



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
À CHICOUTIMI

**FRAGMENTS D'UN TERRITOIRE : LA TRACE COMME MATIÈRE
D'INSTALLATION**

PAR DAVID DALLAIRE

Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M. A.) en art

Québec, Canada

Copyright David Dallaire

Table des Matières

Liste des figures	iv
Résumé	vi
Remerciement.....	vii
Introduction	1
CHAPITRE I : LE DÉPAYSEMENT	2
1.1.1 Virage rouge : En route vers un autre contexte.....	4
1.1.2 571, 5 ^e rue la baie : Ce qui a été.....	5
1.1.3 Jusqu'à épuisement des stocks : La transformation	8
1.2 Cadre théorique et conceptuel.....	10
1.2.1 Basile Michel – Ancrage, encastrement et empreinte.....	11
1.2.2 Anna Tsing – La ruine	13
1.2.2.1 Pablo Cuartas - L'objet de mémoire	15
1.2.2.2 Les possibles	20
1.2.3 Alain-Martin Richard – La manœuvre.....	21
1.2.4 La problématisation	23
1.2.5 Bricolage méthodologique	24
1.2.5.1 L'archive ouverte	24
1.2.5.2 L'heuristique	26
1.2.5.3 La manœuvre	28
CHAPITRE II : AU-DELÀ DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE	29
2.1 Victor Dallaire – Le déluge.....	29
2.2 Jean Jules Soucy – Le tapis stressé	33
2.3 Alain-Martin Richard – L'atopie Textuelle.....	37
CHAPITRE III : À LA RENCONTRE D'UN TERRITOIRE	41
3.1 Application de la méthodologie	42
3.2.1 Laboratoire 1 - Pistage	44

3.2.2 Laboratoire 2 - Investir les vestiges	49
3.2.2.1 Première mouture – Le clocher détourné.....	50
3.2.2.2 Deuxième mouture – Les fenêtres barricadées	52
3.2.3 Laboratoire 3 – Traduire le paysage.....	55
3.2.3.1 Représentation du littoral sous forme de courtepointe	56
3.2.3.2 Interaction et réappropriation du territoire par le public.....	57
3.2.3.3 Superposition des traces et vestiges du territoire.....	58
3.3 Silva – Marique – Vestigium	59
3.3.1 Une installation interactive	60
3.3.2 Retour critique	62
Conclusion.....	66
Bibliographie.....	68
ANNEXE 1 – Images de l’exposition, © Constantin Monfilliette	70

Liste des figures

Figure 1, David Dallaire, « 571 5e rue la baie », © David Dallaire, 2023	7
Figure 2, David Dallaire, « Jusqu'à épuisement des stocks », © David Dallaire, 2022	9
Figure 3, Victor Dallaire, « Le déluge », 1997, © David Dallaire, 2025	30
Figure 4, Détail du déluge, © David Dallaire, 2025	32
Figure 5, Jean-Jules Soucy, « détail du tapis stressé », 2025, © David Dallaire, 2025.....	35
Figure 6, Collectif les causes perdus, « L'atopie textuelle... », 2000, © David Dallaire, 2025	38
Figure 7, Archive collection Victor Dallaire, © David Dallaire, 2025.....	45
Figure 8, Photos exploratoires, © David Dallaire, 2024.....	46
Figure 9, Photos exploratoires, © David Dallaire, 2024.....	47
Figure 10, Performance « Je revalorise », © David Dallaire, 2023.....	48
Figure 11, Performance « Je revalorise », © David Dallaire, 2023	49
Figure 12, Le cloché, © David Dallaire, 2023.....	50
Figure 13, Le cloché, Festival le culte de Port-Alfred, © David Dallaire, 2023	51
Figure 14, Les fenêtres (en construction), © David Dallaire, 2024.....	52
Figure 15, Les fenêtres, Festival le culte de Port-Alfred, © David Dallaire, 2024	54
Figure 16, Détail d'une photo du littoral de la baie, © David Dallaire, 2024	56
Figure 17, Détail d'une version numérique du littoral de la baie, © David Dallaire, 2024.56	
Figure 18, Silva - marique – vestigium, 2024, © Laurie Boivin, 2024	64
Figure 19, Installation « Je revalorise », petite salle de BANG © Constantin Monfilliette, 2024	70
Figure 20, Mosaïque de photos, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024.70	
Figure 21, Le cloché, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024.....	71
Figure 22, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024	71
Figure 23, Pupitre et macarons, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024 .72	
Figure 24, Détail de paysage, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024....72	
Figure 25, Détail de « Je revalorise », petite salle de BANG, 2024	73
Figure 26, Détail de paysage, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024....73	

Figure 27, Détail de la mosaïque de photo, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024	74
Figure 28, Détail des fenêtres, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024 ...	74
Figure 29, Projection « Je revalorise », petite salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024	75
Figure 30, Une partie des fenêtres, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024	75

Résumé

Ce projet, bien qu'ancré dans une quête identitaire, s'appuie sur des concepts auxquels plusieurs peuvent s'identifier. Il repose avant tout sur une recherche-création et une méthodologie heuristique itérative, développée à travers des laboratoires de médiation, d'observation et d'action performative. Ces expérimentations ont mis en lumière les particularités du territoire exploré, les traces d'une communauté y vivant et une histoire perceptible à travers son environnement actuel.

Le processus de création a permis d'établir des liens étroits avec la communauté locale, enrichissant le projet grâce aux contributions de ses membres. Cette approche a déplacé le pouvoir créatif d'un seul individu vers une dynamique de participation collective, brouillant ainsi la frontière entre l'instigateur du projet et sa finalité. L'approche itérative a favorisé une expérimentation constante des matériaux trouvés et des idées qu'ils suscitent, transformant les traces et objets recueillis au fil des cycles de travail. Ces laboratoires sont ainsi devenus des espaces d'échange et de réflexion, où chaque élément du projet a été testé et affiné afin d'incarner pleinement cette exploration identitaire et territoriale. En détournant les objets quotidiens de leur fonction première, une poétique du réemploi s'est instaurée, faisant de la matérialité un vecteur d'expression chargé de significations multiples. Cette approche peut-elle alimenter ma problématique concernant un dialogue entre une mémoire collective et son contexte, où les vestiges du passé deviennent des surfaces ouvertes à l'appropriation collective?

Intitulée *Silva - Marique - Vestigium*, en hommage à l'ancienne devise de Port-Alfred (arrondissement de La Baie, aujourd'hui intégré à la ville de Saguenay), l'exposition interroge la manière dont le temps façonne l'expérience du territoire et les récits qui en émergent. L'objectif était d'illustrer la notion de ruine contemporaine, ici abordée sous le prisme de la modernité occidentale qui, par son extraction incessante des ressources, génère des paysages aliénés où se mêlent vestiges et traces d'un passé encore influent. Le projet cherche à révéler les possibilités de réédification à partir des histoires qui caractérise une collectivité.

Remerciement

Ce mémoire est l'aboutissement d'un long cheminement, nourri par de précieuses rencontres, des échanges stimulants et un soutien indéfectible. Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mes directions de recherche, Jean-Paul Quéinnec et Julie Andrée Tremblay, pour leur accompagnement rigoureux, leurs conseils éclairés et leur confiance en mon projet. Leur regard critique et bienveillant a grandement contribué à enrichir ma réflexion et à façonner ce travail. Je remercie également l'Université du Québec à Chicoutimi pour l'environnement académique stimulant qu'elle m'a offert tout au long de mon parcours, ainsi que le CELAT, dont l'attribution d'une bourse m'a permis de mener à bien mes recherches et d'approfondir ma démarche artistique.

Mon immense reconnaissance va également à toute l'équipe du centre BANG, qui a accueilli mon projet avec enthousiasme et professionnalisme. Merci pour votre soutien, votre générosité et votre engagement envers la diffusion de la création contemporaine. Votre confiance a été un moteur essentiel dans la concrétisation de cette exposition. Je tiens aussi à remercier chaleureusement l'organisation du festival Le Culte de Port-Alfred, ainsi que les festivaliers, pour m'avoir offert un espace de partage et d'expérimentation. Vos regards, vos échanges et votre curiosité ont nourri ma réflexion et donné une portée nouvelle à mes laboratoires.

Enfin, rien de tout cela n'aurait été possible sans le soutien indéfectible de ma famille et de mes amis. Votre présence, votre écoute et vos encouragements m'ont accompagné dans chaque étape de ce projet, me rappelant constamment l'importance de l'entraide et du partage. Merci d'avoir cru en moi et en cette recherche, même dans les moments de doute. À toutes ces personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce travail, je vous adresse ma plus profonde gratitude.

Introduction

Le dépaysement ouvre des espaces de réflexion, déclenche une remise en question et peut provoquer une transformation profonde de l'identité. Il s'agit d'un voyage intime, un processus de métamorphose où se confrontent déracinement et ancrage. Quitter un lieu, c'est aussi en redéfinir les contours en soi ; y revenir après un certain temps, c'est se heurter à l'étrangeté du familier, à l'érosion du souvenir par le temps. Ce retour, souvent troublant, engage un dialogue entre mémoire et expérience renouvelée. C'est à travers la culture du territoire que naît une forme de réponse à cette tension entre passé et présent. Les rencontres, les expositions à des regards nouveaux et l'évolution d'un espace autrefois connu permettent une redécouverte de ce lieu, non plus figé dans le souvenir, mais réinventé par le prisme du temps et de l'expérience. Ce va-et-vient entre l'ancien et le nouveau ouvre la voie à une impulsion créatrice et dialogique, où les voix du passé et du présent s'entrelacent pour tisser une trame inédite. Ainsi, l'acte de revisiter un espace ne se limite pas à en constater les mutations ; il devient une invitation à en écrire une nouvelle histoire, à en enrichir la signification et à en projeter les potentialités pour l'avenir.

À travers l'analyse de travaux antérieurs, certains concepts récurrents ont émergé, jetant les bases d'une recherche-création articulée autour de réflexions déjà amorcées. Ce parcours a orienté l'exploration vers des penseurs dont les apports théoriques ont permis de structurer une démarche : Michel Basile, avec sa réflexion sur l'ancrage territorial ; Anna Tsing, dont l'étude du matsutake, un champignon résilient émergeant des ruines, propose une métaphore pour penser les conditions de reconstruction post-capitaliste ; Pablo Cuartas, qui étend la

notion de ruine à l'objet ; et Alain-Martin Richard, dont le concept de la manœuvre brouille les frontières entre artiste et spectateur. En écho à ces approches, certains artistes originaires du territoire étudié ont également influencé cette démarche : Victor Dallaire, par une pratique empreinte de mémoire populaire et enracinée dans sa communauté et Jean-Jules Soucy, par son travail prenant source de la collecte et de l'assemblage d'objets du quotidien. Alain-Martin Richard, par sa double posture de théoricien et de praticien, s'impose ici comme une figure importante, à la croisée des idées et des gestes. C'est à travers une série de laboratoires que des questionnements issus de cette recherche ont été mis à l'épreuve du terrain, constituant un espace d'expérimentation en constante évolution.

CHAPITRE I : LE DÉPAYSEMENT

En voyageant d'un endroit à l'autre, il est plus facile d'observer les éléments qui définissent l'identité d'un lieu, qu'ils soient culturels ou liés aux attraits du paysage naturel¹. Mais au-delà de ces particularités visibles, quel est l'impact de ces éléments sur les structures sociales et les systèmes complexes que les sociétés développent pour organiser la cohabitation collective ? Depuis plusieurs années, je m'efforce de répondre à cette question, notamment par le biais de diverses interventions artistiques. Ayant vécu la moitié de ma vie à Québec j'ai été teinté par cet environnement urbain. L'une des raisons fondamentales de mon retour en région tenait à la volonté de préserver le legs culturel de mon grand-père, Victor Dallaire, artiste sculpteur récemment disparu,

Dans ce contexte, mon retour en région et ma volonté de conservation de la mémoire matérielle et immatérielle de mon grand-père constituent un point d'ancrage important dans le développement de ma démarche actuelle. Cela m'a permis de confronter une connaissance intime du territoire à une posture critique nourrie par mes déplacements et mes expériences extérieures. Ce retour m'offre une perspective située pour interroger les liens entre identité territoriale, mémoire collective et transformation sociale, et oriente de manière significative les choix méthodologiques et esthétiques qui structurent ma recherche-création. De plus, je

¹ Dans le cadre de cette recherche, le mot paysage ne renvoie pas à une catégorie esthétique ou picturale au sens classique, mais plutôt à une expérience vécue du territoire. Je l'emploie pour désigner un espace traversé, habité et transformé par le geste, plutôt qu'un sujet de représentation. Il s'agit moins d'un objet à contempler que d'un milieu d'action et d'observation, un espace dans lequel les traces humaines et matérielles s'entremêlent. Mon usage du terme demeure donc circonscrit : il sert à évoquer la relation sensible et processuelle entre le corps, les objets et le lieu, sans chercher à théoriser le concept de paysage lui-même.

me trouve plongé dans une quête identitaire qui se situe de manière évidente en trame de fond, ce qui explique une certaine proximité avec certains aspects de ma recherche. Néanmoins, il est convenable dans ce contexte de maintenir une distance analytique afin de faciliter l'émergence d'un savoir académique.

1.1.1 Virage rouge : En route vers un autre contexte

J'ai expérimenté un dépaysement, plongé dans un univers façonné par le béton, le vacarme du trafic et l'omniprésence des infrastructures monumentales. Ce déracinement m'a permis de me questionner sur l'influence subtile mais profonde qu'exerce l'environnement quotidien sur l'individu, façonnant une part de sa perception du monde et son identité. Cette réflexion a porté *Perte d'horizon* (2023), ma première exposition solo. À travers une diversité de thèmes tels que la nostalgie et la trace, cette installation traduisait l'empreinte qu'a laissé en moi cet éloignement et révélait les prémisses d'une introspection plus profonde marquée par une éventuelle réappropriation de mon territoire d'origine. Le contraste que j'ai éprouvé a orienté ma démarche en mettant en exergue mon vécu urbain et les codes qui lui sont intrinsèques.

Cette problématique trouve une résonance particulière dans un projet nommé *Virage rouge* (2021), présenté dans le cadre de cette exposition, qui interroge l'imposition des structures culturelles sur le paysage naturel. En traversant à maintes reprises le parc des Laurentides, entre Québec et Saguenay, j'ai pu observer la coexistence de panneaux routiers de signalisation routière sur une forêt d'épinettes, qui, à force de se côtoyer, semblaient presque se fondre l'un dans l'autre. Cette observation m'a conduit à juxtaposer une série de tableaux disposés selon la logique des panneaux, symbolisant la manière dont les

infrastructures humaines viennent redéfinir, voire contraindre, notre rapport au territoire, et ainsi marquant les inflexions du paysage. L'installation met ainsi en tension deux registres visuels : d'une part, la rigueur graphique des panneaux directionnels, caractérisés par leurs lignes droites et leur rouge vif ; d'autre part, l'organicité du milieu forestier, dominé par des formes libres et une palette chromatique naturaliste.



