne-Marie Ninacs, « S'exercer à vivre », dans *Flagrant Délit. La performance du spectateur*, Ottawa : MBAC, 2008, p. 192.

¹⁵⁰ Effectivement, il nous est demandé de « Pousser ici » sur le mur pivotant dans la version acquise du Musée, alors que dans la version initiale présentée à L'Œil de Poisson, aucune indication intrinsèque à l'œuvre ne nous suggérait d'interagir avec elle; seuls les représentants du Centre (la directrice ou l'adjoint à l'accueil) incitaient les gens à agir et s'aventurer davantage dans l'œuvre.

Alors que chez Lamarque l'art disparaît avec l'être humain, chez Kabakov l'art se renouvelle à travers l'être humain, suivant un cycle continu entre construction et ruine, puisque nous pouvons voir l'art en tout ce que nous rencontrons¹⁵¹.

Par ce rapport qu'il établit entre l'art et le déchet, Kabakov est amené à intégrer ses propres œuvres antérieures (des toiles notamment) dans ses installations afin de renouveler leur statut artistique et historique. Toutefois, à travers ce processus, ces œuvres doivent abandonner leur autonomie artistique et leur contexte d'origine. De plus, Kabakov n'épargne pas ses peintures de leur sort, il les considère comme déchets « réhabilités » en les mêlant à d'autres objets quotidiens, les amenant même à perdre leur signification intrinsèque. Ce faisant, il tente de répondre à une question importante dans sa pratique : comment l'artiste peut-il préserver son œuvre de manière historique et éviter qu'elle ne sombre dans l'oubli?¹⁵²

Ainsi, nous avons pu remarquer que BGL effectue une opération semblable dans les deux installations précédemment analysées : c'est d'une certaine façon exposer le statut d'objet avant celui d'œuvre, que de les présenter rangés parmi d'autres sur des tablettes et étagères. Ces œuvres, présentées comme simples objets, abdiquent alors leur espace propre au profit de l'ensemble. Les artistes mettent ainsi eux-mêmes à l'épreuve la réexposition de leurs propres œuvres tout en amenant le spectateur à se questionner sur ce à quoi il fait face dans un contexte institutionnel, voire à s'interroger sur ses habitus, ses conventions acquises de l'expérience du musée.

Tel que le faisait remarquer Caroline Flibotte, lors de l'entrevue, son impression était que les œuvres rassemblées et réexposées dans *Le Discours des éléments* perdent complètement leur individualité puisque l'installation ne se limite pas aux intentions de départ et même dissimule celles-ci :

¹⁵¹ Groys, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵² Groys, *op. cit.*, p. 76.

CF [...] le *Discours des éléments* est vraiment une initiative de BGL. Pour ma part, je n'ai pas vu ça comme une rétrospective en fait. J'avais l'impression que les artistes avaient repris leurs œuvres antérieures et qu'ils les revisitaient, qu'ils les présentaient autrement, et que tout ça créait un tout qui était tout à fait différent, comme si les œuvres perdaient complètement leur individualité, que ça devenait comme une espèce de grande installation. Je trouvais ça intéressant, je trouvais qu'il y avait quelque chose d'audacieux là-dedans, d'oser...

PC Mettre à l'épreuve leurs propres œuvres.

CF Oui, c'est ça! Et de ne pas se limiter à l'idée première, donc aux intentions de départ de tel projet, qui avait été présenté de telle façon. Pour moi, de penser que le Musée a acquis ce projet-là, dans cette forme-là, je trouve ça vraiment intéressant. Je me dis, dans le fond, [...] ce n'est pas *La Chapelle* qu'ils ont acquise, c'est un autre projet. Comme s'ils osaient mettre de côté certaines œuvres, ou en tous cas, les réintégrer...

Bernard Lamarche partage et justifie cette impression en faisant remarquer l'absence de classement et le « mode chaotique » dans lequel se présentent les œuvres de cette rétrospective de dix années de carrière, réintroduites « comme restes [;] BGL ravalait au rang de matière des objets précédemment qualifiés comme objets d'art »¹⁵³. Mais, cette « matière » ne semble toujours pas avoir de fonction, contrairement aux objets qui la côtoient (outils, produits ménagers et autres). L'aspect rétrospectif de l'œuvre présuppose alors une connaissance déjà établie et attendue du spectateur pour la carrière du trio d'artistes, afin de restituer partiellement, par la mémoire, la fonction d'origine ou mettre en lumière celle à proprement parler de la rétrospective.

Toutefois, certains éléments « regagnent » potentiellement leur aura en pouvant être exposés de manière individuelle :

JDB [...] on avait déjà parlé de différentes possibilités, par exemple de juste présenter *La Chapelle* comme une œuvre en soi, dans un autre contexte, ou même la voiture. Tu sais, il y a des éléments vraiment qui ont été identifiés qu'on pouvait séparer du *Discours des éléments*.

¹⁵³ Lamarche, *loc. cit.*, p. 28.

Ces œuvres, que nous avons énumérées précédemment, n'auraient donc pas été modifiées physiquement et, avec le consentement et l'avis des trois artistes, elles demeurent intégrales lorsqu'exposées seules, auquel cas, elles sont réactivées. C'est ainsi, tel que l'espérait Kabakov pour ses propres œuvres, que BGL, en faisant de ces « déchets » des œuvres intermittentes, a peut-être su éviter que tout un pan de leur création artistique sombre dans l'oubli. Mais là où BGL se distingue principalement de Kabakov c'est dans l'appropriation qui est faite de l'exposition et des codes muséologiques. Alors que chez Kabakov la réexposition des œuvres passe par l'installation, c'est plutôt à travers le médium même de l'exposition que les œuvres de BGL sont récupérées. Ainsi, tel que nous l'avons vu, BGL parvient à dissimuler la frontière entre l'espace d'exposition et celui de l'installation, et investit à cette fin l'espace fonctionnel de la galerie.

3.2 L'ASPECT IMMERSIF ET LES CODES MUSÉOLOGIQUES : PROBLÉMATISER L'ESPACE D'EXPOSITION

Le segment de l'installation se composant d'étagères dans *Le Discours des éléments*, fait également écho à un pan de l'histoire de l'exposition. En effet, historiquement, c'est principalement par les expositions individuelles d'artistes, à la manière de rétrospectives, que l'articulation de la mise en exposition a délaissé un type « all-over » quantitatif, en devenant linéaire et qualitative¹⁵⁴. Et selon Germano Celant (1996), l'absence d'espace entre les œuvres de ces expositions en « all-over », « semblait indiquer un intérêt pour la fusion entre les éléments, pour créer une unité organique idéale, celle de l'univers artistique. Par conséquent, le visiteur de la galerie percevait l'ensemble plutôt que de l'interpréter »¹⁵⁵. De plus, il relève qu'avant de devenir le « cube blanc », les murs de la galerie remplissaient un rôle décoratif et

¹⁵⁴ Germano Celant, « A Visual Machine », dans *Thinking about exhibitions*, sous la dir. de Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, New York : Routledge, 1996, p. 374.

¹⁵⁵ Traduction libre, Celant, *op. cit.*, p. 374.

même actif dans le processus de création artistique, au point où la limite entre l'œuvre, les murs et le mobilier se dissipe dans un effet d'illusions. Il ajoute à ce sujet : « Every element is imbued with plastic-visual energy, expanding the traditional art object – the painting – to encompass the total environment »¹⁵⁶. Ainsi les installations sont enclines à miser davantage sur l'aspect immersif des environnements qu'elles créent et « la notion fondamentale d'espace théâtral est [alors] au cœur de la relation entre l'artiste et le public »¹⁵⁷.

D'un autre côté, les œuvres de BGL font également écho à certaines expositions surréalistes, sur le plan de l'approche adoptée face au lieu. Celant poursuit son analyse historique sur l'exposition :

[The Surrealists] wanted to encourage the senses and the imagination, and they valued the interference of the outside world, whether it took the form of dirt, error, sex, disorder, chance, disgust, fear, perversion... in other words, everything which might provoke a psychological jolt. [...] Their environments were filled with perfumes and liquids and encouraged zigzagging and labyrinthine passages, stimulated sensations of touch, taste, sex, and sight.¹⁵⁸

On remarque ainsi dans les œuvres de BGL, ce jeu de sensations recherché de même que l'aspect labyrinthique, tel que le fait remarquer Ninacs :

[...] dans l'une [*Effet de mode...*] on croit savoir exactement où se trouve l'art, dans l'autre [*Need to believe*] on croit qu'il n'y a pas d'art, dans les deux cas les apparences nous leurrent et l'œuvre se trouve ailleurs. Il est enfin une dernière chose qu'ont en commun *Need to Believe*, *Effet de mode...* et la plupart des œuvres de ce récent corpus, c'est la présence des dégâts, du danger, de la catastrophe annoncée, voire de la mort.¹⁵⁹

Cette sollicitation sensorielle se retrouve davantage sur le plan du contenu et de la signification des œuvres du côté de BGL, s'opérant alors de manière intellectuelle et imaginaire, plutôt que de façon primaire, purement instinctive et réceptive. Ainsi, dans *Postérité*, les artistes abordent le thème de la sexualité (par une

¹⁵⁶ Celant, *op. cit.*, p. 377.

¹⁵⁷ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁸ Celant, *op. cit.*, p. 382.

¹⁵⁹ Ninacs, *op. cit.*, p. 72.

pièce éclairée d'une lumière rouge où l'on retrouve des poupées gonflables) et sollicitent le désir tactile des visiteurs par l'abondance des objets réunis et la présence de textures variées (notamment la fourrure, les aiguilles de sapin et le pigment granuleux). À la cave, la pénombre contribue à la crainte pouvant être perçue dans l'*Usine de sapin*, qui évoque ainsi l'abattoir.

Cet « ailleurs » où se trouve l'œuvre, signalé par Ninacs, se joue en grande partie par la limite entre les espaces de l'œuvre et de la galerie (notamment dans les deux installations-expositions ici étudiées). D'un point de vue historique, en (ré-)intégrant le contexte institutionnel, les installations vont peut-être davantage jouer sur les médiums de la mise en exposition (les dispositifs à usage muséal), tout en usant de codes propres à la galerie ou au musée, en mimant ou en assimilant les outils de médiation. Nous voyons en cela un nouvel aspect de l'installation, qui témoigne de l'effet de cette réintégration de l'espace d'exposition par l'artiste et du fait même réactualise les enjeux d'origine en offrant une approche critique différente de la galerie ou du musée. Chez des artistes tels que Michael Elmgreen et Ingar Dragset ou, plus près de nous, Guillaume Labrie et Francine Lalonde, ce travail d'intégration s'effectue directement sur les murs ou en prolongement de ceux-ci. De ce fait, la frontière entre l'œuvre et l'espace d'exposition peut se dissiper. « Ces projets ne cherchent ni à exclure ni à rejeter l'institution, mais à la « problématiser » »¹⁶⁰. Ces œuvres prolongent les murs de leur lieu d'exposition, en proposant un nouveau découpage de l'espace ou en modifiant leur apparence architecturale. Alors que ces installations misent sur l'aspect « pur » du « cube blanc », en usant du gypse et du plâtre pour sculpter les cloisons et cimaises, du côté de BGL, c'est davantage sur les dispositifs de mise en exposition (et même d'accrochage avec *Effet de mode et autres pirateries du genre*) que se joue cette absence de délimitation apparente, toujours dans le but de questionner (notamment par l'humour) l'attitude du spectateur dans sa relation à l'œuvre et à l'institution.

¹⁶⁰ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 79.

Ainsi, dans les deux installations/expositions de BGL, certains éléments, comme l'affiche de « Musée » (*Le Parfum*) derrière le bureau de direction ou les éléments accompagnant le présentoir avec les livres (à l'entrée de l'exposition *Postérité*), infiltrent de ce fait l'espace fonctionnel de la galerie, et rendent perméable la frontière entre cet espace et l'espace d'exposition occupé par l'œuvre. D'autres projets d'artistes ont d'ailleurs intégré d'une autre façon l'un des dispositifs propres à l'exposition, soit le catalogue. L'approche alors adoptée repose sur la présentation de l'installation sous forme de texte et d'images, dans le but de prolonger le « dialogue » et le discours autour de l'œuvre; dans un tel cas, « la publication remplace donc le site en tant que lieu de signification de l'œuvre »¹⁶¹.

Enfin, un autre aspect nous apparaît nouveau dans la pratique de l'installation chez BGL par le rapport qu'ils imposent entre le spectateur et l'œuvre, alors qu'ils dissimulent la frontière entre l'espace de l'œuvre et celui (fonctionnel) de la galerie.

3.3 LE SPECTATEUR « MALGRÉ LUI »

Dans les installations/expositions de BGL, l'effet sur la réception se traduit peut-être par un autre type de spectateur, qui n'est pas relevé par Bishop en ce qui concerne l'installation, et qui serait issu du champ de l'art d'intervention, soit le « spectateur malgré lui ». De manière contemporaine, ce type de spectateur est celui de l'art furtif¹⁶²; approche qui vise à dissimuler une intervention dans un contexte social, dans la communauté (et plus précisément dans la rue). Mais, alors que l'art furtif adopte « l'invisibilité » comme moyen de dissimulation des limites de l'art, c'est plutôt par l'étrangeté et le simulacre que s'opère ce flou chez BGL, en s'inscrivant de plus dans un contexte institutionnel. Il y a là un effet d'indécidabilité :

¹⁶¹ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 80.

¹⁶² Terme emprunté à Patrice Loubier, voir notamment : « Un art public inostensible », *Espace Sculpture*, no 65, 2003, p. 27-30.

où s'arrête l'œuvre, au juste, et où commence « l'espace réel »? Cependant, le but de ce simulacre n'est pas de reproduire intégralement les objets, mais plutôt de « créer un écart qui incite à la contemplation, à la prise de conscience »¹⁶³.

Certaines œuvres d'esthétique relationnelle créent un tel écart (tel que par l'investissement de l'espace d'exposition par une boutique commerciale, sous les directives de l'artiste) et misent de la sorte sur l'usage plutôt que la contemplation¹⁶⁴. Les œuvres de Rirkrit Tiravanija agissent ainsi et l'espace est investi pour produire et favoriser une situation de rencontre. L'installation se présente alors davantage comme la (les) condition(s) nécessaire(s) à la performance (sa résultante ou sa trace). L'espace muséal perd ainsi sa fonction d'exposition au profit d'un espace social accessible¹⁶⁵. Tout comme dans d'autres œuvres où le spectateur devient flâneur, ce type d'installation offre « des cadres informels qui encouragent les spectateurs à se détendre et à prendre plaisir à l'œuvre sans être soumis à la pression d'un message ou d'un concept évident »¹⁶⁶. En un sens opposé, certaines installations ont pour effet d'exclure ou de limiter leur accessibilité dans le but de questionner la démocratisation de l'art – qui est en proie à l'élitisme intellectuel ou économique – et de révéler le contrôle exercé par le système ou l'institution muséale. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Santiago Sierra, *Wall Enclosing a Space* (2003), laquelle bloque l'entrée d'un pavillon national d'exposition, pour ne faire entrer par l'arrière que ceux ayant la nationalité espagnole.

Il en va ainsi, dans l'œuvre *Le Discours des éléments* de BGL où, en plus d'être d'une certaine manière un spectateur « malgré lui », le visiteur ne semble pas le bienvenu, n'étant pas explicitement invité à pénétrer l'œuvre. De plus, tel que nous l'avons vu dans *Le Discours des éléments*, l'installation en elle-même est (en partie)

¹⁶³ BGL, *Memento : résidences 1998*, sous la dir. de Chantal Boulanger, 1999, p. 18. Voir également Josée Drouin-Brisebois, *Flagrant Délit : la performance du spectateur*, catalogue d'exposition, 2008, p. 54.

¹⁶⁴ Bishop, *Installation Art: a critical history*, New York : Routledge, 2005, p.116.

