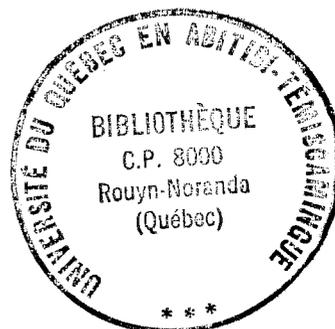


LA PARTICIPATION DU REGARDEUR À UNE OEUVRE D'ART ACTUEL
DANS UN BUT D'ÉDUCATION ARTISTIQUE

PAR FRANCE LACHAINE

RAPPORT DE MAÎTRISE EN ÉDUCATION PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU
QUÉBEC EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN ÉDUCATION



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

ROUYN-NORANDA, LE 28 janvier 1990.



BIBLIOTHÈQUE

Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue
Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue

Mise en garde

La bibliothèque du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue a obtenu l'autorisation de l'auteur de ce document afin de diffuser, dans un but non lucratif, une copie de son œuvre dans Depositum, site d'archives numériques, gratuit et accessible à tous.

L'auteur conserve néanmoins ses droits de propriété intellectuelle, dont son droit d'auteur, sur cette œuvre. Il est donc interdit de reproduire ou de publier en totalité ou en partie ce document sans l'autorisation de l'auteur.

REMERCIEMENTS

L'auteure tient à remercier monsieur Rock Lamothe, professeur au Département d'éducation, pour son assistance éclairée et efficace, sa grande disponibilité ainsi que ses encouragements constants.

SOMMAIRE

Le présent rapport concerne un projet de recherche où a dominé l'éducation artistique. Plus spécifiquement, il consiste en l'identification de ses composantes et de son processus par l'analyse qualitative de trois participations du regardeur à une oeuvre d'art actuel. Nous tenterons de vérifier si cette participation accroît le phénomène d'éducation artistique, cette dernière ayant pour objectif de faire vivre l'expérience esthétique.

TABLE DES MATIÈRES

	page
Page titre	I
Remerciements	II
Sommaire	III
Table des matières	IV
Liste des tableaux	IX
Liste des figures	X
Annexes	XI
INTRODUCTION : HISTORIQUE DE LA RECHERCHE	1
CHAPITRE PREMIER: L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET L'OEUVRE D'ART ACTUEL	11
1.1 L'éducation artistique	12
1.1.1 Rôle éducateur de l'art: ses objectifs	12
1.1.2 Nature et processus de l'expérience esthétique	17

1.1.3 Effets de l'éducation artistique	19
1.1.4 L'expérience esthétique du regardeur vécue dans l'oeuvre d'art actuel	23
1.1.5 Le point de vue de l'artiste sur l'oeuvre d'art comme moyen d'éducation artistique	26
1.2 L'oeuvre d'art actuel	32
1.2.1 Situation des oeuvres dans l'art actuel	32
1.2.2 Étude de deux oeuvres d'art actuel: <u>C.H.M.C. Acceptance et Travail au noir : suite aquatique:</u>	40
1.2.3 Étude formelle et iconologique de <u>C.H.M.C. Acceptance (1983)</u>	43
1.2.4 Compilation des données qualitatives de l'observation naïve de la participation du regardeur à <u>C.H.M.C Acceptance</u>	47
1.2.5 Étude formelle et iconologique de <u>Travail au noir: suite aquatique (1985)</u>	51

1.2.6	Compilation des données qualitatives de l'observation naïve de la participation du regardeur à <u>Travail au noir: suite aquatique</u>	55
1.2.7	Recoupements iconologiques des oeuvres avec l'art actuel	60
1.2.8	Analyse qualitative de la participation du regardeur à <u>C.H.M.C. Acceptance</u> et à <u>Travail au noir: suite aquatique</u>	62
1.2.9	Hypothèses relatives à la création de la troisième oeuvre dans un but d'éducation artistique	65
CHAPITRE DEUXIÈME: MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE		68
2.1	Construit méthodologique	69
2.2	Validité de la recherche	74
2.3	Étapes et échéancier	80

CHAPITRE TROISIÈME: ANALYSE QUALITATIVE DE LA PARTICIPATION DU REGARDEUR À LA TROISIÈME OEUVRE D'ART ACTUEL	82
3.1 <u>Hors-corps</u> : description de l'oeuvre	83
3.2 L'observation de la participation du regardeur: le contexte	90
3.3 Unité de quantification descriptive et notes d'observation	91
3.3.1 Compilation finale des données quantitatives de l'observation	94
3.3.2 Compilation des données quantitatives du groupe Oui adultes	98
3.3.3 Compilation des données qualitatives (commentaires) du groupe Oui adultes	101
3.3.4 Compilation des données quantitatives du groupe Oui enfants-adolescents	108

3.3.5	Compilation des données qualitatives (commentaires) du groupe Oui enfants- adolescents	110
3.3.6	Compilation des données quantitatives du groupe Non enfants-adolescents et adultes	116
3.3.7	Compilation des données qualitatives du groupe Non enfants-adolescents et adultes	119
3.4	Analyse des données recueillies en regard de l'éducation artistique	121
3.5	Influence de la recherche sur la démarche de l'artiste	132
	CONCLUSION	141
	MÉDIAGRAPHIE	154

LISTE DES TABLEAUX

1. Interrelations des différentes composantes de cette recherche	5
2. Impact de l'éducation artistique de l'enfant à l'adulte	15
3. Éducation artistique	16
4. Synthèse de la participation du regardeur à la troisième oeuvre d'art	92
5. Processus de création	137
6. Oeuvre d'art: de l'abstrait au concret	146
7. Artiste, oeuvre et regardeur	148
8. Interrelations révisées des différentes composantes de cette recherche	149

LISTE DES FIGURES

1. Illustration d'une oeuvre d'art actuel :	
<u>L'islet sur mer</u> de l'artiste Sylvie Guimond	35
2. Illustrations couleurs de l'oeuvre:	
<u>CH.M.C. Acceptance</u>	50
3. Illustrations de l'oeuvre <u>Travail au noir:</u>	
<u>suite aquatique</u>	59
4. Illustrations de l'oeuvre <u>Hors-corps:</u>	
-avant les manipulations	86
-avant les manipulations (détails)	87
-pendant les manipulations	88
4. Quelques exemples de participation du regardeur	
à la troisième oeuvre:	
-enfants et adultes	97
-adultes	106-107
-enfants	114-115

ANNEXES

- A: Étude formelle et iconologique de
C.H. M.C. Acceptance (1983) (suite) 160
- B: Étude formelle et iconologique de
Travail au noir: suite aquatique (1985) (suite) 165
- C: Invitation concernant la participation
à la Biennale de peinture, dessin et
estampe de l'Abitibi-Témiscamingue 171
- D: Entrevue avec Gisèle Marchand et Célyne Rivard,
directrice et animatrice du
Centre d'expositions de Rouyn-Noranda 172

INTRODUCTION

HISTORIQUE DE LA RECHERCHE

L'éducation artistique est une éducation de base ayant pour objectif l'expérience esthétique "par le voir, le faire et le contact avec l'oeuvre d'art"¹. Notre intérêt en rapport avec ce vaste sujet nous amène à examiner la problématique de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel.

Ainsi, notre objet de recherche est directement relié à notre pratique professionnelle. En effet, depuis quelques années, l'enseignement des arts plastiques et de l'histoire de l'art, la recherche en art actuel, la diffusion des résultats de cette recherche par le biais de l'exposition et l'implication en tant que bénévole dans un organisme de promotion et de diffusion d'expositions artistiques caractérisent nos activités. Ces dernières démontrent notre intérêt quant à la dynamique de la relation entre l'art actuel et l'éducation.

¹ Marcel Rioux et al., Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Montréal, Éditeur officiel du Québec, 1969, tome 1, page 103.

Depuis quelques années, dans le concept même de nos expositions, un rôle actif était attribué au regardeur. Ce fut le cas de deux oeuvres faisant partie des expositions Supports mixtes sur terrazzo terrassé et Travail au noir: suite aquatique. Ces installations présentaient des éléments manipulables et donnaient au regardeur la possibilité de circuler autour des oeuvres. Il pouvait intervenir en manipulant des objets, en se déplaçant autour de l'oeuvre, en s'interrogeant sur le sens de celle-ci et sur les modifications qu'il avait apportées.

Ces essais spontanés nous ont amenée à réfléchir sur le phénomène de l'expérience esthétique issue de l'oeuvre d'art actuel et à émettre quelques hypothèses de recherche. Ces dernières étaient nourries par les rencontres avec le public qui, généralement, semblait apprécier ce genre d'événement. Les commentaires des gens, leurs comportements, sur lesquels nous reviendront ultérieurement, nous portaient à réfléchir sur les différents aspects de cette pratique. Il en a été de même avec les animatrices du Centre d'expositions, qui semblaient apprécier l'expérience et y trouvaient un moyen de sensibiliser le public à l'oeuvre d'art actuel. Quant à nous, nos interrogations prenaient les formes suivantes: est-ce que l'expérience esthétique s'intensifie lorsque le regardeur participe à l'oeuvre? En quoi cette forme d'art peut-elle manifester un intérêt pour le non-initié? Comment se sent-il lorsqu'il intervient? Devient-il cobaye, intrus ou artiste? D'autre part, quelle est notre position en tant qu'artiste? Et si, comme artiste, nous avons l'impression d'avoir à portée de la main un univers, nouvel objet de connaissance, en est-il de même pour le regardeur? S'il y a connaissance, ouverture d'un

champ nouveau, il y a éducation ! Si l'oeuvre est créée avec le dessein de faire intervenir le regardeur (et non pas en situation "accidentelle" de participation), comment l'artiste vit-il cela? En est-il influencé, subjugué, déchiré par la liberté d'expression compromise? Autant de questions, de réflexions à peine esquissées qui nous portent à réfléchir sur cet aspect de notre pratique artistique.

Quelques années plus tard, nous nous trouvons délibérément face à cette même interrogation. Nous sommes toujours habitée d'un désir grandissant de faire partager les expériences de création qui, croyons-nous, relèvent d'un souci d'éducation artistique. Nous confrontons quotidiennement notre approche de l'art à une expérience soutenue de l'enseignement et nous poursuivons notre démarche artistique. Nous sommes plus organisée et avons réinscrit la problématique de notre recherche à l'intérieur d'un programme de maîtrise. Et c'est dans ce contexte que réapparaît avec encore plus d'insistance notre préoccupation: comment amener le regardeur à vivre, face à l'art actuel, une expérience esthétique davantage participative? Questionnement initial qui sous-tend bien d'autres questions: de quelle façon l'artiste peut-il intégrer consciemment la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel? Quels sont les comportements de ce dernier dans une situation de participation à l'oeuvre? Est-ce que cette participation intensifie sa compréhension d'une oeuvre d'art actuel? Y-a-t-il éducation artistique?

En somme, la situation analysée dans le cadre de cette recherche repose sur le processus de conscientisation qu'enclenche le regardeur

lorsqu'il s'implique dans une oeuvre d'art actuel. Nous formulons notre question de recherche de la façon suivante: la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel peut-elle contribuer à son éducation artistique?

Nous pensons que la résolution de ce problème passe par la **démystification** de l'oeuvre d'art actuel et la reconnaissance de sa capacité à faire vivre l'expérience esthétique. Dans notre démarche artistique, il semble qu'il faille avoir le consentement du regardeur. Or, la façon de l'obtenir nous paraît être l'intégration du regardeur à l'oeuvre. La manipulation des éléments constituant cette dernière l'incitera peut-être à s'impliquer, à vivre de façon active une expérience esthétique, objectif de l'éducation artistique.

L'oeuvre, moyen de communication privilégié de l'artiste et du regardeur, devient l'élément principal de ce projet. En ce sens, elle provoque une réaction mettant en cause le jugement esthétique du regardeur. Celui-ci, de par sa contemplation active de l'oeuvre, agit et réagit. Ainsi, ce n'est donc plus d'une simple relation de sujet (regardeur) à objet (oeuvre) dont il s'agit, mais plutôt d'un processus rétroactif, prétexte à des questionnements et à vivre des émotions. Dans ce processus, la relation entre le regardeur et l'oeuvre devient chargée de significations sur l'oeuvre, sur l'art et sur la vie. On pourrait la résumer par "les chemins de liberté" (Devasne) où tout sens, toute interprétation paraît possible. Cette relation améliore, croyons-nous, la compréhension que le regardeur a de l'oeuvre. Le tableau qui suit nous indique les interrelations des différentes composantes ébauchées au début de cette recherche.

Comme le démontre ce tableau, l'objet de cette recherche est l'éducation artistique par l'oeuvre d'art actuel. Les intentions que nous poursuivons sont d'initier, de sensibiliser, de faire participer le regardeur, et ce, en prenant conscience, comme artiste, du fait que celle-ci peut favoriser le développement de l'éducation artistique de ce dernier.

Afin d'atteindre ces objectifs et désirant comprendre et analyser une situation, et non la changer, l'analyse qualitative que nous en ferons devra nous conduire à une meilleure connaissance du phénomène de participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel.

La recherche comporte l'analyse de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel. Dans un premier temps, nous nous référons à deux expériences passées qui constituent une des deux parties du cadre théorique. Dans un deuxième temps, l'analyse de ces deux premières oeuvres sert à formuler des hypothèses qui conduisent à la création d'une troisième oeuvre d'art.

Les deux premières analyses qualitatives concernent deux oeuvres d'art C.H.M.C. Acceptance (1983) et Travail au noir: suite aquatique (1985). Celles-ci ont la particularité d'amener le regardeur à intervenir dans l'oeuvre elle-même, tout d'abord en choisissant un point d'observation, et par la suite en manipulant les éléments plastiques conçus à cet effet. Ces actions modifiant l'oeuvre à des degrés divers offrent une nouvelle lecture, un nouveau sens. Il convient de noter que c'est lors du montage des expositions qu'il fut décidé d'intégrer l'intervention du

regardeur, et non lors de la création de ces oeuvres. Des photographies datant de ces expositions respectives serviront de base d'étude formelle et iconologique. Les informations relatives à la participation proviennent de l'observation (naïve, dans ces deux cas).

La troisième analyse qualitative se distingue des deux autres. Tout d'abord, l'oeuvre a été produite par l'artiste en tenant compte des hypothèses formulées à la suite des deux analyses précédentes. Il en a été ainsi des paramètres de l'observation. La démarche de l'artiste, les composantes plastiques comportant une potentialité d'expression, ainsi que la participation du regardeur ont été les éléments considérés dans la production de cette oeuvre. C'est cette troisième oeuvre d'art qui est l'objet principal d'analyse de la participation du regardeur dans un but d'éducation artistique. Elle a été exposée au Centre d'expositions de Rouyn-Noranda où débuta alors la période d'observation.

Précisons que les acteurs de cette recherche sont l'artiste, les observateurs (la directrice, les animateurs du Centre d'expositions de Rouyn-Noranda, un bénévole, l'étudiante-chercheure) et les regardeurs. Ces derniers, plus d'une cinquantaine, choisis au hasard, sont représentatifs du grand public, c'est-à-dire pas ou peu initiés à l'art actuel et fréquentant à l'occasion les lieux d'exposition.

La recherche s'est donc faite sur le terrain. Le terrain des regardeurs a été le lieu de l'exposition de l'oeuvre, et plus, spécifiquement, l'oeuvre elle-même. Le terrain des observateurs a été la relation entre

l'oeuvre et le regardeur. Quant au créateur, son terrain a été le travail en atelier et les expositions passées et à venir. L'artiste était l'étudiante-chercheure.

Dans cette dernière expérience, l'observation de type participatif a été privilégiée. Cette méthode permet "de composer avec la subjectivité"² et "d'ajuster le degré d'observation en fonction du milieu et du chercheur"³. De plus, ce type d'observation nous offre deux procédures: tantôt de laisser aller le regardeur désireux d'intervenir sur l'oeuvre, tantôt d'inviter directement le regardeur timide ou passif, soit en le stimulant verbalement, soit en participant avec lui, pour ensuite le laisser vivre sa propre expérience.

Les faits observés en relation avec les regardeurs sont la participation ou son absence, les motifs de non-participation, la durée et la qualité (minimale, moyenne, maximale) de l'activité indiquée par une plus ou moins grande manipulation des composantes modifiant l'oeuvre. Photographies, enregistrements audio et vidéo, cueillette de commentaires et unité de quantification descriptive sont autant de moyens d'observation afin d'obtenir des impressions, des informations de la part du regardeur relativement à l'expérience esthétique vécue.

Durant la période d'observation, les observateurs ont noté les commentaires du regardeur quant à l'oeuvre originale et à l'expérience esthé-

²Jean-Pierre Deslauriers, Les méthodes de la recherche qualitative, Québec, P.U.Q., 1987, page 25.

³ Idem., page 31.

tique qu'il a vécue. Ces commentaires ont été recueillis en fonction de l'évolution de la situation, soit avant, pendant ou après son intervention. Au besoin, ils ont pu le questionner sur sa participation (sensation, émotion, compréhension, réaction).

La procédure d'observation a été d'amener le regardeur à participer (les observateurs, de même qu'un écriteau, l'invitaient à intervenir sur l'oeuvre, à en manipuler les composantes). Nous avons photographié et filmé sur vidéo l'intervention du regardeur. Ces actions ont été discrètes dans le but de ne pas intimider ce dernier. Par la suite, nous avons discuté avec le regardeur de son intervention et de son expérience esthétique.

Pour chaque participation ou non-participation, nous avons pris des notes et nous avons complété l'unité d'observation descriptive. Finalement, nous avons tenu un journal relatant les faits, les anecdotes et les réflexions susceptibles d'enrichir la recherche.

Ces moyens cautionnent l'objectivation. Il convient de noter qu'au début de la recherche, il a été difficile de trouver des documents traitant du sujet qui nous préoccupe. À notre connaissance, au Québec, il existe peu de traces et de documents traitant de ces participations. Mentionnons toutefois l'existence d'études de Colette Dufresne-Tassé, de l'Université de Montréal, traitant de la pédagogie muséale et du rôle du spectateur⁴. Ainsi, les informations ne sont pas transmises ou non disponibles. Cependant, plusieurs artistes oeuvrant dans le domaine de

⁴En coll., Actes du colloque: musée et éducation, Montréal, U.Q.A.M., Novembre 1985, Société des musées québécois, 1985, pages 64 à 67.

l'art actuel amènent le regardeur à participer. Ces derniers, européens ou américains, s'inscrivent dans le courant de l'art cinétique. Art, action et participation, de Frank Popper constitue un ouvrage important éclairant ce courant artistique qui, selon lui, a remodelé le rôle de l'artiste, de l'oeuvre et, par conséquent, celui du regardeur.

Dans les chapitres qui suivent, nous élaborerons davantage les aspects théoriques et méthodologiques de ce projet de recherche. Dans le premier chapitre, nous nous attarderons, dans un premier temps à définir les concepts d'éducation artistique, d'expérience esthétique et de rôle de regardeur. Dans un deuxième temps, nous définirons les particularités de l'oeuvre d'art actuel, ainsi que sa potentialité au niveau de l'éducation artistique. Ce chapitre constituera le cadre théorique de notre recherche.

Dans le second chapitre, nous préciserons notre construit méthodologique en fonction de la recherche qualitative, tout en ayant soin de présenter les critères de validité sur lesquels elle repose.

Nous tenterons, dans le troisième chapitre, de répondre aux questions et hypothèses posées précédemment, en nous basant sur l'analyse qualitative de la troisième oeuvre d'art actuel, où il y a eu participation du regardeur. Pour terminer, nous examinerons l'influence de la recherche sur la démarche de l'artiste.

CHAPITRE PREMIER

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET L'OEUVRE D'ART ACTUEL

Nous allons explorer, dans ce premier chapitre, la fonction éducatrice de l'oeuvre d'art actuel. Deux volets seront étudiés. Tout d'abord, nous situerons l'éducation artistique dans un contexte historique. Nous nous attarderons à son objectif principal (parce qu'il englobe les autres), soit l'expérience esthétique, et au processus et aux effets s'y rattachant. Nous préciserons par la suite la nature de l'oeuvre d'art actuel, ainsi que sa portée éducative. Enfin, nous ferons l'étude de deux oeuvres d'art

Précisons qu'au moment de la rédaction du rapport de recherche, la partie traitant de l'étude de ces deux oeuvres était reliée au troisième chapitre. Alors apparut l'importance des commentaires de la participation des regardeurs à ces deux oeuvres. Il en est de même en ce qui a trait aux éléments d'étude iconologique et formelle permettant la formulation d'hypothèses pour la troisième oeuvre d'art actuel, celles-ci devant en diriger la conception et la création. Nous trouvons pertinent de considérer ces références comme faisant partie du cadre théorique.

1.1 L'éducation artistique

1.1.1 Rôle éducateur de l'art: ses objectifs

Historiquement, il y a plus d'un siècle, l'éducation esthétique se vouiait surtout l'enseignement des Beaux-Arts, pour ensuite tendre davantage vers la formation de la sensibilité par l'art. Aujourd'hui, nous parlons surtout de l'éducation par l'art, d'où l'appellation éducation artistique, que l'on peut décrire comme étant la formation des attitudes humaines au moyen de l'art. Cette définition est attribuée à Iréna Wojnar, pédagogue. C'est sous la direction d'Étienne Soutiau qu'elle rédigea son doctorat sur ce sujet. Son ouvrage, Esthétique et pédagogie, est riche de connaissances, d'expériences. Nous nous y sommes référée fréquemment.

C'est donc avec l'avènement d'une nouvelle tendance, appelée "Éducation Nouvelle"⁵, qu'une synthèse de la théorie et de la pratique artistique s'amorça sous l'appellation d'éducation esthétique, pour ensuite tendre, bien que toutes deux soient étroitement liées, vers l'éducation par l'art. L'intérêt était alors manifestement porté sur l'éducation des enfants. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'on s'attarda à la valeur de la jouissance esthétique issue de la contemplation d'oeuvre d'art (Bergson)

⁵Fin du XIXe siècle: on attribue à ce mouvement l'influence de J.-J. Rousseau, de Tolstoï, des partisans de la liberté dans la formation de l'individu et des opposants de la pédagogie traditionnelle. Plus tard, Dewey, Binet et Montessori en joignirent les rangs.

et que l'on admit l'existence d'un potentiel créateur chez tout être humain, angle quelque peu ignoré par l'Éducation Nouvelle.

Plusieurs recherches sont issues de la problématique de l'éducation artistique. Citons, par exemple, L'art et l'enfant, L'art pour tous, La société de l'art à l'école. Non seulement ces mouvements mettaient les gens en contact avec l'oeuvre d'art, les incitaient à améliorer la qualité esthétique de leur environnement, mais ils tentaient de structurer l'éducation artistique en énonçant les objectifs, les conséquences et les activités. D'ailleurs, de nombreuses organisations, fédérations et sociétés ont été créées afin d'étudier différentes facettes de ce sujet. La Fédération de l'enseignement du dessin (1904), la Fédération internationale de l'éducation artistique (1904) et l'International Society of Education through Art (1954) font partie d'organismes ayant étudié cette question. Retenons que le but de l'éducation artistique est la formation et le développement de l'être humain par l'expérience esthétique. Cette dernière se vit par le voir, le faire et le contact avec l'oeuvre d'art:

L'éducation, elle aussi, doit être une sorte d'initiation afin que chacun soit aussi bien armé que possible pour mener sa vie personnelle et pour aider à enrichir la vie d'autrui et celle de la collectivité. C'est dans ce sens que l'éducation par l'art est si utile parce qu'elle favorise le développement de la personnalité toute entière en alliant l'activité intellectuelle, et en les fondant en un processus créateur qui est en soi l'un des attributs les plus précieux de l'homme.⁶

⁶Irena Wojnar, Esthétique et pédagogie, Paris, P.U. F., 1963, page 135.

Pour Henri Bergson, l'objectif de l'éducation artistique est de susciter "l'attitude à l'esprit ouvert"⁷, d'amener l'homme à s'ouvrir au monde, à celui qui lui est intérieur, comme à celui des autres individus.

Plus près de nous, le Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignements des arts au Québec, aussi appelé Rapport Rioux, du nom de son président, précise que l'éducation artistique a pour objectif l'insertion de l'affectif "jusque dans le plus formalisé, le plus abstrait"⁸. Selon ce groupe de travail, l'éducation artistique ne peut se contenter d'être transmise et acceptée passivement. Il y aurait implication tant de l'artiste que du public, permettant à chacun de connaître reconnaître les signes qui lui sont spécifiquement sensibles:

L'expérience esthétique, issue de l'éducation artistique, a pour objectif la symbolisation par l'individu de son contenu et de son acquis au moyen des ressources et de ses capacités innées. L'expérience artistique peut activer la connaissance parce qu'elle permet à l'individu de communiquer ce qu'il sait à partir de sa propre symbolique.⁹

L'éducation artistique est plus qu'un langage, qu'une forme d'expression, qu'un instrument de communication. C'est une façon de s'épanouir, de penser, d'agir, de prendre sa place dans le monde. C'est un enrichissement de l'esprit, un éveil du jugement. Simone Fontanel-Brassart¹⁰, pédagogue, démontre l'impact de l'éducation artistique:

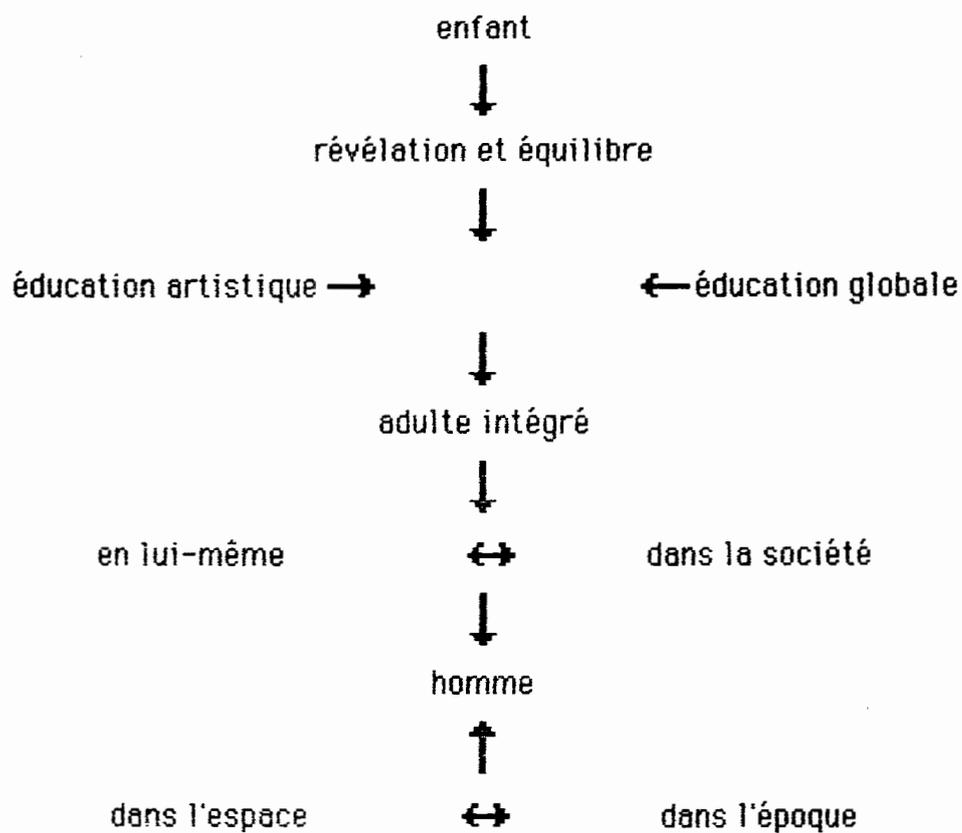
⁷En collaboration, Dictionnaire des philosophes, Paris, P.U.F., 1979, page 160.

⁸Marcel Rioux et al., Op. cit., tome 1, page 112.

⁹Idem.

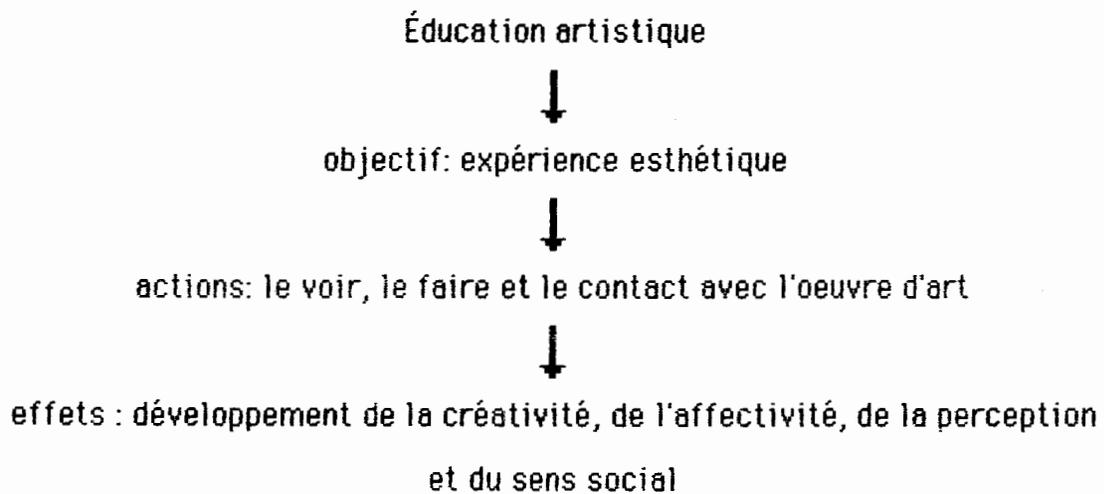
¹⁰Simone Fontanel-Brassart, Éducation artistique et formation globale, Cahiers de pédagogie moderne n°. 49, Paris, Librairie Armand Colin, collection «Bourelle», 1971, page 13.