Figure, David Dallaire, « Virage rouge », 2021, © David Dallaire, 2023

En superposant l'élément signalétique au paysage, l'œuvre révèle l'emprise de l'humain sur son environnement et questionne le rapport de force entre culture et nature. Cette stratification visuelle devient alors le lieu d'une dialectique entre l'artificialité des systèmes de signalisation et la spontanéité inhérente au monde naturel, témoignant ainsi des tensions qui influencent notre rapport contemporain au territoire.

1.1.2 571, 5^e rue la baie : Ce qui a été

Lors de mon retour en région, j'ai retrouvé cette ouverture sur le paysage, j'y ai vu un lieu transformé. Avec un regard nouveau, je redécouvrais ces rues que j'avais autrefois

arpentées. J'ai croisé des habitants profondément attachés à leur terroir, investis d'une manière ou d'une autre dans la préservation d'une identité collective. Ce lien se manifestait dans l'attention portée à la conservation du patrimoine, mais aussi à travers les récits et potins portant sur la communauté ou sur les commerces d'antan et/ou certains attraits aujourd'hui disparus, dont je garde moi-même le souvenir. Ces histoires tissaient un fil entre le passé et le présent, offrant une continuité dans une société en constante évolution.

Animé par une certaine nostalgie du passé, j'ai développé, au cours de mon cheminement universitaire, un projet intitulé *571, 5e rue, La Baie* (2023), présenté lors de mon exposition *Perte d'horizon* (2023). Ce projet explore la notion d'hétérotopie² en mettant en lumière la transformation, à travers le temps, d'un lieu ayant eu pour moi une signification particulière. L'intention était de confronter deux univers, deux temporalités distinctes, en matérialisant le glissement des espaces et de leurs usages à travers le prisme de ma propre mémoire mais aussi par la mémoire de l'objet.

Le concept d'**hétérotopie** a été principalement développé par **Michel Foucault**, philosophe français, dans une conférence intitulée « **Des espaces autres** » (« *Of Other Spaces* »), donnée en 1967 mais publiée à titre posthume en 1984. Une hétérotopie peut voir son fonctionnement se modifier dans le temps ; L'hétérotopie à le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. (Braconnier, 2019, p. 100)



Figure 1, David Dallaire, « 571 5e rue la baie », © David Dallaire, 2023

D'un côté, l'installation évoquait l'époque de mon adolescence : un socle rond, couvert de graffitis coloré, supportait un téléviseur cathodique diffusant l'enregistrement d'un ancien spectacle auquel j'avais participé à l'âge de seize ans. Cet espace était imprégné d'une énergie vibrante et d'une charge affective forte, amplifiée par la présence d'objets authentiques liés à cette période : des cassettes VHS, les vêtements portés lors de la performance, d'anciens cahiers et agendas portant les traces écrites de cette époque. Les fils reliant les dispositifs technologiques étaient volontairement exposés, accentuant l'aspect brut et organique de l'ensemble. La scénographie, colorée et foisonnante, traduisait ainsi l'intensité et la matérialité de cette mémoire.

En contraste, la seconde section de l'installation, séparée d'une porte avec un miroir sans teint qui reflétait la première section, se voulait plus épurée, presque clinique. Un socle carré noir supportait un écran d'ordinateur diffusant une vidéo du même lieu, filmé vingt ans plus tard. Ce qui fut autrefois une école, animée par la présence humaine et l'apprentissage, était désormais réduit à un simple stationnement, un espace asphalté dénué d'ancre affectif. Cette mise en parallèle soulignait non seulement l'évolution des objets et des médiums

technologiques, mais aussi celle des usages et des mentalités, témoignant d'une tendance à l'effacement, à la désaturation du paysage urbain et à la rationalisation des sites par la destruction d'un bâtiment ancien.

Par cette installation, j'interrogeais ainsi le devenir des lieux et leur capacité à cristalliser des souvenirs avant d'être réassignés à de nouvelles fonctions. L'opposition entre l'enchevêtrement d'éléments tangibles, foisonnant et expressifs d'une part, et la rigueur de l'épuration d'autre part, se voulait une recherche dialectique entre présence et absence, mémoire et effacement, ancrage et décontextualisation.

1.1.3 Jusqu'à épuisement des stocks : La transformation

C'est à ce moment que je me suis interrogé sur l'impact qu'une communauté peut exercer sur son milieu de vie et sur les dynamiques qui émergent lorsqu'un projet artistique est investi collectivement. Quelle transformation un espace ou une œuvre peut-il subir sous l'influence d'une participation plurielle ? Quels récits, quelles formes nouvelles peuvent naître de cette interaction ?

Porté par ces questionnements, j'ai choisi d'explorer la dimension interactive et l'aspect imprévisible d'un projet placé entre les mains d'un public. Cette démarche visait à interroger non seulement le rôle du spectateur devenu acteur, mais aussi les mécanismes d'appropriation et d'intervention qui redéfinissent l'œuvre tout au long du vernissage. Laisser place à l'indéterminé, au surgissement de formes et d'intentions multiples, revenait ainsi à expérimenter une esthétique du dialogue et de la spontanéité, où la trajectoire du projet échappait à une maîtrise unilatérale pour devenir le produit d'un élan collectif.

Partant du problème de l'exploitation des ressources planétaires à des fins de consommation, j'ai choisi d'intégrer une dimension critique à mon travail en récupérant des journaux publicitaires pour en faire le matériau central d'une installation immersive. L'objectif était de matérialiser une forêt éphémère dont l'interactivité inhérente provoquerait son propre effondrement, questionnant ainsi notre rapport à la consommation et à ses conséquences. J'ai mis en place ce projet dans le cadre d'une exposition collective à la Galerie *L'œuvre de l'autre* dans le cadre d'une exposition collective nommée *Ce qu'il nous reste...* (2022). L'installation prenait à elle seule la moitié de la galerie. Avant le vernissage, chaque arbre de cette forêt artificielle était maintenu en équilibre par de fines ficelles, chacune portant une affirmation interpellant directement le visiteur sur sa relation à la surconsommation. Les spectateurs étaient invités à tirer sur une corde s'ils se reconnaissaient dans l'énoncé inscrit, déclenchant ainsi un mécanisme qui entraînait la chute d'un arbre. Au fil des interactions, la destruction progressive de la forêt révélait, au fond de la galerie, l'inscription FRAPPER UN MUR, une métaphore visuelle traduisant l'impasse écologique et sociétale vers laquelle nous nous dirigeons.



Figure 2, David Dallaire, « Jusqu'à épuisement des stocks », © David Dallaire, 2022

Bien que ludique dans son approche, cette installation interactive nommée *Jusqu'à épuisement des stocks* (2022) générait une prise de conscience par l'expérience directe de la perte. Une fois « consommée » par l'action des visiteurs, elle laissait place à un paysage de désolation, une finalité certes prévisible mais dont l'exécution concrète suscitait un malaise face à l'irréversibilité du geste. Ce renversement soulignait une interrogation centrale : que laisserons-nous aux générations futures ? Cette question prenait un relief particulier à travers l'expérience des spectateurs qui découvraient l'exposition uniquement dans son état dégradé, ne pouvant ainsi jamais appréhender sa forme originelle.

Ces projets fondateurs, mêlés de mon expérience personnelle, ont relancé mon rapport artistique à l'espace, à la mémoire et à la participation collective. Ils ont constitué le socle de ma réflexion et orienté mes recherches vers une exploration plus approfondie des dynamiques territoriales et culturelles. Ils m'ont amené à questionner la manière dont les structures socio-culturelles, l'histoire et l'environnement influencent la construction des identités, tant individuelles que collectives.

1.2 Cadre théorique et conceptuel

J'ai entrepris de cerner la singularité de Port-Alfred, qui, bien que délimité géographiquement, rayonne au-delà de ses frontières physiques par la densité de son héritage historique. Autrefois un pôle industriel, ce lieu où j'ai choisi de m'installer portait encore les stigmates de son passé : des bâtiments en ruine, une église abandonnée, un ancien édifice commercial promis à la démolition, ainsi qu'un parc désaffecté marqué par les vestiges d'une activité disparue. Autant d'éléments qui témoignaient des mutations successives du territoire et formaient une sorte de cicatrice collective, empreinte d'un passé mais cher aux habitants.

Pour cette communauté, la conservation de ces traces constituait un enjeu fondamental, un véritable trésor à préserver. Ces vestiges architecturaux, en faisant transparaître les différentes époques qui avaient animé le secteur, offraient une lecture du lieu à ciel ouvert.

1.2.1 Basile Michel – Ancrage, encastrement et empreinte

Les travaux de Basile Michel, maître de conférences en géographie à l'Université de Cergy-Pontoise, s'inscrivent dans cette problématique en abordant la revalorisation des territoires urbanisés par l'art et la culture. Il a notamment étudié les liens profonds unissant l'artiste et son environnement, mettant en lumière les influences réciproques qu'ils exercent l'un sur l'autre. Michel adopte une méthodologie fondée sur l'observation et la rencontre qui éclairent ma propre démarche. Dans le cadre de ses recherches, il a examiné les reconversions d'ancien secteur industriel en pôles culturels et mis en évidence un cycle où l'installation d'acteurs culturels dans des secteurs en déclin favorise leur revitalisation. Il explore, entre autres, des concepts métaphoriques tels que l'ancrage (symbolisé par le bateau et son ancre), l'encastrement (illustrant l'imbrication de différents ensembles) et l'empreinte (les traces et influences laissées), appliqués au champ de l'art et de la culture dans une perspective territoriale (Michel, 2022, p. 52).

Ces notions résonnent particulièrement avec mon propre questionnement sur la mémoire des lieux, la transmission des héritages et la manière dont l'art peut participer à la réinvention du territoire. L'installation progressive d'artistes et de créateurs transforme ainsi ces sites, en résonance avec leur histoire et leur environnement. Le projet que j'élabore s'inscrit dans cette dynamique en explorant un territoire marqué par une mémoire

industrielle, en capturant ses traces et en interrogeant son potentiel de réappropriation culturelle.

L'approche adoptée repose sur une interaction entre l'environnement, la communauté et les processus de création. En déambulant à travers le paysage, des observations photographiques et des catalogages de vestiges ont été réalisés manifestant la persistance d'un passé qui dialogue avec le présent. La contribution des habitants, par le biais d'objets significatifs et de leur participation aux expérimentations, renforce l'idée d'un encastrement. Michel trace ici la relation entre l'économie du secteur et son évolution, sa mutation dans le temps suite à une revitalisation par la venue d'acteurs culturels qui y développent un réseautage intersectoriel. Il théorise sur le fait que ces acteurs culturels, nouvellement arrivés, profitent du contexte industriel du secteur et de tout ce qu'il a à offrir comme infrastructure (usines, fonderies, etc.) et main-d'œuvre, créant un lien dialogique avec le lieu.

« Leur choix de localisation (des acteurs culturels) repose sur la recherche de ressources sensibles comme un territoire ayant une histoire, par exemple industrielle ou ouvrière, qui lui attribuera une aura, une épaisseur et une ambiance porteuse de sens et propice aux processus de création, notamment car les signes du passé peuvent constituer un matériau inspirant pour le travail créatif. » (Michel, 2022, p. 58).

Ce lien se décline à travers des projets artistiques s'enracinant dans le territoire sous trois approches différentes : premièrement, ils sont pensé *pour* le territoire, c'est-à-dire en résonance avec le contexte social, économique et culturel local ; deuxièmement, *avec* le territoire, à partir de l'implication des habitants et autres usagers du secteur ; troisièmement, *par* le territoire, le processus de création est alimenté et inspiré par les spécificités de celui-ci tout en adoptant un positionnement d'hospitalité et d'ouverture aux échanges et aux rencontres. (Michel, 2022, p. 64).

L'auteur résume bien ici une démarche que je me suis appropriée sans trop en avoir conscience et qui constitue pour moi, par la même occasion, un retour aux sources. J'ai surtout découvert un lieu, Port-Alfred, qui, porté par l'implication des différents acteurs communautaires, aspirait à renaître. Animé par cette dynamique, j'ai choisi de m'investir dans ces initiatives citoyennes, qui ont fini par imprégner mon projet de façon irréversible. Comme l'auteur le résume : « Un acteur est donc encastré, car il développe, dans un territoire, des relations de diverses natures avec les autres individus, organisations et acteurs présents, l'ancre constituante alors un préalable et un facteur de l'encaissement territorial. [...] L'encaissement fait écho à la territorialisation des acteurs qui sont non seulement ancrés dans un territoire, mais qui participent aussi à son façonnement, à son animation et à son évolution » (Michel, 2022, p. 62).

En somme, mon projet se veut une exploration des multiples façons dont un territoire influence les pratiques culturelles et identitaires, et inversement, comment les acteurs qui l'investissent participent à sa transformation. Loin d'une posture figée, cette démarche s'inscrit dans une dynamique de réactivation du patrimoine matériel et immatériel, où l'empreinte laissée par le passé devient une matière vivante et évolutive, propice à de nouvelles narrations.

1.2.2 Anna Tsing – La ruine

Anna Tsing, professeure d'anthropologie à l'Université de Californie à Santa Cruz, s'inscrit dans la continuité des recherches de Donna Haraway, une ancienne collègue qui l'a inspirée et par laquelle j'ai découvert les travaux de Tsing. Isabelle Stengers, philosophe belge et autrice de la préface de *Le Champignon de la fin du monde* de Tsing, souligne cette

filiation en citant Haraway dans ce même ouvrage : « L'Âge de l'homme, mieux nommé Capitalocène, est aussi celui où se posera la question des “possibilités de vie dans les ruines du capitalisme”. Et cette question se posera, que les ruines dont il s'agit soient celles que le capitalisme nous laissera ou celles qu'il continuera à provoquer » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 7). Cette réflexion incarne le cœur de ma démarche artistique. Depuis mes débuts en arts visuels, la question philosophique des ruines a nourri mon travail. Lors de mes explorations territoriales, j'ai rencontré des vestiges, fragments d'un passé qui invitent à une réflexion sur leur charge symbolique et leur potentiel narratif. Ces ruines matérialisent une temporalité marquée par des transformations profondes, parfois destructrices, parfois porteuses de renouveau.

Dans ses recherches, Anna Tsing étudie le matsutake, un champignon sauvage qui pousse dans des forêts perturbées par l'activité humaine. Elle souligne : « Grâce à leur capacité à nourrir les arbres, les matsutake aident les forêts à prospérer dans des environnements hostiles [...] Ils nous guident vers des possibilités de coexistence dans des environnements perturbés » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 33-35). Au-delà de son goût apprécié, ce champignon symbolise une forme de résilience en s'épanouissant sur les ruines laissées par l'humanité. Tsing prend notamment l'exemple d'Hiroshima, dévastée par la bombe atomique en 1945, où le matsutake fut l'une des premières formes de vie à réapparaître après la destruction (Tsing & Pignarre, 2017, p. 33). Ce constat véhicule un message d'espoir : malgré la réalité sombre de l'Anthropocène, une régénération reste possible.