¹⁶⁵ Bishop, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁶ De Oliveira (2003), *op. cit.*, p. 16.

la résultante d'un refus de la part d'une haute instance du système institutionnel (le Conseil des Arts et des Lettres du Québec) dont dépendent un grand nombre d'artistes contemporains québécois et de productions artistiques d'envergure. Alors, BGL ne manque pas l'occasion de rappeler ce refus de subvention, dont la demande avait été faite pour un autre projet, ayant amené les artistes à reconsidérer leur proposition et ainsi à organiser par leur propre initiative une sorte de rétrospective, à leur façon. À ce titre, ce n'est pas tant le contrôle exercé par le musée qui est mis en lumière, mais cette dépendance au soutien gouvernemental dans la réalisation d'œuvres originales d'envergure. Ainsi, par les moyens que requière cette pratique, l'installation au Québec (mais sans doute ailleurs) doit ou bien composer avec des matériaux plus abordables et réaliser des œuvres investissant l'espace de façon plus contrôlée, ou encore directement dépendre d'une aide subventionnaire ou d'un mécène. Mais en ce qui concerne cette piste, une recherche plus approfondie serait nécessaire afin de démontrer l'impact des moyens économiques sur la pratique de l'installation, quant à la réalisation et la faisabilité, que ce soit en lien avec les matériaux utilisés, l'envergure du projet ou toute autre contrainte technique imposée à l'artiste. À cet égard, Dacil Kurzweg, assistante à la direction à la galerie Parisian Laundry faisait état de l'approche de BGL quant à la question de la « commercialisation » ou marchandisation de leurs propres œuvres : « *Postérité*, je pense que c'est leur première exposition commerciale. Donc, je crois que ça leur a quand même posé des difficultés de trouver une façon de présenter tout ce qu'ils voulaient, mais d'une façon quand même un peu plus accessible. »

Elle ajoute également en fin d'entrevue, suite à une remarque :

PC On pouvait voir ça avec BGL, puis *Postérité* ou d'autres œuvres, quand ces artistes s'intègrent au milieu commercial, à la galerie ou à l'institution, ils vont avoir un propos critique...

DK Oui, c'est comme un petit clin d'œil. Comme l'exposition *Concessionnaire*, c'était très clair que c'était : « on fait ça parce que c'est le marché de l'art et c'est comme ça que vous voulez notre art ». C'est très clair qu'ils ne sont pas tout à fait d'accord. C'est peut-être un point de vue institutionnel, comme les musées qui pensent que les galeries font juste

vendre. Mais que dans le fond, ce sont les galeries qui vont chercher les artistes, qui prennent tous les risques, puis après les musées vont piger. Mais nous, on les a amenés à des foires, on a pris plein de risques, on est dans la production. C'est un peu ambigu. Je comprends les deux points de vue, mais c'est sûr que si un artiste veut vivre de son art, il faut qu'il ait une galerie... ou alors, il peut vivre de bourses, c'est sûr. [...] Mais oui, je pense que ça joue beaucoup dans leur vision des choses, qu'ils se moquent un peu. BGL se moquent toujours un peu de tout, et un peu plus du marché de l'art.¹⁶⁷

On remarque donc un retour ou une reconsidération pour l'ensemble des références liées à l'institution muséale qui s'impose par la figure de l'artiste « auto-commissaire » et, plus particulièrement, lorsque l'artiste réalise une réexposition de ses propres œuvres. Cette association de rôles s'effectue, dans bien des cas (notamment dans celui de BGL), de manière organique; l'artiste ne fait pas qu'assumer la tâche de mise en exposition, mais il l'intègre à sa pratique, lui permettant ainsi de penser l'espace même en terme d'œuvre d'art, plutôt que de voir l'œuvre *dans* l'espace et celui-ci comme simple support. Il peut ainsi créer des liens ou effectuer une critique, ce qui ne lui serait pas aussi librement permis s'il était commissaire. Il peut également construire un ensemble original ou nouveau, plutôt qu'un rassemblement d'œuvres diverses. Ainsi, les expositions de BGL, et davantage *Le Discours des éléments*, n'auraient pas pu être montées avec la même approche par un commissaire (un « non-artiste »). Les œuvres réunies et réexposées par BGL forment un nouveau « tout », alors que dans une exposition créée par un commissaire, la disposition doit répondre à certains critères muséologiques, en permettant l'identification des œuvres (auteur et titre) pour lesquelles les limites se doivent d'être circonscrites ou facilement perceptibles. C'est donc que ces enjeux liés au lieu d'exposition, issus du postmodernisme, persistent encore aujourd'hui dans la pratique de l'installation. Ces enjeux occupent parfois le premier plan (notamment dans ces deux œuvres de BGL), alors que l'artiste s'approprie les codes muséologiques et le rôle de commissaire.

¹⁶⁷ Extrait de l'entrevue réalisée par Philippe Chevrette avec Dacil Kurzweg, à la galerie Parisian Laundry, à Montréal, le 26 juillet 2012.

CONCLUSION

Ainsi, l'objectif du présent mémoire était de démontrer les changements qui se sont opérés dans la pratique de l'installation depuis le milieu des années 1990. Nous avons donc pu constater que certains enjeux postmodernes se voient réactualisés par l'approche actuelle de l'installation, se traduisant principalement par l'appropriation des codes muséologiques, notamment par le recours au médium de l'*exposition*.

Nous avons abordé, lors d'un premier chapitre, les usages du terme « installation » et le problème que pose l'élaboration d'une définition du mot, en ce qu'il se rattache à un objet hybride dont la pratique est motivée par diverses expérimentations. En ayant recours aux théories des « ressemblances de famille » de Ludwig Wittgenstein, nous avons pu démontrer que la plupart des définitions de l'installation parviennent à mettre en lumière des caractéristiques ne pouvant s'appliquer de manière individuelle qu'à des groupes d'œuvres et non à l'ensemble de ce que nous nommons « installation ». Par ailleurs, tel que nous l'avons vu chez Lesley Johnstone et mis en lumière d'après le principe des « attributs relationnels » de Maurice Mandelbaum, l'installation se définit en terme de relation sur trois plans : en rapport au temps, au spectateur et au site. Également en lien avec les écrits de Johnstone, nous avons proposé certains éléments permettant de distinguer l'installation des champs de l'*in situ* et de la « site specificity », notamment à partir des écrits de Jean-Marc Poinsot, Miwon Kwon et Johanne Lamoureux. À partir de ces lectures, nous en sommes venus à considérer que l'installation n'est pas totalement dépendante de son espace d'exposition, ce qu'ont pu affirmer de nombreux auteurs, dont Johnstone elle-même.

Mais, de notre analyse des théories sur l'installation, nous avons surtout dégagé trois principaux champs d'usage du terme, soit : en tant qu'**acte**, **forme** et **approche**. Alors que l'acte, s'il est pris en charge par l'artiste, mène à l'installation en tant que forme, le terme généralement retenu sera « exposition » si ce même acte est pris en charge par un commissaire. Quant à l'installation en tant qu'approche, elle se rattache à l'idéal postmoderniste dont les critiques et les historiens de l'art l'ont investi. Selon nous, cette approche se caractérise aujourd'hui par la très grande proximité entre la mise en exposition par l'artiste et sa pratique de l'installation, pouvant se traduire en une tendance artistique. Ce lien entre exposition et installation nous a amenés à faire appel à un dernier outil d'analyse, celui-ci emprunté à la muséologie, afin d'effectuer un découpage visuel de l'espace. Le modèle que nous avons retenu a été mis à l'épreuve par son application au champ de l'installation, mais s'est révélé tout de même utile et d'un intérêt certain, puisqu'il a permis de démontrer la superposition des espaces de l'exposition et de l'installation, lors de l'analyse de notre corpus dans un second chapitre.

L'analyse d'œuvres à grand déploiement nous a paru particulièrement pertinente dans la mesure où elle a permis de mettre en évidence une partie de ces enjeux, liés à l'installation actuelle, de rendre compte de ce qu'il se fait au Québec et de démontrer que l'installation constitue une approche de l'objet par l'exposition qui forme une tendance se définissant en partie par l'artiste auto-commissaire. Selon nous, il était nécessaire que nous ayons pu faire l'expérience d'au moins une des deux œuvres retenues dans notre analyse. Toutefois, bien que la seconde œuvre fut démontée et mise à la réserve, et donc que nous n'ayons pas pu en être spectateur, la documentation et les ressources se sont avérées suffisantes pour en faire l'analyse et la retenir pour la présente recherche. Ainsi, notre étude s'est intéressée à deux œuvres de BGL, un trio d'artistes québécois formé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière. La première, *Postérité*, fut présentée en 2009 à la galerie Parisian Laundry. La seconde, *Le Discours des éléments*, fut présentée en 2006 au centre

d'artistes L'Œil de Poisson, pour être ensuite achetée par le Musée des Beaux-Arts du Canada en 2007.

Des entrevues avec Josée Drouin-Brisebois, conservatrice de l'art contemporain au Musée des Beaux-Arts du Canada, Caroline Flibotte, directrice du centre d'artistes L'Œil de Poisson, et Dacil Kurzweg, assistante à la direction à la galerie Parisian Laundry, ont permis de dégager des pistes d'analyse et de confirmer certaines intuitions, notamment en ce qui concerne le rôle des artistes dans la mise en exposition de leurs propres œuvres.

De l'analyse de *Postérité*, nous avons pu voir que les trois concepts relevés par Johnstone transcendent les époques dans la pratique de l'installation et permettent encore de la définir en termes de relations. Ainsi, le rapport au temps se traduisait à plusieurs niveaux, sur le plan de l'éphémère, de la ruine, de la durée de l'expérience et de la mémoire. Par ailleurs, le spectateur est encore appelé à faire l'expérience de l'œuvre, par sa propre mise en scène et par l'appel fait à ses sens, dont celui de la kinesthésie. Quant à la spécificité au site, elle peut s'opérer dans l'œuvre par l'intégration de certains éléments tirés de son contexte de présentation, tel que la question de la marchandisation de l'art que pose la situation de la galerie commerciale pour *Postérité*.

En ce qui a trait à la seconde œuvre analysée, *Le Discours des éléments* nous a permis de voir concrètement cet autre type de superposition des espaces, cette fois par le mimétisme et la spécificité au site. Par ailleurs, tel que nous l'avons vu, ce genre d'œuvre fait appel à un autre type de spectateur, qui le devient « malgré lui »; catégorie pouvant s'ajouter à celles déjà relevées par Claire Bishop et que nous avons énumérées en début de recherche. De plus, par son acquisition, *Le Discours des éléments* nous a amenés à nous pencher à nouveau sur la question de la réexposition, en lien avec trois études de cas traitées par Francine Couture. Nous avons pu voir que le rôle de commissaire est appelé à changer, alors qu'il tente de concilier différentes

approches et, chez certains, d'inscrire sa pratique de l'exposition dans une démarche créatrice (et même critique).

Dans le but d'inscrire l'analyse de ces deux œuvres dans l'histoire de l'art, nous avons effectué certains parallèles avec la pratique d'autres artistes, notamment celle d'Ilya Kabakov; en ce qui concerne la figure de l'artiste auto-commissaire, qui parvient à sauver ses œuvres du statut de déchet par la re-contextualisation.

Ainsi, c'est selon nous entre autres par cette appropriation des dispositifs et des codes muséologiques que les artistes parviennent aujourd'hui à réactualiser les enjeux d'origine liés à l'installation que sont les critiques du système institutionnel et du statut d'œuvre d'art. En effet, les artistes font usage de l'exposition à la fois à titre de média – dans le fait même de présenter leurs propres œuvres en portant une attention particulière à la mise en exposition –, mais de plus, à titre de médium par l'usage qui est fait de certains dispositifs muséologiques. Nous avons donc pu voir cet aspect dans la pratique de BGL, par exemple lorsqu'ils investissent et miment l'espace de rangement dans *Le Discours des éléments*.

Nous remarquons également, dans les installations/expositions, la reconsidération d'un intérêt pour les expériences du spectateur sur le plan sensoriel et cognitif, dans son rapport à l'œuvre et à l'espace, puisqu'en éliminant la frontière entre les deux espaces (de l'exposition et de l'installation), le spectateur risque de le devenir « malgré lui », tel que nous l'avons énoncé. De cette manière, le spectateur doit surmonter l'autorité de l'idéologie muséale et dévier de ses habitus pour s'aventurer dans l'œuvre, non sans une aide extérieure dans bien des cas (tel que nous l'a révélé Caroline Flibotte). Avec *Le Discours des éléments*, en plus de devoir passer par cet espace de transition qu'est le cagibi de rangement pour pénétrer dans l'œuvre, le spectateur est appelé à modifier temporairement l'architecture de l'installation en poussant un mur pivotant, sans quoi une partie de l'œuvre lui resterait inconnue.

Certaines pistes restent évidemment à approfondir, notamment en ce qui concerne l'ensemble plus vaste des enjeux liés à la pratique de l'installation aujourd'hui. Nous n'avons pu mettre en évidence qu'un nombre restreint de ces enjeux, se rattachant en grande partie à ceux issus du postmodernisme, alors réactualisés par la pratique de l'exposition chez l'artiste. Une piste à approfondir pourrait être celle de l'intégration de la promotion (ou autopromotion) et de l'usage des produits dérivés et commerciaux entourant l'art. Cela peut se traduire chez certains artistes par leur propre proclamation dérisoire en tant qu'icône de l'art ou figure du « star-system ». C'est sans doute en partie là ce que BGL désirait évoquer par leur exposition *Postérité*, et qui nous semble d'ailleurs omniprésent dans leur pratique – à cet égard, nous pourrions évoquer l'affiche de parfum (*Sensuel et non tangible*, 2009) qui figurait dans cette même exposition, sur laquelle on lisait : « Musée de bgl, parfum d'avant-garde. Pour masquer ou révéler »; ou encore, pensons simplement aux titres de leurs expositions : *Effet de mode* (2006), *Se la jouer commercial* (2006), *Commercial pleasure* (2007), *Postérité* (2009) et *Concessionnaire* (2012). Bien que nous ayons déjà évoqué dans l'installation *Aux Puces* de BGL ce questionnement quant à notre rapport à la culture matérielle, à la consommation et à la tendance au « collectionnement », il faudrait par ailleurs voir comment ces enjeux (réintégrant la question du *temps* dans l'installation) s'inscrivent dans un ensemble plus vaste de propositions artistiques.

Une autre piste que nous aimerions aborder est le rôle du titre dans l'œuvre, car cet investissement de l'artiste dans la sphère muséologique l'amène sans doute à reconsidérer le potentiel référentiel et poétique du titre de l'œuvre. Contrairement à l'art minimal, postminimal, conceptuel et à l'installation postmoderne, l'installation actuelle peut nous sembler délaisser le « sans-titre » ou le titre autoréférentiel et littéral. Historiquement, cette approche par le « sans titre » pourrait s'expliquer par le désir de ne pas influencer la réception de l'œuvre et de définir l'installation comme autonome.

[...] le titre agit comme un propos de présentation de l'œuvre par l'artiste ou comme une réponse anticipée à la question informulée du spectateur. L'artiste comblant par une sorte de « Voilà ce que c'est... », la muette interrogation des regards. Or selon toi, [Anita Tullio,] c'est, plus profondément, peut-être l'inverse qui se produit : c'est chez le spectateur que l'œuvre suscite une réponse à sa propre énigme...¹⁶⁸

Ainsi, puisque l'expérience en elle-même était au centre du travail de l'installation postmoderne, le titre poétique en aurait circonscrit et dicté l'effet. C'est alors que le titre littéral ou tautologique renvoie le spectateur du cartel à son expérience et à sa propre compréhension instinctive, dans sa recherche de sens à travers l'œuvre. Si le spectateur lit par exemple « Installation à la galerie x », suivi de la date de réalisation et du nom de l'artiste, il n'y trouve là que le constat que le statut « d'œuvre d'art » exige un titre; et le spectateur est (lui, son corps et ses pensées) renvoyé à l'œuvre. Dans ce cas, le titre n'exerce pas une autorité sur la signification, et l'interprétation que le spectateur fait de l'œuvre se justifie par l'expérience. De nombreux artistes de l'installation actuelle pourraient opter ainsi pour une approche poétique ou figurative lorsqu'ils titrent leurs œuvres. Cela leur permet alors d'orienter la compréhension de l'œuvre chez le spectateur, tout en contribuant textuellement à l'aspect critique de leur démarche, ou encore en leur permettant de multiplier les interprétations possibles et les niveaux de signification. Nous pourrions ainsi remarquer et démontrer que cette reconsidération de l'aspect figuratif du titre traduit également l'humour et le ludisme qui dominent l'art en ce début du XXI^e siècle.

¹⁶⁸ Françoise Armengaud, *Titres*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, p. 229.