TABLEAU 2: IMPACT DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE DE L'ENFANT À L'ADULTE



Reformulons, dans le tableau suivant, l'objectif de l'éducation artistique ainsi que ses actions et ses effets. Nous nous attarderons donc, dans les prochaines pages, à la définir et à en préciser le processus.

TABLEAU 3: ÉDUCATION ARTISTIQUE



1.1.2 Nature et processus de l'expérience esthétique

Le philosophe Mikel Dufrenne décrit, dans un ouvrage intitulé Phénoménologie de l'expérience esthétique, les composantes et le processus de l'expérience esthétique. Selon lui, ces composantes sont le créateur (l'artiste), l'objet (l'oeuvre d'art) et le regardeur. Trois phases caractérisent ce processus, d'ailleurs corroboré par W. Russo (1984) et C. Dufresne-Tassé (1985): la phase perceptive (voir l'oeuvre), la phase réflexive (penser, comprendre l'oeuvre), la phase affective (apprécier l'oeuvre).

Il constate aussi une alternance entre la réflexion et le sentiment: "la première éclairant l'autre, le second la dirigeant"¹¹. Ce disant, il rejoint les conceptions des philosophes et esthéticiens Alain¹² et Étienne Souriau¹³, qui expliquent le processus de l'expérience esthétique de la façon suivante: l'artiste crée l'objet que le spectateur voit, perçoit et juge, et ce dernier, en fin de compte, recrée l'expérience.

Le processus de l'expérience esthétique exige la réflexion et le recueillement mais, avant tout, il nécessite le consentement du regardeur. Ce consentement est conditionnel au degré d'ouverture d'esprit

¹¹ Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, Presses universitaires de France, 1967, Tome II, 387 pages.

¹² Alain, Propos sur l'esthétique, Paris, P.U.F, 1949, 118 pages.

¹³ En collaboration, Dictionnaire des philosophes, Paris, Presses universitaires de France, 1986, page 1126.

face à l'oeuvre d'art. C'est d'ailleurs cette ouverture qui permettra à l'objet esthétique d'être regardé et reconnu en tant qu'oeuvre d'art. Plus grande sera l'ouverture d'esprit du regardeur, plus intense sera l'expérience esthétique, et conséquemment, son implication dans le vécu de l'expérience esthétique, véritable situation d'apprentissage artistique.

Mikel Dufrenne décrit les conséquences de l'expérience esthétique dans les termes suivants:

L'expérience esthétique nous réconcilie avec nous-mêmes; en nous ouvrant à la présence de l'objet, nous ne renions pas notre pouvoir de connaître, nous nous laissons pénétrer par un sens déterminé sans doute, mais pressant, qui peut être le symbole d'un prédicat moral, comme les cimes le sont de la pureté, ou les orages des passions. Et de plus, le beau ne stimule pas comme un stimulus quelconque, il inspire, il mobilise l'âme toute entière et la rend disponible.¹⁴

¹⁴Esthétique et philosophie, Paris, Éditions Klincksieck, 1967, page 11.

1.1.3 Effets de l'éducation artistique

Comme le souligne Irena Wojnar, l'éducation est indissociable de l'homme, et l'homme, de l'art. Selon elle, l'éducation artistique devrait contribuer à former l'attitude de l'esprit ouvert. Celle-ci se compose des quatre éléments suivants: la perception que l'on veut rendre plus fine, la sensibilité physique et intellectuelle que l'on veut élargir, l'acquisition de connaissances avec l'oeuvre d'art comme moyen d'approfondissement du savoir et l'esprit créateur que l'on forme par des activités de création. Plusieurs autres chercheurs se sont penchés sur la question et nous en dégageons un consensus quant aux grands principes de l'éducation artistique.

Appuyant ces propos, Louis Porcher présente les finalités de l'éducation artistique. Selon lui, cette éducation encourage le développement d'une "conscience exigeante" quant à la qualité de vie et vise la croissance de l'individu par l'exercice d'activités "expressives, créatrices et sensibilisatrices"¹⁵. Plus le contact avec l'oeuvre d'art est important, plus grande sont les retombées au point de vue éducatif.

Le Rapport Rioux identifie, quant aux effets de l'éducation artistique, le développement de la créativité, de l'affectivité, de la perception et du sens social. Comme ils sont étroitement reliés à l'éducation artistique, reprenons brièvement chacun de ces effets.

¹⁵Louis Porcher, L'éducation esthétique, Paris, Colin éditeur, Paris, 1973, page 22.

Perception

L'expérience esthétique repose d'abord sur une information perceptive, celle-ci étant formée de stimuli. La perception s'inscrit dans les phases de l'apprentissage et présente l'opportunité d'expériences kinesthésiques. Elle peut être visuelle, tactile, etc. Il y a donc mobilisation du corps, sans pour autant exclure la pensée. Nous pouvons résumer l'image poétique utilisée les auteurs du Rapport Rioux: penser avec ses doigts, ses yeux, son corps.¹⁶

Créativité

On pourrait définir ce concept comme étant l'attitude originale d'un esprit capable de réagir d'une façon individuelle à toute situation imprévue. Il s'agit donc d'une ouverture d'esprit. Mais alors que la création présume l'existence d'un produit (Rogers), la créativité s'applique davantage au potentiel créateur des individus, à leur aptitude à la création. Nous pouvons examiner quelques caractéristiques de la créativité à partir de trois éléments principaux:

-ouverture à l'expérience: la curiosité, la sensibilité aux problèmes, la sensibilité esthétique, l'empathie;

-une source interne d'évaluation: l'originalité, l'individualisme, l'autonomie intellectuelle, le goût du risque, la faculté d'évaluation de sa propre production;

¹⁶Marcel Rioux et al., Op. cit., tome 1, page 112.

-l'habilité à jouer avec les concepts: la fluidité, la flexibilité, l'aptitude à généraliser, à la bi-sociation et à la synthèse¹⁷.

Tous ces éléments ajoutent à l'actualisation de soi et à l'épanouissement de l'individu.

Affectivité

Il est question ici de sensibilité, de l'ensemble des phénomènes affectifs (Rioux). Des auteurs et critiques d'art, Jean-Claude Dussault et Gilles Toupin, lient étroitement expérience esthétique et affectivité. Selon eux, celles-ci mènent à une forme de connaissance:

L'art doit induire le spectateur à la connaissance de soi la plus profonde par la possibilité d'identification que lui propose l'artiste et non par l'attrait d'une image complaisante, inutile répétition du vécu et du connu. Comme toute expérience déterminante, l'expérience artistique doit être déchirante. C'est une ouverture, une brèche dans le château fort de l'individualité par où s'engouffre la connaissance qui rompt l'isolement et recrée, au moins temporairement, la totalité perdue.¹⁸

L'affectivité est en quelque sorte l'adéquation entre le corps et l'intellectuel (Leroi-Gourhan). Le développement de l'affectivité englobe la non-résistance aux changements et l'expression du moi personnel (Rioux).

¹⁷Marité Perron et al., Crémille, Université de Montréal, Montréal, 1985, pages 1.15 à 2.10.

¹⁸Jean-Claude Dussault et Gilles Toupin, Éloge et procès de l'art moderne, Montréal, Y.L. B. éditeur, 1979, page 95.

Elle comporte un regard porté sur les autres, sur soi. Elle peut être physiquement passive (par exemple, contempler une oeuvre) ou active (par exemple, peindre un tableau). Plus l'affectivité est activée, plus grand sera l'impact de l'éducation artistique, celle-ci visant, entre autres, "à ce que l'on sache quoi faire de son corps".¹⁹

Sens social

En contact avec l'oeuvre d'art, l'artiste est en relation avec le monde. Le spectateur et l'artiste sont mis en relation, tout comme les artistes entre eux et les spectateurs entre eux. Mais, plus que cette sociabilité, il y a interprétation, cristallisation des valeurs, croyances, cultures, tout comme il y a "l'inclusion du moi et d'autrui".²⁰

On peut le constater, l'éducation artistique collabore au développement physique, intellectuel, moral et social de l'individu. Il y a donc concordance entre les propos de Fontanel-Brassart et les auteurs du Rapport Rioux. Tous deux admettent qu'il y a aussi développement physique (motricité, coordination, etc.). Ce sujet nous intéresse parce que le projet de recherche présentait une préoccupation de la participation physique du regardeur.

¹⁹ Marcel Rioux et al., Op.cit., tome 1, page 112.

²⁰ Ibidem, page 113.

1.1.4 L'expérience esthétique du regardeur vécue dans l'oeuvre d'art actuel

Mikel Dufrenne note les différentes étapes de l'expérience esthétique du regardeur, qu'il définit comme étant le dualisme sujet (créateur et spectateur) et objet (oeuvre d'art):

1. la présence (correspondant à la phase perceptive);
2. la représentation (correspondant à la phase réflexive);
3. le sentiment (correspondant à la phase affective).

Chacune de ces étapes comporte des phases. À la perception sont associées l'exploration visuelle, la perception du style et de la composition. La représentation débute par l'entendement de l'oeuvre en général, suivi de l'entendement au sentiment. La compréhension de l'oeuvre s'accroît. La dernière étape est uniquement le sentiment, moment où l'on approfondit l'objet esthétique, où l'on définit sa nature, sa relation avec lui. Mikel Dufrenne précise que ce contact sublime et personnel entre l'art et l'homme permet à ce dernier d'atteindre ce qui est universellement humain.

Cependant, il existe des formes d'art difficiles à saisir comme l'art abstrait, d'avant-garde, le land art, etc., qui nécessitent une plus grande

ouverture et une plus grande tolérance de la part du regardeur. À ce sujet, l'artiste et pédagogue Wassily Kandinsky note que les gens en général cherchent trop à découvrir une signification, un rapport extérieur entre les différentes parties d'une oeuvre²¹. Et c'est ce comportement qui tend, selon lui, à restreindre l'ouverture d'esprit.

Colette Dufresne-Tassé, professeure en sciences de l'éducation à l'Université de Montréal, affirme, pour sa part, que la nature de l'éducation artistique vécue lors du contact entre le regardeur et une oeuvre d'art -et, dans le cas qui la préoccupe, dans un lieu d'exposition- constitue un apprentissage casuel pouvant être aussi bien issu d'une contemplation passive que d'une analyse exhaustive résultant d'un rigoureux exercice de participation. La relation entre le regardeur et l'objet ou l'oeuvre d'art sera donc déterminée par la qualité et la nature du contact.

Pour d'autres artistes et auteurs, ce phénomène est amplifié d'autant plus si l'oeuvre elle-même est modifiable, ce que permet l'art actuel. C'est aussi en ce sens que le regardeur devient le cocréateur de l'oeuvre. Citons l'exemple du pop art américain, dans lequel l'artiste Claes Oldenburg observe et représente une scène, soit l'installation Room's set. Le spectateur, lors des premières expositions de l'oeuvre, participe en faisant une critique de l'oeuvre observée et, simultanément, une critique sociale du mode de vie américain, et ce, tout en étant actif

²¹ Wassily Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Éditions Denoël, 1969, 183 pages.

physiquement autour et parfois même dans l'oeuvre. Nous nous attarderons à ces spécificités de l'art actuel dans la deuxième partie de ce chapitre.

À la suite de nos lectures, nous pensons que l'expérience esthétique vécue dans l'oeuvre d'art actuel peut être individualisée sans contraintes, qu'elle n'est pas définitive, que toutes les façons de regarder, de contempler l'oeuvre sont admissibles et qu'il n'existe aucun académisme en matière de contemplation d'oeuvre d'art actuel. Par nos expérimentations, nous constatons que le fait d'amener le regardeur à participer à l'oeuvre lui demande une grande ouverture d'esprit et la remise en question des normes de contemplation acquises, ce qui l'amène à développer une plus grande autonomie. Nous estimons que ce dernier fut actif et stimulé par les multiples points de vue s'offrant à lui, les déplacements et les références culturelles de chacun recréant fréquemment l'oeuvre.

Par nos lectures, nous avons identifié l'objectif et les effets de l'éducation artistique. Par l'expérimentation de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel, nous tenterons de démontrer qu'il est possible d'intensifier son expérience esthétique et, par voie de conséquence, son éducation artistique.

1.1.5 Le point de vue de l'artiste sur l'oeuvre d'art comme moyen d'éducation artistique

La position philosophique de Mikel Dufrenne sur les conséquences de l'expérience esthétique expliquée précédemment est aussi appuyée par l'artiste Antoni Tàpies, qui considère l'art comme une source de connaissance, tout comme la science ou la philosophie²². En regardant une oeuvre d'art, nous voyageons dans le temps, dans l'espace, nous explorons des univers humains ou naturels; devant des couleurs vives, nous revivons des sentiments enfantins; nous nous questionnons sur la capacité créatrice de l'homme et sur l'univers qui nous entoure. Cependant, si l'art est éducateur, tous les artistes ne sont pas nécessairement conscients de la portée éducative de leur travail, ni même intéressés par le sujet.

Il est évident que les artistes désirent que leurs oeuvres soient regardées. Cependant, il semble que peu d'artistes soient préoccupés par l'éducation prise dans son sens large. Les plus sensibilisés à cette question sont les artistes qui enseignent et les artistes oeuvrant dans le domaine de la recherche.

Prenons l'exemple d'Yvanohé Fortier, de Francine Beauvais et de Fernand Léger:

²²Antoni Tàpies, Op. cit., page 51.

La sculpture d'aujourd'hui a changé. Il faut le dire aux gens, il faut les rencontrer. Le professeur, ça fait partie de son travail, l'artiste aussi, moi je le fais souvent...²³ (Y. Fortier)

C'est important que les gens voient. Si ça peut amener un individu sur dix mille, à un moment donné, à un point de réflexion, ailleurs, en dehors du concret plat, c'est extraordinaire. C'est pour ça que j'expose. Pour moi, l'exposition a un côté extrêmement présent de communication.²⁴ (F. Beauvais)

Quant à Fernand Léger, selon lui, tout passe par le contact avec l'oeuvre d'art. Il ne croit pas aux cours, aux conférences; il croit aux tableaux vus²⁵.

Nous retenons, de la lecture de l'ouvrage de Léon Bernier et d'Isabelle Perrault intitulé L'artiste et l'oeuvre à faire, que la conception de l'oeuvre d'art comme moyen d'éducation artistique dépend, chez l'artiste, de sa démarche artistique, de la perception qu'il a du regardeur et des motifs qui le poussent à exposer (communication, recherche, vente, vedettariat, etc.). Certaines formes artistiques correspondent d'ailleurs à des motifs précis. L'art cinétique (faisant partie de l'art actuel), de par son ouverture, son souci de recherche et de communication, a établi une nouvelle relation entre l'artiste, l'oeuvre d'art et le spectateur. La possibilité d'intégration de ce dernier et l'introduction de perspectives ludiques et pédagogiques en sont des exemples concrets.

²³L'artiste et l'oeuvre à faire, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, page 237.

²⁴Ibidem, page 25.

²⁵Fernand Léger, Fonction de la peinture, Paris, Gonthier, 1965, page 183.

Plusieurs artistes américains et européens associés à ce mouvement se sont intéressés au phénomène de participation du spectateur dans une oeuvre d'art. Alexis Yang a basé sa démarche artistique sur l'étude art-jeu ou jeu et créativité. Ses recherches, depuis 1967, portent sur "le spectateur/participant et créateur libre, un participant comme producteur d'un événement plastique"²⁶. Un autre artiste, Rashed Araeen, souligne, pour sa part, que la participation du regardeur "vitalise la relation objet-environnement"²⁷ et offre au regardeur un statut d'importance égale à celui de l'artiste. Selon Araeen, cette "nouvelle relation de compréhension renverse les obstacles de communication dressés par l'artiste lui-même conformément à la tradition culturelle élitiste du passé"²⁸.

Il y a partage de la part de l'artiste de l'implication, tant au niveau du processus de création et que de l'oeuvre d'art elle-même. L'artiste remplit donc des rôles d'éducateur, d'animateur, d'organisateur, de provocateur, d'agitateur, de technicien, voire de programmateur ayant recours à des prétextes ou à des stimulateurs afin d'inciter la participation du regardeur (Popper). Ceci a pour conséquence que les deux acteurs (artiste et regardeur ou "actant", comme se plaît à le nommer Araeen) développent de nouvelles formes de créativité.

L'artiste Ro Scott a pour centre d'intérêt la compréhension des comportements et l'éducation artistique du regardeur. Par ses "change

²⁶Frank Popper, Art, action et participation, Paris, Éditions Klincksieck, 1985, page 206.

²⁷Ibid. page 209.

²⁸Idem.

painting" et ses "kinetics constructions", il met en place un milieu favorable à l'émergence de nouveaux rapports entre ces différents objets et le spectateur²⁹.

Selon Popper, la sauvegarde de la nature, l'information, le contraste socio-politique, l'approche utopique (transformation d'une situation sociale), l'érotisme et le geste gratuit³⁰ sont différents types possibles de participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel³¹.

La participation peut se faire sur le plan plastique: le spectateur choisit son angle de vision; il peut s'attarder au langage formel et chromatique des éléments plastiques mis à sa disposition par l'artiste. Elle peut aussi se faire sur le plan métaphysique ou conceptuel (Duvasne). Le regardeur choisit alors son mode d'exploration de l'oeuvre. La visualisation, la manipulation et la transformation en sont des exemples. Elle se fait aussi de façon importante au niveau de la narration, de la réappropriation que le regardeur fait de l'oeuvre.

Selon Frank Popper, à proximité de la phase de communication et d'information de nature esthétique, apparaîtrait un désir de création³².

²⁹Frank Popper, L'art cinétique, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1970, page 112.

³⁰Dans les trois analyses, si nous nous référons aux types possibles de participation, nous pouvons reconnaître le geste gratuit (dans les trois oeuvres), l'érotisme (ambigu dans Travail au noir et explicite dans Hors corps) et, à la limite, l'approche utopique (Travail au noir et Hors corps), sous forme symbolique.

³¹ibid., page 211.

³²Frank Popper, Art, action et participation, page 324.

Celui-ci pourrait prendre la forme d'une création ouverte (sans but déterminé) ou d'une création fermée (l'artiste/regardeur sait d'avance ce que sera l'oeuvre).

Imagination et responsabilité artistiques seraient à la base de l'intégration du regardeur au processus créatif. Avant cette intégration devra être considérée la capacité de perception, de motricité manipulatrice et locomotive du regardeur (Bonaiuto, 1970). Par la suite, il devrait y avoir adaptation des moyens aux capacités des regardeurs potentiels.

Comme on peut le constater, il y a de la part des artistes le désir de rendre le regardeur autonome. À ce sujet, le Groupe de recherche en arts visuels³³ (Joël Stern et François Morellet) a défini ce qu'il entend par comportement autonome du spectateur. Il s'agit de renoncer à toute supervision de la part de l'artiste, et ce, après avoir décidé des caractéristiques de l'oeuvre. L'artiste choisit des "accessoires, des ustensiles un lieu, un moment et une durée de l'action"³⁴.

L'étape suivante porte sur le regardeur et son engagement, son action lors des manifestations au cours desquelles le comportement, indépendamment du spectateur, est lui-même source de renouvellement, de créativité, de perception, d'affectivité et de sens social, effets de l'éducation artistique.

³³Ibid. page 203.

³⁴Idem.

Il y a donc transmission des "pouvoirs" de l'artiste au regardeur, quant à l'activité créatrice, l'artiste étant considéré comme le déclencheur de l'événement et le regardeur, comme le créateur de l'oeuvre. Ces derniers se trouvent donc en plein centre de l'expérience esthétique et participent activement à refaire l'oeuvre.

Cette transmission de pouvoirs est particulière à l'art actuel, sujet que nous allons aborder dans la deuxième partie de ce chapitre. Tout d'abord, nous définirons et situerons les oeuvres analysées dans le cadre de cette recherche. Par la suite, nous préciserons le contexte d'étude des deux premières oeuvres d'art actuel, où il y a eu participation du regardeur. En dernier lieu, nous ferons pour chacune de ces oeuvres une étude formelle et iconologique, ainsi que l'analyse qualitative de la participation du regardeur. Ces études nous amèneront à formuler des hypothèses relatives à la création de la troisième oeuvre d'art actuel, qui sollicite la participation du regardeur dans un but d'éducation artistique.

1.2 L'oeuvre d'art actuel

1.2.1 Situations des oeuvres dans l'art actuel

Nos préoccupations relatives à l'art actuel nous font constater que le qualificatif d'actuel peut porter à confusion. Nous jugeons opportun d'en préciser la nature avant d'établir le lien que l'art actuel entretient avec la pratique professionnelle.

Selon Herbert Read, l'art moderne est déterminé par la période allant de la seconde moitié du XIXe siècle au premier tiers du XXe siècle (1850-1930). Ses principaux mouvements sont le réalisme, l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, etc.³⁵. L'art contemporain, pour sa part, regroupe les formes d'art qui se sont développées depuis 1940 jusqu'à aujourd'hui. L'art d'avant-garde, l'art abstrait, le surréalisme, l'op art, le pop art, l'art minimal, l'art cinétique et l'art corporel en sont des manifestations³⁶.

Quant à l'art actuel, il est, selon certains historiens, l'art de ce siècle³⁷. Les historiens H. Read et M. Lebot sont plus précis lorsqu'il

³⁵ Herbert Read, Histoire de la peinture moderne, Paris, Le Livre de poche, 1965, 247 pages.

³⁶ En collaboration, Le musée du Québec, Québec, Éditions du ministère des Affaires culturelles, 1978, page 100.

³⁷ P.G. Adiran, Essentialisme et pop dans l'art actuel, Paris, Éditions Arted, 1971, 75 pages.

s'agit de définir les appellations art moderne, art contemporain et art actuel. Pour Guy Robert, historien et critique québécois, l'art actuel désigne l'art qui se fait actuellement. Il est partie intégrante de l'art contemporain dont il est le volet récent, présent. L'art actuel présente, entre autres, des oeuvres aux structures non traditionnelles déstabilisant ainsi le regardeur. Support éclaté, intégration d'objets, oeuvre hybride et médiatisée reflètent une aspiration à créer un nouveau langage plastique³⁸. On y retrouve des formes d'art inscrites dans l'art contemporain.

Notons que c'est vers 1910, avec le cubisme, qu'apparaissent de nouvelles notions de contemplation d'oeuvre d'art. Par exemple, au niveau de l'image bidimensionnelle, plusieurs points de vue s'offrent au spectateur, tandis que les oeuvres tridimensionnelles présentent une caractéristique de circularité active (le regardeur doit faire le tour de l'objet afin d'en avoir une lecture complète). Un autre mouvement artistique exigeait une participation -bien qu'émotive- du spectateur; il s'agit de l'expressionnisme allemand. Ainsi, les oeuvres 2D et 3D présentaient déjà des possibilités de participation réelle ou virtuelle du regardeur.

Nombre de mouvements artistiques contemporains se sont penchés sur ce problème. Les oeuvres présentées dans le cadre de cette recherche découlent entre autres de l'art cinétique, ce mouvement étant l'initiateur de la participation du regardeur. Issue des tendances constructivistes de l'art l'abstrait, c'est entre les années 1950 et 1960 que l'art cinétique

³⁸Guy Robert, L'art actuel au Québec depuis 1970, Montréal, Éditions Iconia, 1983, pages 6 et 7.

prit un certain essor. Les caractéristiques de cette forme d'art sont nombreuses. Citons, par exemple, quelques particularités: les oeuvres peuvent être bidimensionnelles ou tridimensionnelles ou les deux; le mouvement peut être mû mécaniquement ou de façon naturelle; il peut être réel ou virtuel; on y retrouve fréquemment une préoccupation d'intégration du regardeur au processus de création. Cette dernière caractéristique convient à notre démarche artistique. Les oeuvres issues de ces courants comportent une caractéristique commune; il s'agit d'oeuvres ouvertes. Attardons-nous à ce concept, qui a modifié les rapports artiste-oeuvre, regardeur-oeuvre et artiste-regardeur.

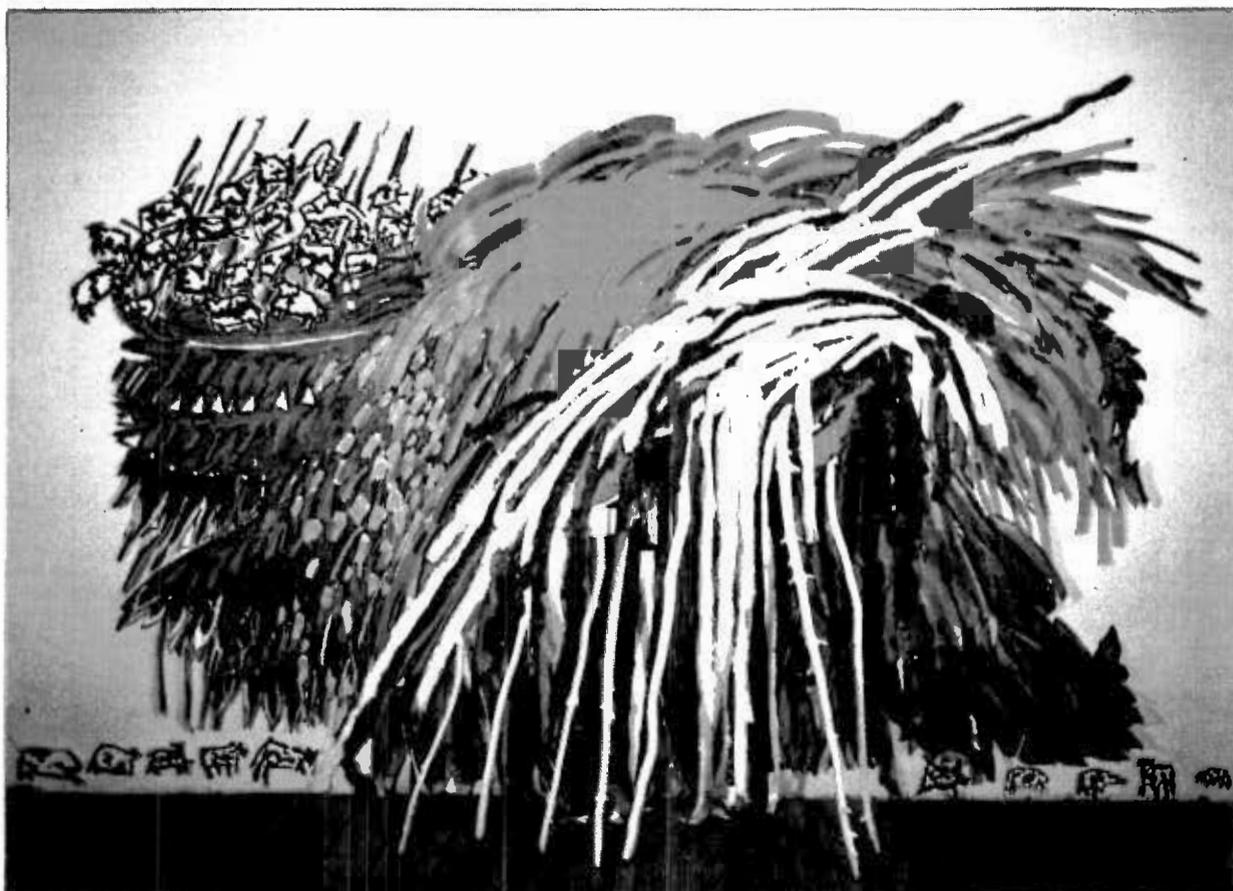
Dans l'art actuel, la nature même de l'oeuvre prend d'assaut le regardeur. Les informations ne sont plus de type linéaire³⁹, la narration de l'oeuvre est à construire et non déjà construite. Le propos de l'artiste n'est plus omniprésent; ce sont plutôt des choses qui sont dites, ces dernières n'étant pas nécessairement de même nature, ce qui laisse toute la place à une interprétation ouverte. C'est ce qui fait d'ailleurs dire à de nombreux artistes, théoriciens et historiens de l'art (Payant, Eco, Lipovetsky), que l'oeuvre est en soi ouverte. Des choses, des traces, des marques et des signes sont dits, mais la narration reste à faire. C'est au regardeur de chercher, s'il le désire, son ordre propre de narration.

Afin de mieux saisir les particularités de l'art actuel, nous illustrons ces propos par l'oeuvre de Sylvie Guimond⁴⁰.