Cependant, Tsing met en garde contre une vision homogène de l'Anthropocène : « Cet “anthropo-” contrecarre, en effet, l'idée même de donner une attention toute particulière

aux paysages fragmentés, aux temporalités multiples et aux agencements changeants entre humains et non-humains : c'est-à-dire tout ce qui importe à une survie collaborative » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 54). Elle insiste sur l'importance d'observer ces espaces en mutation, marqués par l'aliénation, la déportation et, parfois, la destruction des ressources vivantes et non vivantes. Comme le rappelle Tsing : « Quand une ressource particulière ne peut plus être produite, l'espace est tout simplement abandonné » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 37). Par son inachèvement et ses fragments épars, la ruine ouvre un potentiel narratif, invitant l'imaginaire à combler les vides et à tisser des récits entre mémoire, perte et projection. Cette réflexion élargit la notion traditionnelle de ruine, trop souvent réduite à l'image de bâtiments abandonnés. Pour moi, la ruine inclut aussi ces lieux laissés pour compte à la suite du passage de l'humain, des espaces en suspens qui, loin de signifier la fin, deviennent le terreau de nouvelles possibilités, d'une continuité en transformation.

Un exemple concret ayant marqué mon parcours artistique est celui de l'ancienne église abandonnée de Port-Alfred nommé Saint-Édouard situé au cœur de la ville. Cet édifice, vestige d'une époque révolue, incarne aussi l'espoir d'une renaissance sous une forme différente. En dépassant sa fonction religieuse initiale, les habitants ont réinvesti cet espace pour en faire un lieu dynamique et culturel, au cœur de la vie communautaire. Cette transformation illustre une résilience semblable à celle évoquée par Tsing avec le matsutake : une capacité à recréer du lien et du sens à partir des ruines du passé.

1.2.2.1 Pablo Cuartas - L'objet de mémoire

Si la ruine évoque naturellement des bâtiments délabrés, elle peut aussi, selon le sociologue Pablo Cuartas, s'étendre à des objets. À travers une étude sur le présent et le quotidien, Cuartas démontre, à partir de divers exemples littéraires, l'existence d'un lien entre

les ruines et ce qu'il appelle des « objets de mémoire ». Ce concept souligne que les traces du passé, qu'elles soient matérielles ou symboliques, continuent de façonner notre rapport au monde contemporain. En citant plusieurs auteurs et poètes tels que Marcel Proust et Charles Baudelaire ainsi que des philosophes et ethnologues comme Marcel Mauss, George Bataille et Michel Maffesoli, Pablo inscrit sa réflexion sur un mode interdisciplinaire. En partant de la définition de la ruine, l'auteur démontre l'élargissement de la portée herméneutique de ce concept aux objets du quotidien qui sont pourtant plus courant et d'une autre échelle que celle des immenses bâtiments dégradés, souvent en partie détruits, que l'on associe au passé. Cuartas parle d'ailleurs d'un glissement des échelles habituellement en œuvre lorsqu'il est question de ruines, « On fait appel d'abord à l'échelle spatiale : si les ruines sont toujours associées à un grand lieu (...) l'objet de mémoire peut être associé à une petitesse, voire à une miniature (...) D'autre part, il s'impose une modification des échelles temporaires : si les ruines sont le témoignage d'un passé dans l'Histoire, l'objet de mémoire témoigne d'un passé qui n'est pas celui de l'historiographie, mais celui de la mémoire, individuelle ou collective » (Cuartas, 2013, p. 37). Ces objets qui sont soumis à l'usure du temps, étant fabriqués dans un contexte précis, pour une utilisation précise, peuvent alors faire vivre chez certaines personnes un sentiment de nostalgie, voire de mélancolie en lien avec une époque révolue qu'elles ont vécue ou non. Cuartas affirme à ce sujet que « Si la ruine se définit comme une partie appartenant à une totalité soudain inexistante, on pourrait considérer certains objets quotidiens comme étant les vestiges d'un temps qui n'existe plus. » (Cuartas, 2013, p. 36).

De nos jours, l'évolution des technologies se fait à une vitesse folle, produisant un flot incroyable d'objets voués à la désuétude, je ne peux qu'être sensible à ces arguments. Ma recherche cadrant sur un processus d'étude culturel, j'essaie de mettre en relation une

banque de données matérielle et/ou picturale qui nous ramène, par la force des choses, à différentes époques afin de créer un narratif renvoyant à une temporalité liée à l'objet. Les marchés aux puces, les antiquaires, les ventes de garage ou encore les annonces classées regorgent de ces items. Ce sont parfois de véritables musées riches en histoire qui sont à portée de main. En visitant ces lieux, je tombe sur des objets appartenant au passé, au sens où l'utilisateur original n'en voit plus l'utilité dans son quotidien. Chaque trace d'usure suggère une manipulation. Ces artefacts ont parfois même joué un rôle crucial dans l'évolution de la société, sinon de son ancien utilisateur. C'est en ce sens qu'on parle d'objets de mémoire, Cuartas ajoute à ce sujet « qu'il suffit de rappeler les idées qu'il évoque : l'obsolescence, l'aura, la fonction esthétique, la concentration du temps dans l'objet, l'émotion pour entrevoir la communauté entre l'objet de mémoire et la ruine. » (Cuartas, 2013, p. 42).

La ruine ayant joué un grand rôle dans le courant romantique (par l'esthétique fantastique et nostalgique), l'auteur nous ramène à ce courant littéraire et artistique qui fut très attaché à l'aspect mélancolique en précisant que :

« À l'encontre de l'enthousiasme progressiste propre du capitalisme industriel, la sensibilité romantique met l'accent sur des valeurs autres, à savoir celles qui favorisent le retour aux racines, au passé, bref, aux traditions qui modulent le temps présent. C'est pourquoi le romantisme va opposer au désenchantement du monde son réenchantement ; à la quantification et à la mécanisation du monde, le rétablissement des valeurs prémodernes et précapitalistes. » (Cuartas, 2013, p. 42).

Mon discours est teinté par la cause et les valeurs du romantisme bien qu'il renvoie directement à la période moderne et capitaliste que conspuait ce même courant. En effet, ces ruines que je m'approprie dans mon parcours, à travers mes laboratoires, nous placent devant un constat troublant auquel la période post-moderne est confrontée, les dérapages capitalistes

que je tente de déconstruire dans mes installations. Bien que la nostalgie joue un rôle prédominant, elle se noie dans l'absurdité du consumérisme à outrance. Le spectateur se trouve alors déchiré par un sentiment doux-amer. Autant la nostalgie d'un passé qui a bercé notre imaginaire par son utilité et son esthétisme est heureuse, autant l'évocation de ce gaspillage industriel et l'illustration de sa désuétude nous percutent.

Je m'intéresse également à une forme de ruine latente, qui ne répond pas à la définition conventionnelle, mais qui se manifeste à travers la désuétude engendrée par un changement de paradigme sociétal, des traces de passage de différentes époques subsistant dans le présent. Par exemple ce qui me fascine, surtout depuis mon retour en région, c'est l'omniprésence et l'aspect central (dans la collectivité) du patrimoine religieux tel que les églises, qui ont jadis accueilli nombre de fidèles, et qui ont été délaissées, du moins ici au Québec, dans presque sa totalité graduellement depuis la révolution tranquille. Du fait que ces bâtiments sont encore majoritairement intacts, cela les écarte de la définition conventionnelle de la ruine. Cuartas élargit une fois de plus la portée herméneutique du concept en paraphrasant Sophie Lacroix, auteure d'une thèse de doctorat sur la philosophie des ruines « la notion de ruine deviendrait ainsi opératoire pour l'analyse d'expériences qui dépassent les ruines, c'est-à-dire le couvent abîmé, l'église de tel ou tel village ou le château abandonné, depuis des siècles, aux tribulations incertaines de l'Histoire. » (Cuartas, 2013, p. 36). Bien que majoritairement nous ayons abandonné ces dogmes rétrogrades, il est intéressant de voir comment ces bâtiments et artéfact sont présentement, un à un, réintégrés ou actualisés par la communauté afin qu'ils répondent davantage aux valeurs contemporaines. Ainsi, malgré leur portée symbolique ancienne, leur recyclage déconstruit peu à peu le concept auquel ils étaient attachés.

Pablo Cuartas affirme que l'enracinement du temps dans l'objet constitue un rapport émotionnel et contribue à un esthétisme partagé de manière collective : « Si l'objet est redevenu ce qu'il était en son moment traditionnel, c'est parce qu'il reprend le statut symbolique que la modernité a essayé d'éclipser. L'objet redevient un fait social, entre autres, en ce qu'il concrétise, voire matérialise les imaginaires qui modulent la vie quotidienne » (Cuartas, 2013, p. 45). Dans ma démarche, la ruine ne se manifeste pas uniquement sous la forme architecturale ou matérielle classique, mais surgit souvent à travers des objets du quotidien, porteurs de mémoire. Cette approche s'inscrit dans une volonté de convoquer l'absent à travers le sensible, sans recourir nécessairement à une reconstitution historique ou analytique explicite. C'est dans cette perspective que la réflexion de Cuartas résonne particulièrement avec mon travail :

« De par ses apparitions inattendues, l'objet contribue à des expériences quotidiennes de la ruine. Dans le plan imaginaire, la présence sensible de l'objet détient une puissance particulière pour actualiser l'absent. C'est ainsi que l'on retrouve involontairement une image du passé, sans entreprendre une recherche consciente et sans s'employer, muni des outils de l'intelligence, à reconstituer un aspect quelconque du temps vécu. » (Cuartas, 2013, p. 46).

Au cours de ma pratique, j'ai pu m'appuyer sur une définition étendue du principe de ruine en lui attribuant ce qui conceptuellement et matériellement appartient au passé, ce qui a été altéré par le temps, englobant ce qui est révolu, cette usure dont seule l'éternité détient le pouvoir ultime. « De là que l'on puisse reconnaître l'extemporanéité de tel ou tel matériaux, de tel ou tel style, de tel ou tel objet : même s'il est bien tenu, conservé ou restauré, son origine ancienne ne cesse de s'afficher en lui, le temps s'y exprime sans arrêt. » (Cuartas, 2013, p. 46) ajoute Cuartas.

1.2.2.2 Les possibles

La question soulevée par Anna Tsing résonne particulièrement dans la réflexion de mon processus artistique : « Que faire quand votre monde commence à s'effondrer ? » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 31). La résilience du matsutake et sa capacité à tisser des liens avec son environnement offrent une réponse notamment en défendant son rôle d'agent liant : « Au sein d'une même espèce, on trouve ainsi de multiples filières temporelles qui s'entrelacent dans la manière dont les organismes se recrutent les uns les autres et se coordonnent pour remodeler des paysages entiers » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 57). Cette description établit un parallèle frappant avec l'humain, qui, au fil du temps, remodèle son environnement et y laisse une trace, parfois édifiante, parfois destructrice, souvent porteuse de sens.

À l'image du matsutake, qui tisse des relations complexes dans son écosystème, je cherche à encourager des collaborations interindividuelles et interspécifiques. Ces rencontres fortuites donnent naissance à une édification mutuelle comparable à un réseau rhizomatique génératif, dont la structure ouverte permet l'émergence de nouvelles connexions imprévues entre les acteurs et les contextes. Comme le souligne Tsing, le matsutake peut transformer l'identité et le destin des espèces qui l'entourent : « Les enchevêtrements sont des modes d'existence qui font craquer les catégories et bouleversent les identités » (Tsing & Pignarre, 2017, p. 211).

C'est en me plaçant dans des situations propices aux rencontres, notamment à travers des événements réunissant une diversité de personnes comme au *Festival du culte de Port-Alfred*, que j'initie ce dialogue. En offrant aux participants la possibilité d'intervenir dans mes projets

et de laisser leur empreinte (voir la section : 3.2.2 - Laboratoire 2 - Investir les vestiges), je leur permets d'échanger de manière indirecte et décloisonnée au sein d'un contexte partagé.

1.2.3 Alain-Martin Richard – La manœuvre

Évoluant au sein d'une communauté riche et active, j'ai l'opportunité d'organiser des laboratoires dans le cadre du Festival du culte de Port-Alfred, un événement multidisciplinaire ancré au cœur du territoire étudié, dont la mission est de promouvoir le patrimoine, afin d'inviter les participants à interagir librement avec mes installations. En leur offrant une totale autonomie d'exécution, cette démarche vise non seulement à rendre mon travail plus perméable aux échanges avec la communauté, mais aussi à instaurer un dialogue à travers l'installation elle-même. C'est à ce stade que le concept de manœuvre, m'offre un véritable terrain d'expérimentation. Comme l'énonce Alain-Martin Richard : « Dans la Manœuvre, c'est la spontanéité des intervenants potentiels qui détermine la stratégie. » (Richard, 1990, p.3). Dès lors, l'artiste ne dicte plus un cadre figé, mais se place dans une posture d'ouverture, où chaque interaction devient un élément constitutif du projet en mouvement.

Figure incontournable de la scène artistique, Alain-Martin Richard est un créateur aux multiples facettes : performeur, éditeur, critique, essayiste et commissaire. Au fil des années, il a développé une approche pluridisciplinaire interrogeant les rapports entre l'art et la société, tout en explorant l'art comme acte poétique. Il est également l'auteur du manifeste *Énoncé généraux, matériau : Manœuvre* (1990), concept élaboré au début des années 1990 par le collectif Inter/Le Lieu, basé à Québec. La Manœuvre repense les rôles traditionnels de l'artiste et du spectateur, allant jusqu'à les confondre et à redéfinir les modalités d'interaction

entre l'œuvre et le public. Il est possible de prévoir les matériaux de base ou le canevas mais le principe fondamental reste qu'« on ne peut prévoir pour la Manœuvre que le type d'intervention » (Richard, 1990, p.3), excluant ainsi toute anticipation des résultats. Loin d'être prédéfinie, elle se construit dans l'instant, au gré des réactions et des engagements des individus qui la traversent.

En s'inscrivant dans des espaces du quotidien, la Manœuvre revisite des lieux inattendus, souvent extérieurs aux sphères artistiques traditionnelles. Elle ne se limite pas aux galeries ou aux scènes conventionnelles, mais investit « les circuits de circulation, les zones fonctionnelles de la cité, les centres nerveux de communication, les aires de loisirs. » (Richard, 1990, p. 3). Elle s'ancre ainsi dans le réel, là où les dynamiques sociales se déploient, où les individus évoluent sans nécessairement être conscients d'assister à une manifestation artistique. Cette dimension confère à la Manœuvre un caractère brut et indompté : « La Manœuvre présume que sur le terrain d'action, il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une Manœuvre. Elle est donc sauvage. » (Richard, 1990, p. 3). Cette nature imprévisible fait toute sa richesse, en permettant une rencontre inattendue entre l'art et la vie, où chaque interaction, même accidentelle, devient une composante essentielle de l'œuvre en devenir.