APPENDICES

APPENDICE A

POSTÉRITÉ EN IMAGES

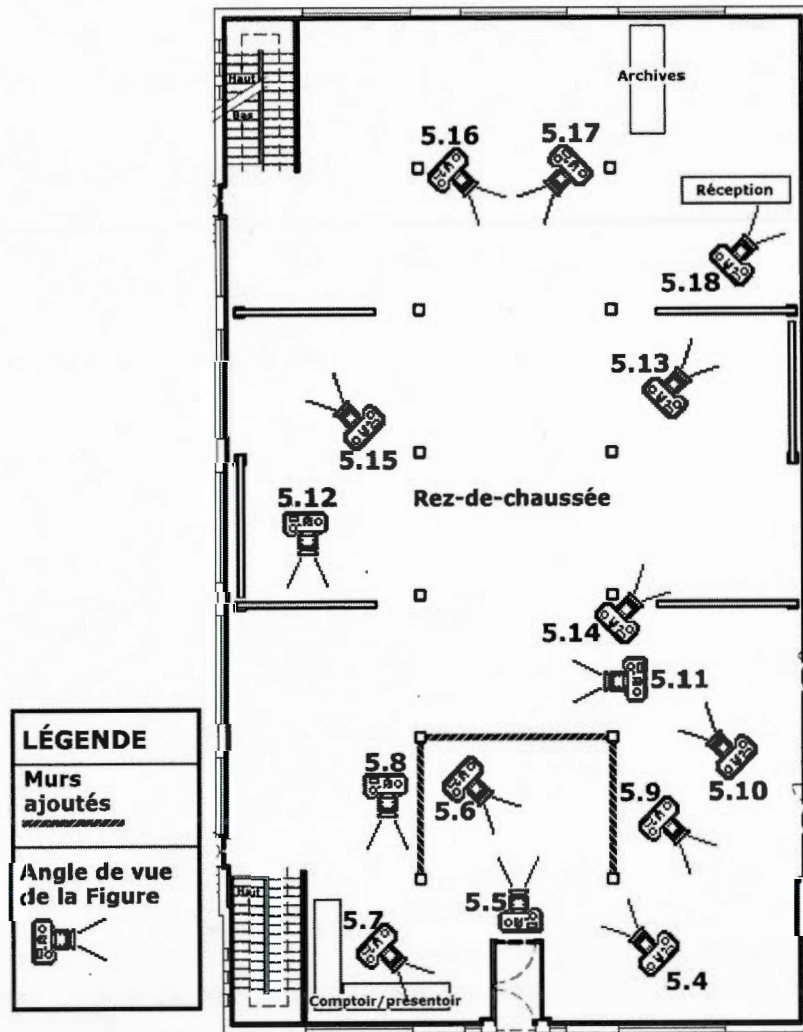


Figure 5.1 Disposition des prises de vues des Figures 5.4 à 5.18 au rez-de-chaussée.

Schéma réalisé d'après le plan de la galerie, rez-de-chaussée (« Galerie I »), avec l'aimable permission de la Parisian Laundry.

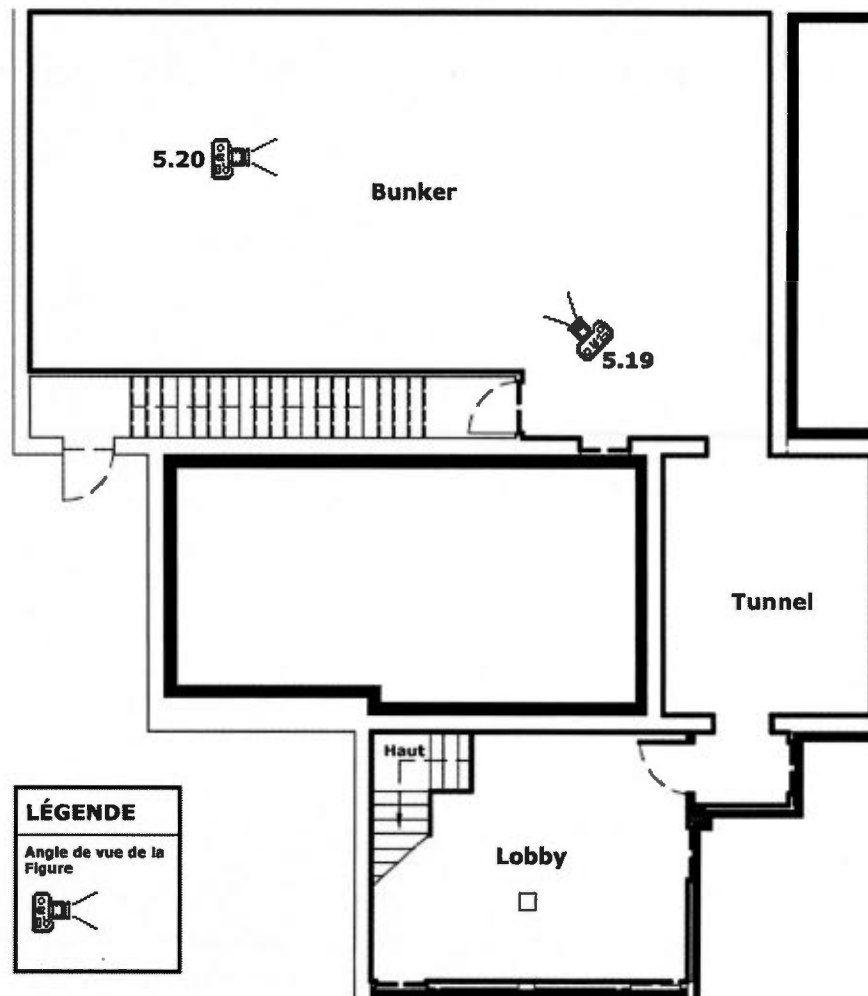


Figure 5.2 Disposition des prises de vues des **Figures 5.19** et **5.20** au sous-sol.
Schéma réalisé d'après le plan de la galerie, sous-sol (« Bunker »), avec l'aimable permission de la Parisian Laundry.

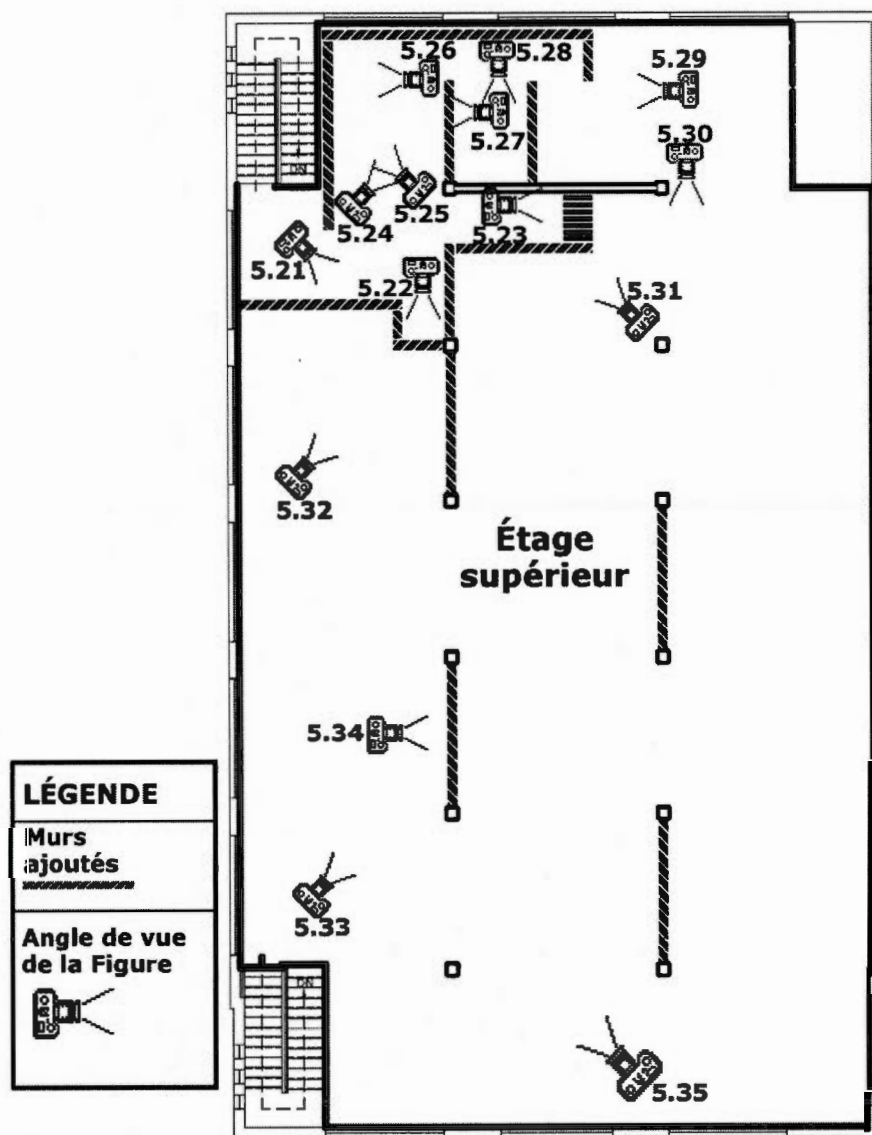


Figure 5.3 Disposition des prises de vues des **Figures 5.21** à **5.35** à l'étage supérieur. Schéma réalisé d'après le plan de la galerie, étage supérieur (« Galerie II »), avec l'aimable permission de la Parisian Laundry.



Figure 5.4 Panneau d'affichage à l'entrée de la galerie, 2009.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.5 Panneau d'affichage à l'entrée de la galerie, détail : affiche *Postérité*, 2009
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).
 (Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

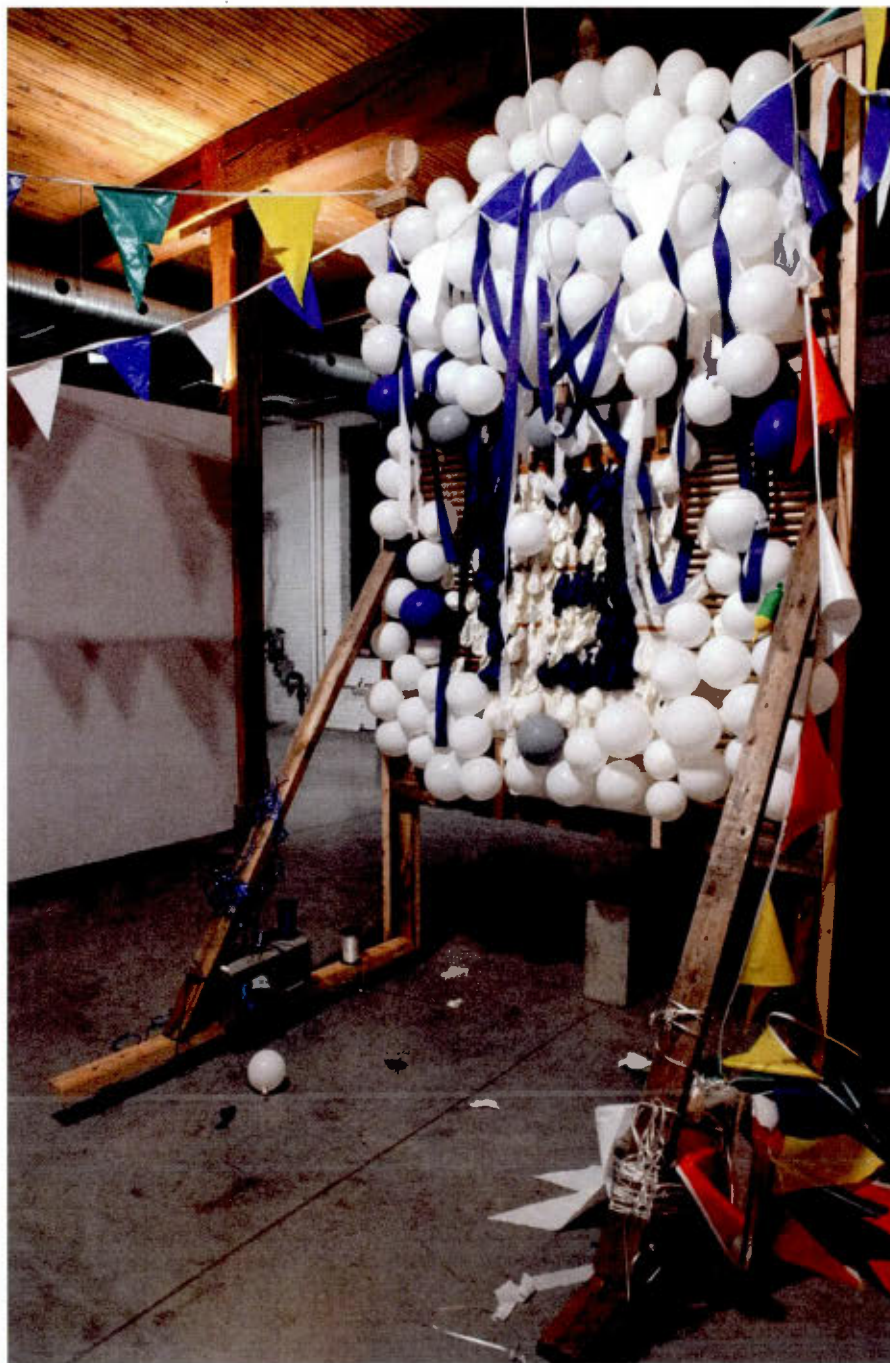


Figure 5.6 Panneau d'affichage à l'entrée de la galerie (vue arrière).
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.7 Comptoir/présentoir à l'entrée de la galerie avec certaines des coupes ayant servies à la performance *Le Club*, 2008.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

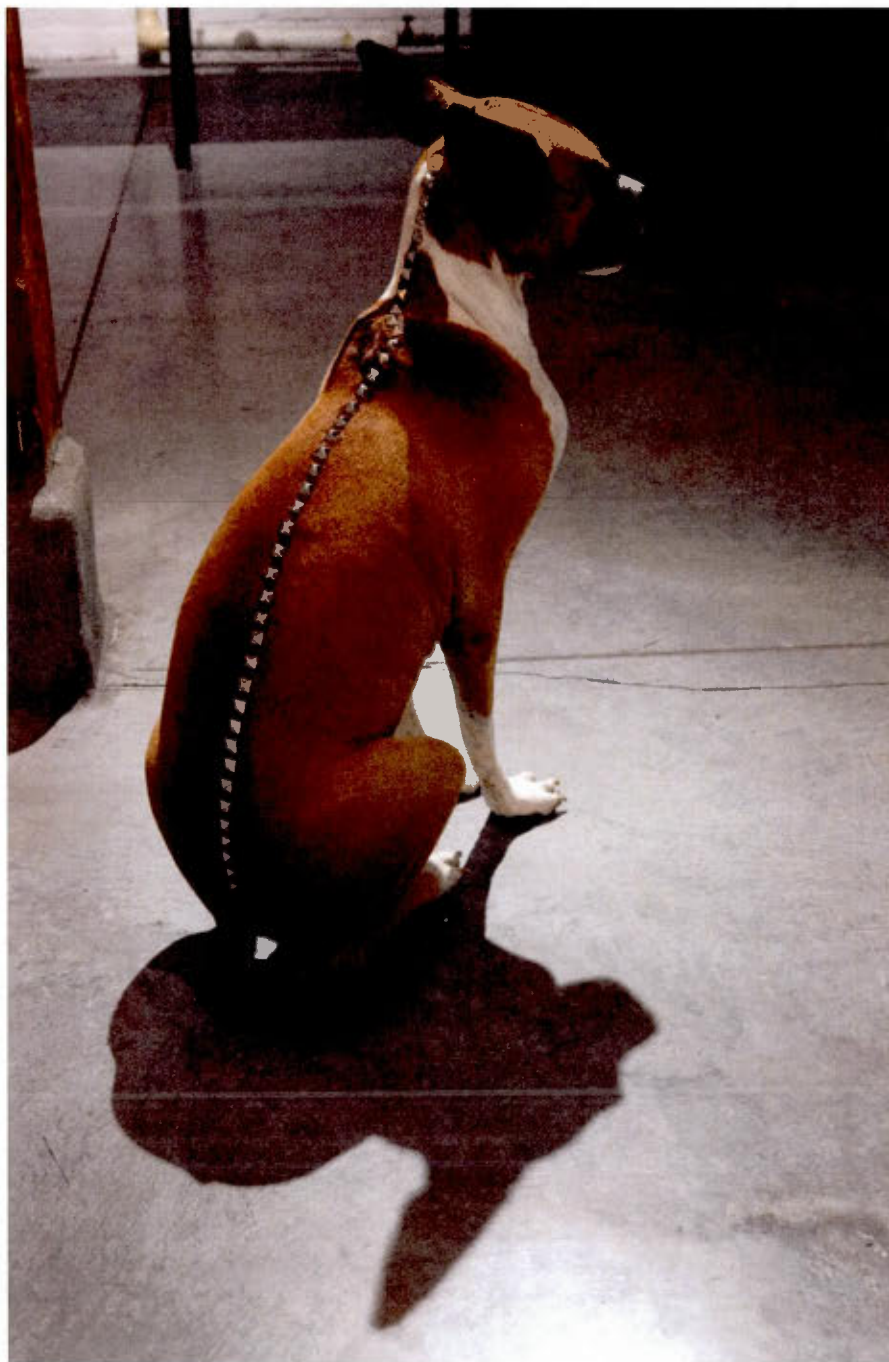


Figure 5.8 *Le Gardien*, ayant fait partie de l'exposition *Commercial Pleasure*, 2007. *Postérité* présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée). (Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

