

Infiltration du rurbain au 3e impérial, centre d'essai en art actuel. Une approche géocritique

Julien Saint-Georges Tremblay

Numéro 131, hiver 2019

Nouveaux terroirs – réinventer les territoires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89891ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, J. S. (2019). Infiltration du rurbain au 3e impérial, centre d'essai en art actuel. Une approche géocritique. *Inter*, (131), 71–75.

INFILTRATION DU RURBAIN AU 3E IMPÉRIAL, CENTRE D'ESSAI EN ART ACTUEL UNE APPROCHE GÉOCRITIQUE

► JULIEN SAINT-GEORGES TREMBLAY

IDÉAL RURAL

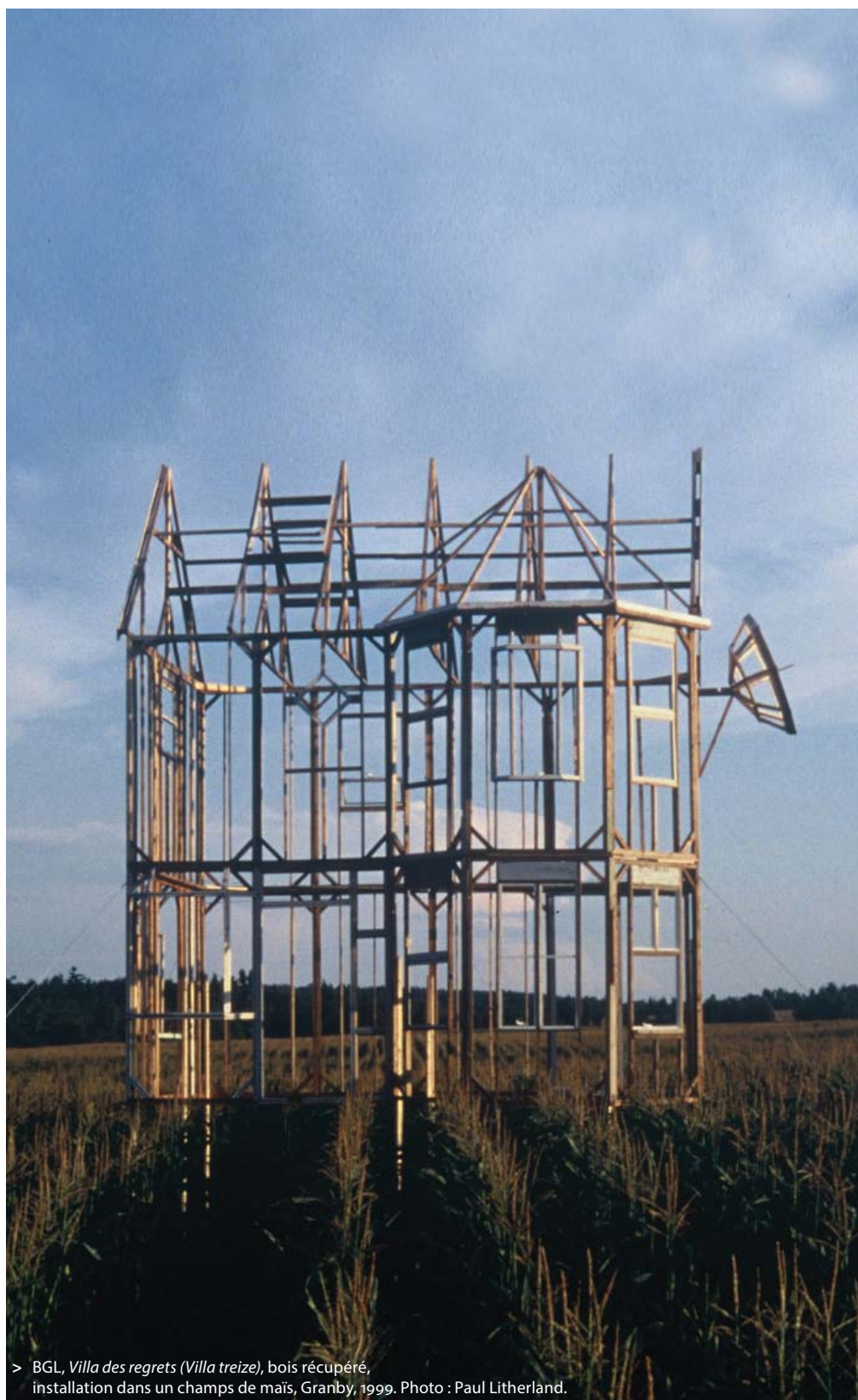
Deux vaches broutent tranquillement le long d'une clôture de métal qui disparaît sporadiquement à travers les herbes hautes. Accompagnant cette ligne métallique qui zigzague au travers du champ de blé, un ruisseau aux clapotis étouffés suit son cours. Limites visuelles et sonores d'un espace où le temps passe lentement. L'humain qui veut en faire partie doit accepter de suivre le rythme de cette oasis bucolique plutôt que le bourdonnement chaotique d'une existence dans un centre urbain.