Ainsi, en intégrant ces principes dans ma propre démarche, je cherche à provoquer une rencontre au-delà de l'espace artistique conventionnel pour proposer une expérience participative. En permettant aux participants de s'approprier librement les installations, Il est possible de faire émerger des compositions imprévisibles. La Manœuvre, en tant que processus vivant, offre un terrain d'exploration où l'art cesse d'être une simple proposition

unilatérale pour devenir un espace de dialogue et d'échange, façonné par ceux qui le traversent.

1.2.4 La problématisation

À mesure que s'intensifient les reconfigurations territoriales induites par le mode de vie occidentale, la mémoire collective et les récits identitaires s'élaborent de manière évidente à partir des traces du passé, réactivant les vestiges comme matrices de construction sociale. Ce projet interroge la manière dont les ruines contemporaines, témoins d'un paysage en perpétuelle mutation, peuvent être réappropriées et réinvesties, notamment par l'exploration de la mémoire matérielle et immatérielle en mettant à contribution la collectivité comme acteur actif et expérimentale.

L'enjeu central de cette recherche-création réside dans la capacité de l'art à révéler et activer les traces sensibles d'un territoire, en questionnant les relations entre création individuelle et participation communautaire. Cette démarche examine également l'influence de l'environnement quotidien sur la construction identitaire, ainsi que le devenir des lieux porteurs de mémoire. Elle s'intéresse enfin aux transformations qu'un projet peut connaître lorsqu'il est investi collectivement, ainsi qu'aux formes narratives et plastiques susceptibles d'émerger de ces processus de manœuvre.

Au long de cette recherche-création, je tenterai de répondre à la question suivante : Comment l'art, à travers la mise en scène de vestiges et d'objets du quotidien, permet-il de revaloriser la mémoire collective afin de rendre possible l'expérience d'un territoire en transformation ?

1.2.5 Bricolage méthodologique

Mon hypothèse repose sur la possibilité de créer un espace dialogique au sein d'une exposition, dans laquelle les éléments installatifs intègrent des dimensions techniques et esthétiques issues de disciplines variées : sculpture, peinture, vidéo, art numérique et architecture. Cette approche interdisciplinaire, enrichie par des perspectives socio-culturelle, vise à articuler les images et les objets au sein d'une matière artéfactuelle en constante transformation. Par des processus de déconstruction et de reconstruction, les significations initiales des objets transformés et retouchés se voient déplacées, donnant lieu à une expérience esthétique renouvelée. Dans cette perspective, la matérialité devient un médium d'ancre identitaire et les objets du quotidien sont envisagés comme des vecteurs de mémoire vivante et partagée.

1.2.5.1 L'archive ouverte

Hal Foster, théoricien et professeur à l'université Cornell aux États-Unis, est un spécialiste de l'art, de l'architecture et des théories moderniste et contemporaine. Dans *An Archival Impulse* (2004), il analyse les démarches de Tacita Dean, Thomas Hirschhorn, Sam Durant et Joachim Koester, artistes dont le travail repose non seulement sur l'accumulation d'archives, mais également sur la production de nouveaux matériaux archivistiques. Dans un entretien publié dans le magazine *Marges* en 2017, Foster précise : « les archives de ces artistes sont autant construites que trouvées. Elles ne traitent pas simplement du passé, elles

sont élaborées à partir de matériaux qui ont été perdus ou éliminés dans le passé, mais elles sont vraiment dirigées vers un monde futur » (Ferreira Zacarias, 2017, p. 141).

Cette conception du matériau archivistique entre en résonance avec ma démarche. Dans mon projet, les objets eux-mêmes sont considérés comme porteurs de valeur archivistique. Un travail de repérage culturel sera ainsi entrepris par la constitution d'une base de données, qui constituera la matière première de l'exploration artistique. Le processus de collecte des éléments matériels ainsi que les interventions qui leur seront appliquées feront l'objet d'une documentation systématique. Ces archives nouvellement constituées seront ensuite mobilisées dans une logique de remixage et de réactivation, aidant à la création de contenus inédits qui, à leur tour, seront documentés et intégrés au processus, selon un principe de mise en abyme.

Ce processus correspond à la notion d'archive vivante ou ouverte, entendue ici comme une structure évolutive et dynamique, constamment ouverte à la transformation et à la réinterprétation. Foster souligne d'ailleurs que les pratiques archivistiques des artistes qu'il étudie relèvent de « projets assez ouverts. Leur processus n'est pas achevé, pas totalisé. Mais d'un autre côté, ils ne se satisfont pas d'en rester au niveau du fragment » (Ferreira Zacarias, 2017, p. 141). Le rôle de l'artiste devient ainsi celui de producteur de sens à partir de matériaux accumulés, ce qui justifie la mise en place, au sein de cette recherche, de dispositifs expérimentaux, des laboratoires, permettant de tester les potentialités dialogiques de ces matériaux transformé auprès d'un public.

1.2.5.2 L'heuristique

La nature cyclique de ma démarche, qui traverse les différentes étapes de la création, repose sur une méthodologie de type heuristique. Ce cadre méthodologique s'impose afin d'embrasser l'ensemble des dimensions de mon projet, tout en permettant une articulation dynamique entre théorie et pratique. Ainsi, les notions développées dans le cadre théorique, en lien direct avec la problématique, sont soumises à des phases de recherche concrète menées dans des laboratoires d'exploration, d'expérimentation et de travail en atelier. Ces dispositifs offrent un terrain d'essai pour traduire les concepts dans la matière et l'espace, tout en laissant émerger de nouvelles pistes par l'action.

Chaque cycle de création se conclut par une phase d'analyse et de documentation, essentielle pour formaliser les résultats et les inscrire dans une dynamique de production de savoir. Ce processus contribue à la fois à la dimension réflexive de la recherche-création et à la possibilité de partage et de transmission de celle-ci.

Dans cette perspective, Louis-Claude Paquin, professeur à l'École des médias de l'UQAM³ et spécialiste de l'approche heuristique en contexte universitaire, souligne que ces cycles « sont initiés par un objectif précis d'expérimentation ou de développement, qui fait suite au constat d'un manque ou d'une incertitude sur le plan des connaissances, de la pratique, de l'esthétique ou encore de la technologie » (Paquin, 2019, p. 4). Cette méthodologie permet ainsi de répondre à des zones d'ombre par une mise en action progressive des idées, dans une logique exploratoire. Paquin précise d'ailleurs que les cycles

³ Université du Québec à Montréal

sont qualifiés d'« heuristiques⁴ » précisément parce qu'« ils permettent de mettre à jour, de découvrir graduellement le projet de recherche-création par le faire, et non seulement par l'intellection » (Paquin, 2019, p. 3).

Dans l'approche heuristique, la notion d'archivage occupe également une place centrale. Le processus de documentation ne constitue pas un simple enregistrement *a posteriori*, mais s'inscrit de manière active et continue au cœur même du travail exploratoire. Comme le souligne Paquin, « il est grandement souhaitable que la documentation soit réalisée au fur et à mesure de la période d'exploration et d'expérimentation, parce que la personne est déjà dans l'histoire » (Paquin, 2019, p. 15). Cette posture implique que l'acte d'archiver devient lui-même un outil de réflexion et de création, permettant de capter les transformations du projet au fil des cycles de recherche-création. Dans cette même logique, Paquin identifie trois formes complémentaires de documentation qui permettent de saisir la richesse du processus créatif dans une démarche heuristique. La première, dite médiatique, regroupe les enregistrements visuels ou sonores réalisés tout au long du projet, tels que les photographies, les captations vidéo ou audio. La seconde, expérientielle, prend la forme de notes personnelles consignées quotidiennement, incluant croquis, plans, réflexions ou annotations sur les gestes posés et les choix opérés en cours de route. Enfin, la troisième dimension, qualifiée d'artefactuelle, correspond aux productions elles-mêmes : les œuvres matérielles issues du processus, qu'il s'agisse de peintures, sculptures ou autres formes plastiques (Paquin, 2019, p. 14-15). Ce découpage met en lumière la diversité des traces laissées par la

⁴ Selon le Dictionnaire *Littré* « l'art d'inventer, de faire des découvertes » (Paquin, 2019)

recherche-création, tout en insistant sur la nécessité de considérer l'ensemble de ces documents comme des vecteurs de connaissance à part entière.

1.2.5.3 La manœuvre

Si j'ai déjà abordé le rôle théorique de la manœuvre dans le cadre de ma recherche, il importe également d'en souligner la portée méthodologique au sein du présent processus de création. Bien que cette notion n'intervienne pas à toutes les étapes de ma démarche, elle s'avère déterminante dans la construction de l'expérience offerte au spectateur. Tous les laboratoires ne mobilisent pas nécessairement la participation du public. Néanmoins, je tiens à rappeler l'importance de ce concept à travers ma recherche.

L'influence de la manœuvre se manifeste de manière concrète dans deux laboratoires, ainsi que dans l'exposition finale, où une invitation explicite est faite au public de manipuler certains éléments présentés. Ce geste de sollicitation, bien que ponctuel, constitue un point méthodologique central, dans la mesure où il structure la relation entre l'œuvre et le public.

CHAPITRE II : AU-DELÀ DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Formellement, les artistes qui ont marqué mon parcours récent en recherche-création ont exercé une influence significative à divers niveaux. Leur impact s'est manifesté autant sur le plan conceptuel qu'esthétique, et parfois même sur le plan méthodologique. Dans certains cas, ces influences s'entrelacent, générant un dialogue entre idées et processus. Bien qu'il n'y ait pas toujours de similarité visuelle évidente entre leur travail et le mien, des correspondances plus subtiles se révèlent entre les lignes, des préoccupations sensibles communes ou des façons de penser la matière ou l'engagement du spectateur. C'est dans ces zones d'écho, parfois discrètes mais profondes, qu'une résonnance prend forme dans le développement de ma propre pratique.

Jean-Jules Soucy, dont la pratique est traversée par les trois concepts abordés précédemment, l'ancrage, la ruine ou l'objet de mémoire, et la manœuvre, présentent des affinités plus marquées avec ma pratique. Victor Dallaire et Alain-Martin Richard, se concentrent sur respectivement l'ancrage et la manœuvre, mais de manière si singulière et précise que les correspondances avec mon travail méritent d'être mises en lumière.

2.1 Victor Dallaire – Le déluge

Victor Dallaire s'inspirait principalement de la vie communautaire et du paysage environnant⁵. Bien qu'imprégnées de leur époque et parfois marquées par des stéréotypes ou des symboles religieux encore perceptibles localement, ses créations reflètent les croyances,

⁵ « Dans le choix des sujets, on reconnaît l'homme qui est près de la nature et qui s'interroge sur les rapports entre celle-ci et les humains. Il illustre souvent l'aspect cruel ou sauvage de ces relations, en montrant des chasseurs et des pêcheurs avec leurs prises, ou des prédateurs en train d'attaquer une proie. Quand il choisit un sujet à caractère social, il en montre fréquemment les aspects les moins glorieux. » (Pelletier, 1997)

les usages et les récits du quotidiens de son temps. Elles constituent pour moi un point de départ pour repenser les formes d'appropriation, de réinterprétation et de transmission culturelle.



Figure 3, Victor Dallaire, « Le déluge », 1997, © David Dallaire, 2025

À travers ses compositions en bois, Victor, qui a passé sa vie dans le même lieu que moi actuellement, captait les scènes d'un environnement qu'il connaissait sur le bout des doigts: les coutumes, le travail, les loisirs, etc. Son art populaire témoigne d'un rapport organique entre tradition et territoire, où le geste créatif semble indissociable du vécu communautaire. Cette pratique s'inscrit dans une logique d'ancre, où création et appartenance se tissent au sein de son travail. Comme dans ce tableau intitulé *Le déluge* (1997) qui illustre une scène traumatique ayant marqué l'histoire de la région du Saguenay

en 1996. Le paysage, la faune, l'architecture, la communauté représentent le contexte dans lequel l'œuvre a été créée mais surtout, il s'agit d'une composition de style mosaïque très détaillée qui fait objet de mémorial. Il a su capter un moment et un lieu en théâtralisant l'ensemble des entités humaines et matérielles qui y étaient impliquées. Ayant lui-même vécu l'événement de près, il a pu s'appuyer sur une base mémorielle et archivistique personnelle, riche d'observations directes et d'impressions vécues.

Cette proximité lui confère une profondeur d'analyse et une authenticité dans la représentation. On y aperçoit, par exemple, l'église Saint-Alexi de Grande-Baie située non loin du site de la tragédie, avec son curé au premier plan. On distingue également la petite maison blanche, largement symbolisée dans les médias de l'époque, présente dans un autre secteur de la région touché par le sinistre. Plusieurs bâtiments architecturaux, témoins de l'événement, y figurent aussi. Sont également représentés un portrait des enfants ayant perdu la vie, ainsi que l'autoportrait de l'artiste, qui observe la scène en témoin. La mise en jeu de ces traces dans le tableau constitue un moyen de réactiver un souvenir enfoui, et de redécouvrir la part identitaire inscrite implicitement. Dans cette perspective, l'ancrage ne se limite pas à un indice géographique, il « révèle aussi d'un attachement et d'un sentiment d'appartenance au sens de liens affectifs liant un individu à un lieu » (Michel, 2022, p. 57). Mes recherches m'ont ainsi conduit à entrer en relation avec les strates de mémoire, les vestiges matériels et les récits portés par le lieu et ses habitants, tout en les confrontant à un regard contemporain. En effet, le fait de pouvoir constater comment le territoire s'est transformé, tout en conservant certains éléments toujours présents, comme l'église ou d'autres structures architecturales, confère une certaine profondeur à ces témoins de l'histoire encore présents dans le paysage.



Figure 4, *Détail du déluge*, © David Dallaire, 2025

À l’instar de Victor, dont les créations et la vie quotidienne témoignaient d’un profond enracinement, les habitants du territoire sont eux aussi porteurs et passeurs de mémoire. Cette dimension relationnelle traverse également ma pratique et révèle un processus d’encastrement : je ne suis pas un observateur extérieur du territoire que j’explore, mais bien partie prenante d’un réseau vivant de pratiques et d’acteurs. Mon retour en région traduit chez moi une volonté d’engagement actif envers mon milieu d’origine. Ce geste fait écho à celui de Victor, revenu s’y établir après sa formation en sculpture, animé par un fort attachement au territoire et le désir de participer à son développement culturel. Il a constitué sa banque de donnée au fil du temps et des rencontres ; elle s’est figée en lui, et il a bâti autour d’elle une carrière artistique. Pour ma part, je dois arpenter ce lieu, en suivre les traces, afin d’explorer cette histoire sous un regard neuf.