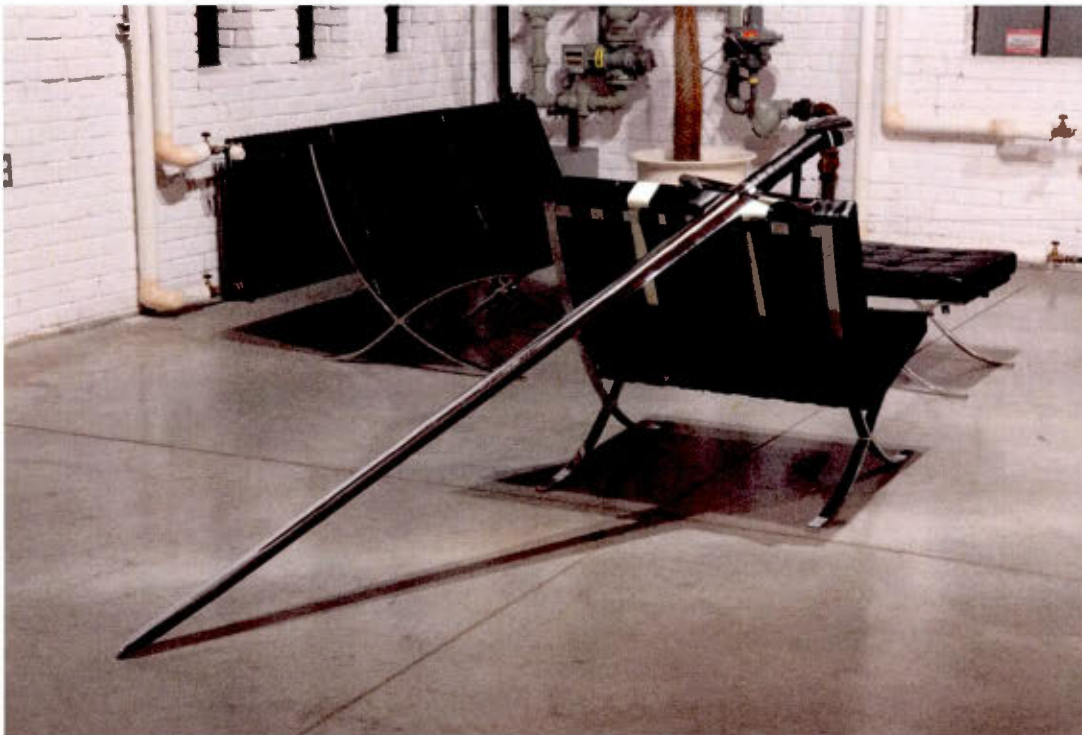


Figure 5.9 *L'intimidante (épée)*, 2009.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.10 *Lost Logos*, (à droite), 2009.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.11 *Chicha Muffler*, (en bas à droite), 2008 et *Régime enregistré d'épargne-retraite (abstraction)*, (à gauche), 2009.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.12 *Tableau Moustiques, (Aéroport), 2007.*

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.13 *Tableau Moustiques, (Station-service), 2007.*
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.14 *Arctic Power*, (au centre), 2007.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

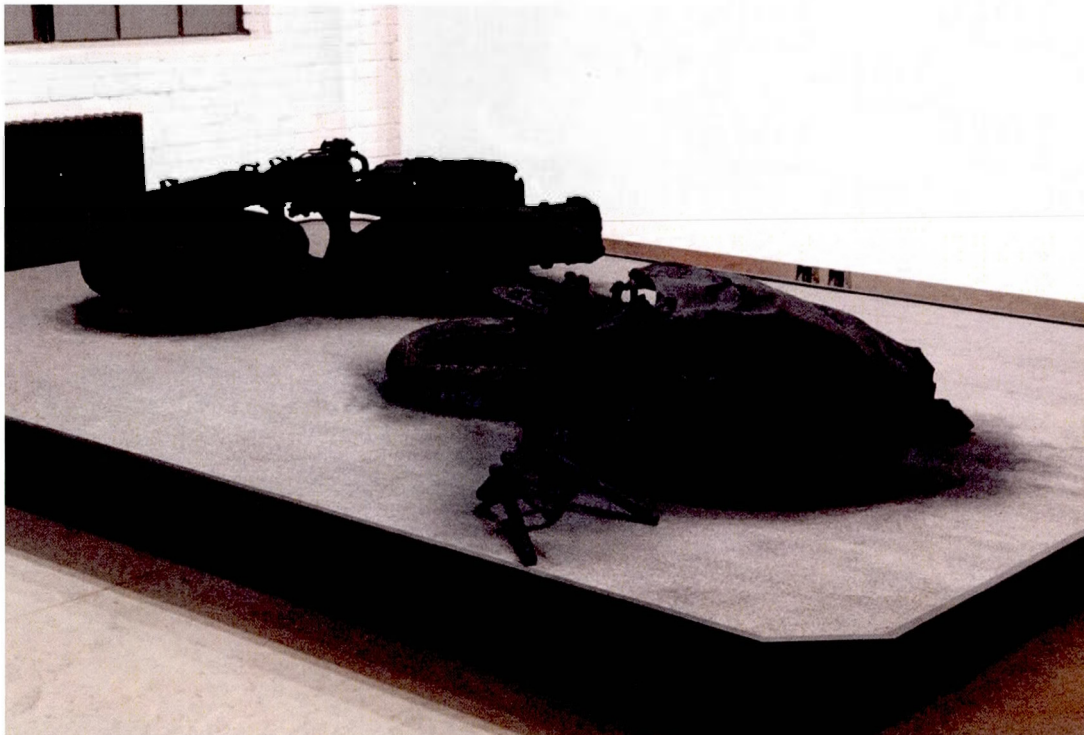


Figure 5.15 *Last Smoke Show*, 2007.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.16 Vue d'ensemble et *Domaine de l'angle I*, (à gauche), 2005.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.17 Vue d'ensemble et *Domaine de l'angle II*, (à droite), 2008.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.18 *Sensuel et non tangible*, 2009.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (rez-de-chaussée).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.19 *Usine de sapins*, 2009.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (sous-sol).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.20 *Usine de sapins*, (vue de haut), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (sous-sol).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

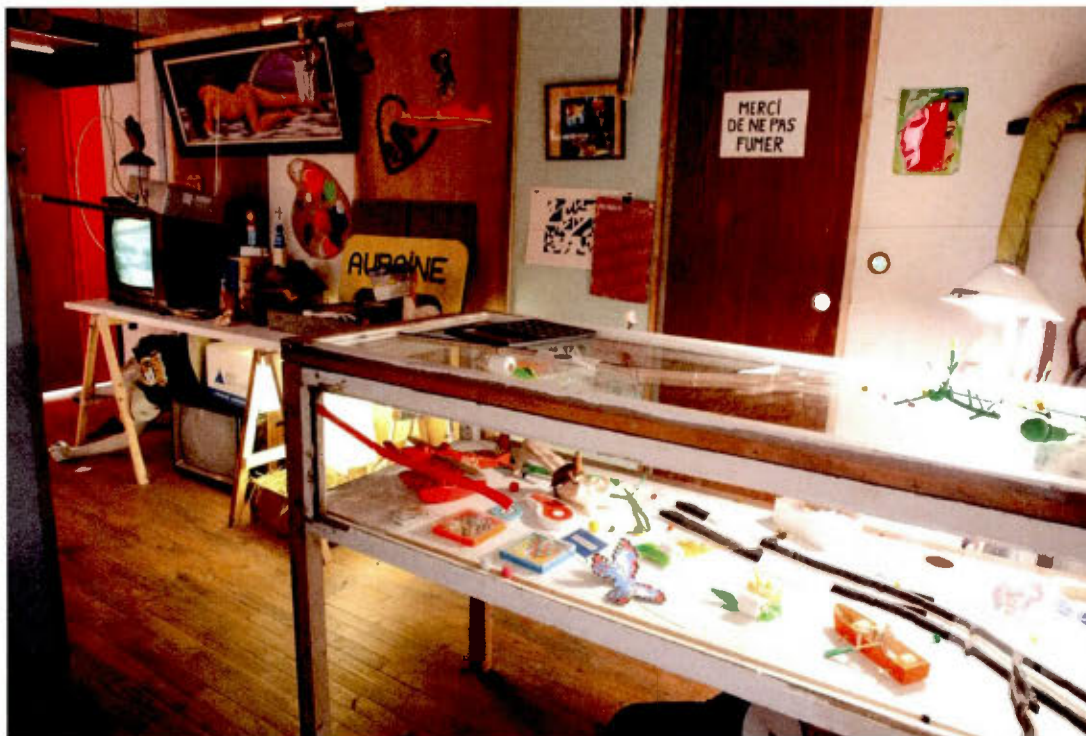


Figure 5.21 *Aux Puces*, (première salle), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.22 *Aux Puces*, (aperçu de la salle pornographique), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

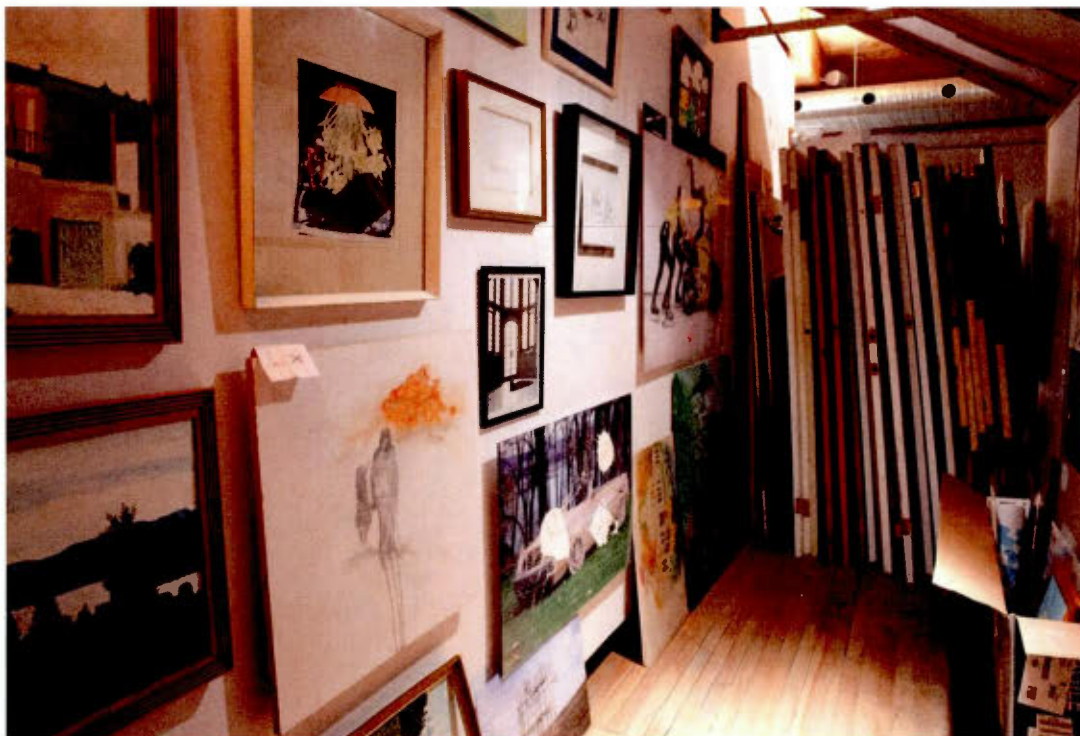


Figure 5.23 *Aux Puces*, (couloir avec esquisses et photos), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.24 *Aux Puces*, (deuxième salle, vue no 1), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

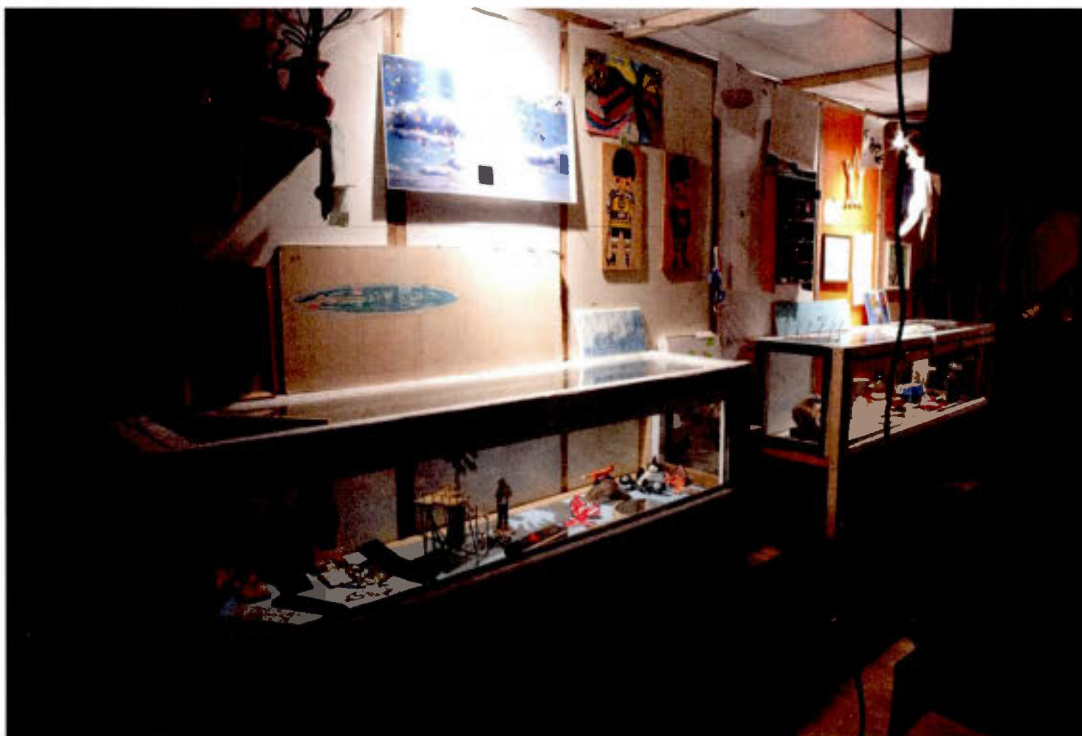


Figure 5.25 *Aux Puces*, (deuxième salle, vue no 2), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.26 *Aux Puces*, (deuxième salle, vue no 3), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

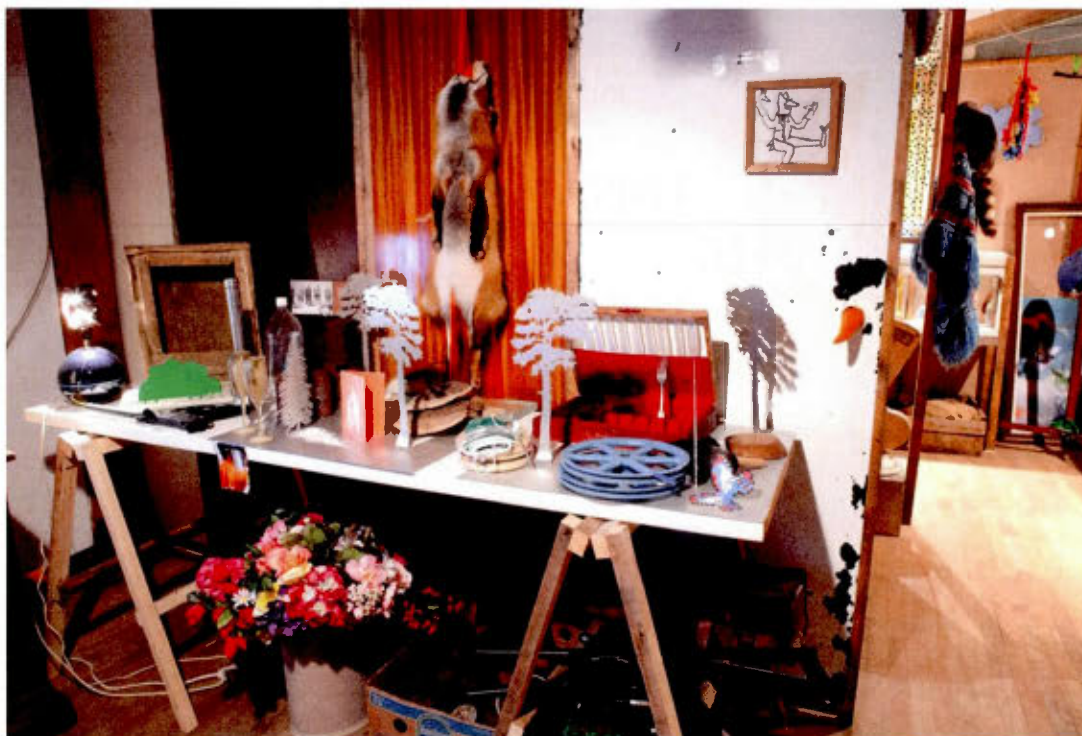


Figure 5.27 *Aux Puces*, (troisième salle, vue no 1), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.28 *Aux Puces*, (troisième salle, vue no 2), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.29 *Aux Puces*, (« cour extérieure »), 2009.
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.30 *Murale, (à gauche).*

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.31 *Aux Puces*, (vue de l'extérieur), et tête avec cils-pinceaux (*Jeu en atelier*).
Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).
(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.32 *Aux Puces*, (vue de l'extérieur), une des pièces de *Bosquet d'espionnage*, 2004, et *Good Night Darthy*, 2007.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.33 Vue s'ensemble, *Nowhere*, (à gauche), 2008, et *Pattes d'original (Venice)*, (au centre), 2006. *Postérité* présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage). (Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.34 *Nowhere*, 2008.