Est-il encore plausible qu'un tel lieu existe ? Est-ce que le temps varie véritablement en fonction de son emplacement géographique ?

Comment un citadin pourrait-il découvrir un coin de pays semblable ? S'il n'est pas en voyage, c'est probablement grâce à une photo ou, avant l'arrivée de cette invention, à un tableau. Représenter une parcelle de territoire provoque son apparition dans le regard de l'étranger, du moins si l'on se fie au théoricien du paysage Alain Roger. Fasciné par le paysage, Roger emprunte à Montaigne le terme d'artialisation pour décrire le processus esthétique d'apparition d'un paysage. Il avance que c'est par une « médiation du regard »¹ que le pays devient un paysage. Ce faisant, l'artiste témoin d'un environnement digne d'intérêt fige son expérience du lieu dans les paramètres de son œuvre.

C'est cette expérience paysagère médiatisée que d'autres étrangers percevront avant de visiter l'endroit représenté, puis tenteront de retrouver. Si l'on habite le paysage, la conscience des qualités paysagères s'atténue, toujours selon Roger : « Le paysan n'est pas l'homme du paysage. Il est celui du pays, qu'il travaille, et avec lequel il entretient un rapport puissant et comme symbiotique, mais rarement esthétique². » Le rapport symbiotique qu'entretient le *paysan*, terme passéiste pour désigner un « résident », avec le pays illustre bien comment Roger envisage la découverte comme l'élément déclencheur de l'artialisation. Abordant le pays avec une distance étrangère, l'artiste le « reculture » selon un regard détaché et émerveillé.

Retour au paysage champêtre décrit plus haut : s'il s'agissait d'un tableau, ce motif paysager paraîtrait encourager une vision agraire du lieu dépeint ; un territoire rural idéalisé qui répond à ce que le sociologue Alexander Thomas nomme



> BGL, *Villa des regrets (Villa treize)*, bois récupéré, installation dans un champs de maïs, Granby, 1999. Photo : Paul Litherland.

l'happier past, que l'on peut traduire littéralement par le « passé plus heureux ». Empruntant le concept à Raymond Williams, chercheur britannique associé à l'émergence des études culturelles, Thomas, aidé d'un groupe de sociologues américains, fait de *l'happier past* un concept clé de la sociologie critique des espaces ruraux, argumentée dans l'ouvrage *Critical Rural Theory : Structure, Space, Culture*. Ces sociologues critiquent une idéalisation des milieux ruraux confinés presque exclusivement aux différents types d'exploitation agricole. D'origines multiples, cette vision idéalisée du passé occulte la réalité, comme si l'effet romantique de l'artialisation prenait le dessus sur le pays représenté. Ce « simulacre rural »³ réduirait la complexité territoriale rurale à un modèle simplifié, plus facilement appréciable par le regard ; à une iconographie littéraire et visuelle emprisonnant ces milieux dans un temps souvent révolu ; à une prison dont les barreaux ont été peints, peut-être, par Jean-François Millet au XIX^e siècle.