Le déluge (1997) est en soi une œuvre magistrale témoignant d’un savoir-faire hors pair en taille directe dans le bois, matière de prédilection de Victor Dallaire. Le réalisme dont il faisait preuve dans son travail a certainement influencé mon parcours, ainsi que mes premières ambitions en tant qu’artiste. Toutefois, à mesure que j’ai interrogé ma

connaissance du milieu, je me suis graduellement éloigné de cette méthode traditionnelle, tout en conservant certains aspects encore perceptibles dans ma pratique. La matière et les outils qu'il utilisait (sculpture sur bois avec gouge) demeuraient les mêmes d'un projet à l'autre, tandis que, de mon côté, je privilégie une approche où le médium est choisie en fonction du propos, souvent dans une perspective davantage interdisciplinaire (photo, vidéo, sculpture, peinture, etc). C'est ce qui fait qu'esthétiquement nos procédés se scindent à ce niveau. Mais bien qu'éloignée de ma pratique sur le plan esthétique, l'œuvre de Victor aborde des thématiques et des enjeux similaires, en résonance avec les visées que je poursuis dans ma propre démarche soit essentiellement de capter le portrait d'un lieu à une époque donnée par la collecte, l'analyse et la réinterprétation des empreintes présentes sur le territoire. Cette empreinte qui porte en elle la mémoire des gestes passés, mais qui invite aussi à les faire parler autrement. En cela, le territoire n'est pas simplement un décor, il participe au projet. Il influence les choix esthétiques, les modes de fabrication, les rythmes du travail, il devient un espace de transformation. À l'instar de Victor, ma démarche s'inscrit donc dans une logique de construction du sens, où l'histoire personnelle croise un patrimoine collectif, dans une sorte de médiation entre le passé et le présent.

2.2 Jean Jules Soucy – Le tapis stressé

Jean-Jules Soucy est un artiste qui a profondément marqué non seulement le milieu de l'art au Québec, mais aussi sa communauté. Il a laissé une empreinte tangible sur son territoire, notamment avec *la Pyramide des Ha! Ha!* (1998), un monument emblématique érigé à Grande-Baie grâce au sociofinancement citoyen, conçue également comme un mémorial du délugé du Saguenay. Cette œuvre m'a durablement inspiré, pour diverses

raisons qui ne seront malheureusement pas élaborées ici. Par contre je me permets simplement d'ajouter que sa capacité, dans cette œuvre et dans d'autre, à jouer avec les codes urbain ont été pour moi une source d'inspiration depuis le début de ma pratique.

Il s'agit d'une œuvre antérieure, tout aussi marquante, qui sera étudiée dans le cadre de cette recherche : *Le tapis stressé*, réalisée en 1994 et installée dans son entiereté à même le sol au Musée d'art contemporain de Montréal et qui à l'époque a été présentée dans une exposition solo intitulée *L'œuvre pinte*. Cette exposition explorait entre autre un univers esthétique fondé sur le détournement d'objets issus du quotidien. Par extension, elle s'inscrivait également dans une réflexion sur la ruine et la résilience : des objets ayant un vécu, donc une mémoire, promis à l'oubli y étaient reconfigurés en une forme nouvelle. André-Louis Paré raconte dans un article du magazine *Espace* que pour Jean-Jules « cette créativité s'exprime aussi dans la récupération des produits de consommation. En redonnant une deuxième vie à certains objets considérés inutiles, il laisse ainsi entrevoir l'idée que le réel peut-être réinventé » (Paré, 2007, p. 18). Ce geste artistique, à la fois critique et poétique, traversait l'ensemble de l'exposition. L'œuvre a été composée exclusivement de matériaux recyclés, en l'occurrence, 70 000 pintes de lait vides, récoltées auprès des citoyens de la ville (Paré, 2007, p. 18). On remarque également à travers le titre donné, son habituel goût du calembour mais aussi des mots, qui inspireront la plupart de ses projets à travers sa carrière. « Bricoler le réel avec des mots, mais aussi à la manière des patenteux, avec des objets trouvé ici et là. Voilà une manière de transformer notre appartenance au monde » (Soucy cité par Paré, 2007, p. 18). Ce projet phare a été pour l'artiste la porte d'entrée vers l'intégration de l'engagement communautaire à son processus de création, un engagement dont il bénéficiera largement tout au long de sa carrière.



Figure 5, Jean-Jules Soucy, « détail du tapis stressé », 2025, © David Dallaire, 2025

Ce tapis immense et vibrant, tressé de contenants de lait colorés selon leur couleur d'origine, se déployait comme une surface aux allures psychédéliques, sur laquelle les visiteurs pouvaient déambuler. Chaque contenant, banal et éphémère dans son usage initial, était détourné de sa destinée de rebut afin d'être réinventé à travers une composition monumentale. Plié et tassé sur le côté, l'ensemble formait, par sa quantité, une surface suffisamment solide pour supporter le poids de plusieurs personnes. On voit ici, en figure 6, une reconstitution à petite échelle présentée en 2025 à la Pulperie de Chicoutimi, dans le cadre de l'exposition intitulée *Bonjour Jean-Jules!*, consacrée à la mémoire de l'artiste.

À travers cette œuvre, Soucy jouait avec le concept de l'objet de mémoire : de près, on pouvait encore distinguer la provenance du matériau, reconnaissable par sa forme familière et non dénaturée, bien que pliée. Vu de loin, en surplomb, l'installation donnait le

vertige, la multitude de pintes pliées et étalées de manière ordonnée formait un motif évoquant un tressage, rappelant celui de la ceinture fléchée. La quantité de matière première nécessaire à la production d'un si grand nombre de contenants est inimaginable et ce n'était qu'un échantillon figé dans le temps. Ce constat nous ramène à la consommation à l'échelle macro; ici on cadre sur une communauté et un produit mais on peut étendre le concept à l'échelle mondiale et le multiplier par tous nos besoins quotidiens en ressource, un phénomène qui génère inévitablement ses ruines. Pourtant, dans cet amas de matériaux promis à l'oubli, leur réutilisation ouvre la voie à une forme de résilience. Elle ravive un passé proche où l'usure et la désuétude ne signaient pas la fin mais un possible devenir qui tissé à même les restes, en révèle son potentiel de transformation.

À bien des égards, l'exposition *l'œuvre Pinte* rejoignait aussi ce que décrit Anna Tsing à propos du matsutake soit qu'il s'agit d'une forme de vie, ici un potentiel marginale, qui émerge dans les ruines du capitalisme, en tissant des liens improbables. Cette réalisation de Jean-Jules Soucy s'inscrit dans cette logique d'adaptation qui ne construit pas sur des fondations intactes, mais recompose avec les restes, en s'appuyant sur les gestes collectifs et le réemploi (Tsing & Pignarre, 2017, p. 57). Et comme lui, je m'intéresse à ces objets abîmés, obsolètes ou presque, témoins d'un usage révolu, mais porteurs d'une histoire. Je les perçois comme des traces actives, où le passé s'infiltre dans le présent et réactive l'imaginaire. En les intégrant à des dispositifs interactifs, je cherche à motiver des relations, porteuses de gestes résiduels et créatifs, confirmant la vivacité d'une mémoire partagée.

2.3 Alain-Martin Richard – L'atopie Textuelle...

Lors de mon séjour à Québec, j'ai principalement travaillé en basse-ville, un quartier caractérisé par une vie culturelle particulièrement dynamique. Dans cet environnement, une installation publique installée au cœur du parc de l'université, situé à proximité de mon lieu de travail, faisait partie intégrante de mon quotidien. Je l'ai côtoyée pendant toute cette période sans toutefois m'y attarder ou en questionner la portée. Ce n'est que plus tard, au fil de mes recherches sur certains aspects du projet, notamment en lien avec l'esthétique relationnelle telle que formulée par Nicolas Bourriaud et avec la manière dont le public devait être impliqué, que le concept de la manœuvre s'est imposé. Élaboré par Alain-Martin Richard, ce concept constitue désormais une composante importante du cadre théorique présenté précédemment.

Le projet *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (2000), réalisée par le collectif Les Causes perdues⁶, composé principalement d'Alain-Martin Richard théoriciens, critique et artiste accompli, et de Martin Mainguy Architect, s'avère un exemple pertinent du concept de *manœuvre*. Son fonctionnement repose en effet sur la participation active du public. Sur le plan visuel, l'installation se compose de quatre panneaux d'aluminium sur lesquels un texte a été gravé, puis perforé à de multiples reprises pour en extraire de nombreuses pastilles. Celles-ci étaient ensuite échangées contre des créations visuelles ou sonores, que les

⁶ Le collectif des Causes perdues est un groupe à géométrie variable derrière Martin Mainguy et Alain-Martin Richard. Dans le roulement régulier, depuis le lancement (Big Bang) de l'Atopie textuelle, le 21 décembre 2000, l'équipe se compose de six personnes : David Michaud et Jocelyn Robert pour le poème sonore; Étienne Pépin pour la banque de données interactive; Hugo-Lupin Catellier comme webmestre; Steve Couture pour le poème visuel et la technologie 3D; et Chantal Bourgault pour l'infographie et le design graphique. (Richard, 2001)

participants s'engageaient à verser sur le site web du projet⁷. Chaque pastille avait à son endos les instructions et l'adresse du site afin de guider le public. L'intention était que ces pastilles se déplacent à travers le monde et, à mesure des échanges, alimentent continuellement le site de contenus artistiques (Blanchet, 2012, p. 13). Le projet reposait donc sur une circulation de fragments physiques associés à une production immatérielle. Le processus, en principe renouvelable, devait se conclure par le rapatriement des pastilles à leur emplacement d'origine, une étape qui, à ce jour, n'a pas été réalisée.

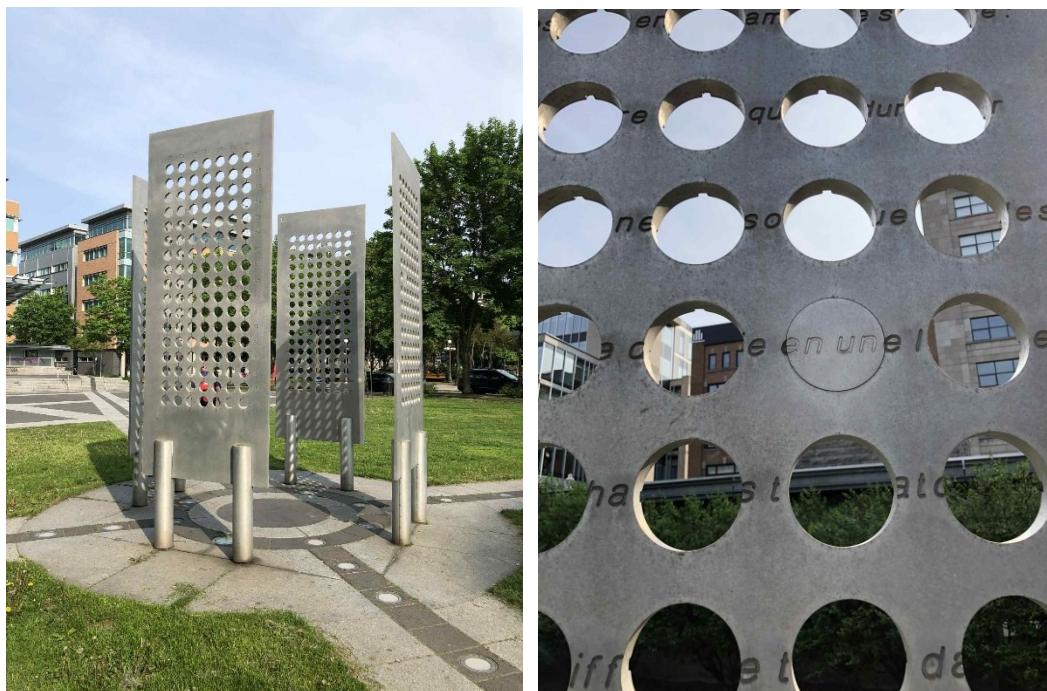


Figure 6, Collectif les causes perdus, « *L'atopie textuelle...* », 2000, © David Dallaire, 2025

Cet entreprise soulève néanmoins une question fondamentale : jusqu'à quel point l'artiste est-il prêt à abandonner le contrôle de son œuvre au profit du hasard et de l'initiative des participants ? Pour ma part, j'ai toujours cherché à maîtriser l'ensemble des composantes

⁷ www.atopie.qc.ca

de mes projets, en minimisant autant que possible l'intervention de l'imprévu. Cette dimension de la création ne s'est ouverte à moi que récemment. Un dispositif tel que celui proposé dans *L'Atopie textuelle...* implique un remarquable lâcher-prise de la part de l'artiste, qui accepte que la réalisation de l'œuvre échappe en partie à sa volonté. Le fait que la dernière étape, le rapatriement des pastilles, n'ait jamais été complétée témoigne peut-être des limites inhérentes à ce type d'approche, mais aussi de la complexité émotionnelle que peut représenter une telle décision, c'est-à-dire de potentiellement renoncer à la clôture d'un processus artistique.

Le questionnement entourant l'écart entre l'intention initiale, qui reposait sur l'idée d'une reconstitution complète, et l'objet final, toujours incomplet, subsistant dans l'espace public, fait partie intégrante du processus. Selon Alain-Martin Richard, ce décalage s'inscrit dans la logique de la manœuvre, qu'il décrit dès l'ouverture de son manifeste : « La manœuvre n'est pas un produit. Elle n'est jamais le résultat d'un travail. Elle est ce travail lui-même. » (Richard, 1990, p. 1147). Elle demeure ainsi en mouvement jusqu'à l'épuisement de la chaîne d'actions mise en place par l'artiste, et à laquelle les participants donnent vie. Par contre, actuellement pour le passant, il devient difficile d'en saisir pleinement la portée. Le texte, partiellement absent, apparaît incompréhensible dans son état actuel, à moins de saisir que cette caractéristique plastique constitue précisément le signe d'un processus demeuré invisible. Surtout lorsqu'on consulte le site, rien n'est présent à l'heure actuelle, on y voit que la photo de l'installation maîtresse. Le côté immersif est tout de même bien présent vu la grandeur de l'œuvre qui atteint les trois mètres et demi de hauteur.

Ce n'est qu'après avoir approfondi le concept de *manœuvre* que j'ai pris conscience de la richesse de ce type de démarche, où l'artiste agit comme catalyseur d'un mouvement

collectif, invitant la participation du public ainsi que celle d'autres artistes. C'est une forme d'interactivité qui a grandement influencé mon actuel projet de recherche-création, même si j'en ai proposé une interprétation visuelle et un contexte tout à fait distincts. D'autant plus que dans *Atopie textuelle ...* (2000), les participants étaient principalement des créateurs tandis que pour ma part j'ai préféré inviter les spectateurs à participer.

CHAPITRE III : À LA RENCONTRE D'UN TERRITOIRE

Ce chapitre présente les laboratoires de recherche-création qui ont jalonné ma recherche-création, chacun ayant permis de mettre à l'épreuve les concepts théoriques développés dans le premier chapitre. Ces explorations pratiques ont pris la forme de cycles successifs d'expérimentation, au cours desquels les notions d'ancrage, de ruine et de manœuvre ont été activées dans une perspective artistique soit en geste performatif ou en atelier.