³⁹La représentation classique étant limitée, par exemple, à ce qu'un tableau représentant une nature morte doit être perçu par le regardeur comme étant une nature morte.

⁴⁰Monique Brunet-Weinmann, "La peinture mise en pièces détachées par Sylvie Guimont", *Vie des arts*, n° 121, décembre 1985, page 52.

Illustration d'une oeuvre d'art actuel: L'Islet sur mer, de Sylvie Guimond



Sylvie Guimond, L'Islet sur mer, 1984. Acrylique sur toile et bois;
223,5 cm x 333,8 cm.

Beaucoup d'oeuvres d'art actuel procèdent par collage. Collage de médias (peinture, sculpture, installation), de matériaux (peinture, papier, toile, bois), d'intention (narrative, suggestive, implicite, explicite) et de sens (nature, culture). Ces collages procèdent par juxtaposition et de ce fait proposent une nouvelle forme de narration⁴¹ qui doit être construite par le regardeur. Dans l'oeuvre de Guimond (page 35), nous sommes en présence de ce phénomène. Il y a justement cette juxtaposition des éléments plastiques; par exemple, les formes découpées se juxtaposent au support principal.

Dans l'ensemble de l'oeuvre, on retrouve une gestuelle contrôlée, en ce sens que, pour l'artiste, le signe a tantôt volonté de faire figure (formes animales découpées), tantôt celle d'être le signe pour le signe, sans autre signifiant. De fait, cette composition présentant à la fois abstraction et figuration, il ne peut y avoir un seul et unique point de vue. Pour le regardeur, il y a connaissance de l'un ou l'autre des signes, en dépit de l'intention de l'artiste. Il y a donc place pour l'autonomie du regardeur, celui-ci n'ayant pas à définir l'oeuvre en fonction de l'artiste.

Poursuivons la lecture de l'oeuvre qui rejoint bien les caractéristiques de l'art actuel. On y remarque l'absence de "perspective liante, les éléments qui restent côte à côte pour signifier, doivent être ordonnés autrement⁴²". Et l'on vient une fois de plus d'attribuer un rôle actif au

⁴¹ René Payant, Yedute: pièces détachées sur l'art, Montréal, Éditions Trois, 1987, pages 79.

⁴² Ibidem, page 80.

regardeur. La perspective est souple, utilisant davantage la juxtaposition que la superposition, parfois sans préoccupation pour le réalisme.

Au niveau de la couleur, dans cette oeuvre et comme dans beaucoup d'oeuvres d'art actuel, il y a ambiguïté des rapports référentiels. La couleur assujettit le dessin en formulant l'inexprimé (l'émotion par exemple), en donnant d'autres intentions que récupérera le regardeur. Dans le cas de l'oeuvre illustrée, la couleur découpe le signifiant afin d'appuyer l'intention de supprimer le cadre. L'insertion d'éléments tridimensionnels, en l'occurrence les branches peintes (simulacre de branches ou de lignes?), le plus souvent fixés à l'oeuvre, introduit une notion d'espace-temps du fait qu'elle amène le regardeur à bouger pour être en mesure de lire l'oeuvre.

Cette oeuvre propose un débordement du pictural sur le spatial. Elle critique en quelque sorte le passé traditionnellement bidimensionnel de la peinture et questionne le regardeur sur l'éclatement du cadre pictural (est-ce bien de la peinture?), sur le sens qu'il veut bien donner à l'oeuvre (figurative, abstraite, peinture-sculpture, peinture avec intégration d'éléments sculpturaux, installation, contenu narratif strict, suggestif ou autre?...).

L'art actuel n'est plus reconnaissance, mais connaissance pour celui qui regarde. Il convoque le regardeur et lui donne à faire-refaire la narration, à construire l'oeuvre à partir des éléments du visible qui lui sont donnés par l'artiste. Et construire signifie agencer, arranger, composer,

assembler, imaginer et créer⁴³. L'essentiel n'est plus l'objet, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive⁴⁴. La relation sujet-objet se trouve radicalement modifiée, sinon abolie.

Pour le regardeur, il y a place pour une perception autonome, donc pour une participation active. Et il y a des degrés de participation; par exemple, dans le cas de certaines oeuvres cinétiques ou autres, l'artiste devient le prétexte à provoquer le regardeur à poser certains gestes. À la limite, cette intégration du spectateur peut mener à l'anonymat de l'artiste, à l'action et à la créativité du regardeur, voire même à l'absence d'oeuvre⁴⁵. L'expérience et l'analyse du processus créateur et cette créativité publique démystifient l'art. L'accessibilité du processus créateur est rendue possible par l'utilisation de "structures simples et apparentées" (Frank Popper), pouvant être senties et comprises pour être ensuite manipulées et organisées. Nous sommes en présence d'un nouvel ordre composé de l'artiste, de la proposition plastique (Frank Popper) et d'un spectateur, tous trois interagissant.

Chacune des oeuvres de cette recherche présentent des particularités correspondant à des qualités plastiques d'autres mouvements: abstraction lyrique pour C.H.M.C. Acceptance et art brut et figuration libre pour Travail au noir: suite aquatique. Lors des études plastiques et iconologiques, nous expliquerons davantage ces appartenances.

⁴³René Payant, "Travestissements", Parachute, Montréal, n° 36, 1984, page 18.

⁴⁴Frank Popper, Le déclin de l'objet, Paris, Éditions Chêne, 1975, pages 20.

⁴⁵Frank Popper, Op. cit., L'art cinétique, page 232.

Nous pouvons qualifier plus spécifiquement d'installations les deux oeuvres d'art actuel, rejoignant ainsi les préoccupations plastiques explicitées précédemment. Cette forme d'expression se distingue tout d'abord par l'association de deux éléments ou plus afin de faire une seule oeuvre. Nous retrouvons ici, comme nous l'avons expliqué précédemment, le concept de collage propre à l'art actuel.

L'intégration de cette oeuvre à un lieu ou à un événement spécifique, sa non-permanence, la redéfinition du rôle du regardeur, sa facture post-moderne (intégration de styles, des médias et des médiums différents, syncrétisme, acceptation de l'anonymat et refus de la distance entre le spectateur et l'événement, négation de la frontière de l'art et de la vie, etc.), une certaine théâtralité, l'ajout d'effets sonores ou lumineux et l'ambiguïté de sa valeur sur le marché de l'art sont autant d'indices que nous sommes en présence d'une installation. Comme il y a mouvement des composantes et participation du regardeur (ici encore il a à se présenter l'oeuvre), il y a hybridation des formes artistiques.

Attardons-nous maintenant à l'étude plus approfondie de ces deux oeuvres aux points de vue formel et iconologique. Par la suite, nous porterons un regard analytique sur la participation du regardeur à ces deux oeuvres d'art actuel.

1.2.2 Étude des deux oeuvres d'art actuel: C.H.M.C. Acceptance et Travail au noir: suite aquatique

Notre projet de recherche consiste, dans un but d'éducation artistique, à soumettre au regardeur une oeuvre d'art actuel à laquelle il sera incité à participer. L'étude de deux oeuvres d'art créées précédemment et sollicitant cette participation de façon intuitive et spontanée⁴⁶ a tracé les paramètres de création de la troisième oeuvre, ainsi que les modalités d'observation de la participation du regardeur à cette même oeuvre.

Les deux oeuvres d'art actuel sujettes à l'étude formelle et iconologique sont C.H.M.C. Acceptance (page 50), créée dans le cadre de l'exposition "Supports mixtes sur terrazzo terrassé", et Travail au noir: suite aquatique (page 59), créée pour l'exposition du même nom.

Ces oeuvres ont été exposées l'année même de leur création au Centre d'expositions de Rouyn-Noranda. Quelques photographies les présentant sous différents points de vue viennent illustrer nos propos d'étude. Pour l'étude formelle et iconologique, considérant que ces oeuvres ont été conçues de façon à ce que l'on puisse circuler autour (principe de circulabilité déterminant la multiplicité des points de vue), nous n'étudierons qu'un de ces points de vue, soit celui représenté par la première photographie qui, d'ailleurs, réfère à la présentation d'origine.

⁴⁶Dans ces deux cas, il convient de souligner que la décision de faire participer le regardeur a été prise lors du montage même de l'exposition.

De plus, la qualité dramatique et l'angle de prise de vue en justifient la désignation. Les autres photographies correspondent à des détails (gros plans), à des exemples de manipulation ou à l'oeuvre vue sous un éclairage différent, ce qui en modifie les qualités sensibles.

Concernant l'étude formelle ou pré-iconographique, nous nous sommes inspirée des méthodes conçues par trois historiens de l'art: Erwin Panofsky⁴⁷, Heinrich Wofflin⁴⁸ et René Berger⁴⁹. Ces méthodes soumettent à l'étude l'oeuvre selon plusieurs points de repère ou "notions préalables, provisoires"⁵⁰. Selon Erwin Panofsky, les notions préiconographiques permettent de dégager la signification primaire, en identifiant de pures formes (lignes, couleurs...) comme représentation d'objets. On la découvre aussi en examinant les relations mutuelles comme événements et en précisant certaines qualités expressives. Ces notions sont l'identification de l'oeuvre, la description globale, la composition et la surface bidimensionnelle, le mouvement et le rythme, la lumière et la couleur. Dans le but d'alléger le présent rapport de recherche, les premiers points y sont intégrés, tandis que les autres sont mis en annexe.

Quant à l'iconologie, nous l'abordons comme une méthode d'interprétation qui procède d'une synthèse plutôt que d'une analyse. Selon

⁴⁷Erwin Panofsky, L'oeuvre d'art et ses significations, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 323 pages.

⁴⁸Heinrich Wofflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris, Éditions Gallimard, 1952, 282 pages.

⁴⁹René Berger, Découverte de la peinture, Lausanne, Éditions Fauconnières, 1958, 404 pages.

⁵⁰Ibidem., page 386.

l'historien d'art Erwin Panofsky, nous parvenons, en tenant compte des divers processus historiques, à interpréter l'oeuvre avec ses significations primaires et secondaires, en cherchant à comprendre l'esprit spécifique à un milieu, un moment, une civilisation ou un artiste.

L'iconologie se concentre sur le message choisi comme phénomène naturel immédiatement perceptible qui nous fait connaître quelque chose non immédiatement perceptible. C'est ce que l'émetteur veut transmettre au récepteur et ce que le récepteur reçoit de l'émetteur. En fait, c'est l'étude des symptômes de la culture, c'est la signification intrinsèque de l'oeuvre. Dans le cas de l'art actuel, il n'y a pas de recherche absolue d'une même compréhension et de reconnaissance de l'oeuvre. Il peut y avoir similitudes des interprétations, mais ce n'est pas l'objectif visé par l'artiste. Ce dernier peut vouloir qu'il y ait ré-interprétation, appropriation de l'oeuvre, de son sens, par le regardeur.

Étant donné que nous faisons l'étude de nos propres oeuvres (subjectivité) et que peu de temps nous sépareit de leur création (proximité), nous nous sommes attardée sur la dimension symbolique des images présentées, pour ensuite identifier leurs relations avec des courants ou des formes artistiques propres à l'art actuel (contexte).

1.2.3 Étude formelle et iconologique: C.H.M.C. Acceptance (1983)

Cette oeuvre a été créée dans un but de recherche sur la circulabilité de l'oeuvre grand format (illustration page 50).

A) Situation de l'oeuvre dans la démarche de l'artiste

De mai 1982 à mai 1983: "Supports mixtes sur terrazzo terrassé"

"Supports mixtes sur terrazzo terrassé" est le titre d'une exposition (et du travail d'une année de production à plein temps) regroupant six dessins-installations. Cette production se distingue par l'emploi de supports grands formats et la disposition au sol de toutes les oeuvres. Pourquoi au sol ? Afin que l'on puisse circuler autour de ces dessins-installations, qu'ils puissent être regardés de tous les côtés, que chacun y trouve le sens qui lui convienne davantage, qui l'émeut, le provoque. Et, finalement, pourquoi pas au sol?

Au niveau pictural, ces dessins-installations ont deux points en commun: le besoin d'intéresser, quel que soit l'angle de vision (en modifiant ainsi constamment la perspective), et l'omniprésence de la ligne. Des lignes sensibles et omniprésentes créent, grâce à un arrière-plan flou (de qualité très aérienne ou aquatique), une atmosphère chargée de vibration, d'émotion. L'apport occasionnel de figures géométriques ou de taches joue un rôle dramatique ou ironique appréciable.

L'organisation du dessin en installation présente deux caractéristiques. Ainsi, certains objets sortent littéralement du dessin pour se situer dans l'espace (le fil de fer devient la ligne qui occupe l'espace, qui engendre une dynamique spatio-temporelle pour le regardeur). Ces derniers, apparentés au dessin, précisent ou accentuent une des composantes ou le dessin dans sa totalité. De plus, chacune des installations est recouverte d'une pellicule de polyéthylène qui la scelle et lui attribue une qualité tridimensionnelle. Le plastique agit comme capteur de lumière, empêchant toute intervention de ma part. STOP... ÉMOTION. Le fil de fer entourant le support amplifie cet effet. L'émotion, la sensibilité sont arrêtées, au moins pour le temps de l'exposition, de la manifestation. Une exception à ce principe: C.H.M.C. Acceptance dont les pellicules de polyéthylène sont manipulables par les regardeurs qui désirent intervenir sur l'oeuvre⁵¹.

B) Analyse formelle

Quelques photographies (photocopies couleurs) illustrent les propos. Pour analyse, le point de vue numéro 1 a été privilégié parce qu'il correspond à la présentation d'origine.

⁵¹ Un de ces dessins est repris en 1986 dans un autre contexte, sans plastique, au mur et avec des fils de fer colorés partant du plafond. Cette fois-ci, l'éphémère d'une oeuvre permet son actualisation.

B.1) Identification et situation de l'oeuvre

L'installation est posée sur des cimaises occupant une surface rectangulaire de huit pieds sur seize pieds. Comme premier support, nous retrouvons un papier kraft. Ses dimensions sont de treize pieds sur huit pieds. Pour tracer les lignes et les taches, les matériaux sont le fusain, l'encre, les stylos feutres.

Deux pellicules de polyéthylène (leur marque de commerce est le titre de l'oeuvre), l'une mesurant dix pieds par huit pieds et l'autre dix pieds par six pieds, sont aussi recouvertes de taches et de lignes dessinées ou travaillées au pochoir avec de l'émail noir et des stylos feutres de différentes couleurs (jaune, rouge, noir).

Pour l'artiste, le dessin sur papier sert de fond à l'oeuvre alors que les pellicules de polyéthylène servent de formes et sont conçues de façon à pouvoir être manipulées.

L'approche picturale tire ses fondements au niveau de l'abstraction gestuelle et automatiste. La découverte de l'effet de juxtaposition et de superposition des lignes, taches et couleurs constitue le concept de base de l'oeuvre.

B.2) Description globale

Les éléments graphiques de l'oeuvre sont les taches et les lignes. Des couleurs saturées, associées à une certaine gestualité, et la démarche hasardée, due aux manipulations, constituent les principales caractéristiques de cette oeuvre non figurative.

1.2.4. Compilation des données qualitatives de l'observation naïve. de la participation du regardeur à C.H.M.C. Acceptance

Des manipulations et commentaires ont été faits par des adultes, des adolescents et des enfants. Les voici regroupés par sujets: les commentaires des regardeurs enfants, adolescents et adultes quant à l'oeuvre originale, suivis des descriptions des manipulations qu'ils ont faites et, finalement, leurs commentaires sur l'expérience esthétique vécue. Mentionnons que l'observation naïve et les commentaires recueillis sont issus de notes personnelles et de souvenirs d'artistes et d'amis. Nous ferons l'analyse qualitative de ces données ultérieurement.

Les commentaires des regardeurs quant à l'oeuvre originale ont été les suivants:

- "Un grand barbouillage.";
- "Dessin très violent, très agressif.";
- "On ne reconnaît rien.";
- "Le format m'impressionne.";
- "Plus intéressant sous l'éclairage qu'à la lumière du jour.";

- "Je n'aime pas du tout cette forme d'art. Une insulte pour le public.;"

- "Les plastiques sont trop grands. Les enfants ont de la difficulté à y faire quelque chose."

Description de quelques manipulations faites sur l'oeuvre par des regardeurs:

- les pellicules ont été pliées en quatre et disposées au centre de l'oeuvre;

- le dessin sur papier a été déplacé au centre des cimaises et les pellicules ont été déposées aux extrémités;

- les pellicules ont été chiffonnées et placées sur l'oeuvre à différents endroits;

- les pellicules ont été superposées et placées sur le plus important réseau de lignes du dessin;

- les pellicules ont été placées en diagonale sur le dessin, recouvrant en partie les côtés du cimaise;

- des volumes ont été formés avec les pellicules et disposés de façon à emboîter certaines formes du dessin;

-le dessin sur papier a été descendu, en partie, du cimaise. Sur la partie découverte de celui-ci sont superposées des pellicules de polyéthylène.

Les commentaires des regardeurs quant à l'expérience esthétique vécue:

- "Très défoulant!";

- "Il faut du temps pour trouver un point de vue.";

- "Tous les points de vue m'intéressent.";

- "Amusant de le faire en groupe.";

- "Je ne comprends pas le sens de l'abstraction mais j'aime jouer avec les formes et les couleurs. Surprenant, l'effet de transparence.";

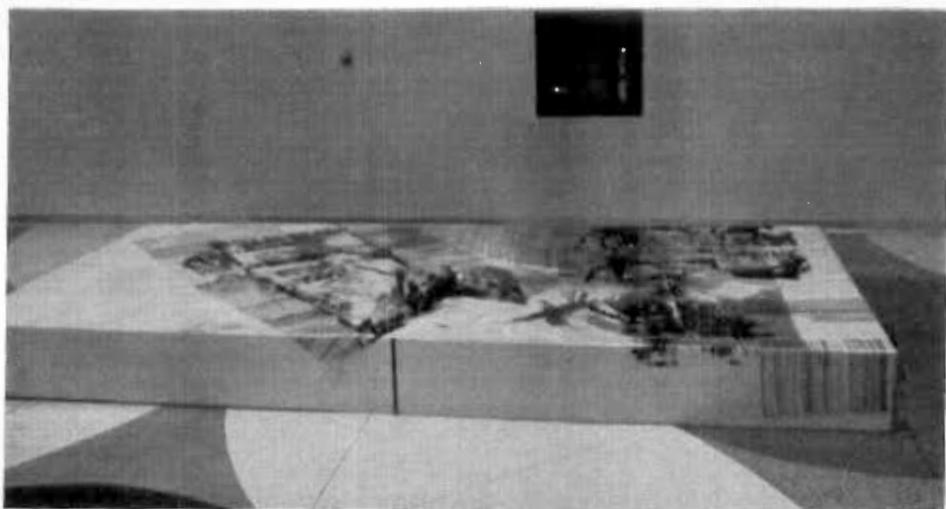
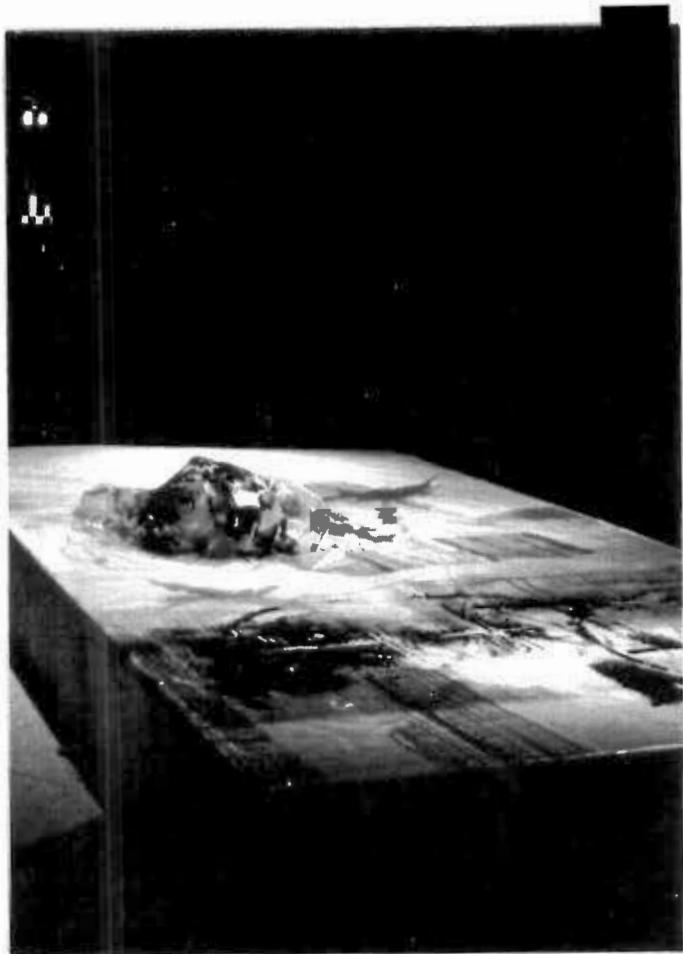
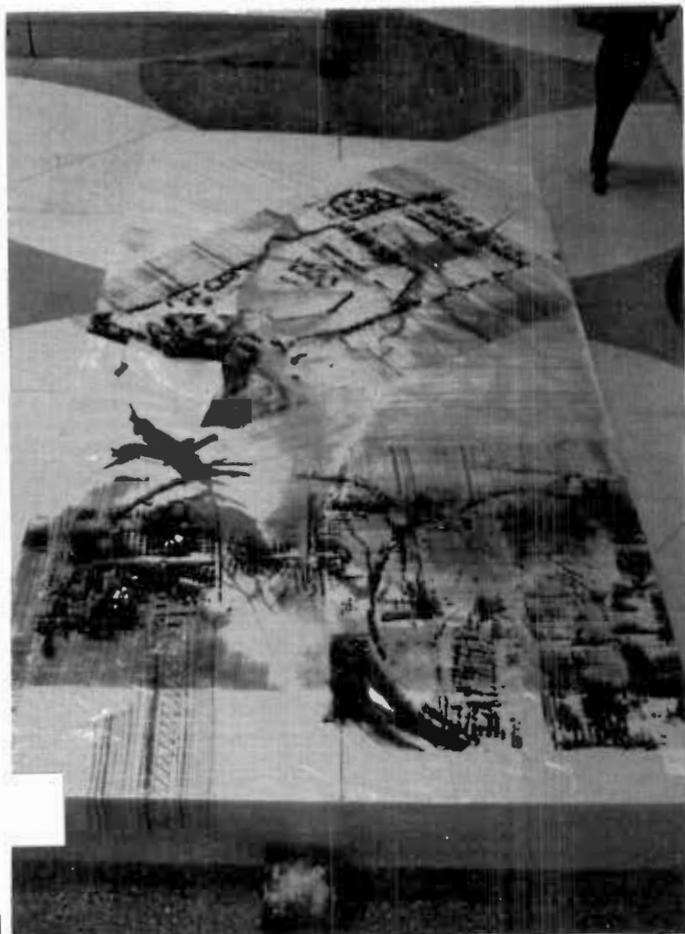
- "Je ne suis pas intéressée, c'est de la perte de temps.";

- "Je me questionne sur les sentiments de l'artiste.";

- "Je ne pensais pas dessiner ce soir. J'apprécie l'effet de surprise. J'ai ressenti quelque chose que je ne peux identifier, qui m'est nouveau.";

- "Peut-on faire la même chose avec les autres dessins?"

Illustrations de l'oeuvre C.H.M.C. Acceptance



France Lachaine, C.H.M.C. Acceptance, 1983. Médioms mixtes;
2 m 46 x 4 m 92 x 35 cm. L'oeuvre, vue sous trois angles différents.

1.2.5. Étude formelle et iconologique: Travail au noir, suite aquatique (1985)

Cette oeuvre a été créée en 1985, à Rouyn-Noranda, dans le cadre d'une recherche sur le dessin grand format offrant des possibilités de circulabilité et comportant des éléments tridimensionnels manipulables (illustration, page 59).

A) Situation de l'oeuvre dans la démarche de l'artiste

De mai 1984 à avril 1985: Travail au noir: suite aquatique.

Une recherche et une production constante m'amènent à développer un dessin plus figuratif, à affirmer une certaine capacité à dessiner des personnages sans pour autant exclure l'abstraction.

Travail au noir:suite aquatique est le résultat d'une recherche picturale regroupant 17 dessins, 1 dessin grand format, 400 petites tortues et 3 textes poétiques. Elle fait suite aux démarches artistiques entreprises précédemment en dessin ("Tout geste"), en installation ("Supports mixtes sur terrazzo terassé"), en expérimentation médias/médiums, et, en dernier lieu, à mon penchant pour l'expression poétique.

Une même thématique inspire cette oeuvre: l'univers aquatique, un univers tantôt fictif, tantôt réel, en ce sens qu'une interprétation

fantaisiste ou dramatique en est faite. Les surfaces noires du grand format, obtenues par la cartogravure ou la peinture, apportent une profondeur se rapprochant des fonds abyssaux. Humanoïdes, poissons et plantes aquatiques y errent à tout jamais. Les mots complètent les images, et vice-versa.

Le dessin grand format possède les mêmes caractéristiques que les cartogravures: l'importance du noir, l'écriture graphique, la thématique. Installé au sol, ce grand dessin montre l'évolution d'un univers aquatique (figuratif) jusqu'à son abstraction lyrique (non figuratif). Les tortues multicolores, les pierres peintes et les sables colorés -présentation tridimensionnelle- viennent animer cette oeuvre. C'est à cette occasion qu'apparaissent les premiers personnages et que sont présentés des textes poétiques⁵².

B) Analyse formelle

Quelques photographies (photocopies couleurs) illustrent les propos. Pour analyse, le point de vue numéro 1 a été privilégié parce qu'il correspond à la présentation d'origine.

⁵²Ce texte est tiré d'un document personnel résumant les démarches de l'artiste.

B.1) Identification et situation de l'oeuvre

Le support bidimensionnel de l'oeuvre consiste en un rectangle de papier fond de scène blanc de dix pieds sur sept pieds. Les matériaux pour le dessin sont la peinture latex émail en aérosol, l'encre de chine noire, les feutres et crayons de couleurs. Les éléments manipulables sont composés de quatre cents tortues coulées en cire colorée et du sable grossier noir. Quelques pierres brutes et légèrement colorées ont été ajoutées à l'oeuvre en cours d'exposition.

L'oeuvre a été disposée sur des cimaises constituant un socle de douze pieds par huit pieds par un pied. Cette disposition permet au regardeur d'avoir accès à différents points de vue de l'oeuvre.

L'approche picturale est mi-abstraite, mi-figurative et reliée à un univers imaginaire où la symbolique de l'eau est largement exploitée.

B.2) Description globale

Comme inventaire des figures et des motifs principaux, nous remarquons un reptile d'une longueur approximative de cinq pieds sur lequel gravite une faune aquatique réelle et imaginaire: poissons, lézards, tortues et êtres hybrides. Le lieu représente un fond marin. L'écriture graphique, teintée d'une relative naïveté dans le traitement et les symboles représentés, exprime l'authenticité de la vision de l'artiste.

Le souci de communiquer est justifié par le code figuratif consciemment recherché, bien qu'il ne soit pas de type réaliste, laissant ainsi un certain espace à l'imaginaire du regardeur. L'abstraction, quant à elle, est laissée à l'interprétation. Cette alliance comporte l'avantage de permettre au regardeur de recréer l'oeuvre selon les valeurs culturelles (cognitives, affectives) qui lui sont propres et son imaginaire. En effet, tout n'est pas explicite dans cette oeuvre. Il appartient au regardeur d'imaginer et d'établir des liens, des situations susceptibles d'y être contenues. Le fait qu'il puisse y participer réellement correspond au besoin éprouvé par l'artiste d'amener le public à vivre l'oeuvre d'une façon autre que passivement contemplative.

1.2.6. Compilation des données qualitatives de l'observation naïve de la participation du regardeur à Travail au noir: suite aquatique

Comme dans l'oeuvre précédente, des manipulations et commentaires ont été faits par des adultes, des adolescents et des enfants. Les voici regroupés par sujets: les commentaires des regardeurs enfants, adolescents et adultes quant à l'oeuvre originale, suivis des descriptions des manipulations qu'ils ont faites et, finalement, leurs commentaires sur l'expérience esthétique vécue. À notre connaissance, comme dans l'oeuvre précédente, aucun ou très peu d'artistes ont participé. Rappelons que l'observation naïve et les commentaires recueillis sont issus de notes personnelles et de souvenirs d'artistes et d'amis. Nous ferons aussi l'analyse qualitative de ces données ultérieurement.

Commentaires des regardeurs quant à l'oeuvre originale:

- "Cela donne l'effet d'un dessin d'enfant.";
- "J'ai horreur des serpents.";
- "Les couleurs sont reposantes, mais on sent la violence.";
- "On dirait que l'artiste veut dire quelque chose de secret.";
- "J'aurais mis le serpent d'une autre couleur.";

-“Est-ce qu'on peut prendre des tortues en souvenir ?”;

-“Pourquoi ne pas avoir fait des poissons (moulés), on aurait pu faire des batailles ?”.