GÉOCRITIQUE DE L'INFILTRATION : CRÉATIONS ÉPHÉMÈRES À GRANBY

Il faut spécifier que l'artialisation n'est pas seulement un processus de mise à distance. Roger divise le concept en deux catégories : l'artialisation *in situ* modifie un terrain directement, tandis que l'autre, *in visu*, engendre une modification par le regard. Au Québec, dans la municipalité de Granby, et plus largement dans la municipalité régionale de comté (MRC) de la Haute-Yamaska, territoire qui comprend des zones urbaines, rurales et urbaines, le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, explore depuis 1984 différentes modalités d'artialisation *in situ* et *in visu*. Dans le cadre d'une résidence, des artistes sont invités à réaliser des actions éphémères que le centre qualifie de pratiques d'art infiltrant⁴. Même si l'on peut observer une filiation avec le concept d'infiltration développé par Patrice Loubier dans ses recherches sur l'art furtif⁵, la furtivité n'est pas l'élément clé des expérimentations menées par le centre qui privilégie plutôt la rencontre avec l'autre. Selon l'approche proposée par le 3^e impérial, infiltrer le territoire, c'est chercher une proximité avec le réel, qui peut s'exprimer par la performance, l'esthétique relationnelle, la manœuvre, l'installation *in situ* et *in socius*, l'intervention urbaine, etc. Peu importe le mode d'action, les répercussions sur le territoire sont néanmoins relatives puisque généralement peu de traces marquent de manière permanente les espaces infiltrés.

Conjointement à l'encadrement des interventions éphémères, le centre publie depuis 1997 des ouvrages présentant les projets d'art infiltrant, du processus de prospection à leur apparition sur le territoire. Les gestes artistiques conservent ainsi une certaine pérennité tout en montrant la multiplicité des liens unissant les projets du centre à la région de la Haute-Yamaska. À l'aide de photographies, de cartes, d'essais et de vidéos, le 3^e impérial construit ainsi avec les pratiques infiltrantes un « monument » territorial virtuel, constamment renouvelé. Abordé par le prisme de la géocritique, le corpus du 3^e impérial fait émerger la complexité du territoire plutôt que sa simplification.

Selon Bertrand Westphal, la géocritique permet « de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains »⁶. Une proximité avec l'artialisation est évidente, cependant la géocritique se distingue en affirmant que « les espaces humains [sont disparates], que leur présent est soumis à un ensemble de rythmes asynchrones qui rendent toute représentation parfaitement complexe, ou, si on les ignore, excessivement réductrice »⁷. Entre réalité et imaginaire, l'identité d'une ville ou, dans le cas du 3^e impérial, d'un territoire apparaît dans l'enchevêtrement des représentations et des différents temps auxquels elles se réfèrent. Documentation factuelle et essais d'auteurs invités enrichissent la « cartographie fictionnelle »

des projets ayant infiltré la réalité. Sans modifier de manière inaltérable son territoire d'action, le 3^e impérial participe à l'émergence d'un imaginaire granbyen. Selon la vision géocritique, la trace « re-crée »⁸ la réalité et, en cela, elle contribue pleinement à sa construction.

DU SIMULACRE RURAL AU MYTHE DE LA RURBANITÉ

Artialiser les zones rurales d'un territoire ne signifie plus inévitablement le renforcement du « simulacre rural ». De 1997 à 1999, le 3^e impérial oriente ses activités vers une exploration de la ruralité pour engager « une réflexion publique sur l'art actuel parce qu'il semble un atout culturel inexploité dans la présente recomposition du monde rural »⁹. Les projets issus de ce cycle et ceux qui suivront révéleront la singularité et la complexité, voire l'actualité de son environnement et la désuétude d'une approche simpliste opposant urbain et rural, à la base du simulacre rural. En ce sens, ils rejoignent les réflexions ou les recherches d'Alexander Thomas affirmant que tous les types d'espace ressentent aujourd'hui les effets d'une certaine « urbanormativité »¹⁰.