Dans un premier temps, le concept d'ancrage a nécessité de circonscrire un territoire d'étude précis : l'arrondissement de La Baie, et plus particulièrement le secteur de Port-Alfred. Ce choix visait à identifier les spécificités culturelles et paysagères qui singularisent ce lieu, en lien étroit avec mon propre enracinement. Permettant de faire la lumière sur l'influence qu'exerce l'environnement quotidien sur l'individu, façonnant une part de sa perception du monde et son identité. L'exploration de Port-Alfred a permis de tisser un lien actif entre mémoire collective et geste artistique, dans une logique de réappropriation culturelle et affective du territoire.

C'est à travers le prisme de la ruine et de l'objet de mémoire que cette lecture du lieu s'est opérée. L'analyse des archives régionales a révélé les profondes mutations qu'a connu le territoire : disparition ou absence de bâtiments, requalification d'espaces résidentiels en zones commerciales (et inversement), fermeture d'usines ou transformation des usages portuaires. L'histoire industrielle de Port-Alfred, intimement liée à l'exploitation stratégique de son fjord, s'inscrit pleinement dans ces dynamiques. La présence de Rio Tinto (anciennement Alcan), avec ses infrastructures portuaires, ses silos à bauxite et son réseau

ferroviaire en témoigne, tout comme l'ancienne usine à papier, dont la démolition au début des années 2000 marque un tournant pour les habitants du secteur. L'arrêt de la drave a laissé sur le littoral des traces matérielles : billots, résidus ligneux, qui deviennent aujourd'hui autant de témoins silencieux d'un cycle révolu. Ces éléments, dont subsiste des vestiges, nourrissent une lecture en strates du territoire, révélant les tensions entre effacement et survie. Ce faisant, j'interrogeais ainsi le devenir des lieux et leur capacité à cristalliser des souvenirs avant d'être réassignés à de nouvelles fonctions.

Enfin, il a été question de manœuvre en sollicitant la participation de la communauté, par la collecte d'objets, l'activation de dispositifs ou l'intervention sur des éléments déjà en place. Ce mode opératoire invitait à réfléchir non seulement au déplacement du rôle du spectateur, désormais impliqué, mais aussi aux logiques d'appropriation et de transformation qui modifient la nature même de l'œuvre. Dans ce contexte, il était aussi question de savoir quelles formes inattendues peuvent émerger de cette interaction collective ?

3.1 Application de la méthodologie

Le bricolage méthodologie adoptée, reposant sur l'archive vivante, la manœuvre et une approche heuristique, permet d'articuler l'observation du territoire avec un processus de création en constante évolution. L'exploration approfondie du site d'étude m'a conduit à analyser les strates tangibles du passé et à interroger les relations entre vestiges matériels, archives historiques et paysage naturel. Toutefois, l'objectif de cette démarche ne résidait pas dans une simple mise en parallèle des temporalités, mais bien dans une documentation dynamique du présent, visant à enrichir la compréhension du lieu à travers un processus d'archivage et de transformation.

L’archive vivante se base sur des captations *in situ*, principalement par le biais de la photographie, afin de préserver et de mettre en lumière des fragments du territoire dans une perspective évolutive. Cette documentation constitue une matière malléable, susceptible d’être réinvestie dans différents contextes artistiques et analytiques.

Parallèlement, la démarche heuristique s’est déployée à travers une série de laboratoires conçus comme des cycles itératifs d’exploration et d’expérimentation. Ces laboratoires ont fonctionné comme des espaces de recherche où les banques de données recueillies, composées de traces visuelles et matérielles, étaient analysées et mobilisées en fonction des contextes d’intervention. Le choix des modalités d’exploration était ainsi directement orienté par l’analyse des données collectées, conférant aux laboratoires un rôle central dans le processus de recherche-création.

Ces espaces exploratoires permettaient non seulement d’interroger les interactions entre vestiges et mutations contemporaines du territoire, mais aussi d’effectuer une relecture active du paysage par le biais de l’intervention artistique. Chaque cycle d’expérimentation contribuait à sonder la compréhension du lieu, tout en nourrissant une dynamique de réappropriation intérieure du site par la création, ancrée dans une expérience sensible et réfléchie de l’espace.

L’ensemble des éléments ainsi collectés et transformés pouvait ensuite être déplacé dans une galerie, un espace épuré, hors du territoire d’origine, servant de lieu d’exposition des résultats. En effet, l’installation présentée au centre BANG offrait aux spectateurs l’occasion de poser un geste en interagissant à leur tour avec l’œuvre, en en modifiant une partie. Ce processus de décontextualisation visait à amplifier la portée de la proposition

artistique, tout en offrant au public, une dernière opportunité de la transformer et d'en découvrir graduellement les résultats. L'exposition devenait ainsi le dernier cycle d'une expérience esthétique en perpétuel remaniement.

Ces cycles ont émergé de trois laboratoires distincts, chacun conçu comme une tentative de réponse à des questionnements spécifiques soulevés par les concepts d'ancrage, de ruine et de manœuvre, étudiés précédemment. Chaque laboratoire a permis de mettre à l'épreuve ces notions à différents niveaux via des approches créatives variées, tout en générant des formes, des gestes ou des situations qui ont alimenté le processus de création de manière cumulative et évolutive.

3.2.1 Laboratoire 1 - Pistage

Victor Dallaire, fervent régionaliste, a constitué au fil de sa vie une vaste bibliothèque de publications archivistiques régionales et municipales. Certaines résultent de démarches autodidactes, tandis que d'autres relèvent de publications plus officielles. L'ensemble de ces archives, auxquelles j'ai eu accès, a nourri ma recherche, notamment en orientant ma prospection des lieux à photographier dans la ville. Il a également accumulé un vaste corpus d'archives personnelles, comprenant des scènes familiales, des images de lui à l'œuvre dans son atelier, ainsi que des enregistrements d'entretiens qu'il a accordés. Parmi ces documents, une vidéo en particulier a retenu mon attention : un enregistrement détaillé du processus de fabrication d'une sculpture représentant Jésus, figure centrale dans une collectivité majoritairement d'origine judéo-chrétienne. Cette iconographie est omniprésente dans l'arrondissement de La Baie, notamment à travers les nombreuses croix monumentales disséminées dans le paysage. La réalisation de cette sculpture est documentée avec une

grande minutie, chaque étape étant filmée et accompagnée des récits personnels de Victor. À travers ce témoignage, il partage son parcours, ses considérations sur le rôle d'un acteur culturel et les défis liés à la pratique de la sculpture sur bois.



Figure 7, Archive collection Victor Dallaire, © David Dallaire, 2025

Parallèlement, afin de constituer ma propre banque d'archives et d'ancrer plus solidement mon travail dans le territoire, j'ai réalisé un travail de repérage le long de la rive, au bord de la baie. Cette démarche a donné lieu à plusieurs séries photographiques d'objets échoués sur le rivage. Certains, apportés par la mer, étaient facilement identifiables, tandis que d'autres se présentaient sous forme de matériaux plus énigmatiques, effaçant leur fonctions premières. J'ai également documenté des structures en bois marquées par l'empreinte humaine à l'emplacement de l'ancienne usine à papier. Dans les environs, j'ai trouvé de nombreuses briques portant des inscriptions de fabrication qui jonchaient le sol, se mêlant aux pierres naturelles. J'en ai assigné une série photographique, témoignant de cette

coexistence entre traces industrielles et éléments naturels. Lors de ces explorations, j'ai également découvert plusieurs billots de bois encore présents depuis l'époque de la drave, vestiges d'une activité aujourd'hui révolue dans une zone qui a été progressivement renaturalisée.



Figure 8, Photos exploratoires, © David Dallaire, 2024

J'ai également entrepris un quadrillage méthodique de l'arrondissement de la Baie afin d'en documenter les singularités architecturales. Il était question de mettre l'emphase sur des éléments distinctifs issus de commerces, de bâtiments municipaux et d'autres constructions particulières, afin de chercher par ses divers aspects esthétiques, l'identité du territoire étudié. Ce travail d'exploration a permis d'accumuler plus de 800 photographies, auxquelles s'ajoutaient quelque 300 images d'archives. Cependant, au fil du processus, ces repères historiques se sont révélées superflues dans le cadre immédiat de ma recherche, leur pertinence servait davantage à une comparaison avec les lieux contemporains.



Figure 9, Photos exploratoires, © David Dallaire, 2024

Au fil des déambulations, il a été possible de constater que de nombreux commerces affichent sur leurs murs des photographies d'archives, témoignant d'une certaine fierté quant à la continuité et à l'ancrage historique de leur activité. À l'inverse, plusieurs établissements à l'abandon, voués à la démolition, des commerces ayant changé de vocation, ainsi que des institutions toujours actives malgré les aléas économiques et le passage du temps, ont également été repérés. Une tendance s'est progressivement dégagée au sein du corpus d'images : un accent naturel porté sur la ruine, la transformation et la persistance des anciennes institutions encore reconnaissables dans le paysage urbain. Cette oscillation entre permanence et effacement révélait un territoire en mutation. Les photographies prises à cette occasion ont été conservées en vue d'une manipulation ultérieure dans le cadre du prochain laboratoire, où elles pourront entrer en dialogue avec de nouvelles traces collectées.

Dans le prolongement du travail de prospection mené sur le rivage, certains objets trouvés, notamment des briques provenant de l'ancienne usine, ont été rapportés à l'atelier. Une action performative, improvisée, a alors émergé : le transport d'un lourd billot de bois sur une distance d'environ un demi-kilomètre, entre la rive et mon atelier, anciennement

occupé par Victor Dallaire. Cette expérience, à la fois physique et introspective, s'est révélée particulièrement éprouvante. Lors du visionnement des images captant cette traversée laborieuse, une analogie s'est imposée : celle du chemin de croix dans la mythologie chrétienne. Cette référence a trouvé écho dans le montage vidéo qui a suivi, mettant en tension la performance actuelle et les archives du travail de Victor Dallaire. Tandis que ce dernier assumait pleinement les symboles religieux dans sa pratique, ma démarche actuelle s'inscrit plutôt dans une posture critique à l'égard de ces héritages. Dans la vidéo, on me voit fabriquer une croix, tout en exprimant des doutes sur la portée symbolique de ce geste. Ce questionnement a mené à une réflexion sur les possibilités de déconstruction de ce symbole dans le cadre de l'exposition. Plutôt que de lui laisser assumer sa charge spirituelle et culturelle, la croix a été détournée de sa fonction initiale pour devenir un présentoir destiné à accueillir les briques recueillies lors des explorations sur les rives.



Figure 10, Performance « Je revalorise », © David Dallaire, 2023

Ce geste me permettait de requalifier l'objet, de lui conférer une fonction nouvelle, éloignée de son iconographie traditionnelle. En opérant cette transformation, je cherchais à

confronter les pratiques artistiques passées et contemporaines, tout en révélant la manière dont un même symbole peut être réinvesti, voire subverti, selon le contexte et l'intention qui lui sont attribués. Le travail de déconstruction ne s'est pas terminé ici, car le prochain laboratoire allait pousser ma démarche plus loin vers ce concept.

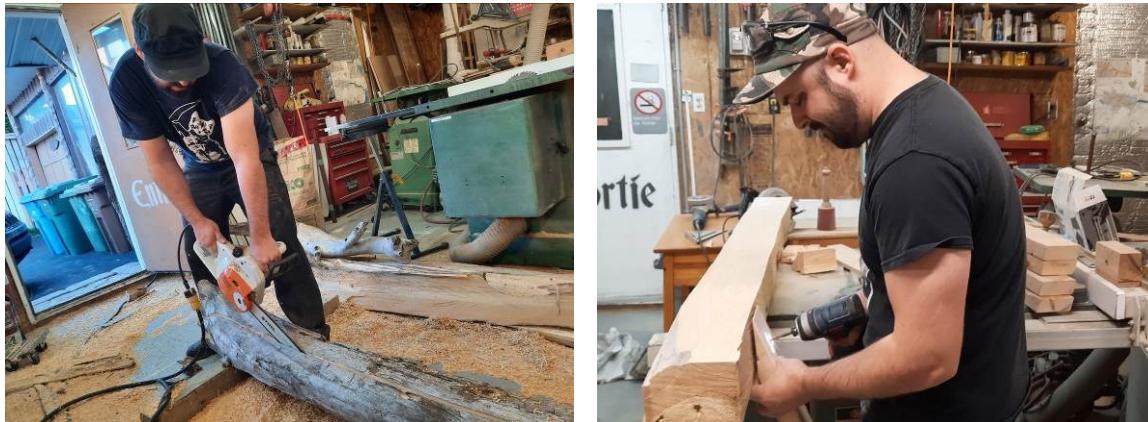


Figure 11, Performance « Je revalorise », © David Dallaire, 2023

3.2.2 Laboratoire 2 - Investir les vestiges

Au cours des premiers mois de ma recherche, j'ai été invité à participer à un nouveau festival musical se déroulant au cœur du territoire étudié. Tandis que la plupart des artistes visuels et artisans y prenaient part sous une forme davantage marchande, j'ai saisi cette opportunité pour y intégrer ce laboratoire expérimentale. Ma recherche s'échelonnant sur deux années consécutives, desquels j'ai pu renouveler l'expérience afin de raffiner plus largement mon processus créatif.

Ce festival, intitulé *Le Culte de Port-Alfred*, a pour mission de mettre en valeur le patrimoine local tout en favorisant la visibilité et le rayonnement des acteurs culturels du milieu. Il se déroule sur le terrain de l'église Saint-Édouard, aujourd'hui désaffectée, un site

hautement chargé symboliquement ce qui m'a rapidement inspiré une approche centrée sur la déconstruction des marqueurs religieux. Le projet devait au final prioriser l'interaction avec le public. Mon objectif était de détourner un ou plusieurs éléments clés de cet ancien lieu de culte afin d'explorer comment un symbole peut être dépouillé de sa charge initiale et réinvesti par la communauté. C'est par ce laboratoire que les concepts de la manœuvre et de la ruine prenaient tout son sens.