Postérité présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage).

(Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).



Figure 5.35 Vue s'ensemble, *Born Again*, (en bas à gauche), 2007, et *Tableau Moustique*, (à droite), 2007. *Postérité* présentée à la galerie Parisian Laundry, Montréal, en 2009, (à l'étage). (Crédit photo : David Jacques, Parisian Laundry, 2009).

APPENDICE B

LE DISCOURS DES ÉLÉMENTS EN IMAGES

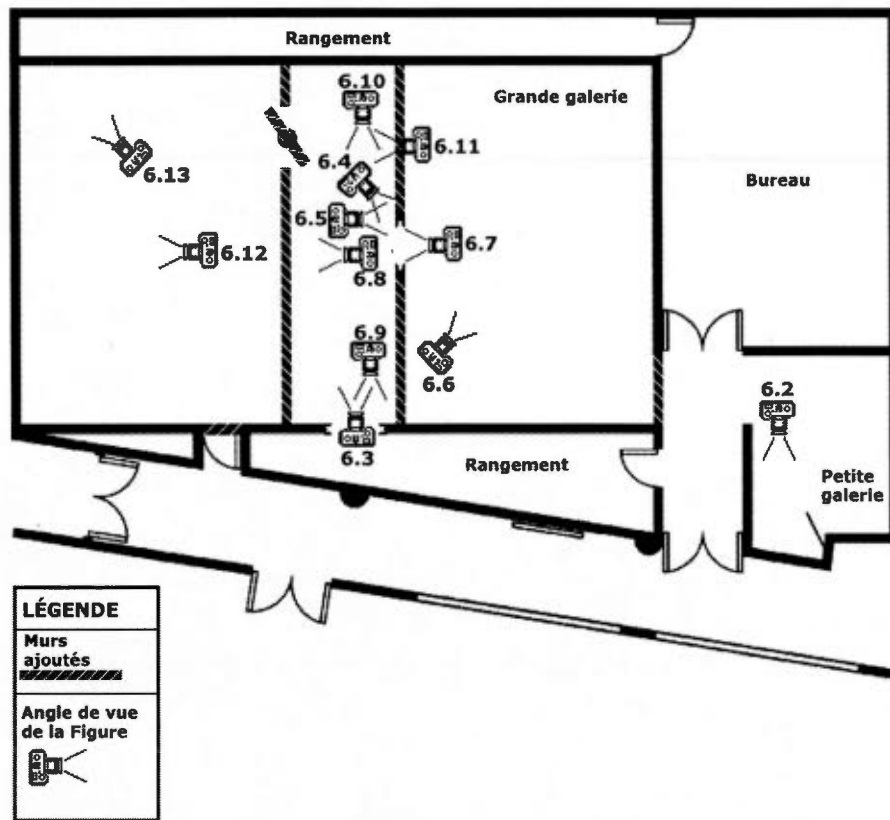


Figure 6.1 Disposition des prises de vues des Figures 6.2 à 6.13.

Schéma réalisé d'après le plan de la galerie du centre d'artistes L'Œil de Poisson, disponible en ligne sur le site : www.oeildepoisson.com/_dossier/galeries.htm.



Figure 6.2 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, petite galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)

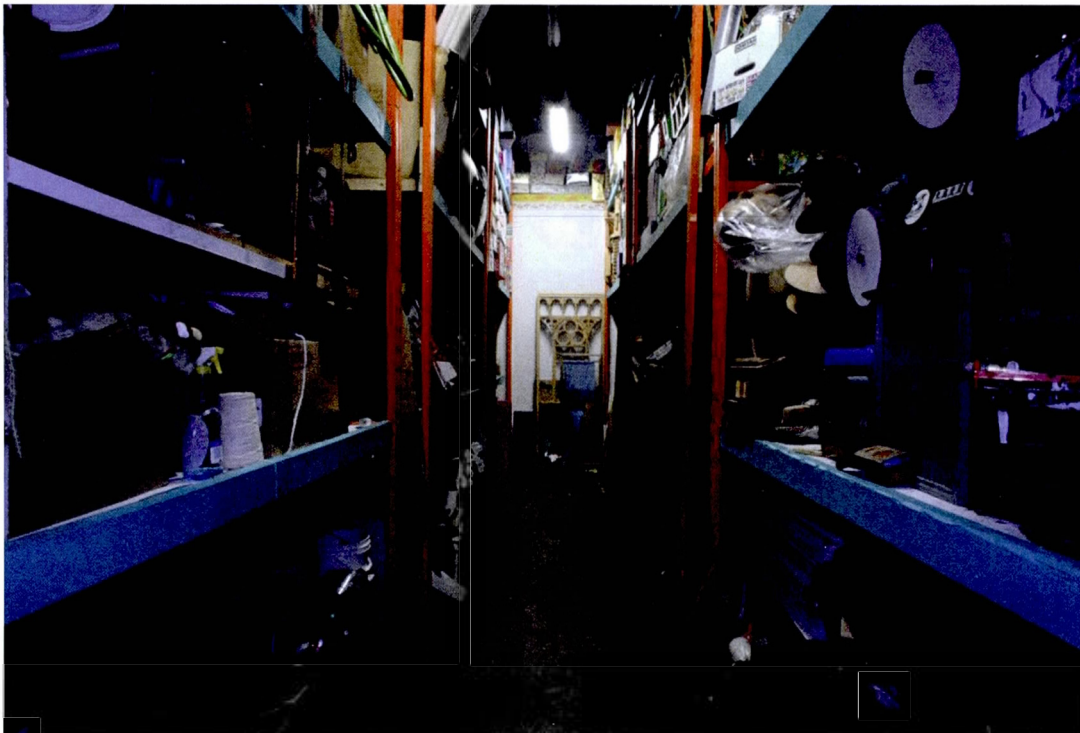


Figure 6.3 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)



Figure 6.4 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)

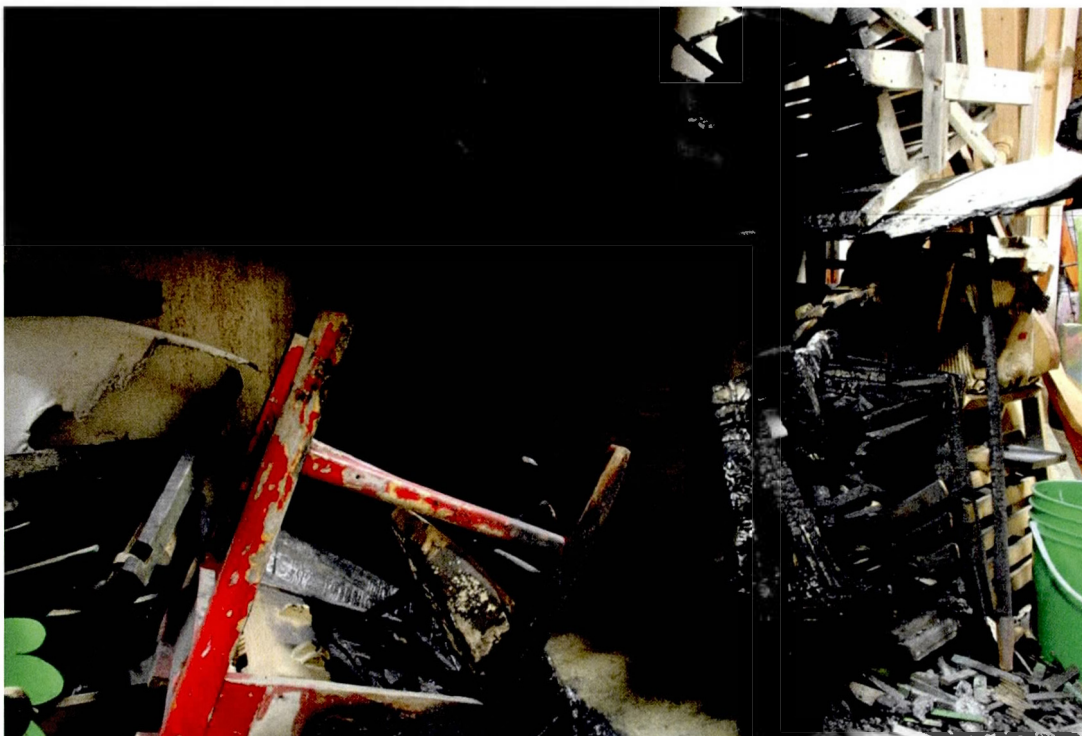


Figure 6.5 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)



Figure 6.6 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)

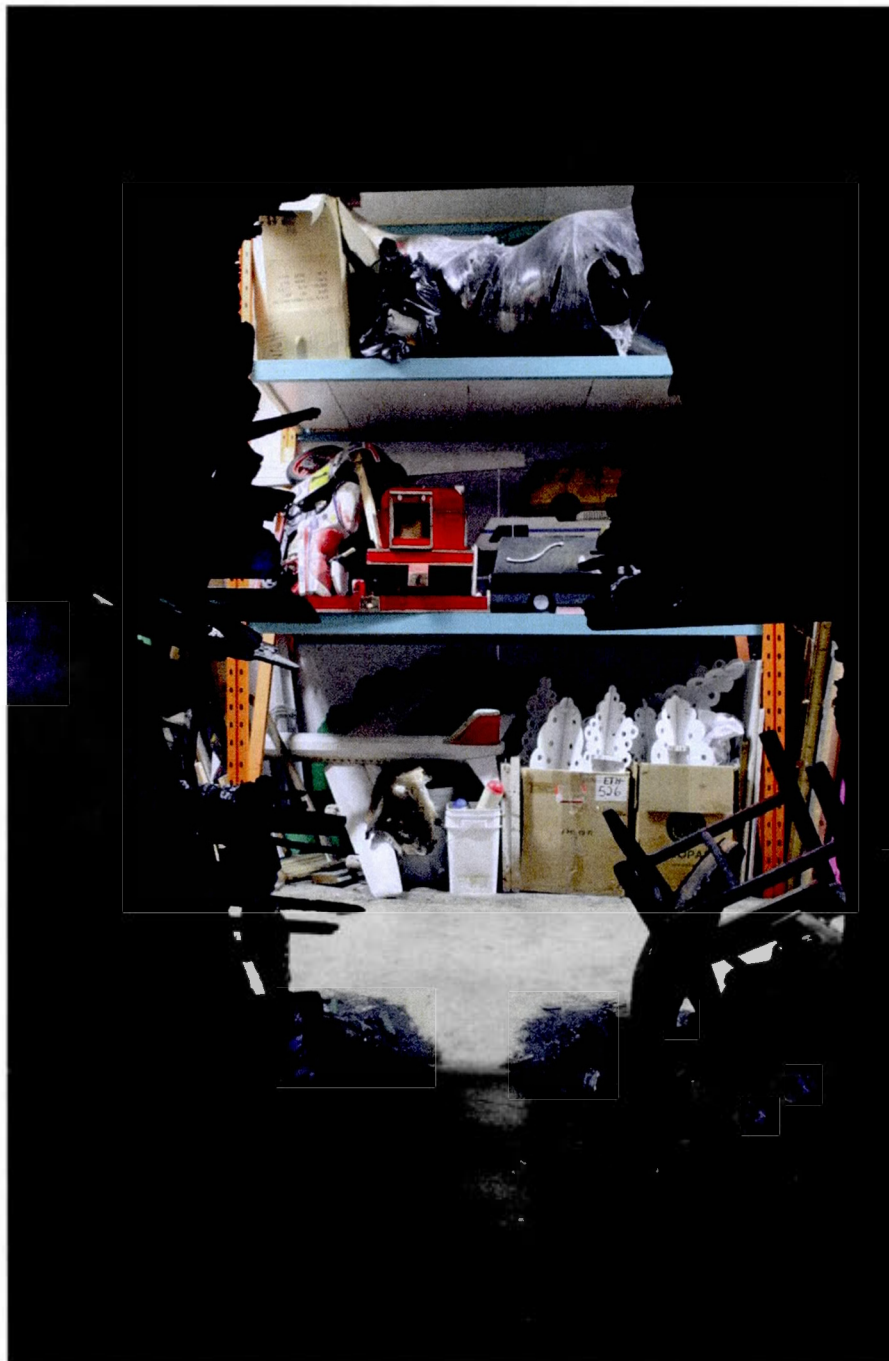


Figure 6.7 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)



Figure 6.8 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)

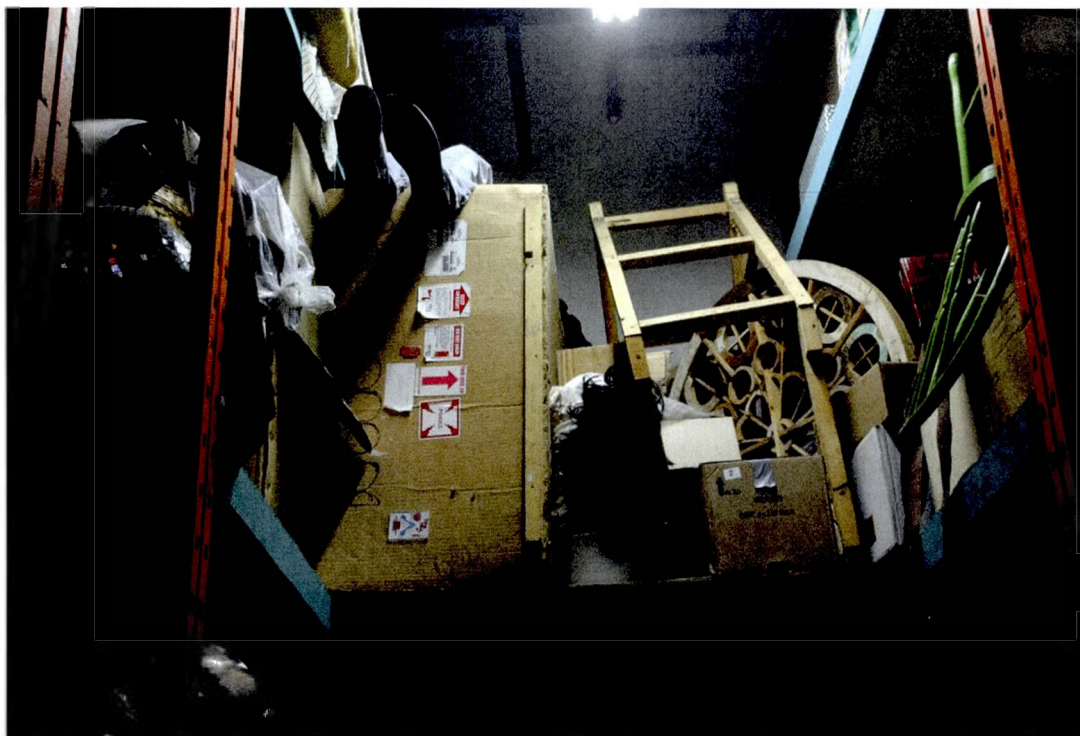


Figure 6.9 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)