Si le mythe d'une ruralité idéale, figée dans un temps ancestral, ne tient plus la route, il reste néanmoins dans l'imaginaire collectif. À partir du cycle de résidences Instants ruraux (1997-1999), la dichotomie traditionnelle entre ville et campagne est remise en question par le 3^e impérial, et cet angle d'exploration est approfondi au fil des cycles qui suivent : Supra rural (1999-2002), Terrains d'entente (2002-2005), puis Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer (2005-2008). Mais qu'implique alors un « art en milieu rural » ? Selon John K. Grande, Granby se situe dans un milieu rural compris comme « étalement urbanistique postmoderne ». En 1999, le critique tente de présenter ce que signifie « être rural »¹¹, sans réactualiser l'homogénéité d'un simulacre. La ruralité dépeinte alors par Grande est fragmentaire et dispersée : autant de vides que de pleins ; un milieu tronqué par des espaces commerciaux ou industriels ; des champs entourés par des lignes à haute tension, des maisons et des routes. Hétérogénéité, voilà ce qui caractérise le milieu rural de Granby, qu'il serait beaucoup plus juste de décrire comme un exemple de « rurbanisation ». Les espaces de l'entre-deux accueillent de nouveaux « ruraux », ces habitants qui peuplent les banlieues en constante expansion pour vivre près de la nature, mais travailler en ville, consommant en quelque sorte l'aménité¹² du rural. Une représentation authentique du territoire, un terroir authentique, se devrait donc d'inclure dans la ruralité ce métissage d'éléments traditionnellement associés à l'urbain.

Symptôme de cette consommation spatiale, le concept de rurbanité devient un mythe du territoire granbyen et de son imaginaire. Ce territoire mitoyen entre rural et urbain se caractérise notamment par la primauté de « la maison individuelle de type pavillon-jardin »¹³ comme idéal résidentiel. Emblème de l'étalement urbain, cet archétype apparaît ici tel un mytheme¹⁴ de choix pour une géocritique partielle du rurban dans la programmation du 3^e impérial. Trois projets d'art infiltrant ont tout particulièrement exploré ce mytheme pavillonnaire, trois variantes se croisant, s'opposant et se complétant.

VARIANTE PAVILLONNAIRE 1 : DISPOSITIF D'HOMOGÉNÉISATION

La déformation des champs agricoles par la prolifération des développements résidentiels n'échappe pas à l'œil du trio BGL. Lors du cycle de résidences Instants ruraux (1997-1999), ses membres bâtissent la *Villa treize* pour provoquer de front ce « fléau »¹⁵ architectural : une charpente de toit cathédrale, surmontée d'une antenne parabolique, se dresse d'abord dans un boisé, non loin d'un terrain de golf où un projet domiciliaire est prévu ; du ter-



> Josée Dubeau, *Pavillon*, 2008. Photo : ©3e impérial, centre d'essai en art actuel et Josée Dubeau.

rain de golf, la résidence se déplace au beau milieu d'un champ de maïs et est renommée la *Villa des regrets*. À l'allure stéréotypée des « maisons monstres » (*monster house*), la structure partiellement bâtie dégage un sentiment de hâte ridicule, qui n'est pas étranger à la vitesse toujours fulgurante à laquelle ces quartiers s'approprient les milieux ruraux. Un aménagement d'une futilité extrême puisqu'il implique souvent la disparition d'une terre agricole ou d'une maison ancestrale, comme le soulignent les artistes¹⁶.