3.2.2.1 Première mouture – Le clocher détourné

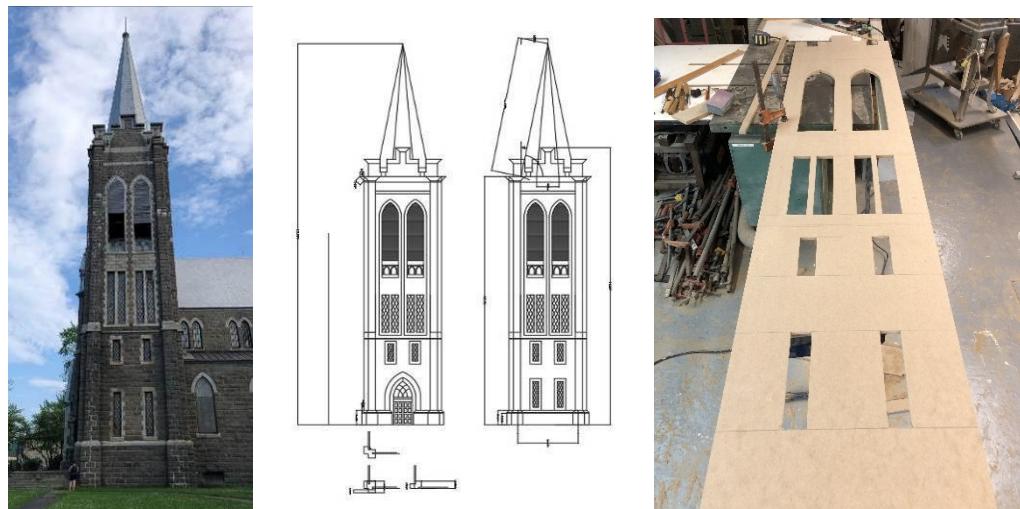


Figure 12, Le cloché, © David Dallaire, 2023

Pour cette première intervention, j'ai choisi de m'approprier l'image du clocher, autrefois point de repère central pour la communauté paroissiale et élément structurant du paysage. Après une étude architecturale du bâtiment, j'ai entrepris la reconstruction de sa tour à l'échelle 1:12, réalisée en atelier dans une version épurée et entièrement peinte en blanc. Avec ses 11 pieds de hauteur (près de 3,5 mètres), cette structure imposante était conçue comme un canevas sur lequel les festivaliers étaient invités à laisser leur trace. La

sculpture visait à provoquer une reconnexion avec le lieu, à travers une démarche participative.



Figure 13, *Le cloché*, Festival le culte de Port-Alfred, © David Dallaire, 2023

Lors du festival en question, la reproduction prenait place sur le terrain face à l'église, à travers le public et l'ambiance festive. Sans leur donner d'instructions explicites, j'ai simplement disposé des feutres à l'acrylique au sol, laissant les interactions se dérouler spontanément. Rapidement, les enfants furent les premiers à investir la sculpture, ce qui déclencha un effet d'entraînement : leurs parents, puis d'autres festivaliers de tous âges, se sont progressivement approprié l'espace. J'ai pris soin de documenter l'évolution de cette œuvre collective tout au long de l'événement.

À la tombée du jour, un éclairage dynamique projetait des couleurs changeantes sur la structure, interagissant avec les inscriptions variées et créant une atmosphère presque hypnotique. Loin d'être un simple support statique, le clocher s'est transformé en un objet de mémoire vivant, un espace d'expression où les strates d'écriture et de dessin formaient une mosaïque organique de voix anonymes teintée par le contexte.

3.2.2.2 Deuxième mouture – Les fenêtres barricadées



Figure 14, Les fenêtres (en construction), © David Dallaire, 2024

L'année suivante, j'ai voulu approfondir cette observation en m'inspirant d'un autre élément architectural de l'église : ses fenêtres barricadées. Celles-ci, couvertes de panneaux d'aspenite pour prévenir la dégradation du bâtiment, m'ont semblé particulièrement évocatrices. Elles représentaient à la fois une tentative de préservation et un risque

d'effacement progressif du patrimoine bâti. J'ai donc décidé de reproduire ces panneaux sous forme de structures indépendantes, leur offrant ainsi l'apparence d'une seconde vie en les intégrant à mon installation.

Afin de déterminer l'échelle et le format des panneaux, j'ai réalisé des maquettes à partir de photographies des fenêtres néo-gothiques de l'église. Cette fois, en plus de l'aspect participatif, j'ai intégré une dimension performative : la peinture en direct. D'un côté des panneaux, les festivaliers étaient libres d'inscrire ou de dessiner ce qu'ils souhaitaient, tandis que de l'autre, je peignais en temps réel des images issues de mes recherches photographiques sur le territoire. Le choix des sujets peints s'appuyait sur ma banque d'images accumulées lors du premier laboratoire. J'ai ainsi représenté plusieurs bâtiments emblématiques du secteur, témoins de son évolution : deux anciens hôtels de ville, l'un devenu bureau d'arrondissement, l'autre transformé en poste de police, deux commerces abandonnés dont l'un en cours de démolition, l'édifice de la bibliothèque promis à une transformation ou à une destruction prochaine, l'ancien théâtre de la ville, vieillissant mais reconvertis en salle de spectacle, ainsi que les silos du port maritime de Rio Tinto, vestiges industriels toujours imposants dans le paysage. Ces images étaient autant de fragments d'un patrimoine en mutation.



Figure 15, Les fenêtres, Festival le culte de Port-Alfred, © David Dallaire, 2024

Sur place, l’installation s’est révélée immersive compte tenu du contexte. Bien que j’ait initialement prévu de réaliser des peintures détaillées, les contraintes de temps m’ont forcé à privilégier des esquisses rapides. Ce style plus brut correspondait néanmoins à l’énergie du moment et à l’esthétique spontanée du festival. Pendant que je peignais, les gens continuaient d’investir l’autre face des panneaux. Comme lors de la première édition, certains tags et dessins étaient expressifs, d’autres plus abstraits. La diversité des inscriptions était fascinante : des éléments enfantins en bas des panneaux, des références musicales et patrimoniales et des graffitis plus grivois dans les zones moins accessibles. Cette superposition anarchique formait une mosaïque vibrante, reflet de la diversité des participants. Lors des deux évènements, le public a massivement participé sans que j’ait besoin d’encourager l’interaction. La simple présence des outils d’expression suffisait à

déclencher l’impulsion créative. Cette spontanéité a donné naissance à un projet collectif haut en couleur, expressif et intergénérationnelle.

J’ai minutieusement documenté chaque transformation, photographiant les inscriptions éphémères et les superpositions graphiques. Ce processus d’archivage me permettait non seulement de conserver la mémoire des interactions, mais aussi d’envisager leur remobilisation dans un troisième laboratoire. L’ensemble du projet s’inscrivait ainsi dans une continuité, où les traces laissées par le public allaient être remixées, réinterprétées et intégrées à une nouvelle expérimentation artistique.

3.2.3 Laboratoire 3 – Traduire le paysage

Au moment d’amorcer ce troisième laboratoire, le lieu d’exposition était déjà déterminé. Pour cette itération, mon intention était de concevoir une installation spécifiquement adaptée à cet espace, tout en intégrant et en remaniant l’ensemble des données accumulées jusqu’alors.

Le paysage de l’arrondissement de La Baie est visuellement marqué par sa baie et sa ligne d’horizon, qui dévoile de manière grandiose le fjord du Saguenay. Ce panorama a été une source d’inspiration constante pour Victor Dallaire, qui l’a représenté à de nombreuses reprises dans ses tableaux sculptés. Ayant grandi face à cette étendue, puis vécu une période éloignée de ce territoire, mon retour en région a ravivé ma sensibilité à cette caractéristique paysagère qui en définit l’identité et me rattache au concept de l’ancrage.

C’est dans cette perspective que j’ai entrepris de reproduire cette bande littorale, en cherchant à en capter l’essence et à la réinterpréter dans le cadre du projet d’exposition. Ce

laboratoire s'est structuré en trois volets distincts, qui, bien que développés séparément, s'unissent dans l'installation finale.

3.2.3.1 Représentation du littoral sous forme de courtepointe



Figure 16, Détail d'une photo du littoral de la baie, © David Dallaire, 2024



Figure 17, Détail d'une version numérique du littoral de la baie, © David Dallaire, 2024

Dans un premier temps, mon objectif était de représenter la bande littorale qui circonscrit le territoire étudié. J'ai débuté par une série de photographies panoramiques prises à marée basse, en me rendant le plus loin possible du rivage afin d'être au centre du plan d'eau partiellement asséché. L'assemblage des images sur Photoshop a révélé une composition singulière : les étendues de terre formaient une sorte de courtepointe naturelle. Inspiré par cette observation, j'ai décidé de matérialiser cette image en textile. Pour ce faire, j'ai sollicité ma communauté afin de récolter des morceaux de tissu et de draps usagés, accumulant ainsi un large éventail de textures et de couleurs. C'est ce qui a déterminé la

palette avec laquelle j'allais créer. Cette démarche repose sur une implication communautaire pour l'accumulation de ressource dans le but d'un mode de réemploi au service de la création, rappelant l'approche de Jean-Jules Soucy avec son *œuvre pinte* précédemment étudié.

À partir des reliefs montagneux que j'avais dessinés numériquement, j'ai élaboré un patron à l'échelle de la galerie, que j'ai ensuite fait imprimer afin de l'utiliser comme modèle pour la confection d'une courtepointe textile interactive. Ce choix n'était pas anodin : la courtepointe, par sa nature même, évoque l'assemblage de fragments de mémoire et de récits. Chaque morceau de tissu, issu de vêtements usés, de linges de maison ou d'autres textiles récupérés, porte en lui une histoire, une trace du quotidien. En juxtaposant ces éléments disparates pour reconstituer le paysage littoral, je cherchais à inscrire le projet dans une logique de réemploi, où les matériaux, à l'image du territoire, conservent les empreintes du temps et des usages passés. La courtepointe devenait ainsi un corps de mémoire, un assemblage de récits collectifs transposés dans la matérialité du tissu.

3.2.3.2 Interaction et réappropriation du territoire par le public

Dès le départ, je souhaitais intégrer une dimension interactive à mon exposition de maîtrise. Toutefois, contrairement au deuxième laboratoire, où les spectateurs laissaient des traces spontanées à l'aide de feutres acryliques sur mes installations, cette nouvelle itération devait favoriser une interaction plus progressive, s'étalant sur toute la durée de l'exposition. Ce choix provenait entre autres de ma volonté d'éviter la gestion constante du matériel, notamment des crayons, et de concevoir un dispositif qui orienterait davantage le public vers un processus d'interaction non marquant, un geste qui ne produirait pas de nouvelles traces, mais inviterait plutôt à jouer avec celles déjà présentes. C'est ainsi qu'est née l'idée des

macarons, réalisés à partir d'archives photographiques et de graffitis recueillis sur les artefacts produits au 2^e laboratoire précédents. J'ai également sélectionné et retravaillé des images mise de côté issues des clichés pris dans la ville lors du premier laboratoire. En parallèle, j'ai fait appel à la communauté pour récupérer d'anciens macarons porteurs d'une charge culturelle locale. L'idée était d'inviter les spectateurs à habiter symboliquement le territoire en créant de petites histoires à l'aide de ces objets. Ils seraient libres de les accrocher sur la courtepointe représentant le littoral, formant ainsi une œuvre collective en constante évolution.

Ce dispositif transformait, pour une ultime fois, le spectateur en acteur du processus créatif. La direction finale du projet demeurait imprévisible, entièrement façonnée par l'engagement et les choix des participants, inscrivant ainsi la démarche dans une logique de manœuvre.

3.2.3.3 Superposition des traces et vestiges du territoire

Le dernier volet de ce laboratoire poursuivait l'exploration amorcée lors des phases précédentes, en combinant deux types de traces : les photographies prises lors de mes séances de pistage sur les rives au cours du premier laboratoire et les graffitis recueillis sur mes installations interactives lors du second. À l'aide d'un logiciel de traitement d'image, j'ai isolé une sélection de ces inscriptions relevées sur mes maquettes d'église grandeur nature, puis je les ai intégrées, par superposition, aux images de briques et d'objets trouvés sur les rives. Ce travail de composition visait à fusionner vestiges matériels et inscriptions humaines dans un dialogue visuel dynamique, où le paysage riverain devenait le support d'une mémoire collective marquée par le passage du temps et des individus. Loin d'être un simple

assemblage d'éléments disparates, ces compositions révélaient une continuité entre le passé et le présent, entre les traces laissées par les anciens habitants et celles des contemporains.

Ce troisième laboratoire a permis d'intégrer et de synthétiser les différentes recherches et expérimentations menées tout au long du projet. En articulant représentation du territoire, interactivité et superposition d'archives, l'installation finale a créé un espace où la mémoire collective et l'identité du lieu devaient se reconstruire à travers l'engagement des potentiels participants.

3.3 Silva – Marique – Vestigium

Le titre de l'exposition, emprunté à l'ancienne devise de Port-Alfred, témoigne de l'importance accordée à la mémoire du territoire, à son passé et à son identité. En remplaçant le troisième mot d'origine, Prosperitas, par Vestigium, j'ai voulu lui donner une portée plus conceptuelle. Le terme prospérité évoquait, à l'époque de la fondation de l'ancienne ville de Port-Alfred, une vision tournée vers l'avenir, alors que vestigium, qui renvoie à la trace, à l'empreinte, au vestige, ouvre plutôt sur un regard rétrospectif, sur les ruines et la mémoire. Ce déplacement sémantique traduit le sens profond de ma démarche : une quête identitaire qui passe par l'observation de ce qui fut, de ce qui n'est plus, par une attention aux racines du territoire autant qu'à mes propres racines. À la toute fin du parcours, le spectateur assiste à une performance intime, un moment de dialogue entre moi-même et le territoire.

Lorsque j'ai apporté l'ensemble des objets et éléments de l'installation à la galerie, j'avais déjà établi une esquisse de plan de montage, ayant expérimenté *in situ* la mise en espace de certains modules. Cependant, c'était la première fois que je pouvais réunir l'ensemble du

corpus dans un même lieu et en explorer les interactions à pleine échelle. Ce passage de l'extérieur vers la salle d'exposition soulevait une question importante : comment le geste artistique, initialement vécu dans un contexte territorial précis et en relation directe avec les festivaliers, pouvait-il se prolonger dans un espace neutre, institutionnel ? Il ne s'agissait pas d'en proposer une reconstitution exacte, mais d'en faire résonner la logique participative autrement, comme un prolongement du processus d'origine mais qui s'adresse à un public différent qui s'attend à être en contact avec un geste artistique plus étayé. Ce geste, dont le dispositif suggère une action moins primaire que dans les laboratoires, rappelais tout de même l'idée de laisser sa trace sur le territoire.

Le centre d'artiste Bang, où j'exposais le résultat de ma recherche, m'a offert la possibilité d'investir ses deux salles d'exposition adjacentes, séparées par un mur avec une ouverture permettant une transition fluide entre les deux espaces. Cette configuration exigeait à la fois d'harmoniser l'ensemble et de concevoir deux atmosphères distinctes, une dynamique qui s'est révélée progressivement au fil des dix jours de montage. (Voir annexe 1 pour les photos de l'exposition.)

3.3.1 Une installation interactive

Les divers éléments de l'exposition formaient une série d'installations réunies dans deux salles, entretenant un dialogue sensible entre elles. L'une d'entre elles se distinguait toutefois par son caractère plus interactif.

La grande salle rassemblait les principales expérimentations issues du deuxième et du troisième laboratoire : le paysage textile en courte pointe, les éléments inspirés de l'église

Saint-Édouard, marqués par les festivaliers lors du *Festival du culte de Port-Alfred*, ainsi que les images remixées prolongeant visuellement la ligne du littoral évoquée par la courte pointe. Disposées sur le mur du fond reliant les deux salles, ces images assuraient une continuité à la fois spatiale et thématique entre les espaces.