Figure 6.10 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)



Figure 6.11 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)



Figure 6.12 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)

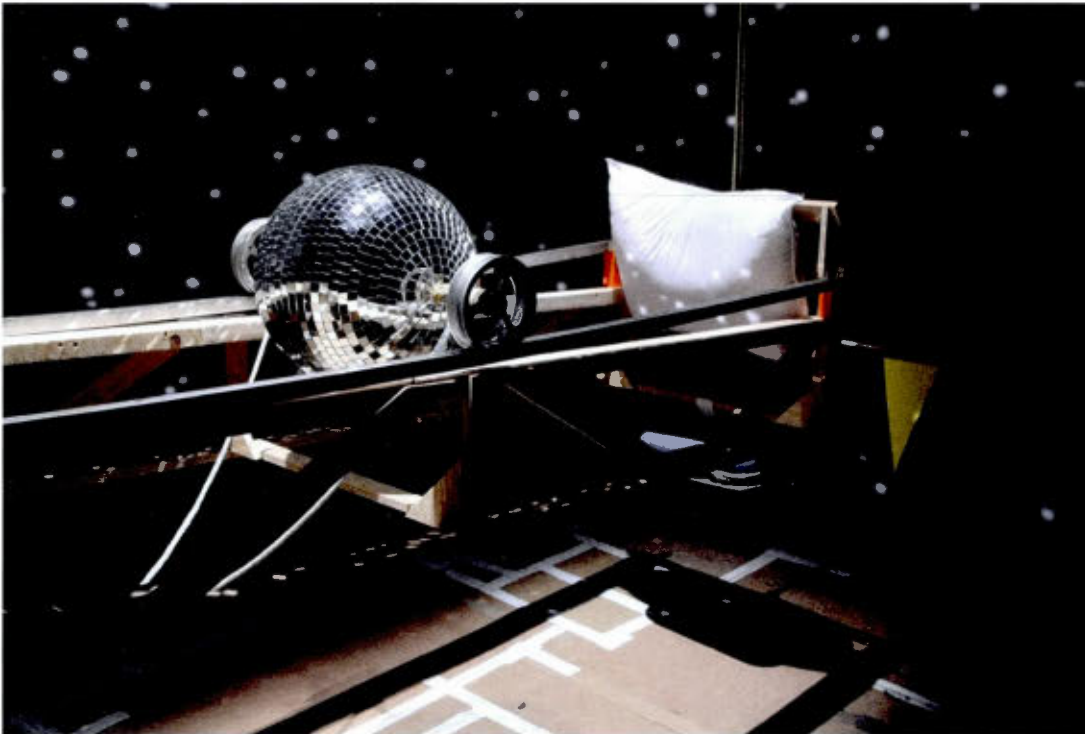


Figure 6.13 *Le Discours des éléments* à la galerie L'Œil de Poisson, grande galerie.
(Crédit photo : Ivan Binet, 2006.)

APPENDICE C

VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC JOSÉE DROUIN-BRISEBOIS

Menée le 23 mai 2012

par Philippe Chevrette

(00 :26 :43, *Entrevue Josee Drouin-Brisebois*)

Transcription par Philippe Chevrette

(Mise en place de l'enregistrement jusqu'à 00 :00 :55)

PC Première question : dans quelles circonstances le musée en est-il arrivé à faire l'acquisition de l'œuvre *Le Discours des éléments*?

JDB C'est une œuvre que j'ai eu la chance de voir, qui n'était pas complètement installée, dans l'exposition des Prix du Sobey, cette année-là, au Musée des Beaux-Arts de Montréal. En voyant l'œuvre et en connaissant bien sûr le travail de BGL, pour moi c'était une opportunité de voir si c'était possible d'acquérir l'œuvre au complet. J'ai donc eu plusieurs discussions avec les artistes, parce que c'était quand même un gros morceau, et avec leur pratique de réutiliser certains éléments de leurs œuvres, ça a été une négociation qui a pris quand même plusieurs mois, avant de pouvoir conclure un genre de proposition pour l'achat.

PC Donc, l'œuvre a été exposée pour les prix avant d'être acquise, puis a été exposée également à L'Œil de Poisson. Est-ce qu'elle a été exposée à d'autres endroits avant d'être acquise?

JDB Il y a des éléments qui avaient été exposés autrement, mais en termes d'œuvre en soi, je dirais que c'était les seules expositions.

PC Une fois l'acquisition faite, elle a été exposée dans *Flagrant Délit*...

JDB Elle a été exposée avant *Flagrant Délit*, parce qu'on a installé l'œuvre pour la proposer comme acquisition. Normalement, lorsque c'est une œuvre majeure, il faut la présenter à notre Conseil. On a eu la chance quand même de l'avoir installée dans nos galeries pendant très longtemps, donc ça faisait partie de la collection permanente, ensuite c'est devenu une œuvre phare dans l'exposition *Flagrant Délit*.

PC Elle a été entreposée depuis?

JDB *Flagrant Délit* a été représenté à Shawinigan, à la Cité de l'énergie, et là aussi, la pièce a été configurée un peu différemment parce que les artistes étaient impliqués. C'est la dernière fois que ça a été présenté comme tel, avec tous les éléments du *Discours des éléments*. Mais il y a certains éléments qui ont été exposés après.

PC Comme?

JDB Il y a la vidéo qui a été montrée dans l'exposition *C'est ce que c'est*, à l'automne 2009.

PC C'est un des seuls éléments qui a été exposé par la suite?

JDB Je crois que oui... À un certain moment, il y a eu une demande de prêt, mais finalement, ça ne s'est jamais concrétisé... Oui, c'est le seul élément qui a été réexposé. (**PC** « Puis lors du montage... ») Non, ce n'est pas vrai, ça a été présenté aussi deux fois. Le vidéo qui s'appelle *Rapide et Dangereux* a été exposé dans *C'est ce que c'est*, mais a aussi été exposé dans les galeries contemporaines. On a fait une petite exposition sur l'humour, donc ça a été présenté deux fois.

PC Lors de l'exposition ou de la réexposition de l'œuvre *Le Discours des éléments*, quelles sont les parts de responsabilités respectives dans le montage et la mise en exposition entre le Musée et les artistes.

JDB Ça dépend de l'exposition, ça dépend de l'œuvre, c'est toujours quelque chose qui peut varier. Dans ce cas-ci, c'était intéressant de voir BGL reconfigurer un peu la pièce dans un nouvel espace, à Shawinigan, parce que c'est un très grand espace puis on faisait construire des murs. On a bien sûr imité la disposition qui était ici au Musée, mais lorsque les artistes ont vu certains des éléments qui étaient emboîtés ou emballés de plastique, ils ont décidé de garder ces détails-là, et même de garder certaines des boîtes. C'est devenu quelque chose d'autre, c'est devenu vraiment plus comme une pièce qui évoquait non seulement les réserves d'un musée, mais aussi un peu le côté d'une quincaillerie ou quelque chose comme ça. Ça devenait beaucoup plus *marchandise*, ce qui est intéressant avec la relation avec l'espace d'exposition. (**PC** « Et le transport aussi... ») Oui le transport, justement. Mais en termes de responsabilités, je veux dire, ça dépend vraiment de l'artiste, ça dépend aussi bien sûr

du conservateur. Mais pour moi, ce qui est intéressant avec une pièce comme *Le Discours des éléments*, c'est d'avoir la possibilité de montrer certains fragments ou de la montrer en entier. Si je la représentais ici au Musée, je reconstruirais la salle de la façon convenue avec les artistes, parce que c'était quand même un processus assez impliqué. Et on a les plans et tout ça pour pouvoir la reconstruire d'une façon qui soit satisfaisante pour eux aussi.

PC Vous avez des plans pour reconstruire *Le Discours des éléments*, et il y a des directives laissées par les artistes...

JDB Oui, puis on a aussi plein de photos et on peut facilement le reconstruire.

PC Est-ce que ces documents sont accessibles?

JDB Ils sont accessibles oui, dans le dossier de conservation.

PC Et vous disiez qu'il y a des murs qui sont construits...

JDB Oui. Trois salles.

PC Est-ce qu'il y a d'autres éléments qui sont, je pense entre autres aux cloisons amovibles, au mur brûlé, est-ce que ces éléments sont entreposés?

JDB Oui tout est entreposé. Il n'y avait que quelques éléments qu'on n'a pas pu garder, puis à ce moment-là, les artistes ont été avisés qu'on ne pouvait pas les garder parce qu'il y avait une infestation. Mais ils étaient au courant, et tous les autres éléments ont tous été gardés.

PC Et quels éléments ont été supprimés?

JDB C'était un animal qui avait été empaillé.

PC Est-ce que ça fait partie d'une des œuvres? Était-ce le chien...

JDB Non, ce n'était pas le chien. C'était un oiseau. Et c'est eux qui ont décidé que ce n'était pas essentiel, parce qu'on aurait pu le traiter...

PC Est-ce que ce type d'élément faisait partie d'œuvres antérieures ou était-ce spécialement pour cette exposition-là, cette installation-là?

JDB Je pense que ça faisait partie du matériel. Il y a beaucoup de matériel qui a été ajouté quand c'est devenu *Le Discours des éléments*. Ce n'est pas une pièce que j'avais déjà vue dans une autre œuvre...

PC Je m'interroge aussi... je me réfère aux articles qui ont été écrits à propos de l'œuvre, et je me demandais quelle part d'éléments ont été construits spécialement pour cette installation-là...

JDB Ah, chez nous... Il n'y a pas d'éléments qui ont été construits comme tel, c'était plus comme une représentation. Il y avait trois salles. Une salle où il y avait ce que vous avez mentionné, la voiture et où il faut passer par le trou brûlé. Quand on l'a présenté ici au Musée, ils ont construit la chapelle à l'intérieur de cette salle-là, et l'auto était à l'intérieur de la chapelle. Et puis de l'autre côté, il y avait les rangées avec toutes les étagères, donc tous les éléments, et une autre porte, la porte secrète. Lorsqu'on poussait la porte, c'est là qu'on voyait la boule de disco. C'était les trois salles : la salle des étagères, la salle avec la boule de disco, et la salle avec la voiture. Mais on avait déjà parlé de différentes possibilités, par exemple de juste présenter la chapelle comme une œuvre en soi, dans un autre contexte, ou même la voiture. Il y a des éléments qui ont été identifiés qu'on pouvait séparer du *Discours des éléments*.

PC Mme Gagnon m'a envoyé une capture d'écran du catalogue, puis justement, on voit que *Le Discours des éléments* est composé de douze éléments, et ce sont ces éléments-là qui peuvent être réexposés individuellement...

JDB Exactement. Ça a été négocié avec les artistes.

PC Il n'y a pas d'autres éléments qui peuvent être exposés de manière individuelle à ce moment-là?

JDB C'était les éléments qu'ils croyaient être vraiment autonomes, et qui avaient aussi une vie dans un autre contexte. C'est donc pour ça qu'on les a identifiés séparément.

PC J'ai une question à propos du terme installation, vous l'utilisez pour décrire *Le Discours des éléments*. Est-ce que ce terme-là a été privilégié à d'autres pour certaines raisons en particulier, par exemple celui d'exposition, d'environnement, d'œuvre *in situ*...

JDB L'œuvre *in situ* est souvent une œuvre temporaire, donc ce n'est pas un terme que j'aurais utilisé. Ce n'est pas une œuvre qui a été conçue spécifiquement pour le Musée. Pour moi, ce n'est pas une œuvre *in situ*, dans ce contexte-là. C'est un environnement, bien sûr. On utilise beaucoup la terminologie d'installation, parce qu'on va avoir des catégories pour notre catalogage de sculptures, d'installations, d'installations médiatiques, etc. C'est un peu pour répondre à nos critères du Musée. Pour moi, c'est une installation parce que c'est une sculpture, mais une sculpture qui justement transforme un espace. C'est aussi lié à l'architecture et non seulement un élément autonome.

PC Justement, dans la capture d'écran, il y a catégorie : « sculpture », nom de l'objet : « installation »...

JDB Exactement. Ce n'est pas nous qui avons décidé ça, mais ce sont les standards de catalogage du Musée.

PC J'ai une question peut-être plus générale. Selon votre expérience, y a-t-il de plus en plus d'artistes qui désirent prendre en charge la mise en exposition?

JDB Qu'est-ce que vous voulez dire par mise en exposition?

PC Les choix de mise en exposition, la façon dont l'œuvre est présentée...

JDB Ça dépend des artistes. Je ne sais pas s'il y en a de plus en plus. C'est peut-être plus contemporain, ce n'est pas historique... Depuis les années 1980, il y a plus d'artistes qui œuvrent vraiment à faire aussi des œuvres très ambitieuses qui répondent à un contexte ou à un site particulier. Oui, je dirais qu'il y en a plus qu'avant. En fait, c'est qu'ils œuvrent de façon très différente. C'est une question que je me pose beaucoup, et justement, on vient de me la poser dans un autre contexte. Je dirais donc oui.

PC Est-ce que ça se reflète plus selon vous dans l'art de l'installation, ou est-ce vraiment généralement réparti sur l'ensemble des pratiques?

JDB Je dirais que c'est plus généralement les pratiques, parce que ce n'est pas seulement que l'installation, même les photographes, les peintres... Ce sont des artistes qui ont vraiment une idée très précise de comment l'œuvre devrait être présentée. Souvent, on va avoir cette discussion avec les artistes parce qu'on veut présenter des œuvres, la hauteur à laquelle installer une œuvre ou si le mur derrière doit être peint d'une certaine couleur, etc... Ça peut vraiment être plusieurs choses, avec les œuvres médiatiques, entre autres, en termes de grandeurs d'espaces dans lesquels elles doivent être présentées, la grandeur de l'écran, etc. Ce sont tous des éléments qu'on va déterminer avec les artistes. Et normalement, les artistes ont de plus en plus une opinion, comment leurs œuvres devraient être présentées...

PC Avez-vous exposé d'autres œuvres semblables, ou avez-vous eu connaissance d'autres installations semblables à celle de BGL, en termes d'œuvre auto-rétrospective?

JDB Montrer leur propre processus? Oui, on en a d'autres dans la collection. Celle-ci est quand même très ambitieuse, ça représente dix ans de leur travail. C'est pour moi une archive aussi qui est quand même assez intéressante. On peut déterminer beaucoup sur la pratique des artistes. On a une œuvre de Douglas Gordon qui est un peu semblable, le titre c'est *Every song and video I made since 1990*. Ça devient encore un genre d'archive, mais aussi une mini rétrospective du travail de Douglas Gordon. On a une œuvre majeure de Massimo Guerrera qui aussi peut être interprétée de façon similaire. Ce serait les exemples les plus proches de l'œuvre de BGL.

PC L'œuvre de Guerrera, est-ce celle qui a été présentée dans l'exposition *Flagrant Délit*?

JDB Oui, exactement.

PC Par rapport à l'exposition *Flagrant Délit*, le texte de présentation parle de nouveaux types de rapports entre les spectateurs, l'espace et l'œuvre. On ne parle pas exclusivement d'esthétiques relationnelles dans ce cas-ci... Ça se refléterait comment pour l'installation de BGL?