S'ajoutant à l'absurdité de ce faux projet domiciliaire, des vents violents détruisent la charpente un peu avant son retrait de la plantation de maïs. D'installation éphémère fragile à tas de gravats, le statut de ruine de cette structure de bois se confirme. Le même présage malheureux attend inexorablement la périphérie grandissante des grands centres urbains. L'agriculture disparaît de l'identité territoriale, une nouvelle maison modèle à la fois : « La *Villa des regrets*, une maison typique de banlieue, était ajoutée pour mieux intégrer le champ de maïs dans lequel elle se trouvait, ce qui paraissait alors comme *le revers négatif* d'un mode de vie individualiste rendu possible grâce à la standardisation de la production de masse, secteur agricole inclus¹⁷. »

Que l'on soit un consommateur urbain, rural ou rurbain, la propriété idéale est de plus en plus similaire, témoignant d'un « présent indéfiniment substituable »¹⁸. Les murs ajourés, incomplets, de la *Villa des regrets*, accaparent inutilement une parcelle de champ agricole. Est-ce que les efforts de peuplement du territoire rural des promoteurs se concrétisent de la meilleure façon ? BGL semble en douter. Les terres agricoles sont transformées en quartiers résidentiels sans qualités, et les deux villas en sont l'exaltation critique.

VARIANTE PAVILLONNAIRE 2 : HISTOIRE ÉVIDÉE

Même esthétique de la vacuité pour le *Pavillon* de Josée Dubeau, qui parasite la façade de la manufacture de l'Imperial Tobacco en 2008 lors du cycle Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer (2005-2008). Avec une structure architecturale constituée uniquement d'une charpente, l'artiste met en perspective un « cadre domestique habituel »¹⁹. Elle aborde ce châssis suspendu comme « l'espace négatif de l'être humain », qu'elle reconstruit dans une « *apparente neutralité* [...] pour mieux en reconstruire le pourtour »²⁰.

Ce squelette fixé à l'édifice manufacturier imposant, qui affirme avec panache le passé de la ville, est un point d'ancrage dans l'espace public, mais surtout dans l'histoire du développement urbain. Dès la fin du XIX^e siècle et durant les premières décennies du XX^e siècle, la municipalité de Granby est caractérisée par une vitalité économique dont les organes vitaux sont les industries du caoutchouc, du tabac et du textile. Comme l'explique Julie Bélisle dans son analyse de l'œuvre de Dubeau, « [l']art réalise en fait une traduction en usant de déplacements et en indexant des éléments qui lui sont extérieurs, créant une relation avec l'environnement qui n'existait pas auparavant »²¹. Suspendue au-dessus du vide, la structure fait écho à l'espoir qui pousse les ouvriers à affluer massivement à Granby entre la fin des années quarante et le début des années soixante. Remisé dans les hauteurs, ce *Pavillon* incomplet semble prendre des airs de promesse vides, fragiles, comme la *Villa des regrets*. La deuxième moitié du XX^e siècle sera d'ailleurs moins clémente pour la population ouvrière qui verra déménager les grandes industries qui l'avaient attirée.



> Ane-Marie Fortin, *Espace de réflexion*, 2006.
Photos : ©3e impérial, centre d'essai en art actuel et Ane-Marie Fortin.



VARIANTE PAVILLONNAIRE 3 : CONVERGENCE DES INDIVIDUALITÉS

Les compagnies vendent ou laissent à l'abandon les manufactures du centre-ville, pendant que les quartiers comme celui de l'ancien chantier Saint-Joseph sont encore occupés par ceux et celles qui se souviennent de ce passé manufacturier. On pourrait croire que les 200 unités d'habitation qui forment le quartier sont un ensemble homogène dans lequel l'individualité se perd. Pourtant, au lieu de renforcer une standardisation architecturale anonyme, le quartier est bâti en exaltant l'individualité des propriétaires qui l'habitent.

Lors de sa résidence en 2006, Ane-Marie Fortin est fascinée par le dynamisme communautaire qui a motivé la construction des unités d'habitation. Yves Gendreau, membre du 3e impérial, explique à l'auteure en résidence Lisanne Nadeau qu'à la fin des années quarante, les « citoyens, le clergé, le maire et les Caisses populaires Desjardins ont [...] uni leurs efforts afin d'initier un projet d'aide à l'acquisition »²². Les maisons sont construites par ceux et celles qui les habiteront : ils n'ont qu'à donner une quinzaine d'heures au chantier pour leur permettre d'acheter à moindre coût leur future demeure.