Description de quelques manipulations faites sur l'oeuvre par des regardeurs:

-les tortues ont été placées en formation de combat;

-le reptile a été entièrement recouvert de sable noir le faisant disparaître et prendre forme avec les taches noires environnantes;

-les tortues, têtes tournées vers l'extérieur, ont encadré le dessin;

-les tortues ont été empilées, créant ainsi un effet tridimensionnel plus important;

-le sable a été ramassé et placé sur les éléments noirs;

-des tortues ont été enterrées dans le sable;

-le sable a servi à créer des lignes accentuant ou contrastant avec les éléments graphiques en place;

-de longues lignes droites et sinueuses composées de tortues ont été disposées sur le dessin;

-des tortues et du sable ont disparu.

Commentaires des regardeurs quant à l'expérience esthétique vécue:

-“J'ai aimé en faire le tour, mais j'aime avoir le serpent en face de moi.”;

-“Le grand dessin offre plus de jeu que ceux accrochés au mur.”;

-“J'ai l'impression de retourner en enfance.”;

-“Le centre du dessin est difficilement accessible, on a de la misère à rejoindre le serpent.”;

-“J'ai goûté à une tortue blanche, je croyais que c'était en sucre...”;

-“Très érotique comme symbole, j'ai bien aimé m'en servir pour dire des choses avec d'autres formes.”;

-“Le temps passe très vite; tu fais le tour deux, trois fois, et voilà une demi-heure de passée...”;

-“Est-ce que ça dérange si les enfants embarquent sur le dessin pour continuer ?”;

- "J'ai lu les textes et en jouant un peu sur les dessins, je ressens une certaine impression de légèreté.;"

- "À jouer avec, ça me fait passer ma peur des serpents; il devient presque beau.;"

- "J'ai l'impression de connaître une certaine partie de toi (à l'artiste).;"

- "Je ne vois pas l'intérêt de la chose."

Illustrations de l'oeuvre Travail au noir: suite aquatique



France Lachaine, Travail au noir: suite aquatique, 1985. Médioms mixtes; 3 m 3 x 2 m 15. L'oeuvre, vue sous trois angles différents.

1.2.7 Recoupements iconologiques des oeuvres avec l'art actuel

Par ailleurs, une étape de l'iconologie consistant à établir une correspondance avec un mouvement ou une oeuvre d'artiste, nous pouvons identifier C.H.M.C. Acceptance au mouvement de l'abstraction lyrique par son traitement gestuel et chromatique et à l'art cinétique en raison de l'aspect manipulation des pellicules de polyéthylène. Pour ce qui est de Travail au noir: suite aquatique, nous avons pu établir les filiations suivantes: art brut (certains matériaux: pierre, sable, écriture graphique) et figuration libre (primitivisme dans le thème et art naïf dans le traitement et la re-présentation). Les deux oeuvres possèdent des caractéristiques qui sont propres à l'art actuel et que nous avons précisées précédemment. Elles sont manifestement des collages; elles présentent des particularités plastiques qui leur sont propres. De plus, elles invitent le regardeur à lire l'oeuvre de son propre point de vue, à en refaire la narration.

L'étude des oeuvres a conduit à une compréhension des différents rapports plastiques, symboliques et poétiques. Presque absents dans le cas de C.H.M.C. Acceptance, les ouvrages de symbolique convertis à des fins iconologiques convenaient à la problématique de Travail au noir:suite aquatique.⁵³ Étant intéressée par la philosophie orientale, nous nous sommes servie de cette grille de lecture.

⁵³France Lachaine, Travail au noir, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, 80 pages.

Comme on peut le constater, au point de vue plastique, des points communs relient les deux premières oeuvres. Ainsi, il y a un intérêt pour le grand format, la circulabilité, la possibilité de manipuler certaines composantes des oeuvres. Il y a une attirance pour un certain primitivisme et un questionnement philosophique dans Travail au noir: suite aquatique, alors que C.H.M.C. Acceptance exprime une gestualité traduisant une certaine violence.

Le passage de l'expression abstraite à l'expression figurative est encore obscur, mais, toujours selon l'artiste, il relèverait de l'acceptation d'être l'auteur de certaines images à fortes symboliques et à caractères naïfs, et du désir plus présent de communiquer avec le regardeur, de le toucher davantage, de lui laisser de l'espace .

1.2.8 Analyse qualitative de la participation du regardeur à C.H.M.C. Acceptance et à Travail au noir: suite aquatique

Les réactions de participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel diffèrent d'une oeuvre à l'autre. Cependant, toutes deux ont suscité la curiosité ("J'aime jouer avec les formes et les couleurs"; Surprenant, l'effet de transparence.", "Cela donne l'effet d'un dessin d'enfant." → perception). À cela s'ajoute l'effet sur la créativité ("Le grand dessin offre plus de jeux que ceux accrochés au mur.") et la sensibilité ("J'ai l'impression de retourner en enfance."; "Très défoulant." → affectivité) des regardeurs. Les oeuvres offraient aux regardeurs l'occasion de "travailler" en équipe ("Je me questionne sur les sentiments de l'artiste."; "Amusant de le faire en groupe." → sens social).

On peut donc constater qu'il y a là présence d'éducation artistique, considérant que le développement de la perception, de la créativité, de l'affectivité et du sens social en sont des effets directs.

Dans les deux cas de participation, la relation entre l'oeuvre et le regardeur a été manifeste. C.H.M.C. Acceptance et Travail au noir: suite aquatique établissaient concrètement la mise en place d'un rapport actif -signification, compréhension, "chemin de liberté"- entre l'oeuvre et le regardeur. Ce dernier pouvait alors devenir le narrateur de l'oeuvre, la recréer. Seule ombre au tableau, les éléments à manipuler auraient pu présenter plus de possibilités d'intervention. Ainsi, les pellicules

présentaient surtout une manipulation plastique pour la plupart des gens, alors que les tortues -seuls éléments manipulables de Travail au noir: suite aquatique- pouvaient limiter par le fait même l'expression du regardeur.

Bien que les oeuvres n'obligeaient pas à une reconnaissance de la part du regardeur, les manipulations qui ont été faites par ce dernier nous amènent à prendre conscience des divergences quant à la signification des oeuvres. Ainsi, C.H.M.C. Acceptance a été comprise comme n'ayant pas de sens précis autre que l'émotion et le geste. Toute fortuite soit-elle, il y a eu généralement chez le regardeur et l'artiste concordance au niveau du sens de l'oeuvre. Pour sa part, Travail au noir: suite aquatique a suscité plus de questionnements et d'hypothèses que l'on pourrait regrouper sous les thèmes de l'écologie (une oeuvre écologique où s'expose la lutte pour la survie) et de la symbolique (le serpent est le dominant -l'homme-, les poissons sont les dominées -les femmes-, et les tortues sont les événements de la vie venant animer les rapports).

Les commentaires nous indiquent un intérêt de la part du regardeur pour l'intervention, pour l'art actuel ("Tous les points de vue m'intéressent."; "Je ne pensais pas dessiner ce soir."). Sa participation le démontre; il semble intéresser à occuper un rôle différent du contemplateur passif devant l'oeuvre où tout est dit ("Peut-on faire la même chose avec les autres dessins-installations?"; "Est-ce que cela dérange si les enfants embarquent sur le dessin pour continuer?").

L'étude formelle et iconologique présente le défi d'un exercice de style en regard du langage plastique et le développement de la capacité de distanciation en rapport avec l'étude de nos propres oeuvres. De plus, elle s'avère être le moment de réflexion sur des oeuvres passées, moment qui permet l'émergence de données devant constituer le canevas de la troisième oeuvre.

1.2.9 Hypothèses relatives à la création d'une oeuvre d'art actuel dans un but d'éducation artistique

À la lumière de ces deux études formelles et iconologiques et des commentaires de participation, nous avons constaté les faits suivants:

- le dessin permettant une grande circulabilité soumet au regardeur plusieurs points de vue susceptibles de l'intéresser;
- le dessin couleurs offre des possibilités de manipulations relatives aux harmonies, aux contrastes;
- le dessin grand format offre de nombreux lieux d'intervention et implique physiquement le regardeur;
- la facilité de manipulation des objets rend le regardeur de tout âge et de toute condition capable d'intervenir, de participer à l'oeuvre. Cependant, le manque de variété des éléments manipulables réduit les possibilités d'intervention;
- les petits objets sont plus facilement manipulables que les grands;
- le dessin figuratif propose au regardeur un langage familier apte à le conduire à une intervention; l'abstraction lui offre une liberté d'imaginer;

-le dessin abstrait, à cause de la difficulté d'y trouver une signification, limite la relation entre le regardeur et l'oeuvre. Cette relation se passe alors davantage au niveau du voir et du contact avec l'oeuvre qu'à celui du faire;

-certaines figures, par exemple le serpent, ont dérangé quelques phobiques et les ont empêchés d'intervenir sur l'oeuvre;

-les possibilités narratives à double sens (réelles et symboliques) stimulent certains regardeurs et en dissuadent d'autres qui craignent qu'on attribue à leurs actions une signification autre que celle qu'ils leur confèrent;

-lors des interventions, le "goût" et l'expression du regardeur entrent en jeu;

-les regardeurs ont manifesté quelques réticences à participer aux oeuvres. Ces réticences ont été attribuées au manque de temps, à la timidité et à la nature de l'oeuvre. L'oeuvre abstraite a été moins manipulée que l'oeuvre figurative.

En regard de la création d'une oeuvre d'art actuel où il devait y avoir participation du regardeur et des faits cités précédemment, nous avons émis l'hypothèse qui suit: l'oeuvre d'art actuel impliquant la participation du regardeur devra présenter les caractéristiques d'une oeuvre figurative, sans pour autant éliminer l'abstraction grand format, offrant

des matériaux adaptés à la manipulation (objets de petites dimensions et matériaux résistants), ainsi qu'un large éventail de possibilités d'intervention.

Dans le but, d'une part, de s'inspirer de cette hypothèse de base et d'autre part, d'intégrer l'intuition faisant partie du processus de création, nous avons précisé et ajusté au fur et à mesure les modalités de conceptualisation, d'expérimentation et de réalisation de l'oeuvre. Les sous-hypothèses et leurs éventuelles applications ont été consignées dans le journal d'atelier (chapitre trois).

Comme on a pu le constater, trois étapes ont caractérisé cette activité. Tout d'abord, nous nous sommes attardée à l'étude des deux oeuvres passées dans le but d'en arriver à émettre des hypothèses guidant la création d'une troisième oeuvre, où il y aura intégration de la participation du regardeur dans un but d'éducation artistique.

CHAPITRE DEUXIÈME

MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Dans la première partie du chapitre premier, il a été question de l'expérience esthétique, objectif de l'éducation artistique et de ses composantes. Dans la seconde partie, l'art actuel a été brièvement défini et nous avons expliqué sa capacité d'amener le regardeur à s'y impliquer, à vivre l'expérience esthétique.

Par la suite, deux oeuvres d'art actuel, où était sollicitée la participation du regardeur, ont été étudiées au niveau formel et iconologique, pour ensuite être analysées au point de vue de la participation du regardeur dans un but d'éducation artistique. Ceci devait nous mener à émettre des hypothèses devant conduire à la création de la troisième oeuvre, à son exposition, ainsi qu'à la participation du regardeur. Avant d'en faire l'analyse qualitative, énonçons la méthodologie ayant guidé nos activités de recherche.

2.1 Construit méthodologique

Les deux premières analyses, faisant partie du cadre théorique, se rapportent à deux oeuvres d'art: C.H.M.C. Acceptance (1983) et Travail au noir: suite aquatique (1985). Celles-ci avaient la particularité d'amener le regardeur à intervenir dans l'oeuvre elle-même, soit en choisissant un point d'observation, soit en manipulant les éléments plastiques conçus à cet effet. Ces actions modifiaient les oeuvres à des degrés divers, offrant une nouvelle lecture, un nouveau sens. Des photographies datant de l'expositions de ces oeuvres ont servi de base à une étude formelle et iconologique. Quant à l'observation qui en avait été faite, nous considérons que l'observation naïve (Lorraine Savoie-Zajc)⁵⁴ fut la méthode d'observation privilégiée et disponible.

La troisième analyse se distingue des deux autres pour deux raisons. Dans un premier temps, l'oeuvre a été produite par l'artiste en tenant compte des hypothèses formulées à la suite des études précédentes. La démarche de l'artiste, tant du point de vue de la création que de la réflexion sur l'acte créateur et la nature de la recherche, de même que les composantes plastiques et la participation du regardeur ont été les éléments considérés dans la production de cette oeuvre. Mentionnons que la tenue d'un journal d'atelier témoigne de cette activité, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

⁵⁴ Madame Savoie-Zajc, professeure en sciences de l'éducation à l'Université du Québec à Hull, a fait une communication sur la recherche qualitative à l'occasion du Colloque sur la recherche qualitative, en avril 1989, à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.

La troisième oeuvre, rappelons-le, a été exposée au Centre d'expositions de Rouyn-Noranda, où débuta alors la période d'observation. Dans le cas de cette oeuvre, les faits observés en relation avec le regardeur ont été sa participation ou son absence de participation, son retrait, etc., les motifs de non-participation, la durée et la qualité (minimale, moyenne, maximale) de l'activité présumée par une plus ou moins grande manipulation des composantes modifiant l'oeuvre. Des photographies, des enregistrements audio et vidéo, la cueillette de commentaires, l'unité d'observation ont été autant de moyens utilisés afin d'obtenir une quantification descriptive et des informations concernant le regardeur face à l'expérience vécue.

Dans cette dernière expérience, l'observation de type participatif a été privilégiée. Cette méthode s'avère presque indispensable dans le cas d'une intervention⁵⁵ et permettait de composer avec la subjectivité⁵⁶ et d'ajuster le degré d'observation en fonction du milieu et du chercheur⁵⁷. Ce type d'observation nous permettait deux procédures: tantôt de laisser aller le regardeur désireux d'intervenir sur l'oeuvre, tantôt d'inviter plus directement le regardeur timide ou passif en intervenant avec lui, pour ensuite le laisser vivre sa propre expérience esthétique.

La recherche s'est faite sur le terrain. Le terrain des regardeurs a été le lieu de l'exposition de l'oeuvre et, plus spécifiquement, l'oeuvre

⁵⁵Jean-Pierre Deslauriers, Les méthodes de la recherche qualitative, Québec, P.U. Q., 1987, 153 pages.

⁵⁶Idem., page 25.

⁵⁷Idem., page 31.

elle-même. Le terrain des observateurs a été la relation entre l'oeuvre et le regardeur. Quant à l'artiste, qui est aussi l'étudiante-chercheure, rappelons-le, son terrain a été le travail en atelier et les expositions passées et à venir.

Les observateurs ont été l'artiste-chercheure, la directrice et les animateurs et animatrices du Centre d'expositions de Rouyn-Noranda, auxquels s'est ajouté un professeur de philosophie intéressé par la présente recherche. Tous possèdent une expérience en animation et sont initiés à l'art actuel. La diversité de leurs formations et leurs intérêts personnels relatifs à cette forme d'art n'influençaient pas leurs observations, étant donné la variété des moyens d'observation.

Les observateurs ont noté les commentaires du regardeur quant à l'oeuvre originale et à l'expérience esthétique qu'il a vécue. Ces commentaires ont été recueillis en fonction de l'évolution de la situation, soit avant, pendant et après son intervention. Au besoin, ils ont pu le questionner sur sa participation (sensation, émotion, compréhension, réaction). La procédure d'observation a comporté plusieurs étapes.

Tout d'abord, nous avons amené le regardeur à participer. Les observateurs et un écriteau placé sur la cimaise l'invitaient à intervenir sur l'oeuvre, à en manipuler les composantes. Voici le texte d'invitation:

Pour quelques instants, devenez cocréateur d'une oeuvre !

L'oeuvre sous vos yeux a été conçue de façon à pouvoir être manipulée; les silhouettes sont les prétextes à intervenir sur l'oeuvre. Vous pouvez utiliser le nombre d'éléments que vous désirez, comme vous le désirez (pour ceux non utilisés, une pochette a été prévue à cet effet).

Laissez aller votre coeur, votre imagination et votre intuition. Explorons ensemble un thème artistique inépuisable: le corps, lieu de l'art. Une expérience de création s'offre à vous. Saisissez-la !

Par la suite, nous avons photographié et filmé sur vidéo l'intervention du regardeur. Les photographies ont été prises dans le lieu d'exposition même. La caméra vidéo était placée sur la mezzanine du Centre d'expositions, située à l'étage supérieur, et surplombait l'oeuvre. Nous avons pris arrangement avec la directrice du Centre d'expositions afin que l'oeuvre puisse être exposée à un endroit précis, afin de faciliter l'enregistrement vidéo. Ces actions ont été discrètes dans le but de ne pas perturber le regardeur, et elles nous ont permis d'obtenir des informations concrètes, objectives et vérifiables. Les enregistrements vidéo ont été faits par des techniciens du cégep. à des moments forts de l'exposition (vernissage, visites de groupes). Les photographies ont été prises par un des observateurs disponibles.

Nous avons discuté avec le regardeur de son intervention et de son expérience esthétique. L'enregistrement audio qui devait nous permettre d'y référer au fur et à mesure des besoins et de libérer l'observateur de

la prise de notes n'a pas pas été un succès. Ce moyen, que nous avons délaissé par la suite, interférait sur la spontanéité des commentaires et mettait les gens mal à l'aise.

Finalement, les dernières étapes de l'observation, la prise de notes et la tenue d'un journal relatant les faits, les anecdotes et les réflexions susceptibles d'enrichir la recherche ont conclu la procédure d'observation.

Le temps de collecte de données quant à la troisième observation, a été de 18 jours, soit du 8 au 26 juin 1988. Comme on peut le constater, la période d'observation fut de courte durée. Nous assumons ce fait parce qu'il s'inscrit dans le fonctionnement normal d'un lieu d'expositions.

Réfléchir, comprendre, classer, synthétiser et analyser ont été autant d'actions à accomplir afin d'en arriver à une compréhension de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel.

2.2 Validité de la recherche

Les critères de crédibilité, de transférabilité, de fiabilité et de confirmation propres à la recherche qualitative (Lorraine Savoie-Zajc) ont été vérifiés de la façon suivante.

Le premier critère est la crédibilité (validité interne). Voici les actions qui nous portent à croire en la crédibilité de cette recherche.

1. Il y a eu présence prolongée de la chercheure sur les terrains (atelier et lieu d'exposition), permettant ainsi de nombreux contacts avec l'oeuvre et les regardeurs.
2. Il y a eu tenue d'un journal de bord (atelier et lieu d'exposition) relatant le questionnement et l'évolution quant à la recherche en cours, permettant ainsi retour et distanciation.
3. Le construit méthodologique présentant différents moyens d'intervention ou d'observation –enregistrement audio, vidéo, photographies (de l'oeuvre en devenir et des observateurs), plan d'entrevue, observateurs–, nous permet de croire à la rigueur lors de la collecte des données. L'opérationnalisation de ces moyens ainsi que les modifications s'y rapportant ont été portées aux journaux de bord et prouvent l'enregistrement rigoureux des données.

Quant à l'échantillonnage, c'est-à-dire le choix des répondants, il a été fait en fonction de la pertinence avec l'objet de recherche, et il correspondait à la clientèle habituelle du centre d'expositions. En ce qui a trait à la représentativité du temps des collectes de données, elle convenait à la vie quotidienne d'un tel lieu, c'est-à-dire à des moments forts comme un vernissage, une visite de groupe, et à des moments autres qui sont la fréquentation du lieu par un ou plusieurs individus. De plus, il y a eu contextualisation des informants, opération qui consistait à décrire l'âge, le sexe, le milieu et toute autre remarque pertinente relative aux regardeurs.

L'unité d'observation qui suit a été utilisée dans un but de quantification descriptive et d'aide-mémoire. Celle-ci a été conçue pour nous aider à qualifier certaines activités de recherche (par exemple, la plupart des regardeurs ont participé à l'oeuvre, plutôt que de recourir uniquement à l'usage de statistiques). De plus, elle nous a permis d'apporter des informations, d'éclairer la recherche, de la nuancer, plutôt que de la transformer en analyse quantitative.

Unité d'observation (base de la quantification descriptive)

1. Le regardeur participe-t-il à l'oeuvre?
(manipule-t-il les composantes?)

OUI _____

NON _____

Sinon, pourquoi?

2. Le regardeur a participé (indiquer la durée):

Moins de cinq minutes _____

Moins de dix minutes _____

Plus de dix minutes _____

3. Le regardeur démontre une activité:

a) minimale (a peu manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant légèrement celle-ci)

b) moyenne (a moyennement manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant passablement celle-ci)

c) maximale (a beaucoup manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant considérablement celle-ci)

4. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'oeuvre originale:

OUI _____

NON _____

Commentaires:

5. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'expérience esthétique vécue?

OUI _____

NON _____

6. Commentaires du regardeur quant à l'expérience esthétique vécue.

7. Le regardeur est-il un enfant _____, un adolescent _____, un adulte _____?

Voici quelques questions ayant dirigé la conversation:

- comment le regardeur a-t-il vécu l'expérience?
- qu'a-t-il ressenti?
- a-t-il le sentiment d'avoir appris quelque chose?
- quelle est sa réaction quant à la possibilité de participer à une oeuvre d'art actuel?

Notons que ces questions n'ont pas été systématiquement posées au regardeur, l'écoute active (Gordon) ayant été privilégiée. Nous savons que des gens ont regardé l'oeuvre de loin, qu'ils ne s'en sont pas rapprochés et que nous n'avons pu les rejoindre. Leur absence de participation a tout de même été quantifiée, observée et notée.

Relativement à ce premier critère, nous en sommes arrivée à la phase de triangulation, opération consistant à faire vérifier par d'autres la dimension de la collecte de données, à relancer des informations. Tantôt, elle était de nature indéfinie (par exemple, les premiers essais de participation du regardeur faits en atelier par des amis nous ont fait croire à sa potentialité de participation), tantôt, elle s'est faite en cours de cueillette de données. Elle permettait de s'en remettre à l'interprétation des regardeurs et observateurs. Le chevauchement des méthodes d'observation devant assurer une perspective multiple, nous avons

vérifié la triangulation des données. Par la suite, elle s'est faite par vérification externe, par le moyen d'entrevues avec les pairs, artistes, enseignants et amis. La triangulation théorique, en la soumettant à plusieurs cadres théoriques développés précédemment, concluait cette étape.

Le deuxième critère est celui de transférabilité. Il peut se résumer par le fait qu'il a été possible à la chercheure et aux observateurs de dire en quoi cette recherche et les informations en découlant présentaient des similitudes avec d'autres expériences de participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel. Nous référons ici aux expériences relatées par Frank Popper dans son ouvrage Art, action et participation, qui serviront à soutenir, en fin de recherche, certaines de nos hypothèses.

Le troisième critère est celui de fiabilité, de fidélité. Ici, il s'agit de pouvoir retracer, par l'existence d'un rapport, l'évolution de la recherche. Dans ce dernier seront cités les choix arrêtés par la chercheure ainsi que les hypothèses de travail et les conclusions issues de la recherche. Bref, la chercheure soutient que les conclusions sont le fruit d'un cheminement logique.

En dernier lieu, nous retrouvons la confirmation (objectivité), étape où l'on constate le désir de conserver une certaine objectivité aux données. Elle réfère à l'assentiment de plusieurs collègues (vérificateurs externes), comme l'entrevue avec la directrice et une des animatrices du Centre d'expositions (en annexe), et au cadre théorique enrichi par des

lectures appropriées. Ici, nous faisons référence une fois de plus à l'ouvrage de Frank Popper intitulé Art, action et participation. Ces écrits confirment la pertinence des méthodes utilisées afin d'amener le regardeur à vivre une expérience esthétique et valident le cadre théorique sous-jacent à la problématique de recherche. Ajoutons, pour conclure, que le fait de soumettre le présent rapport à un comité de lecture composé de chercheurs parachève ce dernier point.

2.3 Étapes et échéancier

Voici le calendrier correspondant aux différentes activités reliées au projet de recherche:

Automne 1987: Acquisition de connaissances théoriques relatives à la problématique de l'éducation artistique, tant du point de vue de l'artiste que de celui du regardeur.

Hiver 1987 Lecture de textes d'artistes et de philosophes au sujet de l'éducation artistique et de l'expérience esthétique issue de cette activité humaine.

Été 1987: Analyse des démarches artistiques précédentes dans le but d'identifier les oeuvres où il y a préoccupation d'éducation artistique du regardeur.

Automne 1987: Définition finale du problème de recherche.

Hiver 1988: Étude formelle et iconologique de deux oeuvres qui ont suscité la participation du regardeur: C.H.M.C Acceptance et Travail au noir: suite aquatique.
Formulation d'hypothèses à partir de ces deux études.

Hiver 1988: Élaboration et création d'une mise en situation (oeuvre d'art actuel) comportant la participation du regardeur dans un but d'éducation artistique.
Tenue d'un journal.

Printemps 1988: Dépôt du projet de recherche.

Été 1988: Expérimentation de l'oeuvre d'art actuel dans le contexte d'exposition. Observation des regardeurs.
Tenue d'un journal.

Automne 1988: Compilation et analyse des données recueillies.

Hiver-été 1989: Rédaction du rapport de recherche.

Automne 1989: Dépôt du rapport de recherche.

CHAPITRE TROISIÈME

ANALYSE QUALITATIVE DE LA PARTICIPATION DU REGARDEUR À LA TROISIÈME OEUVRE D'ART ACTUEL

Après avoir défini dans, les chapitres précédents, l'objet de la recherche, soit l'éducation artistique et l'oeuvre d'art actuel, et le construit méthodologique, nous consacrerons le troisième et dernier chapitre de ce rapport de recherche à l'analyse qualitative de la participation du regardeur à la troisième oeuvre d'art actuel.

Rappelons que nous avons fait précédemment l'étude formelle et iconologique des deux premières oeuvres ayant sollicité la participation du regardeur, pour ensuite prendre connaissance de la formulation d'hypothèses devant mener à la conception et à la création de la troisième oeuvre d'art actuel. Après en avoir fait la description, nous examinerons attentivement la participation du regardeur à cette dernière .

3.1. Hors-corps: description de l'oeuvre

Dans un premier temps, définissons l'oeuvre terminée sur laquelle le regardeur est intervenu (voir illustrations pages 86-87-88). Nous nous trouvons devant Hors-corps, un dessin fait à l'acrylique sur papier fond de scène. De forme irrégulière, ce dessin s'inscrit dans un rectangle de huit pieds sur quatre pieds. Il était placé sur une cimaise déposée au sol, ce qui limitait à un pied sa hauteur et le rendait par conséquent accessible à la majorité des regardeurs.

Les éléments formels dominant cette oeuvre sont la circulabilité (le regardeur choisit son ou ses points de vue), l'opposition des traitements (le travail estompé, par opposition au contour défini des silhouettes), l'expression constituée de signes susceptibles d'être reliés à une symbolique (silhouettes de personnages de tout sexe et de tout âge dans des positions tant actives que passives), les éléments manipulables diversifiés et nombreux (une trentaine de silhouettes dont la dimension variait de deux pouces sur deux pouces jusqu'à quatorze pouces sur dix-huit pouces). Découpés dans de l'isorel mou ("masonite"), ces éléments sont peints en noir et blanc d'un côté, et en couleurs de l'autre.

Un terme définit bien l'oeuvre: le collage des contrastes. Ceux-ci sont multiples et élargiront les possibilités de participation. Nous voulions, par cet étalage de contrastes, offrir le maximum de possibilités d'interventions. Il semblait peu probable, pour l'artiste, qu'ils ne

stimulent pas la créativité ou l'affectivité du regardeur, qu'ils ne déclenchent pas le désir de regroupement ou de maintenir la disparité. Les contrastes sont d'ailleurs énumérés ici suivant cette opposition:

silhouettes au pochoir 2D	silhouettes découpées 3D
moins de silhouettes en noir et blanc sur papier	plus de silhouettes en noir et blanc découpées dans de l'isorel
support papier irréversible noir et blanc	silhouettes réversibles couleurs
silhouettes passives	silhouettes actives
silhouettes jeunes	silhouettes vieilles
silhouettes féminines	silhouettes masculines
silhouettes attitudes suggestives	silhouettes attitudes réservées
silhouettes recroquevillées	silhouettes extraverties
fond de qualité primitive	silhouettes contemporaines
papier statique	personnages mobiles

Afin de s'assurer la participation du regardeur, des hypothèses de manipulations que le regardeur pouvaient faire ont été prévues.