JDB Comment l'interpréter pour le travail (de BGL)? Vous avez mentionné dans une des questions la notion de l'environnement. Pour moi, c'est créer un environnement. Pas nécessairement un environnement physique, mais aussi psychologique, c'est l'idée de déboussole un peu le spectateur, donc il questionne l'endroit dans lequel il se situe. Il y a plusieurs personnes, à un moment donné, qui rentraient dans cet espace-là et qui se demandaient si c'était interdit. Pour moi c'était évoquer ce côté-là avec le spectateur, de déranger le spectateur d'une certaine façon, lui créer une situation différente qui n'était pas la façon dont on aborde normalement une œuvre d'art. Pour moi, c'était vraiment le côté psychologique, un peu le côté d'émerveillement qui arrive lorsqu'on découvre une porte secrète, qu'on la pousse, et finalement qu'on peut rentrer dans une autre salle. Il y avait beaucoup d'intérêt par rapport à la réaction du spectateur, à créer ce genre d'émerveillement, de surprise, de découverte...

PC Ça faisait appel à l'instinct du spectateur...

JDB Oui, il n'y avait pas d'instructions.

PC Même pour pousser le mur?

JDB « Poussez ici. » C'est tout.

PC Ça amenait le spectateur à se questionner sur ce qui est permis dans le cadre institutionnel?

JDB Oui, exactement.

PC Dans ma recherche, je m'interroge sur la limite entre le type d'installation de BGL et le concept d'exposition. C'est peut-être moins visible ou présent dans l'exposition au Musée, mais dans une galerie où l'œuvre investit totalement l'espace, je perçois une certaine superposition entre les deux limites...

JDB Ça dépend... Ce qui est intéressant, c'est que l'œuvre a été présentée un peu différemment, même lorsqu'elle était présentée au Musée pendant plus d'un an. À un certain moment, l'espace où il y avait les étagères était ouvert aux deux bouts. Ça devenait donc vraiment un corridor. Et la réaction était très différente. Ensuite, on a bloqué le mur du fond pour *Flagrant Délit*, et les gens hésitaient plus. Je dirais que ça fonctionnait mieux, parce que l'effet qu'on n'était pas censé entrer dans cet espace-là

était plus fort. Quand c'était un corridor, ça agissait plus comme un passage, donc les gens hésitaient moins à rentrer dans l'espace comme tel. C'est toujours intéressant de voir ça, parce qu'on dit à tout le monde de ne pas toucher, donc quand ils arrivent à une œuvre où ils ont le droit de s'engager, c'est toujours un genre de négociation qu'ils doivent faire avec eux-mêmes.

PC Oui, tout à fait. Selon vous, qu'est-ce qui distingue la limite entre l'installation en tant que telle et l'exposition, lorsque les deux limites se superposent, d'une certaine façon, peut-être plus dans le cadre d'une galerie, comme je le disais?

JDB Je ne sais pas, il faudrait vraiment que j'y pense... C'est très individuel, et ça dépend du type de galerie. Les gens ont des réactions différentes si c'est un centre d'artistes ou si c'est une galerie commerciale. Je pense qu'on arrive dans un certain contexte avec certaines attentes. Dans un musée, il y a d'autres attentes, par exemple qu'on n'est vraiment pas supposé toucher. C'est pour ça dans le fond que j'ai fait l'exposition *Flagrant Délit*. Une des motivations était de briser un peu cette idée que l'art est quelque chose qu'on ne fait que regarder et qui ne nous concerne pas. Donc, aller chercher le spectateur pour justement qu'il s'engage. Mais ce ne sont pas toutes les expositions qui sont comme ça. Même là, la réaction était différente, quand l'œuvre faisait partie de l'exposition (*Flagrant Délit*) et quand elle était juste montrée dans la collection permanente. Ça aussi, c'est intéressant parce qu'avec une exposition, les gens s'habituait, et par le temps qu'ils arrivaient au *Discours des éléments*, il y avait une attente supposée, très forte d'interaction avec l'œuvre. Pour moi, c'est ça qui était intéressant, le contexte. Je ne sais pas si ça répond vraiment à votre question?

PC En partie oui, et ce sont des informations assez importantes que vous me révélez. Mais par rapport à la distinction entre l'exposition et l'installation, une des pistes que j'explore, que je suppose, c'est que la distinction s'effectue sur ce qui compose l'une et l'autre. Je m'interroge aussi sur le rôle de certains commissaires qui, par l'exposition, font une certaine œuvre en soit...

JDB Ah oui. BGL ont réalisé une autre œuvre pour l'exposition aussi, donc il y avait une nouvelle pièce qui ne faisait pas partie du *Discours des éléments*. Et ça, c'était une installation temporaire, réalisée juste pour *Flagrant Délit*.

PC Vous souvenez-vous du titre?

JDB *Artistique feeling (II)*. Il y a la documentation dans le catalogue. C'était les billets qui volaient... C'était quelque chose!

PC Elle était exposée dans le hall d'entrée aussi?

JDB Non, c'était dans les galeries contemporaines, dans la section qui faisait partie de l'exposition. Et ça a aussi été représenté à Shawinigan.

PC Est-ce que vous auriez quelque chose d'autre à ajouter par rapport au *Discours des éléments*, de l'œuvre de BGL ou des questions que je n'ai pas abordées auxquelles vous auriez pensé?

JDB Non, je pense quand même avoir bien cerné... C'est une œuvre qu'on va utiliser beaucoup, et dans les prochaines années aussi, essayer vraiment, si de ne pas la présenter au complet, au moins de montrer certains fragments. Pour moi, c'était vraiment une opportunité d'acheter une œuvre majeure de ces artistes, qui sont quand même très, très intéressants et importants sur la scène québécoise, et canadienne aussi.

(Éléments hors contexte et remerciements... de 00 :25 :08 à la fin)

(Fin de l'enregistrement)

APPENDICE D

VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC CAROLINE FLIBOTTE

Menée le 28 mai 2012

par Philippe Chevrette

(00 :27 :07, *Entrevue Caroline Flibotte*)

Transcription par Philippe Chevrette

PC Première question, étiez-vous directrice du centre L'Œil de Poisson ou impliquée d'une autre manière dans le projet de l'exposition *Le Discours des éléments*?

CF J'étais directrice à ce moment-là oui.

PC Comment le projet s'est-il développé? Est-ce que vous avez approché BGL pour développer le projet, une sorte de rétrospective?

CF En fait, cette année-là, le Centre avait décidé de mettre en place un nouveau programme pour ouvrir la saison en septembre qui consistait à lancer une invitation aux artistes de la région qui rayonnaient à l'international et à l'échelle nationale, mais qu'on avait moins l'occasion de voir ici, dans la communauté. L'idée, c'était de ramener des artistes d'ici pour leur permettre de montrer leur travail à leurs collègues. Donc, on a décidé de lancer une première invitation à BGL, parce que le trio est très relié à L'Œil de Poisson, ont beaucoup travaillé ici et continuent de le faire. Et pour nous, ça allait de soi que BGL était un bon choix.

PC Avez-vous demandé à BGL de faire une rétrospective?

CF Pas du tout. Je suppose que les artistes vont vous expliquer le processus, mais en fait, BGL avait une idée de projet qu'ils avaient soumis au Conseil des Arts. Ils avaient fait une demande de bourse et malheureusement, ils ne l'ont pas eu. *Le*

Discours des éléments découle dans le fond de cette réponse négative là et d'une absence de financement. C'est ce qui les a amenés, je pense, à développer ce projet-là, donc à récupérer si on peut dire des œuvres anciennes.

PC Puis lors du montage, comme c'était leur initiative, ils devaient adapter le projet à l'espace...

CF C'est eux qui ont totalement conçu le projet. En fait, c'est notre façon générale de travailler : les artistes, une fois qu'ils ont été sélectionnés par le Centre, on leur accorde pleine liberté et on leur laisse prendre des risques et nous, on les accompagne là-dedans. Là où peut-être on intervient, c'est quand il y a une question, par exemple BGL qui ont finalement perforé un mur, donc qui ont changé la voie d'accès à la galerie, pour le public. C'est sûr qu'il fallait discuter des contraintes très techniques, de l'électricité ou des choses comme ça, mais autrement, on n'intervient pas dans le processus. On les accompagne du mieux qu'on peut, mais il n'y a aucune contrainte, je dirais.

PC Parce que dans ma maîtrise, dans mon projet, je m'interroge aussi sur la limite entre l'installation et l'exposition; quant au rôle occupé par l'artiste et le commissaire dans ce cas-là. Est-ce qu'il y avait un commissaire pour cette exposition-là?

CF Non, il n'y avait pas de commissaire.

PC Et selon vous, est-ce qu'il y avait une limite distincte entre le concept d'installation et l'exposition en tant que telle?

CF Je ne comprends pas trop ta question...

PC Si on prend l'exemple de *Postérité*, est-ce que vous l'avez visitée?

CF Oui.

PC Il me semble qu'on entrait dans l'espace d'exposition en tant que tel pour découvrir une exposition, même si le concept d'ensemble pouvait être une installation, même si *Postérité* pouvait être une installation de leurs œuvres. Dans ce cas-ci, avec *Le Discours des éléments*, j'ai plus l'impression que le spectateur pénètre directement dans l'installation sans trop savoir la limite de l'exposition en tant que telle.

CF Ah oui, tout à fait, même qu'il y avait de la confusion, parce que les visiteurs devaient entrer par notre cagibi, qui est un espace de rangement où l'on conserve les équipements techniques, l'éclairage et tout ça. Donc déjà là, les gens étaient déstabilisés et ils étaient amenés à pénétrer l'espace pour ensuite pénétrer dans la galerie, à travers l'ouverture qu'ils avaient faite dans le mur. Mais encore là, quand on pénétrait dans la galerie, on n'avait pas conscience d'être dans la galerie parce

qu'on se retrouvait justement au sein d'une espèce d'entrepôt. Le projet ne se donnait pas clairement à voir au départ. Puis aussi, parallèlement dans la petite galerie, l'installation qu'ils ont faite en parallèle – des meubles de bureau renversés, un projecteur de diapositives, de la fumée – tout ça c'était vraiment comme un lieu chaotique et encore là, ce n'était pas clair pour les visiteurs que c'était un projet de BGL qui se trouvait là.

PC Mais, est-ce qu'on parle de la même exposition?

CF Oui, tout à fait.

PC Puis est-ce que cet élément-là faisait partie des autres expositions par la suite, du *Discours des éléments*?

CF Ah, c'est une excellente question. Mais, je serais portée à penser que non, parce que nous, quand on lance cette invitation-là en septembre, on offre tous nos espaces aux artistes. Donc, j'ai l'impression qu'ils ont développé le projet dans la petite galerie pour occuper cet espace-là. Mais selon moi, ça se voulait un clin d'œil justement sur les processus de jury et tout ça. Une espèce de petit clin d'œil à la suite de leur refus du Conseil des Arts, je ne sais pas. Surement qu'ils vont vous éclairer, je serais curieuse de connaître leurs intentions...

PC Ça faisait donc vraiment partie du *Discours des éléments*; il n'y avait pas de distinction.

CF Non, pas du tout.

PC Parce que dans l'entrevue que j'ai faite avec la conservatrice, il ne me semble pas qu'il y avait... elle m'a parlé de trois salles, premièrement la petite pièce, si on veut, un couloir avec les étagères, ensuite, on pénètre dans l'antre calciné, puis on arrive, je pense, avec la voiture.

CF Exact.

PC Ensuite, il y a un mur quelque part, je ne sais pas où exactement, qu'on pousse.

CF Oui, en fait, quand on pénètre dans l'espace, on arrivait dans la zone plus entrepôt, puis à la droite, il y avait justement la zone avec la voiture, tout ça, et à gauche, on pouvait avoir accès par une porte pivotante qui se trouvait être une des étagères. C'est comme assez caché et donc ça nous menait à la troisième pièce où il y avait la boule disco.

PC Donc, les étagères se poursuivaient de l'autre côté du passage calciné. C'était là la poursuite d'une sorte d'entrepôt...

CF On se trouve à passer à travers. Oui, c'était encore de l'ordre de l'entrepôt, mais, j'avoue que je ne me suis pas replongée dans toutes les images du projet, donc en en parlant avec toi, ça réanime tout ça.

PC Est-ce qu'il y avait un texte qui accompagnait l'exposition; j'ai vu qu'il y avait un texte sur le site, est-ce qu'il y avait un texte, un communiqué?

CF Oui, c'était le communiqué uniquement, en fait. Le coordonnateur de l'époque, je ne me souviens pas qui c'était, mais il l'a rédigé de concert avec les artistes. Généralement, la façon dont ça fonctionne, c'est que le coordonnateur est en relation continue avec les artistes, donc il échange sur le projet, et le coordonnateur écrit un texte qu'il soumet aux artistes. Mais il n'y a pas eu davantage de textes produits, pas ici du moins.

PC Est-ce que vous êtes au courant si, à part l'architecture du *Discours des éléments*, il y a des éléments en tant que tels qui ne sont pas des œuvres? Parce qu'il y a beaucoup d'œuvres qui ont été réexposées dans cette installation-là, j'imagine qu'il y avait des éléments qui étaient de leur entourage, dans leur atelier, est-ce que vous êtes au courant d'informations à propos de ça?

CF Je ne me rappelle pas exactement... je serais portée à croire qu'il y avait des éléments qui n'étaient pas des œuvres, mais des objets qu'ils avaient dans leur atelier. Mais, on pourra regarder le visuel si tu veux, juste des indices pour nous. Il faudrait que je me replonge dans les visuels.

PC On pourra faire ça tout à l'heure, à ce moment-là. Est-ce que le texte du site était écrit par le Centre?

CF Par le coordonnateur, oui.

PC Ma question porte sur le terme « installation » en tant que tel... Auriez-vous privilégié un autre terme qu'installation pour cette exposition-là?

CF Non, pour nous, ça allait de soi, vraiment!

PC Et avez-vous une définition d'installation que vous utilisez pour catégoriser les œuvres?

CF Non, on n'a pas de base ou quoi que ce soit. Mais je pense qu'essentiellement, nous sommes tous des artistes qui travaillons ici et on a déjà un bagage. Et je pense que jamais on ne va se poser la question à savoir : est-ce qu'on a à faire à une installation ou une exposition d'œuvres distinctes. En fait, ça va de soi.

PC C'est l'impression que vous avez.

CF Oui, et les artistes ne vont jamais contredire notre intuition de départ...

PC Parce que je ne sais pas si le terme *environnement* serait aussi approprié dans ce cas-ci? Selon votre expérience, c'est un terme qui est moins présent aujourd'hui?

CF *Environnement*, oui, en tous cas pour notre part, on n'utilise pas vraiment ce terme-là. Toi, quelle nuance est-ce que tu verrais entre *environnement* et *installation*?

PC C'est qu'*environnement* pouvait, historiquement, aussi regrouper une partie du Land Art. La distinction s'est ensuite faite entre le Land Art et les expositions intérieures, et j'ai l'impression que l'*installation* a pris la relève à ce moment-là. *Installation* a une utilisation floue, par exemple des œuvres qui sont exposées sans modifier en tant que tel l'environnement. *Environnement* semble plus fort de ce côté-là; l'œuvre a plus une incidence sur l'architecture du lieu d'exposition. (CF « Oui, je comprends. ») C'est l'interrogation que je me pose finalement, parce que c'est devenu presque banal de dire *installation*, ce qui a été remarqué. Mais, ça dépend vraiment de l'œuvre, de la force que le terme *installation* va avoir. Donc, c'est une interrogation que j'ai en partie dans mon mémoire.

CF Ok, d'accord.

PC On en a parlé, en ce qui concerne les visiteurs, quand ils arrivaient sur le lieu, ils étaient déjà au courant qu'il y avait une exposition?

CF Ils savaient qu'il y avait une exposition de BGL. Ce qui a été particulier, c'est qu'au même moment durant l'été, on a fait des travaux majeurs d'agrandissement de la petite galerie, on a changé la disposition des murs ici, donc les visiteurs étaient amenés à découvrir un espace vraiment différent. Et ce qui est particulier, c'est que les BGL ont décidé de fermer l'accès à notre grande galerie, donc ils ont construit un mur. Les visiteurs pouvaient seulement rentrer par le cagibi, ce qui fait qu'il y avait comme une confusion, puis ils ont joué avec ça, cette situation-là de réaménagement de l'espace. Donc, il y avait vraiment une confusion, je dirais générale, parce que les gens ne comprenaient pas ce qui se passait. Nécessairement, il fallait guider les visiteurs, les inciter d'une part à entrer dans le cagibi, ce qui n'est pas évident, et par la suite à rentrer dans la galerie. Des fois, il fallait même leur donner quelques indices pour qu'ils se déplacent dans l'espace, parce que ce n'était pas évident.