Touchée par ce projet communautaire, Fortin rencontre des habitants, toujours résidents, ayant vécu la construction du quartier en mode coopératif, de 1949 à 1961. Peu peuvent encore témoigner de cette période d'effervescence citoyenne, mais une relation de confiance se crée entre Fortin et les personnes qu'elle rencontre. Lisanne Nadeau s'interroge : « [S]erait-ce le signe d'un besoin pressant, latent, que l'artiste aura su dévoiler²³ ? »

Cherchant à symboliser le lien particulier unissant ces humains à l'architecture, l'artiste récolte des outils et objets que les occupants ont conservés depuis plus de 60 ans ; témoins muets de l'existence de leur propriétaire ; traces anonymes qui, pourtant, témoignent de l'unicité de chaque résident. Fortin moule ces items par lesquels transitent les expériences associées à la naissance du quartier, avant de les remettre à leur détenteur lors d'une fête de quartier célébrant l'intervention. Le travail et la fête finis, chaque fragment de mémoire en plâtre est enchâssé dans le trottoir, sans explication, attendant *que la neige les recouvre*²⁴.

La voie publique devient un *Espace de réflexion* en tension entre un désir de réactualisation et une envie de disparition. Les moules dans lesquels s'imprègnent les souvenirs individuels sont aussi prêts à se faire ensevelir, à disparaître. Comme le *Pavillon* de Josée Dubeau, le travail de Fortin matérialise un espace de vie en négatif, chaque objet moulé agissant comme un réceptacle éphémère de la vie des participants.

MYTHE DU PITTORESQUE HÉTÉROGÈNE

Le mythe du modèle pavillonnaire indique les transformations radicales des environnements dits « ruraux » en un territoire de contradictions. Des industries voisinent une nature sauvage alors que des champs agricoles sont séparés d'un stationnement de centre commercial par un boulevard à quatre voies. Du centre-ville de Granby jusqu'aux recoins de la MRC Haute-Yamaska, le système routier relie des bannières de restauration rapide, des fermes familiales, des entreprises agroalimentaires et des secteurs résidentiels. Un tissu urbain chaotique, hétérogène, présente les vestiges d'un manque d'intérêt généralisé pour une véritable planification de l'aménagement territorial. Trônant au centre de cette territorialité organisée par le capitalisme, la demeure modèle est entourée par sa nature apprivoisée. Cette ville-territoire²⁵ est peuplée par des propriétés exaltant l'individualisme, mais s'exprimant grâce à l'archétype pavillonnaire. Alors que l'aménagement urbain affirme un éclectisme intense, la répétition de l'idéal pavillonnaire impose

une systématisation urbanistique qui tend vers l'homogénéité. L'urbanormativité poursuit son étalement.

Si, dans un tel contexte, le mythe de l'idéal rural semble difficile à soutenir, qu'est-ce qui animera alors la rurbanité à venir ? Les charpentes fragiles et évidées de BGL et de Josée Dubeau semblent évoquer la vacuité de la planification et du mode de vie qui contribuent à l'arrivée de nouvelles populations dans d'anciens milieux ruraux. Pourtant, ces structures décloisonnées s'insèrent dans un territoire aux richesses multiples. Selon Mirko Zardini, les concepts de rurbain et de ville-territoire participeraient potentiellement à un nouveau pittoresque du XXI^e siècle, susceptible de mettre en lumière et d'articuler ces valeurs latentes : « Le pittoresque est inclusif, c'est-à-dire qu'il incorpore au regard le paysage environnant, il accepte l'expression individuelle, il gomme la distinction traditionnelle entre le naturel et l'artificiel. Ce que l'on considère jusqu'à présent comme des éléments négatifs dans la ville contemporaine, l'hétérogénéité, la variété excessive, le désordre, la disharmonie, le voisinage incongru de morceaux divers, constitue désormais une ressource, une qualité pour définir un nouveau paysage. Or, accepter l'hétérogénéité de la ville contemporaine n'est pas un fait simplement esthétique, mais politique, social et ethnique. Il ne s'agit pas de masquer ou d'exorciser, au sein d'une variété fictive, une réalité conçue comme toujours plus uniforme, homogène et contrôlée, ou encore de masquer sous un désordre apparent et une anarchie visuelle un ordre caché toujours plus fort et répandu. Il s'agit au contraire de reconnaître, d'accepter et d'exprimer les différentes individualités présentes dans la société et dans la ville contemporaine, en faisant en sorte que leur présence constitue un paysage politique, social, physique, plus riche et complexe, basé sur la comparaison et non sur l'exclusion réciproque²⁶. »