1. enlever toutes les silhouettes et les mettre dans une pochette prévue à cet effet;
2. quelques silhouettes peuvent être prises pour des pièces de cassette;
3. créer des scènes, par exemple, regrouper les silhouettes passives;

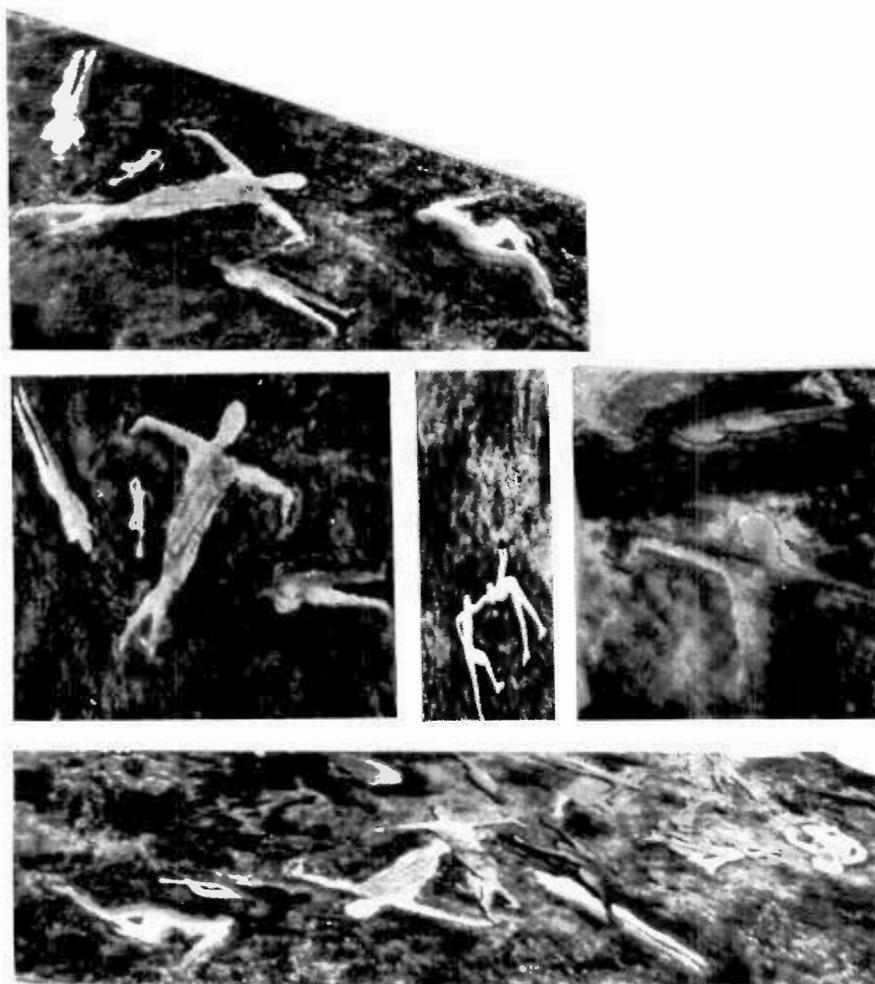
4. les placer dans un sens (noir et blanc) ou dans l'autre (couleurs);
5. conserver le contour, mais en le présentant en silhouettes colorées, en alternant les silhouettes colorées et en noir et blanc;
6. autour d'un ou de plusieurs personnages, imaginer une scène narrative, par exemple un personnage passif 3D observe un actif 2D entouré d'éléments sensuels;
7. superposer des personnages 3D, superposer un personnage 3D sur un personnage 2D;
8. placer tous les personnages au centre, en choisissant une majeure en noir et blanc ou en couleurs;
9. placer les personnages couleurs de façon à ce qu'ils occupent le maximum du support papier;
10. placer les personnages couleurs sur des îlots de couleurs (sur papier) analogiques;
11. définir une silhouette correspondant à soi et la placer en situation d'interaction;
12. placer les personnages de façon à ce qu'ils quadrillent le support papier, se superposant parfois aux personnages en place.

Illustration de l'oeuvre Hors-corps, avant les manipulations



France Lachaine, Hors-corps, 1988. Acrylique sur papier et isorel mou; 2 m 46 x 1 m x 23. Vue d'ensemble.

Illustrations de l'oeuvre Hors-corps, avant les manipulations (détails)



France Lachaine, Hors-corps, 1988. Acrylique sur papier et isorel mou; 2 m 46 x 1 m x 23. Détails.

Illustrations de l'oeuvre: Hors-corps, pendant les manipulations



France Lachaine, Hors-corps, 1988. Acrylique sur papier et isorel mou; 2 m 46 x 1 m x 23. Détails.

Au premier coup d'oeil, le regardeur pouvait croire à un casse-tête: certaines silhouettes sur le papier se retrouvaient en éléments manipulables. Cependant, il n'y en avait que quelques-unes répondant à ce type de fonction. Cette situation, dans un premier temps, amenait le regardeur à solutionner le casse-tête pour ensuite s'apercevoir qu'il lui manquait des pièces et que d'autres silhouettes étaient inexistantes sur le papier. Étaient alors sollicitées et stimulées la créativité et l'imagination dans le but de résoudre ce premier problème plastique. D'autres problèmes de même nature ou à caractère expressif étaient prévus.

Autant de moyens afin d'inciter le regardeur à intervenir, à vivre une expérience esthétique, objectif de base de l'éducation artistique et qui se sont avérés efficaces. Ainsi, le regardeur a circulé autour de l'oeuvre, s'est choisi un ou plusieurs points de vue (perception), a dû opter pour la couleur ou le noir et blanc, le bidimensionnel ou le tridimensionnel (perception, affectivité). Il a du en outre a dû se définir consciemment ou inconsciemment une symbolique narrative, réaliste ou autre(affectivité). Il est enfin intervenu avec ou sans idées préconçues (créativité, affectivité).

Nous verrons, dans les pages suivantes, un tableau détaillé de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel, précédé d'un tableau synthèse de ces informations. Par la suite, nous analyserons la période d'observation telle que l'ont vécue les observateurs sur la base des commentaires et des participations des regardeurs, en vue de répondre à notre question de recherche.

3.2 L'observation de la participation du regardeur: le contexte

Voici la compilation des entrevues, des unités de description quantitative et des notes d'observation qui ont été recueillies lors de cette période. Rappelons que l'exposition a été organisée à l'occasion d'une biennale de dessin, peinture et estampe de l'Abitibi-Témiscamingue, et qui avait pour thème "Le corps, lieu de l'art". Elle a eu lieu au Centre d'expositions de Rouyn-Noranda, situé au cégep. de l'Abitibi-Témiscamingue, du 8 au 26 juin 1988. Nous avons observé cinquante-huit regardeurs ayant ou non participé à la troisième oeuvre d'art actuel.

Précisons que nous avons divisé les regardeurs en fonction de deux groupes: les adultes et les enfants-adolescents. Cette distinction s'est faite à la suite des deux expériences passées où nous avons observé une participation intuitive, spontanée et enjouée des enfants et une réponse plus "analytique" des adultes. C'est afin de respecter ces différences de participation que nous avons cru bon de les dissocier.

3.3 Unité de quantification descriptive et notes d'observation

Dans un premier temps, nous résumerons sous forme de tableau les données recueillies lors de ces observations. Dans un second temps, nous préciserons le nombre de regardeurs adultes, enfants et adolescents ayant ou non participé, le temps et le type de participation et dans quelle proportion ils ont émis des commentaires (aspect quantitatif). Par la suite, nous ferons part des commentaires de ces regardeurs, adultes, enfants et adolescents (aspect qualitatif). Finalement, nous analyserons ces commentaires sous l'angle de l'objectif et des effets de l'éducation artistique.

TABLEAU 4: SYNTHÈSE DE LA PARTICIPATION DU REGARDEUR À LA
TROISIÈME OEUVRE D'ART

54 regardeurs

	34 adultes=63%		20 enfants-adolescents=37%		
	adultes	enfants	adultes	enfants	
	<i>participation</i>		<i>non-participation</i>		
	37%	33%	26%	4%	100%
<i>durée</i>					
-5 minutes	18%	9%			
-10minutes	13%	13%			
+10minutes	6%	11%			
<i>activité</i>					
minimale	22%	19%			
moyenne	6%	7%			
maximale	9%	7%			
<i>commentaires</i>					
<i>quant à</i>					
<i>l'oeuvre</i>	57%	30%	6%	7%	100%
<i>commentaires</i>					
<i>quant à</i>					
<i>l'expérience</i>					
<i>esthétique</i>	30%	26%	37%	7%	100%

Attardons-nous maintenant aux compilations plus détaillées de ces observations, ainsi qu'aux commentaires des regardeurs lors de leur participation.

Nous commencerons par une compilation finale des données pour ensuite préciser la participation des groupes observés en débutant par les adultes participants, suivis des enfants-adolescents participants. Nous terminerons par les regardeurs non-participants, enfants et adultes regroupés.

3.3.1 Compilation finale des données quantitatives de l'observation

1. Le regardeur participe-t-il à l'oeuvre?
(manipule-t-il les composantes?)

OUI: 38 (70%)

adultes: 20 (37%) enfants: 18 (33%)

NON: 16 (30%)

adultes: 14 (26%) enfants et adolescents: 2 (4%)

TOTAL: 54 (100%)

Sinon, pourquoi (voir compilation Non, pages 116 à 120).

2. Le regardeur a participé (indiquer la durée)

Moins de cinq minutes: 15 (27%)

adultes: 10 (18%) enfants: 5 (9%)

Moins de dix minutes: 14 (26%)

adultes: 7 (13%) enfants: 7 (13%)

Plus de dix minutes: 9 (17%)

adultes: 3 (6%) enfants: 6 (11%)

3. Le regardeur démontre une activité:

a) minimale (a peu manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant légèrement celle-ci):

22 (41%)

adultes: 12 (22%) enfants: 10 (19%)

b) moyenne (a moyennement manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant passablement celle-ci):

7 (13%)

adultes: 3 (6%) enfants: 4 (7%)

c) maximale (a beaucoup manipulé les composantes de l'oeuvre modifiant considérablement celle-ci):

9 (16%)

adultes: 5 (9%) enfants: 4 (7%)

4. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'oeuvre originale (compilation du groupe Non adultes, enfants et adolescents incluse):

OUI: 47 (87%)

adultes: 31 (57%) enfants: 16 (30%)

NON: 7 (13%)

adultes: 3 (6%) enfants: 4 (7%)

On se référera aux compilations des groupes concernés pour les commentaires du regardeur quant à l'oeuvre originale (groupe Oui adultes pages 101 et 102; groupe Oui- enfants et adolescents, pages 110 et 111; groupe Non adultes enfants et adolescents, pages 120).

5. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'expérience esthétique vécue:

OUI: 30 (56%)

adultes: 16 (30%) enfants: 14 (26%)

NON: 24 (44%)

adultes: 20 (37%) enfants: 4 (7%)

6. On se référera aux compilations des groupes concernés pour les commentaires du regardeur quant à l'expérience esthétique vécue (groupe Oui adultes, pages 103 à 105; groupe Oui enfants et adolescents, pages 112-113).

7. Le regardeur est un adulte (34 ; 63%); un enfant (19; 35%); un adolescent (1; 2%).

Exemples de participation enfants et adultes



3.3.2 Compilation des données quantitatives du groupe Oui adultes

Les pages suivantes reprennent chacune des compilations, ainsi que les commentaires des groupes de regardeurs participants.

1. Le regardeur participe-t-il à l'oeuvre?
(manipule-t-il les composantes?)

OUI: 20 (37%)

NON: 14 (26%)

Sinon, pourquoi?

2. Le regardeur a participé (indiquer la durée):

Moins de cinq minutes: 10

Moins de dix minutes: 7

Plus de dix minutes: 3

3. Le regardeur démontre une activité:

a) minimale (a peu manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant légèrement celle-ci):

12

b) moyenne (a moyennement manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant passablement celle-ci):

3

c) maximale (a beaucoup manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant considérablement celle-ci):

5

4. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'oeuvre originale:

OUI: 19

NON: 1

On se référera aux compilations du groupe concerné pour les commentaires du regardeur quant à l'oeuvre originale (pages 101-102).

5. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'expérience esthétique vécue:

OUI: 16

NON: 4

6. On se référera aux compilations du groupe concerné pour les commentaires du regardeur quant à l'expérience esthétique vécue (pages 103 à 105).

3.3.3 Compilation des données qualitatives (commentaires) du groupe Oui adultes

(Note: le chiffre entre parenthèses réfère à la fiche d'unité d'observation du regardeur.)

Commentaires des regardeurs adultes ayant participé à l'oeuvre quant à l'oeuvre originale (question numéro 4):

- "J'apprécie la structure de l'oeuvre, les formes, les couleurs. Remarque le type de matériaux." (9);

- "Oeuvre très primitive. Référence au livre Overlay. Reflet d'un certain caractère préhistorique." (5);

- "J'aime beaucoup les textures. Oeuvre universelle." (2);

- "Texte invitant. Voir les autres intervenir M'a beaucoup intéressé." (22);

- "Beaucoup de couleurs, de formes, de textures. Très dense." (24-26 A-B);

- "Très compliqué." (26 A-B);

- "Peur d'y toucher. C'est fait pour les enfants." (43);

- "Intéressant. Enfin les artistes rendent les oeuvres accessibles."

(14-27 A-B);

- "Très colorée et suggestive." (21-7);

- "Aime savoir que les autres l'ont manipulée avant elle, cela la met à l'aise." (25);

- "Permet beaucoup de possibilités d'expression (agressivité, douceur, etc.)." (25);

- "Attention au choix des attitudes accordées aux personnages féminins et masculins." (44);

- "Permet de lier les gens." (13);

- "Trouve l'oeuvre faite par les enfants très belle et ose à peine y toucher." (20);

- "Premier contact avec ce type d'oeuvre. Surpris de voir que les gens peuvent intervenir." (39).

Commentaires des regardeurs adultes ayant participé à l'oeuvre quant à l'expérience esthétique vécue (question numéro 6)

- "Intéressant d'avoir le sentiment de participer à une oeuvre d'art. Événement rare quand on est pas artiste. Cela m'a aidé à retrouver un peu l'artiste caché en moi. Un peu d'analyse symbolique, érotique." (44);

- "Le fait de participer à l'oeuvre m'aide à comprendre le dilemme de l'esprit créateur. J'aime la recherche d'équilibre, le fait de jouer sur plusieurs possibilités. Je préfère le tridimensionnel au bidimensionnel qui est plate et achalant. Je crois que l'oeuvre n'est pas faite dans un seul but d'esthétique." (13);

- "Je suis fier d'avoir participé à cette oeuvre mais je suis déçu, choqué quand les autres la modifient ensuite." (28);

- "L'oeuvre permet de dessiner sans savoir dessiner; elle permet d'avoir du talent. Chaque personne peut s'exprimer. Cela apporte beaucoup de détente, de joie, de plaisir. Le fait de pouvoir participer à une oeuvre d'art actuel est génial." (27A-B);

- "Plutôt embarrassant. Cela m'oblige à plus d'attention quant à l'attitude des personnages. Je n'ai pas le sentiment d'avoir appris, compris quelque chose, mais j'apprécie le fait de pouvoir intervenir sur l'oeuvre, d'associer formes et couleurs. Plaisant mais embêtant, surtout seule." (7);

- "Tout d'abord, le fait d'en faire le tour et de regarder toutes les pièces est déjà exigeant. Je crois que l'artiste, après avoir constaté les possibilités des matériaux, se fait une ou des idées. Je suis à ce stade. La couleur m'attire et j'aime en faire des combinaisons. Le temps passe très vite pendant que j'interviens sur l'oeuvre. Manifeste le désir de travailler en noir et blanc." (25);

- "Très réticente au début car il me faudrait réfléchir et cela ne me tente pas. Au début de mon intervention je me sentais observée, figée. Je ne me pose pas de question sur la forme esthétique mais sans être indifférente. L'organisation de l'oeuvre permet une vaste possibilité d'intervention." (21);

- "J'apprécie l'expérience parce qu'elle permet de jouer. En intervenant avec Louise (13), j'ai trouvé cela génial. Cela me permet de mettre en scène des personnages et, à partir d'un dessin, de jouer dans l'espace. C'est une preuve de confiance et d'amour de la part de l'auteure de mettre sa création à la disposition des gens." (14);

- "Je fais participer ma petite fille(42) à ma place." (43); (il lui dit quoi faire);

- "C'est pas facile de raconter une histoire. Nous préférons mettre les éléments à plat." (26 A-B);

- "L'expérience est très brève. Cela demanderait plus de temps mais, au

premier abord, cela me fait sourire. Certaines formes provoquent. Un malaise: la femme accroupie." (24);

- "C'est très difficile, ça demande imagination et concentration. Cela doit être difficile pour un artiste de créer sur de longues périodes." (22);

- "J'apprécie autant y participer que de voir les gens le faire. Je remarque que certaines silhouettes ressortent mieux sur une couleur contrastante. Je prends conscience des différentes qualités des personnages. La possibilité d'intervenir m'intrigue." Revient fréquemment voir l'oeuvre (2);

- "C'est difficile pour moi à ce moment d'intervenir. Je préfère avoir une idée et plus de temps. J'ai l'impression de participer à une oeuvre collective qui se fera sur une certaine période de temps. Affectivement, j'ai l'impression de communiquer avec des inconnus. Cela me plaît."; (Questionne l'artiste sur ses intentions et sur ce qui l'a amené à créer cette oeuvre. Revient fréquemment constater l'état de l'oeuvre.) "J'aime l'idée de briser le mythe de l'artiste." (54);

- "J'ai beaucoup rôdé, plutôt réticent à l'idée d'embarquer spontanément. Mais le goût de manipuler formes et couleurs est plus fort. Je me sens limité par le genre de matériau, les dimensions (plus tard). L'oeuvre permet une narration, des combinaisons "infinies, illimitées". Expérience intéressante." (9).

Exemples de participation des adultes



Exemples de participation des adultes



3.3.4 Compilation des données quantitatives du groupe Oui
enfant-adolescents

1. Le regardeur participe-t-il à l'oeuvre?
(manipule-t-il les composantes?)

OUI: 18 (33%)

NON: 2 (4%)

Sinon, pourquoi? (Voir compilation Non, page 119).

2. Le regardeur a participé (indiquer la durée):

Moins de cinq minutes: 5

Moins de dix minutes: 7

Plus de dix minutes: 6

3. Le regardeur démontre une activité:

a) minimale (a peu manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant légèrement celle-ci):

10

b) moyenne (a moyennement manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant passablement celle-ci):

4

c) maximale (a beaucoup manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant considérablement celle-ci):

4

4. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'oeuvre originale:

OUI: 16

NON: 2

On se référera aux compilations du groupe concerné pour les commentaires du regardeur quant à l'oeuvre originale (pages 110 et 111).

5. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'expérience esthétique vécue:

OUI: 14

NON: 4

6. On se référera aux compilations du groupe concerné pour les commentaires du regardeur quant à l'expérience esthétique vécue (pages 112-113).

3.3.5 Compilation des données qualitatives (commentaires) du groupe Oui enfants-adolescents

Commentaires des regardeurs enfants ayant participé à l'oeuvre quant à l'oeuvre originale (question numéro 4):

- "Buzzant, capotant, tripant!" (16-17-18);

- "J'aime les couleurs, je préfère certaines harmonies. je n'aime pas le noir et blanc. Il manque d'éléments." (36);

- "Est-ce un casse-tête ?" (31-33-42-38);

- "C'est grand ! Qu'est ce que cela représente ? Il manque des morceaux et ils ne sont pas tous de la même grandeur..." (30);

- "J'aime bien reconnaître les différents morceaux. J'aime la solidité, je n'ai pas peur de briser." (15);

- "Je vais faire quelque chose de plus beau que les autres." (29);

- "Le dessin est tellement grand que chacun peut avoir son coin. J'aimerais avoir plus de morceaux." (35);

- "J'aime les poses." (40);

- "J'ai peur de briser les morceaux." (37);

- "C'est assez grand pour moi et mes amis." (28);

- "C'est amusant. C'est plus un jeu qu'une oeuvre." (6);

- "L'oeuvre me fait penser à Rouyn." (38);

- "Les belles couleurs !" (34).

Commentaires des regardeurs enfants ayant participé à l'oeuvre quant à l'expérience esthétique vécue (question numéro 6):

- "Je trouve cela reposant et tranquille. J'imagine des histoires entre les personnages. Je place les personnages selon leur taille." (16-17-18-34);

- "Amusant !" (38);

- "Je ne sais pas quoi faire. Je suis fière de mon affaire. Les attitudes des personnages m'ont fait penser à des caractères de personnes. Tantôt, j'ai fait un casse-tête; là je raconte une histoire." (Elle revient à plusieurs reprises.). (6-16-17-18);

- "C'est amusant; on peut faire des histoires de guerre." (28);

- "Ça me donne confiance en moi de pouvoir réaliser mon oeuvre, de réussir quelque chose. C'est un passe-temps amusant. J'aimerais m'en faire un." (37);

- "C'est difficile de faire ce que l'on veut, mais je suis contente quand ça marche." (15-16-17-18-29-33-40);

- "Amusant, tripant ! Le temps passe vite mais c'est fatigant. J'aimerais en faire tenir debout plusieurs. L'équilibre, c'est difficile à avoir." (16-17-18-31-35);

- "J'aime voir toutes ces formes, ces couleurs. Je suis fière des résultats. J'aime travailler en équipe." (16-17-18-33);

- "Je suis obligée de reconnaître les attitudes afin de pouvoir raconter une histoire et laisser aller mon imagination. Je préfère le côté noir et blanc. Ça ressort plus. La façon dont c'est fait, ça oblige à prendre des décisions; quelles couleurs, de quel côté je vais travailler?" (15);

- "J'ai l'impression d'être une artiste. Je ne trouve pas cela difficile de faire tenir les éléments en équilibre." (16-17-18-30);

- "C'est amusant de pouvoir raconter quelque chose. J'aime jouer avec les morceaux et voir l'effet du noir et blanc sur les couleurs. Je préfère travailler à plat." (31);

- "Je veux faire quelque chose de différent des autres. Je veux les faire tenir la tête en bas." (36);

- "On préfère jouer avec une oeuvre que juste la regarder, ça permet de faire plus de choses." (16-17-18);

- "Trop occupé à jouer; ne me dérangez pas." (48).

Exemples de participation des enfants



Exemples de participation des enfants



3.3.6 Compilation des données quantitatives du groupe Non enfants, adolescents et adultes.

L'absence de participation et de commentaires sur l'expérience esthétique, tant du côté des enfants que des adultes nous ont amenée à les regrouper. Cependant, étant davantage intéressée par la participation que par la non-participation, nous en avons fait abstraction dans l'analyse qualitative de la participation du regardeur à la troisième oeuvre d'art actuel.

1. Le regardeur participe-t-il à l'oeuvre?

(manipule-t-il les composantes?)

OUI: 38 (70%)

NON: 16 (30%)

Si non, pourquoi? Commentaires à la page 119.

2. Le regardeur a participé (indiquer la durée):

Moins de cinq minutes: _____

Moins de dix minutes: _____

Plus de dix minutes: _____

3. Le regardeur démontre une activité:

a) minimale (a peu manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant légèrement celle-ci):

b) moyenne (a moyennement manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant passablement celle-ci):

c) maximale (a beaucoup manipulé les composantes de l'oeuvre, modifiant considérablement celle-ci):

4. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'oeuvre originale:

OUI: 12

NON: 4

On se référera aux compilations du groupe concerné pour les commentaires du regardeur quant à l'oeuvre originale (page 120).

5. Le regardeur a émis des commentaires quant à l'expérience esthétique vécue:

OUI: _____

NON: 16

6. Commentaires du regardeur quant à l'expérience esthétique vécue:

Ne s'applique pas.

7. Le regardeur est un enfant (1; 2%); un adolescent (1; 2%);
un adulte (14; 26%).

3.3.7 Compilation des données qualitatives du groupe Non enfants-adolescents et adultes

Commentaires des regardeurs enfants et adultes n'ayant pas participé à l'oeuvre (question numéro 1):

- "Non disponible; pas le temps, pas le goût.";
- "Je préfère l'art traditionnel.";
- "Je ne m'intéresse pas à cela.";
- "Je ne sais pas quoi faire.";
- "Je suis timide.";
- "Je suis trop distrait par l'environnement.";
- "Pas intéressé par cette forme d'art.";
- "Je préfère regarder les autres.";
- "Je préfère jeter un coup d'oeil sur l'ensemble de l'exposition.";
- "Je suis incapable de faire quoi que ce soit."

Commentaires des regardeurs n'ayant pas participé quant à l'oeuvre originale (question numéro 4):

- "Pas à l'aise.";

- "Intrigué.";

- "Beaucoup d'objets.";

- "Très grande, très colorée.";

- "N'y comprend rien.";

- "Impressionné par les possibilités.".

3.4 Analyse des données recueillies en regard de l'éducation artistique

Comme l'indique les unités de quantification et les notes d'observation, plus de 70% des regardeurs observés ont participé à l'oeuvre d'art actuel; 30%, dont la très grande majorité sont des adultes (26%), n'ont pas participé pour des motifs de désintéressement et de non-disponibilité. Comme l'objet de recherche concerne la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel comme moyen d'éducation artistique, nous nous attarderons aux regardeurs participants.

Pour les participations de moins de 10 minutes, il y a équivalence entre les enfants et les adultes. Il semblerait que ces derniers participent moins de 5 minutes (18%), alors que les enfants participent pour plus de 10 minutes (11%). Relativement à la qualité de l'activité, 41% ont manifesté une activité minimale, alors que les autres participants se sont partagés une activité moyenne et maximale.

Quant aux commentaires sur l'oeuvre, mentionnons que plus de 87% de tous les participants en ont émis. En ce qui a trait à l'émission de commentaires sur l'expérience esthétique, les regardeurs ont été moins nombreux à se confier: seulement 56% se sont exprimés.

Nous avons remarqué qu'il y avait, au niveau plastique, des constantes qui revenaient, et ce, tant chez les adultes que les enfants. Ainsi, le nombre de manipulations tridimensionnelles (disposition des silhouettes

en équilibre) a largement dépassé les manipulations bidimensionnelles (superposition, juxtaposition et autres organisations des silhouettes sur le support papier). L'artiste n'avait même pas entrevu, dans un premier temps, la possibilité d'une organisation spatiale des éléments manipulables. Autre fait: il n'y a eu aucune manipulation "subversive", comme enlever toute les silhouettes sur le support papier. Le tridimensionnel permettait le groupement multidirectionnel, une circularité active, davantage de possibilités narratives et l'exploitation de l'équilibre spatial. De plus, la couleur a été préférée au noir et blanc. Le bidimensionnel conférait un aspect primitif à l'oeuvre, tout en maintenant une narration dynamique. Il y a donc eu manifestement manipulation du langage plastique, bien qu'elle ait été inconsciente.

L'analyse des photographies prises lors de la période d'observation ainsi que les unités de quantification descriptive et les notes d'observation nous ont amenée à constater, entre autres faits, que les enfants sont plus ouverts que les adultes, que les femmes sont plus ouvertes que les hommes et que les tout petits enfants se limitent à très peu de pièces (un papa et une maman).

Nous avons pris conscience du malaise des gens à exprimer leurs émotions, surtout s'ils se savent enregistrés. Les regardeurs adultes participants semblent intimidés à partir du moment où ils savent que nous sommes l'artiste. Cependant, ceux qui nous connaissent ne s'en préoccupent pas. Les regardeurs enfants et adultes ont fréquemment travaillé à plusieurs sur l'oeuvre. Ainsi, nous constatons que les regardeurs

ont expérimenté des comportements développant leur sens social face à un phénomène artistique tel que le définissent les auteurs du Rapport Rioux.

De l'expérimentation, un fait se confirme: les enfants sont plus actifs et descriptifs, les adultes, plus réfléchis et analytiques. D'une part, nous avons pu observer la spontanéité, le sens du jeu de ces enfants et, d'autre part, nous avons pu répondre aux questions et recevoir les commentaires de quelques-uns quant à l'art actuel. Rappelons le propos d'un élève de sixième année demandant si Hors-corps est une oeuvre d'art !

La cueillette d'informations relatives à la participation du regardeur a été fructueuse. Les moyens d'observation ont été nombreux et diversifiés. Les résultats sont concrets: cinquante-quatre unités d'observation complétées, chacune accompagnée de photographies du regardeur (près de soixante-dix), un enregistrement vidéo de plus de 2 heures, un enregistrement audio de plus d'une heure, de nombreuses heures d'observation et de contact que l'on a consignées dans un journal de bord. En voici quelques extraits:

Le 8 juin 1988. Les gens rôdent autour. Certains interviennent un certain temps et ne reviennent plus. D'autres manipulent peu à peu (exemple: Aldo), certains s'interrogent longuement (Sylvain), d'autres (Dominique) refusent radicalement pour ensuite, en voyant les autres participer, intervenir longuement et avec intérêt. Louise s'interroge à haute voix sur la meilleure idée d'intervention.

Nous avons entendu le commentaire suivant: "Jusqu'où ça (l'art) ira?" Le vernissage permet des interactions. Cela stimule les gens. Il n'est pas rare d'en voir travailler en même temps. Ils se regardent du coin de l'oeil, discutent de leurs interventions (sens social). La démystification de l'oeuvre d'art se fait au point que des adultes mettent leurs verres et leurs sacs à main sur le dessin afin de travailler les mains libres. Un mot de Louise P. me revient à l'esprit: "Je participe par la pensée.", m'a-t-elle dit, pour intervenir de façon radicale, une vingtaine de minutes plus tard. Elle enleva les pièces pour ensuite recommencer "son" intervention.