Afin d'intégrer cette dimension interactive à travers les macarons, j'ai conçu un dispositif à la fois fonctionnel et évocateur. J'ai récupéré d'anciens pupitres d'école, certains très usés, d'autres mieux conservés. Cet objet introduisait une nouvelle résonance dans le projet : il évoquait l'enfance, en écho au pupitre de ma grand-mère paternelle, où étaient rangées des étampes avec lesquelles j'aimais composer de petites images, mais aussi le partage et la transmission. Pour accentuer cette idée, j'ai gravé à l'intérieur des panneaux des pupitres trois expressions poétiques rappelant cette dynamique : Sans attente, je transmets, je reçois. Ces inscriptions constituaient les seules indications quant à l'interaction attendue. Les visiteurs pouvaient ouvrir les pupitres, y découvrir les macarons et les disposer librement sur la courte pointe textile. Pour amorcer ce geste, j'en avais placé quelques-uns dès le départ, déclenchant ainsi un processus collaboratif et évolutif tout au long de l'exposition.

Dans la seconde salle, l'ambiance était volontairement plus feutrée, favorisant une approche plus méditative. J'y exposais les artefacts de croix servant de socle aux briques, vestiges de l'ancienne usine à papier. Sur le mur du fond, la projection établissant le parallèle entre mon travail et celui de mon grand-père. Cet espace invitait à la contemplation : des coussins au sol permettaient de s'asseoir et de modifier son rapport corporel à l'installation, favorisant un contact plus intime. La projection révélait également son titre, une phrase en écho à celles gravées sur les pupitres dans l'autre salle: *Je revalorise*. Une expression qui synthétisait l'essence de ma démarche : réutiliser les archives, transformer les matériaux

trouvés, détourner les symboles et redonner une nouvelle vie aux vestiges. Bien que toutes les pièces de l'exposition soient unies par des thématiques communes, il est aussi possible de les analyser comme des entités autonomes ayant de forts liens entre eux.

3.3.2 Retour critique

L'exposition présentait une certaine homogénéité, non pas dans une uniformité rigide, mais plutôt par le jeu des résonances et des transformations. Certains éléments apparaissaient sous différentes formes, tantôt altérés, tantôt conservés, créant une cartographie évolutive où l'on pouvait suivre la trajectoire des objets et des traces à travers leur réappropriation, autant de ma part que de celle du public. La mise en espace, loin d'une organisation stricte, favorisait la découverte par la déambulation. Le visiteur était invité à circuler dans un univers où chaque détail pouvait révéler une nouvelle couche du récit. Un contraste marquait les deux salles : d'un côté, un espace lumineux et dynamique où dialoguaient traces et objets de mémoire ; de l'autre, un lieu plus posé, presque funéraire, appelant à l'introspection. Cette dualité renforçait la complexité du parcours, où se croisaient différentes temporalités et territorialités auxquelles le spectateur était confronté.

L'installation interactive autour des macarons illustrait particulièrement cette logique de participation. Ce geste, transposé à l'espace de la galerie, conservait l'esprit de la manœuvre en reprenant les inscriptions initialement écrites lors du festival sur mes dispositifs architecturaux, tout en offrant une nouvelle expérience de composition à un public qui, dans ce contexte, n'a pas spontanément le réflexe d'interagir avec les œuvres.

Le déplacement vers un autre contexte territoriale amenait le spectateur à observer plus attentivement les inscriptions, désormais isolées sur les macarons, et à jouer avec elles autrement, sans pour autant altérer les artéfacts produits lors des laboratoires. Le rapport participatif s'en trouvait transformé, tout en préservant la dimension ludique. Le public découvrait ainsi des expressions issues du territoire d'origine et pouvait se les approprier pour composer à son tour une œuvre collective.

Leur disposition évoluait de jour en jour, rappelant le principe du cadavre exquis, où chaque intervention venait enrichir le discours. Ce jeu collectif permettait aussi de modifier les agencements, de créer des formes à partir du matériau même du macaron. Ce phénomène faisait écho aux dispositifs inspirés de l'église, où les festivaliers avaient laissé libre cours à leurs pensées, générant parfois des dialogues spontanés. Il rappelait également les échanges de notre enfance sur les pupitres d'école, ces conversations furtives et éphémères gravées dans la matière.

Dans cette optique, j'ai saisi l'opportunité de médiation suggérée par la galerie où des classes d'étudiants étaient invitées à venir visiter l'exposition. Je leur ai proposé d'inscrire à leur tour une trace de leur passage sur les pupitres, recréant ainsi l'expérience vécue par les festivaliers du *Culte de Port-Alfred*. Ce geste venait refermer une boucle : les pupitres devenaient des surfaces d'expression libre au même titre que dans mes laboratoires. Ce dispositif offrait aux étudiants une expérience à l'image des laboratoires réalisés lors du festival, tout en les initiant aux thématiques de l'exposition.



Figure 18, Silva - marique – vestigium, 2024, © Laurie Boivin, 2024

À travers ces installations, j'ai non seulement recomposé un paysage physique et symbolique, mais j'ai aussi offert aux visiteurs une expérience interactive où chacun pouvait inscrire sa propre trace. L'exposition n'était pas une fin en soi, mais une continuité : un terrain d'expérimentation où les récits personnels et collectifs s'entremêlent pour donner naissance à de nouvelles formes de mémoire et de transmission. Le concept de ruine réactivée par ces traces se situe au cœur d'un dialogue entre mémoire et création, entre héritage et transformation. Il ne s'agit pas simplement de restaurer ou de commémorer, mais bien de faire œuvre à partir de ce qui résiste au temps. En confrontant cette idée à l'esthétique de la manœuvre, telle que développée par Alain-Martin Richard, la ruine devient un terrain d'action : elle est réinvestie, rejouée, transformée par le geste artistique et par la participation du public. À travers ce processus, la matière, qu'elle soit familiale, personnelle territoriale ou symbolique, retrouve une vitalité, une possibilité de devenir autre, de faire monde.

Dans cette perspective, la ruine ne marque pas la fin d'un cycle, mais son prolongement vivant : elle s'offre comme un lieu de passage où se tissent de nouvelles narrations. C'est dans cet espace d'entre-deux, à la fois ancré dans le passé et ouvert sur le présent, que s'inscrit ma démarche et que se construit des possibles.

En ce qui concerne l'exposition dans son ensemble, chaque élément devait avoir un espace de lecture suffisant. Bien que plusieurs plans aient été élaborés au fil du montage, la mise en espace finale traduisait le but recherché de déambulation et offrait au public un parcours stimulant. Les commentaires reçus à l'issue de l'exposition ont été majoritairement positifs. Il serait pertinent d'envisager une présentation dans un autre contexte géographique, afin d'observer comment l'exposition serait perçue par un public davantage éloigné du territoire représenté. Une telle démarche permettrait de pousser plus loin l'exploration de la recontextualisation, tant sur le plan formel que conceptuel.

Conclusion

L'exposition marquait la clôture d'un processus de recherche-création dense, tant sur le plan conceptuel qu'émotionnel. Plus qu'un simple aboutissement, elle représentait le point culminant d'une quête identitaire où se croisaient réappropriation du territoire et construction de liens communautaires.

Les laboratoires développés au fil de ce parcours ont permis de formuler des concepts en réponse à des questionnements fondamentaux liés à ma pratique et à mes influences artistiques : comment un artiste s'ancre-t-il dans un territoire et en construit-il une lecture sensible ? De quelle manière peut-il mobiliser ruines, objets, archives et signes d'une société en mutation pour nourrir une pratique contemporaine ? Comment activer la participation d'une communauté, l'inviter à laisser une trace, pour finalement transformer ces fragments en matériaux de création ?

Ces expérimentations m'ont conduit à repenser ma posture artistique : non plus comme l'unique auteur d'un projet, mais comme l'initiateur de processus ouverts, traversés par les gestes et la mémoire des autres. En acceptant de me départir d'une part de contrôle, j'ai observé comment l'œuvre pouvait se construire dans l'inachèvement, le dialogue et l'imprévu. Ce cheminement m'a permis de tisser de nouvelles amitiés et de porter un regard renouvelé sur le territoire qui m'a vu naître, mais aussi de mieux comprendre comment observer, écouter et interpréter les caractéristiques d'un lieu.

Au-delà de l'attachement personnel à un espace familial, j'ai dégagé une méthodologie sensible fondée sur l'écoute du terrain et l'attention aux récits qui l'habitent. Une démarche que je pourrai désormais transposer ailleurs, quel que soit le contexte, pour entrer en relation

avec d'autres territoires, d'autres communautés, et renouveler sans cesse ma manière d'habiter le monde à travers la création.

C'est dans cette perspective que la présentation de l'exposition dans un autre contexte géographique me semble essentielle : elle permettrait de mettre à l'épreuve la portée universelle des œuvres issues d'un ancrage local. Un tel déplacement offrirait l'occasion d'explorer comment un public, détaché du territoire d'origine, s'approprie à son tour les traces et les récits mis en jeu. L'œuvre y trouverait peut-être un nouveau souffle, non plus enraciné dans la mémoire collective du lieu, mais dans la rencontre et la résonance avec d'autres réalités.

Soucieux d'éviter la reproduction de certains biais du passé, j'ai voulu transmettre aux générations futures un legs à la fois pérenne, vivant et signifiant. De la même manière que je m'efforce de préserver les sculptures de mon grand-père, la communauté participe à la sauvegarde des traces culturelles qui façonnent son identité. Ce parallèle entre ma démarche personnelle et les préoccupations collectives m'est apparu avec force : une même volonté de protéger ce qui fait mémoire, ce qui fonde un sentiment d'appartenance.

Ainsi, cette maîtrise m'a mis sur la voie d'un processus qui, à bien des égards, influencera ma pratique future de créateur-chercheur. Elle m'a permis de poser les jalons d'une approche où l'ancrage territorial ne dépend pas uniquement de l'origine, mais s'appuie sur l'écoute, le déplacement et la mise en lumière des récits culturels qui m'entourent. En ce sens, la ruine réactivée devient pour moi une métaphore de la création : un espace de continuité et de transformation où chaque trace du passé peut être réinvestie, rejouée et réanimée par le présent.

Bibliographie

- Blanchet, A.-S. (2012). Confusion des rôles ? L'artiste et le spectateur dans la Manœuvre. *Cahiers d'histoire*, 31(1), 57-67, Érudit, <https://doi.org/10.7202/1011678ar>
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Presses du réel, 122 p.
- Braconnier, P. (2019). Utopie puis hétérotopie... Quid de l'ESS au XXI^e siècle ? *Vie & sciences de l'entreprise*, N° 207(1), 98-118, Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/vse.207.0098>
- Cuartas, P. (2013). Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien, *Sociétés*, n° 120(2), 35-47, Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/soc.120.0035>
- Ferreira Zacarias, G. (2017). Entretien avec Hal Foster. *Marges*, n° 25(2), 140-145, Cairn.info, <https://doi.org/10.4000/marges.1329>
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. JSTOR.
- Haraway, D. (2016). Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents (F. Neyrat, Trad.). *Multitudes*, 65(4), 75-81. Cairn.info.
- Haraway, D., Caeymaex, F., Despret, V., & Pieron, J. (2020). *Habiter le trouble avec Donna Haraway*. Éditions Dehors, France, 380 p.
- Michel, B. (2022). Ancrage, encastrement, empreinte : Triptyque métaphorique à propos des rapports sociétés-territoires. Réflexions à partir des relations entre art, culture et territoires. *Annales de géographie*, N° 748(6), 52-81. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/ag.748.0052>
- Morizot, J., & Pouivet, R. (2012). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (2e éd. rev. et augm.), A. Colin, France, 491 p.
- Paquin, L.-C. (2019). *Faire de la recherche-création par cycles heuristiques*. <http://lcpaquin.com/>, (Page consultée le 29 octobre 2025)
- Paré, A.-L. (2007). 1994, Jean-Jules Soucy : Œuvre pinte. *Espace Sculpture*, 81, 18-18. Érudit.
- Pelletier, D. (1997), <Https://artsvisuelssaguenay.blogspot.com/1997/11/victor-dallaire.html>, (Page consultée le 29 octobre 2025)
- Richard, A.-M. (1990). Énoncés généraux, matériau : Manœuvre. *Inter*, 51, III-III. Érudit.
- Richard, A.-M. (2001). L'objet paradoxal à propos de l'Atopie textuelle. *esse arts + opinions*, 43. <https://esse.ca/lobjet-paradoxal-a-propos-de-latopie-textuelle>.

Souriau, E., & Souriau, A. (1990). *Vocabulaire d'esthétique* (3e édition "Quadrige" : 2010, septembre), PUF, France, 1494 p.

Tsing, A. L., & Pignarre, P. (2017). *Le champignon de la fin du monde : Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. La Découverte, Paris, 413 p.

ANNEXE 1 – Images de l’exposition



Figure 19, Installation « Je revalorise », petite salle de BANG © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 20, Mosaïque de photos, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 21, *Le cloché*, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 22, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 23, Pupitre et macarons, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 24, Détail de paysage, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 25, Détail de « Je revalorise », petite salle de BANG, 2024



Figure 26, Détail de paysage, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024

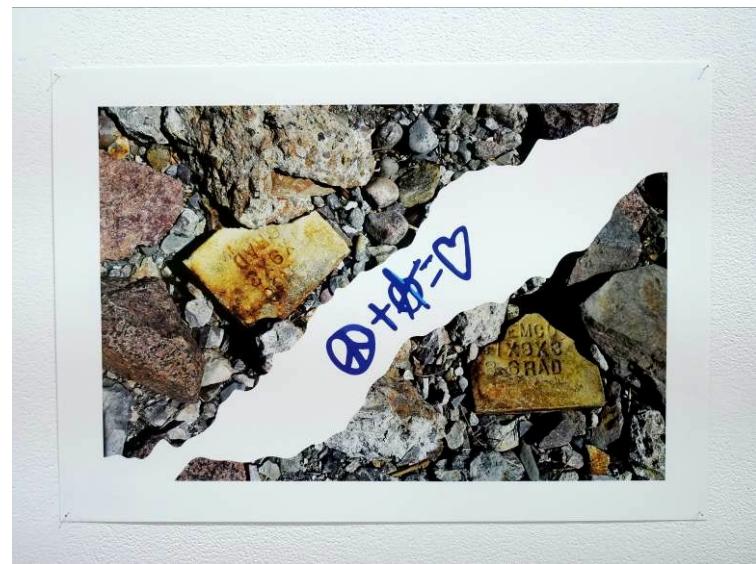


Figure 27, Détail de la mosaïque de photo, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 28, Détail des fenêtres, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 29, Projection « Je revalorise », petite salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024



Figure 30, Une partie des fenêtres, grande salle de BANG, © Constantin Monfilliette, 2024