Bien que le modèle pavillonnaire semble le symptôme d'un aménagement amplifiant l'homogénéisation, il ne serait qu'un des motifs participant à la multiplicité du rurbain. Derrière les murs de ces demeures se trouve l'élément qui fait de cette ville-territoire un pays pittoresque : l'habitant. Tel le paysan d'Alain Roger, les résidents du quartier Saint-Joseph ont travaillé leur territoire, l'ont aménagé pour y vivre. Un geste infiltrant comme celui d'Ane-Marie Fortin donne lieu à l'artialisation du processus spécifique de construction d'un quartier par ses habitants. Fortin préfère le rapprochement à une mise à distance, la mise en évidence d'une histoire riche mais vulnérable à une idéalisation passéiste. Au plus près de la construction du quartier, l'architecture anonyme ne fait plus sens : c'est le caractère singulier de chaque maison, présent bien avant la venue de l'artiste, qui se révèle.

Symbole ambivalent, le modèle pavillonnaire peut paraître la preuve d'une transformation aseptisant le territoire, alors que les fragments mémoriels insérés dans les failles bétonnées expriment un imaginaire pavillonnaire de la diversité. Qui sait, peut-être que l'hétérogénéité pittoresque discernable au cœur des projets d'art infiltrant réalisés dans le contexte des résidences du 3^e impérial est l'amorce d'une déconstruction de l'urbanormativité²⁷. En présentant le pittoresque comme une valorisation de l'hétérogène, la périphérie n'est plus assujettie à la ville comme seul référent d'un progrès de l'aménagement territorial. De l'opposition simpliste entre une nostalgie magnifiée et un présentisme amnésique s'extirpe potentiellement un imaginaire territorial de l'hybridité. Une union, en apparence chaotique, entre des éléments traditionnellement incompatibles associés au rural et à l'urbain. ◀