Le 9 juin. La directrice et l'animatrice du Centre d'expositions me font la remarque que le vernissage s'est bien passé et que les gens ont beaucoup participé à l'oeuvre, qu'elles ont été agréablement surprises d'y voir parfois un attroupement.

Le 14 juin. À voir l'achalandage du Centre d'expositions, je suis heureuse que l'oeuvre ait été acceptée à la Biennale. Plutôt difficile d'avoir quarante regardeurs l'été; il n'y a pas de vernissage, de visite de groupe. À moins, bien sûr, d'y être tout le temps, ce qui pose des problèmes au point de vue de l'enregistrement vidéo. Il y a aussi le fait que les possibilités de travail de groupe sur l'oeuvre auraient été moins nombreuses.

Le 15 juin. (observation tout l'avant-midi d'élèves de cinq et sixième année). Les commentaires sont très spontanés. Les enfants se regardent beaucoup entre eux. La plupart ont commencé par le casse-tête pour ensuite tenter de raconter une histoire, à la limite parfois du jeu de pou-

pée (la dame rencontre le monsieur), de guerre (le grand tue (sic) tout le monde).

Le 20 juin. Célyne, une des observatrices, me remet des notes laissées par une regardeure qui est venue samedi. Analyse plutôt psychanalytique de l'oeuvre. Elle a complété elle-même, à sa demande, l'unité de quantification en y laissant des commentaires qui n'auraient pas été là si l'animateur l'avait complétée. Presque une analyse iconologique...

Nous nous sommes aperçue en cours de route que les différentes techniques d'observation se sont avérées délicates à appliquer. Comme le faisait remarquer un regardeur, l'artiste apprécierait-il se faire questionner, filmer, photographier pendant son travail? L'enregistrement vidéo et la photographie et ont présenté peu de problème, le premier étant situé sur la mezzanine, il s'agissait donc une présence discrète, et la seconde s'effectuant rapidement.

L'enregistrement audio a été moins prisé. Tout d'abord, parce que les observateurs étaient mal à l'aise ou l'oubliaient carrément. De plus, s'il était fait de façon évidente, il incommodait le regardeur ou l'amenait à donner des réponses stéréotypées. S'il n'était pas fait de façon évidente, c'est la qualité sonore qui en subissait le contrecoup. Ce moyen fut relayé au second plan. La prise de notes le remplaça.

L'objectif de quarante regardeurs fut dépassé. Il faut en chercher la raison du côté de l'intérêt. Tellement de temps et d'énergie ont été

consacrés à ce projet qu'il eut été dommage de ne pas tenter d'aller plus loin et de ne pas profiter de l'achalandage du Centre d'expositions en certaines occasions. Ajoutons qu'une réponse favorable de la part des regardeurs est encourageante et qu'une réponse défavorable s'avère plutôt intrigante. Toujours est-il qu'un nombre élevé de sujets rend encore plus plausible les résultats et apporte davantage de témoignages.

L'observation de ces 54 personnes a connu des moments forts: lors de la soirée du vernissage, où la clientèle adulte était majoritaire, et lors de la rencontre d'enfants de 6^e année. Mentionnons que la période d'exposition présentait, quant à elle, la particularité de recevoir une clientèle moins nombreuse et moins diversifiée que lors des autres périodes de l'année. En effet, le personnel du cégep. est réduit et les étudiants et étudiantes ont déserté les lieux, ce qui explique le peu de participation des adolescents et des jeunes adultes. Le beau temps ainsi que la proximité des vacances estivales sont autant de facteurs expliquant une faible fréquentation. Il en va autrement pour les élèves des écoles primaires qui profitent de la fin d'année scolaire pour effectuer leur visite annuelle au Centre d'expositions.

Même si le but de cette expérimentation était d'observer la participation des regardeurs peu ou pas initiés à l'art actuel, nous avons été étonnée de voir, à l'occasion du vernissage, que les artistes présents étaient peu enclins à intervenir sur l'oeuvre. Pudeur, le non-désir de vivre le processus créateur, de "faire de l'atelier" sont des hypothèses expliquant cette absence.

En fin de période d'observation, nous avons cru bon d'organiser une

rencontre avec les principales observatrices dans le but d'avoir une synthèse des observations et de vérifier auprès d'elles si notre objectif d'éducation artistique avait été atteint (le texte de l'entrevue d'où sont tirées les informations est annexé à ce rapport). Tout d'abord, en ce qui concerne la pertinence de l'oeuvre comme élément déclencheur à la participation, elles nous confirment que la dimension de celle-ci facilite la participation du public, que les matériaux sont accessibles et peu fragiles, que sa disposition au sol en facilite l'accès.

Selon elles, le fait de les faire toucher, participer et jouer, s'inscrit effectivement dans un contexte d'éducation artistique. De plus, elles croient que les regardeurs "vivent le même processus que l'artiste qui oublie le temps et tout ce qui n'est pas oeuvre à produire" et se qualifient eux-mêmes de cocréateurs (Marchand). Certains regardeurs ont même eu l'impression d'avoir donné à l'oeuvre une forme que l'artiste n'avait pas prévue (Marchand).

S'il y a des gens qui s'impliquent, d'autres sont réfractaires. Pour ces derniers, l'oeuvre d'art est intouchable, inaccessible au profane. L'exposition d'une telle oeuvre vient donc démystifier cette conception sacrée de l'oeuvre. Quant à ceux qui y ont participé, ils ont vécu différentes émotions allant du plaisir à la timidité ou de la frustration à la rage. D'après les animatrices, certains ont vu une oeuvre où ils pouvaient s'impliquer (Rivard); pour d'autres, c'était un jeu. Elles croient qu'en "permettant de faire toucher certains visiteurs (sic), tu vois que cela aide à aimer, à comprendre l'oeuvre, qu'une telle activité leur "offre une

ouverture d'esprit sur l'interprétation d'une oeuvre d'art" (Marchand). Quant à l'acquisition de connaissances à proprement parler, elle se ferait plus instinctivement que consciemment (Rivard). Elles considèrent que les enfants sont plus spontanés que les adultes, les premiers étant plus enclins à la narration, les seconds, davantage à la recherche d'un sens. Il semblerait, à la lumière des informations obtenues, que les regardeurs ont expérimenté le langage plastique plus qu'ils ne l'ont appris.

Ainsi, nos hypothèses quant à la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel dans un but d'éducation artistique se confirment graduellement. Nous croyons que les regardeurs ont vécu l'expérience esthétique, qui est l'objectif de l'éducation artistique par le voir, le faire et le contact avec l'oeuvre d'art actuel. Ils en ont fait l'expérience tantôt comme créateur (par exemple: "L'oeuvre permet de dessiner sans savoir dessiner. Chaque personne peut s'exprimer..."), tantôt comme spectateur (par exemple: "Je préfère regarder les autres."; "Je ne sais pas quoi faire."; "J'apprécie la structure de l'oeuvre, les formes, les couleurs.").

Spectateur ou créateur, c'est l'oeuvre d'art actuel qui a été l'élément déclencheur. Cette oeuvre a été conçue de manière à susciter la participation du regardeur. Certaines interventions imaginées n'ont pas eu lieu (par exemple, enlever le papier); d'autres interventions non prévues (organiser spatialement les silhouettes) ont été accomplies. Finalement, de nombreuses participations anticipées ont été réalisées (regroupement selon les couleurs, le type d'activité des silhouettes). Ces trois "scénarios" démontrent bien que nous sommes en présence d'une oeuvre ouverte, donc stimulante et dynamique, telle que nous l'avons dé-

finie dans le premier chapitre de ce rapport. D'ailleurs, nous croyons que c'est parce qu'elle est ouverte qu'elle a permis d'intensifier l'expérience esthétique. Cette oeuvre, rappelons-le, a offert par son ouverture des possibilités de découverte, tant pour le regardeur que pour l'artiste, le premier ayant à s'appropriier les signes, à connaître (connaissance) et à se recréer l'oeuvre, le second, quant à lui, ayant à assumer la perte de contrôle qu'il avait traditionnellement sur le sens de l'oeuvre et à être conscient de la multiplicité des points de vue ou de leur éclatement (perspectivisme).

Plusieurs regardeurs se sentent en relation avec la démarche et le vécu du créateur (par exemple: "Le fait de participer m'aide à comprendre le dilemme de l'esprit créateur."; "Ça demande imagination et concentration."; "C'est difficile de faire ce que l'on veut."). La plupart des participants évoquaient dans leurs propres mots les effets de leur participation ("Ça m'a aidé à retrouver l'artiste caché en moi."; "Cela apporte beaucoup de détente, de joie, de plaisir."; "Plutôt embarrassant. Cela m'oblige à plus d'attention quant à l'attitude des personnages."; "La couleur m'attire et j'aime en faire des combinaisons."), lesquels correspondent à ceux de l'éducation artistique. N'oublions pas que leurs commentaires et leurs comportements (durée et qualité de la participation, concentration, intérêt, disponibilité, etc.) sont à la base de notre analyse.

Pour certains, cette participation a été l'occasion de s'ouvrir à l'art ("Premier contact avec ce type d'oeuvre." → perception), de s'exprimer ("Permet beaucoup de possibilités d'expression." → affectivité), de jouer

avec des éléments plastiques: formes, couleurs ("J'aime la recherche d'équilibre, le fait de jouer avec plusieurs possibilités." → créativité), de se découvrir hors du quotidien ("J'ai l'impression de communiquer avec des inconnus." → sens social), de se questionner ("Est-ce un casse-tête?"; "Est-ce une oeuvre d'art?" → perception). Tout au long de l'activité s'est renforcée la conviction de communiquer avec le regardeur-cocréateur et de stimuler chez lui l'extériorisation de ses capacités créatrices.

Quelques regardeurs se sont retrouvés sur le même dessin ("J'aime travailler en équipe." → sens social). Plusieurs se sont sentis vivre le processus créateur de l'artiste, se sont perçus comme cocréateurs de l'oeuvre ("J'ai l'impression d'être un artiste."). Plaisir de choisir le point de vue ("De quel côté je vais travailler?" → perception), de jouer avec les formes et la couleur ("Je préfère le noir et blanc." → affectivité), excitation d'avoir trouvé une idée ("Buzzant, capotant, tripant!" → créativité), déception qu'il y ait un si grand écart entre l'idée et la réalité ("L'équilibre, c'est difficile à avoir." → affectivité), plaisir d'avoir réussi ("Je suis fier de mon affaire." → affectivité), rage de voir un autre regardeur modifier ce que l'on avait si bien réussi ("Je suis choqué que les autres la modifient." → sens social). Voilà autant de sentiments, d'émotions, d'effets de l'éducation artistique vécus par le regardeur lors des interventions sur l'oeuvre d'art actuel. Il convient de se remémorer que le développement de la perception, de la sensibilité, de la créativité et du sens social correspond aux effets de l'éducation artistique.

Ainsi pouvons-nous conclure que -l'éducation artistique étant, dans l'action, le voir, le faire et le contact avec l'oeuvre d'art,- les données recueillies durant cette activité, ainsi que leurs analyses nous permettent de considérer que nous avons atteint notre objectif. Aussi, pouvons-nous croire à la capacité éducative de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel (oeuvre ouverte).

3.5 Influence de la recherche sur la démarche de l'artiste

Nous avons étudié précédemment les trois oeuvres sollicitant la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel. Nous nous sommes attardée sur la participation de ce dernier. Nous avons situé les oeuvres dans le contexte de l'art actuel. Mais qu'en est-il de l'état de l'artiste, de l'influence d'une telle expérience sur sa démarche artistique ? À peine effleurées dans les pages précédentes, nous expliquerons la nature et la portée de cette influence.

Même du point de vue de l'artiste, l'expérience esthétique ne peut être qu'en fonction de l'objet esthétique, de l'oeuvre d'art. Plus cette oeuvre offre des possibilités d'ouverture, plus elle permet au regardeur d'intensifier son expérience esthétique. Cette oeuvre doit avoir des qualités particulières, comme le soulignait l'artiste Antoni Tàpies. Selon cet artiste, une oeuvre complète comporte des qualités d'approfondissement et des possibilités de cognition évidentes, ce qui permettrait d'accéder à une nouvelle vision du monde. Toutes ces connaissances sont transmises au spectateur. D'ailleurs, le premier spectateur est l'artiste, que l'oeuvre soit en devenir ou terminée. Celle-ci prend forme progressivement et résulte du dualisme idée-matière, désir-réalité.

Comme nous l'avons mentionné dans le journal d'atelier que nous avons tenu, l'oeuvre "s'est construite" (Tàpies, Kandinsky, Souriau, Dufrenne), élaborée à partir de données. Les déclencheurs sont le désir d'y

intégrer la participation du regardeur, l'analyse des deux oeuvres et les manipulations et commentaires des regardeurs lors de leur exposition. Le thème de la Biennale de dessin, peinture et estampe -Le corps, lieu de l'art⁵⁸- a aussi contribué à la mise en forme de l'oeuvre.

Afin de permettre le suivi de cette activité, nous avons tenté, à l'aide d'un journal d'atelier, de cerner les préoccupations, les difficultés et les réflexions inhérentes au processus de création d'une telle oeuvre. En voici quelques extraits, illustrant le questionnement de l'artiste, l'évolution de sa démarche artistique, ainsi que sa préoccupation de faire participer le regardeur.

(À la première page du journal d'atelier)

Une certaine anarchie caractérisera ce journal d'atelier. Le processus de création n'est pas linéaire. Il s'effectue en aller-retour. Beaucoup de retours. Il tourne, investit. Dans mon cas, il prend la forme de collage, tant au point de vue de l'écriture que du dessin. Les idées, mots et images n'ont pas d'horaire; ils surgissent partout et je les note partout. D'où un certain éclectisme. Plusieurs idées émergent et sont présentées sans censure. Le temps déterminera leur valeur.

Comme artiste, mon objectif relatif à l'oeuvre à créer correspond, d'une part, à intégrer consciemment le regardeur, à le faire participer, à

⁵⁸Le choix de ce thème correspond à une réaction du milieu artistique à la loi C-54 réglementant la pornographie (les textes invitant les artistes à participer sont annexés au présent rapport), mais aussi le nu dans l'oeuvre d'art.

l'amener à vivre une expérience esthétique, et, d'autre part, à poursuivre ma démarche, à conserver des qualités d'expression qui me sont propres.

Le 20 janvier 1988. Reprenons les hypothèses émises dans un précédent travail-exercice. Afin de maximiser les possibilités de manipulation, je peux émettre quelques caractéristiques que je désire reconnaître dans l'oeuvre: textures (lisses, brutes); 2D-2D1/2; éléments figuratifs; possibilité de jouer avec la composition (superposition, juxtaposition, emboîtement, regroupement, etc.); limiter le nombre de pièces afin de ne pas perdre le regardeur.

Le 24 janvier 1988. À relire des passages de Art et artiste, d'Otto Rank, je me rends compte que je travaille sur un vieux problème propre à la création: le dualisme collectivité et individualité. L'oeuvre On se regarde regarder le non-lieu correspond à cette problématique.

Je suis assez à l'aise de créer dans le but de faire participer quelqu'un. Cela ne me semble pas une entrave, mais plutôt une expérience. Vision d'aujourd'hui.

Les 28 et 29 février 1988. Choix des silhouettes: passives, actives, séduisantes, féminines, masculines, jeunes, vieilles. Retour à des croquis faits il y a quelque temps.

Le 5 mars 1988. Retour sur les essais des matériaux pour les silhouettes. Une drôle de fuite dans l'expérimentation. Ai-je peur d'affronter l'objet? L'oeuvre est-elle trop intellectuelle?

Je commence l'oeuvre pour moi d'abord. J'ai l'intuition que les différents éléments se placeront au fur et à mesure -l'oeuvre se fait elle-même- et que le regardeur s'y trouvera impliqué.

Le 6 mars 1988. Lu, aujourd'hui: "La création ne naît pas d'un thème mais d'un doute."⁵⁹ Fonction de l'art: mettre en doute les institutions et proposer des projets culturels nouveaux, et ce, à partir des inquiétudes d'une époque.

Le printemps froid, 21 mars 1988. J'ai hâte d'observer les interventions du public, de discuter avec eux après l'expérimentation. J'ai l'impression de créer le premier acte d'une pièce qui sera reprise par d'autres, et ainsi de suite. L'oeuvre de chacun sera modifiée par un autre. C'est peut-être pour cela que je ne me sens pas atteinte, sachant que ce n'est pas seulement la mienne qui sera modifiée. Autre chose: en idéaliste que je suis, j'espère partager une passion. Au cas où...

Le 26 mars 1988. Je constate. Je regarde d'autres dessins faits précédemment: ils ont une qualité très expressives. Peut-être vaut-il mieux m'en tenir à ce que je fais dans le cadre de ce projet. Les gens s'y sentiront plus à l'aise, choqués quand même mais moins agressés.

J'ai l'impression de faire l'oeuvre pour "nous", eux et moi. Est-ce que cela en fait une oeuvre didactique? À cela, je répondrais un peu, comme toute oeuvre, par effet de conséquence. Il y a des degrés, je crois.

⁵⁹Philippe Malrieu, La construction de l'imaginaire, Bruxelles, Éditions Charles Dessart, 1967, page 83.

Le 27 mars 1989. Il y a matière à narration. Ce sera encore une fois la description de l'univers humain. Le thème rejoint l'oeuvre Les êtres se meuvent. Il y a action, interaction et altercation entre ces êtres. Ils sont là, ils n'y sont plus → fantômes, sinon souvenirs. J'invite le regardeur à faire la mise en scène de la-sa vie. Il peut utiliser ou non toutes les pièces.

Le 28 mars 1988. Analyser le rapport artiste-regardeur dans le contexte de participation peut se comparer à tenter d'analyser le rapport amoureux. Il est complexe. Parce que les partenaires ne se connaissent pas vraiment, parce que l'un ne sait pas la réaction de l'autre. L'un "plie-t-il" pour l'autre, le subit-il ou désire-t-il tenter une relation sans en savoir la qualité, la durée?

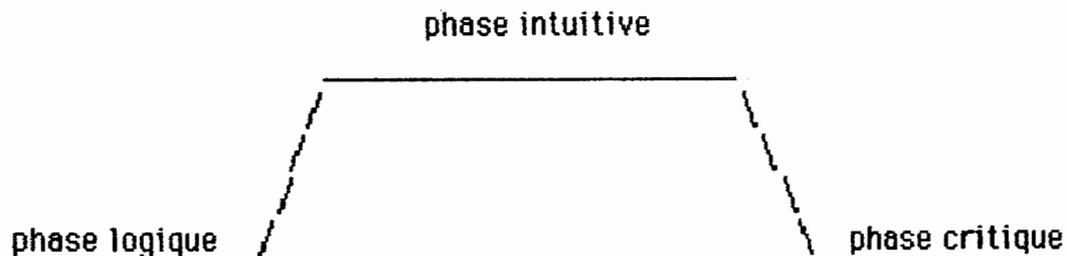
Le 7 avril. Cette oeuvre, je la considère comme une installation bidimensionnelle parce qu'elle met en relation deux éléments pour créer une seule oeuvre. Ces derniers sont le support papier et les "manipulables". La notion de temps (la durée de chaque oeuvre), d'espace (l'oeuvre peut se replier sur elle-même comme elle peut s'éclater), le rôle du regardeur, de l'artiste sont les caractéristiques de l'installation.

Cette activité a rendu possible la compréhension notre propre processus de création et nous a amenée à faire le point sur les problèmes inhérents à ce type d'oeuvre. Le schéma guidant l'acte créateur a été celui du psychologue Koestler⁶⁰. Celui-ci représente trois phases: la

⁶⁰En collaboration, Crémille, Montréal, Presse de l'université de Montréal, 1985, pages 1-A, 1.17-1.18.

phase logique (rassemblement des données et recherche de solutions), la phase intuitive (incubation, illumination) et la phase critique (examen de l'oeuvre, vérification, mise au point). Nous pouvons illustrer ce processus de la façon suivante:

TABLEAU 5: PROCESSUS DE CRÉATION



Il présente l'avantage d'être souple et de bien s'adapter à l'objet d'étude ainsi qu'à la démarche de l'artiste. Ainsi, la phase logique a été nourrie dès le début par le désir d'intégrer la participation du regardeur à l'oeuvre. Dès lors, il faisait partie des balises. Plus que cela, il en était l'élément déclencheur. D'ailleurs, dès le début du journal d'atelier, on énonce clairement cette préoccupation. On la retrouve donc présente dans les différentes phases du processus de création.

On peut d'ores et déjà répondre à une des questions formulées dans l'introduction, concernant la façon dont l'artiste intègre consciemment la participation du regardeur à l'oeuvre. De plus, toujours dans le cadre de référence de l'oeuvre à créer, s'est ajoutée l'analyse des deux oeuvres

précédentes, la thématique de l'exposition Le corps lieu de l'art et la recherche préparatoire en atelier.

La seconde phase, tout sensible qu'elle est, a confirmé l'adéquation de l'intuition inhérente au travail de création et des facteurs précédents (hypothèses) permettant davantage la conceptualisation et l'application de la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel.

Lors de la dernière phase, nous avons vérifié les qualités plastiques de l'oeuvre ainsi que les possibilités de participation du regardeur en laissant des amis-es regarder et en constatant que, sans même leur demander, ils en manipulaient les éléments spontanément. Cela nous a permis d'apporter à l'oeuvre les correctifs nécessaires (par exemple: refaire quelques silhouettes, solidifier le verso du support).

Nous avons étudié, par le biais de la création d'une oeuvre dans l'optique de la participation du regardeur, l'évolution de notre pensée sur ce sujet. Nous avons nuancé l'image que nous nous faisons de l'artiste et de son oeuvre. Nous avons intégré la notion de non-permanence de l'oeuvre. La manipulation faite par le regardeur rend aussi l'oeuvre non permanente - par la nature des éléments manipulables- et la nouvelle oeuvre résultant de son intervention est à nouveau modifiée par un autre regardeur. Il existe donc une situation où des intervenants, l'artiste et les regardeurs, voient leurs oeuvres modifiées. L'artiste conserve le privilège, étant donné qu'il est le propriétaire, de lui redonner sa configuration originale ou autre. L'oeuvre étant ouverte, ceci a pour effet

d'atténuer, sinon de faire disparaître, tout malaise quant à l'oeuvre manipulée, de nous rendre plus disponible quant à la possibilité de faire vivre l'expérience esthétique à un regardeur. L'anticipation d'une telle situation nous a conduite à concevoir et à prendre les moyens pouvant intéresser le cocréateur.

Une autre dimension propre au domaine artistique a été affrontée: celle de la notion de vedettariat. Vedettariat qui ne répond on ne peut mieux, selon Dussault et Toupin, au nouveau concept de l'art comme l'expression de l'individualité de l'artiste uniquement. L'artiste expose une oeuvre, attend des commentaires, la réaction du public. Il est l'être humain ayant créé cette chose qui n'existait pas avant lui. Dans les cas de participation, c'est un peu comme une leçon d'humilité. Les regardeurs ont des idées qu'il n'a pas eues. Ce sont les gens qui interviennent, qui captent l'attention, ce sont leurs interventions qui sont louangées, remarquées. L'artiste devient, comme nous l'avons expliqué précédemment, celui qui fournit les accessoires. Par sa participation, le spectateur détruit "le star-system", le mythe. L'artiste devient le fournisseur d'événements propres à stimuler le regardeur. Nous aimons cette situation. Elle correspond à un besoin bien personnel et paradoxal d'être à la fois marginale et de se sentir faire partie d'un univers, d'être en relation avec des êtres que nous ne connaissons pas. De plus, sur le plan intellectuel et affectif, nous aimons les initier à des "jeux esthétiques", sans pour autant imposer notre présence. Cela nous plaît.

Nous avons aimé regarder de loin les interventions des plus timides; nous avons pris plaisir à voir les visages s'illuminer lorsque l'idée surgissait. Nous sommes intervenue, avec d'autres personnes, surtout dans le but de les stimuler. La communication s'établissait alors d'égal à égal.

Une façon de mesurer l'influence de cette recherche sur notre démarche artistique est de questionner notre désir de revivre une activité similaire. La réponse est affirmative. Le prochain projet d'exposition sur lequel nous travaillons actuellement comporte à nouveau une formule de participation du regardeur. Ce dernier aura à déterminer s'il veut ou non certains éléments plastiques -des mots- sur un dessin grand format.

Notre démarche artistique ne présente pas d'intérêt pour la vente. Nous nous tournons vers la recherche et expérimentons d'autres avenues, comme nombre d'artistes...

CONCLUSION

L'art, que certains estiment inutile et que d'autres considèrent comme une flatterie pour une certaine bourgeoisie moyenâgeuse, prière aux dieux du début de notre ère, exploration de nouveaux langages ou encore mythomanie, n'en demeure pas moins aujourd'hui une forme de communication entre les hommes de tous les temps et de tous les lieux. Cette connaissance dont l'oeuvre d'art est porteuse constitue un puissant moyen d'éducation artistique, non pas seulement à travers la plastique qu'il véhicule, mais aussi par l'effet qu'il provoque.

Comme nous l'avons vu dans des chapitres précédents, l'art intègre et concourt au développement de la perception, de la créativité, de l'affectivité et du sens social (Rioux). Il permet de vivre des expériences sensibles, les expériences esthétiques, tout comme certains grands sentiments humains le permettent. Il ouvre, comme la connaissance, l'être au monde, tout comme l'artiste s'est ouvert afin de libérer l'oeuvre pour se retrouver lui-même en position du regardeur, et inversement, le regardeur en situation de créateur.

Dans le cadre de cette recherche, nous nous interrogeons sur la façon d'amener le regardeur à vivre, face à l'art actuel, une expérience esthétique (objectif de l'éducation artistique) davantage participative? Comment l'artiste peut-il intégrer consciemment la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel? Quels sont les comportements du regardeur dans une situation de participation? Est-ce que cette participation améliore sa compréhension de l'oeuvre d'art actuel? La participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel peut-elle contribuer à son éducation artistique?

Il se dégage, à la suite de l'analyse des oeuvres, que la possibilité qui est offerte au regardeur d'intervenir sur l'oeuvre le sollicitant amène ce dernier à être en contact avec l'oeuvre, à la voir, à la (re)faire. Il est alors en mesure de vivre avec plus d'intensité l'expérience esthétique, objectif de l'éducation artistique.

Nous croyons qu'une oeuvre créée avec le dessein d'amener le regardeur à participer lui fait vivre davantage l'expérience esthétique parce qu'elle intègre au tout début du processus de création de l'oeuvre. Que cette participation n'est plus fortuite ou accidentelle mais bien dirigée dans un but de formation et de développement de l'être humain, ce qui a pour conséquence de l'amener à développer sa sensibilité, sa perception, son sens social et son affectivité dans une direction inédite. Que les moyens mis à sa portée afin de l'amener à vivre une activité artistique sont physiquement à sa portée, sont intellectuellement stimulants et affectivement riches d'éléments d'expression.

Les oeuvres présentées dans le cadre de cette recherche sont des installations, forme d'expression propre à l'art actuel (rappelons que nous avons expliqué la nature de l'art actuel dans un chapitre précédent). L'artiste et éducateur artistique Kandinsky pensait, de l'art spécialisé, et certains critiques d'art considèrent l'installation comme telle, qu'il n'était intelligible que pour les artistes et que ces derniers se plaignaient de l'indifférence du public pour leurs oeuvres⁶¹.

Selon nous, une oeuvre d'art où le regardeur participe pourra quand même prétendre à une plus grande accessibilité, puisqu'elle intègre dès l'origine de son processus d'engendrement, comme au sein de l'oeuvre elle-même, la notion d'accès.

Nous remarquons cependant que le fait de participer à une oeuvre d'art actuel intensifie la compréhension que le regardeur a de l'oeuvre d'art actuel; par exemple, il est en mesure de la distinguer d'une oeuvre d'art "à représentation classique".⁶² Il est conscient que son rôle s'en trouve modifié, qu'il peut être actif et que cette action peut transfigurer, à des degrés divers, l'aspect et le sens de l'oeuvre ("Il n'y a pas qu'une seule façon de regarder."; "On peut intervenir sur l'oeuvre.").

Pour Mikel Dufrenne, tout spectateur devant une oeuvre d'art est actif du fait qu'il collabore par sa seule présence à la faire exister en tant qu'oeuvre. L'oeuvre d'art attend du spectateur sa consécration et son

⁶¹Wassily Kandinsky, Du spirituel dans l'art, Paris, Médiations, 1969, page 47.

⁶²René Payant, Yedute: pièces détachées sur l'art, Montréal, Éditions Trois, 1987, page 80.

achèvement.⁶³ Puisque le spectateur intervient sur l'objet esthétique, sur l'oeuvre achevée par l'artiste une première fois, pour la transformer en oeuvre d'art, il participe encore davantage à son achèvement. De plus, l'oeuvre d'art actuel, de par sa qualité d'ouverture, convoque le regardeur à recréer l'oeuvre. Il y a ainsi remise en cause du statut et du rôle de l'artiste, ce dernier étant habituellement celui qui conçoit, réalise, crée et finalise l'oeuvre. Le spectateur est-il suffisamment réceptif pour faire face à cette situation? Nous sommes persuadée que oui, si ce dernier est intégré au projet de départ, s'il devient en quelque sorte "matériau" de l'oeuvre.