PC Donc, c'était à la suite du réaménagement de la galerie...

CF En fait, ça s'est fait en même temps, (PC « En même temps? ») dans le sens où les BGL ont commencé à travailler dans l'atelier, je pense en juin, puis nos travaux ici se sont faits pendant l'été. Ça a comme ajouté une dimension supplémentaire, oui, à voir la perplexité des visiteurs qui arrivaient devant un grand mur blanc, puis qui se disaient : mais qu'est-ce qu'ils ont fait comme rénos? (Rires)

PC Parce que ça change vraiment l'attitude du spectateur, comparativement à l'œuvre exposée au Musée des Beaux-Arts du Canada.

CF Ah, tout à fait! D'ailleurs, j'aurais été curieuse de revoir l'œuvre au Musée, parce que je suis certaine que ça n'avait rien à voir. La sensation, tout ça... Dans les deux tiers de l'installation, dans la grande galerie, on ne sentait plus l'espace de la galerie, soit parce que c'était sombre, soit parce que c'était tellement chargé... Dans la partie à l'extrémité, avec la boule disco, on retrouvait quand même les murs. On sentait plus l'espace habituel. C'est pour ça que je dis que j'aurais été curieuse de visiter l'installation au Musée. Ça devait être complètement différent.

PC Sans doute, je n'ai pas eu la chance non plus de voir l'œuvre.

CF Est-ce que tu as vu des photos?

PC Oui, et la conservatrice m'a dit que l'œuvre a été exposée une première fois avant d'être acquise; pour pouvoir faire l'acquisition, il faut qu'ils présentent l'œuvre, puis à ce moment-là, les étagères se composaient comme un couloir entre deux espaces d'exposition. Les gens hésitaient donc moins à pénétrer, même s'il pouvait y avoir une certaine hésitation. Quand il y a eu l'exposition *Flagrant Délit*, où l'œuvre a été réexposée avec d'autres artistes, ils ont fermé une extrémité, et à ce moment-là, même si le concept de *Flagrant Délit* était d'activer le spectateur, il pouvait être quand même réticent à pénétrer dans cet espace-là. Mais c'est sûr que le fait que la galerie en tant que telle a été réaménagée ajoute un autre degré, complexifie, puis amène plus le spectateur à hésiter...

CF Donc, si je comprends, au Musée lors de la première présentation ils n'ont pas construit de murs autour...

PC Je pense qu'il y avait deux murs qui formaient un couloir pour les étagères. C'était libre de chaque côté, on pouvait pénétrer, puis au milieu il y avait le mur calciné...

Sinon, de manière plus générale, est-ce que vous remarquez que les artistes prennent plus en charge la mise en exposition en tant que telle, la façon dont les œuvres sont présentées?

CF Je ne sais pas s'ils le prennent plus, en fait ils le prennent. En tous cas, ici à l'Œil de Poisson, je pense que ça a toujours été la philosophie (**PC** « Oui, ça va avec le concept du Centre. ») Oui, tout à fait, à savoir que l'artiste a carte blanche, on lui fait confiance. Bien sûr, souvent les artistes nous consultent : qu'est-ce que tu en penses... Mais de façon générale, l'artiste a une grande liberté, et on trouve ça important aussi par le fait même. Je ne sais pas si dans les centres d'artistes en général, ils ont cette même liberté, mais je serais portée à penser que oui. Peut-être moins dans un centre comme Vu, où c'est de la photo, et donc souvent un accrochage plus traditionnel. Là, peut-être qu'il y a moins de possibilités de jouer dans l'espace...

PC Oui, ça dépend effectivement du médium, comme avec les œuvres médiatiques sur écrans, j'imagine qu'il y a plus d'exigences sur le format de présentation...

CF Oui, mais encore là, on n'a pas d'exigences, si l'artiste désire faire une mini projection, c'est possible... Vraiment, je pense que quand les artistes viennent exposer ici, ça se veut être la continuité de l'atelier. Il y a donc un exercice d'exploration qui se poursuit, puisque l'artiste peut prendre des risques, essayer des nouvelles avenues... En fait, c'est ce qu'on souhaite aussi quand un artiste expose à l'Œil de Poisson. Par exemple, s'il vient présenter un travail qui est déjà diffusé ailleurs, c'est qu'il en profite pour peut-être amener ça à un autre niveau ou y aller différemment. Ça nous intéresse.

PC Avez-vous exposé d'autres œuvres semblables à celle de BGL, comme le *Discours des éléments*, où il y avait une sorte d'auto-rétrospective, où les artistes auraient présenté leurs propres œuvres à nouveau dans un autre contexte, peut-être aussi dans un contexte d'installation?

CF C'est tout à fait une première! Selon ce que je connais de l'historique de l'Œil de Poisson, je n'ai pas l'impression que des projets rétrospectifs ont été nombreux, vraiment pas. Et le *Discours des éléments* est vraiment une initiative de BGL. Pour ma part, je n'ai pas vu ça comme une rétrospective en fait. J'avais l'impression que les artistes avaient repris leurs œuvres antérieures et qu'ils les revisitaient, qu'ils les présentaient autrement, et que tout ça créait un tout qui était tout à fait différent, comme si les œuvres perdaient complètement leur individualité, que ça devenait comme une espèce de grande installation. Je trouvais ça intéressant, je trouvais qu'il y avait quelque chose d'audacieux là-dedans, d'oser...

PC Mettre à l'épreuve leurs propres œuvres.

CF Oui, c'est ça! Et de ne pas se limiter à l'idée première, donc aux intentions de départ de tel projet, qui avait été présenté de telle façon. Pour moi, de penser que le Musée a acquis ce projet-là, dans cette forme-là, je trouve ça vraiment intéressant. Je me dis, dans le fond, qu'ils n'ont pas acquis, *La Chapelle* par exemple. Je ne sais pas si ça te dit quelque chose... (PC « Oui, mais je pense qu'ils l'ont acquise... ») Oui, ça en fait partie, mais dans ma tête, ce n'est pas *La Chapelle* qu'ils ont acquise, c'est un autre projet. Comme s'ils osaient mettre de côté certaines œuvres, ou en tous cas, les réintégrer...

PC Ce qui est surprenant aussi, c'est que le Musée des Beaux-Arts du Canada a demandé à considérer chacune des parties comme des œuvres... (CF « Ah oui !? ») Ils peuvent donc exposer 12 éléments comme œuvres en soi.

CF Ah, oui! Là, je suis vraiment étonnée! Je vais être curieuse d'en apprendre davantage sur la nouvelle vie de ce projet-là.

PC Ça a été convenu avec BGL. Ils peuvent exposer à la fois l'installation en entier du *Discours des éléments* ou intégrer juste des parties. [C'est d'autant surprenant,] surtout d'après ce que vous dites, de l'expérience que vous faites de ces œuvres réexposées.

CF C'est ma lecture personnelle tout ça. (PC « Oui, oui. ») Mais j'en apprend aujourd'hui, je vais être curieuse d'en savoir davantage en fait, et d'en reparler justement avec les artistes. Ça veut donc dire que les artistes ont dû fournir le mode d'emploi de chacun des anciens projets.

PC Peut-être, je ne sais pas exactement. Je sais que *Le Discours des éléments* s'accompagne de plans et de directives pour la réexposition. Et ils ont été quand même très impliqués lors de la réexposition dans d'autres lieux. On m'a dit qu'ils ont exposé à Shawinigan, à la Cité de l'énergie. Ils ont contribué, même que certains éléments ont été laissés emballés, donc dans leur enveloppe de transport ou dans des boîtes, puis ont été exposées comme ça, pour ajouter encore plus, à l'idée de réserve ou de transport à ce moment-là. Ils ont adapté légèrement le concept d'exposition, mais ils ont recréé exactement les mêmes murs qu'au Musée des Beaux-Arts du Canada. (CF « Ah, d'accord. ») Ça s'adapte donc moins à l'espace en tant que tel, puisque c'est recréé selon des directives... (CF « Ah d'accord, muséales... ») Oui, c'est ça.

Est-ce que vous avez autre chose à ajouter par rapport au *Discours des éléments*? Des questions que je n'aurais pas abordées, qui vous viennent à l'esprit? Quelque chose d'essentiel à la compréhension de l'expérience de l'œuvre?

CF Je pense que ce qui était essentiel, justement, c'est la modification sérieuse de l'espace que les artistes ont faite, qui nous ont obligés à appréhender une exposition de façon tout à fait étrange et déstabilisante. Pour moi, c'est un élément clé, de débiter la prise de contact avec l'œuvre par cette invitation à traverser un espace qu'on ne traverse jamais d'habitude et qui est caché. Il y a une audace là, et je trouvais que c'était une belle introduction à un projet qui était assez hors-norme. D'ailleurs, si mon collègue coordonnateur était là aujourd'hui, il soulignerait que c'était sa première visite à l'Œil de Poisson à l'époque et qu'il ne comprenait pas. En fait, il se questionnait déjà à savoir si le cagibi, l'intérieur, était l'œuvre, si ça commençait là. C'est donc assez marquant en fait, pour beaucoup de monde.

PC Je pense que ça fait un peu le tour de mes interrogations...

[Fin de l'enregistrement]

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages ou articles théoriques et généraux

Armengaud, Françoise, 1988, *Titres*, Paris : Méridiens Klincksieck, 348 p.

Bachelard, Gaston, 1992 (première édition 1957), *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 5^e éd., 214 p.

Benjamin, Walter, (1939) 2000, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, trad. depuis l'allemand par Maurice de Gandillac (revue par Rainer Rochlitz), Paris : Gallimard, 480 p.

———. (1939) 2003, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. depuis l'allemand par Maurice de Gandillac (revue par Rainer Rochlitz), Paris : Allia, 78 p.

Chilvers, Ian, 2009, *A Dictionary of 20th Century Art*, Oxford : Oxford University Press, 776 p.

Clément, Éric, 2011, « Les collections d'entreprise fraternisent à Montréal », *www.cyberpresse.ca*, Publié le 25 mai à 12h13, consulté le 14 octobre 2011.

———. 2011, « Triennale québécoise: l'ère de l'interrogation », *www.cyberpresse.ca*, Publié le 08 octobre à 12h57, consulté le 14 octobre 2011.

Cometti, Jean-Pierre (dir. publ.), 2004, *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La lettre volée, 185 p.

Ferrer, Mathilde, (2001) 2003, *Groupes mouvement tendances de l'art contemporain depuis 1945*, édition revue et augmentée, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 345 p.

Genette, Gérard, 1994, *L'œuvre de l'art I, Immanence et transcendance*, Paris : Éditions du Seuil, vol. 1, 299 p.

Groys, Boris, David A. Ross et Iwona Blazwick, 1998, *Ilya Kabakov*, Londres : Phaidon, 160 p.

- Harris, Jonathan, 2006, *Art History: The key concepts*, Londres : Routledge, 346 p.
- Jeuge-Maynard, Isabelle (dir. publ.), *Le Petit Larousse Illustré*, (2011).
- Krauss, Rosalind (dir. publ.), 1986, *Richard Serra/sculpture*, New York : Museum of Modern Art, 184 p.
- Lacoste, Jean, 2003, *L'aura et la rupture, Walter Benjamin*, Paris : M. Nadeau, 253 p.
- Loubier, Patrice, 2003, « Un art public inostensible », *Espace Sculpture*, no 65, p. 27-30.
- Lowenthal, David, 1985, *The past is a foreign country*, Cambridge, Massachusetts : Cambridge University Press, 489 p.
- MacLaury, Robert E. 1991, « Prototypes revisited », *Annual Review of Anthropology*, vol. 20, p. 55-74.
- Mandelbaum, Maurice, 1965, «Family Resemblances and Generalization concerning the Arts», *American Philosophical Quarterly*, vol. 2, no 3 (juillet), p. 219-228.
- Sioui Durand, Guy, 1997, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec : Intervention, 470 p.
- Wittgenstein, Ludwig, (1961) 1999, *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, trad. depuis l'allemand par Pierre Klossowski, Paris : Gallimard, 364 p.

Installation et *in situ*

- Bénichou, Anne, 1989, « L'installation : défi ou renouvellement pour la critique? », *Esse*, no 12, p. 43-50.
- Bérubé, Anne et Sylvie Cotton (dir. publ.), 1997, *L'installation : Pistes et territoires*, Montréal : Centre des arts actuels Skol, 255 p.
- Bishop, Claire, 2005, *Installation Art: a critical history*, New York : Routledge, 144 p.
- Boulanger, Chantal, 1986, « L'installation : au-delà de l'in-situ », *Parachute*, no 42, (mars-avril-mai), p. 16-20.

- Davallon, Jean, 1992, « Entre installation et mise en exposition », in *Muséo-sédution, Muséo-réflexion*, p. 169-177.
- De Oliveira, Nicolas, Michael Petry et Michael Archer, 1994, *Installation art*, London : Thames and Hudson, 208 p.
- . 2003, *Installations II : l'empire des sens*, trad. depuis l'anglais par Mona de Pracontal, Paris : Thames & Hudson, 206 p.
- Durand, Guy, 1985, « Aurora Borealis », *Inter*, no 29, p. 9-12.
- Foote, Nancy, 1976, « The apotheosis of the crummy space », *Artforum*, vol. 15, no 2 (octobre), p. 28-37.
- Johnstone, Lesley, 1987, « The concept of installation in contemporary artistic discourse », *Mémoire de maîtrise*, Montréal : Université de Montréal, 166 p.
- Kwon, Miwon, 2004, *One place after another, Site-specific art and locational identity*, Cambridge : The MIT Press, 218 p.
- Lamoureux, Johanne, 2001, *L'art insituable, de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D, 292 p.
- Loubier, Patrice, « L'idée d'installation, Essai sur une constellation précaire », in *L'installation : Pistes et territoires*, sous la dir. de Anne Bérubé et Sylvie Cotton, Montréal : Centre des arts actuels Skol, 1997, p. 13-35.
- Parent, Sylvie, 1993, « L'installation et le sujet », *Espace*, no 24 (été), p. 30-32.
- Payant, René, 1985, « Une ambiguïté résistante », *Parachute*, no 39 (juin-juillet-août), p. 6-9.
- Poinsot, Jean-Marc, 1989, « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 27, p. 67-75.
- Racine, Rober, 1987, « Créer à rebours vers le récit », *Parachute*, no 48 (septembre-octobre-novembre), p. 33-35.
- Raynaud, Patrick, 2002, « Art en contextes », in *L'art contemporain et son exposition*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet, Catherine Perret et Marie-Luz Ceva, Paris : Harmattan, p. 105-114.

Muséologie

- de Bary, Marie-Odile et Jean Michel Tobelem, (dir. publ.), 1998, *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Auvergne : Séguier, coll. Option Culture, 350 p.
- Celant, Germano, 1996, « A Visual Machine », in *Thinking about exhibitions*, sous la dir. de Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, New York : Routledge, p. 371-386.
- Couture, Francine, 2010, « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies : Les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, no 1, p. 138-175.
- De Guise, Céline (dir. publ.), 1992, *Muséo-sédution, Muséo-réflexion*, Québec : Musée de la civilisation, 197 p.
- Gharsallah-Hizem, Soumaya, 2009, « Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition », *Muséologies, Les cahiers d'études supérieures*, vol. 4, no 1, p. 16-31.

Références sur BGL

- Boulangier, Chantal (dir. publ.), 1999, *Memento : résidences 1998*, Saint-Jean-Port-Joli : Centre de sculpture Est-Nord-Est, 47 p.
- Charron, Marie-Ève, 2009, « BGL fait flèche de tout bois », *Le Devoir*, Montréal, samedi 3 octobre, p. E6.
- Drouin-Brisebois, Josée, 2008, *Flagrant Délit : la performance du spectateur*, catalogue d'exposition, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 256 p.
- Lamarche, Bernard, 2007, « BGL : se recycler soi-même », *Etc.* no 78 (juin-août), p. 26-31.
- Lepage, Jocelyne, 2009, « Méchant Party! », *La Presse*, Montréal, samedi 17 octobre, Arts et spectacles p. 17.
- Ninacs, Anne-Marie et Catherine Dean, 2009, *BGL*, Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 109 p.

Noël de Tilly, Ariane, 2006, « Réexposer *Perdu dans la nature* », in *Actes du 5^e colloque étudiant du département d'histoire*, Québec : Université Laval, Éd. Artefact, p. 119-130.