Notes

- 1 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1997, p. 16.
- 2 *Ibid.*, p. 18.
- 3 Notre traduction. Alexander R. Thomas *et al.*, *Critical Rural Theory : Structure, Space, Culture*, Lexington Books, 2011, p. 6 et 10.
- 4 [C]juvre [qui] apprivoise un espace commun, l'[investissant] par un geste, un dispositif, un objet et spéculer sur un effet tonique, bienfaisant ou régénérateur, tout en révélant des aspects inédits de la réalité et en participant à la construction d'un imaginaire renouvelé. » (Danyèle Alain, « Infiltrer, habiter, spéculer », dans Julie Bélisle et Julie Boivin, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, 3^e impérial, 2008, p. 7.)
- 5 « [L'art d'infiltrer le paysage urbain par des travaux dépourvus d'enseignes, non assimilables *a priori* à des œuvres, qui se fauflent dans l'espace public, surprenant le promeneur au hasard de sa route et faisant de lui un spectateur fortuit. » (Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter, art actuel*, n° 81, printemps 2002 p. 12.
- 6 Bertrand Westphal, *La géocritique : mode d'emploi*, PULIM, 2000, p. 34.
- 7 *Ibid.*, p. 26.
- 8 *Ibid.*, p. 32.
- 9 Philippe Côté (dir.), *Faire, voir...*, 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, 1998. Ce mémoire a été présenté à Solidarité rurale du Québec dans le contexte du processus d'élaboration du premier projet de politique de développement rural du gouvernement du Québec.
- 10 Le concept d'*urbanormativity* décrit l'hégémonie de la ville comme unique objectif de n'importe quel développement. Si l'aménagement choisi pour un territoire donné ne tend pas à reprendre les codes et structures de la ville, ce territoire tombe dans la marge. Cf. A. R. Thomas *et al.*, *Critical Rural Theory*, *op. cit.*, p. 37.
- 11 John K. Grande, « Being Rural », dans D. Alain *et al.*, *Instants ruraux*, 3^e impérial, 2000, p. 4-5.
- 12 « La première [fonction de la campagne] consiste en l'exploitation des ressources du lieu, notamment à des fins agricoles, forestières, minières et énergétiques. La seconde, qui justifie excursion, séjour ou résidence, est la jouissance de l'aménité du même lieu. La première crée la campagne et lui confère sa ruralité, alors que l'autre en fait son motif et l'incorpore à l'urbanité en lui conservant toutefois sa forme rustique. » (Michel Côté, Guy Mercier et Francis Roy, « L'urbanisation de la campagne : motifs et options du régime québécois de protection du territoire agricole », *Cahiers de géographie*, vol. 58, n° 165, décembre 2014, p. 392.
- 13 M. Côté *et al.*, « L'urbanisation de la campagne : motifs et options du régime québécois de protection du territoire agricole », *op. cit.*, p. 337.
- 14 Un récit mythique, selon Claude Lévi-Strauss, repose sur les mythes. La mythocritique (l'analyse des mythes) étudie la porosité de la frontière entre mythes et réalité. En décortiquant ces éléments essentiels d'un mythe, la mythocritique glisse « subrepticement la représentation (ou re-présentation) de l'espace dans un cadre où le réel s'imprègne d'illusion ». (B. Westphal, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 23.) N'analysant pas exclusivement les mythes, la géocritique tente tout de même de débusquer des mythes, ces fragments de discours mythiques qui participent à la délimitation de l'identité culturelle associée aux espaces racontés.
- 15 Terme se retrouvant dans le journal de bord du trio. Cf. BGL, « BGL : projets 1999 à 2001 », *ETC*, n° 54, 2001, p. 6.
- 16 *Cf. ibid.*
- 17 Marie-Ève Charron, « BGL : des lieux de mémoire précaires et révélateurs », *Esse*, n° 67, automne 2009 ; [en ligne] www.esse.ca/fr/bgl-des-lieux-de-memoire-precaires-et-revelateurs.
- 18 Marc Augé, *Le temps en ruines*, Galilée, 2003, p. 90.
- 19 J. Bélisle, « De la pensée à l'acting-out : Pavillon de Josée Dubeau », dans J. Bélisle et J. Boivin, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, *op. cit.*, p. 21.
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*
- 22 Lisanne Nadeau, « Visible à partir du 1^{er} octobre, jusqu'à ce que la neige la recouvre », dans J. Bélisle et J. Boivin, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, *op. cit.*, p. 17.
- 23 *Ibid.*, p. 20.
- 24 Ane-Marie Fortin, *Espace de réflexion* [dépliant expliquant le projet], 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, 2006.
- 25 Cf. Martin Simard, « Étalement urbain, empreinte écologique et ville durable. Y a-t-il une solution de rechange à la densification ? », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 58, n° 165, décembre 2014, p. 345.
- 26 Notre traduction. Mirko Zardini, « Green Is the Color », dans Rem Koolhaas *et al.*, *Mutations*, Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p. 436-437.
- 27 Les projets du centre ont évolué vers une exploration toujours plus diversifiée des manifestations possibles du territoire. Les cycles d'exploration pluriannuels qui ont suivi le signalent : « L'envers de l'endroit », « La constellation des métiers bizarres », « Trancher dans le vif du Temps : infuser, diffuser »...

Julien St-Georges Tremblay est candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Il s'intéresse à l'interrelation entre l'art d'intervention et le territoire. Il est également critique culturel et médiateur en milieu muséal.