La problématique concernant la notion de regardeur comme matériau est un autre aspect de cette recherche qui nous intéresse et que nous avons à peine effleurée parce qu'elle y est indirectement reliée. Nous aimerions ultérieurement nous y attarder. Mentionnons que dans Phénoménologie de l'expérience esthétique, Mikel Dufrenne définit le rôle du regardeur comme étant un élément important où l'oeuvre d'art trouve sa pleine réalité. L'artiste attend du spectateur qu'il consacre et achève l'oeuvre⁶⁴. Par ailleurs, dans Esthétique et philosophie, le même auteur constate que l'expérience esthétique du créateur est dramatique, alors que pour le consommateur, elle est plaisante. Les rôles sont ici modifiés, le regardeur devenant à la fois acteur et matériau nécessaire à l'éclosion de l'oeuvre.

⁶³Mikel Dufrenne, Op. cit., Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1, page 82.

⁶⁴Idem.

Cette contemplation bienheureuse du regardeur devient alors bouleversée. Au dualisme sujet (créateur-spectateur) et objet (oeuvre) évoqué par Mikel Dufrenne et énoncé précédemment, nous croyons voir s'ajouter une nouvelle composante qui est le regardeur-matériau. Le schéma présenté ci-dessous énonce les matériaux concrets, par opposition à ceux qui sont abstraits. Abstraits, mais quand même présents lors et dans la création d'une oeuvre d'art, ils dirigent l'oeuvre d'art de l'irréel au réel. Nous y retrouvons, en caractères gras, le concept **regardeur-matériau**, sur lequel nous nous interrogeons.

TABLEAU 6: L'OEUVRE D'ART, DE L'ABSTRAIT AU CONCRET

↓ irréel → état abstrait

↓ concept → état abstrait

↓ artiste → matériau

↓ matière → matériau

↓ objet esthétique → résultat perceptible

↓ regardeur → matériau

↓ oeuvre d'art → résultat perceptible

↓

→ réel → état concret

À première vue, il nous semble que le regardeur est matériel. L'oeuvre prend son sens lorsqu'elle est présentée et, par cette même présence, tous, artiste, oeuvre et regardeur, peuvent subir des changements.

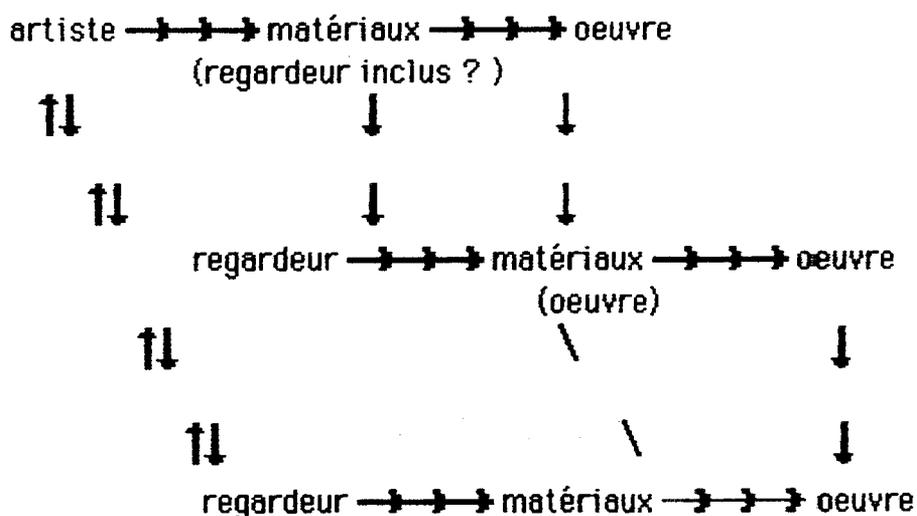
Pour Mikel Dufrenne, l'oeuvre que porte l'artiste est déjà exigence intellectuelle et sensible. Mais elle n'est qu'exigence, et toute intérieure au créateur. Dans le cas présent, elle devient aussi intérieure pour le regardeur qui s'implique. C'est cette implication que nous aimerions examiner dans une oeuvre ou une recherche ultérieure. Il y a encore là sujet à réflexion plus poussée sur la participation du regardeur à une oeuvre d'art.

Nous sommes du même avis que Moholy Nagy du Bauhaus qui croit que tout être humain est doué, qu'il suffit de le placer en situation de vivre ses expériences esthétiques. Ces propos sont corroborés par ceux de l'artiste Jan Martin. Celui-ci écrit: "Seul le mouvement de réciprocité entre l'oeuvre et vous est le nom de l'oeuvre d'art et ce nom est participation. L'oeuvre d'art n'est achevée que par les mains et l'intelligence active du public."⁶⁵ À cet égard, nous assumons le fait suivant: Hors-corps, avant d'être exposée était un objet esthétique fait par l'artiste, mais un objet qui devait être recréé parce qu'il avait été construit en vue de la participation du regardeur. Par sa participation, le regardeur a poursuivi ou entrepris son propre processus de création et a achevé l'objet esthétique devenu oeuvre.

⁶⁵Frank Popper, Op. cit., Art, action et participation, page 209.

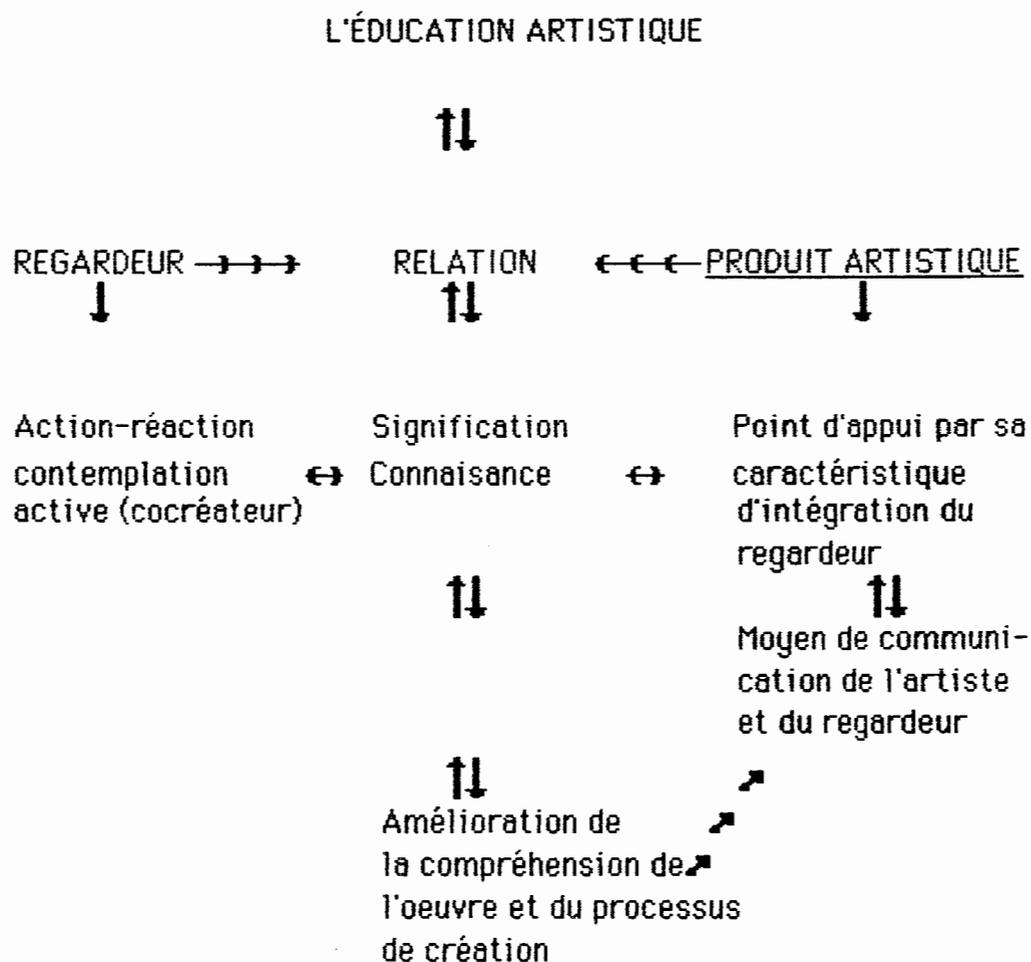
Le processus est interactif. Reprenons les différents acteurs de l'expérience esthétique. L'artiste regarde des matériaux et crée une oeuvre d'art. Le regardeur regarde une oeuvre (matériau pour lui) et en recrée une autre que lui et d'autres regardeurs contempleront et viendront modifier à leur tour. Le tableau qui suit en indique le cheminement de celle-ci:

TABLEAU 7: ARTISTE, OEUVRE ET REGARDEUR



Reprenons le tableau des interrelations entre les composantes de l'éducation artistique paru dans la partie introduction. Nous sommes en mesure d'affirmer que plus la relation entre l'oeuvre et le regardeur est intime et active, plus grande en sera sa portée éducative. L'intimité de la relation entre l'oeuvre et le regardeur est représentée par les flèches interactives symbolisant l'échange continu des connaissances.

TABLEAU 8 : INTERRELATIONS RÉVISÉES DES DIFFÉRENTES COMPOSANTES DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE



Nous pensons que ces oeuvres d'art actuel, de par leur nature, c'est-à-dire présentant peu de caractéristiques dites traditionnelles, ont su mettre à l'aise le regardeur quant à une éventuelle intervention de sa part. L'oeuvre dite traditionnelle commande une certaine passivité physique, une certaine contemplation. Les oeuvres présentées dans le cadre de cette recherche comportent en elles-mêmes -par leurs spécificités de collages et de narration- une remise en question de cette activité physique, affective et intellectuelle, étant donné leur nature non permanente, modifiable par le regardeur.

Ainsi, la circulabilité de l'oeuvre place déjà le regardeur dans un rôle actif, où il a la possibilité de choisir un ou plusieurs points de vue. Nous espérons que ce premier pas en provoque d'autres (comme la manipulation des éléments plastiques), entraînant par le fait même une modification de l'oeuvre dans sa composition, ses harmonies chromatiques et sa symbolique.

La participation des regardeurs nous a satisfaite. Ils ont été nombreux à se pencher, à intervenir sur l'oeuvre, à commenter leurs expériences. Enfants -peu d'adolescents- et adultes ont ainsi pu vivre le processus créateur. Des manipulations que nous n'avions pas entrevues en tant qu'artiste ont été faites. Citons, par exemple, l'organisation des personnages debout, apportant le tridimensionnel. D'autres, auxquelles nous nous attendions, n'ont jamais vu le jour: par exemple, l'absence de silhouettes, le papier tourné sur le côté blanc, plié, enroulé, voire enlevé. À ce point de vue, les participants ont été relativement respectueux,

face à ce que l'on considère être une oeuvre. La créativité avait ses limites. Tout comme l'artiste, nous pensons que les regardeurs ont procédé par collage, procédé propre à l'art contemporain.

Puisque "L'art contemporain offre une mine inépuisable d'exercices divers, capables d'être facilement adaptés aux besoins de l'éducation gestuelle et sensible, comme à la formation d'un esprit ouvert et libre."⁶⁶, Frank Popper suggère dans son livre Art, action et participation, quelques pistes dans le but de développer la créativité du grand public. En tout premier lieu, il s'agit de mettre l'accent sur l'éducation perceptive et cognitive, afin "de susciter une forme originale d'action esthétique", et, par la suite, d'acquérir une "méthode d'action créative ou plus exactement d'interaction."⁶⁷

À ce sujet, nous sommes convaincue que le milieu muséologique a aussi son rôle à jouer. Selon Hélène Lamarche, du Service éducatif du Musée des Beaux-Arts de Montréal, la justification de l'oeuvre d'art étant de faire vivre au regardeur l'expérience esthétique et le processus créateur, c'est la façon d'obtenir ces résultats qui sera l'objectif pédagogique principal du musée d'art⁶⁸. Ce qui confirme aussi les propos tenus par Gisèle Marchand, du Centre d'expositions de Rouyn-Noranda, qui soulignait, en entrevue (voir annexe), qu'il est question de pédagogie muséale lors des stages muséologiques. L'oeuvre d'art sollicitant la participation

⁶⁶Simone Fontanel-Brassart, Éducation artistique et formation globale, Paris, Cahiers de pédagogie moderne n° 49, Collection Bourrellet, Librairie Armand Colin, 1971, page 19.

⁶⁷Frank Popper, Op. cit., Art, action et participation, page 222.

⁶⁸En coll. Actes du colloque: musée et éducation, Montréal, U.Q.A.M., Novembre 1985, Société des musées québécois, 1985, page 66.

du public pourrait bien y trouver, et ce, malgré son caractère éphémère et parfois subversif, un renouvellement des notions d'oeuvre et de contemplation et devenir un lieu d'expérimentation de l'activité artistique. Cependant, c'est au spectateur de définir le niveau de son engagement quant à son expérience esthétique, avec pour conséquence, s'il refuse la participation, de restreindre celle-ci, et, s'il l'accepte, de vivre le processus créateur.

Par ailleurs, nous avons pris conscience que la participation du regardeur à une oeuvre d'art actuel initie ce dernier à la problématique oeuvre-corps (Aymong). Il découvre alors plusieurs façons d'entrer en contact et de considérer l'oeuvre, sans pour autant se l'expliquer. Il peut seulement l'explorer, en en déterminant le point de vue, physiquement. De plus, "les entraînements gestuels sur grandes surfaces, parce qu'ils utilisent les actions naturelles et les mettent à la mesure du corps"⁶⁹, permettent au regardeur de développer une meilleure coordination. Du geste naît alors l'émotion, et celle-ci renouvelle le geste. Il y a relation entre le physique et le psychique, l'un stimulant le développement de l'autre tout en prenant, parfois, la forme d'un jeu.

Le concept artistique de "jeu"⁷⁰ qui, selon Frank Popper, répondrait à un besoin esthétique fondamental de l'homme, ainsi que le jeu comme comportement de découverte⁷¹, font partie des pistes de recherche que nous désirons approfondir dans les années à venir.

⁶⁹Simone Fontanel-Brassart, Op. cit., page 17.

⁷⁰Frank Popper, Op. cit., Art, action et participation, page 201.

⁷¹Philippe Malrieu, Op. cit., page 221.

L'interaction entre l'oeuvre d'art actuel et le jeu nous intrigue; nous désirons savoir quelles sont ses racines, ses processus, comment ils se vivent tant chez l'artiste que chez le regardeur. Le philosophe idéaliste Schiller définit le jeu comme une expression de la liberté. Certains regardeurs l'ont vécu et exprimé comme tel; découlant de ce postulat, citons la théorie cathartique de H. Spencer, selon laquelle le rôle du jeu serait la libération d'une surabondance d'énergie. Cela expliquerait-il la grande activité des enfants lors des participations? Comment expliquer le fait que l'artiste introduise le jeu de façon spontanée dans sa démarche artistique?

Comme artiste, nous avons vécu le cadre de recherche de façon très positive et enrichissante. Les échanges avec les pairs, étudiants et étudiantes de maîtrise, artistes, professeurs et professeures, regardeurs et amis ont alimenté notre réflexion. Dès le début, nous étions consentante à vivre le processus de création d'une oeuvre en fonction de la participation du regardeur; nous avons alors le sentiment de communiquer avec l'autre, aussi anonyme soit-il, dans le but avoué de lui faire vivre une expérience esthétique. La démarche artistique comprenait déjà cette perspective de participation; cela n'a donc pas pris la forme d'une remise en question mais présenta plutôt une opportunité de conscientisation, d'approfondissement et de questionnement (formulée dans l'introduction), que nous désirons d'ailleurs poursuivre dans un avenir prochain.

Si le regardeur, en vivant une expérience esthétique, connaît, il ne faut pas oublier qu'il en est de même pour l'artiste.

MÉDIAGRAPHIE

Adiran, P.G. Essentialisme et pop dans l'art actuel, Paris, Éditions Arted, 1971, 75 pages.

Alain. Propos sur l'esthétique, Paris, Presses universitaires de France, 1949, 118 pages.

Berger, René. Découverte de la peinture, Lausanne, Éditions Fauconnières, 1958, 404 pages.

Bernier, Benoît. Guide de présentation d'un travail de recherche, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1983, 55 pages.

Bernier, Léon et Isabelle Perreault. L'artiste et l'oeuvre à faire, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, 517 pages.

Brest, Jorge Romero. Essai sur la contemplation artistique, Paris, Éditions Arted, 1966, 70 pages.

Chevalier, J. et A. Gheerbrant. Dictionnaire des symboles, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, 1060 pages.

Deslauriers, J.-P. Les méthodes de la recherche qualitative, Québec, P.U.Q., 1987, 153 pages.

Dufrenne, Mikel. Esthétique et philosophie. Paris, Éditions Klincksieck, 1967, 210 pages.

Dufrenne, Mikel. Phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, Presses universitaires de France, 1967, tome I et tome II, 689 pages.

Dussault, J.-C. et G. Toupin. Éloge et procès de l'art moderne, Montréal, V.L.B. éditeur, 1979, 138 pages.

Eberhard, Wolfram. Dictionnaire des symboles chinois, Paris, Éditions Seghers, 1983, 364 pages.

Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 313 pages.

En collaboration. Les actes du colloque: musées et éducation, U.Q.A.M., novembre 1985, Société des musées québécois, 1985, 107 pages.

En collaboration. Dictionnaire encyclopédique universel, Paris, 1962, tome VIII.

En collaboration. Le musée du Québec, Québec, édition du ministère des Affaires culturelles, 1978., 150 pages.

En collaboration. Cahier de méthodologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987, 228 pages.

En collaboration. Montréal tout-terrain, Montréal, 1984, 71 pages.

En collaboration. Comment rédiger un rapport de recherche, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1968, 71 pages.

Fontanel-Brassart, Simone. Éducation artistique et formation globale, Paris, Cahiers de pédagogie moderne n^o 49, collection "Bourrelier", Librairie Armand Colin, 1971, 127 pages.

Francès, Robert. Psychologie de l'art et de l'esthétique, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 204 pages.

Gagnon, Claude. "Christiane Ainsley", Vie des arts, Montréal, n^o 127, 1987, 80 pages.

Huisman, Denis. Dictionnaire des philosophes, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 2 volumes.

Itten, Johannes. L'art de la couleur, Paris, Éditions Dessain et Tolra, 1961, 155 pages.

Kandisky, Wassily. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Éditions Denoël, 1969, 183 pages.

Lachaine, France. Travail au noir, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, 80 pages.

Léger, Fernand. Fonction de la peinture, Paris, Gonthier, 1965, 208 pages.

Malrieu, Philippe. La construction de l'imaginaire, Bruxelles, Éditions Charles Dessart, 1967, 246 pages.

Ministère de l'éducation du Québec. Peinture actuelle au Québec, Québec, Service général des moyens d'enseignement, document vidéo, 1980, 53 minutes.

Panofsky, Erwin. L'oeuvre d'art et ses significations, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 323 pages.

Payant, René. "Une ambiguïté résistante", Parachute, Montréal, n^o 39, 1985, 86 pages.

Payant, René. Vedute: pièces détachées sur l'art, Montréal, Éditions Trois, 1987, 505 pages.

Perron, Marité et al. Crémille, Montréal, Université de Montréal, 1985.

Pischel, Gina. Histoire mondiale de l'art, Paris, Éditions Solar, 1976, 753 pages.

Popper, Frank. Art, action et participation: l'artiste et la créativité d'aujourd'hui, Paris, Éditions. Klincksieck esthétique, 1985, 368 pages.

Popper, Frank. L'art cinétique, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1970, 302 pages.

Popper, Frank. Le déclin de l'objet, Paris, Éditions Chêne, 1975, 143 pages.

Porcher, Louis. L'éducation esthétique, Paris, Colin éd., 1973, 245 pages.

Rank, Otto. L'art et l'artiste, Paris, Payot, 1984, 328 pages.

Read, Herbert. Histoire de la peinture moderne, Paris, Éditions Le livre de poche, 1965, 247 pages.

Rioux, Marcel et al. Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Montréal, éditeur officiel du Québec, tome 1, 298 pages.

Robert, Guy. L'art actuel au Québec depuis 1970, Montréal, Éditions Iconia, 1983, 255 pages.

Robert, Véronique. "Claude Gosselin allume ses lumières", Actualités, décembre 1987, 197 pages.

Taillefer, Hélène. "Implosion/explosion", Parachute, Montréal, n^o 47, 1987, 55 pages.

Tàpies, Antoni. La pratique de l'art, Paris, Éditions Gallimard, collection "Idées", 1974, 276 pages.

Wofflin, Heinrich. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris, Éditions Galimard, 1952, 282 pages.

Wojnar, Irena. Esthétique et pédagogie, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 287 pages.

ANNEXE A

Étude formelle et iconologique: C.H.M.C. Acceptance (suite)

B.3) Composition et surface bidimensionnelle

L'oeuvre ayant à être manipulée, la succession des plans varie considérablement lors des interventions. Cependant, l'oeuvre sur papier étant de nature permanente, nous constatons que les taches rouges constituent le premier plan, grâce à leur disposition sur les taches jaunes. Les réseaux de lignes, quant à eux, s'inscrivent au troisième plan. Pour terminer, le quatrième plan est identifié comme un fond grisâtre et flou.

A cause de la nature changeante de l'oeuvre, les axes dominants de la surface sont variables. La photographie de l'oeuvre nous montre une division de celle-ci constituée d'un élément horizontal noir, à la base, et d'un élément oblique traversant l'oeuvre du coin supérieur droit jusqu'au centre, du côté gauche.

L'asymétrie domine, tant au point de vue du dessin sur papier qu'à celui des pellicules de polyéthylène. Nous retrouvons des groupements s'insinuant entre les taches jaunes.

De par la possibilité de manipulation et la nature picturale de l'oeuvre offrant une continuité, nous pouvons qualifier la composition comme ouverte.

B.4) Mouvement et rythme

a) Le mouvement est représenté par le groupement des éléments picturaux (lignes, taches) et par le contraste des courbes et des droites. Le fond léger et flou a pour effet optique de repousser vers l'avant les formes et les lignes aux contours plus précis.

b) Le rythme: la répétition des lignes amène le rythme, bien que celles-ci soient d'épaisseurs et de couleurs différentes. Le quadrillé des pellicules, par un effet de répétition, constitue une autre composante importante, relativement au rythme. Les courbes noires rappellent certains contours des taches. La verticalité, l'horizontalité, l'obliquité et la circularité sont autant d'éléments ordonnant, par leurs contrastes, le rythme de l'oeuvre.

B.5) La lumière

Le clair-obscur, défini par l'opposition du noir et du blanc et du jaune et du rouge, fournit les seules informations concernant la lumière. Aucune source de lumière réelle ou irréaliste n'est suggérée.

B.6) La couleur

Les couleurs que nous retrouvons dans cette oeuvre sont le jaune et le rouge auxquelles s'ajoutent le blanc et le noir. On constate la juxtaposition de couleurs plus ou moins saturées. Une certaine alternance caractérise leur disposition.

Voici les harmonies chromatiques, selon Itten⁷², relevées dans cette oeuvre:

- harmonies d'analogie (très peu);

- harmonies de contraste de qualité,
de quantité,
de clair-obscur.

Le blanc domine, de peu, l'oeuvre. Quantitativement, le jaune, le noir et le rouge s'équivalent. La transparence des pellicules modifie légèrement les teintes. Leur chiffonnement offre de nombreuses qualités de gris et de rouge.

⁷²Johannes Itten, L'art de la couleur, Paris, Éditions Dessain et Tolra, 1961, 155 pages.

C) Analyse iconologique

Les symboles présents dans l'oeuvre C.H.M.C. Acceptance se situent davantage sur le plan du non dit qu'à celui de la non-figuration. Ainsi les lignes et taches n'ont aucun référent codifié autre que leurs propres qualités plastiques et expressives.

C'est une oeuvre que l'on peut qualifier d'abstraction lyrique⁷³. Les caractéristiques des oeuvres issues de ce mouvement artistique sont la non-référence à la réalité, le désir de ne pas représenter et le dépouillement, quant au sujet et à la signification. Plus spécifiquement, il rend possible, dans le cas qui nous intéresse, l'exploitation de couleurs dans un but expressif. Cette expression relativement violente, est attribuable à la saturation des couleurs, à la gestualité caractérisée par de larges traits de couleurs différentes, aux taches spontanées et aux motifs accidentels (l'usage du treillis comme pochoir). L'analyse iconologique sera brève, étant donné l'absence de symboles figuratifs.

L'emploi du grand subjectile⁷⁴ se justifie par le désir de rendre l'image à une échelle plus qu'humaine. Ceci augmente la qualité, le caractère imposant de l'oeuvre et permet au regardeur d'y pénétrer, tant au point de vue du corps qu'à celui de l'occupation maximale du champ de vision. De plus, l'oeuvre a été créée de façon à permettre l'application du

⁷³Gina Pischel, Histoire mondiale de l'art, Paris, Éditions Solar, 1976, page 698.

⁷⁴René Berger, Op. cit., page 385.

clair-obscur. Lorsqu'elle est soumise à l'éclairage artificiel (voir l'illustration) une certaine dramatisation se manifeste, accentuant ainsi l'aspect violence de l'oeuvre. Nous présumons que la signification intrinsèque de l'oeuvre est de nature inconsciente. Il s'en dégage un désir de libérer une agressivité au moyen de la couleur et du traitement pictural. En effet, il n'y a pas de souci du détail ou d'énoncé de propos narratifs accessibles à tous. Comme artiste, nous expérimentions, dans cette oeuvre, un langage plastique très différent des oeuvres présentées dans le cadre de la même exposition. Les autres installations proposaient davantage d'harmonies d'analogie et de détails. Elles étaient plus réfléchies; C.H.M.C. Acceptance est plus spontanée. C'est d'ailleurs cette spontanéité qui nous a amenée, lors du montage, à faire intervenir le public. Nous pensions qu'il s'amuserait autant que nous à circuler autour de l'oeuvre, à manipuler les pellicules, et qu'il donnerait libre cours à ses émotions.

ANNEXE B

Étude formelle et iconologique: Travail au noir, suite aquatique (suite)

B.3) Composition et surface bidimensionnelle

L'analyse structurale de l'espace bidimensionnel nous laisse voir une organisation anarchique des plans. Les êtres et poissons empruntent parfois la qualité de l'anémone, laissant transparaître le plan précédent et perturbant ainsi l'ordre successif des plans.

Le contour noir de l'oeuvre ainsi que les taches nous apparaissent tantôt comme un abysse profond (dernier plan) créant un effet de profondeur, tantôt comme un simple contour cernant et dramatisant l'oeuvre (premier plan). Les tortues, par leur tridimensionnalité (si minime soit-elle), occupent aussi ce premier plan, relayant le reptile au second plan, par simple effet de superposition.

L'arrangement général est caractérisé par de nombreux axes dominants. Ainsi, l'intérêt que l'on peut porter au reptile est distrait par les différentes figures placées tout autour et renforcé par la possibilité de manipulations des tortues et du sable.

Sur le support, l'énumération et la distribution constituent les

principaux éléments de composition. L'oeuvre est asymétrique et nous ne retrouvons aucun groupement. Cependant, par manipulation, les tortues permettent cet arrangement. La composition est de type ouverte, le support devenant "all over"⁷⁵ grâce aux différents "manipulables".

B.4) Mouvement et rythme

a) Le mouvement: cet élément de composition est apporté par l'action des tortues (ligne, groupement, dispersion, etc.) et par la sinuosité des taches et des figures. On remarque l'importance accordée à cette qualité rappelant le mouvement reptilien.

b) Le rythme: celui-ci est accentué par la répétition et l'alternance de certaines formes (tortues et taches précises et floues), de certaines couleurs (noir, blanc, bleu-vert; clair-obscur; qualité de couleur). Le rythme de l'oeuvre est contrasté, c'est-à-dire irrégulier dans son intensité.

B.5) La lumière

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la lumière est basée sur un système de contrastes, plus précisément le clair-obscur. Tantôt les valeurs sont graduées (taches et dégradés); tantôt elles sont absolues, sans gradation. Le centre est plus clair que son contour. La fonction de la lumière dans l'oeuvre d'art, tant sur le plan plastique que

⁷⁵Claude Gagnon, "Christiane Ainsley", Montréal, Vie des arts, n° 127, 1987, page 66.

sur le plan expressif, est importante. Elle apporte ici une certaine dramatisation (le noir, les contrastes) et une poétisation certaine. Nous ne retrouvons cependant aucune référence au temps (jour, nuit) ni à la direction ou à la source de lumière.

B.6) La couleur

De la gamme chromatique, nous retrouvons de façon dominante le bleu (de type phtalocyanine), légèrement blanchi par transparence, et le vert rabattu. Certains sauriens et poissons présentent ces mêmes couleurs non saturées. Pour sa part, les couleurs du reptile oscillent entre le jaune ocre et le rouge cadmium foncé. Les tortues reprennent toutes ces couleurs, apportant ainsi un rappel chromatique.

Du point de vue quantitatif, le blanc, le noir, le bleu et le vert se divisent la surface de façon inégale. La gamme froide est très présente. Nous pouvons énumérer les harmonies chromatiques (Itten) par ordre d'importance de la façon suivante:

-harmonies d'analogie (couleurs blanchies et rabattues);

-harmonies de contraste de clair-obscur,

de quantité,

de qualité,

de complémentaires (faible),

de chaud-froid (faible).

C) Analyse iconologique

La thématique de l'univers aquatique est largement développée dans Travail au noir: suite aquatique. Voici une interprétation des principaux symboles.

L'eau: elle n'est pas que le symbole de la source de vie (fécondité), qu'un moyen de purification ou un centre de régénération⁷⁶; elle est aussi le symbole des énergies inconscientes, des puissances. Elle occupe presque toute la surface du support et offre des profondeurs variées.

La tortue: elle recèle les secrets de la terre et du ciel. "Mâle et femelle, humain et cosmique, le symbolisme de la tortue s'étend sur toutes les régions de l'imaginaire."⁷⁷ L'immortalité est parfois incarnée par la tortue, ce qui est dû à sa longévité. Selon certaines légendes chinoises, elle serait le cosmophore porteur du monde. Si ce dernier n'accomplit pas sa tâche, ce sera la fin. Dans l'oeuvre qui nous préoccupe, le nombre vient accentuer cette symbolique.

Le serpent: cette créature, tout comme l'eau, se retrouve à la source de la vie. Hermaphrodite, comme la tortue, il est aussi le porteur du monde. Il est le double symbole de l'âme, de la libido⁷⁸. Il est l'archétype principal de la vie et de l'imagination. Il est placé presque au centre

⁷⁶Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, page 364.

⁷⁷Ibidem, page 957.

⁷⁸Ibidem page 864.

de l'oeuvre. Son corps sinueux laisse un doute quant à sa direction. Sa dimension présume qu'il est placé dans peu de profondeur d'eau.

La chimère: comme l'élément précédent, la chimère est l'être hybride issu de l'inconscient. Selon l'interprétation de Paul Dies⁷⁹, elle est une déformation psychique, caractérisée par une imagination fertile et incontrôlée. Elle exprime le danger de l'exaltation imaginatrice. Ici, elle est transparente; il n'y a que son contour pour l'indiquer. Seule, elle est de passage seulement.

Le saurien: il est considéré sur le plan symbolique comme un serpent paresseux et bienveillant. Cet amphibien illustre l'âme en quête de lumière. Ici, on en retrouve deux, tout près l'un de l'autre, s'amusant dans un repli des bas-fonds. Ils donnent l'impression d'un couple.

Le poisson: il est le symbole de l'élément eau et est associé à une naissance. Il serait aussi l'expression évoquant la sexualité. Seulement deux poissons apparaissent dans cette oeuvre. L'un est immense, vu de face et transparent, mais prêt à l'attaque. L'autre, de profil, aux écailles nombreuses et colorées, se dirige vers l'agresseur.

Nous relevons dans cette oeuvre une constante: la présence des énergies inconscientes tant au point de vue spirituel (purification, régénérescence, naissance) qu'au point de vue sexuel (hermaphrodite, libido,

⁷⁹Wolfram Eberhard, Dictionnaire des symboles chinois, Paris, Éditions Seghers, 1983, pages 245-246.

fécondité). Un certain dualisme est présent. Les caractères amphibien et hermaphrodite, la transparence et l'opacité dénotent une interrogation existentielle.

En tant qu'artiste, nous précisons que, dans cette oeuvre comme dans la précédente, il y a désir de laisser l'inconscient se manifester sans censure. Cependant, nous admettons que l'image présentait une codification de notre environnement et de notre vécu du moment. À cela se mêlait l'intime conviction de la non-linéarité de la vie, d'où le jeu des tortues et le besoin profond d'expression sans contraintes plastiques, stylistiques ou autres.

C'est à l'occasion d'une discussion avec les animatrices du Centre d'expositions, lors du montage de l'exposition, que nous est venue l'idée de poursuivre l'expérience de faire participer le public. Celle-ci nous ayant intriguée, nous désirions la renouveler et laisser le regardeur s'inventer une histoire, jouer avec l'oeuvre, la refaire.

ANNEXE C

Invitation à la Biennale de peinture, de dessin et d'estampe de l'Abitibi-Témiscamingue.



**COMITE DES EXPOSITIONS
ARTISTIQUES DE ROUYN-NORANDA INC.**

Case postale 415
ROUYN-NORANDA, Québec - J9X 5C4
(819) 762-6600

Rouyn-Noranda, le 17 février 1988

Objet: 4e BIENNALE DE DESSIN, PEINTURE ET ESTAMPE EN ABITIBI-TEMISCAMINGUE

Bonjour,

Le Centre d'Exposition de Rouyn-Noranda vous invite à vous inscrire à la 4e Biennale de Dessin, Peinture et Estampe en Abitibi-Témiscamingue.

Lors de leur dernière réunion, les membres du conseil d'administration ont décidé d'orienter la 4e Biennale vers une prise de conscience face au Projet de Loi C-54 sur la pornographie, en choisissant le thème: "Le corps, lieu de l'art".

Espérant que ce thème saura vous inspirer, nous souhaitons une grande participation à cet événement par excellence, en art visuel, dans la région.

Le formulaire d'inscription, ainsi que les règlements de la Biennale sont inclus dans cet envoi. Toutefois, n'hésitez pas à me contacter pour tout renseignement que vous jugerez pertinent.

Au plaisir de vous revoir bientôt !

La directrice,

Gisèle Marchand

GM/cr



**COMITE DES EXPOSITIONS
ARTISTIQUES DE ROUYN-NORANDA INC.**

Case postale 415
ROUYN-NORANDA, Québec J9X 5C4
(819) 762-6600

4e BIENNALE DE DESSIN, PEINTURE ET ESTAMPE EN ABITIBI-TEMISCAMINGUE

REGLEMENTS GENERAUX

1. DATE DE L'EXPOSITION: du 8 au 26 juin 1988.
2. LIEU: CENTRE D'EXPOSITION DE ROUYN-NORANDA
425, Boul. du Collège
Rouyn-Noranda, Qué.
Tél.: (819) 762.6600
3. MEDIUMS ACCEPTES: Toute oeuvre bidimensionnelle sur supports mixtes: huile, acrylique, pastel, crayon, aquarelle, encre, médium mixte, estampe.
4. NOMBRE D'OEUVRES PAR ARTISTE: Chaque artiste peut présenter un maximum de trois (3) oeuvres. Elles doivent être récentes, c'est-à-dire datées de 1987 ou 1988.
5. CRITERES DE SELECTION:
 1. Respect du thème.
 2. Exécution technique de l'oeuvre.
 3. Originalité.
 4. La présentation.

Les décisions du jury seront sans appel.

<u>ECHEANCIER:</u>	<u>INSCRIPTION:</u>	<u>13 mai 1988</u>
	<u>RECEPTION DES OEUVRES:</u>	<u>20 mai 1988</u>
	<u>ANNONCE DES OEUVRES SELECTIONNEES:</u>	<u>30 mai 1988</u>

7. INSCRIPTION: Vous devez:
 - a) Envoyer un chèque ou mandat-poste au nom du Centre d'Exposition de Rouyn-Noranda, au montant de \$ 10.00 pour les frais d'inscription. Ce montant n'est pas remboursable.
 - b) Compléter le formulaire d'inscription en n'oubliant pas la date et votre signature.
 - c) Joindre une enveloppe affranchie avec votre adresse de retour.
 - d) Envoyer ou déposer le tout au Centre d'Exposition de Rouyn-Noranda, C.P. 415, 425, Boul. du Collège, Rouyn-Noranda, J9X 5C4.
8. PRESENTATION DES OEUVRES: Les oeuvres doivent nous parvenir prêtes à l'accrochage, et doivent être de présentation convenable.
9. IDENTIFICATION DES PIECES: Les pièces doivent porter la signature de l'auteur. Elles doivent être munies d'une étiquette où l'artiste inscrira son nom, son adresse et son numéro de téléphone, le titre de l'oeuvre, son prix ainsi que le médium employé.
10. VENTES:

Le Centre d'Exposition retiendra une commission de 20% sur les ventes.

Dans le cas d'oeuvres vendues, le Centre d'Exposition s'engage à payer l'artiste dans les trente jours suivant le paiement intégral de l'oeuvre, la somme due à ce dernier. Toutes les transactions qui se feront avec les oeuvres exposées durant la période d'exposition, seront du ressort du Centre.
11. DROITS DE REPRODUCTION: Le Centre d'Exposition se réserve le droit de reproduire les oeuvres dans un but de publicité ou pour toute publication concernant le Centre, pendant ou après la durée de l'exposition.



**COMITE DES EXPOSITIONS
ARTISTIQUES DE ROUYN-NORANDA INC.**

Case postale 415
ROUYN-NORANDA, Québec - J9X 5C4
(819) 762-6600

4e BIENNALE DE DESSIN, PEINTURE ET ESTAMPE EN ABITIBI-TEMISCAMINGUE

"LE CORPS, LIEU DE L'ART"

NOM: ... *François Ducharme*

ADRESSE: ... *C.P. 1296*

... *Rouyn-Noranda* ... CODE POSTAL: *J9X:6C4*

TELEPHONES: Résidence: ... *797-1383* ... Travail: ... *762-2531*

MEDIUMS UTILISES: ... *Dessin au stylo*

Peinture au stylo

Je désire participer à la 4e Biennale de Dessin, Peinture et Estampe en Abitibi-Témiscamingue, sous le thème "Le corps, lieu de l'art", qui se déroulera au Centre d'Exposition de Rouyn-Noranda, du 8 au 26 juin 1988.

J'ai lu attentivement les conditions et règlements qui s'y appliquent et je m'engage à les respecter.

J'inclus la somme de \$ 10.00 (dix dollars) pour les frais d'inscription.

DATE: ... *13 mai 88*

SIGNATURE: *François Ducharme*

ANNEXE D

Entrevue avec mesdames Gisèle Marchand et Célyne Rivard,
directrice et animatrice du Centre d'expositions de Rouyn-Noranda.

N.B. Depuis peu, madame Rivard est la nouvelle directrice du Centre
d'expositions.



ENTREVUE AVEC GISÈLE MARCHAND, DIRECTRICE DU CENTRE
D'EXPOSITIONS ARTISTIQUES DE ROUYN-NORANDA, ET
CÉLINE RIVARD, ANIMATRICE, TOUTES DEUX OBSERVATRICES
DANS LE CADRE DU PRÉSENT PROJET DE MAÎTRISE.

Texte tiré de l'enregistrement audio
(cassette numéro 1, face B, 243 à 566)

(Le jeudi 23 juin 1988)



F.L. TROUVEZ-VOUS QUE L'OEUVRE S'INSCRIT DANS UN CONTEXTE D'ÉDUCATION ARTISTIQUE?

C.R. C'est sûr tu les fais toucher, participer, tu fais jouer certains.

G.M C'est un excellent "véhicule", un stimulant pour les gens.

C.R. Cela démystifie l'art une pièce comme ça. Tu peux toucher au papier. Le fait d'être accessible au toucher.

G.M. Il y a aussi la dimension de l'oeuvre qui facilite la participation du public en général de tout âge, de l'enfant à l'adulte, avec hésitation au début après cela ils s'y mettent en oubliant complètement qu'ils sont dans un centre d'exposition; ils oublient même qu'ils participent à une oeuvre, pour y revenir à la fin à ça.

G.M. Ils vivent le même processus que l'artiste qui oublie le temps et tout ce qui n'est pas oeuvre à produire.

C.R. Certains restent accrocher après.

G.M. Et tu as le contraire qui se produit aussi. Ainsi, plusieurs personnes vont passer et dire: "Moi je ne touche pas à cela. Ça ne m'intéresse pas, non ça ne me stimule pas".



C.R. ... Ou qui sont juste gênés; tu fais juste leur en parler et tu vois déjà le malaise quand tu leur dis qu'ils peuvent y toucher, qui se demandent qu'est-ce que je ferais pour me sauver de cela.

G.M. Il y a aussi le fait que carrément, une oeuvre d'artiste, on n'intervient pas. C'est le tabou. Une oeuvre c'est fait pour être regardée et non pas touchée. Dans ce cadre-là, ça vient démystifier justement cette croyance qu'une oeuvre c'est fait pour être accrochée et regardée et pas faire plus que cela.

F.L. ICI IL Y A BEAUCOUP D'OEUVRES DE TYPE CONTEMPLATIVE ALORS QUE CELLE-CI AMÈNE LE REGARDEUR À Y PARTICIPER. PENSEZ-VOUS QUE LE FAIT DE POUVOIR CIRCULER AUTOUR PUISSE CONTRIBUER À AMENER LE REGARDEUR À INTERVENIR?

G.M. La façon dont elle est placée, basse au sol, facile d'accès et des matériaux peu fragiles facilitent l'intervention.

C.R. Quand ils les prennent dans leurs mains, ils n'ont pas peur et tu es à peu près sûr qu'ils vont jouer. Il y en a qui ne touche pas qui se sauve. Dès qu'ils les prennent, ils vont faire un bout sur l'oeuvre.

G.M. Cela suscite des émotions différentes aussi.

F.L. LESQUELLES?



G.M. De la rage pour certaines personnes, une minorité.

F.L. LA RAGE EST VENUE DE LA DIFFICULTÉ DE NE POUVOIR FAIRE CE QU'ILS VOULAIENT?

G.M. D'accomplir, de réaliser ce qu'ils voulaient, ce qu'ils avaient dans la tête. Exemple, je veux faire une histoire avec ces personnages-là et je réussis pas. C'est pas si facile que je pensais. C'est un peu choquant. Tu finis par te contenter à un moment donné de l'histoire que tu veux, que tu peux amener. C'est peut-être ça aussi la démarche de l'artiste. L'artiste part avec une idée bien préconçue et le résultat à la fin n'est pas celui du départ à cause de difficultés de réalisation rencontrées en cours de route. Pour les participants c'est un peu la même chose.

C.R. Tu as la frustration contraire qu'on a vécue ensuite avec Michel. Lui, il s'est étonné lui-même de réussir si bien. Après cela, il était frustré parce que d'autres voulaient jouer avec et défaire son affaire. Il l'a refait. Il en refait un qui avait été défait. Il n'était pas content, il l'a senti; il ne l'a pas dit, mais on l'a vu.

G.M. Il voulait refaire le vieux cliché qu'une oeuvre faite, on n'y touche pas, tu ne la déranges pas.

C.R. Non ce n'était pas au niveau du cliché, c'était plus au niveau personnel. Il était content de ce qu'il avait



fait et il ne voulait pas que quelqu'un vienne le défaire. C'est ça qui était choquant; il l'aimait, il était fier de lui, il avait bien réussi. Il a vécu ça comme une frustration. J'ai fait ça beau, ils vont me le briser.

F.L. PENSEZ-VOUS QUE LES GENS VIVENT DIRECTEMENT OU INDIRECTEMENT UN RÔLE DE CRÉATEUR, QU'ILS SONT DEVENUS ARTISTES?

C.R. Oui, je pense. C'est ça l'affaire que Michel a vécue. Il l'a exprimé plus parce qu'on le connaît mieux. Les enfants, c'est évident, tu vois qu'ils sont des artistes, ils le disent aussi.

G.M. Par contre, plusieurs l'ont vu comme un jeu en oubliant complètement le côté oeuvre artistique.

F.L. EST-CE QUE CELA A ÉTÉ FACILE D'AMENER LE PUBLIC À PARTICIPER?

G.M. Très facile. Presque tout le monde à qui on disait: "Cette pièce est manipulable, on vous demande de participer, allez-y spontanément". Ils embarquaient dans le jeu.

C.R. C'est vraiment une minorité qui a été figée. La plupart trouvait ça l'fun de pouvoir toucher premièrement et en commençant à y toucher, ils embarquaient dans la pièce.



F.L. EST-CE QUE LE MILIEU MUSÉOLOGIQUE SOUHAITE LA PRÉSENCE D'UNE OEUVRE DE CE TYPE-LÀ DANS DES EXPOSITIONS?

G.M. Toujours. D'ailleurs dans chaque exposition il devrait y avoir un oeuvre manipulable.

C.R. Quelque chose qui permet au public de participer d'une façon, de n'importe quelle façon, qu'il fasse quelque chose, qu'ils vivent quelque chose.

G.M. D'ailleurs quand tu suis un stage de formation muséologique, il en est question. Cela s'impose moins aux expositions qui sont faites à l'avance par l'artiste et qui n'y pense pas tout le temps.

F.L. EST-CE QU'IL N'Y A PAS LE RISQUE QU'UNE OEUVRE DE CE TYPE-LÀ, MANIPULABLE, PERDE SA QUALITÉ D'OEUVRE D'ART?

G.M. Il me semble que non dans un premier temps, mais je ne dis pas qu'il n'y a pas risque parce que comme je disais tout à l'heure, certains la perçoivent comme un jeu ou une détente où l'on fait "Ouf! enfin je peux y toucher, je peux jouer avec". Ce n'est peut-être pas aussi précieux qu'une autre oeuvre que l'on ne peut pas toucher.

C.R. Si tu compares à une sculpture sur pierre, le fait d'y toucher, de la caresser n'enlève pas sa qualité d'oeuvre d'art. En faisant visiter ce type d'exposition,



celles qui étaient suffisamment lisses pour cela ne les abîment pas en permettant de faire toucher certains visiteurs, tu vois que cela aide à aimer, à comprendre l'oeuvre. Personnellement, je trouve que non.

F.L. DANS CE SENS-LÀ, L'ÉDUCATION ARTISTIQUE SE FAIT AUSSI À DEUX NIVEAUX: AU NIVEAU D'AMENER LES GENS À VIVRE DES ÉMOTIONS, À JOUER AVEC LA COULEUR, LA FORME ET DANS UN DEUXIÈME TEMPS, DE LES AMENER AUSSI À VOIR QU'IL Y A D'AUTRES FORMES D'ART AUTRES QUE CONTEMPLATIVES:

G.M. ...Que conventionnelles. Oui, on leur offre une ouverture d'esprit sur l'interprétation d'une oeuvre d'art.

C.R. Parce que même une oeuvre d'art contemplative, que tu ne fais que regarder lorsqu'elle est rendue chez-toi tu te dis: "Oui, celle que tu peux toucher tu vas vivre avec différemment". Tu as un contact plus direct avec la matière, comme un coffret d'art dont tu manipules délicatement les pages.

G.M. Le fait d'être manipulable n'enlève rien à l'oeuvre. C'est absolument autre chose. C'est une nouvelle approche.

F.L. QU'EST-CE QUE VOUS PENSEZ QUE LES GENS ONT PU APPRENDRE?
QU'EST-CE QU'ILS ONT PU VIVRE? PRENONS DANS UN PREMIER TEMPS, PENSEZ-VOUS QU'ILS ONT ACQUIS DES CONNAISSANCES?



G.M. Dans l'oeuvre que tu présentes ici, les gens avaient le choix entre le noir et blanc et la couleur. À ce niveau-là, il y a eu des choix qui ont été faits et de façon spontanée. Lorsqu'on leur demandait pourquoi ils ont choisi le noir et blanc, ils répondaient: "Pour moi cela m'indique un caractère plus fort, les contrastes plus précis". Ils avaient choisi pour une raison. J'imagine qu'ils ont pris conscience que l'effet d'un personnage dans le noir et blanc n'était pas le même qu'un autre fond coloré. Ils le ressentaient cela.

C.R. Je ne dis pas qu'ils ont pris conscience, ils l'ont fait plus instinctivement en découvrant des choses.

G.M. Par la suite, ils se faisaient un plaisir de nous l'expliquer si on leur demandait.

F.L. EN CE QUI CONCERNE LE BIDIMENSIONNEL ET LE TRIDIMENSIONNEL, PENSEZ-VOUS QU'ILS ONT APPRIS QUELQUE CHOSE AU NIVEAU PLASTIQUE, L'EFFET QUE CELA DONNE COUCHÉ AU SOL EN TRIDIMENSIONNEL, L'ÉQUILIBRE?

C.R. Je ne suis pas certaine. Ils ont joué avec mais avoir appris je ne sais pas. Ils ont joué. Ils l'ont manipulé. Ils sont partis de leurs idées, en ont fait du tridimensionnel, l'on défait, mais de là à faire une réflexion...



F.L. CERTAINS POINTS SONT PEUT-ÊTRE DIFFICILES À ÉVALUER DANS LE PRÉSENT CAS...

G.M. Peut-être à cause de l'animation. Peut-être aurions-nous dû les diriger...

F.L. CE QUI EST IMPORTANT, C'EST DE VÉRIFIER CE QUI S'EST PASSÉ, C'EST CE QUI EST RELATIF À L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE. ON TOMBE ALORS DANS LE SUBJECTIF. EST-CE QUE LES GENS ONT VÉCU DES ÉMOTIONS, EST-CE QU'ILS ONT AIMÉ OU NON FAIRE CELA, EST-CE QU'ILS ONT ÉTÉ AMENÉS À UNE COMPRÉHENSION DE L'OEUVRE QUELQU'ELLE SOIT?

G.M. Absolument.

C.R. Oui. Dès qu'ils commençaient même en prenant 2 ou 3 morceaux, déjà ils s'impliquaient puis ils vivaient des émotions en le faisant ils rigolaient si cela ne marchait pas, ils rageaient ou étaient fiers s'ils réussissaient. C'est sûr qu'ils ont vécu des émotions. Frustration de ne pas réussir dans le monde. Ils traversaient la salle et s'en allaient ailleurs. Qu'importe l'émotion, ils en ont tous vécues.



F.L. CERTAINS POINTS SONT PEUT-ÊTRE DIFFICILES À ÉVALUER DANS LE PRÉSENT CAS...

G.M. Peut-être à cause de l'animation. Peut-être aurions-nous dû les diriger...

F.L. CE QUI EST IMPORTANT, C'EST DE VÉRIFIER CE QUI S'EST PASSÉ, C'EST CE QUI EST RELATIF À L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE. ON TOMBE ALORS DANS LE SUBJECTIF. EST-CE QUE LES GENS ONT VÉCU DES ÉMOTIONS, EST-CE QU'ILS ONT AIMÉ OU NON FAIRE CELA, EST-CE QU'ILS ONT ÉTÉ AMENÉ À UNE COMPRÉHENSION DE L'OEUVRE QUEL QU'ELLE SOIT?

G.M. Absolument.

C.R. Oui. Dès qu'ils commençaient même en prenant 2 ou 3 morceaux, déjà ils s'impliquaient puis ils vivaient des émotions, en le faisant ils rigolaient si cela ne marchait pas, ils rageaient ou étaient fiers s'ils réussissaient. C'est sûr qu'ils ont vécu des émotions. Frustration de ne pas réussir dans le monde. Ils traversaient la salle et s'en allaient ailleurs. Qu'importe l'émotion, ils en ont tous vécues.

F.L. CONSIDÉREZ-VOUS QUE LE REGARDEUR EST DEVENU EN QUELQUE SORTE LE CO-CRÉATEUR DE L'OEUVRE?



C.R. Pendant qu'ils participaient, oui. Ils ne l'ont peut-être pas tous ressenti comme tel mais le temps qu'ils travaillaient dessus, oui, ils étaient co-créateurs.

G.M. Certains ont même mentionné qu'ils avaient l'impression d'être intervenus dans ton oeuvre et de lui avoir donné un forme que toi tu n'avais pas prévue. Certains se sont considérés comme ça (co-créateur). Ils l'ont exprimé ainsi. D'autres cela s'est fait plus instinctivement. Je participe mais je n'analyse pas comment je participe.

C.R. Comme un petit bonhomme (observation numéro 48), il a joué dessus un bon 20-25 minutes, c'était devenu son affaire à lui. Après que je lui ai montré 2 manipulations possibles, c'est lui qui a pris le contrôle dessus. Je n'avais pas d'affaire à m'en mêler.

G.M. Elle le dérangeait!...

C.R. Oui, je le dérangeais quand je voulais lui parler; le photographe, ça ne l'a pas dérangé. Pas de problème, mais il ne fallait pas que je le dérange, il faisait son affaire. C'était vraiment son jeu et c'était très sérieux: "Ne me dérangez pas!".

G.M. La plupart l'ont pris très sérieusement. Un policier, entre autres, il était très sérieux dans son affaire à travers les petits bouts de chou.



F.L. C'EST UN PEU LES DEUX CAS DE PARTICIPATION QUE VOUS AVEZ REMARQUÉS. AVEZ-VOUS CONSTATÉ DES CAS DE NON PARTICIPATION QUI VOUS VIENNENT À L'ESPRIT?

C.R. Oui, des cas gênés qui se sont refusés carrément la participation.

G.M. Je dirais plus que gêné: un refus global. "Une oeuvre comme cela ne m'intéresse pas, moi je ne veux rien savoir". Il l'a dit carrément. J'en ai eu un comme cela.

C.R. Moi, j'en ai eu qui ont refusé parce qu'il fallait faire quelque chose. Faire veut dire s'impliquer. J'interprète peut-être leurs réactions, mais c'était vraiment: "Là non, je ne toucherai pas à cela certain". Cela faisait peur.

F.L. LES ENFANTS SONT-ILS PLUS OUVERTS QUE LES ADULTES?

G.M. En tous les cas, ils sont plus spontanés, ils décollent plus. Souvent ils racontent l'histoire en même temps qu'ils la font. Il y en a qui m'ont fait découvrir des positions de tes personnages qui étaient vraiment rigolos, vraiment rigolos! Et ils ont interprété un personnage - celui qui est replié sur lui-même - comme étant un animal, un buffle et ils ont raconté une histoire: le buffle s'en vient, l'autre se cache en arrière. Ils inventaient des histoires.



F.L. LES ADULTES ONT-ILS CETTE TENDANCE À RACONTER DES HISTOIRES?

G.M. Non. Moins. Peut-être à l'intérieur. Oui, oui, oui. Beaucoup ont trouvé des interprétations sexuelles, érotiques. Ils le disaient et trouvaient même cela provoquant. C'est une perception. C'est une découverte car lorsque l'on regarde tes personnages, ils sont vraiment corrects. Ils ne sont pas provocants mais dans la position où ils ont été placés, cela le devenait parfois. C'est peut-être en jouant avec...

F.L. AVEZ-VOUS D'AUTRES COMMENTAIRES À FORMULER...

C.R. Moi, j'ai trouvé cela plaisant tout au long de l'exposition.

G.M. Moi, j'ai un souhait à formuler, c'est qu'il y en ait plus des pièces où les gens peuvent participer.

F.L. PENSEZ-VOUS QUE LE RISQUE QUE PREND L'ARTISTE EST GRAND?

G.M. Énorme.

C.R. Oui.

G.M. Justement à cause de cette classification de l'oeuvre artistique comme un jeu. Tu demandais si c'était un jeu éducatif ou une oeuvre éducative, ça pourrait



n'être que cela et c'est le danger qu'elle ne soit pas considérée comme une oeuvre artistique en elle-même.

F.L. CELA PERMET BEAUCOUP À L'ARTISTE DE COMMUNIQUER AVEC QUELQU'UN, D'ÊTRE EN CONTACT TRÈS INTIME AVEC UN AUTRE...

C.R. Dans le cadre d'une exposition solo tu intègres une pièce comme cela dans ton exposition, cela te permet d'aller chercher ton monde.

F.L. ...ET D'AMENER À COMPRENDRE L'OEUVRE D'ART ACTUEL QUI EST PRIS COMME HERMÉTIQUE, AU-DESSOUS OU AU-DESSUS DES GENS?...

C.R. Oui.

G.M. Cela renforce l'impression que l'on a de l'art actuel que cela est éphémère et de passage! On ne pourrait la garder indéfiniment si elle était souvent manipulée...

F.L. C'EST PEUT-ÊTRE DANS LE JEU. JE ME SOUVIENS D'UNE PIÈCE OÙ IL Y AVAIT DES TORTUES. JE M'ATTENDAIS À CE QU'IL EN MANQUE MAIS PAS DEUX CENTS!

G.M. Pas tant que cela. Une autre pièce que tu as faite, en plasticine, les gens auraient aimé y toucher, mais on voyait la fragilité de la plasticine qui se modifiait à cause de la chaleur qui régnait mais je suis certaine



que si on avait pu dire aux gens d'intervenir, on aurait eu toute une histoire avec cela.

C.R. À faire l'hiver!

G.M. La plasticine est plus facile à manipuler, elle permet des animaux, des personnages.

C.R. Je trouve cela intéressant. Dans un solo, je trouverais cela le fun et plus facile de garder le côté artistique.

G.M. Je pense que cela amènerait le public à comprendre le processus, par quoi tu passes pour en arriver à une oeuvre esthétiquement plus contemplative, plus permanente.